

SZÍNHÁZ

KIADJA A SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY

2020 • április

LIII. évfolyam, 4. szám, megjelenik évente 10 szám

HU-ISSN 0039-8136

Szerkesztőség: Boros Kinga, Herczog Noémi, Králl Csaba,

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

(főszerkesztő), Váradai Nóra (szerkesztőségi titkár).

Nyomdai előkészítés: Kiss Tibor Noé. Olvasószerkesztő:

Molnár Zsófia. Borítóterv: Nagy Gergő

Felelős kiadó: Tompa Andrea.

A SZÍNHÁZ folyóirat alapítója a Magyar Színházi Társaság.

Koltai Tamás

MŰVÉSZETI FELSOÓKTATÁS I. / KÜLFÖLDI TAPASZTALATOK

- 2 Lehet, hogy hazafi vagyok
Kerekasztal: Berecz Zsuzsa, Kálmán Eszter és Szabó Veronika színházcsinálókat Zsigó Anna kérdezte, a témához külön írásban Geréb Zsófia rendező szólt hozzá
- 7 A sokszínűségben rejlő erő
Körkérdés a külföldi táncművészeti felsőoktatásról
- 13 Némethi Eszter: Kutatónapló
Avagy milyen volt a brüsszeli a.pass tanulójának lenni?
- 17 Dálnoky Réka: Hat év a brit felsőoktatásban

KARANTÉNKULTÚRA

- 20 Herczog Noémi – Tompa Andrea: Színházak online, „korona” idején

ZSÓTÉR / VÍG

- 22 Hajnal Márton: Zsótér a kastélyban
Molnár Ferenc: A doktor úr – Vígszínház. Többhangú kritika Herczog Noémi kommentárjával
- 24 Jákfalvi Magdolna: Játsszó terek
A Vígszínház Zsótér-korszaka

SZEKUSDOSSZIÉ

- 28 Pető Andrea: Anyák és lányok
Török-Illyés Orsolya – Hajdu Szabolcs: Obiectiva Theodora – Tilos Rádió
- 30 Tompa Andrea: A dossziék színpadiassága

MISKOLC

- 32 Gabnai Katalin – Papp Tímea: Új „Kaposvár”?
Négykezes kritika a Miskolci Nemzeti Színház előadásairól: Feketeszárú cseresznye, Don Juan, Don Carlos, Hegedűs a háztetőn
- 35 Az ideológia csak egy bunker
Görög Lászlóval Marton Éva beszélgetett

VAJDASÁG

- 38 Nagy Klára: Klasszikusok Újvidéken
- 40 Pressburger Csaba: Fogytkozás, átalakulás, leltár
- 42 Mit akarok?
Béres Mártával Proics Lilla beszélgetett

VILÁGSZÍNHÁZ

- 45 Fuchs Livia: Beszédes testek birodalma
Vertigo: Leela és Batsheva Táncegyüttes: 2019 – Tel Aviv

Címlapon: (fent) Rudolf Szonja / A doktor úr, Vígszínház, r.: Zsótér Sándor (fotó: Dömölky Dániel); (lent) Rózsa Krisztián / Don Juan, Miskolci Nemzeti Színház, r.: Szócs Artur (fotó: Éder Vera)

Belső borítón: (elől) Börcsök Enikő, Kamarás Iván és Venczel Vera A kék madárban, Vígszínház, r.: Zsótér Sándor (fotó: Domaniczky Tivadar); (hátl) Batsheva Társulat: 2019, kor.: Ohad Naharin (fotó: Ascaf)

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.

IMEDIA

OBSERVER

Kemény fába vágtuk a fejszénket a művészeti felsőoktatási fókusszal. Kétrészes összeállításunk első fejezetében arról szerettünk volna minél szélesebb körből minél több releváns információt és személyes tapasztalatot begyűjteni, hogy a színház fogalmának tágulásával, kereteinek fellazulásával és az interdiszciplinaritás elöretörésével hogyan tart lépést a nyugati művészeti felsőoktatás, legalábbis az a szelete, amelyre rálátásunk van. A megszólaló fiatal magyar színházi szakemberek – rendezők, tervezők, koreográfusok, táncosok stb. – kivétel nélkül külföldi művészeti felsőoktatási intézményben (is) tanultak, végeztek. Benyomásaik, véleményeik, élményeik sűrű hálója ez a kis gyűjtemény, semmiképpen sem összkép. De arra bizonyára jó, hogy érzékeltesse, a színházi gondolkodás megújulása mindig az alapoknál, az oktatás reformjánál kezdődik. Nem célunk sem privilegizálni, sem az egyedüli járható útként beállítani semelyiket az itt több-kevesebb részlettel felvázolt oktatási modellek közül, de mindenképpen szerettünk volna rámutatni a sokszínűségekre, amely a külföldi művészeti felsőoktatás egyes intézményeit (persze hibáikkal együtt) jellemzi. Továbbgondolásra magunknak és mindazoknak, akik nyitott, rugalmas és haladó művészeti oktatási struktúrában gondolkodnak.

LEHET, HOGY HAZAFI VAGYOK

Ehhez a kerekasztalhoz olyan résztvevőket kerestünk, akik egy-egy képzés erejéig valamennyien részt vettek külföldön a művészeti felsőoktatásban. BERE CZ ZSUZSA, KÁLMÁN ESZTER és SZABÓ VERONIKA színházcsinálók, valamint a keretes írás szerzője, GERÉB ZSÓFIA rendező különböző szemléletű művészeti képzéseken tanultak német és angol nyelvterületen. Tapasztalataikról ZSIGÓ ANNA dramaturg kérdezte őket.

Berecz Zsuzsa: Én 2005 és 2008 között tanultam Frankfurt am Mainban dramaturgia mesterszakon. Ezt a német nyelvű képzést pár évvel korábban alapította Hans-Thies Lehmann színháztörténész, aki maga is dolgozott dramaturgként. Az alapvetés az volt, hogy a dramaturgia mint szakterület annyira átalakulóban van, hogy gyakorlatilag újra ki kell találni, mit jelenthet ma, és mit fog jelenteni holnap. Ezért a szakra járó diákok is saját maguk értelmezheték, hogy nekik mit jelent a dramaturgia gyakorlata, sok mindent kipróbálhattak. Korábban az ELTE Bölcsészkarára jártam, amit egyrészt szerettem, másrészt viszont untam is, mert hiányzott belőle a gyakorlat. Amikor Bécsben kutattam a szakdolgozatomhoz, az ottani egyetem színháztudományi könyvtárában volt egy könyv, amit soha nem lehetett megszerezni, mert a példányait vagy ellopták, vagy kikölcsonözték. Az volt a címe, hogy *Posztdramatikus színház*. Amikor végre megszereztem, rájöttem, hogy ez az, ami érdekel. És akkor utánajártam, hogy a szerzője alapított egy szakot. A szak célja az volt, hogy lekövezzük a dramaturgia jelenidejű átalakulását. A képzés a Hesseni Színházi Akadémia nevű ernyőszervezetbe integrálódott, amely Hessen tartomány

összes színházhoz kapcsolódó szakát magában foglalta. Ennek tagja volt a giesseni Alkalmazott Színháztudomány szak is, ahonnan sok izgalmas színházcsináló került ki. Folyamatos csere zajlott, áthallgattunk a többi egyetemre, így mi is készítettünk látványtervet, performerkedtünk, klasszikus szövegeket olvastunk, előadásokat elemeztünk, de volt például kontakt-improvizáció-óráink is. A diákok közül van, aki ma német kőszínházban dramaturg, van fesztiválkurátor, és többen mozognak köztes területen, ahogy én is.

Kálmán Eszter: Én 2006 és 2009 között jártam Angliában a University of Bristol dráma tanszékére. Ezen a szakon az első félévben együtt vannak a filmesek és a színházások, csak ezután válnak szét a szakirányok. Az elméleti képzés közös volt, a gyakorlati képzésben szakosodtunk. De itt sem váltunk egészen külön, hanem a projekteken belül választottunk feladatot, és így alakult ki, hogy ki mivel szeretne foglalkozni. Egy kicsit mindent kellett tanulni, vetésforgó-szerűen jártuk körbe az összes területet. A végére már erősen specializálódtunk, megtaláltuk a saját utunkat. A képzés célja az volt, hogy mindenből megszerezzünk valamiféle alaptudást.



Kálmán Eszter, Zsigó Anna, Szabó Veronika, Berecz Zsuzsa

– *Neked mi lett a saját utad, Eszter?*

K. E.: Én két dolog iránt érdeklődtem: a kortárs performanszművészet és a dizlettervezés foglalkoztatott leginkább.

– *A hazai képzésekre kevésbé jellemző ez a szerepváltogatás, az, hogy mindent ki lehet próbálni. Vera, a te képzéseden is így volt?*

Szabó Veronika: Én 2013 és 2016 között szintén Angliában, a londoni Royal Central School of Speech and Dramában tanultam. Hosszú és impozáns név. Az én szakom kakukktójszámított az egyetemen belül, ami jól passzolt hozzám. A neve: Advanced Theater Practices – New Ways of Making Contemporary Theater, ami talán úgy fordítható, hogy 'haladó színházi gyakorlatok'. Londonban sok kisebb kortárs előadást megnéztem, beszélgettem az alkotókkal, és kiderült, hogy sokan itt végeztek. Valójában ez a szak egy laboratórium. Azoknak a többsége, akik ide jelentkeznek, már rendelkezik valamilyen színházi háttérrel. A hallgatók végig együtt dolgoznak, méghozzá úgy, hogy nincsenek előre leosztva a szerepek. Délelőtt koncentráltan tanultunk rendezést, színészetet és látványtervezést három külön csoportban, délutánonként pedig minden héten egy-egy színházi társulattal dolgoztunk együtt. Mindig az adott társulat gondolkodásmódja mentén indultunk el, és minden héten készítettünk egy előadást. Rengeteg bukás volt a kísérleteink során, ami néha nehéz, de gazdag tapasztalatanyag halmozódott fel közben.

– *Eszter, a ti képzésetek is ennyire gyakorlati volt?*

K. E.: Nekünk fele-fele volt az elmélet és a gyakorlat. Az elméleti részben havonta egy tematikát dolgoztunk fel, amihez egy arra épülő gyakorlati munka is kapcsolódott kiscsoportos felosztásban, lezárásként pedig egy esszét kellett írni. Ilyen téma volt például az adaptáció, a multimédia használata színpadon vagy akár Shakespeare. Alapvetően problémákra és megoldásokra fókuszálva tanultunk. A vizsgaelőadásokon meghívott rendezőkkel dolgoztunk. Magunk választottunk szakterületet, de játszani mindenkinek kellett. Nekem majdnem mindig sikerült meggyőzőnöm a tanárokat, hogy ne kelljen szerepelnem, helyette duplán vettem részt a gyakorlati dolgokban, például díszlet mellé jelmez vagy világítást is terveztem. Nagyon rosszul viseltem az angol nyelven való színjátszást. Az elméleti részek pedig általában a tanárok saját kutatási területeit érintették.

B. Zs.: Nálunk is kutatásalapú művészetszínálás zajlott. Ezt úgy képzeljétek el, hogy volt például egy óránk Laurent Chétouane-nal, ahol monológokkal foglalkoztunk, mégpedig úgy, hogy vettünk egy-egy monológot Euripidésztől Büchneren át Sarah Kane-ig és Heiner Müllerig, mindenki választott magának egyet, és azt a végén elő is adta. Azt kutattuk, hogy egy szövegnek hol van a helye számunkra a térben, ahol mi mint élő testek jelen vagyunk. Fizikailag és a beszéd által konfrontálódtunk a szöveggel. Itt talán látszik az, hogy amikor egy szöveggel dolgozunk, az valójában koreográfia. Nagyon közel kerül így egymáshoz elmélet és gyakorlat.

– *Az egyetem elvégzése után mindannyian hazajöttetek?*

B. Zs.: Én mindenképp haza akartam jönni. 2007-ben volt a szakom szervezésében egy „European Dramaturgy in the 21st Century” című konferencia, ahol megismerkedtem Mayer-Szilágyi Máriával, a Kortárs Drámafesztivál vezetőjével, aki elhívott dolgozni. Együtt hívtuk meg Lehmannt is Budapestre workshopot tartani. A diploma-előadásomat Mannheimban csináltam az ottani kőszínházban (Nationaltheater Mannheim), és volt róla szó, hogy maradok. De akkoriban úgy tűnt, legalábbis számomra, hogy rengeteg lehetőség nyílik meg Magyarországon. Akkor volt készülöben az új színházi törvény, és esélyesnek látszott, hogy a független kultúra valamilyen speciális státuszt, állandó finanszírozást vívhat ki magának. Aztán 2010-től megváltozott a helyzet.

– *Érdekes, hogy amikor körülírtátok, hogy mivel foglalkoztatok az egyetemen, akkor nehéz volt azt magyarul meghatározni. Egy ilyen interdiszciplináris színházfelfogás számotokra hogyan ágyazható be a hazai színházi működésbe, illetve hol ütközik ezzel? Hogyan tudtátok itthon megtalálni a saját utatokat?*

Sz. V.: Rólam itthon nem tudták, hogy ki vagyok. Most már a *Queendom* című előadás miatt, amit én rendeztem, talán ismerhetnek. Azt nem tudtam megúszni, hogy valahogy felcímkézzem magam. Így erre a rendezőt és előadót szoktam használni. Angol nyelvterületen sokan a theater makert használják, de ez a „színházi alkotó” kifejezés Magyarországon nem igazán létezik. Itthon elvárják, hogy pontosabban meghatározd magad. Az én kis közegemben viszont már lazulnak a kategóriák. A színlapra alkotóként írják ki magukat az emberek. Mi, akik külföldön megkaptuk ezt a szemléletet, itthon is tudjuk alakítani ezeket a megnevezéseket.



Berez Zsuzsa



Szabó Veronika

K. E.: Nekem sem volt kapcsolati tőkém. Amikor szakmai gyakorlatra kellett mennünk, sikerült elérnem, hogy hazajöhessenek, mivel már ekkor sejtettem, hogy itthon akarok majd dolgozni. Így kerültem a Katona József Színházba, ahol nagyon mást tapasztaltam, mint amiben kívül léteztünk. A Katonát azért választottam, mert szerettem volna látni, hogyan működik egy intézményes, hierarchikus színház Magyarországon. Hamar kiderült, hogy a kőszínházi rendszerben rendezőként esélyem sincs. Előbb végig kell járni a független szférában egy olyan utat, ahonnan esetleg be lehet lépni ebbe a körbe, ki kell építeni a kapcsolati hálót, megmutatni magam a szakmának. Annyit biztosan tudtam, hogy díszlettervező

és rendező szeretnék lenni, és vizuális színházi előadásokat szeretnék létrehozni. Ez azóta árnyalódott, pontosabban az aránya változott, az érdeklődésem nem.

B. Zs.: A magyar kulturális életben erős a homogenitásra való törekvés, ezért ha valami mást csinálsz, az könnyebben feltűnik, mint, mondjuk, Németországban, ahol van egy közeg, amelyen belül mindenki mást akar csinálni. Tehát a másképp csinálásod egyfelől jobban feltűnik itt, utána viszont kevés nyitottságot tapasztalhatsz a rendszeren belül. Vagyis könnyen rekedsz struktúráján kívül. Én a külföldi tapasztalataim hatására jöttem rá, hogy Magyarországon mennyire komolyan veszik a rossz struktúrákat. Ahelyett, hogy valami mást csinálnánk, újra és újra megállapítjuk, hogy ami van, az rossz.

– Volt olyan helyzet, amikor azt éreztétek, hogy inkább hátrány, hogy külföldön végeztetek?

Sz. V.: Nekem inkább előny, legalábbis azon a területen, ami engem érdekel. Egy kőszínháznál majdnem biztos, hogy hátrány lett volna.

– A hazai művészeti képzés egyik jellegzetessége, hogy mesterek tanítanak. Egy-egy tanár neve fémjelzi az adott osztályt, és ezek a tanárok általában gyakorló művészek is. A ti képzéseitekben hogyan működött a mester-tanítvány viszony?

Sz. V.: Nálunk ez a struktúra nem is tudott volna működni, mivel minket társulatok tanítottak, mindig mások. Volt egy szakvezető, Nick Wood, aki dramaturg, de neki pedagógusként volt missziója a szak létrehozása és fenntartása.

B. Zs.: Nálunk Lehmann határozta meg a szakot, és az a szellemiség, amit korábban már Giessenben is megteremtett. Szerintem a mesterek szerepe fontos, és meg kéne őrizni, de Európában ez éppen szétfoszlóban van. Olyasfajta mesterre gondolok, aki nem egy megközelíthetetlen alak, hanem akinek a színházértése, a szemlélete áthatja a képzést, és aki közben a tanítványaitól is tanulni akar. Ez annyira hiányzik a hazai pedagógiákból!

K. E.: Az alapvető különbség az, hogy itthon kevés elméleti szakember van, inkább gyakorló művészek tanítanak az egyetemen is. Külföldön az aktív művészek vagy kurzust tartanak, vagy vendégelőadók, nem ők az állandó tanárok, osztályfőnökök. Nem látok bele igazán az SZFE képzési rendszerébe, de nekem úgy tűnik, hogy sokkal erősebben magára a mesterségre koncentrálnak, abban mélyed el, és kevésbé a körülöttünk levő világon keresztül mutatja be a színházat. Akik minket tanítottak, azok olyan elméleti szakemberek és kutatók voltak, akik elsődlegesen tanítással foglalkoznak, ezért ők is másokon keresztül mutatták be a témát.

B. Zs.: Fontos, hogy említetted a mesterséget. Mi ennek más értelmezését láttuk. Nálunk sok munka úgy kezdődött, hogy ismét laikusokká kellett válnunk, el kellett felejtenünk, amit tudtunk. A munka pedig abban állt, hogy átlépted a határokat, és elmentél egy olyan pontig, ahol már nem voltál biztos abban, hogy mi az, amivel dolgozol. Én ott megértettem, hogy a nem tudás, a bajba keveredés is lehet az az állapot, ahonnan elindítom a munkát. Ahogy van kísérleti színház, úgy létezik kísérleti nézés is. Mi dramaturgként főleg ezt a másképp nézést tanultuk meg.

– Voltak nehézségei, hátrányai a képzéseiteknek?

Sz. V.: Nálunk a nehézség – ami amúgy nagy előny is egyben, csak akkor mi nem feltétlenül így éltük meg – a szak egyik jellegzetessége volt. Az angol oktatás óriási szabadságot ad, emiatt gyorsan önállósnodni kell. Nem fogják a kezéd, csak kiadják a projektet, és a végén értékelnek. Előfordult, hogy elvesztettnek éreztem magam, és hiányzott a sorvezető. De ott

a „trial and error” elv alapján mindent ki kellett próbálni ahhoz, hogy rájöjjünk, működik-e, vagy sem.

K. E.: Szerintem szakosodhattunk volna hamarabb is. Ez egy BA szak volt, de szívesebben elmélyültem volna inkább csak abban, ami engem érdekelt. Személyes nehézségem az akadémikus angol nyelvvel adódott, ami pokoli nehéz volt.

B. Zs.: Mi öten-hatan voltunk egy évfolyamon, és mindig akadt néhány külföldi is. Az én csoportomban például ketten voltunk nem német anyanyelvűek. De teljesen megértem, amit a nyelvről mondasz, nekem is irtó nehéz volt mindent németül tanulni. Az értékelés és a visszajelzés rendszere nálunk egyébként elég gyenge volt, személyes mentorálást nem igazán kaptunk. Muszáj volt a saját érdekeidet képviselni. Számomra az volt a legnagyobb kultúrsokk, amikor az ELTE után rájöttem, hogy fogalmam sincs, hogyan érvényesítsem a diákjogaimat. Itthon ha valami nem tetszett, senki sem szólt semmit. Aztán egy félévet Párizsban töltöttem, ahol pont abban félévben konkrétan nem volt tanítás, mert a diákok blokád alá vonták az egyetemet.

– *Hogyan zajlott az értékelés?*

Sz. V.: Az összes tanár nézte a mutatókat, majd nagyon részletesen és angolosan visszajelzést adtak. Angliában elképesztően komolyan veszik a visszajelzés módszertanát. Nincs személyeskedés, hanem pontos szempontrendszer alapján értékelnek. Ezt nekünk is megtanították, és azt látom, hogy itthon is fontos lenne például azzal alaposabban foglalkozni, hogyan adsz a másoknak visszajelzést egy próbafolyamat különböző szakaszaiban.

K. E.: Mi az esszéinkre és a gyakorlati projektekre is írásos értékelést kaptunk, illetve van egy bonyolult osztályozási rendszer. A vizsgaelőadásainkat egyébként magunknak is kellett írásban elemezni és értékelni. Mindenkinek volt személyes tutora, egy tanár, aki segített neki. Vele lehetett megosztani az egyetemen, a képzéssel, a szakmával kapcsolatos problémáinkat, illetve ő foglalkozott azzal is, ha rosszul teljesítettünk.

B. Zs.: Volt egy nagyon tanulságos élményem. A németek is elég tárgyilagosan adnak visszajelzést. Viszont jártam egy kritikairó-szemináriumra, ahol egyedüli diák voltam. Az elején nem értettem, hogy miért nem népszerű ez az óra. Később derült ki, hogy a tanár, Gerhard Stadelmaier hírhedt kritikus pont a szeminárium indulása előtt botrányba keveredett. A Frankfurter Színház egyik elég performatív előadása¹ alatt az egyik színész észrevette, hogy Stadelmaier az első sorban jegyzetel. Jelenet közben kikapta a kezéből a noteszt, és a jegyzeteit felolvasta a színpadon, majd felszólította, hogy ezt írja meg holnap. Stadelmaier visszakövetelte a noteszt, és dühöngve elhagyta a nézőteret, amit a közönség a színész buzdítására megtapsolt. Másnap persze Stadelmaier írt erről egy lehúzó kritikát, ami a német kritikátörténet egyik emblemikus pontja lett. Később kiderült, hogy rajtam kívül már mindenki hallott az incidensről. Ettől függetlenül végigjártam a féléves kurzust, és sokat tanultam Stadelmaiertől, aki mindig alapos és építő visszajelzéseket adott. Félév végi feladatként egy általam választott témáról kellett rövid előadást tartanom. Én ezt a botrányt választottam. Mindent összegyűjtöttem vele kapcsolatban, és tárgyilagosan elemeztem. Szó nélkül végighallgatta a mondandómat, majd a végén beírt egy hármast. Biztos vagyok benne, hogy ez a hármast a témának szólt. Ezzel átlépett egy olyan határt, amit kritikusként nem szabadott



Kálmán Eszter



Zsigó Anna. Fotók: Gálos Mihály Samu

volna. A hatalmával élt vissza. Valószínűleg a színházból való „száműzetése” is a hatalmaskodó kritikái gesztusainak szólt.

– *Szívesen mennének még külföldre tanulni vagy dolgozni? A külföldi tapasztalatok után milyennek látjátok a hazai közeget?*

Sz. V.: Bennem sosem merült fel, hogy Londonban maradjak. Lehet, hogy furcsán hangzik, de én nem bánom, ha nincs végtelen sok lehetőség. Azért jöttem haza, hogy látszson, és belátható közösséget kapjon az, amit csinállok. Londonban nehezebb felmérni a hatásokat. Azok a témák, amelyekkel kint foglalkoznak a kortárs színházak, sokszor eléggé kultúraspecifikusak. Itthon azt is szeretem, hogy nem kitaposott úton járok. Lehet, hogy hazafi vagyok, nem tudom.

1 Ionesco *Gyilkos játékok* című darabjának Sebastian Hartmann rendezte „akciószínházi” feldolgozása.

B. Zs.: Mi szoktunk külföldön dolgozni a Pneuma Szöv. művészsövetkezettel, aminek alapítója vagyok. A lakóhelyem már nem határolja be, hogy hol dolgozom. Viszont a közeg fontos, és itthon van olyan közeg, ami termékeny, és ahol jó dolgok születnek. Magyarországon szerintem a leginkább fejlesztésre szoruló terület a kísérletezés. A kísérleti művészetcsinálás valahogy nem épült be a színházi intézményrendszerbe. Ezt a hatalmas különbséget azonnal éreztem, amikor hazajöttem. Mintha a rendszerváltás után az a nézet uralkodott volna el, hogy az államszocializmus okozta lemaradásokat gyorsan be kell pótolni. De túl ha-

mar várják el a sikert. A berlini Volksbühnének huszonöt évig volt Frank Castorf az igazgatója. Ők nagyon pimasz módon mentek szembe azzal a színházi felfogással, amelyet például a Schaubühne Peter Stein vezetésével kidolgozott. A komédia műfajával dolgoztak sokat, ahogy az NDK-s múlt mint téma is fontos volt. Magyarországon közben az volt az uralkodó törekvés, hogy elérjük a „nyugati színvonalat”, elfelejtve a sajátos ká-európai örökséget. Nem késő előásni azt a kérdést, hogy mit jelent az a negyven év, amiről jó ideig illet elfeledkezni, mi az, amit abból át kell örökíteni, amire építeni lehet.

GERÉB ZSÓFIA

Amint befejeztem 2015 júniusában az SZFE-t, őstől – tehát a következő félévtől – már el is kezdtem az operarendező mesterképzésemet Berlinben. A Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin tulajdonképpen a berlini Zeneakadémia, ahol a hangszeresek, karmesterek, zeneszerzők és énekesek tanulnak – kiegészítve az operarendező képzéssel. Gyors fogalmi tisztázás: a szakot ugyan Musiktheaterregiónak, azaz zenészház-rendezésnek hívják, ez alatt egy szűkebb definíciót kell érteni, mivel kizárólag operarendezést oktatnak. A Musiktheater szó az egyik kelet-berlini operaház, a Komische Oper egykori alapító igazgatójától és egyébként híres operarendezőjétől, Walter Felsensteintől származik. A kifejezés azt hangsúlyozza, hogy az operának mindenképpen „színháznak” kell lennie. Ez evidensnek tűnhet, de ha megnézünk sok mai rendezést, még mindig az látszik, hogy az opera előszeretettel konzervál és „óvatoskodik”, így gyakran muzeális vagy koncertszerű egy-egy operaelőadás. Ezzel szemben arra kellene törekednie, hogy kortárs/releváns színházzá váljon.

A képzés a bolognai rendszer szerint működik 4 év BA és 2 év MA részre bontva. Azt gondolom, hogy a mesterszak kifejezetten az olyan diákoknak hasznos, akik erős mesterségbeli alapokkal rendelkeznek a színházrendezésben, és azt szeretnék az operaképzéssel kiegészíteni. És nem melleleg van zenei képzettségük is. Mivel abban az évben egyedül engem vettek fel mesterszakra, egyedül voltam az évfolyamomon, így többször felsőbb éves BA vagy felettem járó MA hallgatókkal kerültem közös vizsgaprojektekbe. Ezek eléggé hasonlítottak a Színműn megszokott vizsgákra: a tanárok kiválasztanak egy darabot, és annak bizonyos jeleneteit vagy egész felvonásait rendezik a diákok általában egy közös vizsgaesemény részeként. Hatalmas különbség viszont, hogy a rendezésmesterség-tanárok sokszor beülnek a próbákra. Ez engem eleinte rettentően zavart, mert teljesen logikusnak tartottam a Színműn bevett gyakorlatot: a tanárok nem ülnek be a próbára, mert ezzel indirekt módon is befolyásolják annak menetét, nem tudnak „láthatatlanok” maradni a színészek számára. Illetve „rendes”, egyetemen kívüli körülmények között ritkán ül az ember háta mögött még egy – számára is – autoriter személy. Amennyiben mégis, ezek általában nem jó történetek. Berlinben e mögött a szokás mögött természetesen az a logika, hogy így sokkal jobban és hamarabb látja a tanár, mi az a mesterségbeli/emberi/szakmai „hiba”, ami miatt egy-egy jelenet nem működik, nem halad előre. Így sokkal gyorsabban ki is lehet ezeket javítani, és konkrétan rájuk lehet mutatni. Sokszor nem a tanárok,

hanem tapasztaltabb hallgatók ülnek be az alsóbb évesek próbáira, kvázi mentorként.

Íde tartozik még egy különbség: Berlinben a műfaj miatt egy-egy vizsga több szervezést igényel – nemcsak a rendezők és az énekesek mesterségtanárait, de zenei vezetőket is be kell vonni. Ezt mindenképp segíti, hogy az énekesek és a rendezők egy tanszék alá tartoznak, így szorosabb is az együttműködés köztük. Külsős, tapasztaltabb énekesekkel viszont a rendezők előkészítésén nemigen lehet együtt dolgozni, erre legfeljebb különböző operaházakkal vagy fesztiválokkal való koprodukciónak során van lehetőség. Ennek vannak előnyei és hátrányai is, mindenesetre az énekesek és a rendezők vizsgái jobban össze vannak szervezve, a hallgatók így többet dolgoznak egymással. Én személyesen ebből úgy profitáltam, hogy a vizsgák alatt megismert énekesek közül többekkel azóta is együtt dolgozom. Valószínűbb, hogy hosszantartó munkakapcsolatok tudnak kialakulni a berlini képzés során.

Nagy különbségnek látom még az asszisztencia szerepét és megítélését: az asszisztensek sokkal fontosabbak szakmailag, és ezért a tanárok sokkal jobban odafigyelnek arra, hogy minél több lehetőséget biztosítsanak a hallgatóknak asszisztálni. Ez a két ország eltérő színházi kultúrájából, struktúrájából is adódhat: míg Magyarországon képzett rendezők ritkán asszisztálnak, addig Németországban ez egy teljesen elfogadott és működő útja annak, hogy előbb-utóbb az ember bekerüljön rendezőként a (kőszínházi) struktúrába.

Még egy fontos szemléletbeli különbséget szeretnék kiemelni a sok közül: Berlinben nem feltétlenül kell riválissokként tekinteni a hallgatótársakra. Meglepő volt számomra, mennyit segítenek egymásnak a szakon belül a rendezőhallgatók. Akár csak abban, hogy rendet rakjanak a kelléktárban, egymás vizsgáit lefilmezzék, beálljanak statisztálni stb. Ezt sokkal kevésbé tapasztaltam az SZFE-n, és bár ellenségesnek sosem éreztem a légkört, mégis élesebben jelen volt az egymáshoz való hasonlítottatás, a nyíltabb vagy indirektebb rivalizálás.

A jelenlegi, semmiképp sem kielégítő magyarországi #metoo-helyzet margójára pedig annyit, hogy a legelső dolog, ami feltűnt a Hanns Eisler folyosóit járva, a rengeteg plakát és tanulmányi hivatali információ volt különböző elérhetőségekről, amelyekre akár anonim módon, akár személyesen bejelentést lehet tenni, ha bárki bármilyen szexuális visszaélést vagy bántalmazást tapasztal. Erősen nemzetközi intézményről lévén szó a tanulmányi ügyintézésre való várakozás közben olvasott szórólapoknak köszönhetően rengeteg nyelven le tudom írni, hogy „a nem az nem”.

A SOKSZÍNŰSÉGBEN REJLŐ ERŐ

Körkérdés a külföldi táncművészeti felsőoktatásról



Csapatmunka. Szabadság. Kritikus gondolkodás. Személyesség. Kapcsolatok. Nyitottság. Kollaboráció. Inspiráló légkör. Ezek a legfontosabb fogalmak, amelyek Belgiumtól Angliáig, Auszriától Dániáig, Spanyolországtól Hollandiáig visszhangoznak a külföldön (is) tanult magyar táncművészek, koreográfusok gyorsbeszámolóiból. Kérdésünk az volt feléjük, milyen tapasztalatokat szereztek külföldi tanulmányaik során, és ezek mennyiben jelentettek újat, hoztak mást a korábbi tudásukhoz, ismereteikhez képest. A közel húsz megkérdezettből tizenketten válaszoltak.

Hanna van den Berg és Farkas Gergő az amszterdami You Better Move #8 fesztiválon. Fotó: Thomas Lenden

AMBRUS ZOÉ (24)

Den Danske Scenekunstscole, Dánia

Először azt emelném ki, mennyire fontos ebben a szakmában a sokszínűség, hogy sokféle nemzetiségű tanároktól, művészektől tanulunk, ami a tánc, a koreográfia nagyon tág értelmezését és ezerféle megközelítést nyújtja. Az ugyanis teljesen egyéni, hogy ezek a fogalmak kinek mit jelentenek, ahányan vagyunk, annyiféle módon vizsgáljuk őket, amíg megtaláljuk, mi passzol az egyéniségünkhöz, mit tudunk adni a világnak saját magunkból. Fontos, hogy személyesen figyelnek ránk, kapunk teret és professzionális segítséget a saját kutatómunkánkhoz. Ami nekem még létfontosságú volt a dániai tanulmányaim során, hogy itt az egyetem alatt az ösztöndíjrendszernek köszönhetően meg tudtam állni a saját lábamon.

ASBÓT MÁTÉ (26)

Salzburg Experimental Academy of Dance (SEAD), Ausztria

Táncművész diplomámat (BA) négy év után, 2019 júliusában szereztem Ausztriában. Azelőtt Budapesten néptáncegyüttesekben szerepeltem, illetve részt vettem a Budapest KortársTánc Főiskola (BKTF) intenzív kurzusán, tehát hivatalos táncos felsőfokú oktatásban csak külföldön részesültem. Mikor öt éve iskolát kerestem, a BKTF és a SEAD között hezitáltam. Úgy láttam, a BKTF-en jobban tudnám ápolni a kreativitásom, míg a SEAD-ben szélesebb körű technikai ismereteket szereznék. Végül azért döntöttem a SEAD mellett, bármily nevépszerű is, mert ott ki egyenlített volt a nemek aránya.

A SEAD-ben az állandó balett és jóga mellett egy-két havi váltásban kortársTánc-tanárok tanítottak. A rendszer hátrányá-

nak tartom, hogy a baletten kívül nem mélyültünk el egyetlen stílusban sem, előnyének, hogy technikák széles palettáját ismertük meg az európai kortáránc-világ neves tanárainak köszönhetően. A képzés elsősorban gyakorlati volt, a kötelező elméleti tantárgyak (anatómia, tánc történet stb.) az oktatásnak csak mintegy öt százalékát tették ki. Előnyként könyvelem el a nemzetköziséget is – bár ez Salzburg esetében mégiscsak elszigetelt maradt, olyan értelemben, hogy a város kulturális pezsgése még véletlenül sem hasonlítható, mondjuk, Brüsszeléhez. Tanulmányaim során két fizetett munkához is jutottam az iskola és a salzburgi opera közvetítésével. Ami pedig a karrierlehetőségeket illeti, úgy látom, a diákok nagyjából egytizedének van fix táncos állása diplomaosztáskor. Én az iskola befejezése utáni ősszel három hónapos alkotófolyamatban vettem részt Tel-Avivban Rotem Weismann fiatal izraeli koreográfussal. Két hónapja tértem vissza Magyarországra, jelenleg hazai és külföldi lehetőségek iránt egyaránt érdeklődöm.

BAKOS LUCA (25)

Northern School of Contemporary Dance, Anglia

Középfokú képzésben a Budapest Kortáránc Szakközépiskolában vettem részt, felsőfokú tanulmányaimat a leedszi Northern School of Contemporary Dance falai közt végeztem, így összesen hét évet töltöttem intézményes táncoktatásban. A Goliban¹ fontos elem volt a legkülönbözőbb, kiváló vendégtanárok által tartott kurzusidőszak, ahol sokféle szemlélettel kísérletezhettünk. A tanáraink nagy hangsúly fektettek a diákok egyéni, személyre szabott fejlesztésére. Bátorítottak minket saját munkák alkotására, így minden nap volt „egyéni gyakorlat” óránk, ahol mindenki eldönthette, hogy mivel foglalkozik, mit gya-

¹ Az Angelus Iván alapította közép- és felsőfokú tanintézmény, a Budapest Kortáránc Főiskola „beceneve”.

korol. Minden periódusban kellett írunk munkatervet, amire év végén reflektáltunk, hogy mit sikerült elérnünk belőle, és mit nem. Amikor házi bemutatókat tartottunk, hosszú órákon át beszélgettünk a látott darabokról, elemeztük őket. Osztályzatok helyett félévente írásban személyes, szakmai visszajelzést kaptunk tanárainktól.

A Goli egy kis iskola, ahol családias hangulat uralkodott, mind a diákokkal, mind a tanárainkkal személyes, mély kapcsolat és kötődés alakult ki. Megélhettük a művészi szabadságot együtt, de egyénileg is. Ez nagyon hiányzott nekem az angliai oktatásból. Leedsben ennél sokkal „tradicionálisabb” iskolával találkoztam. Ötvenen voltunk egy évfolyamon, huszonöten egy osztályban, és elég nagy volt a lemorzsolódás. Nagyon intenzív órarendünk volt, minden reggel balett- és kortáránc-órán vettünk részt, délutánonként improvizációt, fitneszt, body mind centeringet, partneringet, kompozíciót vagy repertoárt tanultunk. Az osztályzás pedig kőkeményen számjegyekkel történt.

Az angol oktatásban az elképzelés még mindig az, hogy repertoártáncosokat képeznek repertoártársulatokba. Ez eléggé idejétmúlt nézet, mivel az ilyen társulatok rohamosan fogytak, ma már szinte mindenki projektrendszerben dolgozik. Ezért nagy szükség lenne arra, hogy a képzésben valahogy megjelenjen az a szemlélet, hogy a táncosok a diploma után képesek legyenek szabadúszóként menedzselni magukat. De mivel ez hiányzik, sok tehetséges táncművész igazából el sem tud indulni a pályán.

Összességében kicsit személytelennek találtam a leedszi intézményt, de a kapcsolati tőke itt is fontos volt, így nekem jó beugrót biztosított az angol szakmai életbe. Mióta végeztem, Londonban élek, dolgozom és alkotok mint szabadúszó táncművész, illetve megalapítottam partneremmel a London International Dance Intensive kurzust, ami idén nyáron kerül először megrendezésre.

Temesvári Zsófia: Echo (térspecifikus szóló). Fotó: Boris Bruegel



BORSOS LUCA (29)

Escuela de Teatro Cuarta Pared, Spanyolország

Én 2016-ban fejeztem be a madridi Escuela de Teatro Cuarta Pared hároméves általános színházi alapképzését, ahol színészetet, mozgást, hangképzést, drámajátékokat, performanszművészetet és dramaturgiát tanultunk. Elvileg színházi alkotóknak készültünk, akik az előadó-művészet mellett a színház mindenesei is lehetnek. Madridról előzetesen azt érdemes tudni, hogy rengeteg színháznak van külön stúdiója, így az egyetem (RESAD) sincs olyan monopólium helyzetben, mint Budapesten az SZFE. A különféle képzések elfogadottabbak, sokféleségük érdekes és szerteágazó. Minőségükre viszont nincs semmiféle garancia. Van, ahol inkább filmes szereplésre, máshol színházra fókuszálnak, és közben boldogan hirdetik magukról, hogy épp Penélope Cruz vagy Javier Bardem volt hallgatójuk.

A Sala Teatro Cuarta Pared Madrid első alternatív színházaként kezdte működését. Első meghatározó élményem rögtön a felvételi beszélgetés volt. Mindamelllett, hogy érdeklődők voltak irányomban (és az egész felvételi inkább tűnt teázásnak, mint vizsgának), sokat beszélünk a színház és az előadó-művészetek szerepéről, aktualitásokról és csapatmunkáról. Az elejétől fogva hangsúlyozták, hogy a színház csapatjáték, ahol meg kell tanulnunk együttműködni, figyelni, hallgatni és kezdeményezni egyaránt. A képzés során minden félévben voltak egész osztályos megbeszéléseink, ahol magunkat és a közös munkát értékeltük, vitatkoztunk, és szóvá tettük az igényeinket. Fontos volt, hogy milyen viszonyban vagyunk egymással, és hogy megértsük, rajtunk múlik, hogy ha szükséges, változtassunk helyzeteken, és ne másoktól várjuk a megoldást.

A képzés fontos része volt, hogy rengeteget jártunk színházba, kiállításokra, filmvetítésekre, felolvasásokra és különböző kulturális programokra. Az eseményekre mindig reflektálnunk kellett akár írásban, akár miniperformanszok, tárgyi alkotások vagy általunk szervezett kiállítások keretében. Az egész időszakot folyamatos fejtágításnak és aktivitásnak éltem meg, amelyen keresztül kapcsolódom a város léktetéséhez, történéseihez. Több kültéri akciót is létrehoztunk, amelyeket valahol az utcai aktivizmus, a performanszművészet és az ismeretterjesztés keresztmetszetének lehetne titulálni. Ezek a gerillaakciók olyan eseményekhez voltak köthetők, mint például az AIDS világnapja, a nők elleni erőszak megszüntetésének világnapja, a Színházi Világnap, de előfordult, hogy csak egy elhanyagolt köztér letűnt részleteire akartuk felhívni a figyelmet. Üdítő és izgalmas volt, hogy egyszerre képeztük magunkat a színház épületén belül és kívül. Madridban jöttem rá, hogy nem kell kortárs táncosnak lennem ahhoz, hogy használhassam a testem. A mozgásóráink felszabadítóak és személyesek voltak, ahol mindenki a saját testének felfedezése során kereste a kifejezési formáit. Nem tanultunk be koreográfiákat és kombinációkat. Anatómiával és az emberi test működésével viszont annál többet foglalkoztunk. Leginkább játszottunk, improvizáltunk. Nem szívesen kategorizálok, de ha sűríteni és választani kellene, mi volt rám a legnagyobb hatással, akkor a Lábán-technikát, Grotowski és Eugenio Barba szemléletmódját és B.K.S. Iyengar jogáját nevezném meg.

A képzés alatt tanultam meg, hogy kevés pénzből is lehet nagyot alkotni, különféleségünkben rengeteg erő rejlik, magyarnak lenni pedig egzotikus.

BUSA BALÁZS (31)

Performing Arts Research and Training Studios (P.A.R.T.S.), Belgium

A Budapest Kortárs Tánc Főiskola (BKTF) után felvételt nyertem a brüsszeli P.A.R.T.S.-ba. Az ott eltöltött négy év során rengeteg új tanárral ismerkedtem meg, voltak visszatérő és alkalmi lehetőségeim találkozni különféle tánctechnikákkal. Ami kifejezetten újdonság volt, az a változatosság. Hogy nem ugyanazokkal a tanárokkal voltunk évről évre összezárva, így még a hasonló stílusban oktatók is teljesen más úton vittek el minket ugyanarra pontra, mint akik a következő periódusban tanítottak bennünket. Ezáltal nyitottabb és befogadóbb lettem az új információkra, nem rögzült belém, hogy ezt vagy azt csak így lehet és kell csinálni. Ez növelte a testintelligenciámat. Sok olyan óránk volt, ami a saját testünkre, anatómiai felépítésünkre fókuszált, utána pedig egy jól felépített improvizációs rendszeren keresztül ezekkel az információkkal dolgozott tovább. Szintén újdonság volt, és sokat tanultam belőle, hogy a balettet a kortárs táncosok testéhez alakítva oktatták. Persze akit az érdekelt, és megvoltak hozzá az adottságai, annak segítettek a balett extrém(ebb) változatában is továbbfejlődni. A tanárok mellett sok koreográfussal is együtt dolgoztunk az évek során, ami abban segített leginkább, hogy minél több olyan tudást szerezzünk, ami pályakezdőként vagy a meghallgatásokon hasznos lehet.

FARKAS GERGŐ (23)

Amsterdam University of the Arts, Hollandia

Én a Magyar Táncművészeti Egyetem modern tánc szakirányán kezdtem el tanulni, innen váltottam az Amsterdam University of the Arts kortárs tánc-képzésére. Kreatív tér, kritikus, azonban ítélkezéstől mentes szemléletmód – és az érzés, hogy nem kell sietni. Hogy van idő. Számomra ezek jelentették a legtöbbet külföldi tanulmányaim során, ami az iskolán kívül végzett munkámnak is szerves részévé vált.

Ezenkívül az osztályom is óriási hatással volt rám. A tanárok egy idő után észrevették, hogy a társaság jelentős részét inkább feszélyezi, mintsem boldogítja, amikor személyes dicséret éri az osztálytársak előtt, ha viszont valaki a csoportot dicséri, annak mindenki nagyon örül. Egyszerűen nem volt bennünk versenyszellem, annyira nem, hogy az akár kínos is lehetett volna. Hogy lehetséges ez egy táncművészképzésben? Biztos vagyok benne, hogy több tényezője van, de a legfontosabb, hogy a felvételin teljesen különböző stílussal, fizikummal és tánctechnikai háttérrel rendelkező hallgatókat választottak ki, minket, akik ha akartuk volna, akkor sem igazán tudtuk volna összemérni magunkat egymással, ellenben rengeteget tanultunk egymástól.

Harmadikban az osztályommal kétnapos fesztivált szerveztünk. Külső helyszínen, saját készítésű előadásokkal, kijelölt vezető nélkül. Mindent nekünk kellett intézni a helyszíntől kezdve a büfén és ruhatáron át a fényparkig és a díszletek szállításáig. Számomra ez az esemény volt a kint töltött idő egyik csúcspontja. Az ilyen élmények segítettek megérteni, hogyan válhat az alkotás csapatmunkává. Én nem hiszek a diktatórikus rendszerekben, ezért sosem értettem, hogy miért éppen egy próbateremben kellene tolerálnom azokat. Amszterdamban olyan koreográfusokkal is találkozhattam, akik másfajta teret kívántak kialakítani a stúdióban. Olyan teret, ami ugyanannyira a miénk, mint az övék. Azt hiszem,

az ilyen struktúrákban sokkal jobban kiismerem magam, és produktívabb vagyok, a merevebb rendszerekben viszont jóval nehezebben tudom érvényesíteni a tudásom.

JUHÁSZ ADÉL (27)

La Manufacture, Svájc

Bár a lausanne-i La Manufacture kilencven százalékban frankofón közegnek számít (ami nekem eleve új élmény volt), a diákok, a tanárok, a dolgozók a világ minden tájáról érkeztek oda. Újszerű, izgalmas, olykor küzdelmes, de mindenképpen pozitív volt ez a mikrokozmosz. Egy tizenkét fős osztály, ahol megpróbáltunk demokratikusan, mégis önállóan együtt élni úgy, hogy más-más képzettséggel rendelkezünk, és rendkívül különböző kultúrából jöttünk. Találkozásaim nemcsak futó ismeretségek voltak, hanem olyan kapcsolódások, amelyekből szoros barátságok, valódi kollegiális viszonyok, új projektek, szakmai lehetőségek születtek, ami a jelenlegi életemre, szakmai jövőmre is erős kihatással van.

A kis létszámú osztályokban táncos-, színész-, technikus- és rendezőképzés folyik, de az intézmény rendelkezik önálló kutatórészleggel is. Ennek köszönhetően lehetőség van a különböző diszciplínákban dolgozó művészek találkozására és együttműködésére, hol szabadon, hol kötelező jelleggel. Vagyis nekem táncosként volt színművészeti, színháztechnikai és rendezői kurzusom is. A legnagyobb újdonság számomra mégis a kórus és a magánénekóra volt, míg a táncoktatásban a tanterv erősen telítettnek és iszonyatosan változatosnak hatott. Az egyetlen állandó, heti kétszer kétórás technikai óráknak nem a kortárs tánc, és nem is a balett, hanem a saolin kungfu bizonyult. Az itt tapasztaltak sok újat hoztak emberi, szakmai, mentális fejlődésben, és erősen meghatároznak, visznek előre a mai napig.

Idén szeptembertől a genfi Fondation L'Abri rezidense leszek. Az alapítvány minden évben tizenkét különböző területről érkező fiatal művészt támogat saját projektjeik megvalósításában, egymás közötti kollaborációra biztatja őket, segíti a svájci és nemzetközi networkbe való beágyazódásukat, platformot teremt munkáik bemutatásához. Rólam a harmadéves diplomaszólóm bemutatásakor szereztek tudomást. Már nagyon készülök.

KELEMEN PATRIK (27)

SEAD és P.A.R.T.S., Ausztria és Belgium

Alapvetően a tudásról, annak megszerzéséről és felhasználásáról a véleményem (tudásom?) állandóan változik. Más-más okot és motivációt hittem mindkét külföldi intézménybe való jelentkezésem mögött akkor, mielőtt felvettek oda, és azután, hogy elvégeztem azokat. 2011-től 2014-ig a salzburgi SEAD táncművész BA képzésére jártam, 2015–16 között pedig a P.A.R.T.S. éppen kialakuló, szárnypróbálgatónak szánt Research Studios programján vettem részt (ez vállaltan úgynevezett pilot project volt, mint a netflixes sorozatoknál, amikor egy próbaepizóddal tesztelik a koncepció életképességét). A többféle intézményi keretet megtapasztalva értettem meg a különböző értékrendek mentén kigondolt képzési programok előnyeit és hátrányait. Fiatalként meghatározó élmény egy kozmopolita, soknyelvű és soknemzetiségű közösség részévé válni, mint amilyen a táncosoké. Ez megtanítja az embert a nyitottságra, és szembesíti azzal, mennyi mindent nem tud, nem ismer. Többek között olyasmikre vezet rá, mint

a perspektívák különbözősége, a helyi értékek súlyozása, a biztos tudás megkérdőjelezése, a kétely és a bizalom megfelelő balansa, hogy csak néhány dolgot említek. És az ember angolul is kénytelen megtanulni, utána pedig levakarhatatlan hunglishsal tér haza Magyarországra. A táncnak, ha van verbális nyelve, akkor az az angol. Mindezek mentén a külföld-belföld összehasonlítás értelmét veszti, mert intézményi szinten, városról városra, iskoláról iskolára változik a szcéna berendezkedése és értékrendje. Mostanában egymástól elszeparálódó táncos „városállamokat” látok – egyre kevesebb átjárással. Mikroszcénák épülnek egyéni, önfenntartó és ön-szabályozó ökoszisztémákkal. A külföldön töltött évek megnyitották számomra a szakmai lét sokrétűségét: azt, hogy a táncos egyszerre előadó, alkotó, kutató és tanár is. Bátorságot adtak a kíváncsiságom követéséhez, valamint bekapcsoltak egy máig élő és aktív network körforgásába. Ami jó.

SARLÓS FLÓRA ESZTER (32)

Université Paris 8, Franciaország

Kétszer folytattam külföldön tanulmányokat, mindkét-szer Franciaországban. Először Toulouse-ban az Art Dance International kortárs szakának hallgatója voltam egy évig. Ez egy magániskola, tehát nem tartozik az egyetemi képzéshez, de heti öt nap reggeltől délutánig csak gyakorlati órák vannak: modern és kortárs tánc, jazz- és klasszikus balett, valamint improvizáció. De ami igazán nagy hatással volt rám, az a párizsi ún. 8-as egyetem, ahol 2015-től 2017-ig a mesterképzést végeztem nemzetközi művészeti projektmenedzsment szakon (Projet Culturel Artistique International). Húszan alkottunk egy összművészeti osztályt, táncosok, színházi emberek, zenészek, képzőművészek és divattervezők vegyesen. Főleg olyanok, akik a saját területükön már jó pár éve aktívak, és a jövőben kifejezetten önálló művészeti projektekre akarnak koncentrálni. Mivel itthon ekkor már elindítottuk a Ziggurat Project elnevezésű összművészeti kollektívát, ez az irány számomra organikus folytatása (részben kitérője) volt a Magyarországon elkezdett alkotói munkámnak. Az oktatás franciául zajlott, maga a szak pedig rengeteg inspirációt és hatalmas szakmai lökést adott. Voltak elméleti óráink (kortárs művészet, filozófia, curating, műelemzés és projektmenedzsment), illetve gyakorlati, projektalapú feladataink: kellett konferenciára lecture performance-ot készíteni, saját fesztiválprogramot tervezni és megvalósítani, indiai szobrokhoz múzeumi térbe kortárs performanszt csinálni stb. De voltak workshopok is, az egyikén például lehetőségem nyílt a Les Gens d'Uterpan társulattal egy hetet Párizs közterein dolgozni. Mindezek mellett persze mindenki gőzerővel szorgoskodott a saját témáján egy mentor segítségével. Az én témám a tánc és a digitális technológiák keresztesz(őd)ése volt, amelyen belül azt vizsgáltam, hogyan tolódik a tánc az időbeliségből a térbeliség irányába, tehát hogyan válik a koreográfia installációvá a digitális technológia használatával. Ez volt a fő irány, miközben az egyetem mellett rendszeresen profi tréningekre jártam, mert a gyakorlati táncórák nem képezték az oktatás részét.

RÉTI ANNA (41)

Rotterdamse Dansacademie (ma Codarts), Hollandia

1997-től 2001-ig jártam a Rotterdami Táncakadémiára, ebből az utolsó évben szakmai gyakorlaton voltam Itzik Galili társulatánál. A Pécsi Művészeti Szakközépiskolában tanul-



Bosa Balázs a Rave-ben, kor.: Cserepes Gyula. Fotó: Dömölky Dániel

takat, legfőképpen a technikai (pl. klasszikus balett) tudásomat elég alaposan átírták Rotterdamban, ahol meg kellett tanulnom a saját testi adottságaimból kiindulva dolgozni, és nem külső esztétikai elvárásoknak megfelelni. Én nem voltam sosem balerina alkat. Sosem tudtam például 180 fokban kiforgatni a lábam, a balett alappozíciót korábban mégis így kellett (volna) végrehajtanom. Rotterdamban már az első évfolyamtól pilatestet oktattak nekünk, ami a mélyizmok megerősítését segíti, hogy elég masszív legyen az izomzatunk a különböző technikákhoz. Amiben Pécsen szabadságunk volt, az az önkifejezés, és ez az út Hollandiában is folytatódott, ahol a diákok havonta egyszer bemutathatták saját koreográfiáikat (világosítással, hangosítással) a színházteremben megtartott stúdióesteken. Számomra ezek az évek azért is jelentettek sokat, mert nagyon sok országból érkeztek hallgatók, és ebben a színes kavalkádban mérhetetlenül izgalmas volt egymástól tanulni, együtt dolgozni, és megismerni egymást. Ami még nagyon erősen hatott rám, az a rengeteg előadás, amit profi táncgyüttesektől láttam. Szerencsénk volt, mert a táncakadémia hallgatói kedvezményesen járhattak színházba, és ezt mi ki is használtuk. Hétről hétre ott ültünk a színházakban a jobbnál jobb holland és külföldi társulatok előadásain.

RÓZSAVÖLGYI ZSUZSA (39)

SEAD és P.A.R.T.S., Ausztria és Belgium

Én 1994 és 2004 között tanultam kortárs táncot. 1994-től 1998-ig az Angelus Iván vezette Budapest Tánciskolában. Tizennégy évesen kezdtem, akkor az intézmény még szakiskolának sem minősült, mindannyian a Bródy Imre

Gimnáziumban érettségiztünk, mert itt volt sporttagozat, és lehetett délután gimibe járni. 1999-től következett a SEAD, ami akkor még kicsi iskola volt, ha jól emlékszem, nem volt több huszonöt diáknál. Itt a legfontosabb órák a jóga, a balett és a release technika voltak. A napi jóga tette lehetővé, hogy olyanná váljon a testem, mint egy igazi táncosé annak ellenére, hogy későn kezdtem el táncolni; erőt, stabilitást és hajlékonyságot adott. A balettórákon a nyugati balett-technikát oktatták. Sajnos abban nagy hátrányom volt, mert az előtte négy évig tanult Vaganova-balett sok olyan mozgásreflexet alakított ki bennem, ami káros egy kortárs táncosnak. A release technika, amit a SEAD-ben tanultam először, az alapja minden kortárs táncnak, megtanít erőlködés nélküli nagy mozdulatokra. Ha ezt nem sajátítom el a SEAD-ben, nem vettem volna fel a P.A.R.T.S.-ba.

A P.A.R.T.S.-ba 2000-től 2004-ig jártam, mi voltunk az első magyarok Varga Gáborral, aki a néptánc felől jött. Itt tanították meg igazából a szakmát. Ez az iskola már akkor nagyon kiforrott metodikát képviselt, pedig mi még csak az ötödik évfolyam voltunk. Az iskolában „mindent is” tanultunk: kreativitás, technika, táplálkozás, filozófia, zene...

A P.A.R.T.S. vezetői nem akartak betagozódni az állami oktatási rendszerbe, mert akkor csak pedagógusi papírral rendelkező tanárokat alkalmazhattak volna. A legjobb tanárok ugyanis a legnagyobb múltú profi táncosok voltak: Trisha Brown-táncosok, Rosas-táncosok, Pina Bausch-táncosok. Tehát nem táncpedagógusok tanítottak, hanem vérprofik. Olyan táncosok, akik évekenként százötven–kétszáz alkalommal léptek színpadra, és a példaképeink voltak. Olyan tanárok, akik improvizációs metodikákat találtak ki. Sztárelőadók és sztárkoreográfusok.

Réti Anna – Ricardo Machado:
Point of you. Fotó: Boróvi Dániel



A koreográfusok évi négy-öt új alkotást készítettek velünk. Itt lehetett megtanulni, mit kell csinálnia egy kreatív táncosnak, hogyan kell mozgásanyagot „gyártania” egy darabhoz. Táncórákon ezt nem lehet megtanulni. Ott csak a testeden dolgozol, a koreográfia viszont nem táncóra, hanem a saját mozgásszótárad kialakítása. Ez volt nekem új Brüsszelben.

A sokadik dolog, ami nagy hatással volt rám: a brüsszeli táncélet. Hiába épít valaki iskolát egy faluban, nem fogja a diákokat ugyanaz a művészeti stimuláció érni, mint egy olyan városban, ahol a legjobb előadások veszik körül. A szakmáról igazi képet csak akkor szerzünk, ha látjuk, mi történik a színpadon. Az előadásmódot sem lehet táncteremben tanítani, de ha látod a különbséget az előadók jelenléte között, akkor ki tudod magadnak alakítani, te melyiket szeretnéd képviselni.

Most, negyvenévesen úgy látom, a legfontosabb tudás, amit a P.A.R.T.S. adott nekem, az a táncos életmód. A makrobiotikus étkezés, a testtudat, a testkontroll, a kreatív művészi gondolkodás. És egy nagyon erős esztétikai és kritikai látásmód. Ami számomra mindegyik intézményből hiányzott: a

tánctudomány. És itt nem a tánc filozófiai tudományára gondolok, az bőven volt a P.A.R.T.S.-ban, hanem a mozgás tudományára: funkcionális anatómia, biomechanika, mozgáselemzés, a mozgástanulás neurológiai alapjai, edzésmódszertan, funkcionális tréning, rehabilitáció. Ez a sportban már megvan, de a tánc ezen a téren még gyerekcipőben sem jár. Törekszünk már felé, de előbb még ki kell kerülnünk a fitness világának áltudományos buktatóit. Egy szép új világban nem a fitness lesz a tömegmozgalom, hanem a kortárs tánc, és nem testnevelés lesz a tantervben, hanem testtudat-tréning és mozgáskreativitás.

TEMESVÁRI ZSÓFIA (23)

Royal Conservatoire of Antwerp, Belgium

Mivel Magyarországon nem tanultam felsőoktatási intézményben, ezért nincsen viszonyítási alapom. Ami azonban a belgiumi tanulmányaim során mindenképpen szembeötlő és sokkoló volt, az a nemzetköziség. Így azt gondolom, az ottani oktatás azon kívül, hogy sokkal nagyobb szeletet fed le a kortárs előadó-művészeti területből, mint a magyar, nagyban segíti a személyes fejlődést is, hiszen nyitottságra nevel.

A képzési idő három év. Minden évben mások a kitűzött célok, amihez rugalmas órarend társul. Prioritás, hogy az intézmény multifunkcionális művészeket neveljen, ezért a fizikai képzésre és a kreatív alkotói feladatokra egyaránt nagy hangsúlyt fektet. Ez a kettősség már felvételi vizsgát is meghatározza annak érdekében, hogy minél sokszínűbb legyen az osztály. A felvételin is alkalmazott Lábán-módszer (mozgáselemzés) fontossága akkor vált számunkra világossá, amikor ki-ki kapott egy nevet az osztályból, és az volt a feladatunk, hogy egy hónapon keresztül „titokban” megfigyeljük az illetőt, majd adott szempontok szerint analizáljuk a mozgását.

Az első évben olyan tanárok tanítottak bennünket, akik nagy hangsúlyt fektettek a tánctechnikai alapokra. Emellett meghívott koreográfussal dolgoztunk, majd csoportos koreográfiákban vettünk részt, ami tulajdonképpen a harmadévesek vizsgafeladata, akik első- és másodévesekkel készítenek rövid darabokat. A következő évben térspecifikus szólókat készítettünk és mutattunk be az iskola területén, a helyszín lehetett a pince, a könyvtár, a lift vagy akár a tető is, annak kiválasztása abszolút ránk volt bízva. Az iskola több művészeti ágának is otthont ad, van drámatagozat és zenei képzés, így harmadikban talán az egyik legizgalmasabb vizsgafeladat egy kollaboráció, amikor is egy zenész hallgatóval kell táncszólót készíteni.

A gyakorlati órák mellől nem hiányoztak az elméleti tantárgyak sem, például zene- és tánc történet, anatómia, zeneelmélet, kulturális ismeretek, mozgásanalízis, vagy például a portfólió-készítés, ami a személyes kedvencem volt. Blogot, előadásokról kritikát, különböző esszéket írtunk, mozgásnaplót vezettünk, amit azért tartottam érdekesnek, mert nem a megszokott módon, hanem szinte észrevétlenül fejlesztette, formálta a művészi látásmódunkat.

A Royal Conservatoire of Antwerp olyan intézmény, amely folyamatosan dolgozik a saját megújulásán. Nagy figyelmet fordít a diákok visszajelzéseire, teret biztosít a szakmai fejlődésüknek, segíti őket, hogy megtalálják a saját, egyéni útjukat. Én azt mondanám, hogy ami most vagyok táncosként, előadóként, annak ötven százalékát innen hoztam. Ezért is merem állítani, hogy a tanulóéveim egyik legmeghatározóbb periódusa volt ez az időszak.

NÉMETHI ESZTER

KUTATÓNAPLÓ

Avagy milyen volt a brüsszeli a.pass tanulójának lenni?

A brüsszeli a.pass (advanced performance and scenography studies) művészeti iskola egyszerre radikális ún. artist residency és kutatóközpont. Ha megfelelő szögből nézi az ember, egy furcsa, de szoros baráti közösség. Bár azt gondolom, az MA utáni posztgraduális képzésen színházcsinálást tanultam, az a.pass mégsem olyan, mint egy színművészeti egyetem – már ha van egyáltalán értelme ennek a kizárólag magyar kontextusból értelmezhető összehasonlításnak.

Kicsi és fiatal intézmény az a.pass, amelyet körülbelül tíz éve Elke von Campenhout alapított, ma pedig Lilia Mestre és egy négytagú tanári kar vezet. A flamand oktatási rendszer része, pénzügyi támogatásban is mint oktatási intézmény részesül. Magát valahol az akadémiai és a művészeti világ közötti térben helyezi el, ezen belül pozíciója folyamatosan változik. A „képzésre” az iskola művész-kutatókat (kutató művészeket) hív meg, akik egy éven keresztül az intézmény falain belüli nyilvánosságban folytatnak kutatást. Mindeközben sem az nincs pontosan rögzítve, mi is az a művészeti kutatás, sem maguk a kutatási területek és művészeti ágak nincsenek lehatárolva. Ez egy folyamatos változásban lévő kutatási környezet és kísérleti iskola, így az én élményeim is specifikusan arra az időszakra érvényesek, amikor 2017 májusa és 2018 szeptembere között része voltam a programnak.

Az a.pass hisz a folytonos újraszerveződésben és önmaga újragondolásában. Ennek ellenére alkalmaz olyan tartópilléreket, amelyek megakadályozzák, hogy az intézmény darabjaira hulljon, vagy az oktatás teljes káoszba fulladjon. Megpróbálok e pillérek közül összeszedni a legfontosabbakat.

Az a.pass tényleg nagyon kicsi. Mindössze egy négyszáz négyzetméteres stúdióból, egy műhelyből, egy irodából, egy technikai szertárból, valamint egy könyvtárból áll, ahol egyszerre tizenöt–húsz kutató, azaz diák, négy kurátor, két részidős adminisztrátor és egy részidős technikus dolgozik. Brüsszel Molenbeek kerületében a RITS flamand színművészeti egyetemmel egy épületben kapott helyet, de annak nem része. Ott tartózkodásom alatt velük kizárólag a mosogatógép-en osztoztunk.

Az a.pass tanrendszere más itteni művészeti és színházi iskolaképhez hasonlóan három hónapos blokkokból áll, amelyeket mindig egy-egy kurátor állít össze. A kutató úgy kerülhet be az intézménybe, ha bead egy portfóliót, megfogalmaz egy kutatási kérdést, valamint részt vesz egy személyes interjúban. A program alatt mindenki három blokkot teljesít, majd a „képzés” egy külső közönség számára is nyitott záróbemutatóval

végződik. Minden blokk elején csatlakoznak új kutatók, és minden blokk végén van, aki befejezi a programot, de halasztásra is van lehetőség. Így az egymást követő blokkok személyi összetétele akár teljesen eltérő is lehet.

Ez a sok jövés-menés, a csoport folyamatos változása időnként emberpróbáló és zavarba ejtő. Azért is, mert a legtöbb kutató kifejezetten a program miatt jön Brüsszelbe, egyedül, sokszor a világ távoli sarkaiból. Az ott töltött időszak alatt az a.pass majdnem teljesen kitölti az ember életét (szociálisan, művészetileg, szakmailag) – mintha néhány hónapra átlépne a valóságból egy másik, állandóan változó, de majdnem teljesen légmentes univerzumba. A cél talán az, hogy a kutatókat kibilentsék a megszokott ritmusukból, ugyanakkor rávegyék őket arra, hogy minden idegszálukkal a kutatásukra és erre a különleges közegre összpontosítsanak. Ez egyszerre egyfajta politikai és pedagógiai állásfoglalás, ami a kritikai nézőpontot és a paradigmák folyamatos megkérdőjelezését helyezi a középpontba.

Én Magyarországon nőtem fel, de leginkább Írországból dolgoztam színházcsinálónaként (maker) és kurátorként, most pedig egyre többet dolgozom Belgiumban. Magyarországon csak nagyon ritkán, itt mindenekelőtt néhány ember barátja, ismerőse meg gyereke vagyok, és néha-néha európai projekt-partner. Amit a színházról tudok, azt ebben a három országban tanultam különböző és talán az általánostól eltérő, kacsaringós utakon, amely utak a valóság alapú színháztól (theatre of the real) a szociális művészetek érintésével a fesztiválszervezésen és a művészeti oktatáson át a helyspecifikus művészetekig, a játékokig és a művészeti kutatásig futnak (aztán vissza).

Az a.pass-ba egy mesterdiploma megszerzése és hét év művészeti tapasztalat után azért jelentkeztem, hogy adjak magamnak időt továbbgondolni azt a már megkezdett kutatást, amellyel az írországi színházi struktúra produkcióorientált rendszerén belül érdemben nem tudtam foglalkozni: az instrukció alapú színház érdekelt, pontosabban az, hogy a színházi kontextusban az utasítások hogyan befolyásolják a valóságról és a fikcióról alkotott elképzeléseinket.



2017 májusában egy elképesztően színes összetételű és a legkülönbözőbb hátterekkel rendelkező művészcsapatba kerültem be az a.pass-ban. Velünk „tanult” egy iráni alkalmazott matematikusból lett multimédia művész, aki középkori bestiáriumokat kutatott bonyolult lecture performance előadásokat építve, amelyekben meséken keresztül tágitotta a természet olvasatát. Egy brazil előadóművész az apja nyomdokaiba lépve biciklit épített minden előzetes technikai tudás nélkül; egy angol színész-rendező kelesztett kenyeret sütött, és mágikus rituálékat javasolt nekünk a gyorsuló életmód ellen. Egy horvát építész a szerelmet kutatta, és szeretőszereződések iratott alá némelyikünkkel. Egy francia színész emlékpálokat és rádióhullámokat kutatott. Egy dán táncos és aktivista szexmunkásokat és művészeket vont egymással párbeszédbe a munka fogalmáról. És ezeken kívül még hét másik ember hét egészen másfajta kutatásával találkoztam.

Talán lehetetlen is levezetni, hogy pontosan mit tanul az ember abból, ha ilyesfajta bensőséges kapcsolatba kerül ennyi különböző nézőponttal és kérdésfelvetéssel. Viszont az biztos, hogy mindennek kitéve lenni izgalmas és lenyűgöző. A kutatókat nem az azonos kutatási terület, háttér vagy médium egyesíti, hanem csak annyi, hogy olyasmit vizsgálnak, ami egy bizonyos időben és egy bizonyos térben történik. Valamint az a szigorú kritikai szellem, amelyet az intézmény megkövetel. Az egyes blokkok által előírt „akadálypálya” adja hozzá mindehhez annak a szükségességét, hogy ki-ki a saját

kérdéseit bemutassa, megfogalmazza, kifordítsa, újraértékelje, finomítsa, kétségbe vonja (aztán megint előlről, egy kicsit másképp). Az ember azért van ott, hogy együtt kutasson másokkal – egyedül. Ez a sokszor zavarba ejtő, de egyben érdekes keret a diákokat a furcsa megszállottságaikkal együtt mégis szoros, törekeny és rögtönzött közösséggé tudja formálni.

Minden blokk nyitóhetében, amely tele van előadásokkal, mindenki körvonalazza a kutatása pontos terét és kontextusát, és találkozik az adott blokk kurátorával. Az én első blokkomért Lilia Mestre koreográfus felelt, akinek saját területe a táncpartitúrák mint pedagógiai eszközök kutatása. A módszertan a következő volt: heti egyszer összejöttünk, hogy öt-öt percben bemutassunk egymásnak egy többnyire performatív természetű valamit. Az ezt követő hét folyamán az egyik kollégánknak kellett kérdést feltennünk az előadásáról (e-mailben), amire az érintett a következő heti bemutatójában válaszolt. Persze ebben a struktúrában a kérdésfeltevés óriási felelősséggé és a másik kutatása felé mutatott nagyvonalúság gesztusává vált. Muszáj volt kifejlesztenünk egyfajta érzékenységet arra, hogy mi fán is terem egy jó kérdés, amelyen elgondolkodva a másik nőni, fejlődni tud. A teljes folyamat ennél nyilván kicsit bonyolultabb volt, de ezen alapult: minden héten bemutattunk és kérdeztünk, mígnem egyre inkább egymás kutatásába gabalyodtunk. Közben részt vehettünk workshopokon és előadásokon meghívott művészekkel, filozófusokkal és kutatókkal. A második blokkom, amelynek

alapkonceptiója a kutatás dekolonializációja volt, a művész-kutatók által javasolt (illetve kidolgozott) kirándulások köré épült, ami kiegészült a témával kapcsolatos előadásokkal. A kirándulásokra reflektálva házilag még egy zine-szerű publikációt is készítettünk. A következő blokk (amelyet én kihagytam, hogy pénzt keressek, a többi projektemre koncentrálok, és egy kis levegőhöz jussak) a mintanyelvről (pattern language) és a permakultúráról szolt, és a kutatás külső feltételeit vette górcső alá (pl. hogyan befolyásolják gondolkodásunkat az olyan külső feltételek, mint az épület, a város, sőt a szék, amelyen ülünk). Végül az utolsó blokkban egymásnak vezettünk workshopokat a saját kérdésvetéseinket egyfajta speciális lencseként használva arra, hogy a többiek más szemszögből lássák a kutatásaikat. Eközben egy-egy intenzív tanulónapon külső meghívottak segítségével kritikusan vizsgáltunk együtt olyan témákat, mint a részvétel vagy a média. A különböző pedagógiai ajánlatokat a maguk teljességében felvázolni lehetetlen, inkább azért írom le ezeket, hogy illusztráljam a megközelítések mind formai, mind tematikus sokféleségét, illetve azt, hogy azok milyen változó együttműködést követeltek a résztvevőktől. Minden blokk ugyanazt a – néha valamelyest megcsavart – alapstruktúrát követi. A három hónap nyitóhetében mindenki ad egy áttekintést a témájáról, majd félidőben – amikor ismét nagyjából egy teljes hét van tele bemutatókkal, prezentációkkal – meghívja a többieket a kutatásába. Az egyes blokkok végén következik egy egyhetes elvonulás a franciaországi Performing Arts Forumba (PAF), ahol ezúttal mindenki bemutatja a munkája egyfajta eredményét, és arra is van lehetőség, hogy együtt kiértékeljük magunkat, illetve a blokk egészét. Ezekben a közös, sűrített pillanatokban minden prezentáció után azonnali visszajelzést adunk. Ez a feszített ritmusú élet, illetve a sokféle kritika, amit egy állandóan változó összetételű társulattól kapni lehet (amelyen belül kinek mélyebb, kinek felszínebb rálátása van az ember kutatására, művészeti módszertanára) tulajdonképpen a program szívének tekinthető.

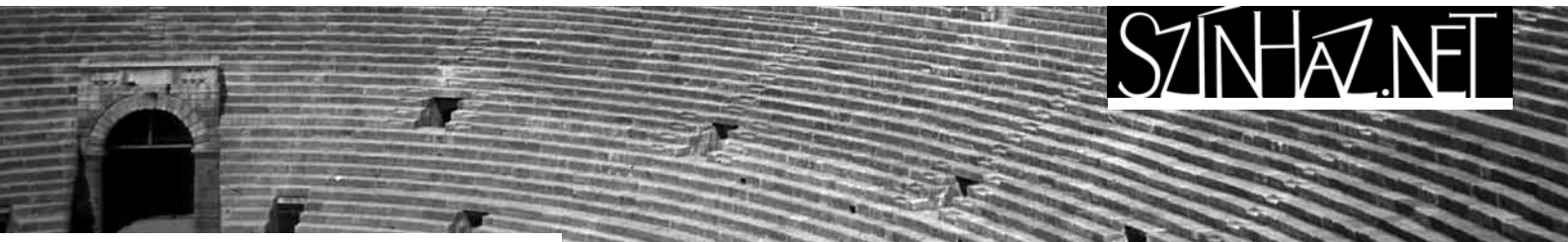
Az a.pass-nak a DasArts amszterdami színházi mesterprogramtól vagy más kísérleti művészeti iskoláktól eltérően nincs kidolgozott visszajelzés-módszertana. Ezért erősen ösztönzik a művész-kutatókat, hogy erre a személyes igényeik (és persze munkájuk) függvényében dolgozzák ki a saját metódusukat. A feedback, amelyet a kutató kap, többnyire kemény,

de az elsődleges követelmény a készülő mű koncepcióját vagy az alapvető kutatási kérdéseket illető következetesség. Vagyis a cél nem az esztétikával vagy a technikai kivitelezéssel kapcsolatos véleményformálás, hanem hogy a kutatók tudatosak legyenek a döntéseikben. Ez logikus is, hiszen eltérő művészeti háttérükből adódóan a diákok leginkább különböző szemszögek ütköztetésével tudnak egymás hasznára válni, illetve a következetes kritikaiság kölcsönös megkövetelésével.

Én ezeket a visszajelzéseket azonban sokszor túl „mindenfélének” találtam: túl soknak, túl direktnek, túl személyesnek. Mert amikor a kritika nem a mit vagy a hogyant feszegeti, hanem a miértet éri, az néha túlzottan is húsbavágó, többek között azért, mert magát az ott tartózkodás alapját kérdőjelezi meg. Amikor másoknak magyarázom az a.pass-beli kritika-iságnak ezt az aspektusát, a következő képpel szoktam próbálkozni: egy poharat tartasz a kezeden tele üveggolyókkal. Valaki hirtelen megragadja a csuklód, és elkezd rángatni a kezéd. Te próbálsz az üveggolyókat a pohárban tartani, de a legtöbb a rángatás miatt kipotyog. Amennyi végül mégis ott marad a pohár alján, az az, amiről a munkád tényleg beszélni tud. És ahogy haladsz előre, lassan arra is rájössz, hogy nem kell mindenkinek megengedni, hogy megrázza a csuklód – ez az egyik legfontosabb dolog, amit az a.passban megtanultam, persze nemcsak az iskolával kapcsolatban, de a teljes művészvilágra vagy akár az életre úgy en bloc kiterjesztve. Az ember megtanulja megválasztani a csatáit, tisztázni a szándékait (hogy pont olyan bizonytalan és homályos lehessen a munka, amennyire szeretné), és megérti, hol áll. Az iskolában persze nincs teljesen magára hagyva a remegő kezével és a potyogó üveggolyóival. A többiek, a kollégák nagyon fontosak. Az intenzív együttlétek és felkavaró folyamatok során egyfajta közvetlenség, meghittség és erős szolidaritás alakul ki, és valódi barátságok is születnek. Miközben kívülről szemléljük a másik munkáját, egyre inkább felelősek leszünk egymás kutatásaiért. A program koordinátora, Lilia Mestre az elejétől a végéig követi a munkát, és minden blokkban ki-ki választhat két mentort is, valamint kap egy költségvetést, amely költhető további külső szakmentorokra vagy a kutatáshoz kapcsolódó workshopokon és konferenciákon való részvételre.

Az a.pass arra invitál, hogy a számtalan téma és művészeti gyakorlat mellett a lehető legtöbb oldalról megfigyeld azt is, te magad mit és hogyan csinálsz, hogyan lehetsz a munka-

HIRDETÉS



Lapunk internetes oldala a veszélyhelyzet alatt is frissül!

- ◆ KRITIKÁK (korábbi bemutatókról): Pucér fiúk olvasnak (Mozsár Műhely), A császár (Katona Kamra), Csirkefej (Gózon Gyula Kamaraszínház), Hegedűs a háztetőn (Kolozsvári Állami Magyar Színház), Vonat elé leguggolni (tatabányai Jászai Mari Színház), Éhség (Trafó, székesfehérvári Vörösmarty Színház), Yvonne (Maladype); tánc: Opus (Cristos Papadopoulos), Girls (Ros Assaf), a Lábán Rudolf-díj laudáció
- ◆ ÍRÁSOK (ÉLŐ) KÖZVETÍTÉSEKRŐL: Az ügynök halála (Szatmárnémeti Északi Színház Harag György Társulat), Jelenetek egy háztársból (TRIP Karantén-színház)
- ◆ INTERJÚ: Molnár Gusztáv
- ◆ DRÁMÁK: Fábíán Péter: Rinocéroszok, Kónya Klára: Ráolvasás



Fotók: Némethi Eszter

folyamatodban és szándékaidban precíz. Hónapról hónapra rengeteg trükköt tanultam arra, hogyan védjem meg az üvegolyóimat. Kidolgoztam egy saját diskurzust, megtanultam, mikor és hogyan kérjek visszajelzést, mikor ne menjek még egy további lehetőség után. Ottani kutatásom az utasítások (instructions) és az utasításokon alapuló színház (instruction based performance) formai kérdéseivel kezdődött, majd egy számomra új színházi technika kidolgozásával zárult: egy olyan írásmód elsajátításával, ami a nézőkkel való együtt olvasást, esetleg együtt írást teszi lehetővé az előadásban belül. (Ez néha inkább résztvevői színháznak tűnik, néha inkább műhelymunkának, néha installációnak, nagy néha akár „rendes” előadásnak). És végül elértem a játék mint dramaturgiai eszköz vizsgálatához, amihez a keretet a határokat kijelölő történetek mesélése adta.

A mi vizsgabemutatóinkat 2018 szeptemberében egy brüsszeli parkban, a közepén álló kocsmában, a zenepavilon alatti kis szobában, valamint a szélén álló De Plato nevű művelődési házban adtuk elő öten. A „feladat” az volt, hogy mindannyian rakjunk össze egy „előadást” és egy portfóliót, és öten együtt publikáljunk valamit a kutatásainkról. Mi döntöttük el, mit csinálunk, és hogyan szervezzük meg magunkat (nagyon alacsony költségvetésből). Akkor, egy év befelé figyelés után mind az ötünknek az ajtó kinyitása és az azokon való kilépés volt fontos. Az viszont, hogy a bensőséges munkafolyamatainkat kifordítsuk a köz(önség) felé, rettentően nehéznek bizonyult. Azt hiszem, ez az a pont, ahol az iskola kicsit a saját csapdájába esik. A műveket, amelyek a program „végén” előtűnnek, egy külső szemlélő nehezen tudja értelmezni. Összecsapott, furcsa gondolatok bukkannak fel és ömlenek ki olcsó és gyors kivitelezésben, egy röppálya különös, nyers ábrái. Nincs mód elmagyarázni, hogy amit látunk, nemhogy nem egy év, de néha kevesebb mint egy hónap munka eredménye, és hogy igazából nincs mögötte anyagi fedezet. Az én bemutatóm egy „performatív konferenciagép” volt *Border Stories* (Határtörténetek) címmel, egy lecture performance-szerű előadásból, egy interaktív installációból és három játékból állt. Arra invitáltam a közönség tagjait, hogy

úgy közelítsenek a különböző határokhoz – kerítésekhez, határzónákhoz és határátkelőhelyekhez – mint a saját személyes határaik szakértői.

A záróbemutató után levelet kaptunk két külső művész látogatótól. Egy jegy vagy egy diploma helyett két levél. Az enyémben Elke von Campenhout ezt írta: „Gazdag paradoxont építettél fel azáltal, hogy egyszerre engedél teret a gondos tervezésnek és irányításnak, és ezzel egy időben a »gyenge« utasításoknak, ahol mégis a résztvevők vágyaitól függ minden. Felfedve azt, hogy az irányítás és a káosz közötti határ valójában jelentéktelen. Ez egy gyönyörű felkérés: érzem a meghívás őszinteségét, és a szabadságot, hogy a saját akaratom szerint reagálhatok. A vágyaimnak nem szab határt egy előre behatárolt cél. Szabad vagyok, játszhatok a nyílt térben, a jelöletlen tájon, és vadul elkezdhetem kitűzni a tájékozódási pontokat: emlékeket és képeket, hogy aztán mások válaszoljanak rájuk.”

De az a pass befejezése csak az első lépés, az emésztési folyamat utána még hosszú időt vesz igénybe. Csak most, körülbelül egy évvel később kezdem látni, hogyan változik a munkám, hogyan építkezik abból az anyagból, amit tizenhat hónap alatt összegyűjtöttem, tanultam, magamba szívtam. Kezdem végigbogarazni az általam vagy mások által felvetett ötleteket, gondolatokat, és nyugodtabb ritmusban követhetem őket, hogy lassanként súlyuk legyen, és kikerekedjen belőlük valami.

Mint persze majdnem mindig, most is az a helyzet, hogy ahogy én látom az a pass-t, az végül is majdnem egybevág azal, ahogy az a pass látott engem, elvégre minden iskola, minden rendszer lenyomatot hagy rajtunk. Az a pass számomra egy nyílt-zárt kísérleti kutatókörnyezet, amely hajlandó önmagát folyamatosan megkérdőjelezni. De másnak nyilván egészen más lenne az a pass-története attól függően, hová teszi a hangsúlyokat. A lehetséges és néha egymással ellentmondásba keveredő nézőpontok együttélése a szépsége, az értéke és egyben a nehézsége ennek az egyedülálló iskolának, amely megingathatatlanul hisz a kíváncsiságban és a kritikus hozzáállásban.

DÁLNOKY RÉKA

HAT ÉV A BRIT FELSŐOKTATÁSBAN

Általános iskolás korom óta tudtam, hogy Nagy-Britanniában szeretnék tanulni. Marosvásárhelyről akkor még kevesen mentek külföldre egyetemre, főleg rögtön érettségi után. A szüleim torkán nemcsak azt kellett legyömöszölnöm, hogy színházzal és irodalommal szeretnék foglalkozni, hanem azt is, hogy tőlük ezer kilométerre fogok élni. De felvettek az egyetemre, úgyhogy nem volt mit tenni, felraktak egy repülőre. Így lett szerencsém a Hulli Egyetem színház és előadó-művészet, majd a Glasgow-i Egyetem drámaírás és dramaturgia szakán összesen hat évet eltölteni.

A brit egyetemekre bejutni elég nehéz, de maga a felvételzés folyamata nagyon egyszerű. Mivel sok külföldi diák jelentkezik, nem kell személyesen megjelenni sem vizsgára, sem interjúra, a döntés többnyire a jegyek, a szakmai önéletrajz és a motivációs levél alapján történik. A színházzal kapcsolatos szakokon, amelyekre én jelentkeztem, a dosszié kiegészül egy alkotói nyilatkozattal, ez amolyan átmenet az ars poetica és a motivációs levél között. Tizenkilenc évesen roppant izgalmas élmény megfogalmazni, hogy az ember mit is gondol a színházról, az én esetemben persze mindezt idegen nyelven. A drámaírás és dramaturgia szakra három különböző műfajú rövid írásművet is kell küldeni, amelyekből érezhető az adott alkotó személyes stílusa.

Alapképzésen az egyetem az EU-s diákok számára ingyenes, habár ez a Brexit után radikálisan megváltozhat. A mesterképzésért mindenkinek fizetnie kell, de mivel a skót állam nagy összegeket fektet a művészetekbe és a tudományba, a színházzal kapcsolatos szakokon állami ösztöndíj igényelhető. Skóciában az elbírálás jellemzően teljesen érdem- és potenciálapalapú, nincs megkülönböztetés a skót és a külföldi diákok között. Az egyetemre több mint száznegyven országból érkeznek diákok, minden évben több tízezer, ami nyüzsgő kozmopolita kisvárossá varázsolja az egyetemi campust, amelynek közepén a Harry Potter-filmekre emlékeztető gótikus főépület áll. A Glasgow-i Egyetemet 1451-ben alapították, és ez a több száz éves hagyomány sok mindenben érezhető: a diplomámat például latinul állították ki, ami az itthoni ügyintéztést roppant izgalmassá varázsolta. Mindemellert a színházi képzést jól felszereltség, nyitottság és folytonos kísérletezés jellemzi.

Alapképzésen a színházi alkotómunka teljességének megismerésére fektetik a hangsúlyt. A színház és előadó-művészet szakon volt műhelyfoglalkozásunk, ahol saját terveink és számításaink alapján díszleteket építettünk. Az egyetem politikája szerint mindenkinek meg kell tanulnia az alapokat függetlenül attól, hogy rendező, koreográfus vagy író akar lenni, így mindenki együtt fűrészelt, fúrt és festett. Az én barkácsolós, matek-infós múltammal izgalmas tapasztalat volt ez az óra,

de volt, akit korrepetálni kellett szegbeverésből. Hasonlóképp megtanultunk a reflektorokkal és az intelligens lámpákat irányító szoftverekkel bánni, készítettünk jelmezterveket, írtunk, rendeztünk és játszottunk. Emellett minden diáknak kellett plakátot és trailert készítenie, fotózni, szöveget vágnia és reklámstratégiát kidolgoznia. A pár hetes gyakorlatok után nyilvánvalóan nem lehetnék sem világosító, sem jelmeztervező, de ezek a bepillantások nagyon sokat tettek hozzá a színház egészéről alkotott képemhez. Megtapasztaltam, hogy milyen rendezőnek lenni, és minden apró részletet kézben tartani, de azt is, hogy milyen fényeket állítani, és igazodni egy alkotócsapat specifikus elvárásaihoz. Mindennek a célja alázatos és sokoldalú színházcsinálók nevelni, akik bármilyen státuszban együtt tudnak működni a produkció sikere érdekében.

A Glasgow-i Egyetem egyik fő érdeme az infrastruktúrája: digitalizált és egyszerűsített bürokrácia, tizenkét emeletes könyvtár, számtalan jól felszerelt olvasó- és próbaterem. A színházi alkotószellem furcsaságaihoz igazodva például a próbatermeket és az egyetem színházát bármelyik hallgató lefoglalhatja és használhatja, még éjszaka is. Nincsenek előnyben részesített osztályok, egy drámaíró ugyanúgy igényt tarthat a próbateremre, mint egy koreográfus. A foglalás átlátható digitális rendszeren keresztül működik, amely még arról is értesít, ha valaki visszamond egy termet. Az egyetem színháza közel kétszáz férőhelyes, a legmodernebb technológiával felszerelt sokoldalú tér, amelyet egy gótikus templom belsejében alakítottak ki, és amely az egyetemisták produkcióin kívül olyan alkotóknak adott otthont, mint például Adrian Howells, a brit kísérleti színház egyik kiemelkedő alkotója, az egyszemélyes színház (one-to-one performance) meghonosítója. Ettől függetlenül ha valamelyik diák olyan térben szeretne dolgozni, amilyennel az egyetem nem rendelkezik, mindig készségesen segítenek az egyeztetésben és az engedélyek beszerzésében. Ez a segítőkészség az egyetem minden létesítményére kiterjed. Ha egy diáknak szüksége van egy könyvre, amely nincs meg a könyvtárban, és annyira specifikus, hogy nem tartják érdemesnek a megvásárlását, az egyetem kiköcsönzi egy társintézmény könyvtárából, és az pár napon belül postán megérkezik. Nekem egyszer Ausztráliából hozattak egy könyvet az óceániai népek keletkezésmitoszairól. Természetesen a diákoknak ez egy fillérbe sem kerül.

Az egyetem komoly összegeket fektet abba, hogy a diákok számára szinte bármi hozzáférhető legyen a legkülönbözőbb kortárs előadás-felvételektől a 15. századi könyvritkaságokig. Ebben a közegben a sokféle nemzetiségű és társadalmi háttérű diákságot folyamatosan arra buzdítják, hogy létrehozzák azt az előadást vagy megírják azt a kutatást, azt a drámát, amelyet

az egész világon csak ők tudnak. Ez elsősre kicsit romantikus elképzelésnek tűnhet, de valóban nagyon komoly színházpolitika rejlik mögötte. Az egyetemnek nem az az érdeke, hogy a diákjai írjanak még egy jó kis komédiát vagy rendezzenek egy nézhető Shakespeare-előadást. A tudományos kutatáshoz hasonlóan, amely mindig a létező tudás és technológia határait feszegeti, a színházi szakokon is az a cél, hogy valami újat, valami eddig ki nem mondottat találjunk. Ennek érdekében a tantárgyak többsége az adaptációt, a paradigmák ütköztetését és az interdiszciplináris találkozásokat támogatja. Így lehetőségem volt olyan projektben részt venni, amelynek keretében részletekbe menően foglalkoztam az indiai nők identitásának reprezentációs problémáival, de voltam olyan workshopon is, amely a kínai és európai színház formakánonja közötti átjárás lehetőségeivel kísérletezett.

Az egyetem tudatosan törekedett arra, hogy minél változatosabb színházi formákkal ismerkedjünk meg. Volt olyan óránk, ahol minden héten más előadóval vagy alkotóval találkoztunk, így belekóstolhattunk Jacques Lecoq laboratóriumszínházától a kabukin át egészen hajmeresztő színházi kísérletek módszertanáig sok mindenbe. Ez a változatosság inspiráló rohanásban zajlott. A tanár hozott egy színházi nyelvet vagy irányzatot, megmutatta, hogy melyek a sajátosságai, melyek a nagy kérdései, és milyen érzés azt művelni. És ezek után akinek bármelyik terület felkeltette az érdeklődését, az utánaolvasott, megnézett számtalan példát, és valamelyik vizsgájára azt választotta témának. Ezek a találkozások egy gyakorlati színház történet kurzussal értek fel, de főleg azt szolgálták, hogy alkotói rugalmasságra neveljenek.

Az egyik workshopon például engedélyt kellett kérnünk egy tál víztől, mielőtt belenyúltunk. Természetesen voltak, akik kijelentették, hogy ők művészek, és ilyen ostobaságokkal nem foglalkoznak, mások azonban belementek a játékba. Voltak, akik összeszorított foggal, kötelességtudatból csinálták, és voltak olyanok is, akik, játékból persze, szóba elegyedtek a tál vízzel. Engem mindig meglepett, hogy egy ilyen apró kísérlet milyen szépen kirajzolja, hogy ki milyen színházcsináló, de a legszebb ezekben az volt, hogy a tanárok sohasem ítélték meg, senkit sem bélyegeztek meg rugalmatlannak vagy dilisnek. Egyszerűen segítettek rájönni, hogy hol vannak a határaink és mik az érdeklődéseink. Minden felmutatott színházi irányhoz rengeteg példa, kérdés és olvasnivaló társult. Természetesen ezt az óriási mennyiségű szakirodalmat nem kell mind

elolvasni. Az alapolvasmányokon kívül valójában semmi sem kötelező, a diákok megkapják azt a szabadságot, hogy a számukra érdekes témákra koncentráljanak.

A brit tanügyi rendszer egyik alappillére az a felfogás, hogy a diák felel a saját fejlődéséért. Nem a tanár feladata megtanítani dolgokat, és nem is az ő felelőssége, ha a diákok nem tanulnak. A tanár mutat, felkínál, útbaigazít, de az utat a diáknak kell megtennie. Az egyetem csak azt szabja meg, hogy milyen tulajdonságokat, képességeket és készségeket kell a diáknak egy adott stádiumban elsajátítani. Ezt minden tantárgynál részletes tanterv (course document) írja le, és innen kell a diáknak visszafelé dolgoznia, eldöntenie, hogy miket kell elolvasnia és elvégeznie, hogy elsajátítsa a kívánt képességet. Ez a módszer egyben tudatosságra is nevel, ami központi fogalma a skót oktatásnak. A számomra legérdekesebb ilyen dokumentum a drámaírás gyakorlati tantárgyának leírása. Annak ellenére, hogy a drámaírás művészeti alkotás, és a megítélése szubjektív, a dokumentum pontos feltételrendszerben fogalmazza meg, hogy milyen kritériumoknak kell megfelelnie a kurzus végén írt drámáknak. Ilyen kritérium például a koncepció következetes felépítése vagy a forma és tartalom viszonyának kreatív használata. Mivel minden alkotást egy kritikai értekezéssel együtt kell leadni, hamar kiderül, ha valaki nem uralja a forma és tartalom viszonyára vonatkozó szakkifejezéseket.

Az esszék és egyéb munkák leadásának nagyon szigorú kerete van, például minden nap késésért levonnak egy jegyet. A szövegek és előadások terjedelme is konkrétan meghatározott, amitől csak plusz-mínusz tíz százalékban lehet eltérni. Eleinte lázadtam az ilyen szabályok ellen, gondolván, hogy az alkotást nem lehet ilyen korlátok közé szorítani, de későbbi színházi munkáim során mérhetetlenül hasznosnak bizonyult ez a tanult fegyelem. A szigorú kereteknek köszönhetően idővel sikerült levetkőznünk a szokást, hogy az alkotás, a tehetség és az ihlet ködös fogalmai mögé rejtőzzünk. Ha egy színopszist húsz perc alatt kell megírni, mert küldik a nyomdába a szórólapot, vagy ha egy előadás maximum kilencven perc lehet egy fesztivál technikai követelményei miatt, akkor nincs helye az alkotói allűröknek. E mellett a gyakorlati fegyelem mellett azonban a képzés minden más aspektusában támogatja az alkotói szabadságot és kísérletezést.

A brit egyetemeken a vizsgák minden esetben alkalmazkodnak az adott szak igényeihez, sajátosságaihoz. A mesteri alatt például nem volt egyetlen írásbeli vizsgánk sem, mivel

HIRDETÉS

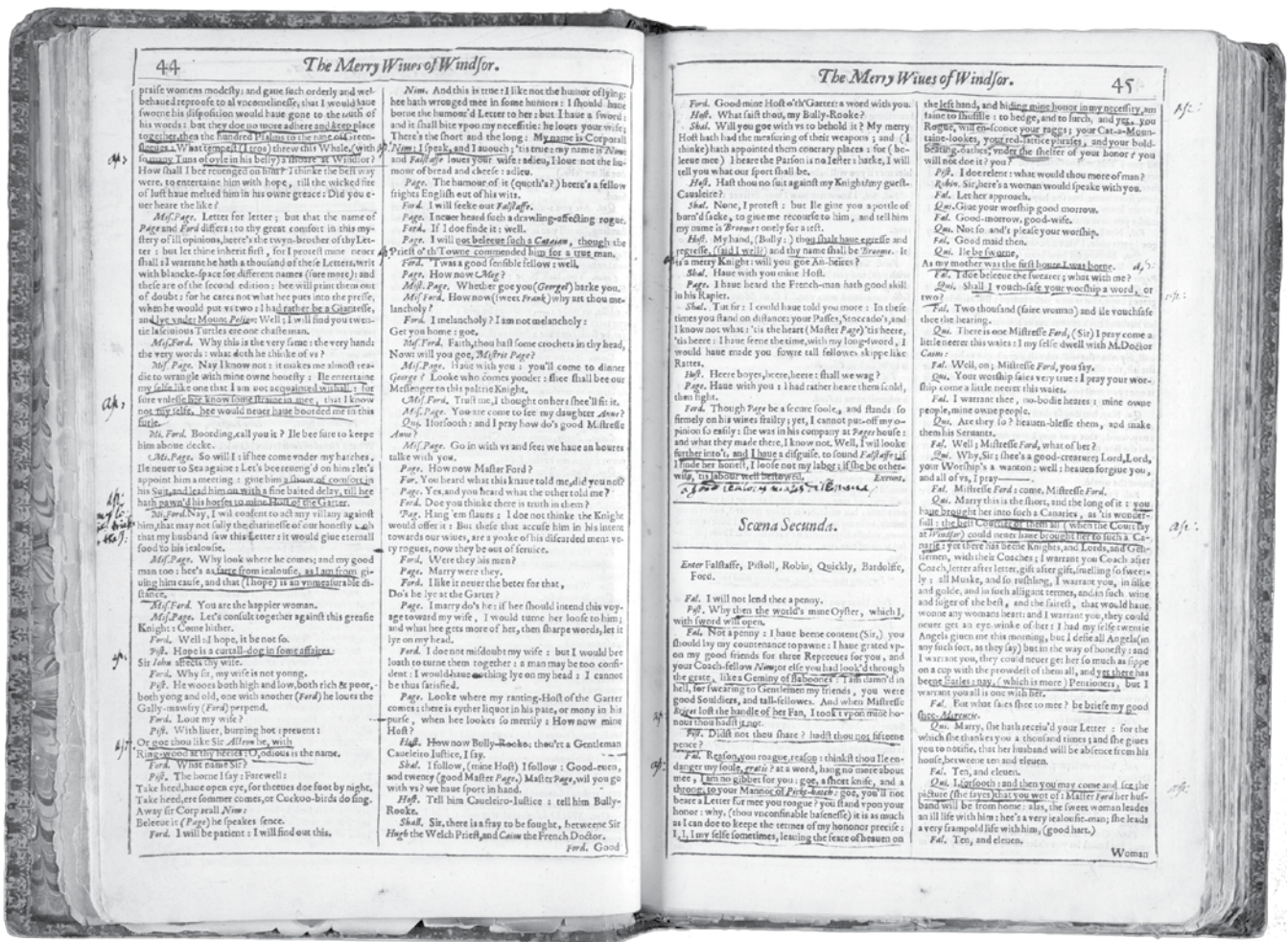
HANGOSÍTÓ

A SZÍNHÁZ FOLYÓIRAT PODCASTJA

Lót - Szodomában kövérebb a fű

A Térey János utolsó drámájából készült előadásról beszélget Gócza Anita mikrofonja előtt Ari-Nagy Barbara dramaturg, Kovalik Balázs rendező és Laborczi Dóra teológus-újságíró

www.szin haz.net



First of Folio. A University of Glasgow Library, Archives & Special Collections engedélyével

sem a dramaturg, sem a drámaíró nem az a szakma, ahol valaha is szükségünk lenne azokra a képességekre, amelyek segítségével két óra alatt kézzel, emlékezetből kell valamit megírni. Ehelyett beadandó esszék segítségével tesztelték, hogy hogyan tudunk elméleteket alkalmazni konkrét példákra, a gyakorlati vizsgákon pedig azt, hogy hogyan tudjuk a színház nyelvére fordítani a tanult elméleteket. Az esszék többsége is folyamat-orientált volt, vagyis sokszor nem azt a letisztult szerkezetű, pontosan megfogalmazott végterméket kellett leadnunk, amit klasszikus értelemben esszének hívunk, hanem egy jegyzethalmazt, ami a kutatásunk folyamatát dokumentálta. Ezt a kutatói ösvényt (research trail) a folyamatok és döntések tudatosítására találták ki: arra nevelt minket, hogy alkotóként és kutatóként is figyeljünk arra, milyen döntéseket hozunk, és miért.

Számos gyakorlati vizsgánkra devised előadást, színházi szöveget vagy dramaturgi csomagot kellett létrehozni. Minden gyakorlati munkához társítani kellett egy rövidebb szándéknyilatkozatot (framing statement), amely az alkotói célkitűzéseket fogalmazta meg, vagy egy hosszabb, nagyobb elméleti mélységekbe bocsátkozó kritikai elemzést (critical analysis), amely elméleti keretbe foglalta a bemutatott alkotást. Az oktatóink mindig arra biztattak, hogy olyan alkotásokat hozzunk létre, amelyek csak részlegesen írhatók le létező elméletekkel, és a hiányzó részt általunk előterjesztett elméleti fogalmakkal pótoljuk. Mindezek viszonyát egy kutatói módszertan órán tanultuk, amelynek egyik fő fókusza a művészeti alkotáson keresztüli kutatás (practice as research) volt. A mesteri záróvizsgálója egy önálló kutatói projekt (Independent Research Project). Szaktól

függően itt előadást, elemzést, drámát vagy szinte bármit lehet választani, ami a színház fogalmához kapcsolódik. Én a drámaírást választottam. Mint minden kreatív projektnél, ez részben alkotómunkát, részben pedig reflektáló, teoretizáló írást jelentett, és én határozhattam meg, hogy ezek milyen arányban számlítsanak bele a végső jegybe.

Az utolsó, de számomra talán legfontosabb aspektusa a skót színházi oktatásnak egyben a legnehezebben mérhető és leírható. A mai napig nem tudom, hogy intézményes döntés vagy az oktatók személyes hozzáállásának következtében, de egyszer sem hallottuk azt, hogy színházat *így szokás csinálni*, azt meg pláne nem, hogy *így kell*. Az első év első napjától fogva úgy kezelték minket, mint akiknek fontos és érdekes mondanivalójuk van, és csak idő kérdése, hogy megtaláljuk vagy megalkossuk a nyelvet, amelyen azt el tudjuk mondani. Senki sem volt túl „kicsi” ahhoz, hogy saját véleményét formáljon egy témáról, vagy megkérdőjelezzen valamit. A könyvtár ritkasággyűjteményében tett egyik látogatáson a kezünkbe vehettük Shakespeare drámáinak egyik első nyomtatott példányát, a First Foliót. Az, hogy a könyv korabeli tulajdonosa milyen fesztelenül írt bele a könyvbe, és javította át Shakespeare gyengébbnek vélt sorait, számomra az egyetem oktatási filozófiájának szimbólumává vált: a színházban semmi sem szent és megkérdőjelezhetetlen. A tanáraink fő célja nem az volt, hogy megtanítsák, milyen a múlt színháza, vagy akár a jelené. Ehelyett minden rendelkezésükre álló eszközt a kezünkbe adták, és ránk ruházták annak a felelősségét és privilégiumát, hogy meghatározzuk, milyen legyen a jövő színháza.

HERCZOG NOÉMI – TOMPA ANDREA

SZÍNHÁZAK ONLINE, „KORONA” IDEJÉN

Sokan örülünk most annak a számtalan színházi felvételnek, régieknek és mostaniaknak, rögzítetteknek és streamelteknek, amelyek a karantén napjaiban elárasztották az internetet. Ezek megjelenésével olyan gyakorlat vette kezdetét, amelyet érdemes volna folytatni. Illetve amelynek eddigi hiányán muszáj elgondolkodni. Mit képesek és mit nem képesek átvenni a közszolgálati feladatok közül a színházak által az interneten kínált felvételek? És miért fontos a színházak kezdeményezése „korona” idején?

Herczog Noémi: A *Mércén* olvastam Szilágyi Botond cikkét a koronavírus-járványról és arról, hogy mit mutat meg ez a járvány a társadalmainkról.¹ Ugyanez a színházpolitikára gyakorolt hatásban is átgondolandó. A napokban sokan tapasztaljuk a magunk Facebook-buborékjaiban, hogy a korábbiakhoz képest mennyivel több előadáshoz (felvételhez és élő közvetítéshez) férünk hozzá. Körülöttem általános a lelkesedés, hogy végre láthatunk határon túli előadásokat, és fordítva, hogy például az Ódry bábelőadásai eljutnak távolabbi városokba. Vagy a budapesti gyerekek a vidéki bábszínházak darabjait nézik élőben. Imre Zoltán és Hudi László 2007-es Nemzeti Színház-pályázata a skót példát követve éppen abból indult ki, hogy az igazságtalan területi elosztást ellensúlyozva készüljenek koprodukciók a budapesti Nemzeti Színház és az ország többi városa között, és az előadásokat aztán utazzassák. De már 2007-ben, a NER előtti időben is elképzelhetetlen volt Magyarországon az, hogy egy ilyen pályázattal nyerni lehessen. A genti városi színház (NTGent) 2018-as kiáltványában Milo Rau és alkotótársai – egy „globális népszínház” elképzelése mentén – utaztatható előadásokat terveztek, globális léptékben gondolkodva a színházhoz való igazságosabb hozzáférésekről.

Egyfelől az látszik tehát a felvételek kiváltotta örömből, hogy sokakat érdekelnek azok az előadások, amelyekre máskor sem jutnának el (a távolság, a jegyárak, a ki nem alakult kulturális szokások és igények miatt). Másfelől a kultúra megosztása alaphelyzetben sem szűkíthető le (vagy nem szabadna azt leszűkíteni) az elitkultúra elérhetővé tételére; a kultúra demokratikus megosztásához a színházi nyelv újragondolása ugyanúgy szükséges volna. A jelenlegi helyzetet tekintve pedig az is tudható, hogy ha csak az internet bizonyul szabad térnek, ahol ez a hozzáférés megvalósulhat, akkor ebből a legszegényebbek megint kimaradnak, hiszen van, ahol áram sincs. Holott számos forrás

írja, hogy éppen a legszegényebbeket érinti minden tekintetben legkeményebben a járvány okozta helyzet.

Tompa Andrea: Én onnan indulnék, hogy a színházhoz – és nyilván sok egyéb kulturális termékhez – való hozzáférés, a kulturális javak elosztása miatt vált társadalmilag ennyire igazságtalanná mára. A rendszerváltás előtti korszakot két dolog különböztette meg a mostanitól: egyrészt a színházak úgymond tájoltak, vittek előadásokat vidékre, ez olykor kifejezetten előírás is volt (Romániában például), másrészt – és ez fontosabb – sok jelentős előadásról készült jó minőségű felvétel a televízió által és számára, ami elérhetővé tette a minőségi produkciókat. Sőt, a közvetített vagy rögzített és vágott előadásokat a szünetekben gyakran kritikuskok (Koltai Tamás is) és más szakértők értelmezték a nézők számára, ami azt eredményezte, hogy a néző nemcsak láthatta a tévében az előadást, de kapott hozzá fogódzkodót, keretet is.

A kulturális javakhoz való igazságosabb hozzáférés a közmédia feladata, hiszen a közmédia kell hogy tudja ellensúlyozni a területi, gazdasági, szociális és egyéb egyenlőtlenségeket. Ráadásul a főváros különösen nagy szakadék választja el az ország többi területétől: Budapesten egy este kulturális események tucatjaiból választhat az a polgár, aki ugyanúgy adófizető, mint az, aki egy kulturális intézmények nélküli településen él. Az egyenlőtlenségek ellensúlyozását azonban a közmédia nemcsak ma, a propagandamédia korában nem teljesíti, de a korábbi korszakok közszolgálati médiája sem teljesítette, amikor szerepvárában a kereskedelmi televíziókkal kezdett versenybe, és feladta a kulturális értékek közvetítését cserébe a szórakoztatásért. Vagyis a színházi előadások minőségi rögzítésének vége szakadt, hiszen „a színházi közvetítések elmaradása a televízió kommercializálódásának törvényszerű eleme”, írta lapunkba Ugrai István.²

Arról van szó tehát, hogy az állam – mint életünk annyi más területén – nem látja el a feladatát, a közszolgálat ugyanis állami

1 SZILÁGYI Botond, „Mit mutat meg a társadalmainkról a járvány, és mi maradhat utána?”, *Mércé*, 2020. március 17., <https://merce.hu/2020/03/17/mit-mutat-meg-a-tarsadalmainkrol-a-jarvany-es-mi-maradhat-utana/>.

2 UGRAI István – ZSEDÉNYI Balázs, „A köz szolgálat. A közszolgálati televízió színházi reprezentációjáról”, *Színház*, 2009/4, <https://szinhaz.net/2011/04/25/ugrai-istvan-zsedenyi-balazs-a-koz-szolgalata/>.



feladat. Ma, 2020-ban elképzelhetetlen, hogy a közmédia rögzítse és levetítse Pintér Béla egy előadását, egy húszéves és nagyon népszerű társulatét, amelyet sokan néznének szívesen. Ennek egyrészt vannak politikai okai is, másrészt a közmédia alapvető kulturális attitűdje okozza.

Ezért kezdünk el arról beszélgetni, hogy a „korona” idején vajon felkészültek-e a színházak arra, hogy közvetítsék saját előadásait (egyáltalán: meddig teheti meg egy színház, hogy üres székeknek és egy kamerának játsszon, és meddig gyülekezhetnek emberek csoportban), van-e stream, és milyen minőségű az ehhez szükséges eszköz és internetsáv stb. A feladat át van adva a szereplőknek, mert az állam nem teljesíti azt. Rengeteg más területen látunk hasonlót.

Abban egyetértünk, hogy a mostani állapot felmutatja, leleplezi az igazságtalanságot, hiszen látható, hirtelen sokan kezdenek el (rég, új) előadásokat nézni, a színház mindig, sokféle alakjában fontos, és sokak számára csak így elérhető, mostani életünkben pedig sokat jelentenek ezek az élmények, a közösségekhez való kapcsolódások. A fiam például tegnap a győri Vaskakas Óz, a nagy varázslóját nézte meg, és tudta, hogy a barátja is ugyanazt nézi, miközben sem találkozni, sem focizni nem tudnak. Ezt nevezem kapcsolódásnak akár a gyermek szintjén is. Sokan gondolkodnak arról is, hogy milyen lesz a világ a „korona” után. A színház sem lesz ugyanaz: az emberek, akik tehetik, továbbra is az élő színházat fogják preferálni, hiszen ez a legfőbb ereje ennek a művészetnek, de talán egy új oldala is erőre kap, amellyel a színház távoli nézőket érhet el – és minden bizonnyal érdeke lesz elérni őket. Hiszen nincs nagyon veszítenivalója, mert „földi” nézői továbbra is látogatni fogják. És ahogy más online véghezviteli dolgoknak is van ára, miért ne lehetne ára annak, hogy valaki egy előadást streamelve néz meg: előre utalja a jegyárát, és boldogan ül a képernyője előtt valahol a Holdon.

H. N.: Egyetértünk, már az ökológiai válsággal elindult a gondolkodás arról, hogyan lehetne utazás nélkül, akár Skype-on keresztül eljuttatni előadásokat minél több helyre. Vagy ott vannak a rádiójátékok, és lehetne akár podcastszínház is.

Felvételt nézni ilyen mennyiségben egyébként nekem is új tapasztalat: érdekes figyelni, hogyan streamelnek a színházak. Sok előadás csak egy este látható, akkor is, ha archív. Így megmarad az eseményjelleg, az érzés, hogy le lehet maradni róla. (Tegnap például választanom kellett a szentgyörgyi, a berlini és a müncheni előadás közt, még online verseny is létrejött!)

Az elején pedig az „élő”, az „akkor és ott” hangulat is meg tudott maradni, amíg a járványügyi előírások engedtek élő közvetítéseket.

T. A.: Szerintem nekünk is ad valamit, ha ott, „a vonal túlsó végén” valami élőhöz kapcsolódunk, és nem egy negyvenéves felvételt nézünk, aminek persze szintén megvan a maga jogosultsága. Ez most van, én ennek részese vagyok, és akár fizettem is érte.

H. N.: Nagyon fontos a „közszolgálatosság” gondolata, amit említesz. Két dolog jut eszembe. Hogy igen: fizetni kéne érte, legalább időnként, nem feltétlenül csak a jelen rendkívüli helyzetben, és nem annak, aki elveszítette most az állását, hanem azoknak, akik megtehetik, azokért a kulturális dolgozókért, akik szintén elveszítették a munkájukat. Viszont ha ez a gyakorlat megmarad, a későbbiekben a lehető legtermészetesebb dolog volna felkínálni ezt a lehetőséget egy elfogadható összegért. Létrejöhetne a „színház Netflix”. Ahogy a járvány elvonulása után talán egy mozdulattal fizetős elérhetővé lehetne tenni az OSZMI videoarchívumát is.

T. A.: Ennek azonban jogdíjvonzata is van, ami nagyon sok ilyen vállalkozást alapvetően hátráltat.

H. N.: A másik: az állam közszolgálati szerepvállalásában pozitív kivétel lehetne a 2019 végén meghirdetett Déryné Program: azzal a céllal írták ki, hogy eljuttassa a kistélepülésekre a nagyvárosi előadásokat. Illegitimé teszi azonban, hogy az EMMI az előadások kiválasztásával nem egy szakmai bizottságot bízott meg, hanem tulajdonképpen a Nemzeti Színházat, amely maga is a program potenciális résztvevője. Meglátjuk, milyen előadások kerülnek kiválasztásra, ha vége lesz a járványnak. Akkor derül majd ki, mi a program célja valójában: kompenzáció azért, hogy a kistélepülések lakói, akikhez a hírek sem jutnak el, csendben tűrik a kizsákmányolást, vagy emancipatorikus elvek vezérlik.

T. A.: Ehhez azt fűzöm hozzá – egyetértve a mondottakkal –, hogy a Déryné program csapdába sodorja a potenciális pályázókat: azt is, aki pályázik, hiszen az a pályázatával azt mondja ki, hogy a rendszer jó és legitím, miközben nem az; és azt is, aki végül lemond a pályázásról, mert ezzel az egyetlen mobilitási lehetőségéről mond le, mert másik rendszer vagy pályázat, amit e valóban fontos és nemes célra használhatna, nincs. A közszolgálatosságot soha semmi sem tudja helyettesíteni. A jó közszolgálatról – és ennek részleteibe itt most nem tudunk belemenni – nem lehet lemondani, viszont ha ez a jó gyakorlat nincs, muszáj párhuzamos világokat építeni.

HAJNAL MÁRTON

ZSÓTÉR A KASTÉLYBAN

Molnár Ferenc: *A doktor úr – Vígszínház*

Többhangú kritika Herczog Noémi kommentárjával

Dr. Sárkány foglalkozását tekintve ügyvéd, valójában azonban színész. A darab elején segédjének újra előadja korábbi védőbeszédét, amelyért akkora vastapsot kapott a tárgyalóteremben, hogy elmondása szerint ötször hívták vissza a lámpák elé, és virágot dobtak neki. Más kérdés, hogy a védenca érdekében felhozott magasztos és meggyőző eszméket pár oldallal később meg is tagadja. De miért is ragaszkodna az előadás végeztével a szerepéhez?

A *doktor úr* című darabot a francia komédiák helyzetkomi-kummal telezsúfolt, bravúros utánezatának szokás tekinteni. Fontosabb azonban, hogy Molnár Ferenc első drámája magáról a színházról szól.

Herczog Noémi: De még mennyire! Nem ismertem a darabot, ezért most döbbsentem rá, hogy az 1878-as születésű Molnár Ferenc megelőlegezi a több mint fél évszázaddal későbbi születésű posztmodern drámaírókat, Tom Stoppardot: sorjáznak a metaszínházi utalások, a szereplők nem is léteznek a drámán kívül, de erre – mármint a megírtságokra – folyamatosan reflektálnak; és ugye a másik párhuzam: a krimi. Persze annyira nem kellett volna meglepődnöm, mert egyrészt a *Játék a kastélyban*, amiről lentebb lesz szó, szintén tartalmaz metaszínházi elemeket, másrészt Muntag Vince kutatásaiból is tudható, hogy érdemes posztmodern jegyeket keresni a Molnár-életműben. Ráadásul most erről beszélgetve Muntag Vince azt is elárulta nekem, hogy Stoppardnak konkrétan van egy *Játék a kastélyban*-átírata (*Rough crossing*), amely nem létezik magyarul, vagyis a hatás nyilvánvaló. Észrevettem még néhány motívumot a későbbi életműből, például a mester-tanítvány viszonyt *A hattyúból*, a romantikus szabálysértőt-törvényszegőt a *Liliomból*, de a darabot összességében meglepően gyengének találtam. Meg is fordult a fejemben, hogy abban az évadban, amikor az örökösök letiltották a Mohácsi testvérek bemutató előtt álló előadását, vajon mennyire lehetett szabadon értelmezni ezt az életművet. Arról már nem is beszélve, amit a Vígszínház „felülrendező” hagyományáról lehetett olvasni a napokban.

Ráadásul a *Játék a kastélyban* majdani szerzője a kikacsintásokat és az önreflexiókat nem is nagyon rejti metaforákba: ott van például Marosiné, a nevelőnő, aki egy bűnügyi történet szereplőjeként rajong a bűnügyi regényekért. De Sárkány újrájátszott védőbeszéde ennél még többet jelezhet számunkra. A beszédet felvezető vicc nem véletlenül hangzik el kétszer is: „Az igazság

néha nem vak, hanem bandzsál.” A mondatot a helyzet, az alügyész bandzsasága ihlette, és miközben Sárkány a kijelentésével tulajdonképpen megtagadja az igazság természetét (hiszen a nem vak igazság nem pártatlan), szójátéka látszólag annyira lenyűgözi a hallgatóságot, hogy a bíróság paradox módon Sárkány beszédét fogadja el igazságként. És bár Sárkány hazugságnak hiszi, amiket a védelem nevében mond, hiszen úgy gondolja, hogy védenca, Puzsér bűnös, később azonban megtudjuk, hogy valójában ártatlan. De hogy a bonyodalom még zavarba ejtőbb legyen: Puzsér azt hazudja az ügyvédjének, hogy bűnös, hogy Sárkány azt higgye, ő mentette meg a védőbeszédével. És itt még csak a történet bevezetésénél tartunk, bőven azelőtt, hogy a karakterek egymásnak adnák ki magukat. A valóság szép lassan félresiklik a sok csavar közepette, és nem marad más, csak a szerepjátszás.

Az igazság ráadásul nemcsak mint valóság, de erkölcsi értelemben is kisiklik, a darabban szembeötlően sokat emlegetett humanitárius eszmék és gavallérság szintén csak pusztá szóképekké degradálódnak.

H. N.: A bűnügyi tematika azért is kedvez a bohózatnak, mert az etika a Btk. felől értelmeződik: aminek nincs jogi következménye, azt a néző az ügyvéd főhős nézőpontjával azonosulva megbocsátja. Sőt, maga a lopás is megbocsátható, ha művészi színvonalon úzik, csillan meg a reflektálatlan zseniesztétika Molnár darabjában: „a művészek szabad”. A hierarchiában alacsonyabb fokon álló tolvaj, Puzsér szerepében Dino Benjamin alakítása tényleg nagyon szerethető – ki is magaslik az összjátékból –, teljes mértékben igazolja a fordított értékrendet, amely szerint a bűnöző mellé állunk. Nem tudtam viszont nem észrevenni, hogy mivel Dino Benjamin kreol bőrű, mint-ha ebben, a „sötétbőrű tolvaj” színpadi képében rejlene egy lehetséges utalás a néző előítéleteire is. Kérdés, hogy ennyiben Zsótér a szerethető tolvaj sztereotípiájával a szerethető roma Pintér Béla-féle ábrázolásához (lásd *Szutyok*) csatlakozik-e, vagy van-e ezzel egyáltalán bármilyen rendezői szándéka. Végül ezt az értelmezést elvettem, mert túlságosan áttételes: eredetileg sem a szereplő



Balázsovits Edit és Dino Benjamin. Fotók: Dömölky Dániel

nem roma, sem a színész, és ebben a formában a „kreol tolvaj” képét legfeljebb reflektálatlan előítéletként tudnám értelmezni.

Molnár, ahogyan későbbi komédiáiban, itt sem adja meg a happy end teljességét, mert bár a vígjátéki dramaturgia jól ismert konvenciói azt a benyomást keltik, hogy egy megszkokott boldog lezárásnak vagyunk tanúi, szinte minden kiderül és mindenki kárpótolva lesz, mégis némileg rossz íz marad a szájban a befejezés után. Sárkány a nagyravágyásáért ugyanis aránytalanul súlyosan megbűnhődik a jóval vétkesebb szereplőkhöz képest, ráadásul van még egy kevésbé feltűnő, elvarratlan szál is: a cselekmény lezárulta után Csató segédei várhatóan megérkeznek, hogy párbajra hívják hősünket.

Zsótér szokásához híven a korábbi előadások során a drámára rakódott játszási hagyományokat elegánsan kihajítja, és figyelmesen újraolvassa az alapanyagot, amitől annak egy egészen új oldalát képes megmutatni.

H. N.: Mint mondtam, nem ismertem a darabot, tehát nem tudom, mi volna az „új oldal”, de a legendás víges *A kék madár* után, amit sajnos nem láttam, de annál többet hallottam róla (hogy mennyire nem tudott vele menni a Víg közönsége, miközben...), én sokkal többet vártam. Ez az előadás egy valamelyest lelassított Latabár-filmre emlékeztetett.

Ennek köszönhető, hogy miközben a szereplők *A doktor úr* eredeti dialógusait mondják – az élőbeszédtől rendkívül idegen „nini”-ket is beleértve –, valószínűleg ez lett az egyik legmodernebb Molnár-adaptáció, amit a Víg falai valaha láttak. Zsótér ráadásul azon kevés rendező közé tartozik Magyarországon, akik a szövegben rejlő problémát nemcsak színpadra állítják, hanem valóban lefordítják a színpad nyelvére: *A doktor úr* háttérben működő színházi rétege így nemcsak egy mellékes, elsősorban dialógusokban jelzett aspektus lesz az előadásban, de az egész produkció teatrális jelleget kap tőle. Ez jellemzi a színészi játékot is.

Ide kívánczok a színészek életkora. Leszámítva ugyanis néhány markáns kelléket, mint egy nagy oroszlánfej (erről lejjebb), a szereplőválogatás az egyik legszembetűnőbb alkotói

gesztus. Sárkányt Fesztbaum Béla játssza, vele a szöveg szerint elvileg egykorú riválisait pedig a valóságban a színésznél jóval fiatalabb Dino Benjamin és Szántó Balázs. A történet így kap egy generációs színezetet is: a beért, de többre vágyó értelmiségi családfő vagyonát rabolná el Puzsér, a tolvaj, és feleségét Csató, a rendőr. (Ez az általam látott Zsótér-rendezések közül a *Galilei életére* emlékeztet, ahol a címszereplő tudóst Trill Zsolt és Törőcsik Mari játssza, míg az egyéb szerepek többségét fiatalabb színészek.) Fesztbaum, aki maga köztudottan Molnár-rajongó és -szakértő, megszkokott élénk eszközeivel dolgozik, de ez nem gond, mert mintha Molnár egyenesen rá írta volna a nagyzó Sárkányt. Talán csak a végén fogy el a lendülete, amikor Sárkány magába roskad és elcsendesül. Puzsér Dino Benjamin alakításában csibészes színezetet kap, többnyire higgadtan viszi előre a csel dramaturgiát, és cseréli össze a szereplőket, miközben még Sárkánynál is nagyobb ripacs. Csató (Szántó Balázs) pedig beteges csábító, aki meghódítaná Sárkányt (Balázsovits Edit megkapóan élénk, de talán nem mindig átérezhető alakításában).

H. N.: Dino Benjamin játékát nagyra tartottam: életet vitt a színpadra, ami nélküle gyakran hiányzott, leginkább Fesztbaum Béla tűnt egyhangúnak a sztárüggyévé ziccerezepéhez képest. Balázsovits Edit a többiekétől elütő, kicsit „nyávogós” játékan először nagyon megrökönyödtem, de aztán inkább ironikus utalásnak fogtam fel egyfajta színjátéki hagyományra, és onnantól élveztem, bár azt végig nem tudtam megszokni, hogy eszközeiben nagyon kilóg a többiek közül.

Szintén az igazság kisiklását erősíti, hogy Sárkány jó szándékából tetetett vonzalma az előadásban valódi megcsalásba toroklik. Cserébe Csató cseléről, hogy nem létező zsarolási aktákkal kecsgetteti, kiderül, hogy nem csel, az akták (valószínűleg) tényleg léteznek.

A színészek és a szereplők teatrális játéka mögött pedig ott dübörög a színpadi gépezet, amely kisiklatja, eltereli a valóságot. Már a függöny felemelkedése előtt hangsúlyosan természetellenes színekkel van megvilágítva a színpad előtere, hogy azután egy mesébe illő kastélyt pillantsunk meg (díszlet: Ambrus Mária), rajta egyebek mellett a dráma visszatérő vi-

rágmotívumával (a virágok is problémásak szerepüket illetően Sárkányné monológjában: tavasszal őszi rózsát kapni, nyáron hóvirágot), valamint Sárkányék (sic!) házának felső szintjén a vágy tárgyát jelentő kisasszonyt rejtő toronyszobával.

H. N.: Volt egy glóriát formázó lámpa is a szecessziós kastély mennyezetén, amit önironikus utalásnak tekintettem, de Ambrus Mária kastélyának egésze Benedek Mari sárga-piros-zöld ruhatárával nem tűnt a Zsótértől megszokott campnek.

A kastély pedig alkalmanként szétnyílik, hogy bekukkanthassunk a színpadi gépezetbe. A kedvenc elemem azonban a háttérben szobanövényként üldögélő szobalány (Pálos Zsuzsa), a megtestesült irónia, aki nem vonja el a figyelmet az előtérben látható cselekményről, de idézőjelbe teszi azt.

És ott van a csábosan fekvő színész az oroszlánfejjel, amelynek képe visszaköszön a kastély falának mozaikjain, és amely valamit „szimbolizál”. Vagy nem.

H. N.: Szerintem inkább nem.

Ennek a kérdésével egy Facebook-csoportban találkoztam, ahol nézők akadtak ki azon, hogy a Molnár-előadásban mégis mit keres egy oroszlán. De hasonlóan negatív hangokat véltem hallani a színházban is az előadás után. Érezhető, hogy miközben Zsótérnak ez formanyelvi szempontból egy ujjgyakorlat, és ha nem is kiemelkedő, de jól megcsinált előadása, a Vígszínház közönségének java nem ilyenfajta befogadói munkára készült – és most még csak a bemutatóról és az ahhoz közeli előadásokról beszélnek, amelyeken feltehetően edzettebb nézők ültek nagyobb számban. A törzsközönség számára ez egy színpadiasan megcsinált Mol-

Mi? Molnár Ferenc: A doktor úr

Hol? Vígszínház

Kik? Fesztbaum Béla, Dino Benjamin e. h., Szántó Balázs, Józán László, Ertl Zsombor e. h., Reider Péter e. h., Kurely László, Balázsovits Edit, Rudolf Szonja e. h., Hegyi Barbara, Pálos Zsuzsa / Dízlettervező: Ambrus Mária / Jelmeztervező: Benedek Mari / Dramaturg: Ungár Júlia / Rendező: Zsótér Sándor

nár-darab fura elemekkel – és a színlap, amely felvezetésével szerves része kéne hogy legyen az előadásnak, erre nem készít fel, csak arról tájékoztat, hogy Molnár „[i]rói világa, briliáns mondati, sajátos humora utánozhatatlan karakterei, a nagyratörő ügyvéd és a megnyerő szélhámos képtelen helyzetei azonnal elnyerik a nézők tetszését”.

Az előadás alatt személy szerint azt éreztem, hogy éppen a dialógusok sajátos humora nem tud mindig működni, az utánozhatatlan karakterek pedig az előadás végére mintha elveszítették volna a kontúrjaikat. A rendezés, még ha a koncepció teatralitásából adódóan félig szándékosan is, éppen ott vérzik el, ahol egy hagyományos Molnár-rendezés biztos sikerre számíthat. Cserébe viszont az egyik jelenetben megjelenik az Egyesült Államok jelenlegi, maníros elnöke, és ott az oroszlánfej, amely, mint elhangzik a darabban, nyolcévnyi fegyházat „szimbolizál”. Egy a sok vagyontárgyból, ami az amorális védőbeszédekért lett a lakók tulajdona, végső soron maga a bűn, amelyből a ház felépül (lásd mozaikok), és amely aztán átragad az ott lakókra. Persze ez a jelfejtés csak játék, ahogyan a színház is az. A kérdés az, hogy bele akarunk-e menni, vagy sem.

JÁKFALVI MAGDOLNA

JÁTSZÓ TEREK

A Vígszínház Zsótér-korszaka

Zsótér Sándor 1996-ban az „apánk, mint jól tudod, gabonakereskedő volt” Esterházy-mondattal kezdi a vígszínházi idejét, mely akkor még nem látszott korszaknak, aminek most, 2020-ban, csak improvizált beugrásnak. Azonban a mondat, mely a színházi gyakorlatban is könnyed nyelvjátéknak tűnik, a teljes vígés játékhagyományt élénk teríti. A *Búcsúszimfónia* nyitómondata ebben a térben megidézi Bródy Sándor kilencven évvel korábban itt bemutatott *Timár Lizáját*, pontosabban az ő asszimilált gabonakereskedő édesapját, s vele az Újlipótváros körüti auráját, a magyar dramaturgiatörténet egyetlen emlékezeti helyét. A végül is véletlen (meg)idézéssel a körüti bulvárrealista játékhagyomány felé forduló zsótéri figyelem különös és kezdetben szinte láthatatlan vígszínházi korszakot tár élénk.

Zsótér Sándor 1996 és 2006 között visszatérő rendszerességgel rendez a Vígszínházban (majd máig utolsó, nyolcadik rendezését 2014-ben látjuk). Ezek azok az évek, ne feledjük, amikor a budapesti színházak sajátos emlékezetpolitikai csomaggal és friss mediális technikákkal fordulhatnak a közvetíthető új rend felé, de a rendszerváltozás akarata, igénye annak megtörténte után már se nem tematizálható, se nem reprezentálható. Ezért is marad élénk a Zsótér-legendáriumban, hogy Esterházy Péter javaslatára kerül a Házi Színpadra beugró rendezőnek, de ez a véletlen nemcsak megteremti a magyar költői avantgárd legszebb előadásait (*A kék madár*, *Az Iglíc*), hanem az évek alatt olyan Brecht-játékra is kínál felületet (*A kaukázusi krétakőr*, *A szecsuaáni jóember*), mely Brechtrel nem a provokációsesztétika kereteit, hanem a mindennapok, a



A kék madár (2006). Fotó: Vígszínház, Domaniczky Tivadar

rendszerváltó új helyzetek politikai megszólalását tudatosítja szelíden. Mindeközben Marton László igazgató megérzéseit, talán felismeréseit követve kipróbálja, vajon átalakulhat-e egyáltalán a Vígszínház egy, az államszocialista évtizedekben sokszor nemzeti feladatokat is átvállaló körüti intézményből nem bulvár népszínházzá, hanem (mondjuk, berlini mintára) Volksbühnévé. Olyan színházzá, mely őrzi saját játékhagyományát, de felkészül annak esztétikai dekonstrukciójára is. S mondjuk el előre elemzésünk következtetését: a Zsótér-korszakban kapott szakmai-művészeti díjak mutatják, hogy igen, határozottan igen, mindezt lett volna lehetőség.

Zsótér rendezései leginkább grand récit-ként, nagy elbeszélésként olvastatják magukat, hiszen az egyes előadások egymással, az Ódryn létrehozott vizsgaelőadásokkal, magyarországi színházi terek és különféle társulatokhoz tartozó színészek hálózatában összekapcsolódva válnak igazán láthatóvá. A kortárs kritika is majd mindig jelzi, hogy a *Búcsúszimfónia* a radnóti *Rigolettó*val olvasható párban, ahogy a *Faust* mögött az Új színházi *A világjobbító* áll. *A tavasz ébredése* a szintén radnóti *Rettegés és ínség*ben mesteri szintre emelt tér- és perspektíva-zavaró mozgást idézi meg, míg *Az Iglíc* a Katona kamarás *Pericles* zsúfoltságából épít varázslóesztétikát. *A szecsuaní jóember* nagyszínpadi tüllfüggönyére vetített és

festett árnyak világa a szegedi *Szentivánéji álom* túllkulisszához passzol, már csak a méretek grandiozitása miatt is. Gruse a radnóti Médea és a MU-s Phaedra felől szólal meg, *A kék madár* a Krétakörös *Peer Gynt* felől hozza körénk a létértelem keresésének teátrális atmoszféráját. Zsótér sokat dolgozik, mindenhol, többször elmondja, hogy a színész csak előadásban lehet művész, hogy a játék az, ami alkotássá válhat, így az egész ország, sőt a magyarul játszó színházak is részesei lesznek ennek a felismerésnek: játszani (dolgozni) kell.

A nagy elbeszélés dramaturgi, tehát elsődlegesen nyelvi figyelmet igényel, a nyolc előadás mindegyike mégis, mindemellett erős képi állításként marad velünk. Olybá tűnik, hogy az emlékezet szcenikus és térbeli munkája rögzül elsődlegesen, mert Zsótérnél minden mondatrésze kiterjedő akkurátus gondoskodása közepette sem a drámák rögzült nyelvi-kulturális közegét látjuk, hanem színházi szituációkat. Huszonöt éve kitörölhetetlen, feledhetetlen kép, ahogy Gálffi László *látszólag* meztelenül ül egy kádban, és a budapesti telefonkönyvből felsorolja a Faustokat. Vagy Börcsök Enikő elrepül a fejünk fölött fehér tollban lebegő boszorkány Iglícként. Harkányi Endre pedig egy neonfényrel jelzett no-hídon hátrálva, hajlongva, atlétában fogadja a Szecsuanba látogató isteneket. És amikor Básti Juli fekete egyenruhás kisgyerekek

alkotta (kréta)körben áll egy zöld-sárga moziban, egyszerűen és katonásan, emlékszem, éppen dönt a gyerekről. Vagy itt van Hegedűs D. Géza a legkövérebb boldogság narancssárga szőlőfürtlufis figurája. Tehát minden szituáció elsődlegesen képként őrződik meg, mert a szituációkat a képek nem jelzik, hanem megteremtik. Zsótér pedig a Vígnak adja pályája leg szebb képét a halottak országáról, cipelem azóta magammal: ez a temetői tabló *A kék madárban*, a nézők mindegyike fehér szegfűt emel a magasba, s a hátsó, kétrétegű tüllre festett fák hideg képét ezzel éteri, metafizikai szépséggé oldják, pontosabban oldjuk mi magunk, s tesszük láthatóvá éppen a Vígben és éppen Zsótér okán, hogy a színház lényegi valósága: a megélt pillanat.

A nyolc előadás emlékezeti tere átvilágít az évek reper-toárján, melyet a körüti működés bonyolult, a demokratikus kultúrafinanszírozásban akkor még ismeretlen elvárásrendje Shakespeare-ekkel és *A dzsungel könyvével*, klasszikus vígjátékokkal és regényadaptációkkal mos egybe. Ebben a korszakban a Vígben majd félszáz (!) rendező dolgozik a három játszóhelyen, így még hosszú évekig nem látható, hogy a nagy múltú társulat meg tudja-e fogalmazni esztétikai preferenci-

áit, újra tudja-e definiálni pozícióját a városi közösségben. Ami látszik, s ez teljesen eltér a magyarországi hagyománytól, hogy a társulat színészei viszik a színházat, nem a rendezők. A Víg színészei a Ditrói Mórhoz köthető százéves játékhagyományban professzionálizálódva képesek az ezer embert befogadó térben is érthetően beszélni, a jól megcsinált dramaturgia ritmusában megszólalni, a karakterszínészet hierarchiájában mozogni, s ettől lesz biztonságos, ismert és kicsit unalmas az üzemi működés. De világos, hogy saját művészeti arculat és érezhető közösségi szerepvállalás hiányában a színházkulturális emlékezetben elhomályosodni látszik ez a pár évtized – az átmenet éveit ezek, mondogatjuk majd.

Zsótér előadásai ezért is alkotnak korszakot: magas színvonalú, professzionális művészszínházi eseményekkel bizonyítják, hogy rendkívüli felkészültségű és tudású színészeké a Víg. Varázslatos és alázatos korszak ez, mert a társulat *valóságához* tartozik, ahogy Zsótér a Víg idős színészeit újra kihozza a reflektorfénybe. Tanai Bella, Bajka Pál, Fonyó József, Harkányi Endre alakításnyelvi fegyelmettsége talán még Várkonyitól jön, mellettük szinte fiatalok a színház hetvenes évekbeli legendái: Lukács, Béres, Venczel.

Lukács Sándor két apát is játszik Zsótérnél, a *Búcsúszimfóniában* és Wedekindnél, s az előbbiben váratlan élvezettel teremt meg egy öregembert, kockás inges, kiült nadrágú apát. Miközben levetkőztetik, lemosdatják a hullámokat imitáló fekete lakk tenger közepén álló kádban, képes érzelmileg és mentálisan is összerakni azt a gabonakereskedő Esterházyapát, akinek négy fia mászókázik mellette. Lukács Sándor átalakulása, a metamorfózis letagadhatatlan színpadi gyakorlata itt, a lemeztelenedéssel még láthatóvá is válik. Ebben a dehierarchizált poétikus fogalmazásban a meztelen test nem jelent többet a kép egészének hatásánál. A nézhető kép részévé lenni, aprólékos és fegyelmettséggel munkával felkészülni erre a részletlétre, ezt is tudja ez a víges generáció.

Béres Ilona lesz az anya Lukács apája mellett, de sosem közös előadásban. Béres két anyaféle figurát játszik, a *Faustban* ő a kerítő Márta, *A kék madárban* Til Anyu és a Macska. Béres éppúgy az államszocialista kultúraipar szexszimbóluma, mint Lukács, bluesos altja a nagyszínpadról 1996-ban is érzékeny ér el minden egyes nézőhöz, és ennek a hangnak emlékezete nemcsak Lukácséhoz köti, mint anyát az apához, hanem kilépve a Zsótér-alkotások teréből hozza magával gyönyörűséges, az időskorból Gaál Erzsébet rendezésével ekkor, 1996-ban visszatérő győzedelmes Médeiáját.

Lukács és Béres mellett egy másik pár, Venczel és Börcsök munkái kapcsolódnak össze az előadások hálójában. Venczel Vera még szinte várkonyis gyerekkori mozgással látható majdnem mindenben a 2001-es *A szecsuáni jóemberig*. Felcsattan a hangja, átrebben a színpadon, gyors és gyakran távoli. De Mi Csü háztulajdonosként fegyelmettséggel, pontos, hibátlan, Brechtet nem politizálja, nem idegeníti el magát semmitől, de nem is dolgozik már az ételés kínálta rutineszközökkel. Képes valahogy a mondatok erejét, a hangja színét egy háztulajdonos hétköznapi regiszterében tartani. Nem tudom, miként lehet erre a színészi szintre eljutni, de láthatóan sok munka és sok idő, lassú és szenvedésekkel teli, többévnnyi próbaidő rejlik benne Zsótérrel.

Mitil szerepében Venczel a következő generációhoz tartozó Börcsök Enikő testvéreként létezik *A kék madárban*. Gyerekek anélkül, hogy bármi gyerekes lenne bennük, ők ketten meglehetősen felnőttként léteznek egymás mellett. Börcsök tanulási folyamata a leglátványosabb színházi esemény, melyet



Az Iglíc (2000). Fotó: Vígszínház, Szlovák Judit

követni lehet. Benedek Mari virágkölteményében Margarétaként kezd a *Faustban*, utána Iglíc 2000-ben, és máig nem tudom eldönteni, az észlelés metafizikai határait vajon miként lépte át. Egy évre rá Sen Te és Sui Ta, amivel végre leválasztja a szerepről Mészáros Ági 1957-es nemzeti munkáját. Ez az alakítás az utolsó mozzanat, a „Segítetek!” kiáltás felől uralja a színházi emlékezetet, de majd ötven évvel később Börcsök nem politikatörténeti eseményként érteti az előadás végét (bár adódna a forradalom és a rendszerváltás azonos mozzanatainak közelítése egymáshoz). Börcsök – a reprezentáció kereteit elbizonytalanítva – a leereszkedő vasfüggöny elé menekül az öt fenyegetően követő tömeg elől, s innen nem is szólalhat meg máshogy, csakis Börcsök Enikő színésznőként. Két és fél órán át a férfit és a nőt változó ruhában, de nem változó játékkal mutatja, megőrzi hangja színét, talán a keménység–lágyság skála lesz tágasabb. Megőrzi a mozgás ívét, talán darabosabb–lágyság indításokkal. De a vasfüggöny előtt a közösség valósága elé áll. S innen lép majd tovább, hogy az egyik legjobb Jelinek-közvetítő legyen a világban, a *Téli utazásban*, mert a szöveg oly rétegeit tudja kimondani-kijátszani, melyek olvasással egyszerűen nem érhetők el, mert Börcsök alkotótudása kell hozzá.

Ezekben az években a társulat szakmai összetettségére és kiegyensúlyozott erejére is felhívja Zsótér az általában a művészsínházakra forduló kritikai figyelmet, s vendégszínészeivel, a legnagyobb tragikának tudott Básti Julival, a legbrechtibb technikájú Molnár Erikával, a mindenkori főiskolásokkal eléri, hogy az előadások a víges repertoárban is egyre inkább *megtörténjenek*.

Tudjuk, hogy a grand récit általában kollektív tapasztalatok megfogalmazását segíti, ez az évtized azonban éppen a közösségi tudás szétesését mutatja. Zsótér előadásaiban víziluluk, vérmumusok, születendő kistestvérek, istenek, kínaiak és grúzok jönnek közénk a színházba, s nem állítom, hogy tematikus háló szövődhetne a dramatikus szövegek köré, mégis a rendezés művészetének sajátossága láthatóvá teszi a messi, az idegen, a metafizikai létezés formáit. Zsótér a realista hagyományoktól meglehetősen távol a színházat mégis arisztotelészi értelemben hozza létre: a színház (a dráma) rendet visz a lét zavaró kaotikusságába. Ez a rend azonban nem a jelek olvasható hierarchiájából következik, vagy az érthető, mert ismerős gesztusok és replikák viszonyából, hanem a szemlélődés rendjéből és tapasztalatából. Fontos, hogy Zsótér Budapesten itt, a Vígben kap nagyszínpadi figyelmet és lehetőséget arra, hogy megküzdjön Brecht (és, mondjuk, Major) és a posztmodern korszak kísérteteivel. Vagyis azzal a megoldhatatlan kérdéssel, mellyel a realista színházi közeg még nem szembesül: miként lehet irányítani, kézben tartani a dedramatizációból következő olvasatokat. Miként lehet az epizálást elkerülve nem tenni előtérbe, mégis létrehozni a lényegesnek vélt narratívát.

Zsótér egyik technikája a concept art színházi gyakorlatából ismert élettéliség (liveness) előhívása. A színpadain sokszor játszóterek, hinták, csúszdák és mászóak alkotnak tört struktúrát, s fiatalok, néha pucér fiatalok közlekednek rajtuk. Kapaszkodnak, ugrálnak, lebegnek, s nem utánozzák a cselekvést, hanem végrehajtják azt. Játszóter és játékhely azonosága okán (*Az Iglícben*, *A tavasz ébredésében*, *a Faustban*, *a Búcsúszimfóniában*, *a Téli utazásban*) az elhangzó mondatok a játékra, és nem a reprezentációra vonatkoznak. „Hol vagyok hol nem. Tündérorságban? Nem ám – mondja a vén nyanyó – ez itt a felvilág.” S ekként emeli ki a meztelen, öreg vagy

rogyant férfitestek kara a boldogság értelmezői képi keretét *A két madárban*. Egyszerűen nem feledhető el, hogy 2003 őszén, amikor körjátékkörbe állnak a kicsi, egyenruhás gyerekek a *Kaukázusiban* eljátszani, ki tudja elszakítani anyától a gyermekét, akkor el is szakítják a kört, vége is a körjátéknak. Eljátszani és elszakítani egyetlen koreográfiában, egyetlen kitarított képben, s közben bekavarodni a néző érzéki és gyermeki játéklelkezetébe – ez a konceptuális és költői avantgárd színház.

Zsótérnél az *életteliséghez* (és nem annak mutatásához) a tér szűkössége, telítettsége vagy fenyegető tágassága is hozzátartozik. Ambrus Máriánál, aki a Vígben láthatóan bőkezű és professzionális kivitelezői támogatást kap, nincs semleges tér, sem üres, és nincs közepes méretű sem. Amikor visszagondolok az előadásokra, a jól ismert Fellner és Helmer-terek eltűnnek, hiszen Ambrus Mária mindenhova másik dimenziót épít, ahonnan eleve másként, nem megfejtenő üzenetként hallatszik egy-egy mondat, hanem tényleges állításként vagy kérdésként. Börcsök Sen Téje (hadd legyen megint ez a példánk) a teaboltját jelző szűk térben nem a jó és a rossz tézisért értelmezi, semmiképp, egyszerűen az összezsúfolt testek közül kiemelkedve érzi és érezteti, hogy nem élhető a helyzete. Megmutatja, hogy nem élhető. Abban a kimondás pillanatában nem a filozófiai diskurzus összetűzéseinek feszültségét, hanem Börcsök kellemetlen testtapasztalatát érezzük. Nem fér el.

A terek mellől természetes, hogy Zsótér a songok körül is belenyúl az észlelés rendjébe. *A szecsuáni jóemberben* Dessau zenéjét a görög karvezetők erejével bíró Pápai Erika vezeti, s nem megszakítja és értelmezi az elhangzottakat, miként általában a Brecht-játszás szokta volt, hanem kontextualizálja és kíséri az addig történeteket. S amikor nem Dessau, akkor például a *Mammas and Pappas* tölti be a Házi Színpad terét, a „Dream a little dream of me...” szól, s ezért tudjuk, hogy az álmodás és a látomás összetartozó jelenségek, a drog és a képzelet valóságkonstrukciók, a mesék történelmi hagyományainkká válnak. A songok hazakísérnek, segítik a *nem azonnali megértést*, ami magas színvonalú, összetett, koncentrált előadásoknál jöhet létre. Zsótér 1996 és 2006 közötti hét alkotása a Szent István körúton mind ilyen.

Ez az évtized a százéves Víg életében tehát látványos korszak. Az épület felújítva, a színház komoly szakmai elismerések sokaságát halmozza fel, s ezek legtöbbször ekkor Zsótérhez köthető. Jönnek a Pécsi (korábban) Országos Színházi Találkozó legjobbjai, legjobb rendezői, legjobb jelmeztervezői díjak, a Színikritikusok díjai, a Főváros díjai, közben Zsótér is Jászai Mari-, majd Kossuth-díjas lesz. Még alakul, ami a díjakon túl megfogalmazható színháztörténeti hagyománnyá válik, de két jelenség már feltűnően formálódik. Már most látszik, hogy Zsótér két Brechtjével a Víg tette a Brecht-játszás akkori színházává (a Nemzeti helyett), mert azokra a kérdésekre nyitották rá gondolatainkat, melyek az ábrázolás folyamatának az ábrázoltban való jelenlétére és annak tudatosságára irányulnak. Ez a civil és alkotói bátorság és politikusság tisztán látható. Ugyanakkor a Brechteken túl Maeterlinck, Wedekind és a végén Jelinek olyan korszakot definiál magának a víges repertoárban, amelyet utóljára David Borovszkij Horvai Istvánnal az 1972–82 közötti évtizedben ért el.

Hat éve rendezett utóljára Zsótér a Víg színházban. A visszatérés méltó módja lehet Molnár Ferenc Ungár Juliára és Zsótérre jellemző szöveghű (de feltehetően nem játékhagyományhű) olvasata. A víges színészeket mulik, akarják-e.

PETŐ ANDREA

ANYÁK ÉS LÁNYOK

Török-Illyés Orsolya – Hajdu Szabolcs: *Obiectiva Theodora* – Tilos Rádió

„Ki volt a maga anyukája?” – kérdezte a levéltáros a bukaresti titkosszolgálati levéltár kutatótermében, amikor kivitte a háromezer oldalnyi szöveget Török-Illyés Orsolyának. A kérdés kétszeresen is fontos. Először, mert nőket általában nem szoktak megfigyelni a titkosszolgálatok, annál többször ők maguk figyelnek mint szürke, fizetett alkalmazottak, vagy „mézcsapdával” utasításra kompromittálnak. Ezért kevés kutatható anyag is marad meg róluk. Kommunista egyenlősítő politika ide, kommunista egyenlősítő politika oda, a nők akkor sem törték át az üvegplafont, ahogy most sem törnek. Tehát nem voltak megfigyelésre érdemesek. Sem Romániában, sem máshol. Következésképpen az életük és – tegyük hozzá, hogy – szerelmek elvesztek az utókor számára. Szerencsére – sóhajtanak fel most sokan. Másrészt a kérdés azt is jelenti, hogy a dosszié valakinek a saját anyukájáról szól. Azaz az anya halála után egy évtizeddel feltett kérdés anya és lánya nehéz kapcsolatát teszi még bonyolultabbá a dosszié elolvasásával.

Az *Obiectiva Theodoráról*, az Illyés Kinga erdélyi színésznő mintegy húszéves titkosszolgálati vizsgálati anyagain alapuló ötrészes hangjátékról már sokan írtak. Bírálták azért, mert a titkosszolgálati szempontok alapján a titkosszolgálati szempontrendszer ismétli meg. Vagy éppen dicsérték mint jó példát a közelmúltunk feldolgozásáért, hiszen az erdélyi magyar értelmiség is elakadt abban, hogy kritikával vizsgálja a kommunizmus alatti túlélési stratégiáit, amelyek lényegi eleme volt az együttműködés az akkor megváltoztathatatlan tünő kommunista diktatúrával. Vagy dicsérték politikai ötletét, mert meghekkelte a mai, hegemoniára törekvő magyar kultúrafinanszírozást. A hangjáték azonban felvet néhány kérdést a források objektivitásáról és az anya-lánya kapcsolatáról is.

Az első a titkosszolgálati akták igazsága. Az alkotó, Török-Illyés Orsolya többször is elmondja, hogy a majd háromezer oldalas dosszié, amelyet édesanyjáról megkapott, az igazság, és ezért a vártnál is jobban megrázta, mikor azokat olvasta, mert úgy érezte, mintha ő is jelen lenne a szobában. A megfigyelési dossziében a magyar lehallgatási hanganyag románul leírt változata található. Bárki, aki kutatott ilyen anyagot, tudhatja, hogy a leírási és fordítási folyamatot emberek csinálták, akik különböző nyelvi képességekkel, nyelvhasználattal és pontossággal végezték ezt az amúgy számukra pénzkereső rutinmunkát. És akkor még nem beszélünk annak a szerkesztési beavatkozásnak a hatásáról, amit Török-Illyés Orsolya maga is végzett. A román nyelvű fordítást megszerkesztette, azaz kiválasztotta a neki fontos részeket, és visszafordította magyarra. Ezt halljuk a színészek kiváló tolmácsolásában mint „igaz” szöveget, mintha annak idején ténylegesen ez hangzott volna el. A kétszeres fordítás és válogatás jót tett a szövegeknek: valóban olyanok, mintha egy rádiójátékban éltek volna az erdélyi magyar értelmiség vezető személyiségei. Azzal a különbséggel, hogy halljuk még a Securitate lapidáris nyelven megírt elemzését és utasításait is. Nem lehet nem lélegzetviasszafojtva hallgatni és követni az élet-halál harcot az emberi méltósággal megélt életért, mikor világos, hogy az eleve kudarcra van ítélve, mint egy görög drámában. Ezek a fordítások, a névtelen közreműködők sora teszik a szöveget igazi antik drámává.

Ebben a görög sorstragédiában, azaz életében Illyés Kinga a hivatásába, a színművészetbe kapaszkodott, nem akart mindennapi foglalkozást, és a színművészetet sem csinálta mindennapian. Az embertelen, lelkeket és szerelmeket felzabáló rendszerben kétszeresen is elárulták. Elárulta az ál-



lam, amelynek állampolgára volt, azzal, hogy megfigyelte és diverziós feladatokra akarta felhasználni. És mikor kiderült, hogy erre alkalmatlan, mert nem fél, még annak árán sem, hogy félelemnélküliségével tönkreteszi a körülötte és vele élő szeretteit, akkor elszigetelték, és korai betegségbe hajszolva megölték. A másik árulás az erdélyi magyar értelmiségieké. Abból a harminc-ötven közeli barátból és munkatársból, akik jelentettek róla évtizedeken keresztül, mindössze hat nevet fedtek fel a titkosszolgálati levéltár munkatársai. Egy kérdést megért volna az alkotóktól, hogy ezek közül, de a többiek közül is, miért nem ment el senki Illyés Kingához bocsánatot kérni 1989 után – vagy erről nem beszél a podcast elkészültének történetét bemutató podcast. Pedig a múlt nem zárul le, mert nem zárulhat le, hiszen Török-Illyés Orsolya kislánya éppen annál a dalnál fakad mindig sírva, amelyik az általa nem ismert nagymama legfontosabb dala volt, és amelyikkel a darab zárul.

A szembenézés, illetve a múltért való személyes felelősségvállalás hiányát a rádiójáték könnyedén esztétizáló individualizálással oldja meg. Az alkotók a Tilos Rádiónál készült podcastban nem hivatkoznak sem a titkosszolgálati anyagok keletkezésével, sem azok elemzésével kapcsolatban született könyvtárnyi magyar vagy nemzetközi szakirodalomra és kutatásra. A történészekkel és levéltárosokkal nem folytatnak párbeszédet. Pedig a főhős, Illyés Kinga a Securitate ellenében megélni remélt élete egyéni, de nem egyedi. Mikor a moderátor megkérdezi Török-Illyés Orsolyától, hogy hazavitt-e a román titkosszolgálati levéltárból a forrásokat, akkor nyilall bele a hallgatónak, aki járt valaha levéltárban, hogy micsoda zavar lehet a fejekben arról, hogy hogyan is születik az az elbeszélés, amelyet történelemnek hívnak. Legyen az államok vagy egy erdélyi színésznő története.

És itt érkezünk el a másik fontos kérdéshez: az érzelmek, anya és lánya történetéhez a hangjátékban. Török-Illyés Orsolya, a lány rendkívül finoman, de érezteti, hogy édesanyjával nagyon nehéz volt a kapcsolata: hidegnek és impulzívnek találta, olyan nőnek, aki nem tudott érzelmileg megbirkózni az anyasággal. De nem Illyés Kinga egyéni kudarca vagy hibája, hogy a diktatúra felzabálja az érzelmeket. Ugyanez magyarázza azt az eseménydús és viharos szerelmi életet, amelyet Illyés Kinga megélt. Ugyanakkor apjáról, akit édesapának nevez, és aki nagyon fiatalon otthagya a családot, és Magyarországra költözött, szokatlan melegséggel beszél. Ezt az érzelmi szerkezetet változtatta meg a háromezer oldalas titkosszolgálati

megfigyelési anyag, valamint az, hogy a lány saját édesanyját játszhatta el a hangjátékban.

A szerelem olyan emberi tevékenység, elidegeníthetetlen társadalmi erő, amely tartalmazza a lehetőséget (aláhúzom: a lehetőséget, és nem a bizonyosságot) a lényegileg kölcsönös kapcsolatra egyenlő helyzetű társadalmi szubjektumok között. Ezért a szerelemben alapvetően transzformatív és egyben emancipációs lehetőség rejlik – ez egyfelől lehetőség az egyénnek, másfelől veszély a mindent behálózó politikai hatalomnak. Az olasz történész, Luisa Passerini *Szerelmes Európa. Szerelem Európában*¹ című könyvében így határozza meg a szerelmet: „a vágy és a szerelmesek lehetetlen egyesülésének dialektikája, még akkor is, ha a szerelem teljes viszonzásra talál”. A meghatározásban a lehetetlenséget szeretném aláhúzni, amiben benne van a bukás tudatos vállalása – és ez határozta meg Illyés Kinga életét. Minden társadalom „érzelmi közösségekből” áll, amelyeket az azonos érzelmek azonos értelmezése hoz létre. Lehet ilyen érzelmek a trauma megélése, vagy azonos értékek melletti közös erkölcsi kitartás egy diktatúrában. Ezek az „érzelmi közösségek” egyben társadalmi mobilizációs erő is jelentenek, de valódi politikai kérdés, hogy hogyan kapcsolódnak, vagy kapcsolódnak-e egyáltalán egymáshoz. A titkosszolgálati lehallgatási dossziékon alapuló hangjáték azt mutatja, hogy az erdélyi magyar értelmiség „érzelmi közössége” megrokkant, és ennek a legnagyobb vesztese, mint mindig, az önálló és kreatív nő. Nemcsak azért, mert folyamatosan küzdenie kellett a méltó és képességeinek megfelelő munkáért, hanem mert a politikai rendszerek a szerelem és persze a fogyasztás ellenőrzésén (hogy van-e olaj a boltban, és azért mennyit kell sorban állni) keresztül menedzselik, irányítják az embereket. És így a szerelemnek éppen az az emancipatív potenciálja veszett el, amivel Illyés Kinga az ellenőrzött léttől megmenekülni remélt. Ezért kulcskérdés, hogy hogyan szeretünk. Mint anyák és mint lányok. A hangjátékban ebbe láthatunk bele, és ettől érezzük magunkat valahol zavarban. De ezt a zavart nem az intimitás magánszférájának megsértése miatt kellene éreznünk, amikor halljuk a titkosszolgálatok fizetett munkatársaival együtt, hogy Illyés Kinga mikor és kivel szeretkezik, hanem mert a hangjáték megmutatja a szerelem valódi erejét, és ezzel kisajátíthatóságának mélységét is.

1 Luisa PASSERINI, *Europe in Love, Love in Europe. Imagination and Politics Between the Wars*, London: I. B.Tauris & Co. Ltd., 1999.



A fotókon Illyés Kinga. Lírai oratórium (1974), művészeti tanácsadó: Harag György. Fotók: Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, Kutatóközpont

TOMPA ANDREA

A DOSSZIÉK SZÍNPADIASSÁGA

„Az a színpadi forma, melyet a reneszánsz és a klasszicizmus drámája teremtett magának, a sokat szidott »kukucskáló-színpad«, az egyedüli, amely adekvát a dráma abszolút voltával, és minden tulajdonságával erről tanúskodik”¹ – írja Peter Szondi *A modern dráma elmélete* című munkájában. Az ún. kukucskáló színpad tehát a dráma legtökéletesebb fizikai megtestesítője: kukucskál, feltár, megfigyel – és sötétben hagyja a nézőteret. Hogy az állambiztonsági múlt, a megfigyelés, lehallgatás, követési naplók anyagai miért annyira színpadképesek, az a két „műnem” hasonló természetéből következik. Az alapstruktúrák ugyanis nagyon hasonlóak: a néző/megfigyelő sötétben figyel, egy titok kibontakozásának tanúja, a színész/megfigyelt nincs tudatában annak, hogy nézik, megfigyelik, legalábbis a klasszikus drámai/színpadi helyzet konvenciói szerint. A színpadon a titok dialogikus formában bontakozik ki, ahogy az ún. célszemély, a megfigyelt és „kapcsolatai” között.

Mindkét létmód – hogy ne pusztán műnemnek nevezzük – nagyon hasonló elemeket tartalmaz tehát, legalábbis ami a klasszikus, zárt, Szondi által abszolútnak mondott drámát illeti. Mindkettőben ott van valami feltárulkozásának az ígérete, ami a néző előtt fokozatosan válik láthatóvá. És a látszólagos egyirányúság: a sötét nézőtérrel való megfigyelés, amiről a színpad nem vesz tudomást. Vagyis a színpad öntudatlan, nem tudja, hogy figyelik. A néző a kukucskáló, a színpad a magát feltáró, látszólag nincs visszacsatolás.

A kukucskálás, a megfigyelés magában rejtja a titok feltárulkozását a drámában és a megfigyelésekben egyaránt. A titkos-

szolgálat már nevében is a titok megfigyelését és elraktározását hordozza. A „szubjektum akarata ellenére föltárt titok”² lehetne a dráma és a megfigyelés közös nevezője.

Mindkét forma, a lehallgatás és a dráma is dialogikus: a *közöttesben* zajlik, ahogy Szondi fogalmaz, vagyis emberek között, ezért dialógus az alapja. Az emberek, a megfigyelték nem (csak) tevékenységeik közben vannak megfigyelve, hanem interakcióikban, a másokkal való érintkezés, telefonálás, együttlétek, beszélgetés közben. A legtöbb lehallgatási dosszié szavakat hallgat le, beszédet, gondolatok cseréjét. Sokszor egy-egy dosszié oldala úgy néz ki, mintha egy drámarészletet olvasnánk: szereplőnevek és dialógusok. Egy-egy „jelenet”, például egy rögzített telefonbeszélgetés tartalmazza azokat az elemeket, amelyek ki-merítik a klasszikus drámai modell alapfogalmait, a Freytag-piramisét: van expozíciója, csúcspontja, emelkedő és hanyatló akciója. A csúcspont mintha mindig a sérelmes magánéleti titok, a nemzetbiztonsági kockázatot tartalmazó mondatok elhangzása volna. Ugyanakkor mintha minden egyes lehallgatásnak el is kellene játszania ezt a csúcspontot – azt a pillanatot, amikor valami „történik”, valaki lelepleződik, különben mi indokolná magát a megfigyelést.

Ezek a „jelenetek”, lehallgatások, a különböző magán- vagy nyilvános terekben zajló megfigyelésekről született jelentések szűk, zárt terekbe vezetnek. A drámai tér is abszolút, zárt, gyakran szűk és konkrét is. A szűk terek, az emberek összezártságának, a kényszerű kommunikációnak a drámai modellterei. Itt képes a *közöttes* feltárni magát.

1 Peter SZONDI, *A modern dráma elmélete*, ford. ALMÁSI Miklós (Budapest: Osiris Kiadó, 2002), 17.

2 TAMÁS Gáspár Miklós, „A titkosrendőri ihlet”, <https://litera.hu/irodalom/publicisztika/a-titikosrendori-ihlet.html>.

A dossziék színpadiasságára a romániai rendező, Gianina Cărbunariu előadásai hívták fel először a figyelmem. Bár számos előadás készült, amely megfigyelési dossziékból ihletődve fikciós művek létrejöttét eredményezte, Cărbunariu előadásai a múlt megismerhetőségének kérdéseit vizsgálták, és a dossziék hermeneutikai kérdéseit is problematizálták. Cărbunariu szövegű, dokumentarista, olykor egyenesen verbatim módszerekkel alkot előadásokat, ilyenek például a *Nyomtatott nagybetű és az X milliméter Y kilométerből*.³ Utóbbi darabjában nem pusztán egy romániai disszidenstörténet elmondására vállalkozott, de a mindössze pár oldalnyi szöveg többszörös szó szerinti újramondásával azzal is szembesítette a nézőt, hogy a színrevitel elsősorban interpretáció, szerzői értelmezés, az „eredeti” jelenet megismerhetetlen. A leírt szavak mögötti, azokat kísérő performatív elemekre a titkosszolgálatnak nincs rálátása, azokat a hivatal sosem rögzíti, ahogy önmagára sem reflektál. Egy „célszemély” hanghordozása, gesztusai, egy kihallgatás hangsúlyai mindig rejtve maradnak, ismeretlenek, azokat csak a színház képes feltárni. Hogy egy kihallgatás miféle hangnemben zajlik, mennyi benne a fenyegetés, gépiesség, önbizalom, hősi szerepvállalás, megalkuvás stb., erről a dossziék nem beszélnek. Az előadásban volt olyan kihallgatási jelenet, amelyet ötször is végignézhettek a közönség, mindig új értelmezést kapva a helyzetről, új színben látva a szereplőket. A színházi nyelv tehát egy hermeneutikai problémára figyelmeztetett: minden színrevitel értelmezés, szerzői interpretáció. A szavak ugyan ismétlődnek, de a történet abszolút igazsága feltárhatatlan. A színészek ráadásul folyton cserélgették szerepeiket a többszörös újrajátszásban, így a leegyszerűsítő fekete-fehér, áruló-hős szembenállások is lebomlottak. Egy problematizált, nehezen megismerhető múlt állt tehát a néző elé, amelyet folyamatosan reflexió tárgyává kellett tennie. A produkciót emlékezetes közönségtalálkozó követte: a sötétből a néző előbújít, s így nem pusztán megfigyelő volt, hanem a múlt hordozója, interpretátora, aki belekapcsolódott a színpadi történetbe azzal, hogy meg- és kibeszélte azt, tapasztalatait, emlékeit, személyes tudását, élményeit odahozva.

Fentebb a dráma és a megfigyelési dossziék alapvető strukturális szimmetriáiról beszéltem, s arra igyekeztem rámutatni, hogy ezek az anyagok önmagukban véve abszolút alkalmasak arra, hogy színpadi művekké váljanak, ehhez minden adott bennük: megfigyelés, titok, szereplők, dialógus, zárt helyszín, nem beszélve a helyzet feszültségéről – a titok feltárulásának módozatairól. Azonban ezen túlmenően legalább két olyan aspektusuk van, amelyeket egy színrevitelnek számba kell (lehet, érdemes) vennie, amennyiben nem pusztán a titkosszolgálati titok érdekli. És ez már a dossziék kritikai olvasatát igényli.

Az egyik: az etikai kérdések. Akár élő, akár holt (valós) szereplőkről van szó, az érintettek, bárkik is azok, nem képesek, ha az alkotók nem akarják, kontrollálni, befolyásolni a róluk születő előadást. A Kenedi-jelentés így vélekedik ezekről az etikai kérdésekről: „Azzal, hogy [az illető személyek] vállalták a besúgást, vállalták annak a kockázatát is, hogy idővel lelepleződnek. Anonimitás csak a megfigyeltéknek, az áldozatoknak járhat, hiszen róluk gyűjtöttek – a beleegyezésük nélkül – olyan információkat, amelyek az ő magántitkaik.”⁴ Ennek szellemében a megfigyelték, áldozatok anonimitásának megtörése voltaképpen mindig megismétli a leleplezést. És egyben – bár lehet, hogy ez messze vezet – magát a traumát is. Amikor fikciós művek születnek a megfigyelési dossziékból, mint Kelemen Kristóf *Megfigyelőkje*, azzal ezeket az etikai buktatókat lehet elkerülni.

De nem ez az egyetlen módja ezek elkerülésének: Cărbunariu például úgy járt el, hogy a szereplőkkel (áldozatokkal) folytatott hosszas beszélgetések, egyeztetések után mutatta be darabját, előzetesen mintegy engedélyt, jóváhagyást, saját értelmezéséhez hozzájárulást kérve az élőtől.

A halottaktól azonban nem lehet engedélyt kérni. Az *Obiectiva Theodora* „eredetije” és főszereplője, Illyés Kinga színésznő már nem él, és az ő megfigyelési dossziéből készült rádiójáték valamelyest ugyan elfedi az eredeti neveket, azok inkább csak szimbolikusan fedődnek el; a szereplő személyek minden esetben felismerhetők (és a kritikák azonosítják is őket⁵). A múlt szereplője halálában védtelen marad. A titkosszolgálatot a színésznő magánélete, sőt (élő, volt) férjének magánélete tartotta lázban, és a hangjáték (dráma) kiindulópontja is az, hogy ennek a megfigyelési helyzetnek és a magánéletnek a feltárulkozása elvezet a múlt megismeréséhez.

A másik fontos aspektus éppenséggel a múlt megismerhetőségének kérdése, és egyben ezeknek a dossziéknak a „valósága”. A dokumentarizmus a színpadon immár egy évszázados múltra tekint vissza, ám az ennek alapjait megteremtő Erwin Piscator korától eltérően, amikor a dokumentumok még bizonyossággént, a valóság megbízható darabjaiként álltak elénk, a hatvanas évektől a dokumentarizmus nagy kérdése erre fele az, hogy vajon *mi az a valóság*, amely megismerhető a dokumentumokból, vagyis mit dokumentálnak a dokumentumok. Nézzünk egy példát, amelyet ezúttal a családunk egyik tagjának megfigyelési dossziéjából meríték. Milyen valóságot ír le az a jelentés, amely egy kocsmai szituációról szól: a megfigyelt és a megfigyelő együtt isznak, egyikőjük többet, a másik kevesebbet – a besúgó az ivásban társ marad, hogy ne keltsen feltűnést, majd saját ilyen vagy olyan szándékaitól vezérelve jelentést ír a megfigyelt által részegen mondottakról? Minden mondatot torzít az alkohol, a besúgás szándéka, a besúgáshoz fűződő érdek, a pillanatnyi lelki-szellemi-testi állapot. Romániában mindez magyar nyelven történik, románul tollba mondva.

A dossziék hermeneutikájáról Cs. Gyimesi Éva írt hosszú bevezető tanulmányt, amikor közreadta a róla készült, meglehetősen töredékes titkosszolgálati megfigyelési anyagot.⁶ Cs. Gyimesi többek között a teljességre kérdez rá, mivel saját számítása szerint dossziéja pusztán kis töredéke került elő.

A múlt megismerhetőségének kérdése mindig, bármilyen forrásokkal dolgozik is valaki, problematikus, kritikai alapállás nélkül aligha vizsgálhatóak ezek az anyagok. Ugyanakkor érdemes mérlegre tenni azokat az etikai kérdéseket is, amelyek éppen azoktól veszik el az önrendelkezési jogot, akikről már egyszer amúgy is elvették. A másodszori traumatizálódással szembe kell nézni (ahogy maga a beszerzés is lehet traumatikus esemény). Ha ezeket a kérdéseket nem tesszük fel, vagyis nincs kritikai alapállás, maradnak a tisztán strukturális, a dráma fogalmához tartozó alapvető szimmetriák. Ami nem kevés, de amennyiben ez marad fókuszban, a drámai helyzet alapja realizálódik, vagyis a kukucskálás. „A titok az, ami itt a fantáziát foglalkoztatja, nem a rendszer. A személyes titok” – összegzi bírálatát Tamás Gáspár Miklós esszéjében, amelyet az *Obiectiva Theodora* hangjáték kapcsán írt. A rendszerre, a múlt feltárhatóságára, az igazság problematizálására a kritikai olvasat, a forráskritika képes reflektálni.

5 Lásd például SELYEM Zsuzsa írását: <https://revizoronline.com/hu/cikk/8309/obiectiva-theodora-reszletek-egy-erdelyi-szineszno-lehallgatasi-dossziefabol-torok-illyes-orsolya-es-hajdu-szabolcs-radiojateka/>.

6 CS. GYIMESI ÉVA, *Szem a láncban. Bevezetés a szekusdossziék hermeneutikájába*, Kolozsvár: Komp-Press Kiadó, 2009.

3 Az előadásokról lásd a *Színház* 2014. novemberi és 2012 júniusi számait.

4 A Kenedi-bizottság jelentése, <http://mek.oszk.hu/08400/08450/08450.pdf>.

ÚJ „KAPOSVÁR”?

Négykezes kritika a Miskolci Nemzeti Színház előadásairól: *Feketeszárú cseresznye*, *Don Juan*, *Don Carlos*, *Hegedűs a háztetőn*



Hegedűs a háztetőn, r.: Béres Attila. Fotó: Éder Vera

Gabnai Katalin: Az elmúlt évadban többször megesezt, hogy egy-egy miskolci előadás megnézését erősen ajánlották egymásnak a szakmabeliek. Az információs riadólánc – amihez jelentős segítséget adnak a színház sajtóval és reklámmal foglalkozó munkatársai – idén is működik. Miskolcra menni ígéretes lehetőség ma is. Leginkább persze a személyes emlékek csábítják az embert. Szöcs Artur munkái egy városmajori Feydeau-előadás óta vonzanak igazán. Afféle „gyerünk, nézzük, mert itt aztán minden megtörténhet!” érzés alakult ki bennem, mióta egy elkezdődni alig tudó produkció a szemem előtt szállt föl, s lett belőle varázslatos örület. Béres Attila rendezéseit látva, s az ő előadásaira készülve erős reménységünk lehet, hogy alaposan végiggondolt, időnként monumentalitásra törekvő, jól világított és szakmailag egyébként is pompásan kivitelezett, nagyszabású játék vár bennünket. Mielőtt a Mohácsi testvérek Shakespeare-átiratát, *A velencei kalmár* miskolci variánsát láttam volna, előre örültem, hogy a főszereplő Görög László lesz, akit kiskamasz korában néptáncosként láttam először színpadon. Hogy maga az egész játék nagyszerű, az később derült ki. (Ez már kissé a múlt, de szerencsére júniusban talán még látható lesz a Városmajorban, aminek akkor is örülnünk kell, ha van a dolognak némi veszélye a nagyon eltérő akusztikai és térbeli viszonyok miatt. Aki mindkét helyen látta az ugyancsak miskolci, Rusznyák Gábor rendezte *Édes Annát*, sajnálkozva észrevételezte, mennyit veszített erejéből a produkció a városmajori vendégjáték alkalmával.)

Távolról úgy tűnik, hogy a társulat régebbi tagjai, a húzónevek és a szintet évek óta megtartó erők közé folyamatosan tudnak beilleszkedni az új nemzedékek tagjai. Igen gazdag választéka van itt a karaktereknek, s a vezetői „kertésztevékenység” is működni látszik. Külön örömet jelentett látni Lajos Andrást, aki hosszadalmas és aszályos pesti évadok után

végre méltó feladatokhoz jut. S persze nem akármilyen növényi szerveződésű, menet közben szinte műfajokat változtató produkció főszereplőjének sem lenni, mint amilyen a Szöcs Artur által rendezett *Feketeszárú cseresznye* című, Hunyady Sándor művéből kiinduló, nagyszínházi zenés játék.

Papp Tímea: Csábító lenne a felsorolt nevekhez kapcsolódva hagyni, hogy a szöveg írja önmagát, de nem vagyok abban biztos, hogy csapongásomat elég szakmainak tartaná a kedves olvasó, úgyhogy kordában tartom magam. Azt viszont határozottan cáfolnám, hogy csak a riadólánc számít. Megy a kritikus oda anélkül is, és nem azért, mert kedvesen, segítőkészen fogadják, vagy mert a színházcsinálás organikus részének tartják a kritikát, hanem azért, mert nem – jó, tompítsuk a kijelentést – vagy sokkal kevésbé merül fel a mellényúlás lehetősége.

Például mert a társulat erős, ami azt is eredményezi, hogy ki lehet állítani olyan ensemble-előadásokat, mint a *Feketeszárú cseresznye*. (Csak nem állom meg a coming outot: Szöcs Artur rendezéseinek hosszan ellenálltam, de a *Bakkhánsnő*knel igent mondtam rá.) De mielőtt a társulatról esne szó, ne felejtjük el, mennyire fontos, még inkább demonstratív a darabválasztás, egész pontosan a témafelvetés, hiszen az évszázados kibeszéletlen történelmi trauma a mai közbeszédet is meghatározza. (És ha már nem kevés rizikóval bíró demonstratív-educatív repertoár, említsük meg a kritikudíjas *A velencei kalmár*t, és gyorsan tegyünk mellé két nem annyira könnyed musicalt, a két évaddal ezelőtti *Kabarét* és az idej *Hegedűs a háztetőn*.) Hunyady műve sok szempontból jó választás, hiszen nem egy fekete-fehérre színezett, nemzetiségi ellentétekkel és a nagypolitika árnyékával terhelt szerelmi háromszög – bár bizonyos színházakban könnyen arrafelé árnyalják a képet –, hanem egy rettenetesen bonyolult és nagyon érzékeny, társadalmi és

privát kataklizmákból kibomló, magán- és közéletet összeszövő történet. A miskolci előadás nem csupán megmutatja ezt a komplexitást, hanem megérthetővé teszi. Ebben persze segítenek a Hunyadytól és valós levelekből való vendégszövegek, aztán ott az agy mellett más érzékszervekre ható élőzene meg a tánc is – szubjektív érzetként hozzátennem azért a túlhazbó jelzőt –, de ha nem lenne a színpadon ilyen társulat, ha nem érezné a néző, hogy ügyük van ezzel az előadással, odalenne a személyesség, az átélhetőség.

G. K.: Mindazonáltal az előadás kissé „fejnehéz”, a rendező láthatóan nem állt ellen annak az örömmek, ami a muzsikuskok és a remek erőnlétű, jól mozgó színészgárda helyzetbe hozásával jár együtt. Túl van muzsikálva az első rész, de olyan zamatos, hogy nem fárad el a néző. Hogy is fáradna, amikor Bodoky Márk fiatal kora ellenére olyan bánatos, igazi férfit játszik, akit majd szétvet a visszafojtani próbált szerelem. Hogy van másfajta tekintet is a szakmai tarsolyában, arra bizonyíték a múlt évad *Cyranójában* a kisfiúból sértett hadfivá érő Christian megformálása. Lajos András színészi készlettára és alkalmazkodni tudása már rég nyilvánvaló, jelenlétének ereje pedig produkcióról produkcióra nő. Az Irinát játszó szép Czvikker Lilla nem tűnt ugyan olyan „szenvédélyes, erős teremtés”-nek, mint akit Hunyady említ az ihlető asszony alakjára emlékezve, viszont gyönyörűen énekel. Szócs Artur rendezői találékonysága és legtöbbször igazolódó döntései színésztámogató eljárások. Nem lehet kihagyni Szegedi Dezső éneklését, Fandl Ferenc akrobatikusan kivitelezett bohócantréját és Szirbik Bernadett lángot vető felháborodását, ha azokat így meg lehet csinálni. Én azért rendszerint csuklom egyet, amikor Szócs a polgári színjátékból a népszínmű felé hajol, aztán az indázó daljátékban koreográfusra bízva a férfiúi kakasviadalt, majd beköltöztetve a holtakat a történetbe ráfúj a jelenetekre egy kis sírszagot. Kicsit olyan ez, mintha egy képen a krétarajz bizonyos foltjait olajjal folytatná, aztán azt nehézkesnek találva tollrajzra váltana, majd a végén valami kollázs csíkjával keretezné az egészet. Szabálytalan, de érdekes. És a színészei képesek mindezt megvalósítani.

P. T.: Tetszik nekem a „fejnehéz” jelző, úgyhogy elkölcsönözöm a Don Juanra, ami szintén Szócs-rendezés. Miközben persze már csak az alapanyagból adódóan milyen más is lehetne... Nagy erénye az előadásnak, hogy lecsupaszítja *Don Juant*, megszabadítja a karakterre rakódott sztereotip érzékiségtől, nagystílusú svihákságtól – tulajdonképp mindentől, amit gyanítom, Mozarttól és da Pontétól eredeztethetünk –, és Petri György Molière-jéhez hűen elének állít egy mérhetetlenül nárcisztikus, önző és manipulatív fiatalembert, akiből hiányzik az együttérzés és az önreflexió. Ez minden romlottságának az oka. A gátlástalanság ereje mozgatja, szórakoztatja. Bárkin átgázol ez az intellektuálisan nagypályás, hűvös machinátor, aki – és ezzel cáfolum magamat – talán egyetlen pillanatban mégiscsak reflektál önmagára, ám ezt némiképp őszintétlenül, nem közvetlenül, hanem a nézőn keresztül, a nézőnek verbálisan tükröt tartva teszi. Ez a fókusz mindenképp nagy találmánya az előadásnak, amelyben a férfiak szinte mind a helyükön vannak. Nem kelt empátiát a címszerepben Simon Zoltán, mértékkel játékos Gáspár Tibor Sganarelle-ként, egészséggel komédiázik Rózsa Krisztián mint Frici, súlya van Varga Zoltánnak mint Don Louis; ugyanakkor indokolatlannak, már-már öncélú gegnek tartom, hogy Don Carlosszal és az ő coming outjával egy homoerotikus szál is bekerül. Don Juan korra és nemre való tekintet nélkül hódít, de nem csábít, hanem leigáz, erőből. Ugyanakkor a történet fő áldozatai mégiscsak a nők lennének.

Nekik az adott társadalmi szerepek, elvárások és kényszerek miatt jóval nagyobb a morális veszítenivalójuk. S ez nem csupán a 17. századi drámában van így, hanem ebben a látványban (díszlet: Slárku Anett, jelmez: Kovács Andrea) és hangkulisszájában (zene: Nagy Nándor) egyaránt eklektikus, időben hol erre, hol arra tolódó, hol konkretizáló, hol elemelten stilizáló, összességében kortalanná tett előadásban is. Donna Elvira, Mari és Bernadette figurájával és tragédiájával nem a három színésznő – Mészöly Anna, Prohászka Fanni és Czvikker Lilla –, hanem a rendező maradt adós.

G. K.: Dereng nekem, hogy volt már előadás, amelyben a Don Carlos iránti enyhe bizsergés már megjelent Don Juanban, hisz szinte kínálja magát ez a lehetőség egy hedonista mindenevő esetében. De mivel sajnos ezt a Molière-produkciót most nem láttam, hadd térjek rá egy másik *Don Carlosra*, a miskolciak friss Verdi-bemutatójára, amellyel ketőnk közül csak én találkozhattam. A február 19-i estén az átütő hangú Hector Lopez Mendoza énekelte Carlost. Korrekt, ám kissé szakadozottnak tűnő előadás volt.

Árvai György pompás díszletére, amelynek központi eleme egy nyomasztóan sötét, majd a peremén időnként felfény-



Simon Zoltán a Feketeszáru cseresznyében, r.: Szócs Artur. Fotó: Gálos Mihály Samu

lő és szinte zuhanni készülő kereszt forma, sokáig fogok emlékezni. Háttérvetítéssel gyakran azért élnek a színházak, mert nem dúskálnak a pénzben. Itt viszont egy magában is értékes, ritmikailag megkomponált, színben és formában tökéletes, remekül megtervezett háttérrel látunk. Hol tüzes, hol fekete felhőjáték, hol varázsos csillagragyogás kíséri a felvonásokat, s ezek nagyban segítik a dráma fölfutását. Viszont bármilyen szép is a lilás aranybarnába öltöztetett kar ruházata, a főhősök elég fura szabású jelmezeket kaptak Szűcs Edittől. Lehet ugyan, hogy ezek a ruhák az úri néphez tartozást hivatottak jelezni, lenről nézve egy-egy erősen megrajzolt szabásvonalnak köszönhetően átlósan félbevágják az éneklőket.

Szép erénye az előadásnak a jól olvasható, egyszerű, ám olykor költői erejű magyar szöveg, Orbán Eszter dramaturg munkája. Erős drámaisággal megformált Ebolit láthattunk és hallhattunk Tímár Tímeától, Valois Erzsébet meg Herczenik Anna szép altján szólalt meg. Nem annyira a hang, inkább a mély és hiteles színpadi jelenlét miatt emlékezetes Laborfalvi Soós Béla „súlyosan értelmiségi” Posa márkija. Jó volt őt látni. Mint ahogy jó volt hallani a II. Fülöpöt alakító, nem akármilyen hanggal rendelkező – és hát valljuk be, inkább Carlos fiának látszó – Cser Krisztiánt. Igaz ez akkor is, ha csak a második részre alakult ki az ő laza mozgása miatt nem annyira királyinak, inkább szenvedő és tépelődő férfiúinak elgondolt alakítása. (Vajon milyen utat járhatott be a rendező, Keszég László színészvezetési elképzelése, amikor megbizonyosodott róla, hogy Cser Krisztiánnal Fülöp szerepében inkább egy ilyen típusú figurát tud az előadás megmutatni? Izgalmas lehetett ez, már csak azért is, mert máig nem felejttem, milyen sötét és égő jelenlétű Fülöp volt Kuna Károly a Maladype 2012-es, Balázs Zoltán által rendezett előadásában, amelynek maga Keszég László volt remek, márványból faragott Alba hercege.) Súlyos, erős, elszánt és kiválóan éneklő Főinkvizitort láthattunk Cseh Antal alakításában. De nem tarthatom magamban, mennyire meglepett, hogy a fővárosi tetszésnyilvánításokhoz képest milyen röviden tapsolnak a miskolciak az operai teljesítményeknek. Jó volt viszont észrevenni, hogy ezt az előadás levezénylői pontosan tudják.

P. T.: Nahát, ez érdekes megfigyelés! Ha empirikus kutatást végeznénk a miskolci nézői tapsok hosszáról, mindenképp be kellene vonni az énekkar tagjait, hiszen ők az operákon kívül operettekben, musicalekben, sőt prózai produkciókban is közreműködnek. Különösen a férfikarnak van erre módja, tavaly ők voltak a gascogne-i legények a *Cyranóban*, idén pedig, hogy ne menjünk messzire, a már tárgyalt *Don Juanban* képeztek karakteres tömeget, és teremtették meg a cappella a hangzó közeget. Már úgy sem voltak kevesen, de amikor a *Hegedűs a háztetőn*ben kiegészülnek az altokkal és a szopránokkal, a prózai társulat és a Miskolci Balett tagjaival, igen-csak zsúfolttá válik a színpad. Annyian vannak, hogy tényleg azt hihetjük, előttünk áll Anatevka apraja-nagyja. Szemre ez illúziókeltő, a színpadi logisztikát és közlekedésrendészetet tekintve viszont Béres Attila helyenként megnehezítette a közreműködők, Kozma Attila koreográfus és – gyanítom – a maga dolgát is. Mintha a rendező fejében inkább az – emlékeim szerint hodályszerű – újvidéki Szerb Nemzeti arányai éltek volna, mint a miskolci színpadé, netán az egri Líceum-udvaré, ahol korábban szintén megrendezte a musicalt, részben azonos alkotótársakkal.

G. K.: Ugyanezt éreztem, amikor a *Hegedűs a háztetőn* nyitóképével találkoztam. Arra gondoltam, hogy ha már a kezdés pillanatában dugig van a színpad emberrel, azt a továbbiak-

ban semmiképp sem lehet felülmúlni, tehát dramaturgiailag fokozni sem. Így is történt. Elképzelhető, hogy a rendező a színészcsapat közösségi jóérzését kívánta biztosítani ezzel a monstruózus bevonulással, amire a darab egyéb jeleneteiben nem látott lehetőséget. De inkább megfizetett érte.

P. T.: Béres Attila harmadszor nyúlt a darabhoz, de nem szívtelen remake, hanem a figyelmes professzionalizmus és a korábban már emlegetett ügy-érzet példája ez az elővétel, amibe beletartozik a miskolci főrabbi „szakmai felügyelete” mellett a Budapest Klezmer Band színházra, színészre érzékeny zenei kísérete és jelenléte is. Többedik *Hegedűsük* és többedik Béres-munkájuk ez, tudják, értik és érzik a darabot is, a rendezőt is. Igen szépek Pilinyi Márta részletekre ügyelő ruhái. Egészen megindító a Nádasy Erika Goldéjára adott kislekete, s hozzá az apró fehér gyöngyökből álló gyöngysor. Vagy ott vannak a lányok életkori és családon belüli státuszát mutató kötények, még inkább a blúzok, amelyek tényleg csak lehetnényt térnek el egymástól, de a gombok milyensége vagy az, amilyen magasságban a nyakak záródnak, megkülönbözteti a karaktereket. Vizuálisan persze Horesnyi Balázs díszlete a leginkább szembeütő, a függöny felgördülése után azonnal beszippant bennünket az előadás univerzumába. (De – és sajnálom, hogy ezt kell mondanom – a hatásos és asszociatív nagyszabás az első pillanatban lenyűgöz, a másodikban várakozást kelt, a harmadikban statikusságával és installációjellegével agyoncsapja a rajongást, majd végül szép háttérként kielégületlenül hagy.)

Megnyugtató nézni Görög Lászlót Tevjeként, Nádasy Erikát Goldeként. Külön-külön is, ahogy az egyik istenével kerül bizalmas viszonyba, a másik meg pragmatikus, sprőd kaktuszként viselkedik az élet körülbelül minden helyzetében. De leginkább együtt jók, ahogy képesek hitelt adni a „Szeretsz engem...”-nek. És ez a szeretet, ez az elfogadás nem csupán a családhoz, de a közösséghez is erős kapocs. Mintha az összetartozás lenne a kulcsfogalom. Az, hogy sokféle népek lakják Anatevkát – s a társulat erejét mutatja, hogy nem vázaltszerű figurákat látunk! –, és mégiscsak van bennük, zsidókban, oroszokban valami közös: emberek, akik ugyanazokkal az örömeikkel, bánatokkal szembesülnek, és akiknek ugyanaz az otthonuk.

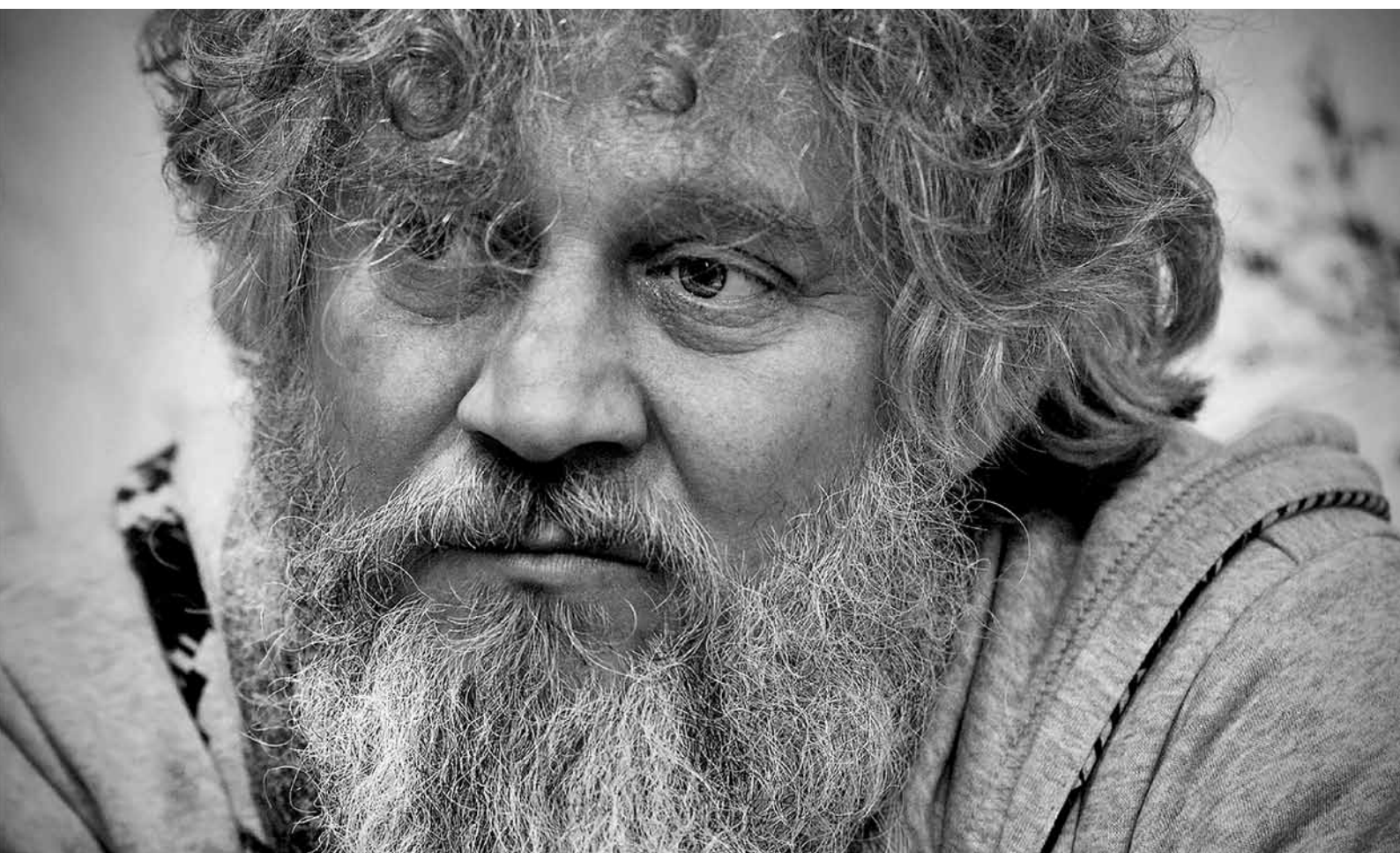
A darabot, valljuk be, a műfaj miatt könnyű elvinni a szentimentális, üzleti giccs felé. Béresnek viszont – nem először látni ezt tőle – van érzéke, hogy megtalálja azt a megszűnyt, ahol a musical követelményeit is figyelembe véve lehet megfogalmazni valamiféle erős és nyilvánvaló állítást, ha tesszik, üzenetet.

G. K.: Igen, őrzöm is két mesterien kivitelezett pillanat emlékét. Az egyik az első rész végén beálló mély és fájdalmas csönd, amikor az asztalnál azokra emlékeznek, akik nem lehetnek most velük. Ez a csönd kigurul a folyósóra, de még az utcára is. A másik a zárójelenet, amikor indulás előtt a csomagokba be nem fért lábbelivel téblábol Tevje, s mellé csapódik a Hegedűs. Megállnak, visszafordulnak, s míg mi akaratlanul is a sötét aurával rendelkező cipőkre emlékezünk, ránk emelik a tekintetüket.

Itt aztán persze volt bőséges taps. Meg kell említenem, hogy mind az opera, mind a musical telt házas, hétköznapi előadása hat órákor kezdődött. A zsöllyékben pedig az a zömében vasalt inges diákokból és ünnepi kardigános nyugdíjasokból álló „fehér közönség” foglalt helyet, akiket itt nagyon várnak és szeretettel fogadnak. A sok évvel ezelőtti kaposvári színházról van hasonló emlékem.

AZ IDEOLÓGIA CSAK EGY BUNKER

Jó ideje Miskolcon játszik, de egy évadra Szombathelyre ment, majd rövid időn belül visszatért a miskolci társulathoz. Rengeteg a miért. GÖRÖG LÁSZLÓval MARTON ÉVA beszélgetett.



– Miskolcon a harmadik évben olyan helyzetbe kerültem, amit nem tudtam és nem akartam elfogadni. És ugyanekkor hívtak Szombathelyre. Két szerepet és egy rendezést beszéltem meg Jordán Tamással, de hamar kiderült, én nem kellek oda. Így az első bemutatót nem követte több. Eközben Miskolcon régi-új vezetése lett a színháznak. Visszahívtak, visszamentem.

– *Több társulatban is volt hosszabb-rövidebb ideig, de meghatározó helyei a Radnóti, a Csizmadia Tibor vezette egri színház és Miskolc.*

– Döntő része a színészi létezésemnek ez a három színház. Tíz évet töltöttem a Radnótiban, ugyanennyit Egerben, s lassan tizedik évada, hogy Miskolcon vagyok. Szerencsés volt a rendszerváltás időszakában odakerülni a Radnótiba, mert elképesztően izgalmas hely volt. Nagyon jó volt egy akkor alakuló, új dologban részt venni, ahogy ugyanilyen jó és izgalmas volt az egri időszak, de Csizmadia Tibor igazgatóságának a végével nekem is véget ért. A Radnóti kivételével mindenütt addig voltam, ameddig úgy láttam, hogy annak értelme van, onnan korábban el kellett volna jönnöm, csak nem mertem.



Fotók: Éder Vera

Aztán csak elérkezett az az idő, amikor olyan ajánlatot kaptam, amit csak visszautasítani lehetett. A dolgok mindig kiforrják magukat. Most élvezem, hogy Miskolcon vagyok, azt érzem, van értelme csinálni. A korábbi megpróbáltatásaim, a tapasztalataim s a rendezők bizalma mintha összeadódtak volna már Egerben is, de most főleg úgy érzem, nagyon jó dolgom, rengeteg lehetőségem van. A Nagyszínházban, a Kamaraszínházban és a Játékszínben nagyon különböző darabokban többnyire meghatározó, fontos szerepeket játszhatok. Fialat rendezőgárda viszi a színházat, van bennük inspiráció, agilitás, tehetség. Nagy kérdés a hogyan tovább, lesz-e pénze a színháznak, mennyiből tud gazdálkodni, mennyi bemutatót tud csinálni. De jelenleg az évi tizenhat-tizenhét bemutatóval országos viszonylatban is egyedülállóak vagyunk.

– Amikor ősszel átvette a Színkritikusok Díját Shylock szerepéért A velencei kalmárban, hangsúlyozta, azért is örül a díjnak, mert más a rálátás a vidéki színházakra. Miközben Miskolc az elmúlt években a szakmai figyelmet is kivívta. Mit jelent a maga számára a „vidékiség”?

– A távolság még a magánéletet is próbára teszi, úgy látom, minden Budapest körül forog. Még a szakma is nehezebben jön le, mert ahhoz Miskolc távol van, nehéz megoldani az éjszakai hazautazást. Béres Attila igazgató olykor buszokat szervez, hogy a munkánkra kíváncsi kritikusok láthassák az előadásokat.

– Számos olyan előadás megy most Miskolcon – Móricz Kivilágos kivirradtig, A mi osztályunk, A velencei kalmár –, ami a ma közéletének fontos kérdéseit feszegeti, erős társadalomkritikát fogalmaz meg. Nemcsak Miskolc repertoárja vál-

tozott, de a korábbi szerepeihez képest a mostani karakterek mintha a maga szakmai életében is változást jelentenének.

– Ezt kívülről kell látni, én csak a saját érzéseimet ismerem, mindig az adott szerep, a próbák kapcsán. Bármit is bíznak rám, szeretném azt a lehető legjobban megcsinálni, nem tudom magamat kívülről nézni. Egyszer a színház éves műsorfüzetébe mindenkinek kellett írnia egy mondatot arról, hogy miért tartja fontosnak a színházat. Én azt írtam, nekem azért fontos, mert a jó színház nem hazudik. Ha a színház nem hazudik, nem képeskönyveket akar felmutatni, akkor anélkül is, hogy direkt aktualizáló darabokat venne elő, érezzük, hogy nekünk, hozzánk szól. Vannak nagyon különleges kortárs drámák, mint például *A mi osztályunk*, ami arra tesz kísérletet, hogy elmeséljen valamit, amit nem lehet elmesélni. Hogy átélhetővé tegye az átélhetetlent, aminek fura módon még humora is van, megérthető, feldolgozható. Azt a mechanizmust mutatja be, ami a szörnyűségekhez, a tragédiához vezet. A történet kezdetén az akkor még kisiskolás osztályban minden nagyon harmonikus, majd később mindaz, ami az ellentétekhez vezet, kívülről jön, kívülről generálják, amit az emberi gyarlóságok csak felerősítenek. Amikor az embert manipulálják, de nem veszi észre, s belevihető mindenféle nagy eszmékbe, az végül kegyetlen mocskokba taszítja. Úgy tűnik, Miskolcon is ütött és célba ért az előadás.

– A maga alakította Zygmunt is hosszú ideig csak sodródik, a kisebb vacakságokat egyre súlyosabbak követik. Ő is a manipuláció áldozata?

– Nem akarom őt felmenteni, mert rettenetes dolgokban vesz részt, de az ember annyi mindent megtesz a családjá vé-

delmében. Akinek nincs családja, annak lehet, hogy könnyebb, csak magáért felel. Zygmunt később tökéletesen felneveli három gyermekét, s ha ő nem is, de az unokái kaphatnak egy új esélyt.

– *Shylock, bár van családja, egy lánya, szintén egyedül van?*

– Hát persze, amikor megtagadja a lányát, ő is egyedül marad. De annyiban más az ő egyedülléte, hogy maga képviseli egy személyben a népet. Az utolsó zsidó Velencében. Erős és konok, hogy kiálljon magáért, a zsidóságáért. A Mohácsival való munkában számomra az egyik legfelszabadítóbb dolog az utolsó húsz perc volt. Áll Shylock egy helyben, áll, mint egy szikla, megkerülhetetlen és elsodorhatatlan. Mindig vannak olyan emberek, akik nemet mernek mondani. Nekem azért is öröm Shylock szerepének az eljátszása, mert egyfajta személyes elégtétel azért a sok mocskos és embertelen dologért, amit tettek velük ebben az országban, és amiért, ha jól tudom, eddig senki még csak bocsánatot sem kért.

– *Mohácsi A velencei kalmárt többször megrendezte. Láttá, megnézte a korábbi rendezéseket, vagy ilyenkor távol tartja magát azoktól, hogy ne befolyásolják? Hogyan adaptálódik ugyanaz a darab más-más helyszínekre?*

– Azt érzem, hogy Mohácsi János fantasztikusan nyitott ember a színészek és a színház iránt. Csak akkor utal a korábbi előadásra, ha valami megfeneklik, olyankor is inkább csak ajánlat ez, hátha eszünkbe jut róla valami, tovább tud lendíteni bennünket. János egyik legnagyobb erénye, szemben a hazai focival, hogy az adott csapatban nagyon pontosan látja, ki melyik poszton tud játszani. Képes a darabon belül egy dramaturgiailag visszazoritottabb embert előtérbe helyezni, egy másikat kicsit háttérbe tenni, amivel elképesztő egyensúlyt teremt. Ezért is változtat, dolgozik annyit az eredeti szövegen. Rendezőként soha nem kap két ugyanolyan anyagot, ugyanolyan képességű csapatot, mégis nagyon közel tudja tolni a szerepet a színészhez, és a színészt behúzza a szerepbe. Mohácsi először a Nemzetiben rendezte meg *A velencei kalmárt*, adott színészekkel egy adott történelmi helyzetben, ami egy kicsit le is súlyozta ezt az előadást. Eltelt jó pár év, és most megrendezte Miskolcon, ahol már nem ugyanarról szól az előadás. Ő is változik, más a város, mások a színészek, más lelkülettel vannak ott, és Mohácsi ezt használja. Emelkedett vele a munka, mert azt éreztük, hogy a dolog, amihez nyúlunk, nagyon érzékeny, nagyon szívbemarkoló ügy. Hogy pont Shylock szerepe hozta az elismerést, az meglepett, mert volt több olyan szerepem, amibe sokkal nagyobb erőfeszítéseket tettem, ami sokkal nehezebb volt, s talán volt ennyire jó is, de mégsem tudta átütni azt a valamit. Nagyon örülök, hogy öt kategóriában is jelölt lett az előadás, ami szinte példátlan Miskolc, de talán bármelyik vidéki színház tekintetében.

– *Izgalmas lehet párhuzamosan játszani *Tevjét* és *Shylockot*. *Tevje* lágyabb, a család mindenképp előtt, *Shylock* kérlelhetetlen, de mégis adódnak a párhuzamok.*

– Ha ez a két ember nem lenne zsidó, ez eszünkbe sem jutna. A *Hegedűs...* olyan világot mutat be, ami sokaknak ismeretlen, megmutatja a vallást, annak közegét is, amiről keveset tudunk. A próbafolyamat alatt Markovics Zsolt főrabbi többször meglátogatott bennünket. Elmondta, hogy régen a zsidó létezés alapja az Írás és a vallási szabályok betartása volt, ma a holokauszt az, ami egyértelműen átvette ezt a szerepet. Mi sem tudjuk megkerülni. Ez, a zsidóság és az üldöztetés mindegyike összeköti a két előadást.

– *Az elmúlt évek előadásai, az, hogy kiket hív Miskolc rendezni, jelez egy irányt, kritikus és bátor gondolkodást, állásfoglalást. Ez belülről hogyan látszik?*

– Úgy érzem, sok jó és fontos előadást játszunk, de előfordul, hogy valami nem sikerül, vagy nem sikerül elég jól, s fontos, hogy tudunk arról beszélni, ami esetleg probléma, hogy ez miért van. Azt hiszem, ez olyankor történik meg, amikor a rendező s a színészek nem képviselnek valami olyan igazságot, amit az itt és most mondhat ki. Amikor egy szerepben nem derül ki, hogy mit gondolok az életről és arról, amit el akarok mesélni.

– *Idegesíti, ha nincs elég idő, nincs meg az út egy szerep felépítésére?*

– Engem idegesít. De ma már sokkal gyorsabb vagyok, nem kell kiselőadásokat tartani egy-egy mondatról. Sokszor elég egy példa, egy kis instrukció. Könnyebb azokkal a rendezőkkel, akikkel már dolgoztam, mert tudom, mi van a fejükben, mit szeretnének látni. Székely Krisztával is – bár első találkozás volt – remek volt a közös munka. Nyugodt, kiegyensúlyozott, a színészen megbízó valaki, aki úgy tudott velünk együtt dolgozni, hogy azt éreztük, ugyanolyan kétségei vannak neki is, mint nekünk. Majd a *Nem félünk a farkastól* próbafolyamatának a felénél előállt egy ötlettel, ami nagyon sok munkát igényelt tőle, Szabó-Székely Ármin dramaturgtól és tőlünk is, de azt mondtuk: miért ne? Úgy érzem, olyan előadás született, ami finoman szólva nem hagyja hidegen a nézőt.

– *Jó néhány előadásban láttam fiatal színészként a Radnóti Színházban, később Egerben. Számomra sokkal karakteresebb lett a játéka. Most találták meg az erősebb figurák, vagy az „idősödő” színész lett erőteljesebb?*

– Elég sokáig olyan fiatalos színész voltam, akiről ezen túl ritkán jutott eszébe a rendezőknek más. Bár a Radnóti Zsótér nem ezt várta el tőlem – néhány nagyon emlékezetes szerepem volt nála. Fiatalon annyi mindent nem tudtam a pályáról, meg akkor színésznek lenni is egészen mást jelentett. Azóta minden megváltozott. A legfontosabb, hogy hiteles legyél önmagad s a nézők előtt. Ezért is élvezem, hogy Miskolcon vagyok színész, bár ez a kutyát nem érdekli.

– *Azért vannak néha meghívásai, csak ritkán. Menne több helyre is, rendezne?*

– Nagyon kevés kilépési lehetőség van innen. Korábban rendezhettem is, hívtak olykor ide-oda. Ma ez nincs, de az én életem is változott, azt a régit, amikor állandóan úton voltam, már nem is tudnám vállalni. Így is rengeteget ülök autóban. Van egy kicsi lányom, családom, szeretnék velük lenni, amennyit lehet.

– *Ma egy színház léte gyakran nem a jó előadások függvénye, sőt. Miskolcot most karakteres vezetés, rendezők, fontos előadások jellemzik. Várható ezért megszorítás?*

– Azt látom, nem az állásfoglalásokkal van a baj. Propagandisztikus dolgokat nem tesz a színház. Arra törekszik, hogy bármilyen típusú darabból kiderüljön, hogy miért mutatjuk be. Hogy mi a közös bennünk. S mindig rájön az ember, hogy az alapvető konfliktusok mindig ugyanazok: a vagyon, a nő, a férfiak, a szex, a politika. A boldogságkeresés, a nyomor, a gyerek, az emberi jóság és gonoszság, a hatalmi játszmák mind jelen vannak az életünkben, ismerősek számunkra. Ha rosszindulat van, azzal bármibe bele lehet kötni. *A velencei kalmárt* is feljelentették a polgármesternél, hogy az előadás kereszténygyalázó. A butaság végtelen. Egy ilyen dologgal nem lehet szembemenni egyszerűen azzal, hogy az ember nem hazudik. Az ideológia csak egy pajzs, egy bunker a személyes irigységek, kicsinyességek, gyűlöletek leplezésére. Nagy bosszúállások is történhetnek olyankor, amikor azt hisszük, azok ideológiai harcok, pedig sokszor csak nagyon kisszerű emberi dolgok, nemcsak a színházban, máshol is.

NAGY KLÁRA

KLASSZIKUSOK ÚJVIDÉKEN

Az Újvidéki Színház évek óta kitűnik a magyar színházak közül karakteres, aktuális társadalmunkhoz szorosan kapcsolódó, gyakran politikus profiljával. Ennek elismerése díjakban is manifestálódik: *Borisz Davidovics síremléke* című előadásuk 2018-ban a színikritikusoktól megkapta a legjobb előadásért járó díjat, a *Neoplanta* 2014-ben közönségdíjas lett a BITEF-en. Egy szó, mint száz, meglehetősen nagy lelkesedéssel vágtam neki miniévadjuknak, melyet két idei bemutató, Lénárd Róbert rendezésében a *Piszkos Fred, a kapitány* és a macedón Dejan Projkovszki által rendezett *Anna Karenina* alkotott.

A *Piszkos Fred, a kapitány* színpadra vinni piszok nehéz dolog. Az egész Rejtő-jelenség eleve nagyon nehézkesen levezethető a saját kultuszáról, olyan, mint egy vicc: ha magyarázod, már rég rossz. Egyszerűen kétféle ember van: az egyik automatikusan felnevet az „Uram! A késemért jöttem!” megszólalásra, a másik pedig furcsállva pislog. A kultusz a kanonizáció mellett átesett egy generációs váltáson is, ma már nem az eredetileg célközönségnek szánt fiatalok a legnagyobb rajongói a Rejtő-regényeknek, illetve a hozzájuk kapcsolódó képregényeknek, filmeknek, társasjátékoknak. Ez a váltás meglátszott az előadás közönségén is: egy középkorú házaspár nevetgélve, félhangosan minden viccet befejezett előre, míg a gyerekeik fegyelmeltemen, egyetlen mukk nélkül ülték végig az előadást. A kultusz mellett a dramaturgia sem könnyíti meg a *Piszkos Fred, a kapitány* színpadra alkalmazását, tobzódnak benne a meglepőbbnél meglepőbb fordulatok és az egzotikus szereplők, nem könnyű egyszerre átadni a Rejtő-hangulatot és biztosítani a történet érhetőségét.

Lénárd Róbert rendezésének formanyelve erősen filmszerű. Jellemző eszköze a playback, ami annyira megkavarja a történetet követni szándékozó nézőt, hogy csak éles figyelemmel lehet felzárkózni a színpadi eseményekhez. A mozgás is erősen filmes asszociációkat hoz be, a kötélen ugrálás kifejezetten elegáns, a közös táncok hangsúlyos szerepet kapnak. És a hatáshoz hozzátesz a pontszerű fénykezelés is (fény: Illés Attila).

Az előadás fontos része lehetne a dinamika, ami logikusan következik a sűrű történetből és a filmszerű formanyelvből. Ezzel együtt sem a színpadi mozgás, sem a hagyományos értelemben vett koreográfia nem áll össze pontosan, a feszesnek szánt ritmus nem elég feszes, ez pedig folyamatosan gyengíti az összhatást. Az események ezzel szemben elképesztően gyors tempóban követik egymást, a történet nem szűkölködik meglepetésekben, szerepcserékben és leleplezésekben, így egy pont után az ember legjobb szándéka ellenére is könnyen belesüllyedhet egy kellemes értetlenségbe.

Ezzel szemben az egyéni alakítások szépen illeszkednek a filmes keretbe. A Bojana Radović sminkjével parádésan elmaszkírozott Pongó Gábor egészen rajzfilmszerű Piszkos Fredet

hoz, lábujjára akrobatikus ügyességgel hajtogatja bele magát. Gombos Dániel Fülöp Jimmyje megnyerő kókler, játékmesterként próbálja egyben tartani a szálat. Kutya-macska barátságuk, fésű- és pénzcserélős civódásuk energiája sokat tesz az előadásért. Szalai Bence Vadsuhanca komoly jellemfejlődésen meg keresztül, a kínosan fogalmatlan gyerekből az előadás végére komolyan vehető tényezővé válik a gengszterek felügyelete alatt. És hát persze senki sem az, akinek mutatja magát, elmosódnak az identitások, a Honolulu Star utasai és legénysége, a szingapúri gengszterek, az utca embere és a királyi palota lakói gyorsan változó masszát alkotnak. Mindig beletelik néhány másodpercebe, mire kiderül, kit pontosan melyik szerepben látunk, a rendezés pedig ügyesen játszik a nézők elveszettségével.

Az Árva Nóra tervezte emeletes, fából készült tér egyszerre tud hajóként, Szingapúrként és királyi palotaként funkcionálni, és pontosan mutatja a belső közösségi hierarchiákat, hogy valaki fent vagy lent helyezkedik el bennük. Ahogy az előadás, a díszlet is határozottan ragaszkodik a kanonizálódott kultusz kereteihez. A falakat különböző Rejtő-regények borítói díszítik, a csöndesen veszélyes hajóskapitány (Ozsvár Róbert) is Rejtőt olvas. Talán csak a fő konfliktusforrás mutat ki a jelenünkbe. Hiszen micsoda világ az, ahol csak a bűnözők akarnak demokráciát?

A *Piszkos Fred, a kapitány*hoz hasonlóan a miniévad másik előadása, az *Anna Karenina* is a saját kultuszán belül marad, azonban a rendezés pontos átgondoltsága ezt legitimálja. Az utóbbi években sokan színpadra vitték Tolsztoj nagyregényét, jelenleg a Trojka Színházi Társulás, a Pesti Színház és a Győri Balett is műsoron tartja saját adaptációját, a József Attila Színház *Karenina*, *Anna* című előadása pedig tavaly a POSZT-ot is megjárta. A történet népszerűsége köszönhető annak, hogy tele van hálás szerepekkel, a közönségnek könnyű azonosulni a dilemmákkal, ám a hömpölygő érzelmek biztonságosan el is távolítják a nézőt a jelentől. Emellett a történet megpendíti a nemi egyenjogúság kérdését is, hiszen a család elhagyása még ma is bocsánatosabb bűn egy férfinál, mint egy nőnél.

A Macedón Nemzeti Színház igazgatója, Dejan Projkovszki kifejezetten sűrű, nagy ívű, romantikus elemekben gazdag előadást rendezett az Újvidéki Színházban, minden jelenet bővelkedik az ötletes megoldásokban, az elemzési lehetőségben.

„A szerelemben nincs jobban vagy kevésbé”, szól az előadás mottója, a grandiózus színpadkép pedig szervesen kapcsolódik hozzá. Ébenfekete fából készült a hatalmas díszlet (tervező: Valentin Szvetozarev m. v.), a nyitódó-záródó ajtóknak köszönhetően a tér egy pillanat alatt tágassá és elegánssá vagy szűkké és nyomasztóvá is tud válni Anna lelkiállapotainak megfelelően. A jelmezekkel együtt létrejön egy fekete-fehér dinamika, ami a vörös színházi székekkel kiegészülve összességében romantikus vizualitást hoz létre (jelmeztervező: Marija Pupucsevszka m. v.).

Látványosak és esztétikai értéket képviselnek a tömegjelenetek (koreográfus: Olga Panga m. v.), a bál, az aratás, a lóverseny, az opera és a bordély erős összképben jelenik meg. A szerelmi viaskodás is mozgáson keresztül érzékeltetődik: Vronszkij (Mészáros Árpád) és Levin (Pongó Gábor) akrobatika- és néptáncpárbajban csapnak össze. Pongó Gábor a görkorsolya-tehetségét is megvillantja jégkorsolyázás címén, a lóverseny pedig tornászversennyé változik, melyben (természetesen lovon) Mészáros Árpád remekel.

Az előadás elején hatalmas oralap görög át a színen, hogy aztán később gyerekekkel kiegészülve bukkanjon fel újra. Kizökkent a helyéről, megállt az idő a szerelemben, akár beteljesül, akár nem.

Az előadás romantikus voltát erősítik a rendezés kifejezetten érzéki megoldásai. Ezek vonzalomtól függetlenül is jelen vannak, például amikor az Anna terhességét jelző kenyeret Karenin elkezd kibelezni. A testiség, sőt homoerotika a barátságokban is megjelenik, a női (Anna és Dolly) és a férfi (Vronszkij és katonatársa között) oldalon egyaránt. Ebből a világból az állandósult alkoholos bódultság mellett csak a szex mutat kiutat. Emlékezetes Anna és Vronszkij szeretkezése, mely közben egy almát marcangolnak szét, a vajúdo Anna fájdalom eksztázisba hajlik. Hevül a két szerelmes, Anna és Vronszkij, de mintha külön, egymástól függetlenül izzának. Bár a nagy szerelemről beszélnek, és ez alapján is cselekszenek, a két alakítás nem olvad egybe.

Béres Márta Annája szenvedélyében marad egyedül, idővel senki sem érti meg valóságának feloldhatatlanságát. Emberi nagysága itt derül ki: nemcsak szerelmét, a közösség rossznyelvét, de még a csak általa felismert magányát is tudja méltósággal vállalni. Béres alakításában az önkeresés áll központi helyen, zárómonológja megrendítő. Mészáros Árpád Vronszkija a szerelemben nő fel, tanul meg felelősséget vállalni. Míg Anna kapcsolatukban ismeri meg a felszabadultságot, Vronszkij az ellenkező irányba fejlődik, a szenvedélytől halad a ráció felé.

Kitty (Dienes Blanka f. h) és Levin gyermekké teszik egymást szerelmükben, krétával írják falra vallomásukat. Fiatalok és játékosak – és látszólag sérthetetlenek. Pongó egyszerre mutatja meg Levin teszetszaságát, világjobbító erejét és esen-

Mi? Rejtő Jenő: Pizskos Fred, a kapitány

Hol? Újvidéki Színház

Kik? Gombos Dániel, Szalai Bence, Pongó Gábor, Crnkovity Gabriella, Giricz Attila, Huszta Dániel, Kőműves Noémi f. h., Ozsvár Róbert, Simon Melinda / Adaptáció: Lénárd Róbert / Díszlet és jelmez: Árva Nóra m. v. / Színpadi mozgás: Crnkovity Gabriella / Zenei válogatás: Vukašin Vojvodić és Dienes Ákos / Smink: Bojana Radović / Rendező: Lénárd Róbert

Mi? Lev Tolsztoj: Anna Karenina

Hol? Újvidéki Színház

Kik? Béres Márta m. v., Német Attila, Mészáros Árpád, Sirmer Zoltán, László Judit, Pongó Gábor, Dienes Blanka f. h., Ferenc Ágota, Ozsvár Róbert, Banka Livia, Figura Terézia, Bohocki Martin / Koreográfus: Olga Panga m. v. / Díszlettervező: Valentin Szvetozarev m. v. / Jelmeztervező: Marija Pupucsevcska m. v. / Zene: Goran Trajkoski m. v. / Rendező: Dejan Projkovszki m. v.

dőségét. Dienes Blanka alakításában méltó párja, Kitty lassan határozott és független nővé válik, akinek Anna lesz az Achilles-sarka.

A rendezés különösen szimpatikus vonása, hogy részben igazságot szolgáltat a gyakran elfelejtett idősebb női karaktereknek. Banka Livia játékában Ligya Ivanovna rosszindulatú ravaszsága érthetővé válik Karenin iránt érzett vonzalmának tükrében, a Figura Terézia által alakított Agafja pedig hiába vágya tudásra amúgy emancipatorikus gazdája mellett, ha egyszerűen nincsen rá ideje a házimunka mellett.

Az Újvidéki Színház fentebb méltatott politikus karakterével szemben a minievad előadásai tehát nem igazán kapcsolódtak a létrejöttüknek megágyazó tágabb társadalmi valósághoz, változó alaposágú kidolgozottsággal, de megmaradtak a maguk esztétikai kereteiben.



Mészáros Árpád és Béres Márta az Anna Kareninában.
Fotó: Srdan Doroski



PRESSBURGER CSABA

FOGYATKOZÁS, ÁTALAKULÁS, LELTÁR

A címben foglalt három fogalommal írható le a Kosztolányi Dezső Színház folyó évadának első három előadása, de a magát kísérletező színházként meghatározó szabadkai teátrum és végső soron a teljes vajdasági magyar közösség jelen állapota is. A KDSZ ötfős állandó társulatát az előző évadban hárman elhagyták, és a csapatot a huszonötödik évad kezdetére is csupán egy fővel sikerült bővíteni. A fluktuáció és a vendégszínészek alkalmazása persze sohasem állt távol az Urban Andrást vezette színház koncepciójától, ám a Kosztolányi fennállásának jubileumi évében elkönyvelt veszteség mind a lehetőségek, mind a művészi színvonal, mind pedig a színházat övező bizonytalan légkör tekintetében éreztette hatását. Ilyenkor kell picit megállni, visszatekinteni, felmérni az erőforrásokat, odarakni, amink van, illetve amink maradt, és – a valóságunkról alkotott reális képpel felvértezve – menni tovább. (Egy motivációs tréner sem mondhatta volna szebben.)

Fogyatkozás

Divatjelenség – hat évvel ezelőtt hangzott el ez a minősítés egy eminens vajdasági magyar politikus szájából, amikor az exoduszerű kivándorlással szembesítette egy újságírói kérdés. Ez a „divatozás” azóta sem lanyhult: tízezrével távoznak képzett és képzetlen fiatalok, sőt egész családok többnyire Nyugatra, és nem is terveznek visszatérni soha. Az egyéni motivációk persze különböznek és rejtve maradnak, ám az okok többé-kevésbé ismertek, és megegyeznek a délkelet-európai országok társadalmában lejátszódó hasonló folyamatok mögött meghúzódó okokkal.

A vajdasági magyar közbeszédet és közhangulatot (a migránstéma mellett) abszolút mértékben uraló és paralizáló fenomén a témája a Kucsov Borisz rendezte *A kút nem a kiút* című „western-moráldrámának”. A vadnyugati milióbe ágyazott, westernkellékekkel és -allűrökkel operáló előadás lazán kapcsolódó epizódjai mintegy a menni vagy maradni kérdésének SWOT-analízisét kínálják pro és kontra érveket felsorakoztatva mindkét opció erősségeire, gyengeségeire, lehetőségeire és veszélyeire.

A westernvilág beemeléseinek kettős funkciója van. Egyfelől felfedezhető a történelmi párhuzam az egykori telepesek és a mai emigrálók között, akik a jobb élet reményében és/vagy kalandvágyból és/vagy az örvény által sodortatva és/vagy – igen! – divatból választották az újvilágot. Másfelől a mai és itteni valóságunktól idegen, ám a westernfilmek erőteljes popkulturális hatása által mégis a kollektív tudatunk részét képező 19. századi Amerika marcona fegyverforgatói elég ismerősek ahhoz, hogy azonosulni lehessen velük, persze kellő távolságtartással, hogy őket nézve kívülről láthassuk önmagunkat, saját vergődéseinket, tipródásainkat, ami ilyen perspektívából tud igencsak muris is lenni.

És nevetünk is, amikor a délceg cowboyok hibátlan, divatos szerelésben feszítenek, csak éppen (szó szerint) kilóg a seggük a nadrágból, vagy amikor a munkásszállón dolgozó hazánkfiak azzal dicsekszenek az otthoniaknak, hogy milyen jól megy a soruk odakinn, miközben (szó szerint) együtt eszik a szart. A normál esetben fintorgást kiváltó olcsó altáji humor itt átvitt értelmet is kap, metaforává lesz. A Sergio Leone-filmek Ennio Moricone által jegyzett betétdalainak motí-

vumaival kísért jelenetek magas lóról (konkrétan: bárszékről) beszélő tehénpásztorait is kinevetjük, amikor a menni vagy maradni kérdéséről vitatkozva közhelyeket (és egymást le-) pufogatva tudnak csak megnyilvánulni, erős férfihangon előadott erőtlen érvelésüket pedig József Attila-idézzel és indián közmondással próbálják hitelesebbé tenni, mindhiába. Mert ez egy olyan téma, amely mindahányszor fölvetődik, üres moralizálásba fullad. Alkalmasint azért, mert senki sem képes abszolút jó döntést hozni, a SWOT-analízisként értelmezhető előadás sem fut ki semmire, azaz nem kínál hasznosítható megoldást. Mindössze annyi történik, hogy a képmutatás lelepleződéséből fakadó humort felváltja a bénító letargia (kollektív kútba ugrás), jobb esetben a nosztalgiával átítatott melankólia és a kiütkeresés.

Átalakulás

Szinte hihetetlen, hogy eddig senkinek sem jutott eszébe az, ami az egyik legfelkapottabb szerb rendezőnek, Kokan Mladenovićnak igen. Jelesül, hogy Gusztáv figuráját átültesse az egykori (dél)kelet-európai „létező szocializmusból” a rendszerváltáson átesett társadalmaink „vadkapitalizmusába”. Hiszen Gusztáv, az alkalmazkodó, simulékony, fölfelé nyaló, lefelé taposó, ámbár hiszékeny és ezért mindig hoppon maradó kispolgár ennek a rendszernek is a szerves részét, működtető fogaskerekét képezi, akár csak az előzőnek.

A Gusztáv-rajzfilmek a hatvanas évektől errefelé nemcsak a vajdasági magyarokhoz jutottak el – a csávolyi adótorony felé fordított antennáinknak köszönhetően –, hanem az egykori Jugoszlávia minden polgárához, ugyanis nagy előszerezzel vetítették a tagköztársaságok tévéállomásai is. Magyarán: Gusztávot nem kellett bemutatni a KDSZ-ben szép számmal és rendszeresen előforduló szerb ajkú közönségnek sem.

A KDSZ-ben második alkalommal rendező Kokan Mladenović¹ *Gusztáv a hibás mindenért* című előadása gyilkos humorral átítatott társadalomkritika, amely a jelen politikai visszasságokra is reflektál finoman, ámde egyértelműen. Mladenović igyekezett minden tekintetben megidézni a rajzfilmsorozat hangulatát: a színpadon felbukkanó Gusztáv-maszkos figurák magyarra hajazó halandzsanyelven gagyognak, a Szerda Árpád zeneszerző munkáját dicséző zenei aláfestés a rajzfilmben felcsendülő dallamok mintázatait követi, s ami valódi telitalálat és megsüvegelendő teljesítmény: a hangeffektusokat a színpad bal oldalán és a képi projekciót a színpad jobb oldalán mind-mind az éppen „szabad”, vagyis az adott jelenetből kimaradó színészek készítik élőben. Az előadás öt szereplője tehát egy pillanat erejéig sem pihen, és nem pusztán a fejre húzott gumimaszk miatt izzad bele a játékba.

Azáltal, hogy Gusztávból esetenként nem is egy, hanem akár egyszerre öt is felbukkan a színpadon, még hangsúlyosabbá válik ennek az opportunistá, mégis kedvelhető karakternek a tucatjellege. Ugyanazok a szürkeruhás, egyenmaszkos gusztávok köszönnek vissza a papírhalomok mögül a hivatalokban, akik ott tapsolnak egy szendvics és némi napidíj fejében a politikai tömeggyűléseken, ők azok, akikre a reklámokkal minden fölösleges tárgyat rá lehet löcsölni (special price, special price, sale, sale), és közülük kerülnek ki a valóságshow-k szereplői is, akikből a média sztárt csinál, majd

amikor már elhasználódtak, lehúzza őket a vécén. Gusztávot a végtelenségig ki lehet használni, majd pedig őt lehet hibáztatni sorsának, mindnyájunk sorsának alakulásáért.

De azért Gusztávot sem kell féltetni: ugyanúgy elkarcolgat a jelen körülményeink közepette is, mint harminc plusz évvel ezelőtt – hiszen az átalakulás nem benne ment végbe, hanem a politikai-gazdasági környezetben –, bár még az sem biztos, hogy itt bármiféle lényegi változásról beszélhetünk. Csak a szereplők és a díszlet változik és alakul át, az ember azonban megmarad ugyanannak a kicsinyes, önző, találékony lénynek, aki mindig is volt.

Leltár

Két munkabemutatója is volt Urbán András új előadásának ebben az évadban, amely előbb *A látás*, majd *A nézés költészete* címen került repertoárra. A cím is munkacím, tehát változhat, alakulhat, miként maga a színpadi mű is.

A nézés költészete jelen állapotában olyan, mint egy leltár, amit komótos kimértséggel végeznek el a leltár részét képező színészek. A feketébe öltözött alakok egyenként behozzák a színre a huszonegy állványt, az öt széket, a tizenegy szürkemarhafej maszkot, a tíz gipszhalat, a három madárpreparátumot, a tizenkét flamingót, a három zebrát, az öt csontvázat, a húscafatot, szépen elegyengetik, felaggatják őket, aztán az egyik színész szarvasfejet öltve magára felül egy lószoborra, a másik anyaszült meztelenül meghentereg a jóféle csernozjomban, a harmadik magára locsol egy üveg paradicsomlevet, majd fekvő pozitúrában elszív egy cigit, a negyedik, a sasfejú meg guggolva végignézi az egészet.

Tessék: egy rövid bekezdésben elspoilereztem a teljes drámai cselekményt! Ám szándékosan kifelejtettem egy „aproságot”: a kezdőképet, amelyben behoznak, majd egyetlen kalapácsmozdulattal ripityára törnek egy tükröt. Ez az a jelenet, amely megadja az értelmezési kulcsot, és látássá, azaz költészetté nemesíti a nézést.

Mert *A nézés költészete* nem pusztán egy leltár – „Lássuk, mink van!” –, hanem retrospekció, mementó is – „Lássuk, mit hoztunk eddig össze!” Urbán utóbbi mintegy másfél évtizedes rendezői opusa sejlik fel a színpadon elhelyezett kellékekben és aktusokban, különös tekintettel azokra az előadásokra, amelyek a Kosztolányi Dezső Színházban készültek és/vagy erőteljesen (vajdasági) magyar színezetű témát fessegetnek. Tökéletes összképet persze nem alkothatunk, nem kapunk hozzá ép tükröt, szelektív az emlékezet, de azért a tükröcserepekben is sok minden megmutatkozik, esetenként újszerű megvilágításba kerül. Oly sok Urbán-előadást lehetne említeni – a Tolnai-szöveg alapján készült *Kisinyovi rózsától* (flamingók) a *Béres Márta One Girl Show-n* át (csontváz) a *Magyaron* keresztül (szarvas- és szürkemarhafejek) egészen a *Sacra Hungaricáig* (anyaföld) –, amelyek itt egyetlen előadásba sűrítve idéződnek meg Mezei Szilárd zenéjére, amely a várakozással teli feszültséget sugárzó szabad futamokat a meditatívan ismétlődő hangmintákkal ötvözi.

Az előadás képi statikussága, az időbelileg és mennyiségileg is minimálisra redukált, de elementáris színpadi műveletek mégis mintha művészi kiégést, az állandó egzisztenciális küzdelembe való belefáradást, csalódottságot sugároznának. Pedig a leltár impozáns, és a rendelkezésre álló művészi erőforrások sem adnak okot pesszimizmusra. Legyen ez motiváló erő a továbblépéshez! *A nézés* művészete még nincs bevégezve.

¹ Mladenović előző, *Felhő a nadrágban* című rendezéséről lásd lapunk 2018. februári számát.

MIT AKAROK?

BÉRES MÁRTA hosszú ideig a szabadkai Kosztolányi Dezső Színház egyik alapembere volt, nemrég szabadúszó lett, azóta többet dolgozik szerb társulatokkal is. Újvidéken az *Anna Karenina* című előadás előtt beszélgetett vele PROICS LILLA.



– *Évről évre mindinkább olyan színésznőnek látlak, akit nem használ a színház, hanem maga alakítja a lehetőségeit, és egyre erősebb. Kíváncsi vagyok, szerinted mi van emögött. Mesélj kicsit a pályád kezdetéről!*

– Tizenkét éves voltam, amikor egy diákszínpad indult itt, Újvidéken – az lett a mindenem. A felvételre már úgy mentem be, hogy végre megjöttem. Nem voltak kétségeim, abban biztos voltam, hogy ott a helyem. Pedig soha nem tengett bennem túl az önbizalom, de ez nem is magabiztosság kérdése, hanem van az az érzés, amikor az ember tudja, hogy mi a dolga. Ezek után nagy pofára esés volt az Akadémia, ugyanis az amatőr színjátszásból kiindulva, ami arról szólt, hogy kedvtelésből és a saját örömeimre dolgozhattam, azt vártam, hogy ott ez hatványozódni fog – ehhez képest az történt, hogy ez a jó érzés a szívem tájékáról elkezdett fölkelni a fejembe, ami nekem nehéz volt. És kellett még jó két év az Akadémia után is, hogy újra elkezdjek szeretni játszani.

– *Ugye te rögtön a Kosztolányiban kezdted?*

– Igen. Bár az Akadémián folyton azt hallottuk, potenciális munkanélküliek vagyunk, Urbán András harmadévesként

felvett. És minél több olyan tanácsot kaptam, hogy sokkal jobb pályát kezdeni egy repertoárszínházban, ahol eljátszhatom majd a fiatal női szerepeket, annál biztosabb voltam abban, hogy a Kosztolányiba akarok menni.

– *Mégis mi az az érvényes tudás, amit egy felsőfokú művészeti képzésben lehet megtanulni a gyakorlati tudás mellé?*

– Akadémikus tanulás nélkül úgy csinál színházat az ember, mint ahogy egy kisgyerek táncol: nem a mozdulatok szépsége érdekes, hanem az, hogy feloldódik benne. Amikor módszeresen kezdtünk el dolgozni, azzal szembesültem, hogy én is hajlamos vagyok az önmarcangolásra – az Akadémia pedig rárakott három lapáttal arra, hogy az akadémikusokkal foglalkozzak, problémáikat keressek. Életemben egyszer beszélgettem Zsámbéki Gáborral, aki azt mondta, valakinek tönkretenni az önbizalmát, az egy jól célzott ütés pontos helyre, de felépíteni hosszú évek nehéz munkája. És most, hogy immár én is anya vagyok, nem értem, miért nem lehet élvezetessé tenni a tanulást. Miért nem szerzünk meg a gyökön és a tektonikus kőzetek mellett alapvető egészségügyi, étkezési, szociális és más hasznos hétköznapi tudást

és képességet, amitől jobb minőségű életet élhetnénk? De már túl vagyok azon, hogy ne tudjak megbocsátani a szüleimnek és a tanárainknak, így azt is látom, mennyi jó szándék és belém plántált munka van mögöttünk. Mégis azt érzem, ha továbbra is amatőrként színjátszottam volna, harminchat éves koromra semmivel sem tartanék hátrébb, mint ahol a négyéves akadémiai képzéssel tartok. Ezt nem hálátlanságból és arroganciából mondom, hanem azt tapasztaltam, hogy az oktatással nagyon komoly gondok vannak. Ha én összeállíthatnám volna magamnak minden évben egy programot, hogy mit szeretnék megtanulni, és nem azzal töltök hosszú hónapokat, hogy adatokat próbálok reprodukálni, akkor olyan tudás lenne a kezemben, ami már a tanulása közben több boldogságot adott volna, és most több mindenre is képes lennék általa. Nézem a négyéves lányomat, és látom, minden erőfeszítés nélkül tanulja meg sorra a Weöres Sándor-verseket, mert játékból csináljuk, nem azért, hogy valami elvárás teljesítsen.

– *Milyen volt aztán pályakezdőként a Kosztolányiban? Felteszem, egy nemrég polgárháborút átélt országban, egy gazdaságilag labilis közegben színházat sem könnyű csinálni.*

– A legnagyobb nehézségem a város volt. Újvidék, ahol születtem és addig éltem, nyüzsgő város, élénk kulturális élettel és a Dunával – ezzel szemben Szabadka, ahová tizenhárom évvel ezelőtt mentem, alámerülés volt. Egyébként négyen mentünk oda az évfolyamunkról – Erdély Andrea, Mikes Imre, Mészáros Árpád és én –, mi képeztük a társulatot, akik ráadásul együtt diákszínpadoztunk. Így meg is hosszabbodott az a tanulási folyamat, amiben addig voltunk. Visszagondolva, szinte gyereknek éreztem magam, és nem tudtam elképzelni, hogy egy rendező egyenrangú munkatársként kezeljen. Azt képzeltem, hogy a tanárok, a rendezők, az igazgatók megmondják, mit hogyan kell csinálni, én meg szépen megcsinálom – azonban a természetem egyáltalán nem ilyen, úgyhogy belülről mindig is feszélyezett ez a klasszikus felállás, amire az oktatás kondicionált mindannyiunkat. Ma már ki tudom mondani: nekem az a természetes, ha bármilyen interakcióban egyenrangúként veszek részt.

– *Ez honnan jön?*

– Nem tudom, mert tradicionális családban nevelkedtem, és már az sem világos, hogy a színjátszás iránti vágyam honnan jött. Mindig igyekeztem belesimulni az adott helyzetekbe, hogy jó katona legyek, jó alattvaló, de egyre inkább tudatosodott bennem: ez nem az én természetem. Sokáig feszített ez a Kosztolányiban is, illetve annak a töménysége is, hogy mindig négyen voltunk együtt, pedig ez a társulati munka alapvetően meghatározó volt a szakmai életünkre. Bár már az első évben játszottunk Berlinben, aztán Indiában, Brazíliában és még rengeteg helyen, ez a kis társulati forma egy idő után felfalta magát. És igen, gazdaságilag labilis helyzetben volt az ország, de nekünk nagyon jó fizetésünk volt az átlag szerb jövedelemhez képest, mégsem éreztem, hogy végre felnőtt és önálló vagyok, mert a munkámban nem azt éltem meg. Sokáig dolgoztam magamban, amire elértem a szakmai integritásomnak azt a fokát, amire vágytam. Ennek első kézzelfogható megvalósulása a *One Girl Show* volt – abban éreztem először, hogy a két lábamon állok, pedig addigra megjártam sok nagy turnét, Budapestet is, illetve több kollégám is elszerződött.

– *Budapestről tudtommal a tervezetthez képest korábban hazajöttél. Később hallottam, hogy egy szakmai helyzetben történt zaklatás vagy bántalmazás volt az oka. Engem ez mérhetlenül felháborított.*

– Anélkül, hogy felmentenék bárkit is, aki bánt, pláne, hogy nagyon sokan szenvednek ilyesmitől, úgy gondolom, lehet mit tenni: edukálódunk kell. Engem már nem lehet bántani, mert megdolgoztam ezért. Jó három-öt évembe került, amire megemésztettem – az idő tájban jártam pszichoanalízisre is –, és közben azt is megértettem, hogy eszköztelen voltam, mert nem abban nőttem fel, hogy igenis kijelölhetem a saját határait, amit mindenki másnak tiszteletben kell tartania. Ezt muszáj volt megtanulnom, és a lányom is tudni fogja.

– *Igen, ez azt az erős és tudatos embert mutatja, aki azt mondja, hogy az egyenrangú helyzetekben érzi jól magát. Azonban nem mindenki jut el idáig önerőből idejében.*

– Persze, nyilván szerencsés alkat is vagyok. Én arra jöttem rá menet közben, hogy van valami, ami megvéd a méltatlan helyzetektől: nem akarok mindenáron színészni lenni – az előbbre való, hogy boldog legyek. Ezért azt is el tudom képzelni, hogy két év múlva már nem játszom, de nem dacból, hogy engem nem kezeltek méltóképpen, hanem azért, mert jól szeretném érezni magam.

– *Kialakítottál magadnak időközben olyasmit, amit az adott színházi munkán túl is csinálasz?*

– Tudatában voltam, hogy későn érő vagyok, ezért igyekeztem pótolni, amit hiányosságnak éreztem: húsz- és harmincéves korom közt eltökélten dolgoztam. Lényegében megalapítottam az egyszemélyes akadémiamat, ahova a mai napig is járok. Kitalálok nekem megfelelő módszereket, vagy előveszek olyan anyagokat, amikben nem vagyok feltétlenül jó. Ezek feladatkeresésből születő etűdök. Így állítottam össze például egy József Attila-estet, amit vajdasági falvakba viszek – bár Jordán Tamás után elég dermesztő feladat József Attila-verseket mondani. De nem táncolok, nem helyzetgyakorlatok, hanem verset mondok. Mindennap parafával beszéltem tükör előtt, lefutottam az öt kilométeremet, közben végigmondtam. Ez nem egy követendő módszer, de én így gondoltam olyan pszichofizikai szintre hozni magamat, amilyennel lehet verset mondani. Mindig is voltak az önkínzással határos kitalációim. Így olvastam el egy év alatt Thomas Mann vagy García Márquez életművét. Gyakorlatilag föladtam magamnak leckéket. Most már ilyet nem csinállok, mert léteznek érdekesebb módszerek is, de azt meg kell hagyni, nagyon sokat tanultam így. Illetve a futás és a séta olyan meditatív állapotba hoz, ami közben másképp érzékelem a világot és benne magamat is. Mintha lenne bennem egy érzelemtartály, amibe ilyenkor intenzívebben tudok begyűjteni élményeket.

– *Nektek, illetve neked is az angazsált színház az anyanyelved, miközben színpadról is szoktál beszélni az ezzel kapcsolatos dilemmáidról. És megértem azokat, akik unják ezt a fajta színházat – annyi másfajta jó színház van –, de az általam ismert formák közül ez reflektál a legerősebben a valóságra, én nem tudom megenni.*

– Lehet, hogy én azért funkcionáltam jól ezekben az előadásokban, mert lényegében írástudatlan vagyok azokban a társadalmi-politikai kérdésekben, amikkel az adott munkában dolgoztunk. Engem mindig az ember érdekel, abból fogalmazok. Tudom, egyfajta felelősségvárás azt mondanom, hogy nem értek a közéleti kérdésekhez, de azt sem tartom reálisnak, hogy minden bajunk okát a társadalmi és politikai szabályszerűségekből találjuk meg. A személyes felelősségem jobban izgat – az, hogy mire vagyok képes szemtől szemben. Talán ezért áll tőlem távolabb a társadalmi fókuszú fogalmazás. A rendszer és az ember ütköztetésénél engem az ember érdekel, de nem vagyok apolitikus, csak máshonnan közelí-

tek. Én azon keresztül politizálok, ahogy érzek, nem pedig a nagy egész komplex látásán át.

– *Időközben pedig eljutottál egy olyan biztos szakmai helyzetbe, hogy nyugodtan gyermeket vállalhatsz, nem kell attól tartanod, hogy elfelejtenek.*

– Érdekes, hogy kívülről így látod – nekem nem tűnik ez ilyen biztosnak. Nem szorongok, sőt egészében véve boldog vagyok, de az egzisztenciális bizonytalanság mégis nyugtalanító. Nemrég beszélgettem egy diákkal, aki egyetemi felvételi előtt áll – Belgrádban színpadi mozgást tanítók Kokan Mladenović iskolájában –, aki azt mondta, nem lát boldog felnőttet. Nem vagyok egy hurráoptimista, aki reggeltől estig mosolyog, úgyhogy visszagondolva én is elcsodálkoztam magamon, de rávágtam, hogy én márpedig az vagyok. Nem félek attól, hogy elfelejtenek, nem félek attól, hogy nem játszhatok el valamit. Attól félek, hogy nem tudom megteremteni azt az egzisztenciát, ami ugyan nem luxus, de stabil. Én is minden nap megküzdök a saját – ahogy Anna Karenina mondja – démonjaimmal. Dejan Projkovszki, a rendező megengedte, hogy az utolsó monológot én írjam meg az utolsó tíz oldalból. Elvesztem a gyönyörű, filozofikus mondatokban, aztán megtaláltam: mit akarok, mitől lennék boldog?

– *Az újvidéki társulatban játszod ezt a főszerepet. Már nem vagy a Kosztolányi tagja?*

– Nem, kicsivel több mint egy éve szabadúszó lettem.

– *Miért?*

– Egyszerűen azt éreztem, már nem igaz úgy a létezésem. Van, hogy az ember egyszer csak rájön, hogy megszokásból van valahol. Egyébként racionálisabb lett volna maradni gyerekekkel, családdal, de nem magamért, miatta gondoltam azt, hogy a biztonság nem áll mindenek fölött. Egyéves volt, ami-

kor láttam, pontosan érzékeli a hangulatomat, úgyhogy döntöttem. Aztán tizenkét év után szinte pánikként éltem meg a bizonytalanságot.

– *Azt hittem, Hasszán aga feleségét azért játszod, mert Urbán András veled képzelte el. De erre az Anna Kareninára felkaptam a fejem. Előtte is játszottál itt?*

– Az akadémiai gyakorlaton kívül még a Csárdáskirálynőben dolgoztam.

– *Azt sajnos nem láttam. Most viszont van egy kis feszültség: Elor Emina, aki a társulat tagja, ugyancsak eljátszhatná Kareninát. És egyáltalán nem rajtad kérem számon, hiszen ez nyilvánvalóan nem a te felelősséged, de ez nem egy jó helyzet.*

– Semmit nem mondhatok Emina nevében, de a vele való interakciókból tudom, hogy mi mindig is kölcsönösen tiszteltük és szerettük egymást. Dolgoztunk már együtt, és mérhetetlenül nagyra tartom, ahogy ő a munkához viszonyul. És most egy olyan helyzetbe kerültünk, amire nagyon nehéz jól reagálni. Amikor a *Hasszán aga feleségét* csináltuk – ami a szerb kultúra egyik nagy klasszikusa –, akkor még kosztolányis voltam, és nagyon ritkán volt lehetőségem máshol játszani, ráadásul a Kosztolányiban alig voltak ilyen klasszikus szerepek. Urbán András akkor felhívta Eminát, hogy velem szeretne dolgozni, és reméli, ez nem okoz feszültséget. Amikor megérkeztünk, Emina meghívott magához kávézni, és megnyugtató, hogy el tudja ezt fogadni, hiszen dolgozott már Andrással. Most már nem kávéztunk. Eminát ráadásul berakták egy kétjelenetes szerepbe. Ültem a próbán, és olyan rosszul éreztem magam, hogy odamentem a rendezőhöz, hogy megkérdem, miért hívtak engem... Miközben persze örülök, mert éppen munkanélküli voltam, és imádom ezt a regényt, de ettől még a helyzet teljesen ambivalens.



BESZÉDES TESTEK BIRODALMA

Vertigo: Leela és Batsheva Táncgyűttes: 2019 – Tel Aviv



Vertigo: Leela. Fotó: Ascaf

Tánc szempontjából a legfontosabb helyszín Izraelben Tel Aviv, mert itt található a Suzanne Dellal Központ, amely szerepét és jelentőségét nézve nagyjából olyan, mint a Trafó, a Nemzeti Táncszínház, a Jurányi Produkciós Ház és a SÍN együtt. Az analógia azonban pontatlan, kezdve azzal, hogy ezt a tánc- és színházi központot a Manchesterben iraki bevándorlók gyermekeként született multimilliomos, Jack Dellal alapította, hogy emléket állítson fiatalon elhunyt lányának. A több épületből álló Központ, amelyben nemcsak négy színházterem, hanem több próbahely is van, a kortárs tánc országos centrumaként nemzeti és nemzetközi fesztiválokat ugyanúgy tart, mint showcase-eket. Emellett színpadhoz segíti a pályakezdő alkotókat, rendszeresen bemutatja a fiatalabb és ezért ismeret-

lenebb koreográfusok munkáit, konferenciákat, workshopokat és szabadtéri eseményeket rendez, állandó otthont nyújt két nagy együttesnek, s mindezen túl új produkciókat rendel és finanszíroz – vagyis minisztériumi és városi támogatással minden lehetséges módon népszerűsíti és támogatja a *nemzeti tánc kultúrát*, ami itt a *kortárs táncot* jelenti. (Az intézmény vezetője ma is az a Yair Vardi, aki a Batsheva Társulattól szerződött még a hetvenes években a Rambert Baletthez, éppen akkor, amikor az angol együttes a hagyományos balettrepertoárt maga mögött hagyva „modern”, minden új kezdeményezésre nyitott társulattá vált. Vardi – akinek ezekben az egész európai táncszcénát megújító években Imre Zoltán is kollégája volt a Rambertben – tizenkét év táncos tapasztalat után tért haza Iz-

raelbe, ahol rögvést kinevezték az 1989-ben megnyílt tánc- és színházi központ élére.)

A Központ programjában rendszeresen szerepel a jeruzsálemi székhelyű

Vertigo Táncegyüttes,

amelyre még a kilencvenes évekből emlékezhetünk, mert 1993-as megalakulása után több közös produkciója is volt az Artussal. A társulat fennállásának huszadik évfordulóját követően pedig a korábbi műveikből összeállított emlékeztető nagy hatású esttel 2014-ben léptek fel a Tavaszi Fesztiválon. Repertoárjuk döntő hányadát az egyik alapító, Noa Wertheim jegyzi, aki a Rubin Akadémia elvégzése után, huszonnyolc évesen jelentkezett első koreográfiájával. A *Vertigo* című kettősben partnere Adi Sha'al volt, a Batsheva és a Kibbutz társulatok korábbi tagja, akivel azóta is szoros a (magánéleti és) munkakapcsolata, hiszen duettjük sikere nyomán együtt alapították meg az együttest. A kis társulat szépen végigjárta azt az utat, amely a független alkotók számára ideális: a Kulturális Minisztérium sikeres alkotói és pedagógiai munkájukat, majd a társulat előadói kvalitását rendszeresen díjakkal ismerte el, mígnem végre bekerültek a stabilan támogatott együttesek közé, amilyenből összesen négy működik ma Izraelben. Közben a művész házaspár – rokonaikkal és barátaikkal közösen – 2007-ben egy ún. ökológiai művésztelepet alapított, ahol azóta is egy környezettudatos, műhely jellegű, speciális szellemi (és már-már utópisztikus társadalmi) közegben alkothatnak. Wertheim – hasonlóan az összes többi izraeli kortárs koreográfus táncfelfogásához – sosem irodalmi műveket dolgoz fel, hanem mindig magából a táncból, a mozgásból indul ki. A kiválasztott mozgásanyagot aztán közös továbbgondolásra, alakításra kínálja fel táncosainak, mígnem lassan kiformalódik az új mű textúrája. A címadásra így csak egy későbbi fázisban kerül sor, s általában ekkor áll össze jelentésszerű struktúrává az addig szeszélyesen széttartó anyag. A tavaly tavasszal bemutatott *Leela* is utólag kapta meg kozmikus (vagy isteni) játék jelentésű szanszkrit címét, ami persze egyáltalán nem jelenti azt, hogy a koreográfus bármiféle „olvasható” cselekményvázlat kínálna fel nézőinek. Inkább a mozgások hőmpolygó áradásából alakítja ki a hangulatában és szcenikailag is eltérő jeleneteket, amelyeket nem a közös téma, sokkal inkább a visszatérő gesztusok, ismétlődő mozgásmotívumok sora fűz össze. A mozaikosságot szolgálja Ran Bagno muzsikája is, amely a híres, feketékből álló vokálegyüttes, a The Ink Spots azóta számtalanszor feldolgozott 1939-es dalával, a *We Three*vel indít. A magánynak ez a balladája adja meg a koreográfia alaptónusát, bár a színen nem csupán egyetlen szereplő van jelen – árnyékával és visszhangjával, hogy „hárman” legyenek, ahogy az a dalban elhangzik –, hanem diagonálban felsorakozva az egész társulat. E rituális hangulatot sugalló előjáték végére lassan párokba rendeződnek a táncosok, s elindul egy meghatározhatatlan, leginkább a latin salsákra vagy az erdélyi forgatóókra emlékeztető tánc. A jelenetben sokáig e páros forma játékos lehetőségei dominálnak, míg végül – a vegyes és egynemű párok kavargása után – egyetlen pár marad a színen, hogy a két táncos visszhangozza egymás gyengéd mozdulatait. Aztán egy kitarított csókban forrnak össze, ami átvezet a következő epizódhoz. E csók-variációk hol a nyers dominanciaharcot jelenítik meg, hol az egymásba olvadók, szinte egy testté válók összesimulását, az erőszakos

féltést, a gyengéd irányítást vagy a szinte elveszettek közös, tétova bolyongását. Az ezt követő rész egy sosem volt archaikus szertartás: egy magára maradt leányt látunk fején és az arca körül a férfiak kezéből font koszorúval. Olyan ő, mint egy éteri menyasszony, aki méltóságteljesen vonul körbe, s bár ki-kilépne e szerep korlátozó kereteiből, a tradíció egyre visszaszippanntja őt, sőt, lassan a többieket is, hiszen a mégiscsak távozó leány helyébe mindig újak és újabbak lépnek, míg el nem fogy az egész csapat.

Az üres színpadon egyetlen díszletelem van, egy lejtős rámpa, amelyet a szereplők mozgatnak a térben. Az eddig mellékes tértagoló e jelenettől kezdve kap valódi szerepet, mert a következő epizód – bár úgy indul, hogy két fiú egy teljesen tónus nélküli, szinte élettelen lánytestet gyengéden, de határozottan hajtogat a lehető legképtelenebb módokon – lendületes parkourba vált: a lányok úgy röpködnek a rámpáról, mintha a mennyekből hullnának alá, a fiúk karjaiba. Egy újabb epizódban a rámpából olyan kockaformájú emelvény lesz, amelynek üres az alja: fent egy játékosan kacér hölgy látszik deréktól felfelé, amint kelletli magát, a kocka alól kivillanó lábai azonban kecses, de egyértelműen férfilábak. Az így óriásira növesztett és deformált alak „részei” egy adott pillanatban helyet, s így szerepet cserélnek, de a kocka fedésében még a test látványának horizontális „széthúzására” is adódik lehetőség. E két, inkább formai ötletességet adó epizódot egy csodás férfiszóló, egy vérbeli magánytánc követi fájdalmas legatókkal, vereső kezekkel, puha ugrásokkal, a mozgások levegős tágasságával, villanásszerű, gyors váll- és csípőmozdulatokkal. A zárlat ismét a teljes együttesé, száguldó, térben és irányokban is sokszólamú összefoglalása az eddigieknek, ami végül közös sétává szelídül. Visszatér a kezdőkép, de nem ismétlődik, mert a mozgások egyfajta végtelen keringésbe mennek át, ahogy a lassan mozgó, tovaördülő diagonál sorból a távozók helyére egyre újabbak lépnek.

Wertheim koreográfiája nem kínál szavakra fordítható helyzeteket, hiszen óvakodik attól, hogy történetet kerekítsen, azonosítható karaktereket teremtsen, szorosan fonja egybe az epizódokat, viszont csak szavakkal idézhetem fel a látottakat, így óhatatlanul belefutok a személyes értelmezésbe. Holott a legerősebb hatás és emlék, amit erről az előadásról őrzök, szenzuális: az az iszonyú erejű energiaáramlás, ahogyan a kompozíció életre kel a színpadon, és ahogyan mégis minden pillanata finoman visszafogott, mert az energiákat kordában tartja a feszes szerkezet és az előadók végtelen precizitása.

Wertheim és a többi izraeli koreográfus sokat köszönhet annak a sajátos mozgásanyagának, amely a Batshevában formálódott ki, és amely lényegében egyfajta „nemzeti” stílusként a többi társulatra is átsugárzik. És most nem elsősorban a gagára gondolok, mert már jóval a gaga előtt megszületett az a jellegzetes – mert az európaiktól lényegében különböző – keverék mozgásnyelv, amely az összes izraeli alkotó „anyanyelve”, miközben egyéni jegyeik természetesen könnyen megkülönböztethetővé teszik az alkotásaikat. De ahogyan a klasszikus baletet használják – vagyis esztétikájának teljes mellőzésével –, ahogyan a klasszikus modern technikák elemeit szinte észrevétlenül simítják bele a talán sosem volt néptáncok és mai utcatáncok reminiscenciáiba, s ahogyan mindezt egybegyűrik a szinte semmiféle szabályt nem ismerő kortárs-improvizatív mozgásokkal, az egészen bámulatos és egyedi. Emellett a bátorságuk is lenyűgöző, ahogyan deformálni merik a testtartásokat – s emiatt lazán váltakoztatják a „csúnya” mozgásokat a „széppel” –, vagy ahogyan a tánciaikban minden testrész – az



összeakadó lábaktól a kalimpáló-hadonászó kezekig, a megloduló csípőktől az aprókat ránduló vállakig, a rebbenő fejekig és a sokféle indázó gerincekig – egyenrangú. E „nemzeti” stílus nagymestere persze Ohad Naharin, a

Batsheva Táncegyüttes

koreográfusa, aki közel harminc év után, 2018-ban vonult vissza a társulat éléről, de szerencsénkre nem hagyott fel a koreografálással, mint kortársai közül Jiří Kylian és Mats Ek. „Csupán” – és itt muszáj kitenni az idézőjelet – az irányítás felelősségét adta át Gili Navotnak, ami nem kevesebbet jelent, mint megtartani a társulatot – az ifjúsági együttessel együtt – a kortárs tánc nemzetközi élmezőnyében. Naharin már egyszer megpróbált szabadulni a számára terhes adminisztratív feladatoktól, ám akkor egy év múltán visszavette az irányítást. Most ő maga szemelte ki az utódját, aki tizennyolc évesen lett az ifjúsági együttes tagja, majd még hét éven át táncolt a „nagy” együttesben. Éppen azokban az években, amikor Naharin és táncosai belevágtak az azóta gagaként elhíresült mozgásnyelvi kísérletbe, amelynek Navot azóta is avatott pedagógusa és népszerűsítője. Mert az aktív előadói pályát 2008-ban abbahagyta, s három gyermeke mellett elsősorban a gaga oktatását és Naharin műveinek betanítását vállalta mostani kinevezéséig. Bár koreografált is, úgy tűnik, mégsem az alkotás az erőssége, ami Naharin mellett nagy valószínűséggel erény, mert Sharon Eyal például, aki már 2003-ban megmutatta koreográfusi oroszlánkörmeit, csak egy évadon át lehetett társigazgató. Vagyis jelenleg a társulat művészeti arculatát

továbbra is Naharin határozhatja meg, míg Navot vállalt rögtön két extra teher is nyomja: 2022-ben készül majd el a társulat új otthona, a vizuális és előadó-művészeti központként megalakuló új campus, amelynek működési modelljét meg kell terveznie és szerveznie. A Kulturális Minisztérium pedig épp mostanában csökkentette az együttes támogatását, és szólította fel Naharint, hogy adja vissza az állami díját, mert szerintük a koreográfus egyes megnyilvánulásaival megkérdőjelezi a hivatalos izraeli (kulturális) politikát.

Naharin új művét édesapjának, a nyolcvankilenc éves korában 2018-ban elhunyt Eliav Naharinnak ajánlotta. A torokszorítóan szép, melankolikus, mégis drámai hatású, 2019 című műben természetesen semmi konkrét utalás nem fedezhető fel valamilyen személyes családi sztorira vagy élettörténetre. Mégis benne van egy nemzedék, a gyönyörű és borzalmas huszadik századot végigélt-végigszenvedett generáció sorsa, magának az életnek – így, csupa kisbetűvel – a kegyetlen és törekeny szépsége és mulandósága. Vagy mindezt csak én látom bele? Bizonytalan vagyok persze, hiszen sokféle referenciával teli szöveg, héber és arab ének és mondóka hangzik el a darabban, de ezeket nem értem, így „csak” az erőteljes, néha letaglózó képek és hangulatok, a táncosok szuggesztív és intenzív testi jelenléte sodor magával.

A nézőtér meglepően kicsi, csupán öt sort töltenek meg a nézők, a játéktér pedig mélység nélküli, de szélesre húzott. A sötétben erre a színpadi csíkra bevonul egy feketébe öltözött, túsarkú csizmát viselő férfi. Viselkedése elegáns, sőt szinte rituális, hiszen lassan leborul elénk, majd váratlanul elmutogatja – mint egy stewardess a repülőgépeken –, mit

tegyünk a bekapcsolt mobiljainkkal, miközben három nyelven is elhangzanak a szokásos instrukciók. Az emelkedettség tehát azonnal iróniába vált, amit az előadó egy váratlan gesztussal még fokozni is tud, amikor lerántja a háta mögötti fekete függönyt, s ekkor meglátjuk a nézőtér másik felét. Vidáman szembenézhetünk az ott ülő nézőkkel, így nevetéssel, lelkes integetéssel zárul az előjáték. A táncter szokatlan elrendezéséből adódik, hogy az előadók számára járás csak a két oldalon van, ráadásul valójában nincs elől és hátul, hiszen mindig a szemünk előtt vannak – két irányból is. És ebben a táncterben, amely sokkal inkább hasonlít egy, a nézőtérrel párhuzamosan elhelyezett kifutóra, mint színpadra, mindenkit kimondottan közlőként látunk, ezért az egész élmény olyan, mintha egy szélesvásznú, háromdimenziós film peregne előttünk, amelybe majd egy ponton akár bele is avatkozhatunk. De most még csak egyenként érkeznek a táncosok (ki nyári sortban, ki decens kisestélyiben, fiúk női cuccokban, egy lány zakóban), és már ekkor mellbevágóan gyönyörű a sokféleségük, ami nem csupán abból adódik, hogy van köztük japán és európai, dél-koreai és izraeli, hanem hogy a hangsúly a különbözőségeken – és ezen belül az egyenrangúságon van. Egyszerű szekvenciát adnak elő, de ezzel is gazdagon betöltik és dinamizálják a teret, s közben egyenként az ismerőseink lesznek, mert az azonos mozgásokhoz karakteresen egyéni viselkedés, arckifejezés társul. Később sem válik egyikük sem fontosabbá, mint a másik, bár mindenki kap egy-egy rövidebb vagy hosszabb szólót vagy villanásnyi duettet. Mégis elsősorban közösségként látjuk őket, olyan egyének közösségeként, akiknek az életét valamilyen közös végzet rendezi egybe. Az egymáshoz lazán kapcsolódó jelenetek sorából most csak hármat idézek fel, bár a mű minden pillanata sűrű, az egész pedig lenyűgözően nyugtalanító.

Az egyik olyan, mint egy végtelenített haláltánc. Az előadók ebben három szinten használják a teret, mert a lelassított vonulás nemcsak „fent”, a páston zajlik, hanem mellette-kívülről is, ami a színpadhoz képest a „lent”, hiszen ez a nézők szintje. És ott a „közép” is, vagyis a színpad széle, ahol fekvő, gördülve, kúszva közlekednek. Rémületes látvány ez a kegyetlen menetelés, miközben semmi „durvaság” nem történik, csak épp a történelmi emlékezet lép működésbe. A másik felkavató epizódban a táncosok mindegyike az előjátékban exponált magas sarkú csizmát viseli, mozgásuk pedig az első táncjelent szelíd-szolid szekvenciáit ismétli. Ám a dinamika megváltozása, a cipősarkak kopogása olyan militáns hangvételt teremt, ami elől legszívesebben futva menekülnék, miközben persze lenyűgözve bámulom a fékevesztett szólókat, az eltaposás közös örjögését. A lecsendesülést egy egyszerű sétából álló szekvencia követi, amelyben a táncosok – megszabadulva a csizmáktól – kettésével róják a színpadot, mozgásukkal a térbe rajzolva a végtelen jelét. Aztán finoman a fejükre teszik a kezüket, s szép lassacskán elfogynak, el- és kitűnnek a látóterünkéből, a saját életükből. Egy későbbi jelenetben néhány táncos kilép a játéktérből, és a nézők közé vonul, majd az ülések alól takarókat vesz elő, hogy megágyazzon magának két-három néző ölében. A derengő fényben látjuk egymást, azt is, aki hozzá sem mer/akar érni a csukott szemmel fekvő táncosokhoz, azt is, aki félénken, de gyengéden megsimogatja az ölében heverő testet. Nem értem a jelenetet kísérő csendes ének szövegét – profán pietà, mondanám a jelenetre, ha ez nem a keresztény hagyományhoz tartozna –, talán az is a fájdalomról, a jóvátehetetlen veszteségről szól. De hát Naharint sem érteni kell, hanem érzelmileg menni vele az úton oda, ahová csak ő tud vezetni, a szavak elporladása után is beszédes testek birodalmába.

E számunk szerzői

Dálnoky Réka (1990) szabadúszó dramaturg, drámaíró, a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem

doktorandusza és óraadó tanára

Fuchs Livia (1947) tánc történetész és kritikus, Budapesten él

Gabnai Katalin (1948) drámatanár, színikritikus, Budapesten él

Hajnal Márton (1990) kritikus, Budapesten él

Herczog Noémi (1986) kritikus, a Színház folyóirat szerkesztője, Budapesten él

Jákfalvi Magdolna (1965) színház történetész, egyetemi tanár, Budapesten él

Marton Éva (1962) újságíró, tanár, Budapesten él

Nagy Klára (1997) szociológus hallgató, kritikus, Budapesten él

Némethi Eszter (1987) színház rendező, Brüsszelben él

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

Pető Andrea (1964) történetész, egyetemi tanár, az MTA doktora, Budapesten él

Pressburger Csaba (1976) újságíró-publicista, kritikus, Újvidéken él

Proics Lilla (Kaposvár, 1967) kritikus, tornatanár, Budapesten él

Tompa Andrea (1971) író, kritikus, a Babeş-Bolyai Tudományegyetem oktatója, Budapesten él

Zsigó Anna (1986) dramaturg, Budapesten él