

SZÍNHÁZ

KIADJA A SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY

2021 • július–szeptember

LIV. évfolyam, 7–9. szám, megjelenik évente 10 szám

HU-ISSN 0039-8136

A Színház Alapítvány kuratóriuma: Barda Beáta, Forgách András, Králl Csaba, Nánay István, Orlai Tibor, Tompa Andrea (elnök). Szerkesztőség: Boros Kinga, Herczog Noémi, Králl Csaba, Molnár Zsófia, Rádai Andrea, Schuller Gabriella (www.szinhaz.net). Főmunkatársak: Gabnai Katalin, Proics Lilla. Olvasószerkesztő: Molnár Zsófia. Nyomdai előkészítés: Kiss Tibor Noé. Borítótér: Nagy Gergő. Szerkesztőségi titkár: Váradi Nóra. Technikai munkatárs/közösségi média: Kelemen Roland. Felelős kiadó: Králl Csaba.

A SZÍNHÁZ folyóirat alapítója a Magyar Színházi Társaság.

Koltai Tamás

INTIMITÁS A SZÍNPADON

- 2 Szabó-Székely Ármin: Az intimitás koreográfiái
- 4 Gyerek a körbekerített kertben
Dollár Papa Talks: Intimitás a színpadon
- 8 Itt csak nyilvánosság van
Az intimitás kérdései rendezői szemmel: Mundruczó Kornélt, Schilling Árpádot és Zsótér Sándort Zsigó Anna kérdezte
- 17 Önkifejezés, határok, biztonság
A tánc személyes vonatkozásairól: Jurák Bettinával, Simet Jessicával, Várnagy Kristóffal és Vakulya Zoltánnal Bálint Orsolya beszélgetett

ÚJCIRKUSZ

- 22 Upor László: Miért ez a cirkusz?
Katie Lavers – Louis Patrick Leroux – Jon Burt (szerk.): Contemporary Circus (Routledge, 2020)
- 26 Szabadság, egyenlőség
Nemzetközi körkérdés
- 28 Elfurcsult valóságok
Újcirkusz Magyarországon: Téri Gáspárral (Grotesque Gymnastics), Vági Bencével (Recirquel) és Zoletnik Sophie-val (Tűzmadarak, Freak Fusion Cabaret) Jászay Tamás beszélgetett
- 32 Csendes-Erdei Emese: Műsorváltás
Fekete Péter cirkuszművészeti víziói

MŰHELY / PRÓBANAPLÓ

- 36 Török Tamara: Kortárs magyar, kortárs olasz

A Katona K:ortárs-drámapályázatának és a parmai Teatro Due „Mezz'ore d'autore” című drámapályázatának tapasztalatai

- 41 Sándor Júlia: Fúziós színház
Dramaturgi jegyzetek a Radnóti Színház Don Carlos-előadásához
- 45 Szabó-Székely Ármin: Hódnapló
Hód Adrienn próbanapló-részletei a Hodworks Amber című bemutatója kapcsán

RENDEZŐPORTRÉ

- 48 Nánay István: Hídépítő vagyok
Bocsárdi László

BESZÉLGETŐFÜZET

- 53 Bérczes László: Csak vagyok
Beszélgetés Thuróczy Szabolccsal

ÚJVIDÉK

- 66 Stuber Andrea: Magyarmiskásan
Fel- és délvidéki Parasztopera
- 68 Bogya Tímea Éva: But I am a Hungarian
Maradok maradni
- 70 Nem akarok mindenáron színpadon lenni
Balázs Áronnal Pressburger Csaba beszélgetett

FESZTIVÁL

- 73 Ez most itt élő
Bíró Bence és Boronkay Soma a 2021-es online Theatertreffenről
- 80 A politikai színház mint képzet
Papp Tímea és Zsigó Anna a moszkvai Aranyaszék fesztivál orosz programjáról



Címlapon: (fent) Bardóczy Ilka és Téri Gáspár a IV. em. 14-ben, Grotesque Gymnastics, alkotó-előadók: Bardóczy Ilka, Arnaud Blondel, Simkó Beatrix és Téri Gáspár (fotó: Dömölky Dániel); (lent) Freak Fusion: Restlessness, előadó-alkotók: Csuzi Márton, Daniel Relle, Gaia Santuccio, Lennart Paar, Zoletnik Sophie (fotó: Nemesvári Péter). Belső borítón: (elöl) Zsótér Sándor a Szégyenben, Proton Színház, r.: Mundruczó Kornél (fotó: Ágh Márton); (háttul) Stuart Mária, Deutsches Theater (Berlin), r.: Judith Oswald (fotó: Arno Declair).

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

SZABÓ-SZÉKELY ÁRMIN

AZ INTIMITÁS KOREOGRÁFIÁI

A 2017-ben elindult #metoo-mozgalom jelentős változásokat hozott a világ színházi, filmes és képzőművészeti diskurzusában, számos helyen az alkotás gyakorlatát is befolyásolva. Mint minden jelentős szemléletváltás, a hatalmi visszaélésekre való rávilágítás is átfogóan érinti a művészet különböző szegmenseit: nemcsak az alkotók jogait, kötelességeit, hatalmi pozícióit és az alkotás körülményeit, de a befogadást, a forgalmazást, a műkritikát és magát a műalkotásokat is. Magyarországon – bár a diskurzus robbanásszerűen indult be, és komoly politikai hullámokat is vetett – még kevésbé látszik, hogy konkrétan mi és hogyan fog változni. Miközben nyilvánvalóan érzékelhető, hogy az előadó-művészeti szcéna alkotói közül sokak számára fontos lett a megkövesedett hierarchiákból adódó visszaélések elleni fellépés, egyelőre a

probléma regisztrálásáig jutottunk csak, kevés a széles körben ismert(etett) jó gyakorlat.¹

Az alábbiakban egy új, elsősorban az angolszász film- és sorozatipar, de valamelyest a színház területén is működő jelenséget mutatok be, amely a #metoo-mozgalom gyakorlati eredményének tekinthető, és bár távlati hatásokról egyelőre nem beszélhetünk, mint lehetséges jó (?) gyakorlatot mindenképp érdemes megvizsgálni. Ez a jelenség egy új funkció és szakma: az *intimacy coordinator* (intimitáskoordinátor). Az intim jelenetek (értve ez alatt nemcsak az erotikus tartal-

¹ A jó gyakorlat vagy bevált gyakorlat (angolul *best practice*) a vállalati menedzsment és minőségbiztosítás területéről kölcsönzött kifejezés, olyan, rutinszerűen végzett tevékenységre utal, amely széles körű tapasztalatokon alapul, és több szervezetben is sikeresnek bizonyult.

Hodworks: Amber, kor.: Hód Adrienn. Fotó: Dömölky Dániel



makat ábrázoló, de minden érzelmileg fűtött, fizikai érintkezéssel járó jelenetet) a színház- és filmművészet esetében egyaránt a megvalósítás neuralgikus pontjai. A hagyományos, esztétikai megközelítés szerint elsősorban azért, mert az erőszak, a halál és a szexualitás realista reprezentálása ab ovo lehetetlen, hiszen az esetek döntő többségében a néző számára is ezekben a pillanatokban erősödik fel az érzet, hogy „csak” reprezentációt néz. Az obszcén kifejezés etimológiája is ide vezethető vissza: az ókori görög színházban az erőszak, a halál és a szexualitás ob szkéné (színen kívül) volt jelen, és pusztán a verbalításban tematizálódott. (A „végeredményt”, például a holttestet már láthatta a közönség, de a halálhoz vezető folyamatról csak hallhatott egy elbeszélő szájából.) Ezt a reprezentációs szűrkezónát sokan sokféleképpen tárgyalták az előadó-művészetek történetében, és gyökerei valóban egyidősek a színházművészettel, amelynek eredete – a legszélesebb körben elfogadott elméletek szerint – a halotti és termékenységi rítusokig nyúlik vissza. Egy másik színház-történeti diskurzus is a problémához csatolható: a színészi átélés már Arisztotelész által is felvetett kérdésköre. Diderot-tól Sztanyiszlavszkijon, Craigen, Artaud-n, Brechten és Grotowskin át Brookig, Mnouchkine-ig, Wilsonig vagy épp Abramovičig az európai színház számos meghatározó gondolkodója érintette a színész szerepfelvételének, átélésének, átlényegülésének, szerepfelmutatásának, azaz a színész munkájának kérdéseit. A szerteágazó, egymásra épülő és egymást felülíró elméletek közös pontja, hogy a szerep és a színész közti távolság feszültségével leginkább alkotói, azaz a műalkotásnak alárendelt szempontból foglalkoznak. Az *intimacy coordinator* koncepciója ezt az attitűdöt forgatja fel, amikor az előadó testi-lelki jólléthez való jogát beemeli a diskurzusba. Már itt fontos megjegyeznünk, hogy az *intimacy coordinator* nem a rendező mellé állított csendőrként működik, aki megenged vagy letilt bizonyos dolgokat. Sokkal inkább az előadó képviselője, akinek az a célja, hogy a művész információk birtokában dönthesse arról, hogy valamit vállal-e, vagy sem, és hogy az intim jelenet, ha vállalja azt, számára is komfortos módon valósulhasson meg.

Fontos rögzíteni, hogy az *intimacy coordinator* és az *intimacy choreographer* vagy *intimacy director* (intimitáskoreográfus vagy -rendező, azaz az a szakember, akinek kifejezetten az intim jelenetek megkoreografálása, megrendezése a feladata) szerepköre már a 2000-es évek elejétől fogva formálódott, de a közeg székepszise, bizonyos esetekben ellenállása miatt nem tudott intézményesülni. Ebben hozott fordulatot a #metoo-mozgalom, amely ezen szakemberek jelentőségét látványosan aláhúzta, és alkalmazásukra készítette a film- és sorozatipart. Az *intimacy director*okat és *intimacy coordinator*okat képző legnagyobb szervezet, a 2015-ben az USA-ban létrehozott IDC Professionals² alapítója három nő: Tonia Sina színésznő, mozgástanár és *fight director* (harcjelenetek rendezője), Alicia Rodis színésznő, *fight director* és kaszkadőr, valamint Siobhan Richardson színésznő és *fight director*. Érdekes jelenség, hogy a szakma több képviselője is a harcjelenetek koreografálása felől jutott el a felismeréséig, hogy az intim jelenetek létrehozásánál is hasonló szakértőre van szükség, aki felügyeli a szereplők biztonságát, és segíti őket a jelenet fizikai kivitelezésében. Az IDC szemlélete és tevékenysége öt alappilléren nyugszik:

1. Kontextus (context)

Mielőtt sor kerülne a koreográfia, a cselekvéssor megtervezésére, meg kell érteni az intim jelenet helyét, körülményeit és jelentőségét a cselekményen belül. Minden félnek tisztában kell lennie azzal, hogy az intim jelenet miként szolgálja az alkotás érdekeit, és maga a jelenet miről szól.

2. Kommunikáció (communication)

Nyílt és folyamatos kommunikációra van szükség a rendező, az intimitásrendező, a színpad- és/vagy filmmenedzsment, valamint az előadók között. Ez a kommunikáció magában kell hogy foglalja a jelenet előzetes átbeszélését, a koreográfia megértését, az intimitásrendező gyakori jelenlétét a próbák alatt, az állandó párbeszédet és az egyet nem értés elfogadását a folyamat egészének bármely szakaszában.

3. Beleegyezés (consent)

Mielőtt bármilyen intim jelenetre sor kerülne, szükség van a szereplők kölcsönös beleegyezésére. Engedélyt a rendező, a forgatókönyvíró, a koreográfus is adhat, de beleegyezni csak az tud, aki részt vesz a jelenetben. A koreográfia létrehozása konszenzuson kell hogy alapuljon, ugyanis ez biztosítja, hogy minden résztvevő tisztában van azzal, hogy mire szól a beleegyezés, ugyanakkor azzal is, hogy a beleegyezés bármikor visszavonható.

4. Koreográfia (choreography)

Minden egyes intim jelenetet meg kell koreografálni, és a produkció létrehozása, játszása során mindenkinek ehhez a koreográfiához kell tartania magát. Ennek bármilyen változását előzetesen jóvá kell hagyatni az intimitáskoreográfussal.

5. Lezárás (closure)

A színészek alakítsanak ki egy lezáró gesztust, egy pillanatot, amely minden intim jelenet vagy próba végeztével jelzi a munka végét. Ez a momentum vagy kis rituálé segítheti a forgatások és próbák alatt, a jelenetek vagy a munkanap végén a karakterből és a szituációból való kilépést, a visszatérést a valós életbe. (Hasonló magatartást javasolnak az intim jelenet kivülről követő munkatársaknak is.)

A fentiekből is világos, hogy az intimitáskoordináció figyelem- és időigényes, és így költségigényes is. A professzionális rendszer ugyanakkor felszabadíthatja az ilyen jelenetekben dolgozókat, segíti a bizalmi légkör kialakítását, és ez végeredményben a produkció javát is szolgálja. Áruklodó azonban, hogy az IDC az alkotói folyamatra egyszersmind gyártási folyamatként is tekint, ami abszolút jogos és észszerű a film- és sorozatiparban, valamint a konvencionális színházban. Ezen a helyszíneken az intim jelenet az alkotói eszköztár rendszeresen meg-megjelenő része, amelyet valamilyen módon kivitelezni kell. És mint ahogy a színházi előadások közben üzemi orvos ül a nézőtérben, úgy a Netflix vagy az HBO forgatásain *intimacy coordinator* dolgozik annak érdekében, hogy az intim jelenetek biztonságosan, zökkenőmentesen, testi és lelki sérülések nélkül valósuljanak meg.

Sokkal nehezebben értelmezhető ez a szemlélet a kísérleti színház, a performansz vagy a kortárs tánc területén, ahol a testtel, a fizikalitással való munka nem pusztán egy eleme, hanem meghatározó fókuszja az alkotásnak. Ezekben az esetekben az intimitáskoordinálásnak úgy kell működnie, hogy a résztvevők testi-lelki integritása és beleegyezési joga érvénye-

2 <https://www.idcprofessionals.com/>

süljön, ugyanakkor az ismeretlen, a váratlan, a szokatlan, akár a téves is teret nyerjen – éppen az, amit a szórakoztatóipar a gyártás hatékonysága miatt egyéb területeken kiküszöbölni igyekszik. A kiszámítható gyártás és a kísérletező kortárs művészet szempontjai tehát az intimitás kérdésében is egymásnak feszülnek. Chelsea Pace *Staging Sex*³ című, egyébként imponáló részletességgel és következetességgel felépített kézikönyve nyilván kevésbé korrelál például Marina Abramović, Jan Fabre, Romeo Castellucci, a Hodworks vagy Zsótér Sándor egy-egy munkájával, miközben az intimitás, a test és a fizikalitás színrevitele határozottan jellemzi őket. A testtel és az intimitással való másféle bánásmód azonban mégis összeköti az *intimacy coordinator*okat a kortárs művészettel. Tonia Sina kifejti, hogy amikor a kétezres évek elején kezdő színésznőként úgy döntött, utánajár a színpadi intimitás kivitelezési

lehetőségeinek, azzal szembesült, hogy olyasmibe nyúlt bele, aminek nem létezik irodalma. Mentorai azt javasolták, menjen New Yorkba, és Merce Cunningham, Pina Bausch és más kortárs koreográfusok munkáját kutassa, mivel az intimitás és a fizikalitás színrevitelében ők hoztak fordulatot. Harci jelenetek koreográfusaként pedig szintén avantgárd alkotók munkásságából inspirálódott: Grotowski, Lábán, Anne Bogart és Lecoq hatottak rá.⁴ Ilyen értelemben az intimitás koreografálása és a színrevitelével való kísérletezés is a fennálló és megváltoztathatatatlannak képzelt szokások, törvényszerűségek, hierarchiák megkérdőjelezése – történjen ez akár jogi, akár pszichológiai, akár emancipációs, akár társadalmi, vagy egyszerűen művészeti szempontból.

3 Chelsea PACE – Laura RIKARD, *Staging Sex. Best Practices, Tools, and Techniques for Theatrical Intimacy*, New York: Routledge, 2020.

4 Joy Brooke FAIRFIELD, „Intimacy Choreography and Cultural Change: An Interview with Leaders in the Field: Tonia Sina, Laura Rikard, Kaja Dunn”, *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 34, 1. sz. (2019): 77–85, 77–78.

GYEREK A KÖRBEKERÍTETT KERTBEN

Dollár Papa Talks: Intimitás a színpadon

2020 tavaszán, amikor a színházak először kényszerültek bezárni a járvány miatt, a Dollár Papa Gyermekei társulat háromrészes beszélgetéssorozatot szervezett. ÖRDÖG TAMÁS és KISS-VÉGH EMŐKE két-két meghívott alkotótársukkal tanakodott olyan szakmai kérdésekről, amelyek meghatározóak a színpadi munkában, de évad közben rendszerint nincs idő a közös átgondolásukra. Az első ilyen – a Facebookon kizárólag élőben közvetített – alkalom témája az intimitás volt, meghívottjai RÁBA ROLAND és SÁROSDI LILLA.

Ördög Tamás: Mi a legintimebb színpadi élményetek előadóként?

Sárosdi Lilla: A Párizs melletti MC93 Bobigny kulturális központban készített munkánk, az *Egy szabadulóművész apológiaja* párhuzamosan futó jeleneteinek egyikében egy sátorban szerelmeskedtem a férjemmel, amit a nézők tévén követhettek. Nekem ehhez át kellett lépnem egy határt. Híve vagyok szakmai vonatkozásban a provokációnak, de ez számomra is nehéz volt.

Ö. T.: Próbáltatok előtte a jelenetet?

S. L.: Nem, de volt egy megbeszélte szabályrendszerünk. A happening 1968-ról szólt, a forradalom, a szexuális felszabadulás, a mindenféle határátlépések volt a témája. A színpadon felállított sátorban az aktus valójában megtörtént, de azért nem tudtam teljesen elengedni magam.

Ö. T.: Volt szerep, volt „védőháló”? Vagy önmagadat játszottad?

S. L.: Nem volt jelentősége a szerepnek. Túl vékony volt a határ a színész és a szerep valósága között.

Rába Roland: Két előadás tartalmazott intim pillanatot számomra. Az egyik *A harag napja*, Schilling Árpád rendezte. Egy kórházban dolgozó nővér, egy anya története, akit kirúgnak, és tönkremegy. Az ő történetének stációi jelentek meg a mi bemutatásunkban, tanmeszeszerűen. Lilla volt a főszereplő, én játszottam a főnökét, akivel összejön, és az egyik jelenetben lefekszenek egymással. Nem is annyira a testi intimitás volt rám nagy hatással, hiszen olyat sokszor játszottunk már. Hanem hogy Lilla karaktere annyira régen volt szeretve, hogy felrobbant a szíve attól a gesztustól, hogy az általam játszott fasz megölelte, szeretkezett vele. Színészként csodálatos megélni azt, hogy a partnered ilyen boldogságot „él meg”, játszik el, és mindezt tőled kapja! Ezt a pillanatot eltettem magamnak.

A másik előadás a *Lady Chatterley szeretője*, amely folyamatos határátlépéseket kíván tőlünk. Nem gondoltam volna, hogy ennyire felszabadult és biztonságos élmény lesz.

S. L.: A színpadi intimitás megéléséhez nagyon fontos, hogy biztonságérzeted legyen a partnerrel. *A harag napjában* Roli nekem ezt abszolút meg tudta adni, a franciaországi bemutatásban viszont nem sikerült.

Kiss-Végh Emőke: Szintén a *Lady Chatterley szeretőjéhez* kapcsolódom. Rettenetes zavarban vagyok már attól, hogy beszélek róla. Az jelenti a nehézséget, hogy át tudom-e adni, az előadásnak az az adott pillanata miért jelenti számomra a csúcshintimitást. Az egyik jelenetben, miután szétkapjuk egymást testileg, Roli felül, és a hasamat nézi. A két terhességem után a hasamon, a köldököm körül más lett a bőr. Néztam, ahogy Roli nézegeti és megérintgeti ezt a felületet, amelyhez nekem annyi minden kapcsolódott. Akkor, ott hirtelen annyi minden összeállt, hogy nem is tudnám másnak nevezni, mint csúcshintimitásnak.

Ö. T.: Az egész előadás intim jelenetek füzére, de azon belül az említett momentumot nem a rendezés teremtette meg. Engem nagyon foglalkoztat, hogy lehet-e próbálni, meg lehet-e rendezni az intimitást.

R. R.: Az előadásbéli történet lényege, hogy a két karakter egymásra talál és felszabadul a szexualitásban, az intimitásban. Rendezőként épp ezért kértem tőlünk, hogy nyújtsuk el ezeket a pillanatokot. Ebből jött a gesztus. Ha az ember csak nézegeti a partnerét, a különböző részeit, a pici felületeket, bele lehet azokba szeretni. Schilling Árpád pedig olyan rendező, aki nagyon szereti pontról pontra megbeszélni a jeleneteket, még a mozdulatokat is. Nem beállítja, hanem értelmezi, hogy tudjam agyból, mi az, ami történik. Az is nagy biztonságot ad.

Ö. T.: Lilla, *A harag napja* francia változatában miért nem sikerült átélned a biztonság érzetét?

S. L.: A színpadi intimitás egyrészt valóban rendezői kérdés, másrészt benne van a saját és a partnerem felelőssége. Ahhoz, hogy közel engedjem a partneremet, pontosan tudnom kell, mit akarok játszani, mi a célom a partnerrel közös munkában. Miközben *A harag napját* Franciaországban próbáltuk, megnéztem felvételen a *Lady Chatterley*-t, és még videón keresztül is lenyűgözött Emőke és Roli játékának intimitása. Ezt a fajta tudatosságot és színészi jelenléte nem tudtam megvalósítani. Annyira tetszett a színpadi partnerem, hogy civilből mindent ki akartam élni. Röhejes volt, borzasztó lett. Szakmailag lennie kell egy határnak: a jelenet nem arra való, hogy kiélvezzem, hogy tetszik nekem a partnerem. Azért sem sikerült, mert őt leblokkolta, hogy én iszonyatos energiákkal tulajdonképpen ledöngöltem őt. Nagyon komoly tanulság, most kezdem felfogni, mi a következménye annak, ha megreggelizem a partnert. Ez ugyanakkor rendezői kérdés is, mert a rendezőnek tudnia kell azt mondani, hogy állj, már

Kiss-Végh Emőke és Schied Zoltán a *Lady Chatterley szeretőjében*, Dollár Papa Gyermekai, r.: Ördög Tamás. Fotó: Ofner Gergely





nem a jelenetet játsszátok. Számomra az a próbafolyamat és előadás teljes professzionális kudarc volt.

Ö. T.: Akkor ilyen helyzetekben pont, hogy nem kell a színpadra a civil energia?

S. L.: De, kell, csak nagyon okos és tudatos limitre van szükség. Használni kell az érdeklődést, a belső nyitottságot, de a szerep szerint kell működni, és tudatosan vezetni egymást a partnereddel, egy platformon kell létezni. Ez a két színész és a rendező feladata. Hogyha a színész felelősséget vállal a szerepért, akkor megtörténhetnek olyan pillanatok, amelyekért érdemes csinálni ezt a szakmát.

K.-V. E.: Ha a próbák során kialakul a keret, amelyen belül rengeteg a testiség, a mozdulat, a kódolhatatlan játék, akkor, mint a gyerek a körbekerített kertben, csinálhatok bármit. Színészként ez nagyon felszabadító tud lenni, ugyanis én magam döntöm el, hogy mit és meddig engedek át magamon, milyen végleteket választok. Testileg-lelkileg egyaránt értem. Közben lehet truvájkodni, eladni magad, akár a partnernek is, ami színészként nagyon élvezetes.

Ö. T.: Színészként lehet vágni arra, hogy ilyen kihívásokkal találjon meg titeket egy feladat? Például a *Chatterley*-ben a lady és a vadőr pucéran futnak az esőben. Noha a regényben ez csak egy pillanat, nekem ez volt a csúc, valahogy több, mint a szeretkezések: hogy ők a szeretkezés után még kifutnak az esőbe. Minden emberi tulajdonságot levetkőznek, hogy meglépjék ezt. Vágyjátok az ilyen jeleneteket, amiben színészként szétrobbansz, és megszűnsz önmagad lenni, vagy inkább tartotok tőle?

K.-V. E.: Én arra vágyom, hogy ne tudjak elkalandozni. Ha olyan jelenetem van, amelyikben nagyon sok ösztönös dologra van szükség, akkor a legkisebb az esély, hogy elkalandozzak, és azt nagyon szeretem. Ezekre a pillanatokra van vágyam.

R. R.: Amikor megkerestél a feladattal, teljesen elképzelhetetlennek tűnt. Emlékszem, amikor azt mondtad, hogy „a Trafó balett-termében egyszer csak fölkapcsoljuk a villanyt, és anyaszült meztelenül fogtok rohángálni”. Én nem szóltam semmit, de biztos voltam benne, hogy nem. Az volt bennem,

hogy ki kell próbálni, nyilván, mert mindent ki kell, de ez nem fog működni. Aztán amikor eljött a pillanat, akkor úgy rohángáltunk, mint a kisangyal. Persze az is nagyon kellett, hogy megérettük, ez mennyire fontos a történet szempontjából. Hogy a neonfény előtti az addig nem ilyen fényben, nem ilyen hangulatban élő teret, annak hasonló a hatása, mint amit a regény a leírással, a zuhogó esővel, a holdfényvel, a természeti képekkel ér el. Mikor ezt megérti az ember, már nem vitatkozik a rendezéssel. A történet és a hatás a fontos, és az egész egyszer csak már nem rólam szól, hanem arról a két emberről meg főleg a nézőkről, akik, ezt én is érzem, kicsit hátrahőkölnek, amikor jól sikerül az előadás.

Ö. T.: Nagyon kényes egyensúlyhelyzetekről beszélünk, amelyekben könnyű elcsúszni. A rendező adjon szabályokat, de szabadságot is, meg mindeközben persze rendezzen. Színészként ne legyek szerelmes a valóságban a partnerbe, de azért találjam vonzóknak. Vállaljam fel a testem, noha az az idő múlásával megváltozik. Milyen kihívásokat rejt a test vállalása? A Krétakör Színházban rengeteg ilyen megléptetek.

S. L.: Nekem inkább az volt a kihívás, hogy föl kéne lassan öltöznöm, valamit már ruhában kéne játszani... *A harag napjára* visszatérve: attól, hogy ennyire tetszett ez a fiú, elkezdtem szégyellni a testemet. Az lett a legfontosabb, hogy én ennek az egyébként homoszexuális fiúnak elnyerjem a kegyeit. Anynyira átbillentem civilbe, hogy gyorsan le is dobtam pár kilót, nem ettem semmit. A budapesti előadásban, Rolival nem zavart az a plusz valahány kiló, vállaltam, hogy ez most ilyen, ilyen zsíros a hajam, így belóg a fülem alá. A szerep erre a fizimiskámra lett kitalálva, és nem is működött most, jó alakkal, kívánatosan, piros ruhában, ahogy megpróbáltam eljátszani, hogy huszonöt éves vagyok.

K.-V. E.: Vajon akkor is így történt volna, ha más viszonyt játszottok? Független volt a szereptől, vagy kifejezetten abból következett?

S. L.: Nem, egy másik helyzetben nem így alakult volna, fontos volt a szerepek közti reláció. Egy ilyen próbahelyzetben, amikor szerelmi viszonyt játszik, jó, ha a színész ismeri

magát, és tudja, mennyire tárulkozik ki, mennyire nyitja ki az energiacsapokat, és mennyire fog túlsordulni.

Ö. T.: Mi történik a színész agyában, amikor szerelmi aktust kell megcsinálni a színpadon, és orrba-szájba csókolózni? Mert lehet, hogy a karakter csókolózik, de az a te nyálad.

R. R.: A tested az eszközöd. Ha ezt a szakmát üzzük, akkor nem árt, ha a testünket mint eszközt tudjuk kezelni, akár csak a hangunkat, az éneklést, a mozgást. Persze a színész testével vissza is lehet élni, épp ezért azt is el kell sajátítania egy fiatal színésznek, hogy ennek megvan a helye és ideje a próbaidőszakban, és lehet nemet mondani a rendezőnek vagy a színész kollégának. Ám meg kell tanulni megteremteni azokat a körülményeket a próbán, amelyek közt kialakul a bizalom és a biztonságérzet. A próbák, az első tapogatózások, az első lépések a nehezek. Amikor már megvan, és elhiszed, akkor reprodukálni már könnyebb. A színésznek képesnek kell lennie felmérni, hogy adottak-e a körülmények, és meg kell tudnia fogalmazni, hogy neki mi szükséges ahhoz, hogy az instrukciók, ötletek egyáltalán kipróbálásra kerüljenek. Nagyon nehéz, ha egy színész vagy színésznő csuklóból visszautasítja a javaslatokat, kéréseket, függetlenül attól, hogy ki mondja azokat. Mert jöhet egy olyan rendező, akinek érdemes lenne legalább kipróbálni az ötleteit, hiszen nem maga miatt kéri azokat. És az ember újra és újra meglepheti önmagát, ha nyitott.

K.-V. E.: Roli, amikor leveszed a nadrágod az előadásban, vannak civil gondolataid?

R. R.: Nekem a testemmel kapcsolatban az a civil gondolatom, hogy borzalmas. Voltam olyan állapotban és annyi idős, hogy azt gondoltam, mint egy király, úgy nézek ki. Most pedig azt találok érdekesnek, hogy a férfitestnek van egy kulturálisan idealizált formája, a minél fiatalabb, izmosabb, kívánatosabb, barnább test, ugye. Mondjuk, negyvenöt év egy férfínál nem sok, James Bond is negyvenöt – hát én nem vagyok James Bond. És előadás után nehezen is nézek az ismerőseimre, mert azt érzem, hogy nem kell semmit mondaniuk, mindent tudok. Ám előadás közben nincs bennem ilyen érzés. A történet szerint a vadőr egy fantasztikus csávó, úgy tud nyúlni ehhez a nőhöz, hogy ő, mint egy virág, kinyílik, és mint az égbolt, amikor a nap felkel, kivilágosodik, és ebből a fényből a csávó totálisan részesül. Na, most ezt a karaktert játszva én mint ember is azt érzem, hogy nincs ezzel a testtel és ezzel a külsővel semmi baj! A szerep terápiajelleggel arra ösztönöz, hogy elhiggyem, úgy vagyok jó, ahogy vagyok.

Ö. T.: Kihat ez a civil életedre is? Előadás után meddig tudod hordozni az érzést?

R. R.: Aznap estig. De az már valami!

Ö. T.: Emőke, te hogy viszonyulsz a kor kérdéséhez? Két gyerek után a *Lady Chatterley szeretőjével* tértél vissza. Ez lehetett volna egy gigantikus öngól, rossz, magamutogató izléstelenség

K.-V. E.: A testemnek mindkét gyerek után kilenc hónap kellett, hogy valamelyest visszaköszönjön, ami volt. De ez nem hiúsági kérdés. Addig egy teljesen ismeretlen testben éltem. A *Chatterley* próbaanyagát a szülés utáni ötödik-hatodik hónap körül volt. Lehetetlennek tűnt azzal a testtel bármit megcsinálni abból, ami meg volt írva. Utólag viszont sokkal jobban érzem magam a testemben a szülés óta. Nem mondhatom, hogy amikor letolom az alsóneműt, nincs civil gondolatom, de szerintem ez rendjén van, nem blokkol le.

Ö. T.: Szerintem eleve jellemző a színészetedre, és itt mindnyájunkra, hogy a civil gondolatainkat élvezettel en-

gedjük közel a szerephez. Minden civil dolgod szereppé válik, belekerülsz egyfajta állapotba, mint egy flow-élménybe. A szabályrendszernek köszönhetően, ha sokkolódsz is, akkor sem az az érzet, hogy Emőke, a színésznő sokkolódott, hanem hogy Constance, a karakter.

K.-V. E.: Engem inkább az zökkent ki, amikor azt érzem, hogy csak elbeszélgetünk egymás mellett. Ilyenkor elkezdek unatkozni, ami elég veszélyes. A kilengések engem pont éltetnek, és az szív le, amikor azt érzem, hogy nem jutnak el a szavak a partnerhez, és nincsen tartalom. Bele lehet csúszni olyan helyzetekbe, amikor csak rutinból nyomjuk. Amikor szépen zötyököl az előadás, megy minden a maga idejében, tempójában, és kívülről nem is látszik, hogy nem történnek meg a dolgok. Hanem inkább csak úgy próbáljuk csinálni, mintha.

Ö. T.: Mi van akkor, ha nincs játékedv, és jön az előadás? Egy olyan előadás, amelyben testileg-lelkileg szélsőséges határhelyzetbe kerülsz, alig óv meg a karakter, ha egyáltalán van, és amelyben felszínre tör a civil. Úgy tűnik, ebben határozzuk meg a színpadi intimitást. Lehet a testet edzeni, de ilyesmit meglépni leginkább lelkület kérdése.

K.-V. E.: Hát, ilyenkor csúsznak le a dupla Unicumok előadás előtt...

R. R.: Az jó, ha nincs kedv. Az előadásnak az nem tesz rosszat. A nagyon nagy kedvtől egyszerűen nem találkozol a dolggal. Ellenben van egy ilyen mély, deprimált rosszkedv, fura, koncentrált melabú, ami abszolút rávisz a szerepre. És akkor a szerepben már lesz kedved.

Ö. T.: Egyetértek veled, de arra az esetre gondolok, amikor, mondjuk, csillagszóróknak kellene durranniuk egy jelenetben, ehelyett csak így elmegy, laposan. Volt egy akasztják a hóhért helyzet, be kellett ugornom egy előadásomba, még-hozzá kétszer pár hónap alatt. Az első egy halálugrás volt, alig próbáltuk. Minden gátlásomat le kellett vetköznöm. Az valósággá tudott válni. De a második alkalommal döcögött, pöfögött, kopogott.

R. R.: Ez az az eset, amikor elmegy a kedved közben. Schilling mondta azt nekünk, hogy van, amikor így sikerül. De ha azon kezdesz el közben agyalni, hogy tegnap mennyivel jobb volt, akkor biztos, hogy elmegy a következő pillanat is. Ma ilyen volt, fogadd el. Várakozni kell, mert az utolsó pillanatig megtörténhet valami, ami addig valamiért nem jött össze.

S. L.: A színház jelen idejű, megvan a maga dinamikája, és az is benne van sajnos, hogy elcsúszhat. Ezért csodálatos! Örök kérdés például, hogy ha sírni kell egy előadásban – az is az intimitáshoz tartozik –, hogyan tudod elérni, hogy tényleg akkor szúrjon, bántson meg egy replika, és tényleg oda sűrítssd a fájdalmat. Én sokszor már előadás előtt felhúztam magam, jóval a jelenet előtt, de nem működött, mert úgy bepuhítottam a lelkem, hogy ha valaki hozzám szólt, már ott volt a könny, ami csak félóra múlva buggyanhatott. Aztán megpróbáltam kiüríteni az agyam, és inkább jelen lenni, az előadás jelenét megragadni, nem ráfeszülni.

K.-V. E.: Engem, a rideg színésznőt, aki a színpadon so-káig csak beszélgettem, egyszer csak megtaláltak a „testi jelenetek”, és rájöttem, hogy tulajdonképpen ezek a legjobbak. Mert ilyenkor nem kell olyanokkal foglalkoznom, mint a könnykibuggyintás. Hanem egyszerűen csak engedem, hogy megtörténjenek a dolgok. És az nagyon jó érzés.

A 2020. május 23-i beszélgetést lejegyezte és szerkesztette Boros Kinga és Sztojka Sebi.

ITT CSAK NYILVÁNOSSÁG VAN

Az intimitás kérdései rendezői szemmel

Ha színpadi intimitásról beszélünk, MUNDRUCZÓ KORNÉL, SCHILLING ÁRPÁD és ZSÓTÉR SÁNDOR rendezései az elsők között jutnak eszünkbe. Ugyanakkor ez meglehetősen sok összetevős és süppedős terep, körültekintően kell járni rajta. A témáról ZSIGÓ ANNA kérdezte őket.

– Számotokra mit jelent az intimitás a színpadon vagy filmen? Hogyan határoznátok meg ezt a fogalmat?

Mundruczó Kornél: Ez egy nagyon tág fogalom, így nehéz is vele mit kezdeni. Színészi oldalról talán jobban lehet értelmezni. Számomra színházban vagy filmen sokkal erősebben a személyességgel és az őszinteséggel függ össze, nem pedig egy intimitást imitáló hangfekvéssel. Az intimitás ugyanis nem feltétlenül egy civil halkságban, csendes jelenetben manifesztálódik, egy rettentő hangos, örületes veszekedés is lehet végtelenül intim. Színészi oldalról azért könnyebb ezt megfogni, mert amennyiben a színészekre mint önálló alkotókra gondolunk, ők maguk ennek a megteremtői. Azt hiszem, hogy mi itt mind olyan partnereket keresünk a munkáinkhoz, akik önálló alkotók. A rendező az intimitás igényét tudja létrehozni, de magát az intimitást a színész hozza létre.

Schilling Árpád: Egyetértek, a felületes szemlélő az intimitást az erotikához, a meztelenséghez vagy a szexualitáshoz kapcsolja. Azt gondolom, hogy a színház és a film az emberi sorsok, életek, az emberi törekenység területén mozog. Számomra minden, amit itt kifejezünk, ebbe a kategóriába tartozik. Ide sorolom még a rendező-színész viszonyt is, tehát azt a szituációt, ahol egy ember egy másik embert arra kér, hogy érzelmeket vagy gondolatokat fejezzon ki. Tehát amikor egymással kommunikálunk, az is ebbe a nagyon nagy halmazba tartozik. A testiséggel foglalkozó topikok ennek csak részhalmozai, alapvetően lelki történésekről van szó. A művészeti kihívás az, hogyan sikerül ezeket a lelki történéseket ábrázolni. Hogyan sikerül az intimitás témáját megragadni, bizonyos értelemben mélyebbre menni, vagy éppen milyen absztrakciókat tudunk még ehhez a témához társítani.

Zsótér Sándor: Intim annyit tesz, hogy bensőséges, nem? Ez a kérdés, hogy mi az intimitás, a színházban azt jelenti, hogy hogyan lehet intimnek lenni ezer ember előtt. Hiszen itt csak nyilvánosság van.

Sch. Á.: A testiség sem kikerülhető, hiszen fontos része ennek a témának. Manapság politikai magasságokba vagy

mélységekbe ránt adott esetben, éppen ezért fontos a kérdés szakmai tisztázása.

Zs. S.: Ez az, pont, hogy politika. Minden ízében politika. Az, hogy melyik kor, melyik ország, melyik kultúra mit enged meg, és mit nem, és ez hogyan változik. Ez tetten érhető. Hogy mi számít határátlépésnek, mi az, ami nem fér bele.

– Mennyiben más egy olyan alkotófolyamat, amiben a személyesség, az őszinteség, adott esetben a civilség sokkal hangsúlyosabb? Hol érhető tetten a rendező személyessége ebben a folyamatban?

Zs. S.: Ebből a szempontból konvencionális helyzetben vagyok, mert ritkán készítek olyan előadást, ami a színészek improvizációján alapszik. Többnyire megírt szövegekkel dolgozom a lehető legkülönbözőbb helyeken, nagyon különböző korosztályú emberekkel, mindezt Magyarországon, tehát a nyelv is köt engem. Nincs kiírt technikám. Rögtön az elején eldől, hogy sikerül-e, vagy nem. Ha nem akarják, nem tud megtörténni. A legmeglepőbb helyzetekben pedig létrejön egy olyan kapcsolat, amire nem is gondolnál. De ezt nem előzi meg semmilyen civil kontaktus. Olyan emberek tömegével dolgozom, akikkel semmilyen viszonyom nem volt előtte. Azzal működik, aki elfogad úgy, ahogy vagyok, és én is elfogadom őt úgy, ahogy van. Nem megváltoztatni akarom, hanem azzal akarok együttműködni, aki ő. És fordítva, hiszen én sem akarok megváltozni.

M. K.: Érdekes szempont, hogy kivel dolgozol együtt, már akár évtizedek óta, illetve milyen, amikor új helyzetbe csöppensz, és mit engedsz, engedhetsz meg magadnak a közös munkában. Számomra az intimitás nem abban van, amit a színpadon látunk, hanem ott, hogy milyen kapcsolatot tudsz létrehozni az emberekkel, és ennek a kapcsolatnak a kivetülése az, ami a színpadon megjelenik. Egy közös művészi eszmének a megteremtése. Elvontan hangzik, de a gyakorlatban nem az. Mert a gyakorlatban az van, hogy különböző világnézetű, múltú, művészetfelfogású emberekkel jössz össze, és ebből létrejön egy művészeti alkotás, ami jó esetben önálló jelentéssel bír. Mondok egy példát, ami Sándorhoz is kapcsolódik. A Szé-

gyen című előadásunk egy Nobel-díjas irodalmi mű adaptációja. Amikor először olvastam, elsöprő erővel hatott rám, de Coetzee regényéből én nem Dél-Afrikát és a kolonializmust értettem meg, hanem a saját magyar valóságomat, annak a hazugságait és kihívásait. A nyolchetes próbafolyamat fókuszában egy totális határátlépés állt. Az erőszakot és az általa létrejött traumák feldolgozhatóságát vagy feldolgozhatatlanságát néztük meg egy apa és a lánya viszonyában, illetve mellékszálként megjelenik egy, az egyik oldalról elsöprő, a másiktól elnyomónak megélt szerelem, ha máshonnan nézzük: egy abúzus története tanár és diák között. Felmerült a probléma, hogy mit kezdünk a megerősakolásjelenettel, illetve hogyan jelenítsük meg az apartheidet vagy azt a kétirányú fasizmust, ami a regényben fehér és fekete oldalról egyaránt megjelenik. Hogy tudunk ezeknek hiteles színpadi formát adni? Az is kérdés volt, hogy a létező problémák megjelenítésével – a #metooról akkor még nem volt szó, de a blackface vagy a politikai korrektség olyan vetületei, amik egy előadásra pozitív módon képesek ránehezülni, már akkor is léteztek – mit adsz annak a társadalomnak, amelyikben élsz. A legfontosabb megoldásunk az volt, hogy a megerősakolásjelenetet átraktuk a darab legelejére, és megpróbáltuk nagyon filmszerűen és hitelesen megcsinálni az első pillanatot. Aztán bejön a társulat, letöröljük magunkról a vért, hiszen mindez csak színház volt, majd némán rákérdezzük: te mit gondolsz erről a jelenetről? Ábrázolható vagy ábrázolhatatlan? Mi megmutattuk, hogy szerintünk milyen ennek a dolognak a hiperrealista illúziója, de vajon ez megtehető-e? Az az obszcenitás, amit hordoz, elta-

karítható része vagy éppen a motorja a művészetnek? Nagyon szeretem ezeket a pillanatokot – ritkán, de előfordulnak. Mint például a *Pieces of a Woman* színpadi és filmes verziójában a szülés, de mondhatnék még pár előadásból olyan jeleneteket, amikor azt gondoltam, hogy nem lesz visszaadható. A lényeg, hogy egy ilyen jelenetet nem csinálsz meg meggyőződés nélkül. De ehhez közel sem elég a saját meggyőződésed, hanem meg kell találni azt a közös formát, amiben ott van kb. húsz ember a színpadon és a színpad mögött. A Proton Színháznál egy csapattal, közösséggel dolgozunk. Közös meggyőződésünk, hogy pozitívabb hatást tesz a társadalomra a maga komplexitásában megjelenő probléma, mint adott esetben a politikailag irányított, fekete-fehér megoldásokig jutó problémakezelés. Én sokszor nem is vagyok jelen a próbán. Legalábbis az első egy-két változatnál még biztosan nem, pont azért, hogy ne merülhessen föl, hogy ez csak az én véleményem. A formában, ami kialakul, én nem alkotóként, hanem lehetőségként és reflexióként vagyok jelen, de természetesen van előtte koncepció és cél is. Viszont ha ezek mögött nincsenek hiteles alkotók – a színészeiről nagyon ritkán beszélünk alkotóművészetként, pedig kellene –, akkor egy ilyen munka vagy kínos lenne, vagy létre sem jönne. Az intimitás egy közös alkotói és formai vágy eredménye – enélkül effektíve lehetetlen. Ezért nem ugyanolyanok az itthoni és a külföldi előadásaim. Valamikor eljutsz ideig, de valamikor meg sem kockáztatod, mert egyszerűen nem tart ott a kapcsolat. Ez nem jó vagy rossz, kevesebb vagy több, hanem a kapcsolat felelős fölmérésein alapuló közös vízió.



Mundruczó Kornél. Fotó: Erdély Mátyás

Schilling Árpád. Fotó. Nagy Zágon



Sch. Á.: Művészetről beszélünk, nyilván nagyon különböző módszerek vannak, minden szakmai kérdésnek igen személyes a megközelítése. Általában minden rendezőnek van egy koncepciója és valamiféle lelki térképe, ami alapján a szereplőket irányítani kívánja. Székely Gábornak tettem fel egyszer a kérdést még a főiskola-egyetemen, hogy mi van akkor, ha értem a szöveget, felkészültem, lelkes vagyok, és ott áll velem szemben egy ember, és sehogyan sem tudom átvenni, amit szeretnék. Erre azt mondta az osztályfőnököm, hogy „Árpád, majd a rutin...”. Akkor persze ezt elfogadtam, de most már vitatkoznék, mert azt gondolom, hogy valami választ kell találnunk. Nem lehet ennyire a levegőben hagyni ezt a kérdést. A színházi életben nagyon sok feszültségünk ennek a tisztázatlanságából is fakad. Az intimitás az – és hangsúlyozom, nem csak az erotika tartozik ide –, hogy valakik az életüket, az idegrendszerüket ügyek szolgálatába állítják (ez természetesen a rendezőre és a technikusig bezárólag a többi munkatársra is vonatkozik, mert adott esetben ők is idegfeszültségben vannak a munka során, tehát mindenki érintett). Azért a színész elég komoly tétellel száll be ebbe a játékba. Amikor az ember kirakja a testét és a lelkét mások elé, akkor nagy szüksége van védelemre és támogatásra. Nagyon fontos, hogy körültekintően legyen használva ez a dolog. Amikor huszonevesen elkezdünk előadásokat csinálni, akkor semmi más nem hajtott minket, mint hogy különlegesek, minél egyedibbek legyünk. Olyat csinálunk, amit még soha senki. Aztán telik az idő, és az ember reflektál arra, amit csinál, és jobban megérti a felelősséget is. Annak a felelősségét, hogy

hogyan jutunk el az intimitásig, akár egy szerelem megvallásáig, egy monológig, ahol az az elvárás, hogy megmozgassuk a nézőt, és történjen valami fantasztikus. De a nagy elvárás miatt könnyű tévedni vagy rossz utakra tévedni, és sérüléseket okozni. Nagyon nagy a siker nyomása, a művészeti etosz, hogy el kell jutni a leghitelesebbig. Mi arra vagyunk tréningezve – legalábbis Magyarországon –, hogy az elvárás a hősi halál. Hogy valahol, valamikor meg kell feszülni. Félreértés ne essék, ez volt az én elvárásom is, de ma már ismerek más megközelítési módokat is, és tekintettel vagyok arra is, hogy már nem feltétlenül vagyunk egyedül a munkatársaimmal, vagy nem érezzük egymást olyan intenzíven, mint azokkal, akikkel együtt kezdtünk színházat csinálni. A tehetség ízlés dolga is. Engem is kötnek erős elvárások, hogy milyen is az „igazi”. De a színházi munka nagyon sokféle. Sokféle helyzettel kell tudni együtt élni, és sokféle embert kell tudni bevonni. Én sokat beszélgetek a színészekkel arról, amit csinálunk. Kíváncsi vagyok, ők hogyan dolgoznának az anyagon, milyen veszélyeket látnak. Törekedni kell arra, hogy a színész (vagy akár civil szereplő) tudjon határt tartani, és nekünk, rendezőknek is ismernünk kell a saját határainkat. Azt látom, hogy nemcsak a szembeszökő pusztítások vannak jelen, hanem amúgy is nagyon komoly sebeket tudunk ejteni. Ez a dolog jellegéből következik, bizonyos értelemben elkerülhetetlen, a kérdés, hogy mennyire vagyunk képesek ezzel szembenézni, bocsánatot kérni és változtatni.

– Kívülről általában látszik a próbafolyamat során, amikor a rendező vállalja a saját sérülékenységét. Úgy látom, hogy ez

erősen képes katalizálni a közös munkát. Ezért az előbb elhangzottak mellett kíváncsi lennék arra is, hogy a rendező maga hol és hogyan tud sérülni.

Zs. S.: Nagyon tud sérülni.

– Sándor, te a rendezés mellett játszol is. Októberben mutattátok be A nagy kapituláció című előadást, amiben nagyon személyes történeteket is megosztasz a saját életedből.

Zs. S.: Nekem hihetetlenül érdekes volt hallgatni a többieket. Pontosan előttem van, hogy hogyan készült a Szégyen. Kilenc éve játszottuk ezt az előadást. A színészek nagy része a Krétakörből jön, ahova Kornél elment dolgozni, de Monori Lilivel is sokadszorra dolgozik együtt, aki az előadás egyik emblemikus alakja, és akihez egyébként engem is fűz közös munka. Így lett ez egy közös alkotói munkálkodás. A sérülés? Igaza van Árpádnak, a tanárnak kéne ott valamit mondania, csak azt hiszem, hogy nem nagyon tud mit. Mert inkább azt várják el, hogy magadtól tanulj meg, hogyan tudsz dolgozni, és találd meg hozzá az embereket. Az én sérüléseim java a saját személyiségemből fakad. A másik része pedig abból, hogy nem tanultam ezt a szakmát, mivel dramaturg a végzettségem, nem vértettek fel taktikai elképzelésekkel, ezért boldog-boldogtalanhoz ugyanúgy mentem. Azt gondoltam, hogy a lényeg a nyíltság, amit majd észlelnek, és együtt fognak működni. Az a baj, hogy az elmúlt harminc év alatt a legellentmondásosabb dolgok érték. Börcsök Enikővel, aki az ország egyik legnagyobb színésznője, és most elment, a tizenvalahány év alatt volt ugyan vita, de soha nem volt kérdés, hogy a kérésem nélkül is beletesz mindent. De nem gondolom, hogy minden színész ugyanazzal az ambícióval áll neki, és ezzel nem a színésztársadalmat akarom lekutyázni, mert a rendezőkre ugyanúgy mondhatnám, de nem látom, hogy feltétlenül mindenki mindent meg akarna csinálni. Azért tudom ezt mondani, mert volt alkalmam Magyarországot bejárni. A legkisebb és a szakma által legvacakabbnak tartott színházakban is találtam mindig olyanokat, akik olyan elevenséggel, kíváncsisággal, filozófiával, odaadással dolgoznak, mint a világ bármely sikeresebb pontján élő színészek, és ennek az ellenkezőjével is találkoztam. A beszélgetés egy idő után nem tűnt jó módszernek, mert azt gondoltam, hogy mi ketten egy harmadik dologért vagyunk. Nem én vagyok az érdekes, nem is ő az érdekes, hanem az a szövetség, amiért együtt vagyunk. Számos alkotó elvárja, hogy provokálják őt, hogy egyáltalán hozzáfogjon a munkához a színpadon. Ez megengedhetetlennek tűnik, de mindig csak konkrét helyzetben szabad megvizsgálni. Nekem egészen egyszerűen az a tapasztalatom, hogy vágynak rá, mert önmagukat nem tudják kibillenteni. Ezt az intimitás kapcsán mondom. Az intimitás arra van, hogy kizökkentsd őt, elhiteds vele, hogy képes rá, de nem lesz kellemes. Legalábbis ennek a munkának egy része nem kellemes. Láttam azért elég sok előadást, tudom, hogy hogyan kell csinálni, hogy úgy tűnjön, mintha történe ott valami. Erre vannak gesztusok, eszközök. De amíg én nem úgy látom, addig nem tudom becsomagolni. Azért valami emblemikusnak akarok mondani a Szégyenről is. Szóval a Kornél felkért erre a szerepre, és hidd el, hogy a halálfélelem nagyon kicsi, vékony, jelentéktelen, értelmetlen szó arra, amit akkor éreztem, amikor belevágtam. Olyan emberekkel játszottam, akiket egy kivétellel mind rendeztem. Én nem vagyok színész, ők színészek. Jó színészek. És szerelmi jelenetet kell készíteni Monori Lilivel. Azt hiszem, hogy a világ leggyorsabb szerelmi jelenetét csináltuk, de csak azért, mert Lili annyira bölcs és tökéletes színésznő. A paraméte-

rek nagyjából világosak voltak, mindketten szégyenkeztünk, de aztán már nem, belefogtunk és megcsináltuk. Arról, hogy hogyan fogjunk hozzá, hetekig lehetett volna beszélgetni. Azt hiszem, hogy nem lett volna jobb. Kell hozzá a kölcsönös bizalom. Erre célzott Kornél, hogy lehet, hogy nem fog hozzá, amikor egy vadidegen társulattal először dolgozik. Vagy más módon fog hozzá.

M. K.: Nem fogok hozzá. Egy ilyen jelenet nem tudna létrejönni. Nem is lenne normális.

Sch. Á.: Az alapvetés, hogy egy színész kvázi tudja, hogy mire szerződik a szakmájával, és számára a munkavégzés azt jelenti, hogy készen áll egy ügy, egy anyag (mindegy, hogy már megírt vagy sem, kortárs vagy klasszikus) létrehozására. Mint szakember képes felmérni a kereteket és célokat, azt, hogy miben akar részt venni. Ezáltal azt is tudja, hogy miben nem akar részt venni. Ugyanakkor kérdés, hogy az ehhez szükséges tudás honnan ered. Rettenetes volna azt mondani, hogy ez egy veleszületett képesség, mert az azt jelentené, hogy ez nem egy szakma. Viszont amennyiben szakma, akkor tanulható és tanítható. De hogyan lehet azt a hozzáállást megtanulni, hogy az intimitás területén fogok kutatni, amihez állandó reflexió kapcsolódik a rendező, a dramaturg, a többi kolléga által? Kívülről fognak megítélni, miközben én belül valamit érzek. Ezt hogy dolgozzuk föl, hogy fogadjuk el? Hogyan alakítjuk ki a saját belső világunkat, elvárás- és megfelelésrendszerünket? Hogyan védjük meg az integritásunkat, az érdekeinket, a művészi elképzeléseinket? Ma már másfajta leosztás is létezhet azon kívül, hogy van a rendező és vannak a színészek, de mivel most mégis mi beszélgetünk, a rendező-színész viszonyt vizsgáljuk, ezért szeretném leszögezni, hogy a rendező hatalmi pozícióban van, és ezért a felelőssége is nagyobb. Én kívül vagyok, nézek és megítélek. Bizonyos értelemben nem természetes állapot, hogy a színész mint alkotó nehezen megfogható izlésbeli és szakmai kritériumok alapján válik kritika tárgyává. Ez a szabadságjogok olyan durva korlátozása, amit nagyon körbe kell ágyazni szakmai és emberi szempontokkal, mert kiszolgáltatott helyzetről van szó. Ha dolgozom, nyilván abból indulok ki én is, hogy a legfontosabb a mű, de alapvetően azért tudom, hogy az emberi méltóság a legfontosabb.

– Gyakran csak később jövünk rá, hogy egy adott helyzetből sérülés lett, nem? Az is, aki okozta (akár szándékosan, akár nem), és az is, aki elszenvedte. Ez még akkor is előfordulhat, ha régóta működik egy kimondatlan partnerségi szerződés, szoros viszony az egyes kollégák között. Ha minden óvintézkedés ellenére sérülés történik, akkor hogyan tovább? Ti rendezőként, a rendezői felelősségekkel hogyan kezelitek ezeket a helyzeteket?

Zs. S.: Nem evidencia, hogy a színészek vágynak az intimitásra. Látszólag vágnak rá meg igazán tenni érte nem ugyanaz. Mindenki máshova rakja azt a mértéket, ahol már azt gondolja, hogy ő mindent megtett. Kimegy a nyilvánosság elé, ahol egy hatalmi helyzetben levő ürge nézi őt, és nem érti, hogy mi a hiányérzet. Ők egymást is vizsgálgatják. Ez nagyon bonyolult, és szerintem nem mindenki vágyik rá. Egy darabig azt hiszi, hogy igen, de valójában nem, mert fél a sérülésektől. Én úgy vágtam bele A nagy kapitulációba, hogy fogalmam sem volt, mi lesz. Ha előre tudom, akkor ezerszer meggondolom. De nagyon ravasz és kiművelt az a technika, amivel Kárpáti Péter (az előadás rendezője – a szerk.) dolgozik. Sokszor éreztem hátrányban magam, mivel Stork Natasa és Kárpáti már sokat dolgoztak együtt. Ők már birtokában voltak egy közös nyelvnek, így én sérülök. El kellett döntenem: csinálom vagy nem csinálom.

M. K.: Abban a pillanatban, amikor feláll az a dialektika, hogy a mű vagy a sérülés a fontosabb, akkor eleve probléma van. Bár értem azt a művészetfelfogást, amiben csak a nehézségi erő képes kiváltani az eredményt, de a tapasztalataim 99%-a ennek az ellenkezőjét mutatja. Valójában nem erről van szó. Amikor létrejön egy eredmény, abban annyi kötőanyag és öröm van egy társulaton belül, egy emberben, egy próbán, egy jelenet megfogalmazásában, hogy a hozzá vezető út ugyan lehet turbulens, de nem kell feltétlenül annak lennie. Ráadásul mindebből gyakran kihagyjuk a nézőt, ami nem igazán szerencsés. Lehet, hogy én vagyok a legközelebb a show-bizniszhez, de szerintem iszonyatosan számít, hogy a nézőben hogyan landol az alkotás, a legprimébb érzelmi élménytől a politikai mondanivalóig. Nem magunknak csináljuk, noha kihagyhatatlan a művészet nárcisztikus jellege, mert valahol mindig magunknak is csináljuk, de mindez a

nézőkkel való találkozásban nyer értelmet. Ha viszont mindez a szabadság korlátozásán múlik, ha felmerül két művészi világnézet összehétközhetetlensége, akkor azt az ötletet, jelenetet, munkát el kell engedni. Van, és nagyon egyszerű. Ha egy színházban először dolgozom, felajánlom, hogy az első két hétben még bárki kiszállhat, mert azalatt kiderül, hogy milyen irányba akarunk menni. Magyarországhoz képest Németországban sokkal szabályozottabb az, hogy mit tehet vagy nem tehet meg egy rendező és a színpadon a színész. Van egy erős esztétika, amihez te vagy hozzá tudsz adni, vagy nem. Lehet-e sérülni? Talán távoli a példa, de a szülő megteheti-e, hogy megsértődik a saját gyerekére? Hol sérülhetsz egy olyan helyzetben, ahol te ülsz lent, és nézel? Nem teheted meg, hogy sérülj. Nem az a feladat. Németországban egyébként könnyen elvérezhet az ember, mert egy adott esztétikai forma nem jelenhet meg. Végül nagyon praktikus módon igyekszik meg-

HORVÁT LILI

KÉT KIS TÖRTÉNET

Intimitás a rendezésben

Időpont-egyeztetési probléma miatt nem tudok ott lenni Mundruczóval, Schillinggel és Zsótérral együtt a kerekasztal-beszélgetésen, így külön írok. Első gondolatom az: talán jobb is így, hiszen hármukkal ellentétben sohasem rendeztem színházban, tapasztalatom a témában kizárólag filmrendezőként van. Aztán rájövök: bár vannak nyilvánvaló különbségek a két műfaj között – elég, ha egy színházi és egy filmes szexjelenet létrehozásának technikai különbségeire gondolunk –, az azonosságok mégis sokkal fontosabbak. Bízalom és kölcsönösség az első két szó, amely eszembe jut, ha az intimitás kérdésének tekintetében rendező és színész közös munkájára gondolok. Az intimitás létrehozása határátlépés, amely mélyebb minőség eléréséhez vezethet.

Első történet

2002-ben, húszévesen kezdtem el a hajdani SZFE filmrendező szakán tanulni. Az első tanár, aki intenzív szakmai kurzust tartott nekünk, Zsótér Sándor volt. A kurzus neve: színészmesterség. A képzésünk koncepciója szerint, mielőtt belevágnánk a saját mesterségünk elsajátításába, szerezzünk tapasztalatot arról, milyen a másik oldalon.

Eleinte idegenkedtünk a dologtól: sok száz jelentkező közül éppen minket vettek fel az egyetemre – arra készültünk büszkén, hogy rendezni, kamerát fogni, vágni fogunk. Ám a váratlan feladat már a tanév legelején kibillentett minket ebből a kellemes komfortzónából. Zsótér a mély vízben kezdte az oktatást, nagyon nehéz szöveget hozott: Sarah Kane *Meg-tisztulva* című színdarabját, amelyet egy évvel korábban a Trafóban megrendezett. Végigvezetett minket a szikár, mégis költői szövegen – tanultuk, hogyan kell elemezni. De aztán egyszerűen csak el kellett játszani a jeleneteket.

Zsótér óvatos volt velünk. Ezen a terepen ő is először járt, és nem is titkolta a bizonytalanságát: korábban csak színészhallgatókat tanított. Ügyetlenek voltunk. (Azóta tudom: az ügyetlenség erény is, az ügyetlen színész nem képes ugyanis a belső megoldatlanságot ügyességgel elfedni.) Zsótér instrukciói megvilágító erejűek voltak, mindig az illusztratív játék ellenében, az őszinteség felé mutattak. De azért nem mertem úgy kérni tőlünk, mintha színészek lennénk. Csak a figyelme minőségével mert minket a bátrabb lépések felé terelni.

Volt egy jelenet, amelyben én mint Grace egy idegen fiún megpillantom a halott bátyám ruháit. Megkérem, hogy vesse le őket, és én is levetkőzöm. Ruhát cserélünk. Mikor magamon érzem a testvérem ruháit, reszketni kezdek. Elájulok. A következő jelenetben már egy orvos emel a vizsgálóasztalra.

Sokszor elpróbáltuk ezt a ruhacserélő jelenetet, az idegen fiút játszó osztálytársammal köteleességszerűen lehúztuk a kardigánunk cipzárját, cseréltünk – éreztem, hogy ez így nincs igazán megoldva, de fel sem merült bennem, hogy ennél tovább merészkedhetnék. Hiszen mi rendezők vagyunk, csak úgy teszünk, mintha. Zsótér soha egy szóval nem kérte, hogy vetkőzzünk le rendesen.

Aztán az egyik próbán az osztálytársam hirtelen elkezdte letolni a nadrágját. Pillanatnyi habozás után elkezdtem utána csinálni a mozdulatokat. Levetkőzött. Levetkőztem én is. Az osztályban egy pissenés sem hallatszott. Mire felhúzkodtam magamra a fiúruhákat, már magától ment a reszketés. Aztán az ájulás, majd a találkozás az orvossal. Éreztem, hogy most először jó a jelenet.

Zsótér, úgy emlékszem, eléggé meghatódott aznap. Én meg megtanultam egy-két dolgot. Azt, hogy van, hogy a test megmutatása dramaturgiai szükségszerűség. Azt, hogy egy rendező egy színésszel intuitív alapon, mindkettejük számára megfelelő módokon tud kapcsolatba lépni.

Második történet

2018 őszén az Amerikai úti Országos Idegtudományi Intézet műtőjében álltam steril védőruhában. Mellettem hasonlóképpen beöltözködve Maly Róbert operatőr és ijesztően sápadt segédoperatőr kollégánk, valamint egy tetőtől talpig bebu-gyolált 35 mm-es filmkamera.

találni, hogy az ő művészeti meggyőződése mely csoporttal és mely közönséggel tud összekapcsolódni abban a formában, amiről ő azt gondolja, hogy előreviszi a világot. Annak a küzdelmét látom magamon is, hogy hogyan tudok eljutni ide. Borzasztó nehéz embereket választani. Nem igaz, hogy jöhet bárki. Minél idősebb az ember, annál jobban próbálja azokat a találkozásokat megteremteni, amelyek előreviszik, és a produktum is teljes mértékben az övé és a másik emberé, harmonikus és boldogság benne lenni, akármennyire is kemény egy-egy ilyen anyag. Vannak próbafolyamatok, amikor létrejön ez az öröme.

Sch. Á: Én arra jutottam, hogy bármennyire is voltak utálatos és rettenetes helyzetek a színészekkel, amiket elsőre az ember árulásnak, pizsokságnak gondolt, ebben a fajta színházi felállásban mégis a rendező a nagyobb felelősség. Főleg, ha az ember nem egyféle csapattal dolgozik. Különféle színházi

nyelvek vannak, és ha én behozok egy nyelvet, erre a nyelvre nekem kell rávezetni a munkatársaimat, és nekem kell ezért a munkáért, a megfelelő körülményekért a felelősséget vállalni. Azért is, ha valaki nem dolgozik. Ha pedig valami nem stimmel, akkor annak legyen következménye: nyilvánosság, beszélgetés a társulattal, az igazgatóság bevonása, ha szükséges, vagyis nem megyünk tovább, amíg a problémát nem tisztáztuk. A színpadon keletkező problémákat nem a büfében kell megoldani, ez számomra alapvetés. Mint ahogy az is, hogy a rendező ne hagyjon olyan munkát maga után, amiből hiányzik az öröm. A színház reproduktív műfaj, ezeknek az embereknek újra és újra el kell játszani azt az anyagot, egymásra lesznek utalva, minden rendezetlen feszültség a létrehozott mű minőségét rontja. Természetesen léteznek termékeny feszültségek, de én ma már tartok ezektől. Ha például két színész között civil feszültség van, az hozzásegíthet egy

Ekkor már hetek óta forgattuk *Felkészülés meghatározatlan ideig tartó együttlétre* című filmünket, túl voltunk jó pár nehéz jeleneten. A műtőben azonban inamba szállt a bátorságom.

„Ez csak egy film” – mondta gyöngyöző homlokkal a gyártásvezetőnk, mielőtt a műtőbe léptünk aznap. Félt, hogy a legkörülményesebb fertőtlenítés és a minden részletre kiterjedő adminisztratív egyeztetés ellenére sem helyes beengednie minket oda. Osztottam az aggályaiban. Kameránk előtt valódi agyműtét zajlott. Objektívünket egy élő ember nyitott koponyájára irányítottuk.

A páciens orvosai a műtét jelentős részében éber állapotban tartották – akárcsak a filmünkben a Nagy Zsolt által játszott karaktert, akin Stork Natasa és Bodó Viktor mint idegsebészek hajtanak végre operációt. Ehhez a jelenethez volt szükségünk a valódi agyműtét képeire. Igazi filmes csalás: a valódi páciens agyát látjuk, s a színészeink arcára vágva elhisszük róla, hogy Nagy Zsolté, a valódi sebészek gumikesztyűbe bújtatott kezét pedig elfogadjuk Stork Natasa és Bodó Viktor kezének.

„Jól van?” – kérdezte az orvos. „Jól. Kicsit kényelmetlen” – felelté kásás hangon a beteg. Miközben az operatőr a páciens agyát filmezte, bekapcsoltam gondosan fertőtlenített telefonom kameráját, és megnyomtam a felvétel gombot. Az éber, ugyanakkor bódult állapotban lévő beteg arcát filmeztem, miközben fel volt nyitva a koponyája. Rögzítettem a mondatait. Elképzelhető-e ennél intimebb helyzet?

A felvételeket a műtőből kilépve elküldtem Nagy Zsolt-nak.

Másnap a stábunk visszatért az Amerikai úti műtőbe. Ezúttal éjszaka volt. Nem zajlott valódi operáció, nem volt ott valódi orvos és valódi beteg – és nem csak hárman voltunk filmesek, ott nyüzsgött az egész stáb, persze steril ruhában és a helyszín által kikövetelt kellő megilletődöttséggel. Felvettük a jelenetnek azt a részét, amelyben a színészeink játszották az orvosokat, a beteget és a műtő személyzetét.

Zsolt csodálatosan játszott. Felismertem arca rezdüléseiben az előző nap látott beteg arcát. Mondatai lejtésében az ő mondataiét.

A kész filmben a valódi agy igen konkrét képei, úgy érzem, tökéletesen ellenpontozzák az idegsebész hősnő addig

megismert lebegő világát. Történt-e határátlépés? Történt. Sikerült-e ezáltal mélyebb minőséget elérnünk? Azt hiszem, igen. Mégis érzek némi zavart még most is.

A forgatási nap végén Nagy Zsolttal álltunk az utcán. Már hajnalodott. Mielőtt beszálltunk volna az autóba, amely hazavitt, mindenesetre mindketten kitérőltük a telefonunkból a beteg arcáról készült felvételeket.



Horvát Lili. Fotó: Csata Hanna / Poste Restante



Zsótér Sándor. Fotó: Bazánth Ivola

jól sikerült jelenethez, „beélesítheti” a színpadi viszonyt. De mégis meddig tartható fenn ez az állapot, és mi lesz a következménye? Rengeteg sérült lélek érkezik a színészi pályára. Csak nem gondoljuk, hogy az a jó, ha a színházat tekintik a súlyos lelki problémáik feldolgozási terepének? Irtózatossá függesztünk tud kialakítani ez a fajta színházi viszonyrendszer.

Zs. S.: Nagy különbségek vannak köztünk, mert például azok a fogalmak, amikről Kornél beszél, Magyarországon nincsenek. Egy picit földhözragadtabb vagyok ez ügyben. Én többnyire vidéki színházakban dolgozom, és ott nem így mérülnek fel a problémák, még csak ehhez hasonlók sem.

Sch. Á.: Mire gondolsz pontosan?

Zs. S.: Nagyjából koncepció nélküli eseményhelyek, amik arra szerveződnek, hogy este előadások legyenek. De abban, hogy ezek az előadások mifélek, mi módon jönnek létre, és kik csinálják, nagyon nincs koncepció. Mélységesen egyetértetek azzal, hogy a színész alkotó, jóformán szerintem az egyedüli alkotó a színházban, és ő zuhan bele a legkülönbözőbb lekvárokba. Ember legyen a talpán, aki ezeket a különböző ízeket kezelni tudja, és fel tudja ismerni, hogy ez most tők más, mint amit idáig kellett csinálnia, de kész van rá, és érdekli iránta. Úgy látom, hogy nagyjából „ahogy esik, úgy puffan” alapon jönnek az emberek, visszatérők vagy újak, és hihetetlenül rövid idő alatt akklimatizálódniuk kell. Szerintem ez olyan jetlaget okoz, aminek a kezeléséhez óriási kifinomultság és fegyelem kell.

– *Amikor fiatalokkal dolgoztok, akiket nyilván azért kértek fel a közös munkára, mert megvan bennük az a személyesség, őszinteség és önállóság, amit kerestek, akkor van-e bennetek különös figyelem arra, hogy pályakezdeként még nem biztos, hogy pontosan tudja az ember, hogy mire vállalkozott?*

Zs. S.: Mivel tanítok, lehetőségem van azonnal az egyetem elvégzése után, vagy még alatta is munkát adni a fiatal embereknek. Olyan munkát, ami őket építi, előreviszi, bemutatja, gazdagítja. Hűséget és felelősséget érzek irántuk, és tőlem telhetően mindent megteszek azért, hogy a legjobban lássák őket. Szóval nem körbevattázva, hanem kifejezetten nagy és éles helyzetekbe kerüljenek minél előbb, olyan helyeken, amiket nem ismernek. Ez kőszínházat jelent.

Sch. Á.: Szerintem az önállóság tanítható, csak meg kell hozzá találni a megfelelő pedagógiai módszert. Korábban onnan közelítettem meg a dolgot, hogy hogyan húzom be, győzöm meg, nyűgözöm le a diákokat, ma már pont az ellenkezőjét teszem. A nimbuszt, az áhítatot nekik vagy nekem rombolni kell, mert ahhoz, hogy hatékony legyen a közös munka, kritikusabbnak kell lennünk egymással. Másrészt megpróbálok minél transzparensabbé tenni a helyzeteket, minél kevesebb titok, minél kevesebb tabu. Egyfajta öndekonstrukcióra van szükség. Óriási felelősség az odaadás kezelése. Van, aki csak tíz év elteltével jön rá, hogy valami sérülés érte. Ennek kivédése csak a folytonos önreflexión keresztül lehetséges. Az alkotói szerep sarkalatos mozzanata a szembenézés. Ez egyszerűen annyit tesz, hogy nem rejtem el vagy nem stilizálok fel a hibáimat. Pont ellenkezőleg, a tanulás tárgyává teszem, hiszen a hibákból tanulhatunk a legtöbbet. Ezt például húsz éve nem csináltam volna. Akkor sokkal jobban védtem magamat és a saját pozíciomat, mintsem hogy a másik pozíciójával foglalkoztam volna.

M. K.: Az erről való gondolkodás nagyon alulreprezentált. Külföldön inkább klasszikus tanárok tanítanak, nem művészek. Ezért a diákok vagy a frissen végzett rendezők nincsenek felkészülve az éles helyzetekre. Nekem nem na-

gyon vannak tanítási tapasztalataim, illetve – ez most abszurdul hangzik – nem nagyon találkozom fiatalokkal. A Proton Színházban a saját generációmmal dolgozom, együtt nőttünk fel, és nekem pont az az öröm, hogy együtt öregszünk meg. Külföldön pedig, ahol gyakrabban dolgozom, klasszikus társulatokkal találkozom, amelyek nem csak a fiatalokra fókuszálnak, nincs nagy generációs különbség. Németországban politikai, művészeti-esztétikai felfogásokon, már-már hiedelmeken alapul a színpadi nyelv, amiben pontosan meghatározható, hogy a színésznek mi a dolga. Százszor felvilágosultabb, mint amit itthon ismerünk, de nagyon korlátozott. Ebből fakadóan ott a rendezőnek konkrétan kijelölt szerepe van. Ezen belül van mozgástered, adott esetben belefér, hogy megmondod, mit csináljon a színész, és ő végrehajtja. Az, hogy leveszi vagy nem veszi le a ruháját, már kérdés. Sokkal erősebb kódok vannak arra, hogy ki mit tehet vagy nem tehet meg. Ez a vidékről, sok traumával érkező, de a felvételin csillogó magyar színészi attitűd, amit jól ismerünk, Németországban sokkal kifinomultabb, reflektáltabb, egy erősebb pedagógiára épülő oktatásban felnőtt generációt jelent. Amikor elkezdtem dolgozni, ez még új és ismeretlen volt. Ma már az az érzésem, hogy a kultúra megteremtésében biztosan segít. Azt nem tudom, hogy a produktum kiválóságában is segít-e.

Sch. Á.: A kulturális különbség számomra is nagy tanulás volt. Megvilágító erejű példa, amikor a Burgtheaterben dolgoztam egy német színésznel, és munka közben észre sem vettem, de valamilyen pofát vágtam. Ő pedig odajött, és azt mondta: „Ezt ne csináld, mert akkor én nem tudok dolgozni, és ha én nem tudok dolgozni, akkor te sem éred el, amit akarsz.” Belegondoltam, hogy korábban hányszor vágtam pofákat. És a pofavágástól még ugye mekkora távolságra van a „nemi szervek fogdosása” mint rendezői módszer. Tehát ez alapvetően kulturális kérdés, ami az intimitás és testiség témája szempontjából is fontos. Azt gondolom, hogy a testiség kérdését nem tekinthetjük tabunak. Azt a megközelítést sem fogadom el, hogy ez meghaladott lenne. A meztelenség bizonyos értelemben egy kifejezőeszköz, és a használata kizárólag a kontextustól függ. Úgy önmagában a szexualitás ábrázolása a legunalmasabb dolog. A színpadon akkor érdekes, ha valamivel összefeszül, valamivel nem illik össze a történeten belül. De a szakmai közbeszéd állandó témája kell hogy legyen, mikor mi fér bele, mit hogyan értelmezzünk. A művészi szabadság, mint a szólásszabadság, fontos érték, de azt is érteni kell, hogy mikor, hol, kikkel és kiknek mutatjuk meg a műveket. Mondom ezt úgy, hogy nem egy előadást hoztam létre, ahol megjelent férfiak és nők meztelen teste. Szerintem ez a kérdés minden újabb generációnál újra és újra felmerül: mit kezdünk a testünkkel, mire használjuk, milyen jelentéssel ruházzuk fel? Említette Sándor Monori Lilit. Egy ilyen formátumú embernél és különleges adottságú művésznél az intimitás, a belső lemeztelenedés akkor is revelatív erejű, ha semmit sem vesz le magáról. A saját huszonéves koromból arra emlékszem, hogy a fiatal test megmutatása egyfajta harcosságtól történt. Ahogy telik az idő, számomra egyre fontosabb kihívás, hogy lássuk a test alakulását. Ezt egy csodálatos misztériumnak tartom. Megrendítő tanulás volt az életben, amikor Sárosdi Lilla szülés után meztelenül szerepelt a színpadon. Azok a reakciók, amik erre születtek, engem mélyen szembesítettek azzal, hogy milyen infantilisek vagyunk, és mennyire nem vagyunk felkészülve a saját korlátos életünkre és szörnyűséges pusztulásunkra. Hogy milyen

szinten misztifikáljuk a szépséget. Hány ember lehet rettettes állapotban attól, hogy képtelen belenézni a tükörbe, ha egy nem tökéletes női testre sem képes ránézni?! Azt is látom, hogy ebben mekkora gyönyörűséges és fájdalmas áldozata van annak az embernek, aki mégis beleáll: nem azért meztelen, mert szeret meztelenkedni, hanem mert színészként úgy gondolja, hogy ezzel kell kifejeznie valamit, és vállalja a kockázatot. Ugyanakkor nem ítélem el azt, aki egész életében egyetlenegyszer sem szerepelt meztelenül a színpadon. Nem ezen múlik, hogy mennyire értékes művészetet hozunk létre. A meztelenségnek ehhez semmi köze. Az más kérdés, hogy az emberi viszonyok bonyolultságával kötelességünk foglalkozni, és abba ez is beletartozik.

Zs. S.: Tizenöt éve a Vígszínházban készítettem *A két madárból* egy előadást, amiben tizenkét, hatvan év feletti férfi modellel dolgoztam. Nevezd naivitásnak, de el nem tudtam képzelni, hogy a Vígszínház közönsége feláll a bemutatón. Engem ez halálosan megrázott, mert akkor azt gondoltam, hogy ennél jobbat nem tudok mutatni arról, hogy a boldogság keresése közben Börcsök Enikő találkozik a háborúban a betegséggel, a halállal és minden létező borzalommal. És ezt ezekkel az idős férfitestekkel tudtam a legjobban kifejezni. Ők modellek voltak, tehát civil emberek, a legtöbbjük hajléktalan. Természetesen a pincébe zárták őket, nem mehettek rendes öltözőbe. A legmegrázóbb az volt, amikor a Börcsök meglátta őket, és sírva fakadt. Meglátta és elfogadta az erodálódást, együttműködött vele. Akármilyen felszínes, de el akarom mondani, hogy Magyarországon azt látom, női felsőtest: igen, női test hátulról: igen, női test szemből: csak, ha tökéletes, férfi felsőtest: izgi, férfisegg: megtűrt, férfitest szemből: tiltott. Idős test: totálisan tiltott. Idős férfitest: undort vált ki, idős női test: ki van zárva. Amikor egy színésznő ezt meglépi, mint ahogy Monori Lili megtette a *Szégyen* egyik változatában – ha ez nem politikai kérdés, akkor semmi. A legapróbb sejtékig megmutatja a világunkat. Az én előadásom után nem sokkal bemutatták Esterházy Péter *Rubens és a nemeuklideszi asszonyok* című darabját, ahol fiatal női modellek álltak meztelenül. Senkit nem zavart. Én ezt úgy kezelem, hogy ahol a darabban oda van írva, hogy meztelen jelenet következik, azt minden színésznőnek és színésznek elmondom. Volt, aki visszaadta a szerepet, de volt, aki elgondolkodott rajta, majd hihetetlen kifinomultsággal megoldotta. Volt, aki magánemberként, a meggyőződése, világnézete alapján tiltakozott ellene, de színészként mégis megcsinálta. Soha nem mentem bele olyan helyzetbe, ahol valakinek az akarata ellenére történik ilyesmi. Persze olyan is van, hogy nincs előre odaírva, hanem a próbafolyamat alatt alakul ki, amihez szintén önállóság és felnőttesség kell, hogy a rendező és a színész ezt meg tudják beszélni. Ha erre köteleznek valakit, az nagyon rossz.

M. K.: Nekem állandó témám az erőszak és a társadalmi kihasználás, nagyon érdekel, hogy ezek hogyan jelennek meg a különböző művészeti formákban. Különösen a test kihasználása érdekel, ami igen erős szegmense mindezeknek. Az elmúlt évtized nagyon konzervatív volt, de közben sok üdvözlendő társadalmi változás kezd megvalósulni. A test a pornográfiához kötött felmutatása a kilencvenes évek elején inkább volt trend. A meztelenség a színpadon most ismét a provokáció kategóriájába esik. Jól működik az a tabusítás, amit egy konzervatív társadalom ró a művészetre. Mivel általában fel vagyunk öltözve, ezért amikor ennek az ellenkezőjét megmutatjuk, az nem tud nem provokatív lenni. Így

sokkal erősebb a politikai vonzata is, ezáltal válik a színpad is politikussá. A kérdés, hogy mit kommunikál ez a provokáció. Olyan dolgokra kérdez rá – nem polgárpukkasztó céllal –, amik a kihasználás és az erőszak természetére mutatnak rá. Nem látok olyan szabályszerűséget, ami mentén ebben a kérdésben közlekedni tudunk. Természetesen pontosan látom, hogy működik a szépségfasiszmus, a pornográfia és a test kihasználása, de pont ezt sulykolja belénk a mai társadalom. A művészetnek ez jó értelemben mindig is a témája volt: egyrészt a szenvedő test megjelenítése, másrészt a test mint az öröm forrása, ami pedig elvezet a tánchoz és más fizikai művészetekhez. Idiotizmus volna ezt a testet kilúgozni a színházművészet területéről. A cél, hogy az adott közösség, a közönség a saját kortárs valóságát jobban megértve távozzon a színházból. Egy színházi találkozás nem feltétlenül a történet végigizgulása. Alkotóként érzeteket akarunk létrehozni, aminek fontos része lehet a test megjelenítése. Ha áldozatként tekintünk ezekre a testekre, kihasználjuk őket, az engem is kihoz a sodromból. Ha a meztelenségről önmagában, kontextus nélkül beszélünk, akkor ugyanabban az erőszaknarratívában vagyunk, amit a mai kor hozott létre. Ebben a művészetet is korlátozó, konzervatív politikai hangulatban kell pontosan megfogalmazni saját magunkat, ami rettenetesen nehéz.

Sch. Á.: A meztelen testnél jóval többet is ki lehet tenni a színpadra, olyan lelki dolgokat, amikből szintén származnak sérülések, de ha kiteszed a tested, amit utána nézegetnek a rokonaid és ismerőseid, az csak közös megegyezésből fakadhat. Itt könnyen megfogható, hogy honnan számít valami abuzálásnak. Ha valakinek időre van szüksége, akkor kapja meg az időt, ha nemet mond, akkor se kockáztasson semmit – ez nem lehet fokmérője a művészi együttműködésnek. Huszonevésen a vetkőzés rendkívül fontos határátlépés volt mindannyiunk számára, de vigyáztunk egymásra. Ma már azt gondolom, hogy ha rendezőkkel, igazgatókkal, hatalommal bíró személyekkel szemben azt éli meg a színész, hogy kihasználják, az egy olyan állapot, amit erkölcsi kötelességünk megszüntetni. Nekem is sokat kellett tapasztalnom, hibáznom és megbánnom ahhoz, hogy ezt a mondatot ki tudjam mondani.

M. K.: Valójában egyetlen előadás sem történhet meg ilyen körülmények között. Ha a ki- és levetkőzés elvárásává válik, ha a tehetség részének számít, az a közösségre is felelősséget ró. Ráadásul ez a hagyományainkkal sem függ össze: egyszerre vagyunk pornónemzet és rettenetesen prúd nemzet. A prúd attitűdből a megfigyelő is máshogy tekint a testre, mint például egy protestáns területen, ahol a Freiekörperkulturon nőttek fel az emberek. Nem zárhatjuk ki a testet a művészet formai oldaláról, különben valami legmélyebben emberit korlátoznánk, de nem történhet meg a közös megegyezés nélküli testhasználat sem.

Zs. S.: Kornél, téged utasítottak már vissza színésznek?

M. K.: Ne viccelj, nagyon sokszor! És ezek később az esztétikára is kihatottak. Hamburgban rendeztem például egy darabot, ami egy strandon játszódik, és eleinte nem voltak hajlandók fürdőruhában lenni a színészek. Nekik a színház intellektuális tér, ahol a test látványa csak befolyásolja, eltereli az intellektuális síkot. De ők ebből a közösségi élményből érkezőnek, ami már egy nagyobb halmaz: az enyém és a nézőé. Megjegyzem, ezek a halmazok Magyarországon is léteznek, csak ignoráljuk őket. Úgy sejtem, hogy a vígszínházi színész pontosan tudja, hogy mit vár el a néző, de azt is tudja, hogy te, a rendező mit vársz el. Ebből kialakulhat diszharmonia.

Az a kérdés, hogy hogyan tudod megtalálni azt a harmóniát, ami egyszerre szól a nézői és az alkotói közösségnek. Magyarországon emiatt nagyon nehéz bármit is csinálni. Sok helyen a színház már kortársabb, mint maga a néző. A mi generációnknak ez a tragédiája. Nemcsak az volt a kihívás, hogy lehetőséget kapunk-e bizonyos színházakban, hanem az is, hogy a nézőinkkel együtt tudunk-e fejlődni. Ha nincs lehetőség a velük való folyamatos kapcsolattartásra, akkor csak egy effekt maradsz, közegvesztésben, szabadesésben, hiszen nem a nézői igényekre adsz választ.

– A pályátok során kerültek olyan helyzetbe, amikor muszáj volt megfelelnetek valamilyen kényszernek?

Sch. Á.: Amikor az ember idegen környezetben dolgozik, könnyen kerülhet olyan helyzetbe, hogy kénytelen engedni a nyomásoknak, és föladjá magát és az elveit. Olyan kényszerek ezek, amelyek akár kenyértörésig is eljuthatnak, és ha én tartom magam ahhoz, amit gondolok, és nem vagyok hajlandó megalázó kompromisszumot kötni, leáll a produkció, nekem pedig esetleg nem lesz munkám. Emlékszem olyan helyzetekre, amikor azt éreztem, hogy annál nagyobb alázás és önfeladás nincs is, mint hogy reggel be kell mennem, és úgy kell tennem, mintha én irányítanám a folyamatot. De ha már a szerződésben szereplő összeg a vezérlő csillag a produkcióban, akkor ott súlyos problémák vannak.

Zs. S.: Én ezzel beosztottként találkoztam. Gyerekkoromban filmekben forgattam, ahol állandóan meztelenül kellett lenni, mert vagy zuhanyozni, vagy szeretkezni kellett. Bennem akkor fel sem merült, hogy azt mondjam, nem. Miközben egy puritán apa lakik bennem, amikor a növedékeimet kikérik a fiatal filmesek. Ez egy kettős tudat. Egy fiatal színész sok mindentől óvakodik a színpadon, de egy unalmas, húszperces filmbe azonnal elmegy, és levetkőzik. Különböző mérce van, a film egy másik ügy, máshova kerül az emberi agyakban.

Sch. Á.: Biztos az is a különbség, hogy a színházban napi szinten, élőben, közönség előtt kell ezt megtened, a filmben meg egyszer kell túllenni rajta.

M. K.: A filmben is megegyezésen alapul, de valóban egyszer kell végrehajtani. Nekem inkább filmben volt ez a nyomás, hogy fel kéne adni, mert nem normális, ami történik, de nem teheted meg, végig kell csinálnod. De azt sem szeretném érezni, hogy a rendező egy csúcsragadozó. Az a méltó feladatunk, hogy megteremtsünk valamit a közösség számára.

Sch. Á.: Én azokat a helyzeteket tartom igazán veszélyesnek, ahol évtizedekig meghaladhatatlannak tűnnek a játékszabályok, és a többség feladja azt a törekvését, hogy változtasson. Berögzülnek bizonyos gyakorlatok, amelyek súlyos sérülésekhez vezetnek. Minden társulat és közösség önkorrekcióna szorul, újra kell gondolni a szabályokat, működési módokat. Én, aki vezettem egy csodálatos társulatot, azt mondom, hogy a színházban kevés veszélyesebb dolog van, mint a társulat, miközben természetesen ez az egyik nagy lehetőség is ebben a műfajban. Egy zárt közösségben nagyon kevesen élhetik meg a szabadságukat és az önállóságukat, lassan mindenki magára vesz egy szerepet, mert úgy tud érvényesülni vagy legalább túlélni, és maga sem tudja, hogy ez a szerep az egész életét tönkreteszi majd. Mindig van annyi visszaigazolás, hogy az ember folytassa, és akár másokat is meggyőzzön arról, hogy ne problémázzon fölöslegesen. A valós szolidaritás helyét felváltja a közös sors megrázó élménye. Nagyon nagy eltökéltség vagy végső elkeseredés kell ahhoz, hogy az ember kilépjen egy ilyen világból.

ÖNKIFEJEZÉS, HATÁROK, BIZTONSÁG

A tánc személyes vonatkozásairól

Négy, változatos előadói tapasztalatokkal rendelkező, a nemzetközi táncszcénára is rálátó táncművésszel beszélgettünk a színpadi intimitásról és annak védelméről, de a biztonságos alkotó-előadó viszony feltételei mellett szó esett többek közt az abuzív magatartás elleni közös fellépés esetleges akadályairól is. A kerekasztalt JURÁK BETTINA, SIMET JESSICA, VÁRNAGY KRISTÓF és VAKULYA ZOLTÁN részvételével BÁLINT ORSOLYA moderálta.

– *Mit jelent számotokra az intimitás, és mitől alakul ki a színpadon?*

Simet Jessica: Számomra onnantól fogva, hogy néznek. Előadóként ez egyértelműnek tűnik, de nekem az a fajta megfigyelés, voyeurkodás is intim, ha elkapsz egy embert egy olyan pillanatban, amikor nem tudja, hogy figyeled. Nekem nagy kihívás volt a helyére rakni azt, hogy amikor ez színpadi kontextusban történik, akik néznek, nem feltétlenül engem látnak. A testi meztelenség, a fizikai kitárulkozás soha nem okozott gondot. Talán azért, mert az *InTime*, Frenák Pál darabja volt az első előadás, amibe beálltam, és a lehetőség maga túlerővel állt azzal szemben, hogy ez mit is von maga után. Mondhatni, nem foglalkoztam vele, és így nem is zavart. Ha a meztelenség indokolatlanul történik, az zavar, azt nem is vállalom.

Jurák Bettina: Nekem valahogy a távolsággal is összefügg az intimitás, azzal, hogy mennyire közlőre néznek. Például a Múpa színpadán nem érzem magam feszélyezve, hiszen nagy köztem és a nézők közt a távolság, míg ha valaki nagyon közlőre néz, mondjuk, egy stúdiószínházban, az már azt is jelenti, hogy álarcok nélkül láthat. Hasonlóan vagyok a meztelenséggel is. Számomra intim, de ha kell, vállalom, hiszen valahol ez is a szakmánk velejárója, azonban tényleg csak akkor megyek bele, ha a rendező/koreográfus meg tud győzni arról, hogy ez a darab szempontjából fontos és elengedhetetlen.

Várnagy Kristóf: Nekem színpadi környezetben sosem okozott gondot az intimitás. Számomra a magánélet az intimitás határa, semmit sem osztanék meg belőle például a közösségi médiában. Más kérdés, hogy sosem dolgoztam egy Jan Fabre típusú alkotóval, akinél kiderül, meddig lehet eltolni ezeket a határokat, és sosem voltam olyan együttműködésben, amikor azt éreztem volna, hogy ki vagyok téve olyan dolgoknak, amelyekkel kapcsolatban erősen kérdéses, hogy bevállalom-e őket.

Vakulya Zoltán: Én sokszor a színpadon is valami olyat találok intimnek, amit mások észre sem vesznek. A néző és köztem mindig van intimitás, legalábbis remélem. De igazán

intim pillanatok legfőképp előadó és előadó között történhetnek meg. Azt nem érzem intimnek, ha meztelenül vagyok a színpadon, azt viszont már sokkal inkább, hogy egy meztelen test egy nem meztelen vagy egy másik meztelen testtel mit tesz. Néha nagyon intimnek tartom például a naivitást a színpadon, ami jöhet a darabból vagy az előadóból, de kialakulhat akár egy improvizáció során is, ahol sokat kell keresgélnek, és hajlandó vagy megmutatni, hogy nem tudod, hol vagy, csak az útján valaminek.

– *Mi kell ahhoz, hogy meg tudjatok nyílni a próbafolyamat során, majd később a színpadi helyzetben?*

S. J.: A legfontosabb a biztonságos alkotói közeg. Olyankor tudok elbizonytalanodni mint előadó, és ez le is rontja a kreatív erőmet, ha visszaélés történik pont az intimitással. Amikor megnyílsz és alkotsz, aztán valami visszaköszön egy másik kontextusban, vagy jön egy oda nem illő megjegyzés. Van a munka meg vagyok én, és a kettő nagyon össze tud mosódni. Időbe telt, mire rájöttem, milyen fontos meghúzni a határokat, amibe akár az is beletartozik, hogy előadás előtt meg után nem feltétlenül flangálok meztelenül. Amit a darabban csinálok és mutatok, annak ott van vége, amikor lejövök a színpadról. Olyankor érzem, hogy a biztonság sérül, amikor eltolódik a hangsúly, és olyan, öncélú exhibicionizmus is felbukkan, ami nem a kollektív alkotói folyamatot segíti. Természetesen mindenki úgy és olyan motivációkkal dolgozik, ahogyan és amilyenekkel akar, produkciója válogatja, hogy éppen milyen hozzáállás és lelki folyamatok szükségesek ahhoz, hogy valami megszülessen, de kell hogy legyen egy alapvető intelligencia és kölcsönös tisztelet. Versenyhelyzetben nem látom értelmét dolgozni. Bennem nagyon összeforrt a bizalommal, hogy ki hogyan viszonyul a darabhoz.

V. Z.: Fontos a konszenzus a koreográfus és a csapat között, különösen, ha intim szituációk vannak. De a bizalmat nem elég megszerezni, az olyan, mint egy párcapcsolat: folyamatosan kell építeni, és néha közösen újraírni az alapoktól. Megbeszélhetjük előre, hogy meztelenség lesz, és akkor ez így mindenkinek oké, de nem így működünk. Lehet, hogy



Várnagy Kristóf. Fotó: Futár Ernő

egy hétvége után úgy mész be a terembe, hogy most inkább mindent magadon tartanál, és másképp tárulkoznál ki. A Hodworksszel sokat próbáltunk a SÍN-ben, ahol a próbateremnek nagy ablakai vannak, szemben pedig egy kollégium. Én levetkőzőm kábé bármikor, de a koleszosok szombat délutánját nem ezzel akarom megkoronázni. Jó pár nap munkám ment a kukába emiatt. Nem érezheted magad kellemetlenül egy olyan alkotói folyamatban, ahol mindenedre szükség van, hogy millió instabil szituációban megállj a talpadon.

S. J.: A Hodworksszel szerintem kifejezetten biztonságos közegben dolgozunk. Ebben hihetetlenül sokat lehet fejlődni is, folyamatos flow-ba kerülsz, arra tudsz figyelni, ami történik. Ehhez viszont fontos, hogy érezzem, értsem a munkát. Amikor ráérezek, és megélem ezt az intimitást a darabban, akkor – szakrális értelemben véve – minden a helyére kerül. Bizalom nélkül ezt szörnyen nehéz előidézni. Ha nem ilyen közegben mozogsz, mégis ki kell raknod magad, nem is tudom, hogyan lehet ezt csinálni. Talán az a profizmus.

J. B.: Ezek a dolgok sokszor csak élesben derülnek ki. Lehet, hogy valakinek ismered és imádod a munkáit, aztán bekerülsz egy kreációjába, de mégsem érzed azt, hogy számodra ez biztonságos közeg, ahol bele tudsz menni a mélyebb folyamatokba, el tudod engedni a frusztrációidat, képes vagy nyersen és őszintén adni önmagad.

V. K.: Akkor lehet baj, ha az ember egyszer csak mély vízben találja magát. Viszonylag ritkán van, hogy teljes bizonytalanságba megyünk bele, velem legalábbis még nem fordult elő. Az ember nagyjából ismeri a munkatársait, tudja, mi várható egy alkotási folyamatból. Ettől függetlenül minden új közegben, minden új csapattal meg kell teremteni a konszenzust, majd időnként megvizsgálni, fennáll-e még. Az is a biztonságos tér része, hogy milyen a személyek közötti kommunikáció, milyen a próbaterem, van-e ablaka, vagy nincs. Előadóként bennem soha nem merült fel, hogy annak, amit a színpadon csinálok, bármi köze van hozzám. Abból szokott probléma lenni, amikor előadóként megnyílok, aztán a táncos partnerem vagy a koreográfus nem tud disztingválni, és olyan módon kezd el velem kommunikálni, mintha barátok lennénk. Velem ez fordult elő gyakrabban, hogy valamelyik munkatársam nem értette meg, hogy én nagyon intim módon tudok viselkedni az alkotás folyamatában, de egyáltalán nem vagyok kíváncsi az ő magánéletére.

– *Mit gondoltok arról, hogy a közelmúltban számos társulat állt ki a nemzetközi nyilvánosság elé, hogy leleplezze bizonyos koreográfusok határátlépő, toxikus viselkedését?*

V. K.: Nem tudom, hol kell kezdeni a takarítást. Legyen közös fellépés, legyen ennek egy biztonságos hálóját, alakuljon ki szakmai párbeszéd a témában, és ne a nyilvánosság előtt „vitassuk meg” a kérdést, cikkekben üzengetve egymásnak. Ne olyan együttes adjon ki kommunikációt, amelyiknek nincs közvetlen kapcsolódása a témához, mert az ő brandjének talán jót tesz, hogy érzékenynek tűnik a problémára, és bujtogat embereket, hogy álljanak ki, de a balhét aztán azok viszik el. Annyi kártékony aspektusa van ennek. Szerintem akkor szálljon be valaki segíteni, ha végig is tudja csinálni. Amikor a Magyar Táncművészeti Egyetemen (MTE) az egész abúzus téma feljött, pont azoktól vonták el a figyelmet, akik ezt belülről ismerik, tisztában vannak a jogi háttérrel, és a leghitelesebben tudják az ügyet képviselni.

S. J.: Amikor a táncba is begyűrűzött a #metoo, és mindenki elkezdte mesélni a személyes tapasztalatait, rengeteg öltözős történet jött fel. A határmegtartás azért is nehéz, mert már nagyon fiatalon egy öltözőben öltözünk, és egy ilyen kiszolgáltatott és érzékeny korban nem tudjuk, hogy kell kiállni egy hierarchikus rendszerrel szemben. Itt érzek egy veszélyes, sokszor fals identitást és egy olyan kultúrát, amelyik hajlamos összemosni a művészetet a művésszel. Mert ha a tánc azonos velem, én meg a táncsal, akkor hogyan is érteném, hogy szólnom kéne, hiszen ha a színpadon megcsinálom, akkor miért baj, ha az öltözőben a kettő nincs szétválasztva.

J. B.: Ez művészileg is borzasztó károkat tud okozni. Viszátérve a biztonságos környezethez, ez nagyon sok minden múlik, beleértve az intézményekben dolgozó kollégák viselkedését is. Rossz érzéssel gondolok vissza arra az időszakra, amikor kőszínházban dolgoztam, és egy produkcióban szexi fehéreneműben kellett táncolnunk. Számtalanszor előfordult, hogy a műszak a kulisszában állva bámult, és megjegyzést tett a testemre, hogy: „Hű, de jól nézel ki!” Ez számomra borzasztóan frusztráló volt, a nem professzionális viselkedés feldühít. Olyan is előfordult, hogy egy külföldi koreográfus egyszer csak közölte az együttesel, hogy mi lenne, ha a darab végén levetkőznénk. Ezzel még nem is lett volna probléma, de azt kérte, hogy rögtön próbáljuk is ki, mert kíváncsi, hogy ez a rész hogyan is nézne ki. Utólag az ember már okosabb, de ott annyira lefagyott az egész csapat, hogy nem mertünk kollektíven tiltakozni, hogy elnézést, de mi ezt most nem csináljuk meg neked. Így végül levetkőztünk bugyira a próbateremben, ő meg felvette a kamerájával. Én már azt sem értem, hogy a próbateremben miért kell levetkőztetni a táncosokat, amikor a színpadon nyilvánvalóan meg fogjuk csinálni.



Jurák Bettina (jobbra) a *The Coveting Neighbours*ben, La Tresse Collective. Fotó: Michael Slobodain

V. Z.: Sok minden alapvetően a kulturátlanságból fakad, hogy emberek nem ismernek bizonyos határokat, amelyek persze mozoghatnak, hiszen művészetről beszélünk. Viszont itt bejön a pénz kérdése is: nem minden táncos engedheti meg magának, hogy ezen a ponton azt mondja, köszönöm szépen, nekem ennyi, és kilépjen a produkcióból. Ha ki tud szállni, ugyan elveszít két hónapnyi munkát, meg az a koreográfus valószínűleg többet nem hívja, de ő legalább rendben lesz. Én nem magyar perspektívából beszélek, Belgiumban élek, nagyobb az anyagi biztonságom, ami hozzásegít ahhoz is, hogy nemet mondhassak. Belgiumban, miután Jan Fabre megkapta a nyílt levelet, amelyben az első aláírók az abuzív viselkedésére hívták fel a figyelmet, két hétre rá már tizenöt művész szervezte erről a témáról diskurzust, amire nagyon büszke vagyok. Aztán a második körben ötvenen voltunk, a következőben pedig már kétszázötvenen. Olyan, nemzetközileg ismert koreográfusokkal és táncosokkal, akik időt akarnak szánni erre, mert nagyon nagy a probléma, és valahol el kell kezdeni ezt megbeszélni, aztán a végén írni egy direktívát, hogy hol a határ, mi az, ami még belefér a művészi szabadságba, és mik azok a dolgok, amiket kontrollálni tudunk – és kell is. A színpadon dobálhatja magát az ember meztelenül, örült dolgok történhetnek, és ha ez az előadás kontextusába beleillik, az tud gyönyörű, megható vagy akár fájdalmas is lenni. Ott viszont vannak határok, amelyek ezt a nagyon intim szituációt meg tudják tartani. És ezeket a határokat nekünk kell megszabni, nem pár koreográfusnak, akik azt mondják, „én tudom, hogyan kell viselkedni”. Meg kell nyitni a csapatot, és beszélni kell róla.

S. J.: Az intimitás a színpadon egyfajta illúzió. Az, hogy én hogyan viszonyulok a munkámhoz, hogyan megyek bele koreográfiai feladatokba, egy dolog. De ezek a történések utána bekerülnek egy formába, amit a néző lát, és a kettő nem biztos, hogy átfedésben van. A legutóbbi Hodworks-darabban, az *Amber*ben az érintéssel, az egymáshoz való kapcsolódással dolgoztunk, és engem a feladatok fizikai és szenzoros aspektusa vitt. A munkabemutató után kívülről több olyan visszajelzés is érkezett, amelyik felvetette bennem a kérdést, hogy vajon lerombolhatom-e azt az illúziót, ami a nézőben keletkezett, merthogy bennem egyáltalán nem az történt, mint ami formailag megmutatkozott. Ezért sem szeretek arról beszélni, hogy a színpadon mi zajlik bennem, úgy érzem, már azzal ki tudom ábrándítani a nézőket, ha azt mondom, nekem ez a munkám.

V. Z.: Intimitás és intimitás közt is van különbség, és az intimitás lehet érdeklődés vagy eszköz is. Ha eszköz, akkor az előadónak kell igent és nemet mondania, ami nehéz dolog,

ebben rengeteg munka van. És van, amikor az intimitás az alkotó érdeklődése, lépésről lépésre halad felé, és ezekben a kis lépésekben ki lehet tapogatni, hol van az a pont, ami nekem már sok. Ami előtte van, abból is lehet dolgozni, és ami utána van, abból is.

– *Milyen a biztonságos alkotó-előadó kapcsolat? Mondanátok példákat is?*

V. Z.: Hód Adrienn-nel az a tapasztalatom, hogy vele meg lehet beszélni, ha valami sok, még ha érzékelek is valamifajta hierarchiát, mivel ő az, aki megfigyel, aki látja a teret. Azt gondolom, ő betölti azt a szerepet, hogy a legjobb tudása szerint biztonságban tartsa a folyamatot, belülről és kívülről egyaránt. Nála azt érzem, hogy ez lehetséges, van olyan, akinél nem.

V. K.: Vannak szerencsésebb együttműködések. Például Fülöp László, akivel a *Vadászaton* dolgoztam, olyan alkotó, aki törekszik a partnerségre. Egyrésztől abszolút együttműködéses volt a viszonyunk, másrésztől egyáltalán nem. Azért sem lehetett az, mert a végeredmény is, az alapvető felállás is aránytalan: a darabnak a végén egy felelőse van, a koreográfus. Nincs demokrácia, de ideális esetben az alkotó nyitott arra, hogy meghallgasson téged, együtt rezonál veled, olvassa a teret, és mindezek együtteséből próbálja a saját vízióját létrehozni. Vicces, de egyetlenegyszer utasítottam vissza koreográfusi kérést, pont Lacinál: a premier napján elég sok arcszörzetem volt, mire megkért, hogy legyen csak bajszom, és nekem ez nem fért bele. Magam is meglepődtem, hogy a színpadon szinte bármit megcsinálok, de a bajusz túl sok volt. Valahogy nem egyeztettem az önképemmel. Laci ezt elfogadta, megértette. Szerintem egy koreográfus nem attól jó partner, hogy mindenben igazat ad a táncosnak, hanem attól, hogy jól tudja vezetni a folyamatokat.

– *Táncosként folyamatosan kommunikáltok. Ez segít benneteket abban, hogy egy kényelmetlen helyzetben jobban képviseljétek magatokat?*

J. B.: Nekem nem. A testem kommunikál állandóan, és minden apró rezdülésre érzékeny, de a másfajta kifejezési formákban nem érzem azt, hogy ez előrébb vinne.

V. K.: Én sokat reflektálok, de itt megint az a kérdés, ki miért csinálja azt, amit csinál. Van, aki azért, mert Bentley-t szeretne, van, aki azért, mert hírnévre vágyik. Menj el a Magyar Táncszövetség díjátadója, aztán menj el a Lábán-díjátadóra, és meglátod, hogy milyen sokszínű a magyar táncművészeti paletta. Itt most négyen beszélgetünk, de biztos vagyok benne, hogy mind teljesen más inspirációval és motivációval műveljük a szakmát. Én az önismeretemet szeretném



Simet Jessica. Fotó: Ofner Gergely

mélyíteni, kisgyerekkorom óta ez a beakadásom, és nagyon sokat ki is veszek a táncból, mert eleve ezt keresem benne. Lehet, hogy azért nem bántanak meg dolgok, mert nem személyeskedem, mármint olyan értelemben, hogy bizonyos dolgokat nem veszek fel, hanem azt mondom, oké, ez egy ilyen helyzet, és megvizsgálom, miért van rám ilyen hatással. Sokkal inkább érzek minden ilyen terápiásnak, mintsem személyes konfliktusnak.

V. Z.: A tánc lehet eszköze annak, hogy mélyebbre menjünk, mert amiről beszélünk, az javarészt kommunikáció, nyitottság, őszinteség. A színpadon alapvetően mit csinálunk? Figyelünk egymásra. Az iskola fontos, meg a személyes hátterünk is, de az egymásra figyelés elmélyítése nagyon sok mindenhez hozzásegíthet minket.

– *Ti min változtatnátok, hogy a szcéna biztonságosabb legyen, és ezt akár már az utánatok következő táncos generáció is megérezze?*

V. Z.: Szerintem alapvetően le kell ülni, és beszélgetni. Ami sok esetben nehéz. Személyes kapcsolatban is, ha konfliktus van, sokszor nehéz leülni, és azt mondani, hogy oldjuk meg, mert ez probléma. Nincs ez másként a szakmán belül sem, ahol ahány táncos, annyi különböző szempont van, meg közrejátszanak különféle gazdasági, politikai és személyes érdekek. Ezt összefogni nagyon nagy kihívás, ezért is nehezen történik meg. De ha valamit nekünk vagy a következő generációnak el kellene kezdeni, az az őszinte, nyitott kommunikáció.

S. J.: Én azt veszem észre, hogy a fiatalabb generációban több a mersz. Olyan dolgokra mondanak nemet, amire én nem mertem tíz éve, és jobban is tudják, hogy mit szeretnének. Ez persze függ attól is, hogy húszévesen milyen anyagi háttérrel rendelkezel, milyen szociális környezetben élsz, ami megkönnyítheti, hogy nemet tudj mondani. Tudnak úgy viszonyulni egy munkához, hogy ha az nekik nem komfortos, inkább lemondják a projektet. Vagy ha valakinek nem tetszik a stílusa, nem dolgoznak vele. Tíz évvel ezelőtt ezt így el sem tudtam képzelni, amiben közrejátszott a saját tájékozatlanságom, kiszolgáltatottság- és tehetetlenségérzetem, meg a hierarchikus intézményrendszerben kapott nevelés, ami nem mentorálás, hanem elnyomás. Az én generációmban még sokszor előfordul az, hogy muszáj volt valamit elvállalni. Egy mai húszéves már nem feltétlenül így gondolkodik, hosszú távon lehet, hogy kevesebb szenvedéssel jut el egy jövedelmező karrierig ahelyett, hogy végigmenne az egész hercehurcán, hogy aztán harmincévesen rájöjjön, hogy ezt se kellett volna, azt se kellett volna.

J. B.: Talán itt a kulcsszó a partnerség, ők már ebbe nőnek bele. A mesterek, akik minket tanítottak, mást neveltek belénk. Most már fiatalabb tanárok is tanítanak, akik arra biztatják a diákokat, hogy álljanak ki magukért. Ők már sokkal inkább a partnerséget látják előadó és koreográfus közt is, emiatt is bátrabban merik kinyilatkoztatni a véleményüket.

V. K.: Zoli azt mondta, hogy kulturátlanság van, én inkább úgy fogalmaznék, hogy van egy nagyon erős abúzuskul-túra. Ilyen értelemben szerintem nem új szokást kell megtanulni, hanem meg kell szabadulni egy rossz szokástól, ami háromszor olyan nehéz. Arra gondolok, hogy jelenleg gyakran az elkövetők sem tudják magukról, hogy amit csinálnak, az abúzus. Koreográfusi megjegyzésként a legjobb pedagógiai szándékkal repülnek a body shamingek, „motivációs céllal” aláznak meg a próbateremben. Azt gondolom, ez nem a körülmenyeken múlik.

S. J.: Teljesen átlagos történet: évekkal ezelőtt, miközben nyújtottam, mögém állt valaki, és erotikus mozdulatokat imitált, mire mindenki elkezdett röhögni. Persze én is röhögtem, de kínomban. Aztán szóltam, hogy ezt ne. Másnap egy másik kolléga „barátságosan” rácsapott a fenekemre. Mikor legközelebb is ezt akarta csinálni, elkaptam a karját. Utána volt egy partneringfeladat, amiben az illető végig kicsit lekezelően beszélt velem: „Akkor így most hozzád érhetek? Ez oké?” Volt ebben cinizmus, és azt éreztem, az egészet arra hegyezte ki, hogy még én vagyok a prűd, amiért szóltam, mert ő átlépett egy határt. De utána legalább elkerültek ezek a „vicceskedések”. Majd eltelik egy kis idő, és mindenki hevesen bólogat, hogy milyen szörnyű a táncosokkal szembeni abúzus. Természetesen helyzete válogatja, a társulaton belüli dinamikák, a táncosok közti viszonyok is befolyásolják ezt, de ez a két eset pont egy olyan struktúrában játszódott le, ahol azt éreztem, hogy egy klasszikus és szörnyen káros női-férfi alá-fölé rendeltségi szerepbe vagyok akaratomon kívül behelyezve egy olyan hecc kedvéért, ami az én káromra és a másik szórakoztatására történik. Van humorom, és az obszcenitástól sem vettem még keresztet, de ha nem megfelelő a kontextus – és ez megint csak intelligencia kérdése –, akkor igenis beindul az önérdek-képviselési ösztönöm. Fontos lenne, hogy az ember merjen szólni. Nehéz ügy ez, de az egyén személyes szintjén itt látom a változtatás első lehetőségét. Főleg a mi szakmánkban, ahol óriási a kiszolgáltatottság már a testtel való munka miatt is.

V. Z.: Nekem pont erről szól a kulturátlanság. Lehet túltolni dolgokat, de ha lenne kultúránk erre, akkor tudnánk,



Molnár Csaba (háttal) és Vakulya Zoltán a Sunday-ben, Hodworks, kor.: Hód Adrienn. Fotó: Mónus Márton

hogy bármit teszünk, a másik oldalról arra lesz egy reakció, amit aztán tiszteletben kell tartanunk. Lehet, hogy van, aki szereti, hogy a seggére csapnak, lehet, hogy egy ponton túl már ő sem tolerálja. A másik, ami eszembe jutott, hogy vajon azoknak, akik tanárként egy iskolában dolgoznak, le van-e írva a szerződésükben, hogy mi a hatáskörük.

V. K.: A legtöbb helyen van etikai kódex, kompetencia-meghatározás, esélyegyenlőségi irányelv.

V. Z.: Akkor ezeket ki kellene nyomtatni, és kiragasztani minden terembe. Talán a gyakorlatban ez nem változtat semmin, de juttassuk már ezeknek az embereknek az eszébe, hogy egyébként van egy rendszer, amire egyszer igent mondtak. Valahol el kell kezdeni. Egy iskolai szituációban ezt valószínűleg a diákok tudják elindítani, ők azok, akik jelzésértékű nyomást tudnak gyakorolni.

J. B.: Szerintem a kohézió megteremtése is nagyon fontos lenne, hogy az ilyen helyzetekben összefogjunk, és a kollégákkal, iskolatársakkal együtt álljunk ki, ne hagyjuk egymást cserben.

V. Z.: Ezek fontos kulcsszavak. Empátia kérdése is, hogy elgondolkodjak azon, hogy én ugyanúgy lehetek ennek áldozata, mint bárki. Sokan ignorálják ezt, és az is tipikus, hogy kizárólag akkor vesznek tudomást a problémáról, amikor belép a személyes érintettség.

S. J.: Kicsit eszköztelennek látom magunkat itthon. Nincs meg az a háttér, aminek a segítségével hatékonyan fel tudnánk lépni ez ellen, és sárdobálás nélkül előmozdíthatnánk dolgokat. Az is nagyon nehéz ebben, hogy vannak „tisztán” áldozatok, de nagyon sokan maguk is elkövetők, ami értelem-szerűen egy tradíció továbbadása és fenntartása. Nem tudok beállni bizonyos koreográfusok mögé, akiről tudom, hogy verbálisan ők is megalázzák a munkatársaikat, táncosaikat. Innentől fogva nehéz elképzelni, hogy felülről rendszerszinten elindulhat valami pozitív változás, mert akiknek tekintélyük van a szakmában, és ezáltal tudnának hatni, azok sem tiszták. Úgy gondolom, ha meglöknénk azt a bizonyos dominót, itt szinte az egész rendszer dőlne. Az ember legfeljebb bízhat benne, hogy éppen azért, mert mindenkinek van egy kis takargatnivalója, az egész egy ponton megáll. Hiányzik az a fajta infrastruktúra, ami támogatná és segítené azokat, akik abúzusnak voltak, vannak kitéve.

V. Z.: Én el tudnám képzelni azt, hogy az érintettek a nyilvánosság elé állva önkritikát gyakorolnak, és utána mindenki kezddhetne tiszta lappal. Vagy mondhatnánk azt, hogy akkor

felejtjük el az elszámoltatást, de itt van ez az etikai kódex, és mostantól fogva mindenki betartja, ami ebben le van írva. Ez is nagyon fog fájni sokaknak, mert lesznek, akik azt mondják: „De engem tíz évig abuzált ez és ez, és most mehet vissza csinálni a művészetét?!”

V. K.: Ezen a ponton ez már nem magánügy. Ha az Imre Zoltán Programban készült előadásomon befotóznak a táncosom lába közé, akkor legközelebb a bemutatóra inkább három olyan fotóst hívok, akiket ismerek, és más nem jöhet be. Nekem alkotóként is felelősségem, hogy védjem a táncosom, a kontentem. És ha egy ilyen fotó felkerül egy pornóoldalra, akkor vállaljon felelősséget a koreográfus, aztán az együttes, és indítson vizsgálatot a Magyar Táncművészek Szövetsége, ne a táncosnak kelljen magánemberként megoldania ezt a helyzetet, amibe nem magánemberként került. Szerintem a táncból leginkább az érdekvédelem hiányzik, és a felelősség-vállalásnak ez a láncolata.

*A beszélgetés résztvevőiről: **Jurák Bettina** táncművész, tanulmányait a Pécsi Művészeti Gimnáziumban és a Magyar Táncművészeti Egyetemen végezte. Dolgozott a Kecskeméti City Balettel, a Badora Társulattal, a Budapest Táncszínházzal, a Pécsi Balettel, illetve Frenák Pál, Duda Éva, Feledi János és Gergye Krisztián társulatával. **Simet Jessica** táncos, előadóművész, tanulmányait a Stockholms Estetiska Gymnasiumban kezdte, majd a Győri Tánc- és Képzőművészeti Szakközépiskolában folytatta. 2010-ben a Frenák Pál Társulat tagja lett, később a Duda Éva Társulattal dolgozott szabadúszóként. Az utóbbi években a Hodworks több előadásában szerepelt, köztük a Lábán-díjra jelölt Délibábban, emellett Salamon Eszterrel folytat közös munkát. **Várnagy Kristóf** táncos, tanár, tanulmányait a Magyar Táncművészeti Főiskolán végezte. Fellépett Frenák Pál, a Cullberg Ballet, a Svéd Királyi Balett és a Cirque de Soleil társulatával. Jelenleg a Budapest Kortárs Tánc Főiskola (BKTF) óraadója, a Recirquel Társulat tagja. **Vakulya Zoltán** táncművész, a Budapest Kortárs Tánc Főiskolán tanult, majd a salzburgi SEAD táncakadémiát is elvégezte. Dolgozott többek között Wim Vandekeybuszal, David Zambranóval és a barcelonai Mal Pelo társulattal. Szerepelt a Hodworks Sunday és Délibáb című darabjaiban. Jelenleg Belgiumban él, feleségével, Lee Chen-Weijel 2016-ban itt alapították meg saját társulatukat lee/vakulya néven.*

MIÉRT EZ A CIRKUSZ?

*Katie Lavers – Louis Patrick Leroux – Jon Burtt (szerk.):
Contemporary Circus (Routledge, 2020)*



Cie 111 / Aurélien Bory: Tárgyaltanul. Fotó: Aglaé Bory

A kortárs cirkusz az előadó-művészeti szcena egyik legfá-lánkabb, ám legönzletlenebb szereplője. Amit csak tud, be-habzsol a társművészetekből – és azon túl: a társadalom- és természettudományokból –, de nagyvonalúan vissza is ad, bőségesen szórja javait a tánc, a performansz és a színház felé, sőt begyűjtja a filozófusok képzeletét is. Bár a zene, a képzőművészet, az irodalom (a fizika, a pszichológia és a töb-bi) radikálisan megváltozott az elmúlt bő száz évben, talán egyikük sem dobta le olyan látványosan a régi, vedlett gú-nyát, mint a cirkusz az utóbbi évtizedekben. A kortárs cir-kusz a többiek felnőtt, egyenrangú társa lett, nem az a bohó-kás, ügyes, de lenézett kistestvér, akit a nagyok partijára csak az első percekre engednek be, amíg a komolyabb fogásokat föl nem szolgálják.

Hogy mindezt honnan lehet tudni? Szívesen mondanánk, hogy a Routledge kiadó nagyszerű és gondolatébresztő köte-téből, amely újdonsült és megrögzött cirkuszimádók számára egyaránt tartogat dús lelki csemegét, szellemerjesztő eszme-

futtatásokat és felfedezéseket. Szívesen mondanánk, azonban sajnos nem ez a helyzet. A könyv kifejezetten csalódást kelt, a láthatóan elhivatott szerzők-szerkesztők elmérhettek vala-mit, mert a papírforma szerint perzselően korszerű, rendkí-vül izgalmas és színes témát hűvös ódivatúsággal, laposan és viszonylag érdektelenül sikerült feldolgozniuk.

Ha valaki szerencsés világbjáróként találkozott egy-egy ki-emelkedő cirkuszprodukcióval, vagy csak figyelemmel kísér-te a Sziget, olykor a Müpa, de legfőképp a Trafó programját az elmúlt évek során, jóval többet tudhat meg erről a műfaj-ról, jóval több kérdés megfordulhat a fejében, mint ha átrágja magát ezen az ambiciózus könyvön.

Amely könyvtől semmiképp ne vitassuk el az érdemet, hogy rávilágít néhány nagyon lényeges pontra. A szerzők többször megismétlik, hogy az „új cirkusz” (illetve egy ideje inkább: kortárs cirkusz) nagy vívmányai közé tartozik, hogy a műsorban nem léptetnek fel állatot; kiemelik, hogy eltűnik a csillogó flitter, hogy a dinasztikusan öröklődő tréningek

és attrakciók helyébe a szélesebb körben elérhető cirkuszközpontokban átadott tudás lép, hogy a cirkuszművészetben is emancipálódnak végre a nők és a kisebbségek, hogy az alkotás hangsúlya a tökéletesre csiszolt és csak lazán egymáshoz fércelt individuális számokról gyakran a kollektív alkotásra, illetve egy rendezői vízióban egységesedő közös esztétikai magra toódik. Megmutatják, hogy leáldozott az emberfeletti képesség és technikai tökély mítoszának, ahogy a hibátlan test egyedulalmának is a porondon.

Ha ez a könyv egy volna a sok hasonló közül, bólinthatnánk is, hogy ennyivel már megtette a magáét, fontos témákat vet fel, lehet tovább böngészni a polcon. Csakhogy a terület gyéren kutatott, az a bizonyos polc nem roskadozik a jobbnál jobb cirkusztanulmányoktól, azaz minden publikációra nagy felelősség hárul. És ez a kötet bizony az itt vázolt kérdéseket alig-alig járja körül, tessék-lássék vizsgálja csak egy helyben toporogva, más – ugyanennyire lényeges – kérdéseket pedig meg sem pendít. Egész zsánereket hagy érintetlenül: az intermedialis, illetve a tudomány és a technika felé forduló cirkuszt figyelmen kívül hagyja, nem törődik a camp és a trash térhódításával, nem vizsgálja a változó dramaturgiát: a drámai helyzeteket, szerepeket és szerepíveket. Nem beszél a nem hagyományos terekről, alig ejt szót a specializáció és az integráció egymást kiegészítő tendenciáiról, nem vesz tudomást az etnografikus motívumtobzódásról, és nem vizsgálja a kortárs cirkusz hatását a közönségre sem.

Számos fontos cirkuszi alkotót szólaltatnak meg a szerzők, ezek a beszélgetések adják ki a könyv javát, a négy nagy fejezet „elméleti” okfejtései csak az ezekből kivont tanulságokat összegzik, és ez – noha a szerkezetet monotonná teszi – önmagában nem volna baj, csak hogy az interjúk sekélyesek, véletlenszerűek, írásbeli átiratuk szószátyár, és gyakran elmegy a lényeg mellett. Így aztán az összegzések is ilyenek maradnak.

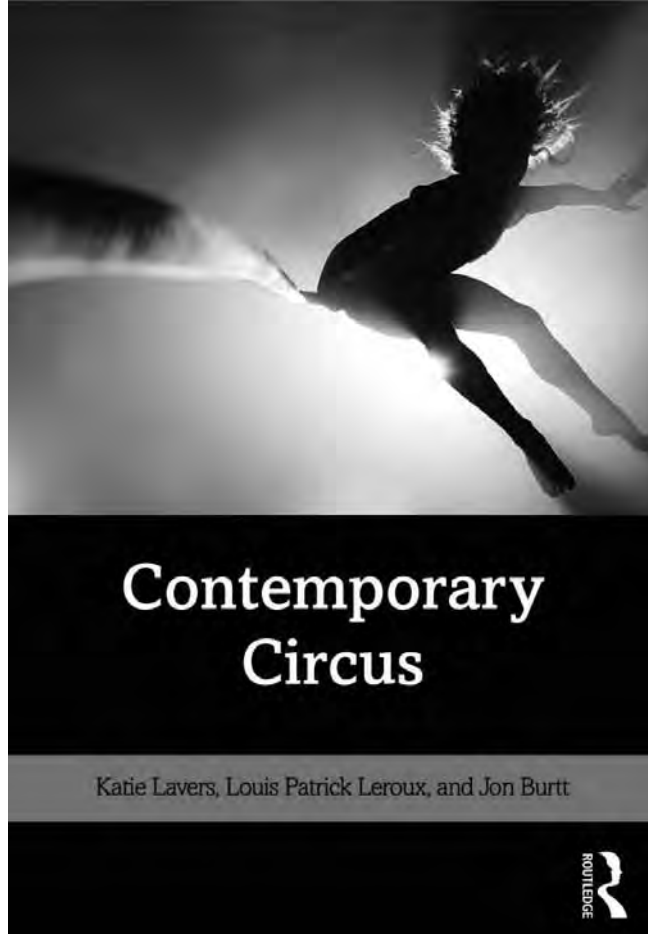
Folytathatnánk, de váltsunk inkább fókuszra, és ne a hiányokat soroljuk! Ami könyvrecenzióknak indult volna, legyen most inkább rövid összefoglalója a ma látható tendenciáknak – a Routledge segítségével, ám csak némiképp arra támaszkodva. Címmel meg nem nevezett példáimat többnyire a Trafóban valaha látható produkciókból veszem.

Miért cirkuszolsz?

Honnan jövünk és merre tartunk? Mi a cirkusz? Porond, fűrészpor, idomított állatok, zenekar, erőművész, légtornász, zsonglőr, porondmester, bohóc? Csillógó kosztümbé bújtatott, karcsú női és félmegtelen, izmos férfitestek lóháton, trapézon és emberi tornyok ingó emeletein? Fogvacogtató izgalom, életveszély a kupolában, salto mortale védőhálóval vagy anélkül? Filmekben látott romantikus villanások: sátor, lakókocsi, oroszlánketrec, a tábornóz visszfénye a fáradt arcon az esti előadás után?

Ahogy ez minden más művészeti ágban felvetődött, egy virtuális pillanatban a progresszív cirkuszosok is megtorpannak, és föltekintik a kérdést, vajon mitől cirkusz a cirkusz, és meddig az. Mit lehet elhagyni vagy elveszíteni belőle, hogy még mindig az maradjon?

A tudomány és a művészetek közös nagy forradalma a 19–20. század fordulóján robbant ki. Egyszerre rengett meg és dőlt le számos addig örök érvényűnek hitt törvény, kizárólagos eszme. Az egyik legdöbbenetesebb – felmérhetetlen



jelentőségű – felfedezés a relativitáselmélet volt. Ami azonban – az elméleti fizika sok egyéb ágazatával együtt – sosem lett volna lehetséges a nemeuklideszi geometriák megjelenése nélkül. Ebből itt most csak annyi fontos: Bolyai János és társai fogták az ókori görög matematikus geometriai rendszerének egyik axiómáját (bázisztételét), és másra cserélték; ettől pedig az egész felépítmény (és mindaz, ami belőle következik) gyökeresen megváltozott.

Nemcsak a fizika és a biológia szedte apró alkotóelemeire vizsgálatá tárgyát, de az irodalom, a képzőművészet, a zene is egyszeriben a szóra, a vonalra, a színre, a vászon és a bronz textúrájára, a hangra, az *anyag szerkezetére* közelített rá.

A nagy színházi megújulás is az előző századforduló környékén indult. A klasszikus Sztanyiszlavszkijtől Brechtig, a mítosszá lett Artaud-tól és az elszentesült Grotowskitól az aggastyán kortárs óriás Brookon át a mai fiatal merészekig sokan kutatták-kutatják a színház ön-anyagát, nehezen megfogható „végső lényegét”. Mind a maguk módján mutatják meg, hogy amint leszámolunk „az” eszménnyel, számtalan érvényes út nyílik.

Egyszer csak – talán a hetvenes és nyolcvanas évek fordulóján – a hosszan, békésen szendergő (de amúgy csodás dinasztiaik éltette) cirkusz is megrebbentette Csipkerózsika-pilláit, ártatlanul elkerekedő szemmel rápillantott önmagára, és bátortalanul föltekintett a nagy kérdésre: honnan, miből, mitől, meddig? *Miért?*

És ahogy ez más műfajoknál rendre történt, a cirkusz óvatossabb és radikális megújítói is arra vezetnek rá bennünket, hogy számtalan különféle „nemeuklideszi” cirkusz létezik.

A korábbi zárt rendszer (szinte) bármelyik öröknek gondolt elemét kiemelhetjük vagy felnagyíthatjuk, bármelyik axiómáját kicserélhetjük másra, és egy teljesen új, érvényes cirkuszvilág építhető fel. A cirkuszművészet pedig tobzódik is ebben az új szabadságban.



Szó nincs arról, hogy mostantól minden előadás a „kortárs cirkusz” modelljeit követi – ha volnának követendő modellek egyáltalán –, inkább mint minden hasonló nagy változás idején: nem lehet/nem érdemes úgy dolgozni, mintha a cirkuszforradalom nem zajlott volna le.

Ilyen volt, ilyen lehet

A cirkuszi sátor fűrészporos porondján egymást követik a hat–nyolc perces, csodálatosan kidolgozott egyéni vagy csoportos számok, mindegyik végén felharsan a taps. Két etap között – a porond újrendezése közben – a porondmester vagy a bohóc(ok) hathatós segítségével ernyed a néző feszültsége, a zene kiold, alábbhagy az izgalom, hogy aztán újra tártott szájjal figyelhessük a következő félisten(ek) attrakcióját.

De mi van, ha nincs sátor, sem porond, a számok nem különülnek el, elmarad a taps – esetleg a feloldás is –, mi van, ha az artisták nem félistenek? Mi van, ha bármely összetevőből többet adagolunk, míg másból kevesebbet vagy semennyit?

A műfaj egyik nagy honában, Kanadában például a társulatok alig egyötöde játszik sátorban – de persze a klasszikus sátor sem feltétlenül akadály a formabontásnak. Új terekben újonnan felfedezett vagy talált tárgyak jelennek meg. Használt gumiabroncsokból, traverzekből áll össze a grund, ahol utcai lézengők brahiakrobatikával szórakoztatják egymást, vagy vívnak ádáz dominanciaharcot. Üres térben teremnek

építmények, sejlének föl nagyon is ismerős vagy absztrakt helyszínek. Ki akarna székekkel, láncfűrészekkel, irodaszerekkel, vízszugárral vagy leheletfinom, habkőnyű selyemkendőkkel zsonglörkődni? De miért ne?! Ilyen is lehet – és ha lehet, mostantól *van*.

A cirkuszművész megszűnik félisten lenni. Hangsúlyosan köznapi térben, köznapi ruhában vagy épp ruha nélkül, anyaszült meztelenül lép fel (íme, az ember), mutatványait végtelen természetességgel adja elő, a hiba lehetőségét minduntalan felmutatja – mintha csak azt mondaná: ugyanolyan vagyok, mint ti, bármelyiktek képes volna arra, amire én. Nem hisszük persze el neki, de jólesik. Sokan sokféleképp játszanak előttünk ilyen élménydús és emberközeli *szegény cirkuszt*.

Vagy épp ellenkezőleg: a félisten még magasabbra emelkedik, a felhők közé; a díszlet, a jelmez a végtetekig túlhajtott, csodás, szemkápráztató műalkotás önmagában is (a giccshatáron innen és túl). A különleges erőt, technikai tudást, bátorságot igénylő attrakció szinte nem is emberfeletti teljesítmény, hanem valamely földönkívüli vagy az evolúcióból sajnálatos véletlen folytán kimaradt, ámde a cirkusz meseszínpadán életre kelt csodás lény megjelenése. A kortárs cirkusz viharos sikerű nagyoperettjei ezzel a bájoló módszerrel operálnak.

Az egyik előadás a szokványos elemek mellé újakat és még újabbakat kerít, sokszínű, sok alműfajból táplálkozó komplex kompozíciót integrál, a másik a zsáner mélyana-

lízisét végzi: egyetlen típust építget-csiszol a végtelenségig. A „nagy műsorokban” máskor öt percig szóló zsonglőr egész estés főszereplő lesz, a kötéláncos vagy a gumiasztal-akrobata ötven percen át boncolgatja mutatványa természetét, a talajakrobaták kettőse kapcsolati drámát épít a pusztán földön, csakis önmagára és két melegítőfölsőre alapozva.

A zene hagyományos összekötő elem, időkitöltő vagy másodlagos kísérő helyett központi szereplő lehet. És nem csak úgy, hogy a jól válogatott darabokon túl beépítenek kifejezetten a produkcióhoz készült zenei hatásokat; sokkal inkább úgy, hogy a hang, a hangkeltő eszköz és annak kezelője is a mutatvány aktív részese. A labdazsonglőr és a csellista kettősében hol az egyik, hol a másik viszi a primet, de a fókusz mindvégig a légben úszó labdák és a húrok zengésének egymásra hatása, kép és hang hullámzó dinamikája: audiovizuális élményfizika.

A tánc sem csupán sordíszként, a számok fel- és levezetőjeként vagy két mutatványt áthidaló közjátékként kéredzkedik be. Az artisták és táncosok gyakran építik a munkát a műfajok kölcsönhatására, vagy épp eltanulják egymás meseterségét, és keresztműfajokkal kísérleteznek.

A könnyedén libbenő, acélos izmú, sudár és hajlékony cirkuszisták mellett polgárjogot nyernek a korábban csak vitatható funkciójú és ízlésű kísérőműsor „szörnyeként” (freak) felmutatott tökéletlen, szabálytalan – esetenként „sérült” – testek, ezzel a tökéletességkultusz végleg talajt veszít: rangot nyer a más. A test kiemelt politikai, társadalmi témává válik. Immáron „állításként”, történetsszervezőként jelenik meg a cirkuszi „queer”, illetve a testi-lelki identitás szélesebb színskálája, a cirkuszi gender (ezekről például a könyv dícsérendően sokat ír, ám hasonlóan fontos egyéb kérdésekről annál kevesebbet).

A tánc, a zene, a film és a képzőművészet mellett a performansz és a body art is bekukucskál a sátorba. Jól érzi itt magát, megtelepszik.

Nemcsak előre szalad, a gyökerekhez is visszanyúl inspirációért ez az új összművészeti mindenevő: rátalál a világnépra, az ősi kultúrák tisztán megőrzendő vagy szabadon keverhető formáira. Nem, nem az örök cirkuszi multikulturalitásról van szó, miszerint egy-egy műsorban a fellépők a világ négy égtájáról sereglenek össze a maguk egyedülálló számaival. És még csak nem is az olyan, tematikus megakompozíciókról, amelyek egy-egy nagy hagyományú cirkuszkultúra (például az orosz vagy a kínai) előtt tisztelegve festenek nagy, színes tablót. Egyszer csak porondra perdültek azok a produkciók, amelyek beépítik vagy imitálják bizonyos kultúrkörök rítusait, dalait, táncait: spanyol, zsidó, cigány, arab közösségi játékokat, szertartáselemeket. Láttunk olyan előadást is, amely egy vietnámi falucska napját pörgeti le, ahol a szokásos cirkuszi rekvizitek szerepét nagyrészt bambuszrudak és kókuszhéjak alakítják.

A gravitáció a hagyományos cirkuszból legyőzendő természeti erő, tehát az artista erejét domborítja ki. A kortárs cirkusz fizikaprofesszora ezt az erőt is hadrendbe állítja: ferdített talajsíkok, súrlódás és gravitáció ellenhatása szokatlan kényszereket, illetve új mozgáslehetőségeket – szó szerint váratlan pályákat – rajzol ki a játékosok számára. A geometria, az optika, a newtoni mechanika, a kibernetika – nem utolsósorban a robotika – a kísérletezés tágas új tereit nyitja meg. Van, hogy a virtuóz zsonglőr igazi helyett virtuális labdákat hajigál. De olyan is előfordul, hogy a színész-táncos-akrobata szereplők társa egy hatalmas robot, amely hol égbe emeli két-

lábú társait, hol a talajt is kihúzza alóluk. A tudománycirkusz lehetőségeinek és ambícióinak határa a csillagos ég.

Átértékelődik a humor is. Ismét: a bohóc olykor teljesen eltűnik, máskor egyedül ő van színen egész este. De nemcsak ő nevetet, hanem a mozdulat, a fény, a „viccesen” pattanó labda is. Megteremtődik a technológia poézise, a geometria humora; a (fizikai) lehetetlen káprázatos megkísértése lelki gyönyör és csiklandozó testi élvezet. A bürleszk, a revüelemek, a harsány gunyorosság és szarkazmus mellett felbukkan a nézővel összehunyorító irónia és önirónia, illetve a dupla fenekű műfajparódia is (egy csúfságokkal teli híres produkció mintha mindenestől valamely pazar Cirque du Soleil-tünetmény virtuóz kifigurázása volna: a *trash* felemelkedése).

És mi, nézők, hová álljunk?

Talán a legnagyobb hatású fejlemény, hogy kitapinthatóvá vált a drámai szerkezet. Tudatos hatásépítés és ügyes hatásrombolás, ellenmozgások, interferenciák, visszatérő motívumok, és főleg: a korábbi, élesen körülrajzolt (egyszeresmind kategóriákba zárt) artistatípusok helyett jól kiérlelt színpadi figurák belső tartalommal, saját háttértörténettel, akik *mellesleg* artisták.

És velük új tulajdonságok tűnnek fel a színen, új érzelmek a nézőtérben. Végre nem csak bohóckarikatúra képében kel látszateletre az esetlen és szánandó ember; szembesülünk a hús-vér (fiktív) figura mély szorongásával, tanácsalanságával és frusztrációjával, neurózisával és vad érzelemkitöréseivel. Elénk sorakozik a kormos képű zsonglőr, a cipőfetisista akrobata, a búskomor késdobáló. Következésképp a néző is *odaadja* magát, és a cirkuszból korábban nem tapasztalt érzelmeket él át: egzisztenciális szorongása a szereplőit tükrözi, szomorúsága, valódi együttérzése a közösen kiérdemelt beleélésből fakad. Valódi a hős, valódi a nézői empátia is. A végső feloldás szinte kötelező, de általában nem maradéktalan – mint minden jó színházban, ott ül a lelkek alján egy kis karcos zacc.

Mi tehát a maradandó, mi az állandó a cirkuszból? Nem *mi*, hanem *ki*: a néző. A cirkusz az, ahol a néző ámul: én ezt nem tudnám, nem szeretném, nem merném megcsinálni; ilyet képzelni sem mertem volna, föl sem merült volna bennem, hogy lehetséges egyáltalán. A cirkusz az, ahol a néző izgul és retteg: remélem, sikerül neki, remélem, nem ejti le, nem véti el, nem bukik föl, nem zuhan le (ugyanakkor tagadhatatlanul a feszültség és izgalom része a mutatvány felfoghatatlan nehézségi foka és a vele járó hátborzongató veszély is).

Az artista nemcsak nekem, hanem helyettem és értem is végzi a cirkuszi rítust – ez az, ami biztosan nem változik, akár megmarad a tradicionális félistenszerepnél, akár azt demonstrálja, hogy ő is pont olyan, mint én. Kicsit torzonborz a feje, testalkata nem a vésővel márványból faragott klasszikus szoboré, talán egy-két hurka is megjelenik a derekán, öltözeke lehet farmer, trikó. Arcáról le tud olvadni a mosoly, sebezhető, akár még a szívemnek kedves bumfordi öniróniával is kezelni önnön ügyességét, de mégis csak ő repül a Holdba, nem én.

Végül talán nem hangzik el, hogy „hepp”, talán rám kacsint, bevon, megosztja velem a jól végzett munka örömét, ahogy tette ezt lefegyverző természetességgel annak az ausztrál társulatnak minden tagja, amely a nevével is odaszemtelenedi a képünkbe: a gravitáció *végző soron* csak legenda. Hát jó, értem, de próbálnának meg a Holdon szaltózni.



Cirque Eloize: Serge Fiori – Seul Ensemble. Fotó: Laurence Labat

SZABADSÁG, EGYENLŐSÉG

Nemzetközi körkérdés

Májusban három kérdéssel kerestünk meg több mint egy tucatnyi külföldi alkotót, társulatot és menedzsert, hogy röviden vessenek számot az általuk képviselt kortárs cirkusz jelen helyzetével szűkebb és tágabb környezetükben. Az újraindulás hevében többen inkább az alkotásra koncentráltak, illetve a Gandini Juggling brit társulat egyik alapító-vezetője úgy ítélte meg, hogy a zsonglőrszakma kicsit különutas, de néhányan komolyan vették a kérdéseinket. Az ő válaszaikat közöljük az alábbiakban.

Merre tart az újcirkusz a világban a 21. században? Vannak-e (esztétikai, technikai stb.) változások, és ha vannak, milyenek?

Mik a kortárs tendenciák?

Saját munkájára/társulatára nézve miben látja a fejlődés lehetőségét?

AURÉLIEN BORY

Cie 111 (Toulouse, Franciaország)

Az újcirkusz ma már nem hagyható ki a kortárs alkotóművészetek közül. És az eredeti alkotómunka kapcsán, azt hiszem, bármelyik színpadi formánál, legyen az tánc, színház vagy cirkusz, ugyanazok a kérdések merülnek fel. Az élő művészet leválaszthatatlan a korról, amelyben megszületik, ezer szállal kötődik hozzá. A világban aktuálisan felmerülő témákat a művészek feldolgozzák, sőt, időnként meg is előzik a saját korukat. Manapság a környezeti válság, a demográfiai változások, a népvándorlás, a történetmesélés fontossága és a gondolatok ábrázolhatósága foglalkoztatja elsősorban a művészeket. Mi-

ként gondoljuk el magunkat ma egy olyan világban, amelyik az összeomlás szélén áll?

A második kérdésre ahány művész, annyi válasz – szerencsére. Vagy legalábbis így kellene lennie, hiszen minden művészi kezdeményezést alapvetően az egyedisége teszi azzá, ami. A színpadi előadóművészeknek ezzel a szemponttal különösen fontos tisztában lenniük, elkerülendő, hogy belesimuljanak valami kész, előre meghatározott formába. A művészet maga a kiszámíthatatlanság. A cirkusz fantasztikus, sokoldalú eszköztárral rendelkezik, a teret annak minden dimenziójában kihasználja. De mindenekelőtt eredetiséget remélünk tőle, nem ugyanazon motívumok állandó ismétlését. Az alkotás újféle látásmódot követel tőlünk, képességet a változásra, egy szaszét. A találkozások, művészi együttműködések, a szerencsés véletlenek gyakran hihetetlen keresztezésekhez, termékeny hibridekhez, új, még felfedezetlen tájakra vezetnek minket. A művészi alkotások, akárcsak a személyes találkozások, örök életre megváltoztathatják az embert.

A művészet nem a fejlődés fogalma körül forog. Épp ellenkezőleg, a színházban állandók vannak. Minden kor minden színpadra lépő művésze nagyjából ugyanazokkal a kérdésekkel szembesül, és azokat próbálja a maga módján formába önteni. Engem is legfőképpen ez izgat: a megújulás lehetősége. A színház és minden olyan művészeti forma, amelyik a jelenben létezik, rendre meghal és regenerálódik. Ami a saját munkámat illeti, mindig is úgy gondoltam, hogy ugyanazt az előadást nem érdemes kétszer megcsinálni, ez nálam inkább úgy működik, hogy bár az alapvetések és a kérdések nemigen változnak – ese-

temben ember és tér párbeszéde áll a középpontban –, mégis arra törekszem, hogy mindig valami újat hozzak ki belőlük. Talán azt keresem előadásról előadásra, hogyan tölthetném meg élettel a teret, hozhatnék létre egyfajta képzeletbeli fizikát, mutathatnám meg egészen magától értetődő módon mindazt, ami bennünk, odabent van.

JEANNOT PAINCHAUD

Cirque Éloize, művészeti vezető (Montreal, Kanada)

A pandémia és az abból következő gazdasági kényszerek a világon mindenütt a kisebb formák előretörésének kedveznek. Ugyanakkor ez a tendencia nem egészen új, pár éve már látszik, és nem is csupán gazdasági okokból alakult így, a művészi érdeklődés is inkább a dramaturgia és az alakítások felé fordul, nagyobb társulatoknál a kompozíció, a koreográfia kerül előtérbe, ami az egyéni teljesítményeket valamelyest háttérbe szorítja. Mivel egyre több a szabadúszó művész és a néhány fős társulat, ez a tendencia érthető is, a járvány csak felgyorsította a folyamatot.

A fentiek mellett felélénkült a kutatás-fejlesztés, ami új gondolatokkal termékenyíti meg az alkotást, teszem azt, az előadó-művészetek látóterébe került a karbonlábnyom kérdése. Vannak például, akik emiatt kevesebbet utaznak. Ezek az új megfontolások közvetlenül kihatnak az alkotómunkára. Egyre többet foglalkozunk a fenntartható fejlődéssel, a színpadi eszközök, díszletelemek újrahasonosításával stb. És ez rajta hagyja a nyomát a produkciókon, befolyásolja a művészi munkát.

Az új technológiák használata kitéríti az alkotás határait, az új elemek beépítése gazdagítja a produkciókat. A kortárs cirkusz definíciójából adódóan eleve érzékeny az új művészi formákra, de a nyitás most még fokozottabban érzékelhető. A mi esetünkben ez elsősorban művészi kérdés, de persze gazdasági is: nagy társulat vagyunk, többféle „tagozattal” dolgozunk, és amellet, hogy saját – cirkuszként besorolt – előadásokat hozunk létre, belépünk a cirkuszt más jellegű előadásokba és más művészi formákba is.

JULIEN COUZY

Si Par Hasard produkciós iroda – Boris Gibé, Raphaëlle Boitel, Jörg Müller (Franciaország)

A 21. század első negyedére a kortárs cirkusz már túl van azon az időszakon (1970-80 és 2000 között), amikor bizonygatnia kellett a „megszületését”, illetve a különbözőségét a hagyományos cirkusztól, vagyis már „megvívta a forradalmát”. Miután nevet, elismerést szerzett magának, a következő szakaszban szükségszerűen arról kell szólnia, hogy immáron teljes jogú művészeti területként kidolgozza a saját belső struktúráját, legyenek szerzői, repertoárja stb.

Ott, ahol a 20. század végén csak egy kézen megszámálható nagy társulat és maroknyi „köztes” csapat, valamint szórványosan egynéhány olyan befogadóhely létezett, amelyik különösen nyitott volt az újcirkuszra, mára alkotók, társulatok, előadók sokasága tűnt fel, cirkusziskolák alakultak amatőröknek vagy leendő profiknak, egyre több az olyan intézmény is, amelyik befogadja a kísérletezni vágyókat és a produkciókat, sőt, a nyitott profilú befogadóhelyek műsortervében is nagyobb szelet jut az újcirkusznak. Mindez kedvez az ágazat önállósodásának, még ha ahhoz, hogy a többivel egyenrangúként kezeljék, egy-két lépcsőfokot meg is kell még másznia.

Végezetül a művészi szempont: a kortárs cirkusz fejlődése az esztétikák színes palettáját hozza magával. Annak idején hasonlóan vívta meg a maga egyenjogúsítási küzdelmeit a kortárs tánc is, amelynek művészi rangja ma már nem vita tárgya.

Arra a kérdésre, hogy mik a kortárs tendenciák, nehéz felelni. Leginkább úgy tűnik, hogy ez az organikus fejlődés azt teszi lehetővé, hogy ne kizárólag egy vagy néhány tendencia domináljon, hanem számtalan irány, munkamódszer, különböző művészi látásmód megjelenhessen, elvégre épp mindez együttesen teszi a kortárs cirkuszt azzá, ami.

Persze sorolhatok olyan általános problémákat, hogy a fiatal társulatok nehezen hoznak össze egy sokszereplős, látványos, egész estés előadást, manapság bármilyen produkció összerakása alapvetően elég komplex feladat, emellett a turnészervezés sem megy mindig, mint a karikacsapás, pláne, ha sátor is fel kell húzni (a sátor mind logisztikai, mind anyagi szempontból plusz terheket jelent). De még ha tisztában vagyunk is ezekkel a nehézségekkel, paradox módon azt tapasztaljuk, hogy vannak művészek, akik csak azért is ragaszkodnak a sátorhoz, mert számukra ez jelenti a cirkusz – az újcirkuszt is beleértve – sajátos identitását, és nemrégiben lehetett is látni nagyszabású sátoros előadást, nem is egyet.

Hiszem, hogy folytatnunk kell a szervezeti munkát, tovább kell fejlődünk és fejlesztenünk, hogy ez a művészeti terület is ugyanolyan elismertségnek örvendjen és ugyanolyan mértékű támogatásokhoz jusson, mint a többi, és a cirkusz méltó helyet kapjon a műsortervekben, de nem csupán afféle „nagyközönségnek szóló, családi” szórakozásként, hanem saját jogon, mással egyenrangú művészeti ággként.

GÉRALDINE WERNER ÉS OLIVIER DACO

AY-ROOP produkciós iroda (Rennes, Franciaország)

A cirkusz a valóság talaján született, és a valóságból táplálkozik (gyakorlatilag ez legvalóságosabb művészeti ág). Manapság jelentős változások tanúi vagyunk a társadalomban (tömeges elvándorlás, férfi-nő kapcsolatok, környezeti kérdések...), amelyeket a cirkusz sem hagy figyelmen kívül, és ez a választás – mivel politikus – időnként esztétikailag is robban; hol nagyobb, hol (többnyire) visszafogottabban, az emberibb hangot felerősítve. Az az egy biztos, hogy mindez a mában történik. Kortárs.

A műfaj meghaladni látszik a hagyományos kódrendszerrel, szabadabb, a kifejezőmódjai sokfélék, mivel már nem a hagyományos cirkusszal szemben határozza meg magát, levetkőzte ezt a bizonyítási kényszert. Amiből az alkotások nagyobb változatossága következik. A cirkusz immáron kilépett a pusztá szórakoztatásból annak javára, hogy a létező világról „meséljen”.

Gyakorlati értelemben az újcirkusz érett műfaj, a szakmai tudást elsajátította és szervesen beépítette. Határozott arculata van, már nincs szüksége önigazolásra. Egyébiránt mindig is kiemelt figyelmet fordított az adott kor technikai vívmányaira (a digitális technológia fel- és kihasználásával is az élen járt). Manapság inkább a társadalom elkop(tat)ott értékeihez nyúl vissza: ismét felhúzza a sátrat, hogy erősítse a közösség élményét, vagy olyan előadásokat hoz létre, amelyeket bármilyen terepen el lehet játszani, hogy minél közelebb kerülhessen a nézőkhöz.

A mi produkciós irodánkban a munka mindig az adott projektekhez és művészekhez alkalmazkodik. Vagyis nekünk is legalább annyira kreatívnak kell lennünk, mint az általunk képviselt művészeknek. Új dolgok csakis a színházak, társulatok, támogatói struktúrák szoros összefogásából születhetnek, a fejlődés záloga ez. A cirkusz mindig is meg tudott felelni a kor elvárásainak – szorítunk, hogy ez a jó szokása továbbra is megmaradjon.

Fordította: Molnár Zsófia

ELFURCSULT VALÓSÁGOK

Újcirkusz Magyarországon

Kétségtelenül jelen van az újcirkusz műfaja a hazai előadó-művészeti palettán, ám megszólalóink szerint messze még a Kánaán: a megújuláshoz elengedhetetlennek tartják az oktatás átalakulását. Határtalan műfajokról, külföldi hatásokról és önmenedzselésről is beszélgettünk TÉRI GÁSPÁRRal, a Grotesque Gymnastics alapítójával, VÁGI BENCÉVEL, a Recirquel alapítójával és művészeti vezetőjével, és ZOLETNIK SOPHIE-val, a Tűzmadarak és a Freak Fusion Cabaret tagjával. Aki kérdezett: JÁSZAY TAMÁS.



Recirquel: Solus Amor. Fotó: Réthey-Prikkel Tamás

– *Hogyan és miért kerültetek a cirkusz közelébe? Ha jól tudom, egyikőtöknél sem ez volt a legelső impulzus.*

Zoletnik Sophie: Kamaszként hobbiból, sportként akrobatikáztam, aztán elmentem a MACIVA-ba edzésekre. Ott ajánlották a tabáni zsonglórklubot, ami akkor sok érdekes ember gyűjtőhelye volt, és itt találkoztam azzal a társasággal, akikkel a mai napig együtt dolgozom. Közben a Műegyetemen szereztem egy építészmérnöki diplomát, de egy percig sem dolgoztam építészként, maradtam a cirkusznál. Persze van átjárás: érdekel a technika, a díszletek, látok is összefüggést a két szakma között.

Téri Gáspár: 2003 körül kezdődött a pályám, két-három évvel később pedig bejött a cirkusz is. Deák Varga Ritával a csillaghegyi Banán Klubban tréningeztem, előadásokat csináltunk. Megkeresték, hogy a cirkuszképzőben tartson színésztaréningeket, ő pedig elvitt magával tanítani. Az óradásért cserébe lehetett figyelni, tanulni, ott találkoztam először a rekvizitekkel és a zsánerekkel. A silk érdekelt, a technikája, a fizikalitása miatt. Megismerkedtem Benjamin Glass

handstandossal és silkessel, elkezdtünk dolgozni. 2007 körül az *Aranymacska* volt az első előadásunk egy Váci úti gyárépületben: furcsa, izgalmas műsor lett. Onnan datálódik az életemben a cirkusz vendégként és saját előadásokban. Igaz, nem szeretem a szigorú műfaji elhatárolásokat: az *Artus Babel* című előadásának például nincs köze a cirkuszhoz, de amikor egy órán át fentről lefelé kellett építeni Babel tornyát, ráéreztem, hogy milyen különös, meghatározhatatlan, mégis érdekes világ ez.

Vági Bence: Az én életembe egészen kiskoromtól kezdve a színház volt kódolva, amihez korán csatlakozott a tánc. Sokáig az vitt előre, és csak harmincéves korom körül jött a nagy találkozás a cirkusszal. Meghatározó, milyen élmények érnek egy gyereket: édesapám élsportoló, édesanyám óvónő volt, és miután disszidáltunk Németországba, érthető módon nem a színházba járás volt a legfontosabb. Az is igaz, hogy mielőtt kiköltöztünk, sokat jártam a nagyszüleimmel cirkuszba, ez is velem maradt. Az újcirkusszal Edinburgh-ban találkoztam táncos-koreográfusként: azt éreztem, hogy abban az előadás-

ban minden benne van, amit a színpadon szeretek. Amikor láttam, hogy létezik ez a műfaj, megnyugodtam.

– *Ma az éleetek jelentős részét az tölti ki, amit általánosságban újcirkusznak nevezünk. Nem biztos, hogy definíciót akarok belőletek kicsikarni, de egy kicsit talán mégis.*

Z. S.: A Trafóban találkoztam először az újcirkusszal, ott döbbsentem rá, hogy minden egyesül a műfajban, ami számomra vonzó. Színház, mozgás, akrobatika, trükkök egyben, emellett van mondanivalója, minden területről lehet társművészeket bevonni. Az tetszik benne igazán, hogy nincsenek határai: gyönyörű átjárások születnek.

V. B.: Nagyon nehéz kérdés. A csapattal minél mélyebbre megyünk a munkában, a cirkusz ősi energiája annál erősebben tör fel. Mondok példákat: a *My Land*-ben a faforgáccsal borított színpad tulajdonképpen a manézis, a *Non Solus* 360 fokos látképe olyan, mintha a porond körül ülnénk. A cirkusz bekúszik, ha akarjuk, ha nem: mintha üzenetet kapnánk a klasszikus műfajtól. A „régí” cirkusz ott lélegzik az újbán: ha képesek vagyunk a nézőt érzelmileg is bevonni, akkor lép előre a dolog, amitől már színházzá válik. Mert képes kommunikálni, mesélni, te pedig bele tudod élni magadat.

T. G.: Nem tudom, hogy mi új, mi régi, de munka közben megérezem, amikor elkezdünk afelé menni, amit mások cirkusznak neveznek. Mintha kicsit mind háborodottak lennénk: megfigyeltem, hogy van egy gondolatunk, csinálunk akciókat, de egyiket sem úgy, ahogy normálisan lehetne. Nem maradunk a földön, hanem felmászunk a magasba, mindent sokkal bonyolultabban hajtunk végre, mégis könnyedén. Elfurcsul a valóság ebben a dimenzióban, a vízszintes és a függőleges megváltozik, és ebben egyszer csak megjelennek az emberek is.

– *És mi, kritikusok hogyan beszélünk a műfajról? Kényelmes az a doboz, ahová bepakoljuk az előadásaitokat?*

T. G.: Amikor tavaly ősszel egy többször elmaradt bemutatónkat végre megtartottuk realtime dokumentumreality-kísérletként (*A kudarc anatómiája* a Trafó e-Néző sorozatában volt látható – *a szerző megj.*), feltűnt, hogy akik reflektáltak rá, ráéreztek, mi ennek a lényege. Talán épp az online tér miatt, de találtak megfelelő kapcsolódási pontokat. Korábban sem volt gondom a kritikával, csak nehezen fordulunk rá a dologra: hiányzik az intenzív diskurzus.

Z. S.: A szakmán belül is, teszem hozzá gyorsan. Az Inspirál Cirkuszközpontban sok beszélgetést szervezünk arról, ki hogyan dolgozik, mit szeretne csinálni, mégis kevés a kommunikáció a művészek között és a közönséggel is. Kicsit megfoghatatlan az egész.

V. B.: Amikor Edinburgh-ban felléptünk a *My Land*-del, harminc-nyolcvan kritika született, amelyek körülírták a cirque danse műfaját: hangsúlyos volt bennük a tánc, a balett, a cirkusz és ezek ötvözése. Rádöbbsentünk, hogy mi sem tudtuk volna pontosabban megfogalmazni azt, ahogyan ők hét év munkáját összegezték. Mert valóban törekedtünk rá, hogy a mozgás és a tánc erőteljesen legyen jelen, és ezt végre észrevették. A műfaj gyors tempóban fejlődik, nem könnyű vele lépést tartani, ugyanakkor mi magunk is még keressük az identitásunkat.

T. G.: Igaz, egymást fejlesztik csapatok és alkotók, és a szakírás is közeledik: ha beszélgetünk egymással, jönnek új szempontok. Magyarországon ráadásul nincs a műfajnak kontinuitása, nem úgy, mint máshol: ha a hagyományos cirkuszhoz próbálnak minket kapcsolni, akkor minden borul. Nemcsak az írásról beszélek, a közgondolkodásról is: az is



Téri Gáspár. Fotó: Hamarits Zsolt

mert cirkuszi hagyományhoz képest nehezen helyezhető el, amit csinálunk.

– *Beszéljünk a ti hagyományaitokról: milyen irányba van a legszélesebbre tárva a kapu, honnan merítetek szívesen?*

V. B.: A társulat kétharmadát az artistaképzőben végzetek alkotják, és hat éve tréningezünk táncosokat artistaművészetre. A *Solus Amor*-ban jutottunk el oda, hogy hibrid művészeink vannak, akik bár eredetileg nem cirkuszművészek, de elképesztő energiával vetik bele magukat ebbe a közös munkába. A fő kérdés, hogy mit bír a szervezetük, mik a félelmeik, milyen rekvizitre szabad őket engedni, miben érzik jól magukat. A hibridek a mi igazi sajátosságunk.

Z. S.: Akik régóta a csapattal vannak, magukat képezték, vagy más szakmákból érkeztek. Az újabban érkezők főleg külföldön végeztek cirkusziskolát, többen kutatásalapú újcirkuszt művelő artisták, akik idekerültek Pestre: beleszerettek a városba, barátságokat kötöttek, és úgy döntöttek, hogy maradnak. Van együttműködésünk kortárs táncosokkal is: én a Duda Éva Társulattal dolgoztam, Csuzi Marci a *Restlesslegs*-ben volt alkotótársam. Mi mindig karaktereket keresünk: sokféle ember különböző kvalitásokkal, akiknek a személyére írnak a darabok.

T. G.: A színházból sokat meríték. Különösen fontos Kárpáti Péter improvizációs metódikája, a valósághoz való viszonya, ami óriási lökést ad akkor is, ha én hozok létre valamit. Az, ahogyan az előadáscsinálásról gondolkodik, alapvető élmény, ami persze a műfajváltás miatt átalakul, de mégis ennek a természete izgat a legjobban, ez segít át a nehézségeken.

– *Sok külföldivel dolgoztok. Hogyan hat mindez a munkátokra?*

Z. S.: Ritka, hogy valakit meghívok külföldről egy projektre, sokszor a véletlenlen múlik, hogy kivel működünk együtt. Baráti társaság vagyunk, és aki hasonlóan gondolkodik, idetál, és aztán velünk marad. Vonzó lehet, hogy sokféle munkát



Vági Bence. Fotó: Szalai Szabolcs

csinálunk: a színházi előadások mellett a Tűzmadarak révén nagy rendezvénycég is vagyunk, produkciókat ajánlunk ki. Érdekes bulik, örült kihívások, változatos munka. Csak művészeti projektekhez nem tudnánk a külföldieket itt tartani, de mivel eleve bevonódnak mindenbe, ez izgalmas számukra.

V. B.: Annak idején tizenegy fiatal magyar artistával kezdtem foglalkozni, akik komoly képzést kaptak tőlünk, majd az évek során további artisták, táncosok csatlakoztak a társulathoz. Jelenleg a *Non Solus* és a *Solus Amor* a magyar csapattal megy, a *My Land*-ben pedig hét ukrán artista lép színpadra. Célom, hogy az újcirkusznak is legyenek ikonikus művészei, mint például a klasszikus balettban Rudolf Nureyev vagy Margot Fonteyn: a régi cirkuszban ez létezett, de az újcirkuszt a magas művészet még mindig lenézi. Avignon, Edinburgh a fő programba nem enged cirkuszt, csak az off, a Fringe vállalja. Németországban szórakoztatásnak minősítik, nem

művészetnek, ezért nem támogatja az állam. El kellene végre felejteni, hogy a cirkusz csak szemfényvesztés, és semmi más.

T. G.: Fontos, hogy kinek mi a drive-ja. Nekem beakadt a közelség, az intimitás: legfeljebb ötven ember üljön tőlünk karnyújtásnyi távolságra, én így tudok érzeteket átadni. A monumentalitás zavarba ejt, elveszek benne. Sokféle legitimitás létezik, nekem erről is szól az újcirkusz.

Z. S.: Nálam ez projektfüggő: imádok húsz embernek játszani egy nagyon intim előadást, de azt is, ha több ezer főt nyűgözünk le. Mindkettőnek megvannak a maga szépségei. A nagy és kis vállalásaink általában váltják egymást: ha a nagy projektben elfáradok, jólesik egy nyugodtabb, kisebb kreáció.

– *Bence, nálatok a külföld más miatt is fontos, hiszen rengeteget turnéztok. Lehet ezt tudatosan építeni?*

V. B.: Nagyon is, sőt fontos lenne ennek az átadása, mert sokan nem tudják, hogyan működik. Kell némi szerencse is: a *Cirkusz az Éjszakában* bemutatójára rengeteg meghívót küldtünk ki a nagyvilágba, és az akkor épp Budapesten dolgozó Philippe Genty menedzsere eljött megnézni. Mondta, hogy vigyük el Franciaországba, de fogalmunk sem volt, hogyan. Egy-másfél évvel később megvalósult az első francia turnénk, és bevallom, vérszemet kaptam: amikor láttuk, hogy külföldön is érdeklik az embereket, elkezdtük felkutatni a lehetőségeket. Ez hosszú, kemény munka, részét képezik a nagy fesztiválok, de az olyan előadó-művészeti vásárok is, ahol kibérelsz egy standot, és szórólappal a kezeden várod, hogy valaki odajöjjön. Ez mentálisan is nehéz feladat, mert mindenki azokat keresi, akiket ismer, így neked kell leszólitani embereket. Neked kell a fesztiváligazgatóval vacsorázni akkor is, ha látod rajta, hogy gyűlölte az előadást, és így tovább. Nagyképpen hangozhat, de ismerem a receptet, amivel egy garantáltan sikeres előadást össze lehet rakni. Ellene megyünk a trendnek, például amikor a *Solus Amornál* kétnapos a beépítés: provokálok, de úgy gondolom, hogy a befogadóhelynek a műfajt kell megtisztelnie ezzel a figyelemmel.

– *Amiről Bence beszél, nektek vágyálom vagy rémálom?*

T. G.: Kivontam magam az eladásból, mert béna vagyok benne. Sok dolgot csinálok párhuzamosan, és erre nincs már kapacitásom. Megteremteni, játszani szeretem az előadást, de nem tudom, hogyan kell segíteni, hogy megtörténjen. Rácz Anikóék (SÍN Művészeti Központ) adják a produkciós háttérünket, nekik viszont főleg kortárs táncos hálózatuk van, így kissé vákuumba kerültünk. Nem mintha ez nem lenne rendjén való, csak az, hogy a kortárs, független cirkusznak nem alakultak ki olyan fejlett networkjei és produkciós háttér-vezeterei, amilyenek a kortárs táncnak igen, nem feltétlenül pozitív eredmény.

Z. S.: A Tűzmadaraknak komoly nemzetközi kapcsolati hálójá van, ami szabadtéri, utcaszínházi rendezvényekre, tüzes meg látványshow-kra épül. Ezekkel végig lehet turnézni a nyarat, én is csináltam éveket, kicsit el is fáradtam benne. A menedzselést más vitte a csapatban, és én sem vagyok túl jó az önmarketingben, mindig keresem azt, aki tud segíteni a színházias produkciók értékesítésében. A művészi projektjeinket kevésszer játsszuk, kevés helyre tudjuk elvinni, de valahogy én is azt érzem, mint Gazsi, hogy nem akarom ezzel tölteni az időmet.

V. B.: Pedig ezt kezdetben muszáj bevállalni. A müncheni Circus Krone vezetői mondták, hogy a cirkusz két életből és két műszakból áll: reggel öttől délután négyig az állatok és az artisták, majd öttől nyolcig jön a „büro”. Amíg nem volt önálló menedzsmentünk, belegebédünk az e-mailezésbe, a

kapcsolattartásba, és ezt egy művésznek nagyon nehéz koordinálni. Bárcsak úgy tudna mindenki elindulni, hogy valaki mellette áll az első pillanattól, hogy segítse!

– *Amikor az újcirkuszos kerekasztalról kezdtünk gondolkodni, szinte azonnal a hármótok neve került elő. Miért vagytok ti ilyen kevesen? Jön utánatok valaki?*

V. B.: Sok mindennek kell alakulnia, változnia, és ez nem egy gyors folyamat. A legfontosabb megtanulni csapatban dolgozni, fejleszteni a kreativitást, az önkifejezést, megtanulni azt, hogyan tudja az előadóművész mindezt a testével megmutatni. Azonban ezt akarnia kell annak a fiatalnak is, aki elindul az újcirkusz útján, vágya kell az önkifejezésre, belső lényé megmutatására.

T. G.: Egyetértek azzal, hogy nincs új generáció: kevés olyan ember jön, aki többre vágyik annál, mint hogy egy zsánert nyomjon egész életében. Persze, fontos a skillek fejlesztése, de attól még lehet olvasni is. Nem árt, ha az ember nyitott, érdeklik a társművészetek.

Z. S.: Az artistaképzőből érkező fiataloknak megvan az a tévképzete, hogy befejeződött az oktatás, tehát ők készen vannak, amit én egészen elképesztőnek tartok. Megtanulták a zsánert, felépítenek egy számot, amit valaki megkoreografál, felveszik a flitteres ruhát, és irány a nagyvilág. Mindez nagyon távol áll az önálló alkotói minőségtől, pláne az újcirkuszi szemlélettől.

V. B.: Sophie-val mi jól tudjuk, micsoda energia és mennyi idő felszabadítani valakit, aki kiváló technikával rendelkezik, de a színházról mit sem tud. Aki az artistaképzőn kívülről érkezik, sokkal hamarabb elhelyezkedik a mi világunkban. Fontos szakmai eredmény a monte-carlói cirkuszfesztiválon sikerrel szerepelni, ugyanakkor más dolog arra törekedni, hogy megérintsük az emberek lelkét.

– *Azt hittem, azt mondjátok majd, hogy leginkább a pénz hiányzik.*

Z. S.: Mi jó tíz éve felállítottunk egy belső pénzügyi rendszert, ahol a szórakoztatóipari fellépéseinkből támogatjuk a művészeti projektjeinket. Pályázunk is, ahová lehet, de azok nagyon kis pénzek. Én személy szerint egyre inkább kihúzó magam a szórakoztató részből, csak a menedzselésben vagy a látványvilág kitalálásában veszek részt. Jó lenne két évet eltölteni egyetlen kreációval anélkül, hogy közben több száz fellépést leszervezünk.

T. G.: Nálunk is van törekvés a párhuzamos működtetésre, de én ezt feladtam: túl nehéz váltani a show és az alkotás között. Segítene, ha nem csak produkció létrehozására lehetne pályázni: évek alatt rakok össze különböző forrásokból annyi pénzt, hogy aztán el tudjak kezdeni dolgozni. Így viszont a produkcióra összeszedett pénz megy el a kutatásra, mert a döntéshozók nem értik, hogy a tréning és a háttérmunka teljesen elkülönül az alkotástól. Most a tanítás segít az anyagi feltételek megteremtésében, de ez is abszurd helyzet: folyamatosan dolgozom azért, hogy utána azon tudjak dolgozni, amin valójában szeretnék.

– *A Recirquel ehhez képest ideális helyzetben van.*

V. B.: Most már igen, de nagyon is ismerem a konstrukciót, amiről Sophie beszél. Az első három évben semmilyen támogatást nem kaptunk, a Müpa Budapest biztosított játsszási lehetőséget, ezen kívül pedig orrvérzésig vállaltunk rendezvényeket. A Recirquel három év után tudott taót visszafogadni, és a sok uniós turné segített is balanszban tartani a működést. Aztán a tao megszűnésekor elegendő lett az egészségből, elvégre külföldön a legtöbbet szereplő magyar kulturális produkció vagyunk, ren-

geteg helyen képviseljük a magyar kultúrát. 2018 óta kiemelt előadó-művészeti szervezet vagyunk, évi fix támogatással.

– *Beszéljünk a jövőről kicsit: optimisták vagytok?*

T. G.: Nem látok esélyt komoly változásra, hiába készül cirkuszművész alap- meg mesterszakos képzés, idő kell ahhoz, hogy ez éreztesse a hatását. Van persze néhány fiatal, aki emberként és művészként is nagyon izgalmas, de komoly intézményi, infrastrukturális támaszt nem látok egyelőre.

Z. S.: Eddig sem a pénzért cirkusztoltam, de akármi van, én ezt fogom csinálni. Ha jön is az utánpótlás, lassú folyamat lesz.

V. B.: Igen, ez egészen biztos. Ősztől ezért is indítjuk el a saját oktatási programunkat: a Recirquel nem saját magának szervez képzést, hanem az egész szakmát akarjuk segíteni. A felvételizőkön látom, hogy nagyon színes a paletta. Viszonylag sok artistaképzős is jön, akik még akarnak tanulni. És ez mindannyiunknak jó hír.



Zoletnik Sophie. Fotó: Huisz István

MŰSORVÁLTOZÁS

Fekete Péter cirkuszművészeti víziói

Az utóbbi években több jelentős állami tőkeinjekciót kapott a magyar cirkuszművészet. Hagyománya tagadhatatlanul van errefelé az ágazatnak, keleti, de minek köszönhető ez a kitüntetett figyelem és kiemelt támogatás? És pontosan milyen fejlesztésekre mennek el a források? Csak konstrukcióra és rekonstrukcióra, vagy látszik a tartalmi és formai megújulás szándéka is?

Fekete Pétert már számos különböző szakmai pozícióban láthattuk. Legelső, érettségi utáni végzettsége szerint elektroműszerész, majd Münchenben performer diplomát szerez, de tanul Szombathelyen művelődésszervezést, 1994-ben pedig színházművészet és rendező szakon végez a cardiffi Welsh College of Music and Drama főiskolán. Utóbbi tanulmányairól szóló képesítését azonban egy ideig nem tudja bemutatni, ennek ellenére – szakirányú végzettséget igazoló papír és többéves szakmai vezetői gyakorlat hiányában is – lehetősége van öt évig (2007–2012) a békéscsabai Jókai Színházat igazgatni. A kérdéses okmány azóta felkerült a színház honlapjára – de sem pecsét, sem sorszám nincs rajta. 2010 után Fekete egyre komolyabb székekbe ülhet be: 2010-ben megválasztják a Vidéki Színházigazgatók Egyesülete vezetőjének, majd bekerül az Emberi Erőforrások Minisztériuma (Emmi) alá tartozó Színházművészeti Bizottságba (2011), ahol akkor már Vidnyánszky Attila elnököl. 2015-től nagyot ugrik a ranglétrán, a Magyar Cirkusz és Varieté Nonprofit (MACIVA) Kft. vezetője lesz, és kinevezik a nemzeti cirkuszművészeti stratégia kidolgozásáért felelős miniszteri biztossá, ugyanebben az évben kinevezi magát a Fővárosi Nagycirkusz igazgatójának,¹ ahol egészen 2018-ig marad, majd kultúráért felelős államtitkárként tevékenykedik tovább. Titulusainak sora 2020-ban is bővült, ugyanis Fekete lett a világ cirkuszművészetének nagykövete; a díjat a Világ Cirkuszművészeti Szövetsége adományozta az államtitkárnak, mégpedig az európai cirkuszművészet megújításáért, a művészeti ág társadalmi üzeneteinek kidolgozásáért, a cirkuszpedagógiai programok kitalálásáért.

Nemhiába a hangzatos kinevezés, Fekete nagy szerepet szán a hazai cirkuszművészetnek. „Új épületről, egy cirkuszművészeti központról álmodunk Európa közepén. A modern és korszerű infrastruktúra és a folyamatosan megújuló tartalom együtt tud bennünket felhelyezni a művészeti águnk csúcsára. Azért dolgozunk, hogy ide jöjjön a világ” – nyilatkozta

még 2017-ben.² Egy 2018-as interjúban pedig arról beszél államtitkári kinevezése kapcsán, hogy abban hisz, hogy a következő években megszerzett tapasztalatát a nemzet jobbítására tudja fordítani. „Hogy mire a ma még meg sem született gyermekek felnőnek, egy olyan országot találjanak, amelyet büszkén és nyugodtan hagyunk nekik örökül.”³

Területharc

Idén februárban derült ki, hogy pontosan hová szeretné a kormány építeni a Nemzeti Cirkuszművészeti Központot, amelyet kapásból nemzetgazdasági szempontból kiemelt jelentőségű beruházással nyilvánítottak. A kormányrendelet értelmében a Nyugati pályaudvar mellett, pontosabban az Eiffel tér, a vasúti pálya, a Ferdinánd-híd és a Podmaniczky utca által határolt területen épülne meg a hatvanméteres üveggömb, az istálló és az artistaképző is. A fejlemény érdekessége, hogy a területet korábban már kinézte magának a Budapesti Fejlesztési Központ (BFK), ugyanis Vitézy Dávid, az intézmény vezetője és Fürjes Balázs budapesti fejlesztésekért felelős államtitkár ide különböző közlekedésfejlesztési projekteket álmódott meg. A Budapesti Agglomerációs Vasúti Stratégia egyik fő elemeként itt épülne meg a Déli pályaudvart és a Nyugati pályaudvart összekötő új vasúti alagút. Továbbá más fejlesztések is veszélybe kerülnének a területen, például az elővárosi vonatforgalom sűrítéséhez szükséges plusz peronok építése. Ennél a pontnál idézzük fel, mit is mondott Fekete még 2017-ben a Cirkuszművészeti Központ helyszínével kapcsolatban: „Amint a kormány eldönti, hogy a rendelkezésre álló helyek közül hová építhetjük fel az új cirkuszunkat, abban a pillanatban már előrehaladott állapotban, majdnem

1 L. például BÓTA Gábor, „Leváltották a Fővárosi Nagycirkusz igazgatóját”, *Népszava*, 2015.11.30., https://nepszava.hu/1078082_levaltottak-a-fovarosi-nagycirkusz-igazgatojat (utolsó hozzáférés itt és a többi internetes forrásnál: 2021.06.16.).

2 TAKÁCS Máriausz, „Jól sáfárkodj a csodával!”, *Fidelio*, 2017.11.08., <https://fidelio.hu/plusz/jol-safarkodj-a-csodaval-4354.html>.

3 LICSKA Balázs, „Mindenkihez eljuttatná a kultúrát az államtitkár”, *BEOL – a Békés megyei hírportál*, 2018.07.01., <https://www.beol.hu/kozelet/helyi-kozelet/mindenkihez-eljuttatna-a-kultur-at-az-allamtitkar-1370890/>



Fekete Péter beszél a Cirkuszi foglalkozás a társadalmi integrációért című rendezvényen, 2016-ban. Fotó: MTI

kész tervekkel tudunk nekifogni az építkezésnek⁴ – ez pedig nem túl biztató a közlekedési projektek megvalósulása szempontjából. Mindenesetre megkerestük május végén Vitézy Dávidot, aki úgy nyilatkozott lapunknak, hogy folyamatosak az egyeztetések a felek között, és mindenki azon dolgozik, hogy megfelelő megoldás szülessen, ám konkrétumokat nem említett. Mindenesetre a 25/2021. (I. 28.) kormányrendelet szerint „az építési területen új építmény elhelyezéséhez nem kell figyelembe venni a be nem építhető és közcélú zöldfelületi részeket, a tervezett gyalogoskapcsolatot és a tervezett közforgalmú vasúti nyomvonalat.”⁵

Mivel kiemelt beruházásról van szó, a fővárosnak, illetve az érintett VI. kerületnek nem sok beleszólása van a projektbe, bár megvan a véleményük róla. Györfly Máté, Terézváros alpolgármestere Budapest aranytartalékának nevezte a területet, amely egyébként a VI. kerület egyetlen be nem épített területe. Az alpolgármester egy februári beszélgetésen⁶ azt is elmondta, hogy korábban még a fideszes városvezetés parkot szeretett volna itt létrehozni, azonban a MÁV éppen azért nem akarta odaadni a területet, mert abban bíztak, hogy viszonylag hamar vasúti fejlesztések indulnak meg. Erő Zoltán Budapest főépítésze pedig úgy véli, a cirkusznak egyáltalán nem Budapest belvárosában kellene

lennie, hiszen ha állattartásról is szó van (és úgy tűnik, hogy igen), akkor inkább a Mexikói út közelében lenne helye a komplexumnak.

Pénzeső

„Hálával tekintek a térségre, mindent, amit a kulturális szféra irányításáról, szervezeti viszonyairól tanultam, itt tanultam meg. Domokos László – a Békés megyei közgyűlés volt elnökeként akkori főnököm, most az Állami Számvevőszék elnöke – megmutatta, hogy miként kell a könyvtárnak, a levéltárnak, a színháznak, a művészeti csoportoknak, a közművelődési intézményeknek egymást kiegészítve úgy működniük, hogy a közpénzt a legjobban és legtisztábban használhassuk fel. Ezt a gondolkodásmódot szeretném most országos mintává tenni” – mondta ezt Fekete még 2018-ban egy interjújában⁷ azzal kapcsolatban, hogy mit jelent neki Békéscsaba, ahol évekig színházigazgató volt. Ha már közpénz és országos minta, nem árt megemlíteni, hogy úgy tűnik, Fekete tényleg nagyon kötődik a térséghez. Az állami tulajdonú Előadó- és Cirkuszművészeti Eszközkezelő és Szolgáltató Nonprofit Kft. nemcsak cirkuszi keretek között, hanem stadionokban is kíván cirkuszi, színházi és koncertprodukciókat létrehozni, azonban ehhez a füves pályákat komoly fűvédelemmel kell ellátni. A pályázati értesítőből kiderült, hogy „rendkívül nagy körülményt igényel a stadionokban, sportlétesítményekben a füves pálya állagának megóvása. A színház és koncert produkciók technikai kiszolgálásához biztosítani kell színpad, díszlet, fénytartó-, hangtartó szerkezeteket, valamint néző-

4 TAKÁCS M., „Jól sáfárkodj...”

5 Forrás: sebesp, „60 méteres üveggömb épülhet a Nyugati mellett artisták képzésére”, *Tervlap*, 2021.04.02., <https://tervlap.hu/cikk-nezet/60-meteres-ueveggomb-epulhet-a-nyugati-mellett-artistak-kepzesere>. Maga a kormányrendelet: <https://net.jogtar.hu/jogszabaly?docid=A2100025.KOR>.

6 „A város aranytartalékán felépülhet a manézs – podcast”, *énbudapestem*, 2021.02.17., <https://enbudapestem.hu/2021/02/a-varos-aranytartalékan-felepulhet-a-manézs-podcast/>.

7 LICSKA B., „Mindenkire eljuttatná a kultúrát...”



Zsóké lovasszám a Dinasztiák című előadás bemutatóján a Fővárosi Nagycirkuszban, 2021. február 13. Fotó: MTI/Balogh Zoltán

téri székeket, valamint személyi és közönségforgalmi járásokat. Ezekhez az igényekhez szükséges egy védelmi rendszer, amely megvédi a fűvet a mechanikai hatásoktól, különböző időjárás viszonyok között.” Erre egy olyan cég (a békéscsabai Filó és Társa Kereskedelmi és Szolgáltató Bt.) nyerte el a kiírt pályázatot, amely már régóta kapcsolatban áll Fekete Péterrel. Idén márciusban az *Átlátszó* írta meg,⁸ hogy a cég tulajdonosa, Filó Attila 2019-ben kitüntetés is kapott Feketétől, mivel az elmúlt években kiemelkedő segítsége volt a Jókai Színház előadásainak létrehozásában, ugyanis ez a cég készített többek között díszleteket, de végzett többször felújítási és karbantartási munkákat is a színház számára. Most pedig közel nettó 300 millió forint értékben végezhetik a stadionok fűvédelmi feladatait. Ez az összeg egyébként meghaladja a cég 2019-es teljes éves nettó árbevételét (209 millió forint). Ami pedig a sportlétesítményekben rendezett előadásokat illeti, az erről szóló kormányhatározat értelmében „nemzeti identitás erősítését célzó programokra” kell majd számítani.

„Magyarország kulturális szereplői rendkívüli felelősséggel szolgálnak a nemzet mentálhigiénés egyensúlyának fenntartását, a lelki egyensúly, a béke, a kiegyensúlyozott és fegyelmezett nyugalom megőrzését” – mondta ezt már a koronavírus-járvány alatt Fekete Péter azzal kapcsolatban, hogy a kormány kiemelt figyelmet szentel a cirkuszművészek megsegítésének. A kormány tavaly áprilisban ugyanis 1 millió euróval támogatta ezt a területet. Ha megnézzük a támogatások lebontását, azt

látjuk, hogy tényleg szinte mindenre gondolva, differenciáltan osztották szét a pénzt. Gyorssegély kaptak az utazó cirkuszok: állatgondozásra, állatgondozásra azonnali támogatásként 50 000, a nagyobb cirkuszoknak 3000, a kisebbeknek 1500 euró jutott. Támogatták a munka nélkül maradt artistákat (30 000 euró) és a nyugdíjas artistákat is (15 fő havi 3000 eurót kap egy évig). Ezen kívül valamennyi állattal foglalkozó artista díjmentesen vihették állatai ellátására a Nemzeti Cirkuszművészeti Központban tárolt nagy mennyiségű állateledelből és takarmányból. Nagy dobás az újrakezdési támogatás is, amely konkrétan azt jelenti, hogy 300 000 euró értékben „az állam egy utazó cirkusztól előre megvásárol egy-egy előadást. Ezeknek az előadásoknak a díja előre kifizetésre kerül, amelyből a cirkusz az átmeneti időben felkészülhet az újrakezdésre” – áll a támogatásokról szóló közleményben.⁹ Emellett létrejött egy segélyvonal, amelyen a Magyarországon bajban lévő cirkuszok és artisták jelentkezhetnek, valamint döntöttek egy „hálaadó kulturális rendezvénysorozatról” is, amelybe a járvány elmúltával „az artista társadalom aktívan bekapcsolódik”.

Új irány

A megújításra vonatkozó törekvések egyik fontos eleme a cirkuszművészet beemelése a felsőoktatásba. Magyarországon ugyanis eddig nem létezett cirkuszművészeti képzés, az ezzel kapcsolatos tudást hagyományosan cirkuszdinasztiák

⁸ „Cirkuszi fűvédő: a kultúráért felelős államtitkár számára jól ismert cég nyerte a megbízást”, *Átlátszó*, 2021.04.21., <https://orszagszerte.atlatszo.hu/a-kulturaert-felelos-allamtitkar-szamara-ismeros-ceg-nyerte-el-a-cirkuszos-kozbeszerzest/>.

⁹ „1 millió euró támogatást kap a hazai cirkuszművészet”, *szinhaz.online*, 2020.04.21., <https://szinhaz.online/1-millio-euro-tamogatast-kap-a-hazai-cirkuszmuveszet/>.

adták át egymásnak családon belül, illetve állami fenntartású, középfokú intézményként működik a Baross Imre Artista-képző. Fekete Péter víziója szerint azonban ahhoz, hogy a cirkuszművészet ugyanolyan rangra emelkedjen, mint bármely más művészeti ág, elengedhetetlen, hogy a területen legyen elérhető, felsőfokú végzettséget adó képzés. Fekete néhány évvel ezelőtt meg is találta azt az intézményt, amely megfelelne céljai megvalósításához, ez pedig a Budapest Kortársánc Főiskola (BKTF), amelynek eddig semmi köze nem volt a cirkuszhoz. Egyetlen ismérve, ami miatt kapóra jött Feketének, hogy 2018-ban Angelus Iván, a főiskola vezetője bejelentette, nincs tovább, lehúzzák a rolót. Megkeresésünkre Angelus vitatta, hogy ne lett volna közülük a cirkuszművészetéhez, ugyanis, mint mondta, már évekkel ezelőtt beépültek a képzésbe az akrobatikus vonulatok. „Részint kezdettől a kontakt, kb. tíz éve a partnering, majd kb. öt éve a parkour révén. A 2010-től fokozódó válságjelek és a fúziós jelenségek láttán konkrét tervek születtek cirkuszművészeti képzés beindítására, de akkor ezeket – épp szakmai támogatottság hiányában – elvetettük” – állítja Angelus. „A fennálló kulturális, jogi, adminisztratív, pénzügyi és munkaerőpiaci feltételek nem teszik lehetővé az 1979-ben megkezdett és 2004-ben főiskolai rangra emelt képzés magyarországi, felsőoktatási formában történő felelős, minőségi folytatását. A hivatásos kortársánc művészek és tánctanárok képzése 2021. június 14-én hétfőn fejeződik be az alapító és fenntartó Új Előadóművészeti Alapítvány döntése alapján” – áll a három évvel ezelőtti bejelentésben. A Lábán-díj kuratóriuma akkor nagyon szomorú hangú közleményben reagált a hírré: „Sejtettük, tudtuk, hogy a Budapest Kortársánc Főiskola nehéz helyzetben van (mikor nem volt), de hogy ilyen közel a vég, arra a legrémesebb álmainkban sem gondoltunk. A BKTF előrevetített bezárása nemcsak a művészeti felsőoktatás és a magyar kortárs táncművészet számára súlyos veszteség, aminek szakmai következményei ma még beláthatatlanok, de egy olyan független szellemi műhely is elveszít vele az ország, amely minden időben a szabad önkifejezés, a művészi szabadság és vele együtt egy nyitott, szabad, toleráns társadalom mellett tette le voksát – az értékekért és tehetségekért.”

Angelus lapunknak úgy nyilatkozott, hogy annak idején nemcsak pénzügyi kerületek miatt került nehéz helyzetbe, hanem kulturálisan is híján voltak olyan inspirációnak, amelynek birtokában értelme lett volna folytatni. „Nyilvánvalóvá vált, hogy a leghelyesebb döntés az, hogy bezárjuk a kaput. Szó volt ugyan arról, hogy beolvadjunk a Magyar Táncművészeti Egyetembe, vagy valamely magánegyetem megvásároljon bennünket, de ezeket a lehetőségeket elvetettük, nem akartunk élni velük” – mondja Angelus. Egy szakmai forrásunk szerint többek között az államilag támogatott férőhelyek drasztikus lecsökkentése (BA 0, MA 3–5 hely) hozzájárult a bezárás bejelentéséhez. 2019 tavaszán azonban fordulat következett az iskola történetében, ugyanis Borsós Beáta, a Fővárosi Nagycirkusz megbízott igazgatója, majd maga Fekete Péter is megkereste Angelust azzal az ötlettel, hogy az iskola működjön tovább, de vegye maga mellé a cirkuszművészetet, és alakítsák ki ennek a felsőoktatási és jogi kereteit, egyszóval indítsanak cirkuszművészeti képzéseket. „Ez az ajánlat tartalmilag sokkal szimpatikusabb volt, mint a korábbi lehetőségek. A bezárás idején az is világossá vált, hogy a kortársánc-művészet izolálódik, és nemcsak a felsőoktatáson belül, hanem a közönség szempontjából is. Nagyszerű és progresszív dolgok történnek a kortárs tánc területén, de mindennek nem sikerül kilépnie a

szűkebb szakmai közönségéből a nagyközönség felé. Ezen kívül van egy olyan folyamat is, amely arról szól, hogy a kultúra fejlődése minden területen a szűk diszciplínák felől a különböző fúziós törekvések felé mutat” – mondja Angelus. Fekete Péter színrelépése már a 2019-es pénzügyi beszámolóban is meglátszik, hiszen míg 2018-ban csupán 10 millió forintot kapott az iskolát fenntartó Új Előadóművészeti Alapítvány a központi költségvetésből, addig 2019-ben már 56 millió forintot. A beszámoló szöveges részébe az is bekerült, hogy a „2018-as mélypont után” sikerült stabilizálni helyzetüket, és a jövőben jelentősen bővítik a szakstruktúrát. Ez a munka már két éve zajlik, és Angelus megítélése szerint a magyar jogi viszonyok nehézsége ellenére igen jól halad. Sikerült törvénybe iktatni a cirkuszművészeti BA- és MA-képzéseket, és folyamatban van, hogy mindez megtörténjen a szakirányú tanári képzéssel is. Ami az új épületet illeti, jelentős támogatással sikerült megvásárolniuk Pesterzsébeten egy volt öntödét. A legnagyobb nehézséget azonban Angelus szerint a személyi feltételek megteremtése jelenti, pontosabban az, hogy ki és mi alapján fog cirkuszművészetet tanítani az iskolában úgy, hogy ezen a területen pedagógusképzés jelenleg nem létezik.

A tananyag tartalmi részét a cirkuszművészet vagy a sport képviselői dolgozzák ki, mivel a főiskola tanári gárdája ehhez nem ért. „Közösségi munkát indítottunk el, amelybe megpróbáljuk bevonni mindazokat, akiknek van tudásuk erről, legyen az a családi cirkusz vagy a sport területe. Jelenleg a pedagógiai szakanyagokat többek között Ott Olivér artista és Hajagos László akrobata, a Baross Imre Artistaképző tanára írja, de maga Fekete Péter is kiveszi a részét a tananyag kidolgozásából” – tudtuk meg a BKTF alapítójától. Angelus szerint reális, hogy 2023-ra megnyithatja kapuit az iskola, amit lehet, hogy addigra már máshogyan fognak hívni, hiszen a cirkusz bekerülhet az intézmény nevébe is. „Nagyon komplex módon gondolkodnak a táncoktatásról, a táncos- és a koreográfusképzés például nincsen külön, mint más intézményekben. Ez egy abszolút Európa-kompatibilis gondolkodási mód” – így vélekedett a főiskola eddigi létezéséről egy szakmai forrásunk, aki azonban aggályokat is megfogalmazott az iskola jövőjét illetően. Véleménye szerint – és ezt több táncművészettel foglalkozó szakember osztja – Fekete Péter cirkuszművészete bekebelezheti a BKTF-et, hiszen nem azért szökkent szárba ez az együttműködés, hogy az intézményt megmentsék, hanem azért, hogy létrejöhessen a cirkuszművészeti képzés. Azaz Feketének kapóra jött az iskola haldoklása. Egy forrásunk szerint Angelus, aki az egész életét adta az intézménynek, és azt évtizedeken keresztül fejlesztette, elfáradt már. „Nincs ki nek átadni, egyszerűen nincsen olyan fiatal a mostani szakemberek között, aki bevállalná mindazt az adminisztratív és pénzügyi terhet, amit egy főiskola működtetése jelent” – véli a területet jól ismerő beszélgetőpartnerünk, és hozzáteszi, nagyon sajnálja, hogy ez a nagyszerű művészeti intézmény nem saját jogán marad életben, hanem azért, mert egy államtitkár a céljai szolgálatába tudja azt állítani. Angelus ezzel kapcsolatban arról tájékoztatott minket, hogy ugyan kifelé még nem látszik, de jelenleg egy öttagú csapat dolgozik azon, hogy legyen megfelelő utód a jelenlegi vezetés leköszönése után.

„A jók ismerik a jövőt. Én annyit tudok, hogy 2023 júniusáig vállaltam el a rektori teendőket. Fekete Péternek erős hite van abban, hogy a táncművészet és a cirkuszművészet megtermékenyítik egymást. Nem engedmény a két terület egymás mellett élése, hanem fejlődési lehetőség” – reagált Angelus a fentebb megfogalmazott aggodalmakra.

TÖRÖK TAMARA

KORTÁRS MAGYAR, KORTÁRS OLASZ

A Katona K:ortárs-drámapályázatának és a parmai Teatro Due „Mezz'ore d'autore” című drámapályázatának tapasztalatai

Amikor ősszel Európa-szerte bizonytalan időre bezártak a színházak, többüket is elkezdte foglalkoztatni a gondolat, hogy – a már elkészült színházi előadásaik streamelésén túl – hogyan tudnák új módon megszólítani a közönséget, elő tudnak-e állni olyan kezdeményezéssel, amely épp ebből a lehetetlen, online színházi létezésből kovácsol erényt, és olyan újdonságot kínál a nézőknek, amivel hagyományos színházi helyzetben nem találkozhatnának. A budapesti Katona József Színház és a parmai Teatro Due egymással párhuzamosan kezdett látszólag hasonló, nagyszabású projektekbe: mindkét színház kortárs drámapályázatot hirdetett, amelyek győztes pályaműveit ambiciózus előkészítés után a társulatok színészeinek előadásában online mutatták be a nézőknek.

A színészek foglalkoztatásán és a nézők érdeklődésének fenntartásán túl mindkét pályázatnak valóban fontos célkitűzése volt felhívni a figyelmet a kortárs drámára, sőt a Katona egy lépéssel még tovább is ment: olyan, új színházi formákkal kísérletező, műfajilag is különleges darabokra írta ki meghívásos pályázatát, amelyekből szokatlan, karanténspecifikus produkciók hozhatók létre. Máté Gábor – a kortárs magyar dráma elkötelezett híve – nemcsak egyszerűen „mozgósítani” akarta a magyar írókat a pandémia idején, hanem azt az új műfajt is szerette volna a segítségükkel megtalálni, amely nemcsak színház, streamelt vagy zoomos előadás, film vagy rádiójáték, hanem ezeknek olyan elegye, amely az online térben a leginkább alkalmas a nézők megszólítására. A pályázatra meghívott írók mindössze annyi instrukciót kaptak, hogy a művek lehetséges játékidéje 20 perctől 1 óra 15 percig terjedhet; a témákkal kapcsolatban nem volt megkötés. Azt már a pályázat kiírásakor tudni lehetett, hogy a szabályozás engedi a színházban zajló munkát a biztonsági előírások betartásával, tehát a színészek találkozhatnak, élőben is dolgozhatnak együtt, de praktikusabbnak és hasznosabbnak tűntek azok az anyagok, amelyek megvalósításakor a színészeknek nem kell közvetlen, közeli kapcsolatba kerülniük egymással, vagyis amelyek nem hagyományos jelenetekből állnak. A színház novemberben nagyon szűk beküldési határidőt szabott meg, 2020. december 10-ét, hogy a legjobb pályaműveket minél hamarabb megmutathassa a nézőknek.

A parmai pályázatnak még erősebb volt a kortárs dráma fókuszba helyezését célzó missziós jellege: egyrészt – a Kato-

naival ellentétben – az ő produkcióikat a bemutatót követően egy hétig ingyenesen láthatták az érdeklődők a színház online felületén, másrészt életkortól és írói tapasztalatoktól függetlenül bárki részt vehetett a pályázaton körülbelül félórás, eddig kiadatlan, olasz nyelvű egyfelvonásosokkal. Egyéb kikötésük nem volt; 2020. december 31-ig várták a pályaműveket.

Tagja voltam mindkét pályázat zsűrijének, elolvastam a beérkező darabokat, részben követtem a produkciók létrejöttét, a parmai pályázat kapcsán részt vettem több nyilvános online beszélgetésen. Mindkét munka olyan erős tapasztalat, amely jelentősen árnyalta, sőt némiképp át is formálta a kortárs drámáról való gondolkodásomat.

A kortárs dráma egyik országban sincs jó helyzetben, de Magyarországon legalább van néhány színház és társulat, amelyik figyelemmel kíséri a kortárs magyar drámaírók munkáit, és alig várja, hogy találjon olyan új, magyar darabot, amelyet szívesen műsorra tűzne. Olaszországban rosszabb a helyzet: egyáltalán nincs kereslet a kortárs drámára. Az olasz színházi struktúra nagy, államilag finanszírozott *stabile* színházakból és kis, többnyire független társulatokból áll. Mivel a *stabile* színházak nem nevelték rá a közönségüket a kortárs darabok szeretetére, komoly anyagi kockázatot jelent számukra a kortárs művek bemutatása, amit legtöbbször inkább nem vállalnak. Míg Európa meghatározó színházaiban többek között egyenlő súllyal vannak jelen a kortárs és klasszikus darabok, Olaszországban egyértelműen a klasszikusok felé billen a mérleg. A *stabilék* nagy rendezői szinte kivétel nélkül a klasszikusokhoz nyúlnak, azokat értelmezik újra. Stefano Massini, az utóbbi néhány évben világhírűvé vált olasz drámaíró karrierje ilyen szempontból kivételes a kortárs olasz színház történetében: a milánói Piccolo Teatro 2015-ben mutatta be *Lehman-trilógia* című darabját, amelynek sikere nyomán Massini a Piccolo művészeti tanácsadója lett, de a *Lehman-trilógiát* övező érdeklődés nagyban köszönhető a darabot megrendező Luca Ronconinak és a milánói előadásban szereplő sztárszínészeknek is. Sem előtte, sem utána nem volt példa kortárs darab hasonló sikerére (még bemutatására sem) a *stabile* színházakban. Vagyis valójában az a szerző jut nagy lehetőségekhez, akinek valamilyen módon sikerül beleilleszkednie a *stabilék* rendszerébe – ami viszont szinte lehetetlen. A kis társulatok valamivel bátrabban nyúlnak kortárs szöve-

gekhez, néhányuk állandó drámaíróval dolgozik, de ezek az írók szinte kizárólag ezeknél a társulatoknál kerülhetnek műsorra. Olaszországban körülbelül háromezer színház és társulat működik, és mindössze legfeljebb tíz befutott, elismert drámaírót tartanak számon.

Ehhez képest a parmai pályázat nyolc – a nagyközönség számára ismeretlen – győztese mind az írásból igyekszik megélni. Néhányuk írói pályája jól példázza a kortárs olasz drámaírók lehetséges útját: Giuseppe Viroli például elsősorban prózaíró, gyerekkönyvek szerzője, miközben drámaíróként iskolai színjátszó csoportokkal és saját, kis társulatával dolgozik az emilia-romagnai Cesenában. Elmondása szerint „esetlegesen” lett író: rájött, hogy hasznosabbnak érzi magát, amikor gyerekkönyveket ír, mint közigazgatási alkalmazottként, előzőleg ugyanis Rimini önkormányzati hivatalában dolgozott, azon az osztályon, ahol a balesetek károsultjainak kárpótlását intézik. Giulia Lombezi szintén inkább próza-, mint drámaíró, legújabb regénye most jelent meg egy római kiadónál. Marco Di Stefano pályája egy véletlennek köszönhetően Nyugat-Európában indult, több darabját is bemutatták Németországban, Angliában és Európa számos más országában, de Olaszországban neki is nehéz színre kerülnie. Maria Teresa Berardelli, akit régebről is ismertem, az írás mellett rendezőasszisztensi és dramaturgi munkákból, regényadaptációk készítéséből él. Színészként indult, a parmai Teatro Due színiiskolájába járt (itt talákoztunk először,

amikor Bodó Viktor workshopján tolmácsoltam tíz évvel ezelőtt), majd beiratkozott a római Silvio D'Amico Színiakadémia drámaíró-mesterképzésére. 2014-ben különös körülmények között talákoztunk újra: az olasz állam által bezárt Teatro Valléban, amelyet fiatal színházcsinálók nem sokkal később elfoglaltak, és két év alatt, amíg el nem kellett hagyniuk az épületet, fantasztikusan izgalmas helyé tettek. Fausto Paravidino, az egyik legsokoldalúbb, Olaszországban és Európában is ismert kortárs drámaíró itt hozta létre a CRISI nevű drámaírói műhelyét, amely fiatal írók darabjainak fejlesztését, illetve fontos kortárs külföldi darabok lefordítását és megismertetését tűzte ki célul. Az ő munkájának eredményeképpen készült felolvasószínházi előadás Székely Csaba *Bányavirág* című darabjából is a Teatro Valléban. Paravidino fontos vonatkozási pont minden olasz drámaíró és színházcsináló számára: elévülhetetlen érdemei vannak a drámaíróképzésben, a kortárs darabok fejlesztésében, rengeteg workshopot tart fiatal drámaíróknak Olaszországban és külföldön. Jelenleg a torinói Teatro Stabile szerződött tagja – de csak látszólag háziszzerzője a színháznak, valójában inkább dramaturg, tanár a színház színiiskolájában, és a Playstorm nevű drámaíró műhely vezetője, amely hasonlóképpen működik, mint az előbb említett CRISI, csak épp intézményi keretek között. Ahogy azt Paravidino szerződöttese is bizonyítja, a torinói Teatro Stabileben néhány éve érzékelhető némi érdeklődés a kortárs dráma iránt, de konkrét eredményeket nem tudnak felmu-



Jordán Adél és Pálos Hanna az Egyformák vagyunkban, Katona József Színház, r.: Székely Kriszta; Fotó: Horváth Judit

Jelenet a parmai Dead manből.
Fotó: Teatro Due



tatni: Fausto Paravidino hiába tagja a színháznak, még az ő darabjait sem tűzik másorra, nemhogy más kortárs írókét. Az olasz drámaírók kénytelenek a saját maguk ügynökeivé válni, színházaknak, fesztiváloknak, rendezőknek ajánlják a darabjaikat. A pályázat kapcsán megismert új drámaíró ismerőseim közül ketten is megkerestek azzal, hogy javasoljam a darabjaikat magyar színházaknak, rendezőknek.

Az, hogy egy olasz színház felkérjen szerzőt darabíráásra, legfeljebb elvétve fordul elő, és sosem a *stabilék*ban. Az egyik olyan színház, amelynek így módon is fontos a kortárs dráma ügye, épp a parmai Teatro Due, amely 1975-ös alapítása óta az egyik legnyitottabb, legjobb szellemiségű színház Olaszországban. Nem véletlen, hogy a drámapályázat ötlete is nekik jutott eszükbe.

A társulat indulásakor gyakran maguk a színészek írták az előadásaik – gyakran nyíltan politizáló – szövegét. Ebben az időszakban nagyon erősen hatott az olaszországi színházcsinálásra a politikai és társadalmi környezet. A baloldali alternatív színházi csoportok, az ún. kooperatívok egyike volt a parmai társulat, amely a hatvanas évek közepén, egyetemi színházi kezdeményezésként jött létre. Az előadásaiknak hamar híre ment, és 1976-ban már annyira népszerűek voltak, hogy az Olasz Kommunista Párt többször is felkérte őket, hogy készítsenek előadásokat a párt választási kampányrendezvényeire. Hamarosan aztán elégük lett az ilyen fajta színházcsinálásból, és dönteniük kellett: vagy hivatásos társulattá alakulnak, vagy feloszlanak – és az előbbi mellett döntöttek. Így született meg a Compagnia del Collettivo, tizenöt alapító taggal, amely sok tekintetben a kooperatívok szellemiségét vitte tovább: nem volt hierarchia a színészek között, minden-

ki ugyanannyit keresett, és részt vett az előadások műszaki előkészítésében is. Még ekkor is elsősorban társadalmi problémákkal foglalkozó, erősen politizáló előadásokat hoztak létre. Aztán idővel a társulat érdeklődése a politikai darabok helyett egyre inkább a klasszikusok felé fordult. És egyre jobban vágytak arra, hogy legyen saját, állandó játszóhelyük.

1975-ben a Collettivo színészei elfoglalták és színházzá alakították Parma belvárosában a Via Basetti 12. alatt található épületet, amely addig – mint egy kisvárosi művelődési ház – sokféle kulturális és egyéb csoportnak adott otthont. A színészek a bokszolók edzőtermét nézték ki maguknak az épület földszintjén. Levették a lakatot a terem ajtajáról, kидobálták a folyosóra a bokszfelszerelést, és feketére festették a terem falait. Pontosan tudták, hogy a kultúra iránt elkötelezett városvezetés nem fogja rájuk küldeni a rendőrséget. Mindössze egy megbízott érkezett a városházáról, aki körül nézett, és csak ennyit kérdezett tőlük az átfestett falak láttán: „Miért épp feketére?” A parmai városvezetés akkor már régóta szerette volna, hogy a városnak is legyen *stabile* színháza. Tudták azt is, hogy a nagyon népszerű Collettivo sok nézőt vonz majd. Így született meg a Teatro Due, amely színiiskolájával, workshopjaival, filmvetítéseivel, koncertjeivel hamarosan Parma kulturális életének nagyon fontos helyszíne lett, elsősorban a fiatalok számára. A Teatro Due azóta az állam és Parma városa által egyaránt támogatott, repertoárrendszerben működő művészszínház. Státuszával különleges helyet foglal el az olasz színházi struktúrában: úgynevezett „*stabile privato*” színház, vagyis az állam ugyanúgy finanszírozza, mint a nagy, állami *stabilék*at, de mivel fenntartásában a város is részt vállal, magánszínháznak minősül, és így független tud

maradni a politikától. A kevés olasz repertoárszínház között az egyetlen, amely az alapítása óta állandó társulattal dolgozik. Mindennek együtt köszönhető, hogy máig a legizgalmasabb kezdeményezések színháza Olaszországban.

A katonás pályázatra a körülbelül ötven meghívott íróknak közel a fele küldött pályaműveket, amelyeket a színház rendezői és én mint a színház dramaturgia bíráltunk el. Szinte egyöntetűen választottuk ki a győztes szövegeket: Garaczi László *Végre egy kis csönd*, Szécsi Noémi *Egyformák vagyunk*, Tasnádi István *Tapasztalt asszony* és Háy János *Szavalóverseny* című darabját. A projektben részt vevő rendezők (Székely Kriszta, Máté Gábor, Ascher Tamás és Tárnoki Márk) megegyeztek, hogy ki melyik szövegen fog dolgozni, illetve milyen sorrendben készülnek majd a produkciók, és kitűztük az első online bemutató időpontját 2021. február 12-ére.

Az eddig megvalósult három produkció alapanyaga nagyon különbözik egymástól; íróik „új műfaj” megvalósítására csak részben tettek kísérletet. Szécsi Noémi *Egyformák vagyunk* című darabja – a szerző *Egyformák vagytok* című regényének rövid adaptációja – különös hangvételő, sűrű, de hagyományosabb dramaturgiájú jelenetekkel dolgozik.

Háy János darabja tébolyult monológok sora, játék a költészettel és a költői szerepekkel; virtuóz szöveg, amelyet önmagában még nem neveznék új műfajúnak, de vitathatatlanul jó alapanyag a kísérletezéshez újfajta színházi formákkal, nagy szabadságot ad a színésznek és a rendezőnek egyaránt. A zsűri több tagjában felmerült – leginkább a teljes társulat foglalkoztatása érdekében –, hogy minden szöveget más színésznek kellene mondania, de Tárnoki Márk a produkció rendezőjeként az elejétől kezdve azt képviselte, hogy egyetlen színész elmélkedjen a költői formákról és műfajokról, Kocsis Gergely; csak a monológokat lezáró klasszikus verseket osztotta más-más színészre. Sokat gondolkodtunk azon a beszédhelyzeten, szituáción, amelyben elhangozhat ez a monológfolyam, és elsőre becsapott bennünket a szöveg: egy őrült professzor csapongó költészettani előadásait láttuk benne leginkább, és csak a próbák kezdetén, Kocsis Gergő és Tárnoki Márk elemző munkájának és fantáziájának köszönhetően született meg az a gondolat, hogy a monológok szereplője tulajdonképpen maga a költő, aki épp verset ír. Monodramaként értelmezték az anyagot, amely nemcsak az alkotói folyamat, hanem egy egész költői pályáiv végigkövetését teszi lehetővé, a fiatalkori szárnypróbálgatásoktól az öregkori versekig.

Még egy lépéssel tovább jutott az új műfaj megteremtésében Garaczi László, akinek darabja a szereplők belső monológjaiból áll; a két főszereplő, Hajni és Brúnó elmondja, hogy mit gondol egy-egy helyzetben, vagyis nem jelenetekből, hagyományos dialógusokból, hanem ezekből a mozaikdarabokból épülnek fel a történeteik. Egymással nem találkoznak, és a másokkal való találkozásairól is csak mesélnek. A harmadik szereplő monológjai, a világról, a világ pusztulásáról szóló elmélkedései, filozofikus mondattöredékei más szintre emelik a történetet. Témájában is, hangulatában is ez a darab reflektál leginkább a karantén alatti helyzetekre, lelkiállapotokra.

Míg a katonás pályázat első fázisa, a pályázatadás és a szövegek kiválogatása nagyon gyorsan és praktikusán zajlott annak érdekében, hogy minél hamarabb elkezdődhessen a munka számunkra legfontosabb, színházi része, a parmai pályázatnál ez épp fordítva történt. Az előkészítő fázis sokkal hangsúlyosabb és izgalmasabb volt, mint a produkciók megvalósítása. A parmai pályázatra 288 pályamű érkezett, amelyeket kilenc tagú zsűri bíralt el: Roberto Cavosi dráma-

író, Francesca De Sanctis színikritikus, Giulia Morelli tévés szerkesztő, Lisa Ferlazzo Natoli rendező, Mattia Visani, egy színházi kiadó vezetője, Andrea Occhipinti filmproducer, Paola Donati, a parmai Teatro Due igazgatója, a parmai színészek csapata, illetve kilencedikként én. Az első körben mindannyian körülbelül harminc szöveget kaptunk, amelyekből két-három darabot juttathattunk tovább. Az így összegyűlt húsz-huszonöt szöveget aztán már a zsűri minden tagja elolvasta, és ezek közül választottuk ki február elején a győztes nyolcat: Maria Teresa Berardelli, Simone Corso, Marco Di Stefano, Carlo Galiero, Giulia Lombezzi, Manlio Marinelli, Tobia Rossi és Giuseppe Viroli darabjait, amelyeket négy részben, párosával mutatott be a parmai színház február 27-étől, négy hét alatt. A produkciók közvetítését beszélgetések követték a szerzőkkel, csakúgy, mint a Katona-pályázat elkészült produkcióit.

Két csoportban, két este – nyilvános Zoom-beszélgetésben – a zsűri tagjai is beszámoltak a közönségnek a válogatás szempontjairól és tapasztalatairól. Többen hangsúlyozták a szövegek jelenidejűségének, mához kapcsolódásának fontosságát, örültek a szellemes dialógusoknak, a jól elmesélt történeteknek, többen szerették a szövegek filmszerűségét, a szerzőik filmesebb gondolkodását, és kizárták azokat a szövegeket, amelyekben nincs igazi kapcsolat a szereplők között. Kizárták a monológokat is, illetve a félórásnál egyértelműen hosszabbnak tűnő darabokat. Én olyan szövegeket juttattam tovább, amelyeket a katonás válogatásban is szívesen láttam volna. A szokásos szempontokon túl végig fontosnak gondoltam, hogy jó szerepek legyenek a megvalósításra szánt darabokban, és a színészek által javasolt szövegeket eleve meglehetősen jóindulattal olvastam, hadd dolgozzanak majd a nekik tetsző darabokon – érdekes, hogy a színészcsapat listája még így is sok ponton különbözött az én végső, nyolcas válogatásomtól.

Több zsűritag is úgy látta, hogy sok szerzőnek fogalma sincs arról, hogy mit jelent a színházi szöveg, a drámai cselekmény, mitől működik jól egy színházi dialógus; a darabok sokszor az irodalmi kísérletezés szintjén maradtak. Általánosabb problémaként említették, hogy a pályázó szerzők legtöbbször semmiféle élő kapcsolata nincs a színházzal, kevéssé ismerik a színház működését, nincs társulati tapasztalatuk – pedig az olasz színház legfontosabb szerzői (Goldoni, Pirandello, Eduardo De Filippo) mind együtt éltek, együtt lélegeztek a társulatukkal, és jól ismerték a színészeket, akikre a darabjaikat írták. Érdekes vita bontakozott ki az olasz színházi nyelvről is – talán pont De Filippo kapcsán, aki nemcsak beemelte a színházba a nápolyi dialektust, hanem épp annak elolaszításával ki is tágította a színházi nyelv lehetőségeit. A commedia dell'arte típusfiguráinak a 16. századtól fontos jellemzője az általuk használt dialektus, az olasz nyelv viszont csak nagyon későn, az egységes Olaszország létrejötte után, a 19. század második felében válhatott nemzeti nyelvvé. Az olasz színházi nyelv pedig nem is tudott rendszeresen kialakulni: az erős dialektusok – a venetói, a szicíliai, a nápolyi – sokáig erősebbnek bizonyultak nála. Épp ezért tűnik gyakran felszínesnek és szegényesnek, ugyanakkor erőltetettnek, mesterkéltnak és túlmagyarázóknak az olasz színházi nyelv, ráadásul a szerzők – több zsűritag tapasztalatai szerint – nehezen is találják meg a megfelelő nyelvet témájukhoz. A színházi nyelvről a zsűritagok egyébként végig mint költői nyelvről beszéltek – érdekes, hogy a hétköznapi, élőbeszédszerű nyelv még mindig nem tud elfogadott színházi nyelvvé válni az olasz

színházban. A kísérletező, távolabbi befogadói asszociációkat igénylő színházi nyelvhez viszont mindannyian nyitottan viszonyultak.

Az általam legizgalmasabbnak tartott szövegek különböző módokon szólalnak meg, és – mind a téma, mind a színházi nyelv szempontjából – két szélsőséghez tartoznak: Maria Teresa Berardelli *A vörös virág* című darabja egyszerű, mégis költői nyelven megírt, fragmentált szerkezetű, nagyon szép szöveg, amelyben a szereplők különböző életkorokból néznek vissza az életükre, álom és valóság határán ide-oda ugrálnak az időben, találkoznak a későbbi önmagukkal a jövőben és a korábbi önmagukkal a múltban.

Másik kedvencem, Giuseppe Viroli *Ottavo Livello* című darabja a rimini önkormányzat gyanús korrupciós ügyeivel foglalkozik egy valóságosan megtörtént – a kilencvenes évek elejének nagy korrupciós botrányaihoz kapcsolódó – eseménysor feldolgozásával, egy újonnan felvett hivatalnok történetén keresztül. Nagyon hasonló, időben kicsit későbbi témát tárgyal egyébként egy fontos emilia-romagnai drámaíró, Marco Martinelli is – aki a saját társulatának színészeire és velük együtt írja a darabjait, mindig társadalmi-politikai témákról – *Vá pensiero* című darabjában. Ez a fajta társadalmi érdeklődés a *stabile* színházakat egyáltalán nem jellemzi, a független szférát viszont egyre inkább: az utóbbi években sok fiatal társulat készített előadást a szervezett bűnözésről, a maffia ügyeiről, különböző politikai botrányokról, a bevándorlásról vagy a dél-olaszországi szegénységről. A színháznak ez a civil dimenziója, a jelen problémái iránti érzékenység az utóbbi időkig szinte csak az egyszemélyes, úgynevezett narratív színházat jellemezte.

A győztes szövegek között volt még abszurdba hajló vígjáték, az autizmus és a homoszexualitás kérdését együtt boncolgató komoly szöveg, 1630-ban játszódó, elsősorban a kolonializmusról szóló stílusjáték és a pandémiáról szóló, a Dogma-filmek világát idéző egyfelvonásos is.

Tudtam, hogy a zsűri sokkal több időt töltött az olvasással és a válogatással, mint amennyit a színészek a produkciók létrehozására kaptak, és azt is tudtam, hogy ez egy kis társulat, amelynek legtöbb tagja mind a négy héten gyakran mindkét aznapi produkcióban sorra került. De még így is meglepett az a nagyon egyszerű, felolvasószínházi forma, amelyet a társulat a streamelt produkciók létrehozásához választott: mintha a színészek – példánnyal a kezükben, részleges szövegtudással – tulajdonképpen a darab olvasópróbáján vettek volna részt, díszlet, jelmez, kellékek és színészi akciók nélkül. Olyannyira, hogy még *A vörös virág* címében szereplő, szimbolikus jelentésű, a szereplők életének legfontosabb mozzanatait végigkísérő virág sem jelent meg valós kellékként. Szintén Maria Teresa Berardelli darabjában nagy hangsúlyt kap az elindulás és az ottmaradás motívuma – ez teljesen elveszett az előadásból: a színészek fel sem álltak a székükről. De Giuseppe Viroli darabjának végén az a nagyon fontos akció sem történhetett meg, amikor a főszereplő hivatalnok, hogy eltüntesse a korrupciós bizonyítékokat, felfalja az ajándékba kapott édességeket. Mindent a nézők képzeletére bíztak, sőt arra hivatkoztak, hogy meg akarták adni a szabadságot a közönségnek, hogy elképzelje a hallottakat – de véleményem szerint ez csak az olyan erős vizuális szemléletmóddal rendelkező szövegek-nél működhet, mint amilyen például a magyar mezőnyből a Garaczi-szöveg. Az adásrendezőként feltüntetett Lucrezia Le Moli úgy nyilatkozott, hogy ő inkább udvariasan hátralépett, hogy a szövegeké lehessen a főszerep. A szerzők – talán csak

udvariasságból – dicsérték ezt a rendezői megoldást (valójában mindig egy-egy színész rendezte meg a különböző epizódokat, Lucrezia Le Moli csak a kameraállásokat és az előbb említett koncepciót találta ki), én – nézői szemmel – zavarba ejtőnek találtam. Ebben a nagyon egyszerű, asztal mellett ülős megvalósításban végtelenül üdítőnek hatott Giulia Lombezzi darabja, *A globális felmelegedés következményei*, amelyben egy tizenhét éves, fanatikus környezetvédő lány terrorizálja a szüleit, és drasztikus módszerekkel igyekszik az ökológiai lábnyomuk minimalizálására kényszeríteni őket. A színészi játék ebben az egyetlen produkcióban nyugodott le, elsősorban az apát játszó Roberto Abbatinak köszönhetően.

A katonás produkciók rendezői épp az ellenkező utat választották, és óriási hangsúlyt fektettek a filmes megvalósításra. A színház filmforgatásra alkalmas, komoly technikai eszközöket vásárolt, és Török Marcell filmrendező-hallgató (a Katona videotechnikusa) irányításával filmstúdiót rendezett be a színpadon, itt zajlottak az epizódok felvételei. Mindhárom produkció esetében nagyon átgondolt, egyszerre színházi és filmes műhelymunka folyt, amelyben a színházi produkciók rendezői végig együtt gondolkodtak a filmes stáb tagjaival, elsősorban Török Marcellel, a *K:ortárs*-sorozat technikai rendezőjével és Meister Natáliával, a produkciók operatőrével. Az egyszerre filmes és színházi megközelítés mindhárom esetben árnyalja, intimebbé teszi a szöveghez való viszonyunkat; különösen igaz ez a Garaczi-darabra, amelynek szereplőit, Rezes Juditot, Mészáros Bélát és Szirtes Ágít legtöbbször szuperközeliben mutatja a kamera, és az arcuk, a rezdüléseik különös többletjelentést kapnak. De ugyanígy gazdagítja a kamera jelenléte – a nézőpont folyamatos változtatásával – a Háy-darabot is, nem beszélve azokról az izgalmas pillanatokról, amikor a verset mondó színészek bekerülnek a térbe. A katonás produkciókban a kamera gyakorlatilag főszereplővé vált; Parmában alig használtak közeli beállításokat, sokszor a teljes csapatot mutatták, és a színészek csak akkor beszéltek a kamerába, akkor vettek tudomást a jelenlétéről, amikor a darab szerint ki kellett szólniuk a közönséghez.

A legbátrabban Székely Kriszta kísérletezett a filmes formával, az ő produkciójában látszik a legsokrértűbben, hogy milyen és mikre képes ez az új műfaj. Szécsi Noémi jelenetei eleve erősen filmszerűek, ami nyilván segítette a produkció létrehozóit a filmes kísérletezésben. Ennek eredményeképpen itt jött létre a leginkább újnak nevezhető műfaj színház és film határán: a színház elemeit használó film, a film elemeit használó színház, amely szinte pirandellói módon, szerepből kilépésekkel, a filmes eszközök és a színházi helyszín megmutatásával, leleplezésével folyamatosan rákérdez mind a színház, mind a film műfajának mibenlétére, minőségére, hatásmechanizmusaira.

A katonás pályázat célkitűzése – az új forma, az új műfaj – megvalósult tehát, még hozzá leginkább a korábbiakban említett színházi és filmes műhelymunka eredményeképpen. Ha nincs a kényszerű karantén, valószínűleg sosem kísérleteztünk volna ezzel a köztes műfajjal. De mindkét színház nagyon fontosnak érezte a karantén alatti projektjét, és azt hiszem, mindkét színház elégedett. A parmai színház projektje a győztes szerzőknek vitathatatlanul fontos tapasztalat volt, hiszen először találkozhattak a szövegükkel színészek előadásában. De a parmai pályázat tényleges eredménye majd a jövőben lesz mérhető – attól függően, hogy figyelemmel kísérik-e a darabok sorsát, lehetőséget adnak-e a fejlesztésükre, születnek-e majd belőlük bárhol „igazi” színházi előadások.

SÁNDOR JÚLIA

FÚZIÓS SZÍNHÁZ

Dramaturgi jegyzetek a Radnóti Színház Don Carlos-előadásához



Nagy Márk

A *Don Carlos* a Radnóti Színház mindeddig egyetlen online bemutatója volt, amelyet egyelőre két alkalommal, csak felvételtől láthatott a közönség, először 2021. március 6-án. Ebben a szokatlan helyzetben – online premier után, de élő premier előtt – született ez az írás, amely nemcsak annyiban ad másfajta reflexiót, hogy befogadói helyett alkotói oldalról készül, de annyiban is, hogy elsősorban az élő-változó-alakuló előadás aktív szemlélőjeként határozható meg szerzőjének helyzete. Mindemellett összeszokott alkotói csapat tagjaként kezdtem az előadás próbáiba egy olyan színházban, amelynek ekkor már több mint egy éve munkatársa is voltam, így a két halmaz metszetéből, ebből a szempontból is sajátos nézőpontból követhettem végig a folyamatot.¹

¹ Az előadást rendező Nagy Péter István a próbafolyamat megkezdése előtt szakdolgozatában írta meg a darabválasztást közvetlenül követő kutató-, elemző- és a koncepció kialakítását magával hozó munka eredményeit. Ez az írás számos ott felvetett kérdéskört nem vagy csak érintőlegesen tárgyal, így a két szöveg párban is olvasható. Lásd NAGY Péter István, *Színházi mintázatok*, Budapest, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2020, szakdolgozat, kézirat.

A darabválasztás és a szereposztás

A Radnóti Színház – amely Kováts Adél vezetése alatt kiemelten szorgalmazza fiatal alkotók intenzívebb bevonását – 2019 nyarán kezdett beszélgetni Nagy Péter István rendezővel egy új bemutató létrehozásáról. A Radnótiban gyakran hosszú egyeztetések előzik meg egy darab kiválasztását, amelynek során mindkét fél ajánl műveket, egy felkérés pedig akkor születik meg ténylegesen, ha közösen megtalálják a rendező számára is inspiráló, és a színház repertoárjába és társulatához is illeszkedő anyagot. A *Don Carlos* esetében a választás azonban a színházhoz frissen csatlakozó három fiatal színművész (a Posa márkját játszó Baki Dániel, a címszerepet játszó Nagy Márk és az Erzsébetet játszó Mészáros Blanka) szerződésének szükségességét is visszaigazolta.

Klasszikusoknál különösen fontos, hogy már a darabválasztás idején legyen valamilyen elképzelés a leendő előadás hangsúlyairól, koncepciójáról. Mi a drámában elsősorban a Fülöp király és Don Carlos apa-fiú viszonyában kibontakozó, generációk közötti konfliktust alapul véve egy olyan tör-

ténetet szeretnénk volna elmesélni, amelyben egyfelől adott egy felnőtt korba lépő, tette kész fiatal nemzedék, amelyet az idősebb még mindig gyerekként kezel, és korlátoz az autonóm cselekvésben. Másfelől azonban kérdéses, valóban tudna-e ez a fiatal generáció az áhított szabadságával felelősen bánni, illetve hogy az autoriter apafigura nem vergődik-e maga is látszólagos szabadsága börtönében. Így az előadás szándékaink szerint a bezártság és az autonómia problematikája körül forog, és bár a történet középpontjában a fiatalok felnövéstörténete áll, a kérdéskör nem kizárólagosan generációs törésvonalak mentén artikulálódik. Fontos volt számunkra az is, hogy az autonómiakeresés a szigorú kötöttségek között élő két nő szereplő, Erzsébet és Eboli történetében is hangsúlyosan jelenjen meg.

A generációs konfliktus mint fókusz már a szereposztás kialakításában tükröződött. A játékhagyományban gyakori, hogy a címszereplőnél legalább egy nemzedékkel idősebb színész játssza mind Eboli hercegnő, mind Posa márki szerepét. Mi ettől elléptünk, és előadásunk hangsúlyos állításává tettük, hogy Carlos és Erzsébet, Posa és Eboli mind a húszas éveikben járó fiatalok.² Az őket kényszerű kiskorúságban tartó apák generációját olvasatunkban egy élete zenitjén épp csak túllépő Fülöp király képviseli, akinek öregedéstől való félelme inkább lelki, semmint fizikai állapotáról árulkodik. Az autokratikus rendszerbe már betagozódott Domingóként, illetve Albaként a társulat középgenerációját képeztük el, a szintén hatalomközeli Mondecar márkinő és a mi szövegváltozatunkban Henareznek nevezett fiatal testőr – akit döntően a drámabeli Olivarez hercegnő és az apród szerepeinek össze- és átdolgozása révén alkottunk – szerepére pedig két fiatal, pályakezdő művészt hívtunk. Szándékunk szerint ezzel nem két tisztán elhatárolható korosztály szembenállását ábrázoljuk, hanem felrajzoljuk a politikai érvényesülés egy lehetséges kronológiáját. Ellenpont

2 Nem először hoztunk ilyen döntést Nagy Péter István rendezővel: a Vörösmarty Színházban 2018-ban bemutatott *Calígula* és a 2020 tavaszán a Trafó és a Vörösmarty Színház koprodukciójában bemutatott *Éhség* esetében is velünk közel egyidős színész játszotta a főszerepet, hangsúlyozva megközelítésünkben a saját generációs hangot.

a rendszerben Lerma gróf személye is, aki az apák generációjának tagjaként tesz rendszerkritikus gesztusokat. A még a király felett is hatalommal bíró, kilencvenéves vak Főinkvizítort már-már nem is evilági, de mégis saját halandóságának kiszolgáltatott öregemberként szeretnénk volna megjeleníteni, ami formanyelvi váltást tett szükségessé: M. Kecskés András pantomimművészi tapasztalatára építve elsősorban a testi jelenlétet keresztül fogalmazzuk meg ezt a szerepet.

A tér és a hangzás

A bemutató online formája miatt sok néző számára nem volt egyértelmű, hogy az előadás élőben is aktívan használja a kamerázást mint esztétikai megoldást. A felvételt hét kamerával rögzítő stáb döntése az volt, hogy egyetlen esetben sem veszi át a színen lévő operatőr kameraképét, hanem szinte mindig³ totálképet mutat a színpad elején leereszkedő, átvilágítható vetítőfelületről, amelyen az megjelenik. Az élőkamerázás formanyelvi ötletét nem a pandémiás időszak és az online közvetítés vele egyidejűleg megjelent igénye adta, hanem az előadás térkonceptiójáról való gondolkodás, vagyis jóval korábban szóba került, mint hogy a felvétel, illetve az online premier lehetősége felmerült volna. A kamera színpadi használata olyannyira része a Devich Botond tervezővel közösen kitalált díszletnek, hogy hiányában ugyanebben a térben ugyanez az előadás nem lenne lejátszható.⁴ Ez a rendezői-díszlettervezői döntés alkotársként hívta a produkcióba Vincze Alina operatőrt, és később hatással volt a jelmezre, a szövegre és a színészi játékra is.

A Radnóti „nagyszínpadának” zsebkendőnyi tere – amely a Paulay utca 52. alatti építkezés 2018-as kezdete óta ideiglenesen még kisebb lett – rendre nagy kihívás elé állítja a tervezőket.

3 Kivételt csupán néhány közeli jelentett, amelynél a színpadi rendezés által hangsúlyozott kamerakép helyett a vetítőfelület mögött állókra fókuszált a felvételt készítő csapat, illetve a felvételt rendező Zilahy Tamás.

4 Hasonló logika mentén születtek meg a már említett *Calígula*, illetve *Éhség* című előadások szintén Devich Botonnal készített díszletei, amelyek közül az előbbiben a színészek, az utóbbiban már szintén Vincze Alina operatőr kezelte a kamerát.

Mészáros Blanka és Baki Dániel



A díszlet, miközben igyekezett felerősíteni a drámában megjelenő különböző, általunk fontosnak tartott érzeteket (bezárt-ság, megfigyeltség, kihallgathatóság), adott esetben vizuálisan (megsokszorozásokkal, torzításokkal) megjeleníthetővé tenni egyes lélektani tartalmakat vagy képzettársításoknak utat engedő konkrét tereket (gyónás-kihallgatás a gyóntatófülkében, megtisztulás-bemocskolódás a fürdőszobában), funkcionálisan és gördülékenyen működtetni a térváltásokat (nagy, reprezentatív terek és eldugott, privát zugok között), minden elemében a tér optikai megnagyobbításának lehetőségét is kereste tükröződő, csak kameraképen mutatott, illetve elmosott határvonalú (elfüggönyözött) felületekkel, területekkel. Mindez egy mélységében tagolt, négysíkú térkonceptióban jelenik meg, ahol a leengedett vetítőfelületen áttetsző képkompozíciókkal is dolgozunk, így a velázquezi ihletésű festői fogalmazástól a filmes keretezésig terjed az előadás vizuális nyelve. A színészek bejártsszák a tér nemcsak a nézőtérrel látható, de a kameráén kívül minden tekintet számára rejtett részleteit, a színpad mögötti díszletraktárhoz vezető folyosót és az alagsori közlekedőt is.

Ez formailag háromféle – csak vetített, csak élő, egyszerre vetített és élőben is követhető – jelenet eredményezett. Ezek más-más rendezői megközelítést igényeltek, és különböző játékmódok kapcsolódnak hozzájuk, amelyek között a színészeknek folyamatosan váltaniuk kell. Ebből következően a próbafolyamat feladata volt a különböző játékirányok és megfelelő hangerők megtalálása is, s nem csak ez utóbbiban, de az élő hangkeverésben is komoly szerep jutott a színház hangosítóinak, elsősorban Ágoston Gábornak.

A racionálisan is felfejthető, sokszor filmes képi világhoz hasonlóan erősen érzéki és asszociatív hatású az előadás hangzásvilága is (Dargay Marcell zeneszerző, illetve az előadásban élőben is játszó Csizmás András zeneszerző és sound designer munkája). Az olyan jellegzetességek mellett, mint a zenei anyagot át-átszövő Verdi-idézetek, a részben felvételtől megszólaló, részben élőben születő hangzás leggyakrabban atmoszférát teremt (például feszültséget kelt) vagy kimondatlan érzelmeket, gondolatokat hangosít ki (például Eboli gondolatainak csikorgását a bosszúmonológja alatt).⁵

A jelmez és a szöveg

A jelmezben a kamera élő alkalmazása kezdettől szükségessé tette az egyébként kellékeket alig használó előadásban a kiegészítők fokozott jelenlétét. Itt annak eltalálása igényelt nagyobb figyelmet, hogy mi az, ami a vetített közeli képen és távolabbról, a nézőtér hátsó soraiból is jól látható, kellően részletgazdag, de nem hat sem kevésnek, sem soknak. A jelmeztervek kapcsán egyre többet emlegetett kitétel az ökonómia is, amely egyfelől a színházak anyagi helyzetének a függvénye, másfelől a zöldsínházi kezdeményezés jegyében az újrafelhasználás szempontjait is egyre inkább képbe hozza, s ez például nagyvonalúbb, a cselekmény korának grandiózus-ságát legalább megidézni vágyó jelmezterveknél határt szabhat a lehetőségeknek. Giliga Ilka a *Don Carlos* jelmezterveivel egy sziluettek-re építő, különböző anyagokkal, fekete-fehér arányokkal játszó, a spanyol barokk és a jelen között finoman fuzionáló kollekciót hozott létre. Fülöp király nyakig gombolt öltözetének fokozatosan lebomló rétegei, Don Carlos kapucnis

felsője alól rendezetlenül kilógó ingujjai, a fekete ruhás Posa márki hozzáöltözése az udvar eleganciájához, Domingo atya piros ünnepi cipője – megannyi adalék a szereplők változó lelki állapotának vagy éppen személyiségének érzékeltetéséhez.

„Ő is, mint a nagy latinok, retorikus költő, a nagy szavak, a szárnyas igék, a biztos és átütő erejű szónoki képek mestere. [...] Nem ismer hétköznapiakat, nem veszi tudomásul az élet tompaságát és kicsiségét. [...] Azon az ünnepi magaslaton, ahol Schiller hősei élnek, nem is lehet másképp beszélni, mint a nemes retorika szabályai szerint” – írja Szerb Antal Schillerről *A világirodalom történetében*.⁶ És valóban, Schiller verses szövege, amelyet Vas István 1955-ös fordítása pontosan követ, mintegy ünneplőbe öltözteti, s egyes csúcspontokon retorika-ílg szerkesztő, egészen összetett költői képeket improvizáló ösztönös költőzsenikké változtatja a szereplőket. Úgy éreztük, ez a verses emelkedettség, miként egy túl hangsúlyosra tervezett, díszes kiegészítő, egyszerűen üti a szereplőket sokszor intim közelségből megmutató kameraképet, s ugyanakkor láttuk azt is, hogy más verses szövegekkel ellentétben⁷ a verses forma itt anélkül lebontható a szövegről, hogy érintenénk a rétegei alatt megbúvó gondolati, illetve lélektani tartalmakat. Schiller maga is készített a *Don Carlos* 1787-es rigai bemutatójához egy prózai változatot, s ennek nyomdokán döntötünk úgy, hogy Vas István fordítását alapul véve egy olyan, prózai szövegváltozatot készítünk, amely elhagyja a verses formát, de – elsősorban képein keresztül – mértékkel megőrzi az eredeti költőiségét. A retorikusságból is sokat faragtunk annak érdekében, hogy az érzelmileg sűrűbb pillanatokban a megszólalások spontánabbnak, töredezettebbnek hassanak, s a látvány javára a nyelvhasználatot (a hangzásvilághoz hasonlóan) jórészt mentesítettük a szabályozottság érzékeltetését fokozó formai keretek alól. Különösen fontos volt ez amiatt is, hogy a szövevényes cselekményű, elhallgatásokkal teli történetben a szavak ne újabb útvesztőkbe űzzenek, hanem a lehetőségekhez mérten segítsenek követni az eseményeket.

Miként a jelmezknél, úgy a szöveg esetében is finoman a jelenkorhoz közelítettük az összképet. Mivel a dráma önmagában – és a generációs konfliktust kiélező szereposztással még erősebben – áthallásos, egyáltalán nem szeretjük volna külön aktualizálni vagy a szituációk szintjén kortárs eseményekre átírni a szöveget, csupán azon dolgoztunk, hogy a spanyol királyi udvar és a jelen közötti folyosó a nyelvhasználat szintjén könnyen átjárható legyen. Ennek legszélsőségesebb példája volt, hogy Brabant tartomány nevét Brüsszellel cseréltük, minden egyéb ilyen jellegű változtatás indirektebb módon segítette a két kor átfedéseinek működtetését. Mindemellett természetes velejárója volt a munkának a szöveg „fiatalítása”, amelyre egyszerűen a Vas-fordítás elkészülése óta eltelt hatvanöt év miatt volt szükség. Ebben a folyamatban a nehezebben felfejthető schilleri szándékok pontosabb megértéséhez segítségünkre volt a német eredeti mellett az a nyersfordítás is, amelyet Perczel Enikő készített Szabó Máté 2018-as, nyíregyházi rendezéséhez.

A dramaturgia és a rendezés

Ruszt József 1974-es, kecskeméti rendezése kapcsán született kritikájában Szeredás András két *Don Carlos*-előadásról ír: egy láthatóról és egy láthatatlanról. A dráma ugyanis terjedel-

5 Ez a szintén Dargay Marcell-lel és Csizmás Andrásal közösen készített *Éhség* után az ott megtalálhatóhoz hasonló, de jóval karakteresebb formanyelvi választása a *Don Carlos*-előadásnak.

6 SZERB Antal, *A világirodalom története*, Budapest: Magvető, 1941, 436.

7 Példaként Weöres Sándor *Octopus, avagy Szent György és a sárkányát* szeretném hozni, amellyel 2019-ben az Ódry színpadon dolgoztunk.

messége okán egészében előadhatatlan, és Ruszték csaknem felére húzott anyagával Szeredás szerint „egy másik darab lát-hatatlan lett”.⁸ Ez most is így történt: a csaknem ötezer-négy-száz soros szövegtömbből az eredeti dráma megközelítőleg fele nálunk is kiesett.

Elbúcsúztunk annak lehetőségétől, hogy tágabb környe-zetében, grandok előtti reprezentatív helyzetekben mutassuk Fülöpöt, és a színpadi szituációkban Alba, Domingo, Lerma és Henarez szerepeibe sűrítettük az eredetileg tiszteltől, lo-vagoktól, tengernagytól, postamestertől, apródoktól nyüzsgő udvari közeget. A tükörfalas megoldásnak köszönhetően a király magánya saját udvartartásán belül az önmagával való összeczártság magányaként nyert vizuális kifejeződést. Szin-tén sokat húztunk Carlos és Posa a nézők számára is megis-merhető előtörténetéből, és csak a szerepek elemzése során használtuk a schilleri szövegből a közös ifjúkorukra vonatkozó információkat. Sokat egyszerűsödött az Alba, Domingo és Eboli intrikus szövetségéhez vezető jelenetsor is: itt Eboli árulásának szerettünk volna nagyobb hangsúlyt adni azáltal, hogy a schilleri eredetivel szemben Alba és Domingo csak tőle értesülnek (tévesen) a Carlos és Erzsébet viszonyában lappangó titokról. További szövegváltoztatásaink a rendezői koncepció hangsúlyainak kiemelését szolgálták azzal a céllal, hogy didaxis nélkül, de a szavak szintjén is artikulálódjon a bezártság, a szabadságkeresés és a kényszerű kiskorúságban tartottság jelensége és az autonóm cselekvés igénye.

Nagy Péter István rendező pszichológiai vonalvezetéssel dolgozott, színpadán a ki nem mondott tartalmak a lélektani állapotok árnyalását segítő látvány- és hangzásvilág mellett fizikai gesztusokban is megjelennek. Számos kettősben meg-figyelhetők ennek pillanatai: például Erzsébet és Carlos első

közös jelenetében vagy Carlos és Posa klostrom-, illetve börtönbeli találkozásában. Az Eboli és Fülöp légyottjában kicsú-csosodó estélyszekvenciában mindez egymásra rétegződik: a látásunkat elhomályosító vetítőfelület mögött táncoló páros képe egyszerre vetül rá a maga konkrétságában és allegoriku-san a még hátrébb, a kulisszák mögött játszódó, csak sejtethető jelenetre.

A próbafolyamat alatt elsősorban ebben a többszato-rnás fogalmazásmódban kerestük az arányokat, miközben a kényszerű leállásnak köszönhetően az átlagosnál több (on-line) elemzőpróbát tartottunk. A Radnótiban fontos, hogy a próbafolyamatok színészpédagógiailag is építsék a társulatot, és ennek igénye különösen erős volt ebben az esetben, ami-kor a főbb szerepekben bemutatkozó, különböző iskolákból érkező fiatalok – akiket Kelemen Márta beszédtanár heti rendszerességű munkája is segített – és a több évada a szín-háznál levő színészek először dolgoztak egymással és a szín-házban szintén először rendező Nagy Péter Istvánnal.

A döntést, hogy nem várjuk meg az újrainítást, és a *Don Carlos*nak még a 2020/2021-es évadban megvalósul egy online premierje, a színházban sok gondolkodás elő-zte meg. Szükség van-e a főpróbahét végén egy tétellel bíró lezárásélményre? Jó-e, ha egy előadást ilyen korai fázisban, nézők nélkül veszünk fel? Élőben adjuk-e le, vagy hagyjunk időt utómunkára? Élvezhető-e online egy élőkamerás előadás felvétele? Eljönnek-e az online előadás nézői a rendes pre-mierre? Személy szerint azért is fontosnak tartom, hogy ez az online bemutató megtörténhetett, mert bár az előadásban közvetlenül nem idézzük meg, az egész próbafolyamatot ott-hagyta a nyomát nemcsak a pandémiás időszak klausztrófób élménye, de az SZFE egyetemfoglalás egész szakmánkat és tágabb értelemben vett közösségi, társadalmi létezésünket át-ható, épp a próbaidőszak hónapjaiban zajló története is.

8 SZEREDÁS András, „Don Carlos passiója”, *Színház* 9, 2. sz. (1976): 17–20.



Sodró Eliza, Rusznák András és Pál András. Fotók: Dömölky Dániel

SZABÓ-SZÉKELY ÁRMIN

HÓDNAPLÓ

Hód Adrienn próbanapló-részletei a Hodworks Amber című bemutatója kapcsán

Több mint tíz éve ismerem Hód Adrienn, rengetegszer láttam munka közben. Ha le kellene írnom, milyen a próbaterebben, azt az elmélyült, megtartó figyelmet próbálnám megfogalmazni, ahogy a mozgást szemléli. Ezt a széles sávú befogadást gyakran kíséri egy praktikus mozzanat: Adrienn jegyzetel. Állandóan és folyamatosan rögzít, nemcsak a próbákön, de a megbeszéléseken, az ötleteléseken is, minden visszajelzésnél. Végtelen munkanaplót vezet (bár nem hiszem, hogy ő ezt így hívná), amelyben az éppen aktuális alkotói folyamat nyomai mellett a társulat működéséhez és a privát koreográfusi munkáihoz kapcsolódó minden esemény, feladat, kérdés, információ megjelenik – a maga sajátos módján. A füzetek nagyalakúak, a borítójuk visszafogott (általában fekete vagy pasztellszínű), az oldalak simák, nem kockások, nem vonalások. A napló kronologikusan halad, az összefüggő, több hónapos folyamatokat – ahogy az életben – beékel workshopok, meetingek, kisebb projektek szakítják meg, ekkor jutnak szerephez a neonszínű (többnyire narancs, zöld és ciklámen) szövegkiemelők, hogy segítsék az összetartozó oldalak felfedezését.

Innen-onnan nekem is hozott már ajándékba Adrienn füzeteket, mivel dramaturgként én is jegyzetek munka közben. Mégis merőben más kettőnk jegyzeteinek minősége és jelentősége. Az én füzeteim mindig kislakúak, és még így is kevesebbet fogyasztok belőlük. Az aktuális füzet különböző régiói különböző projektekhez tartoznak, ha valaki az elejétől kezdne átlapozni egyet, értelmezhetetlen lenne számára mint egész. (Sokszor hátulról, fejjel lefelé indul egy másik munka, ezért jellemzően a középső oldalak telnek meg a legkésőbb; műfajok, projektek keverednek szimpla megjegyzendő dolgokkal stb.) Én leginkább kulcsszavakat, asszociációkat jegyzek fel, amelyek alapján később élőszóban vissza tudom idézni, amit mondani akarok, gyakorlatilag nincs bennük egész mondat. Adrienn viszont professzionális jegyzetelő. Saját munkanyelvén íveket, folyamatokat rögzít, nemcsak a szövegben, de vizuálisan az elrendezésben is, olyan kifejezőn, hogy a füzetek alapján hozzáteljesítőlegesen rekonstruálni lehetne, mivel foglalkozott a társulat például egy öt évvel ezelőtti Grace-próbán.

A füzetekkel többször kapcsolatba kerültem, de sosem néztem át összefüggő részeket belőlük. Ezekbe szokta felírni Adrienn, amiket egy próbán mondok, ezekből idézi mások javaslatait, ezekből keresi vissza egy adott előadásrész korábbi verzióit, ezekbe skicceli fel a nézőtér és a lámpák lehetséges elrendezését, és ezekből számolja meg azt is, hogy hány próbán voltam vagy hányszor beszélünk hosszabban a készülő darabról. Ez persze nem azt jelenti, hogy mindegyikről ne emlékezne. Emlékszik rá, de le is van jegyezve. Ahogy haladunk a bemutató felé, egyre több minden kerül be a füzetekbe. A tartalmuk folyamatosan épül, mint egy párhuzamos konstrukció. Mintegy megragadásaként az egyébként efemer

jelenségeknek, amelyek egy improvizációkból szövevényesen alakuló táncelőadás születését kísérik.

2021 februárjában a járványhelyzet miatt nézők nélkül mutatott be a Hodworks legutóbbi darabját, az *Amber*-t: „A darab hat táncosa (Garai Júlia, Molnár Csaba, Oláh Balázs, Rónai Attila, Simet Jessica és Varga Csaba) három párt alkot, akik egymáson kívül senki és semmi másra nem figyelnek, sőt, gyakran saját magukat is elveszítik partnerük mozdulataiban. A darab három szimultán társastánca a kifelé irányuló performatív szándékoktól teljesen mentes. A szenvedély, az intimitás és a vonzalom az emberi test univerzális gesztusain keresztül válik egyértelművé, háttérbe szorítva a verbalitást és az éber tudatosságot. Az érzékiséget absztrahálva, a személyes emberi tapasztalatokat levetkőzve mozogják végig zárt egységű táncaikat. A már-már ösztönös, esetleges vagy éppen irányított mozdulatsorok mögött a nézők mégis nagyfokú, tapasztalt figyelmet fedezhetnek fel: a táncosok a szenvedély esszenciájáig érnek el. A felszínen nem látható, végletekig megterhelő munkát végeznek a darab során, hogy tudatukat csakis partnerük jelenléte töltse ki. Az érintés kimeríthetlenségével, a test emlékezetével dolgoznak. Normákat, szabályokat és elvárásokat levetkőzve egy olyan tudatállapotba kerülnek, amelyet egyértelműen maguknak és társuknak teremtenek meg, de mégis mindent felülíró erővel bírhat bárki számára, aki őket figyelheti.”¹

A Színház folyóirat kérésére az *Amber*hez tartozó, 2020. július 22-én induló és 2021. február 5-én végződő, több mint fél éves időszakot tekintettem át Adrienn füzeteiből, egy fehérből és egy feketéből, amelyeket ezekben a hónapokban vezetett. Mivel az előadást alig tizenkét ember látta, a kiragadott szemelvények és a hozzájuk fűzött kommentárok egy alkotói folyamat állomásait tudják megvilágítani az olvasó számára – azt, ahová az út vezetett, reméljük, személyesen fogja megérinteni.

*

A próbafolyamatokat sokszor megelőzi néhány orientáló beszélgetés különböző területek szakértőivel. Ezek legtöbbször nem konkrét indítatásúak, inkább a társulat egy-egy téma iránti aktuális érdeklődése, nyitottsága vezérli őket. Az Amber esetében Miklósvölgyi Zsolt beszélt a kortárs filozófia tendenciáiról.

2020. július 22.

Miklósvölgyi Zsolt – kortárs filozófia

1. más ontológiák – technológiai átalakulás – mesterséges/organikus – nem minden az emberről szól – nem minden felénk mutat
2. animizmus – minden dolognak van lelkesültsége – ak-

1 <http://hodworks.hu/amber/>

titívása van mindennek – az ember nem a teremtő csíra – új szerződést kell kötni a természettel – INTIMITÁS – közelség, bensőségesség – ezt keresi az ember az emberben 3. anyagokról máshogy gondolkodni – az anyagnak van intelligenciája, képessé teszi speciális létezésre – a természet is technológia – nem éles a határ – új materializmuselméletek – design filozófia – bolygóméretű projektben vagyunk benne 4. ETIKA – a dolgoknak legyen joga – mi a közös cél? – a táncost meg kell kérdezni: mi oké? mi nem? – limitation – long process

A táncosok érdeklődése – mind szakmai, mind privát értelemben – tereli a munka alakulását. Élethelyzetek, jelenségek, performatív kísérletek és táncstílusok kerülnek be a közös térbe.

IMPRÓ IRÁNYOK

Csaba – intim helyzetek / erotika / erőviszony / ÉRINTKEZÉSEK / primer érzet

kizomba² / bachata³ – konkrétan analizálva

Ábris – zene adja alá az alapot – beat – kellemes - rákapcsolódnak

lassúzni, felkérni egymást – házibuli – nem ismerjük egymást – valamilyen intencióval felkérek valakit – férfi-nő, nő-nő, férfi-ferfi – intim kapcsolatot létrehozni – mi az intim?

A próbafolyamat első szakaszában sem a párok száma, sem az összetétele nem volt rögzítve. Ebben a szakaszban olyan táncosok is részt vettek a próbákon, akik a folyamat második felében és az előadásban nem. A tematikák feltérképezése után itt már a fizikalitáson és a hosszú mozgásimprovizációkon volt a fókusz. Az alkotók és a különböző párok különböző mozgásirányokat és minőségeket kínáltak fel.

2020. szeptember 4.

Ábris, Hód, Rónai, V. Csaba, Garai, Kancsó, Balázs, Máté, Jessica

IMPRÓ

SOLO – gerincfigyelem – légzéssel összekötve – miniatűr ritmizálás – repetíció + variáció irányokban – finoman vezetett társ – dinamika idővel

0. perc légző gerinc – töltött energia – csukott szem/civil szem/állapot szem

11. perc Jessica: állapot dominál a lassan átépített gerincsigolya dolgokból – Attila: mozgás dominál – érzékelés – átélés – megadás – Jessi: extrém törzs is lassan

2 A kizomba zene és tánc az 1970-es években indult el Angolából és a Zöld-foki-szigetektől. A szó maga bulit, táncos mulatságot jelent. A tánc vezetőtechnikája az argentin tangót idézi, sokan „afrikai tangónak” is nevezik. Különleges intimitását az adja, hogy a párok mellkasa összesimul, a fejüket is összeérintik, és sok esetben a férfi a combjával is vezeti a nő lépéseit, de lehet kontaktus nélkül is táncolni. Mivel a tartás jobbára zárt, nem enged sok teret az egyéni stíluslemek kibontakozásának. A kizomba összeköti a két táncost, akik nem kifelé, a közönségnek, hanem inkább befelé, egymásnak, egymással összhangban táncolnak. Vannak partnerek, akik akár ez egész tánc alatt nem jutnak túl az egyszerű alaplépéseken, mert nem alakul ki közöttük megfelelő kapcsolat és bizalom. Kizomba közben gyakran láthatunk csukott szemmel, teljesen egymásba merülten táncoló párokat.

3 A bachata egy karib eredetű, a salsánál lágyabb hangzású, melankolikus hangulatú latin zenei és táncstílus. A tánc alapja három lépés egy kubai csípőmozdulattal, amit a negyedik ütemnél egy „csípődobás” követ. A térd némileg hajlított, így a táncos könnyebben tudja ringatni a csípőjét. A csípőmozgás nagyon fontos, mert elmaradhatatlan része a stílus érzéki karakterológiájának. A felsőtest mozgása kevésbé hangsúlyos.

38. perc drog – eufória – tudományosan mit zár ki?

45. perc pumpa/bit

60. perc pumpa/bit PÁRKAPCSOLÓDÁS

65. perc pumpa szív

keresni befelé menni ZOOM IN

Zene: house alap

Október közepén az egyik bejegyzés már nemcsak a próba eseményeit rögzíti, de a felhalmozódó nyersanyag továbbformálásának lehetséges koreográfiai fókuszait, irányait is. A jegyzet egy telefonbeszélgetés alapján készült Csucusu (Molnár Csaba) és Adrienn között.

2020. október 18.

összeszedni taskeket, mik voltak eddig – érintés feladat – nézés – hő – kemény/puha – közeledik egymáshoz – párok térbeli elhelyezkedése – féltő, hogy túl koreografikus – pozíciók – a másik teste a gravitációs mező – közelség (nem tágit abból a mezőgyéből) – a közelében keres valamit nagyon – ott van a feszültsége az egésznek

Három nappal később kerül sor az első „RUN”-ra, vagyis egy struktúra, egy folyamat kipróbálására megszakitás nélkül. Ekkorra már kialakultak a párok: Jessica és Attila, M. Csaba és V. Csaba, Juli és Balázs. A RUN nyolcvannégy perc hosszú, három oldalnyi jegyzet tartozik hozzá, amelyek három-négy perces bontásban követik a történéseket.

Október 22. és 27. között szünet van. Ekkor a füzet bejegyzései szerint Adrienn a szeptember elején felvett próbavideókat nézi vissza és kommentálja.

Október 27-én újabb, ekkor hetvennyolc perces RUN. Ez az első próba, amin én is ott vagyok, a RUN után feedbackelek. Elsősorban a darab kezdéséről, a párok kialakulásáról, a térelrendezésről és a nézők pozíciójáról beszélünk.

2020. október 27.

Ármin feedback

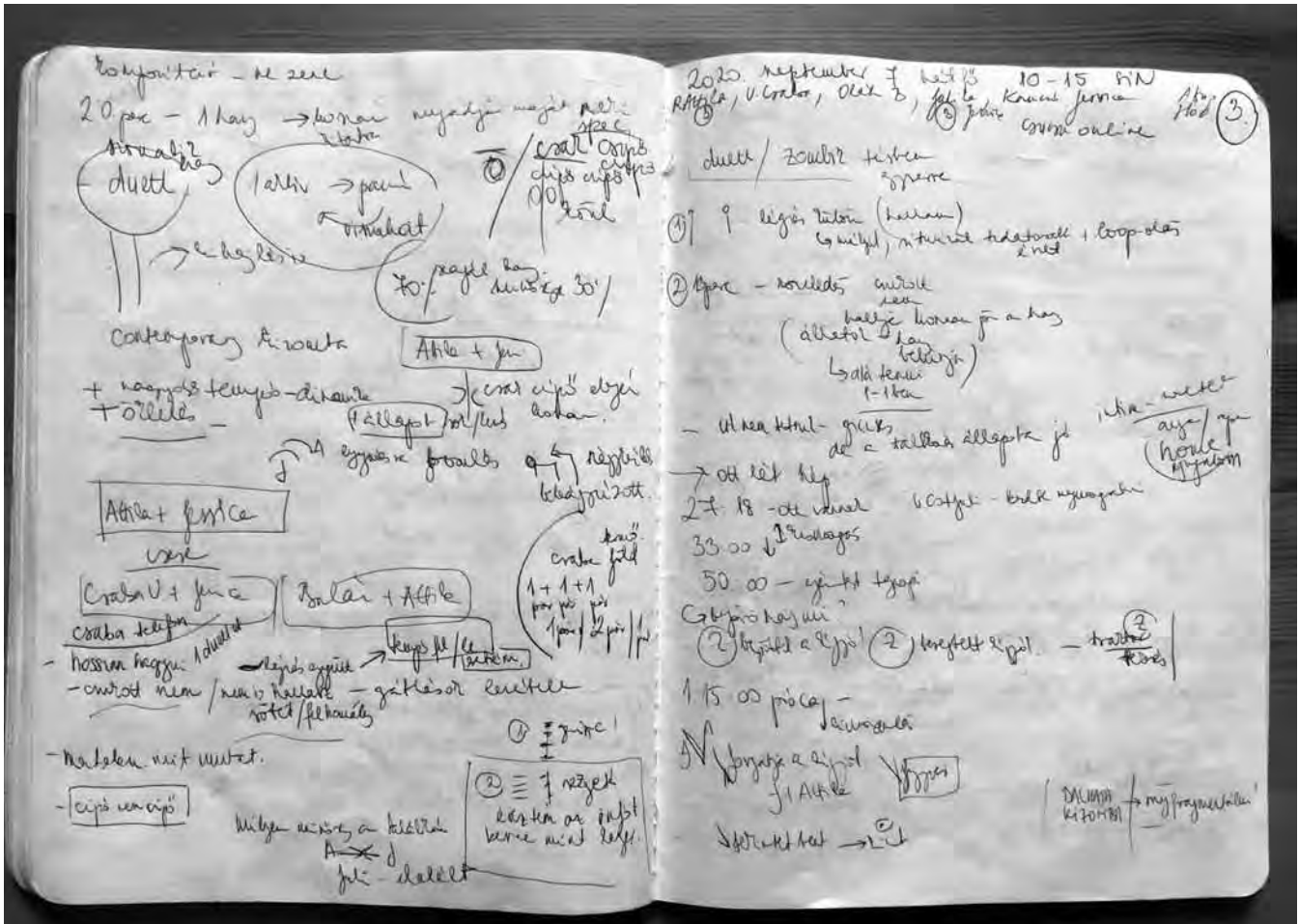
installáció-tér – a nézők nem ülnek? – el van döntve előre, hogy ki kivel találkozik? – meg van a döntés mutatva? – játék? – az első blokk hosszabb az ideálisnál – hosszabb is szokott lenni – vendégekkel kipróbálni! – közönséggel operálni

A november 19-i RUN után esik szó először a világitásról, a vizuális tervekről. Referenciaként Ábris Ólafur Eliasson fényinstallációit mutatja meg.

A fekete füzet november 24-ével kezdődik. Az elején hat le-tisztult írásképű, könnyen olvasható oldal vezeti fel a további munkát. Az első oldal a koreográfiai anyag eddigre kialakuló elemeit és minőségeit listázza, majd „INTIM EMLÉKEK” címszó alatt az Amber egyik fő témájához, a bensőségesség érzetéhez kapcsolódó emlékfoslányok gyűjtését olvashatjuk.

2020. november 24.

ORGANIKUS – SZIMMETRIKUS, FORMAI VÁLTÁS – LASSÚ folyékony – random tempó, ritmus/ritmizált pumpa, repetitív bit – EGÉSZ TEST/TESTRÉSZLET VESZ RÉSZT – TART/ENGED, KEMÉNY/LÁGY – TÁJKÉP 3 PÁR – hangingout [egy minőségbe érkezés] – LINEUP: HAGYNI AZ IDEJÉT ANNYI AMENNYI PILLANATBAN LEVÉS AZON BELÜL ENGEDNI DINAMIKAI VÁLTÁSOKAT – free impro RUN – engedni, hogy menjen a két test – mit ír a két test – ELVÁLÁS/ELENGEDÉS KVALITÁSA, MEGDOL-



GOZNI, MEGFORMÁLNI – RÁSÖTÉTEDÉS – a fény saját természet, nem foglalkozik azzal, hogy a néző hol van – SIMOGATÁSRA fókuszálni – PUZZLEWORK: 1. TESTRÉSZVÁLASZTÁS 2. AKTIVITÁS – EGYIK/MÁSİK (szerepcsere) 3. ERŐHASZNÁLAT – SZEM/NYIT/ZÁR/BEFELÉ/KIFELE – HANG BEHATÁS, A TESTRE HAT – ÁBRIS: RÉSEN MINDIG VAN, NEM ÉRNEK ÖSSZE

INTIM EMLÉKEK

haját fésülni, anyukám puszija este, titkot elmondani/meghallgatni – Tisza-parton meztelen erdő bogarak – India meleg szél tetőtér – 1 tekintet, ismeretlen/ismert – más ruhájának a hordása – sírni valaki előtt/más sír előttem – megetetni megetetve lenni – nézek valakit munka közben – szembenézés, kéz-kéz, homlok-homlok, törökfürdő, szauna, apuka mellkasán – hajnal, napkelte, számokat írunk egymás hátra balettóra közben – rajtakapni valakit valamin – feladni valamit, és azt vállalni a másik előtt, elfogadni a plátói szerelmet, Vasi elvitt minket a szüleihez Karcagra, Tünet-workshop, gyerekszoba bemutatása, mindketten tudjátok az igazságot, de nem mondjátok el – szemezni valakivel utazás közben, levtközés előadás után

A decemberi és januári időszak RUN-ok egymásutánjával telik, részletes jegyzetelésekkel. A darab folyamatosan és organikus alakul, változnak a csúcspontjai, a szakaszok és az egész hossza, a három pár saját dinamikája és összehangolása. Nem világos sokszor, hogy mi mikor és mitől működik vagy nem működik, ezeknek a kérdéseknek a felfedése zajlik, miközben las-

san szilárdul a forma. „Külső szemek” csatlakoznak a próbához: Czirák Ádám, Vadas Zsófia Tamara, Vass Imre, Márcio Canabarro, Jenna Jalonen, Ster Ádám.

2021. január 1.

CZIRÁK + HÓD

eleje hang – csend? – kutyaugatás hallatszik a Trafó mellett – zavar elengedése – patetikus az elején a séta – vigyázni, hogy egyszerű maradjon – le kell függönyözni a nézőteret – megnézni, hogy mekkora a tér! – eleje hosszú volt – meztelenséget kipróbálni – a légzés közös tempója – térbe kimenni kisodródni – csak a bachata után indulni

Január végétől, ahogy közeledik a bemutató, a RUN-ok jegyzetei egyre képletszerűbbek lesznek. Számok, nyilak, ábrák jelennek meg – a komponálás, a térbeli és időbeli szerkesztés nyomai. A verbális információ szűkül, a meglévő struktúrát egy-két lejegyzett szóval és az adott részhez tartozó timecode-dal is le lehet már írni.

Az utolsó RUN, a nézők nélküli bemutató is korrekten végigjegyzetelve, de a felszavak már elférnek egy oldalon. Egy-két dolog mellé még kérdőjel kerül, az ajtók nyitása, a nézők beengedése, a fény, a hang indításának ideje nehezen modellezhető. A klasszikus helyzet azért nézők hiányában is előáll: az egy nappal korábbi főpróba sokkal jobban működik, mint a bemutató. Az előadás hossza nyolcvankilenc perc.

2021. február 5.

Trafó, premier, zárt ajtók mögött ♥♥

NÁRAY ISTVÁN

HÍDÉPÍTŐ VAGYOK

Bocsárdi László

A híre megelőzte a vele és az előadásaival való találkozást. Ugyan hallottam róla, hogy új színházi csoportosulás működik Gyergyószentmiklóson, és kirobbanó sikere van az *Übűjűknek* meg a *Vérnászuknak*, de e produciókat csak később láthattam, és még később találkozhattam személyesen a rendezővel, Bocsárdi Lászlóval, amikor 1990 után Tompa Gábor marosvásárhelyi rendezőosztályában tanítottam őt.

Az elkésettség legfőbb oka: közel két évtizeden át elsősorban Nagyváradon, Kolozsváron és Marosvásárhelyen fordultam meg több-kevesebb rendszerességgel, így csak ezekben a városokban jártam színházba (a többiek előadásai közül azokat láthattam, amelyek magyarországi vendégjátékaik műsorán szerepeltek). Ráadásul 1986 végétől a rendszerváltozásig, tehát azokban az években, amikor a Figura berobbant a színházi köztudatba, be sem tehettem a lábamat Romániába.

Figura együttes

Pedig színháztörténeti jelentőségű, ami akkoriban Gyergyószentmiklóson történt. Néhány megszállott civil (mérnökök, informatikusok, ékszerész, könyvtáros, óvónő) színházat alapított. Amatőrszínházat. Kísérletezőt, a játékot életformának tekintőt, önmagukról és világukról vallót. A csoport vezetője Bocsárdi László, összetartó lelke pedig a felesége, B. Angi Gabriella volt. Mindketten a temesvári egyetemről érkeztek Gyergyóba, és az ottani Thália együttesében kerültek szoros kapcsolatba a színházzal. Megismerték a szereplés élményét, de még inkább a kutatás, a keresés, a szüntelen tanulás igényét sajátították el. Amikor Gyergyóban dolgozni kezdtek, elsősorban műhelymunkát végeztek. Tréningeztek, etüdöztek, olvasmányaikat beszélték meg és dolgozták fel. Gondolkozásukra főleg Artaud, Sztanyiszlavszkij, Grotowski, Barba és Brook írásai hatottak. Arra igyekeztek válaszokat kapni, hogy miként lehet a színpadon hitelesen, igazul, nyersen és kegyetlenül, azaz korszerűen megszólalni.

E program jegyében született 1985 tavaszán az első bemutatójuk: *Tutyi Mutyi Móka* – gyerekeknek és felnőtteknek. Az előadás – bár volt irodalmi magja (La Fontaine, Weöres, Örkény) – improvizatív mozgásokra épült, így a majd ötvenszer játszott produkció kicsit mindig más és más lett.

Igazi bemutatkozásukra, Alfred Jarry *Übű királyának* a közönségből döbbenet kiváltó premierjére 1987-ben már a szakma és a kritika is felfigyelt, hiszen ez a produkció a kőszínházakéihoz képest merőben új stílust, új művészi eszköztárat és mentalitást képviselt. Bár a figurások státusukat tekintve amatőröknek számítottak, teljesítményük profi mércével volt mérhető. Bocsárdi a darabból nem politikai pamfletet vagy modelldrámát rendezett (Kovács Ildikó kolozsvári bábszínházi előadását épp a Ceaușescu érthető áthallásossága miatt

1980-ban betiltották), őt az általánosabb, filozofikusabb valóságértelmezés érdekelte: az „übűség”, amiben éltek. Ez leginkább abban mutatkozott meg, hogy minden szereplő valamiképpen hordozta az Übű házaspár külső-belső jellemzőit. A vászonzsákokkal borított színpadon öt járással szektorokra osztott nézőteret alakítottak ki, tehát a közönség testközelbe került a színészekkel. Önmagában ez a térélmény is különlegesség és szokatlanná tette az előadást, de a hatást két színi megoldás tovább erősítette. Egyfelől a szöveggel szemben domináns lett a koreografált mozgás, másfelől döntő szerepet kapott a közösségi jelenlét és fogalmazásmód. (Az előadást Bocsárdi 1991-ben, amikor a Figura Stúdió Színház hivatássósá vált, ismét megrendezte, mert úgy érezte, hogy négy év után is sok minden ugyanúgy érvényes, mint az első premier idején.)

Bár Federico García Lorca *Vérnászában* más módon fogalmazott Bocsárdi, mint a commedia dell'arte stílusjegyeit is mutató *Übűben*, a darabválasztás mindkét esetben határozott állásfoglalást jelentett, ugyanakkor a rendező elvetette az áthallásosságot vagy a direkt politikai utalásokat. „A tragikum, a menekültség, a változtatni akarás vágya, a kétségbeesés egyértelműen benne van az *Übű* groteskségében és a *Vérnászban*.¹ Ez utóbbi „a létezés végsőig elvitt tragikumának ábrázolása volt. Ezt kerestem, ezt a fajta jelenlétet, a kis teret, a közelséget, a közvetlenséget”² – idézte fel később Bocsárdi.

Az 1988-ban bemutatott *Vérnász* szintén üres térben játszódott, amelyben egy csomó szék volt. Az előadás kezdetekor a nézők között szótlanul, elmélyedve bevonult a tizenkilenc színész, és leült a székekre. A hosszú csendet egyikük megszólalása törte meg. Akinek jelenése következett, felállt, és maximális belső intenzitással lépett be a szituációba, amelynek végeztével visszaült a helyére, de továbbra is minden idegszálával résztvevője maradt a cselekménynek. A helyszíneket a székek átrendezésével érzékeltették. A szereplők közötti viszonyokat egy szemvillanás, egy gesztus, a szöveg és a csendek viszonya fejezte ki és tette elviselhetetlenül sűrűvé. Tompa Gábor így emlékezett az előadásra: „A megkötöttségből kitörni akaró intellektuális lét sűrű megfogalmazása volt. De hiszen García Lorca darabja is maga a szigorú, merev szabályok elleni lázadás. A *Vérnász* nyelvezete természetesen fakadt abból a közösségi létből, amit ők nap mint nap megélték, és volt benne valami szikár fegyelem, stílári és nyelvi egység.”³ Az erdélyi színházakban egyugyanazon esztendő-

1 NÁSZTA Katalin, „A színház lényege a megemelkedés pillanata. Beszélgetés Bocsárdi Lászlóval”, *Játéktér* 7, 4. sz. (2018), <https://www.jatekter.ro/?p=28267>.

2 SZEBENI Zsuzsa, *A Figura Stúdió Színház* (Budapest: OSZMI, 2000), 74–75.

3 Uo., 108.



ben bemutatott *Vérnász*, Tompa Gábor kolozsvári *Hamletje* és Parászka Miklós szatmári *Viharja* jelentette a nyolcvanas évek végi Erdély legfontosabb, emblematicus előadásait.

(Bocsárdi 2000-ben ismét színre vitte a *Vérnáaszt*. A sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház és a Háromszék táncegyüttes közös produkciója minden ízében más lett, mint a korábbi. „A Garcia Lorca-szöveg, a néptánc és kontakt tánc elemeiből szőtt mozgásvilág és a cigány folklór elemeiből újszerű színházi kifejezőmód teremtődött. A rendező konzekvensen fordítja át a verbális tartalmakat gesztikussá, a szituációk, az alakok közötti viszonyok a mozdulatokból, a testek egymásnak feszüléséből születnek. Szabó Tibor cigány férfitja narrátora az eseményeknek, de mint Halál, előidézője és levezénylője, cinikus és viccelődő kommentátora is az eseményeknek”⁴ – írtam az előadásról.)

A Figura társulatának negyedik, egyben a „hőskor” utolsó bemutatója 1989-ben a Kőműves Kelemen-történet román verziójából, Lucian Blaga *Manole mester* című háromfelvonásos drámájából született. A húszperces előadásban a kételkedőtől a fanatikusig különböző típusokat képviselő hat kőműves és Manole (Kelemen megfelelője) addig győzködik egymást, míg a közösen vállalt cél teljesülése érdekében a főhős feláldozza a feleségét. Itt is székek tagolták a teret, valamint egy szituációként más-más szerepet betöltő vörös lepel uralta a látványt. A próbák során Bosch-képek inspirációja alapján formálták meg a figurákat, és Grotowski nyomán kidolgozott tréning előzte meg az előadásokat. A kegyetlen színház eszközeivel, visszafogottan, kevés, de néha kirobbanó indulatú és energiájú mozgással, az állapotokat intenzíven megélve beszélt az előadás arról, hogy a világ beleszól az em-

berek életébe, bábbá teszi és bármire (még feleséggyilkosságra is) rákényszerítheti őket.

A bemutatót követően Bocsárdi kijelentette: az önsanyargatásban „elmentünk a határig. Több ilyen nem kívánok csinálni. Attól kezdve a teatralitást kezdtem keresni a színházban”⁵. S valóban, 1990-ben sok minden megváltozott Bocsárdi László életében. Többek között: a Figura társulata hivatásos kísérleti színházzá vált, ő pedig beiratkozott a marosvásárhelyi színművészeti akadémiára.

Új korszak: Sepsiszentgyörgy

Végzés után, 1995-ben – együttesének hat tagjával együtt – Sepsiszentgyörgyre szerződött, ahol főrendezőként, majd igazgatóként hosszú, következetes és nehéz munkával egy mentálisan és szakmailag szétesett társulattól elismert művészszínházat épített fel. Ebben legfőbb társa Nemes Levente, aki igazgatóként, színészként és a régi társulat megbecsült tagjaként mindmáig kiáll mellette, és támogatja elképzeléseit.

E több mint negyedszázados folyamat egyik, ha nem a legfontosabb gyökere a Figura-korszakból ered. Mindaz, ami Bocsárdit abban a néhány évben foglalkoztatta, és ami az első négy rendezésében megszületett, benne van a további, közel hetven munkájában is. Utólag visszanezve e rövid periódusra elgondolkodtató, hogy Bocsárdi pályakezdése milyen sok rokonságot mutat Paál Istvánéval. Nem csak abban, hogy mindketten az amatőr-alternatív színházi korszakukat Kőműves Kelemen-példázattal zárták, vagy hogy milyen mélyen hatott rájuk Grotowski gondolkodásmódja és példája. Sőt, a Grotowski-hatás, a szakralitás keresése, a tárgyak többfunkciójú használata Bocsárdi akkori színházszemélyét Ruszt Józsefével is rokonítja. Ami a legfontosabb Paál, Ruszt és a jó-

4 NÁNAV István, „Sepsiszentgyörgyi anizx”, *Színház* 52, 11. sz. (2019): 28–31; <http://szinhaz.net/2020/01/05/nanay-istvan-sepsiszentgyorgyi-anizx/>.

5 SZEBENI Zs., *A Figura...*, 75.

val később induló Bocsárdi összevetésében, az a társulati létezésbe, a műhelymunkába, a szövegből kiinduló, ugyanakkor új formát kereső előadás-készítésbe vetett hitük hasonlósága.

Szentgyörgyön Bocsárdinak – két egyetemi társával, Barabás Olgával és Kövesdy Istvánnal, valamint a figurás csapatával együtt – egyszerre kellett beilleszkednie egy meglévő, önbizalmát veszített társulatba, és megváltoztatni a közönség ízlését. Egyik feladat sem ment könnyen. Bocsárdi a régi együttesből csak kevesekre bízott nagyobb feladatokat, az alapemberek a figurások lettek. Ez a társulatban lassan – egyeseknél soha nem – múló feszültséget szült. A főrendező a repertoárt és a játékmódot radikálisan és a fokozatosság elvét nem mindig figyelembe véve alakította át, ezért a hagyományos, a szórakoztatást kedvelő és a színházat a magyar nyelv templomának tekintő nézők nagy része elpártolt a társulattól. Ezzel párhuzamosan az addig színházba nem vagy alig járó fiatalokat sikerült megnyernie az együttesnek. Lassan kicserélődött a közönség, és ahogy sokasodtak a társulat hazai és külföldi sikerei, a város ismét kezdte elfogadni a teátrumát.

A színház már kezdetben sem kínált könnyű műsort; az első öt évben Bocsárdi rendezései (egy szilveszteri kabarét leszámítva): Ödön von Horváth: *Kasimir és Karoline* (a Figurával közös), Euripidész: *Iphigeneia Aulisban és Alkésztisz*, Jevgenyij Svarc: *Az árnyék*, Ibsen: *A nép ellensége*, Witkiewicz: *Vízityúk*, Tamási Áron: *Vitéz lélek és Ösvigasztalás*, Turgenyev: *Egy hónap falun (Isten hozott, szellő!)*, Shakespeare: *Szeget szeggel*. De nem csak a saját színházában dolgozik – már ekkor kezd rendezni Kolozsváron (Svarc: *A sárkány*, 1992; Lope de Vega: *A kertész kutyája*, 1998), Marosvásárhelyen (Pirandello: *Az ember, az állat és az erény*, 2002), Magyarországon (*Bánk bán*, Zsámbék, 2001; *Antigoné*, Szabadka–Zsámbék 2002) és román színházakban (Synge: *A nyugati világ bajnoka*, Craiova, 2002).

E felsorolásból is kitetszik, mely szerzőkhöz és milyen értekekhez vonzódik Bocsárdi László. Magyar és román színházakban Shakespeare-től tíz darabot, Molière-től hatot, két-két

Szophoklész- és Euripidész-tragédiát, 20. századi klasszikusokat mutatott be – de mindössze nyolc művet kortárs szerzőtől. (Feltűnő, hogy a nyolcból öt lengyel színmű, és az is, hogy négy premierre az utolsó öt évben került sor.) Ezt így magyarázza: „Úgy érzem, hogy a klasszikusokban van meg az az energia, amiből táplálkozni tudok. Nagyon pontosan megfogalmazott archetipikus történetek ezek, amelyeknél valóban szükség van a rendezőre. [...] A színház legfontosabb kiindulópontja az a költői mű; [...] amelyet a színház korszerű eszközeivel el kell juttatnunk a mai nézőhöz. [...] nem vitatom, hogy olyan kortárs szövegek is születnek, amelyek mondanivalójukhoz már eleve megtalálják a mai színházi formát. Én viszont úgy érzem, a klasszikus remekművek mai színpadra alkalmazása jelenti számomra az igazi művészi feladatot.”⁶

Bocsárdi színháza

Bocsárdi számára a klasszikusok kínálta kihívás azt is jelenti, hogy minden előadással újra meg kell fogalmaznia a színház lényegét, a szövegnek a mindenkori jelennel való kapcsolatát. Erre a legérzékletesebb példa az *Alkésztisz* és az *Antigoné*. Az előbbiben a hétköznapi emberként ábrázolt Alkésztisz és Admétosz meg az erőteljesen elrajzolt isteni világ kontrasztja, az utóbbiban a mű modern filológiai analízisének színpadi megjelenítése mellett Antigoné és Kreón egyéni tragédiájának egyenrangú bemutatása, s mindkét esetben a kórus egyedekre lebontott, mégis kollektív, a humort sem mellőző megszólalása jelezte az új szemléletet.

Csaknem minden rendezésében (a Shakespeare-ekben kivétel nélkül) felfedezhető az egyéni szabadság és a társadalmi rendszer közötti konfliktus. E viszony permanens vizsgálata is magyarázza, hogy miért foglalkozik többször egy-egy drá-

⁶ KÖNYA Orsolya, „Nem szabad megalkudni”, *SZÍNHÁZ.hu*, https://szinhaz.hu/2007/04/12/nem_szabad_megalkudni.

Jóembert keresünk! (2004). Fotó: Barabás Zsolt



mával. Evidens, hogy ugyanaz a szöveg másként, más hangsúlyokkal szólal meg román vagy magyar nyelvi közegben (*Hamlet, Fösvény, Tartuffe*), különböző társulatok előadásában (*Lear király* Budapesten és Szentgyörgyön), illetve több év különbséggel (*Kasimir és Karoline*, 1994, 2000, 2021).

Bocsárdi a munkásságában kezdetektől megjelenő szakralitást gyakran ellenpontoszza groteszk-abszurd elemekkel, felerősítve a rá szintén jellemző kontrasztosságot – miként ezt főleg lengyel szerzők műveinek rendezései karakteresen mutatják (Witkiewicz: *Vízityúk*, Gombrowicz: *Yvonne, burgundi hercegnő* vagy Słobodzianek: *Ilja próféta*).

Bocsárdi azt vallja, a színházban „az a gyönyörű, hogy miközben a szöveget olvasva megértek valamit és megrendülök, ekkor tudom meg, hogy meg kell rendeznem. Azért, hogy megtudjam, miért rendültem meg. És így tudom elérni, hogy a néző ugyanúgy megrendüljön.”⁷ Továbbá, hogy a drámaszöveg analitikus olvasása előhívja a szükséges tér képét, éppen ezért legközelebbi munkatársa a legtöbb előadásának díszlettervezője, Bartha József. Az előadás harmadik lényeges összetevőjének a dramatikus funkciót betöltő zenét tartja, mondván, egy jó zene felér tíz instrukcióval.⁸

És tegyük hozzá: a „Bocsárdi-színház” negyedik alapelve a színészekkel végzett munka. A rendező gyakran hangsúlyozza, hogy milyen szoros alkotókapcsolata van a színészeivel, de azt is, hogy a színészekről elvárja az önálló gondolkodást az instrukciók keretein belül. Idegesíti az okoskodás, azt kívánja, hogy a próba a lehetőségek kipróbálása, azaz cselekvés legyen. Ezt nem mindenhol és mindenkitől kapja meg. Többek között ez az oka annak, hogy például a magyarországi színházakban – de még egyes erdélyiekben is – kevésbé sikeresek a rendezései, mint a sajátjában (érzék-

letes példa erre a *Lear király*, amit egyszerre rendezett a budapesti Nemzetiben és Szentgyörgyön, s bár rangosabbnak tartott, elismertebb színészek játszottak Pesten, koncepcióját az otthoni színészei közelítették meg jobban). Másfelől feltűnő, hogy míg két figurás alapszínészével (Pálffy Tiborral és Albu Annamáriával) a kezdetektől máig töretlen az alkotói kapcsolata, a többiek vagy a később szerződöttest és főszerepeket játszó fiatalok egy része rövidebb-hosszabb sikerszeria után elhagyta a társulatot. (A harmadik ősfigurás Szakács László, aki több évig Magyarországon játszott, de visszatért Szentgyörgyre.) Ezt a jelenséget magyarázhatja a színészek többet és mást akarása éppen úgy, mint Bocsárdié, aki már a rendezőképzésbe is bekapcsolódott, s bár hallgatói közül többen kapnak színházában bemutatkozási lehetőséget, egyelőre egyikőjüket sem köti szorosabban a társulatához.

Eddigi életművében fontosak a magyar drámák előadásai. Kétszer is nekigyürkőzött a *Bánk bán*nak. Először 1999-ben Zsámbékon látványos és hatásos pannót mutatott be magyarországi, erdélyi és vajdasági színészekkel, a középpontba Kulka János Bánk bánjának és a világhírű Maia Morgenstern Gertrudisának konfliktusát állítva. Másodszor 2011-ben társulatával a címszereplő lelkiismereti és politikai dilemmáit felerősítve vitte színre a drámát. (A mű újraértelmezését nagyban befolyásolhatta Mátray László színészi személyisége.)

Az erdélyi színházakban kitüntetett szerepük van a Tamási Áron-bemutatóknak. Szentgyörgyön különösen, ahol Tompa Miklós, a Székely Színház megalapítója az író csaknem minden darabját bemutatta, és továbbéltette e művek góbsz előadás-hagyományát. Ezzel szakított Bocsárdi, amikor két kevésbé népszerű Tamási-opusz (*Ösvigasztalás, Vitéz lélek*) után a legismertebb, az *Énekes madár* című színművet állította színpadra. Megváltoztatta a címet – *A csoda* –, hogy ezzel is jelezze: a megszokottól eltérően látja és láttatja a kultikus szerző alkotását. Miközben megelevenítette a fiatal és időződő párok szerelmi történetét, reflektált is rá: felléptette a

7 NÁSZTA K., „A színház lényege...”

8 Lásd LISZKA Tamás, „A láthatatlan rendező”, *Színház* 32, 11. sz. (1999): 27–28.





Bánk bán (2011).
Fotó: Barabás Zsolt

munkáját kommentáló író, valamint egy olyan szereplőt kreált, aki kívülállóként tekint a színpadi jelenségekre.

Ez a reflektáltság jellemezte Molnár Ferenc *Liliom*ának stúdiószínházi előadását is. A rendező negligálta a szokásos miliőábrázolást, és fémes, semleges térben, egy vonósnégyes kíséretével játszatta el a kegyetlenül és tragikusan szép szerelmi történetet.

Brecht

Bár 2004-ben megrendezte a *Jóembert keresünk*, sokáig nem vállalkozott újabb Brecht-mű színrevitelére. Ám egyre inkább foglalkoztatta a német szerző és teoretikus munkássága, aminek hatása főleg a Shakespeare- és Molière-rendezéseiben mutatkozott meg. Ezek alapján a látásmódjára elsősorban az okos és józan értelmezésen alapuló előadás-konstrukciók a legjellemzőbbek, s az érzelmek meg a humor csak ennek függvényében, részlegesen s többnyire bújtatottan jelenik meg. (E tekintetben emlékezetes kivétel a *Rómeó és Júlia* fájdalmas vallomássága.)

Brecht nyomán került egyre közelebb a kortárs német színházi törekvésekhez – mindenekelőtt Michael Thalheimer munkássága hatott rá inspirálóan. Ez egyértelműen kitetszik az utóbbi évek munkáiból, elsősorban a zenész-zeneszerző fiával, Magorral közösen létrehozott *Alice*-ből vagy a Szatmárnémetiben megrendezett *Tévedések vígjátékából* és *Scapin*ből. De leginkább a Katona József Színház 2019-es *Tartuffe*-jéből. Maga is úgy látja: „A tíz évvel ezelőtti előadásaimban sokkal kerekesebbnek, összefüggőbbnek láttattam a világot. Az előadásaimnak a befejezését valamilyen fajta elvágyódás jellemezte. Most sokkal szétesőbbnek, párhuzamosabbnak, ugyanakkor végtelenítettnek tűnnek az események. Küszködöm azzal, hogy a történetek esetlegességét érzékeltessem [...]”⁹

⁹ TUROCZKI Emese, „Kockázat nélkül nem születhet műalkotás”, *Háromszék*, 2013.07.06., https://www.3szek.ro/load/cikk/61414/kockazat_

Nem véletlen tehát, hogy 2009-ben, a sepsiszentgyörgyi színház fennállásának hatvanadik évfordulóján Bocsárdi az első általa szervezett Reflex Fesztivált is Thalheimer-rendezéssel, az *Oreszteiával* nyitotta meg. A háromévente sorra kerülő találkozó Románia és Közép-Európa egyik legfontosabb nemzetközi színházi fóruma lett, egyben a 2007 óta rendszeres kolozsvári Interferenciák fesztivál testvérrendezvényének is tekinthető. A két teátrum kimondatlanul is versenyhelyzetben van egymással. Mindkettőt a legjobb román társulatokkal egy színvonalon tartják számon, amit az is jelez, hogy Tompa Gábor és Bocsárdi előadásai egyként számos jelölést és díjat kaptak a Romániai Színházak Szövetségének (UNITER) éves megmérettetésein.

A feladat

Gyakran beszélünk úgy a kisebbségi színházakról, mint amelyek hídszerpet töltenek be az adott többségi nemzet és Magyarország kultúrája s művészete között.¹⁰ Nem elvetve ezt a vélekedést, Bocsárdi László más szempontból közelít e kérdéshez. Számára ugyanis magától értetődő e kettős kötődés, és sokkal fontosabbnak tartja azt az elhivatottságot, ami túl van nyelvi és etnikai határokon, és meghatározza eddigi pályáját. Szavaival: „Giorgio Strehlernek van egy gondolata, ami miatt a huszadik század egyik legfontosabb színház- és társulatépítő rendezőjének tartom: azt mondja, hogy a színészek és rendezők [...] nem egyebek, mint híd a zseni – a zseni az, aki a művet írta – és a közönség között. Tehát a mi feladatunk a híd megépítése. Hídépítők vagyunk.”¹¹

.....
nelkul_nem_szulethet_mualkotas_beszelve_bocsardi_laszlo_rendezovel_a_tamasi_aron_szinhaz_igazgatojaval.

¹⁰ Lásd például: NÁRAY István, „Hídverők”, *Színház* 25, 2. sz. (1982): 24

¹¹ NÁSZTA K., „A színház lényege...”

BÉRCZES LÁSZLÓ

CSAK VAGYOK

Beszélgetés Thuróczy Szabolccsal

Hihetetlenül népszerű vagy. Tudtam én a sorozatokról meg a filmjeidről, és Pintér Béla Társulatának is óriási tábora van, de amikor elkezdtem készülni a találkozásunkra, akkor tapasztaltam meg, hogy szinte még „a csapból is Thuróczy folyik”. Rengeteg interjú készült veled, a televízióban, a YouTube-on mindenféle beszélgetés hallható-látható.

Mármint mostanában, igen.

Bizony meg is ijedtem. Miről tudunk mi most beszélni, amiről még nem volt szó százszor? Ezért arra kérlek, hogy családottságodat tedd félre, ha olyasmiről kell beszélned, amit korábban már elmondtál.

Mit csináljak, Lacikám, egy életem van, azt mondom.

vákuumszínház

Kezdjük azzal, ami előtted van, az neked is újdonság: pár nap múlva felolvasod a Fehér nyuszi, vörös nyuszi című színdarabot.

Na, látod, erről valóban semmit sem tudok.

Sokan felolvasták már előtted, szintén népszerűek, szintén híresek, Csákányi Esztertől Mucsi Zoliig.

Akkor felhívom valamelyiküket.

De hiszen épp az a lényeg, hogy egy vadidegen szöveget kell olvasnod, aminek nem tudod előre a fordulatait.

Te többet tudsz erről, mint én.

Hogy készülsz egy ilyen feladatra?

Hát, ha jól értelek, sehogy. Azt tudom, hogy holnap el kell mennem az Átriumba, és ott kezembe adnak valamit, talán a szerző instrukcióit, nem tudom, olyan az egész, mintha egy titkos atomreaktor adatait kellene inkognitóban átvennem. Nézd, felhívtak, vállaltam, van ez a vírus, a bezártság, gondoltam, megmozgatom egy kicsit az agyamat.

Ismeretlen anyagra kell improvizálnod élesben.

Az improvizáció nagyon tág fogalom. Én inkább filmben szeretem ezt, színházban már sokkal óvatosabb vagyok veled. Most felolvasok egy számomra ismeretlen szöveget – ez improvizáció lenne? Még gondolkodnom sincs min, lesz, ami lesz. Vagy ahogy feLugossy mondja, „mindenkivel tudatom, hogy meghasad a tudatom”. Az ő szellemében maradok bátor és nyitott. A szövegtől kevésbé tartok, mint az online-től. Meghallom a szót: online színház, és mintha sósavval kennék a bőrömet. Vákuumszínház, így hívom. Nekem kell a néző, engem ő inspirál. De ez van. Tudomásul veszem. 21. századi technika van néző helyett.

Várjál, Szabi, az én 20. századi diktafonom bedobta a törlőközt... Aha, azt jelzi, megtelt. Jaj, hiszen rajta van az összes beszélgetés, ami a Mucsi-könyvhöz készült! Őt most letöröljük.

Letörölöd Kapát miattam?!

Nyugi, megvan a laptopom.

Akkor jó. Amíg törölsz, addig...

Várj, bekapcsolom a telefont, hogy vegye.

Véresmajor

Csak el szeretném mondani, mi foglalkoztatott, amíg Pasarétre eljutottam hozzád, a Városmajorba.

Mondd, én addig törlök. Aztán majd folytatjuk az „interjút”.

Tudod, az utóbbi időben foglalkoztam az 1944-es városmajori eseményekkel. Olvastam sokat, nemrég pedig megnéztem Ács Dani filmjét, *A gyilkosok emlékművét*. Sokszor járok erre, és mindig felkavar ez a környék. A Városmajor utca 37., ahol a nyilasközpont volt, már nincs meg. Olvastam Zoltán Gábor könyvét, az *Orgiát*, de már korábban belemerültem ennek a tanulmányozásába, sokat olvastam Kun páterről, sőt többi. Gondold el, ülünk itt békésen a 27/a-ban, és körös-körül néhány évtizeddel ezelőtt szörnyűségek történtek. Maros utca 12., az Alma utcai otthon... *Véresmajor*, szennyes három hónap, amitől, ha megismered, nem tudsz szabadulni. Ott is, ahol én lakom, Pasaréten! Arrafelé élt Jávor Pál. Amikor elmegegyek a háza előtt, mindig megdobban a szívem. Ezt az embert, aki például elhívta magához Bárdi Györgyöt, amikor megtudta róla, hogy a Vígyszínház öltözőjében alszik, ezt az embert 1944 októberében Kun páter nyilasai elfogják, és kínozzák a Pasaréti út 8. szám alatti nyilasházban. Szörnyű! 1946-ban adott egy interjút, mostanában sokszor eszembe jut az egyik mondata: „Szatócsok és hozzá nem értők kezében van az egész filmes és színházi világ...” Ezek jártak a fejemben, ahogy jöttem most hozzád. És ha hagyod, ezekről fogok beszélni órákon át.

A diktafonon már nem működik, tied az egész, letöröltem Kapát. Az olvasónak viszont nem tudom visszaadni, milyen hévvel és szenvedéllyel beszélsz. Tehát egy történelem iránt szenvedélyesen érdeklődő színésszel van most dolgom.

Az ember érdekel a történelem zűrzavaros pillanataiban. Ha egy-egy történés elkap és megráz, akkor arra rácsavarodom. Szenvedélyessé akkor válok, amikor valami felháborít. Például a történelemhamisítás. Amikor egy-egy párt saját érdekei mentén megpróbálja kisajátítani a történelmet, miközben szép csendben elfelejtődik Krassó György, Csengey Dénes, Petri György, tudom sorolni. Úgynevezett rendszerváltás, miközben szembeköppük a közelmúltat. Mit gondoljak akkor 1944-ről, amikor még nem is éltem?! De ha már 1989: abban az évben olvastam egy interjút Kovács Lajossal a *Film Színház Muzsikában*, tudod, az járt nekünk. „Fiú, ha megállsz, meghalsz!”, ez volt a címe, azt hiszem. Na, azt az



Fotó: Éder Vera

interjút ki is vágtam. Peter Handke *Kasparját* játszotta akkor Kovács Lajos Miskolcon. A „botrányos életű színész”, ezt hallottam róla. Engem megragadott az, ahogyan ő beszélt a színházról. Tizennyolc éves voltam akkor. Aztán megismertem a színészetét. Imádom. Még egy *Argó*-féle filmben is megrendít a jelenléte. Hiteles és igaz. Ugrálok össze-vissza, Lacikám, de te majd elrendezed.

Vagy nem. Mindenesetre visszatéritelek ahhoz, amit az improvizációról mondtál, és amit nem igazán értek: filmben igen, színházban nem. Fordítva gondolnám.

A filmben szükség van egy „szabad sávra”. Ha bizalmat kapok, és ez történt például Till Attila *Tiszta szívvel* vagy Bodzsár Márk *Drakulics elvtárs* című filmjeiben, akkor azt a bizalmat megpróbálom megszolgálni. Becsúsztatom a saját szavaimat, picit másfelé viszem a szituációt, és ezek az apró, finom meglepetések inspirálják a partnereket is. Ha négyyszer veszünk fel egy jelenetet, akkor négyfelé „tekerem”, aztán majd a vágósobában eldöntik, mi legyen. Figyelem közben a stábot, és boldoggá tesz, ha látom, hogy alig tudják elfojtani a nevetésüket. Világéletemben ez volt: szerettem, most is szeretem megnevetetni az embereket. Közel áll hozzám a vaskos humor, ami nemcsak simogat, de karcol is. Színházban én többnyire Pintér Béla előadásaiban játszom: ha jók vagyunk, talán ott is minden a spontaneitás látszatát mutatja, de bizony minden pontosan kiszámított, nem fér bele, hogy én „meglepjem” a partnereimet. A próbákon megszületik az előadás ritmusa, ha azt borítod, borul minden, és nem működnek a poénok, nem hatnak a szélsőséges fordulatok. A színházban is vannak improvizációra építő műfajok: a *Beugró*, amiben Rudolf Péterék remekül lubickolnak, a TÁP Színház örületei, de ide sorolható *A fajok eredete* is, amit Kapával és Pepével játszunk. Aki most megnézi, nagyon mást lát, mint amit más-

fél évtizeddel ezelőtt a bemutató közönsége látott. Elégedetlenek voltunk a végeredménnyel, és az első húsz előadásban tovább „próbáltunk”, azaz folyamatos improvizációk által változott az előadás. Eszembe jut Bácskai Juli pszichoszínháza: egyszer a drága Börcsök Enikő azt kérte, én legyek a partnere. Gondold el, ez az óriási színésznő engem hívott! Ott, akkor, abban a szabad improvizációban a személyiségnek olyan rétegei is felszakadtak, amikre nem számított az ember. Óriási szívfájdalmam, hogy többször nem játszhattunk együtt. A *Szerdai gyerek* című filmben mindketten benne vagyunk, de nincs egyetlen közös jelenetünk sem. Kivételes színésznő volt, ötvenkét évesen, a születésnapján hagyott itt bennünket.

születésnap

Te ebben az évben, mégpedig december 24-én, szenteste leszel ötven.

Már délután kettőkor megszülettem. Szerintem a doktor-nő igyekezett időben megindítani a szülést, hogy vacsorára hazaérjen. Gyerekkoromban imádtam ezt az estét: a nyolcvanas évek elején bejöttek a déligyümölcsök, narancs, banán, ezektől extázisba estem. De akkoriban nekem minden a sport körül forgott, azt lestem, kapok-e új stoplis cipőt vagy Adidas zoknit. Nagy kincs volt néha a fa alatt a Bounty csoki, amit a szüleim a nyíregyházi Szabolcs Hotel dollárboltjában vettek meg. Még nagyobb flash volt a külföldi futballfolyóirat: a tízéves Thuróczy Szabi karácsonykor-születésnapon a *L'Équipe*-et lapozgatja, Platini, Rocheteau, Paolo Rossi meg a többiek fotóit bámulja, és ábrándozik. Nem a színházról – a fociról. Aztán jön a torta, én meg fújom a gyertyákat.

Eszembe jut az a tízéves gyerek, akit A sütemények királynőjében játszol...

Tibike.

Vagyis éppen, hogy nem játszol – a már említett Kovács Lajos idézi minden színpadi megnyilvánulásod: jelenlét, nem pedig szerepjáték. Említhetem Baba nénit A démon gyermekeiből: paróka, női ruha, retikül – de eszedbe sem jut, hogy Tibikeként utánozz egy gyereket vagy Baba néniként női hangon megszólalj. Megjelenik előttem Kossuth Lajos a Kaisers TV Ungarnból, aki hétköznapi emberként belép, és te nem erőlködsz, hogy alakítsd a nemzeti hőst. Szeretem, amit csinálsz a színpadon, miközben azt érzem, nem „csinálsz” semmit.

Egy sorsot próbálok megragadni. Ehhez végiggondolom például, milyen voltam tízévesen, és talán találok is egy-egy gesztust, de inkább a gondolkodásom, a magatartásom, az akkori létezésem érdekel, nem az, hogyan utánozzak egy gyereket. Abból gyerek nem lesz, csak egy időtlen felnőtt. Gondold el, mennyi buktatója van annak, amikor részeg embert vagy meleg férfit kell játszani...

Mint Till Attila első filmjében, a Pánikban.

Vagy Pintér Bélánál a Korcsulában. Én igyekszem nem túlgondolni.

Ez mit jelent?

Nem rágódom feleslegesen azon, hogyan is kellene ezt vagy azt a mondatot mondani. Mert így elkezdem magam kívülről figyelni, és elveszítem a lényegét: a hiteles létezés. Csak ügyeskedek, de nem *vagyok*. Filmforgatásokon, amikor már tisztában vagyok azzal, ki az az ember, aki, úgymond, én vagyok, a jelenetnek csak nyolcvan százalékát rögzítem előre. Megadom magamnak azt a lehetőséget, hogy bármi történhessen. Szerencsés esetben te azt látod, hogy belül vagyok, „csak vagyok”, ahogyan mondtad, és nem a végszóra koncentrálok. Ehhez filmen is, színházban is tudnom kell, ki az az ember: ki az a Baba néni, akinél természetesen az is fontos, hogyan emeli a kezét, hogy ül le, hogy tartja a retikült, figyelek is erre, de a legfontosabb mégiscsak az, ami vele történik: egy ötvenöt éves asszonyt a klimax hóhulláma közepette, harminc év után egy pillanatra újra megsuhint a szerelem, méghozzá egy huszonéves fiú által. Mindez nevetséges és szánnivaló, de ha nem viccelem el azzal, milyen komikus, hogy Doktor Thuróczy Szabolcs, ötvenéves férfi parókával a fején nőt játszik, akkor szívszorító a pillanat, amikor ez az aszszony húsz másodperc repülés után a földre zuhan. Ez röhejes, fájdalmas és szép. De ha te nem látod is, én a szöveggel találkozva, a szerepre készülve végigpörgetem az általam ismert ötvenes nőket, felidézem a mozdulataikat, mondataikat, és a felidézés által be is építem ezeket magamba. Hogy lehet egy mondattal taccsra tenni egy embert: „Én igazán nem szeretném megmondani neked, kislányom, de szerintem ne vedd fel azt a nadrágot.” Ez egy „anyaszöveg”: aggódó, okoskodó, fontoskodó...

Szabi, ez nem hangoskönyv, ezt olvasni fogják. Hogyan írtam le azt, ahogyan mondd?

Úgy próbálok mondani, hogy egyszerre legyen aggodalmaskodó és laza, leuraló és toleráns, és a kislány számára elviselhetetlen, miközben az anya szempontjából teli vagyok jó szándékkal. Elég jó a memóriám, a szükséges pillanatokban elő tudok szedni látszólag jelentéktelen, mégis emblematis semmi-dialógusokat: „Szabikám, milyen szép az a kép a falon”, ezt mondja egy rokon néni. Én meg ahelyett, hogy bólogatnék, a tízévesek őszinteségével azt mondom, nekem nem tetszik. Aztán látom a döbrent-riadt arcát, és ez beég az emlékezetembe.

Írd le a tízéves Thuróczy Szabolcsot!

Nyíregyházán lakunk, a vasútállomással szemben. Nyár van, 1982, szóval tíz és fél vagyok, hiszen karácsonykor születtem, megy a focivébé Spanyolországban. Reggel kilenckor felveszem a rövidnadrágot, a pólót, az edzőcipőt, körbejárom a lépcsőházat, becsengetek, hogy indul a foci, és összejövünk tízen-tizenketten.

Van ott nektek pályátok?

Füves grund. Sok labda kidurrant, mert arra járt a tizenkettes busz, és olyankor ment a matek, hogy éppen ki kérjen pénzt labdára. Szóval örült, megszállott módon játszunk, amíg meg nem éhezünk. Akkor felszaladok a lakásba, anyám otthon van, mert a tanároknak nyári szünet, eszem az oldalt rizibizivel meg uborkasalátával, jön a délutáni vébémeccs, megnézem, aztán az esti meccsig megint focizunk. A látott meccs hatására úgy mozgunk, passzolunk, mint Socrates vagy Júnior...

Brazil futballisták, szürom közbe, ha van még színház iránt érdeklődő olvasónk.

Vagy Nyilasi Tibi! Mert akkor még természetes volt, hogy a magyarok is ott vannak! Ő volt a kedvencem, meg Ebedli Zoli. Én a Nyíregyházi Vasutasban végigjátszottam a jobb oldalt: hátvéd, középpályás, csatár. Jól futottam, jól adtam be – figyelj, én erről óráig tudok mesélni.

Az olvasó érdekében el kellene jutnunk a színházhoz.

Akkor elég annyi, hogy nyáron egész nap fociztunk. De ami a tíz és fél éves gyerek életében még nagyon fontos: azon a nyáron felvettek a sportsuliba. Kezdtém volna az ötödik osztályt, és jött egy ember, Bús Zoltán, aki kiválogatta a legjobbakat, köztük engem is. Mellesleg a fia, Bús Iván, játszott a Nyíregyházában, aztán pár meccset a Fradiban... Bocs, ab-bahagyom.

Ha jól értem, ez iskolaváltást is jelentett.

Igen. Anyukám a tizenkettes iskolában volt tanítónő, én pedig átkerültem a tizennégyesbe, ez volt a sportsuli. Jól ment a foci, nem csak nekem, a korosztályunk országos szinten is a legjobbak közé tartozott. Akkor a Fradi, a Csepel, az MTK és a Nyíregyháza volt a legjobb. Tudok mondani neveket.

Kérlek, ne.

Rendben. A lényeg végül is az, hogy közben egyre gyengébb lett a bizonyítványom. Így aztán az akkor még gyengécske Kőlcsey Gimnáziumba kerültem. Még két évig visz a foci-szenvedély, aztán annak vége.

Hogyan?

Fontos ez?

Hogy ne lenne fontos! Az a srác érdekel, aki ott ül majd a padban, amikor Gaál Erzsébel belép a terembe, és azt mondja, szereplőket keres a színházban készülő Danton halála című előadásba. Nem jelentkezel, ha neked még tart a foci.

Most is tart.

Látom, tudom, hiszen nekem is. De nem lettünk focisták. Emlékszem a Bárka-Szkéné meccsre, és hogy nagyon dühített az a srác, te, aki a Szkénében jobban focizott, mint én. Nehéz az ilyet bevallani. Középiskolás koromban úgy képzeltem, én az NB II.-ig vinném, esetleg NB I. tartalék. Te hová kalibráltad magadat?

NB II. Több nem.

Szóval, hogyan lett vége?

Tizenhat-tizenhét éves lehettem. Nyírteleken játszottunk, biciklivel mentem ki. Vittem a csapat szerelését is, akkor éppen rám került a sor. Ülünk az öltözőben, a szerelést lerakom középre, az edző megszólal: „Thuróczy, te mehetsz is haza.” Nézek rá: „Hogyhogy haza?!” Gondold el, még a kispadra se ülhettem le. Felálltam, felültem a biciklire, vissza se néztem. Erről az útról letértem, másfelé indultam.

nyíregyházi underground

Ez mit jelent?

Becsukódott egy ajtó, és kinyílt egy másik, a világ ajtaja. Itt beszélnem kell Úsz Istvánról, aki anyám kolléganőjének volt a férje. Ortodox pap, nagyszerű ember, akkoriban helyezték Nyíregyházára. A Kölcseyvel szemben volt a bázisuk egy kápolnával. Rendszeres találkozók tartottak ott, komoly és fontos dolgokról beszélgettek-tanultak az emberek az ő vezetésével. Én oda átjártam a suliból. Leültem, ott ragadtam.

Miről volt szó?

Mindenről. Mondok példát: levetítették Tarkovszkij *Áldozathozatal* című filmjét, és arról beszélgettek. Ittam a szakukat. Jelentős személyiségek jártak oda: Vörös Imre alkotmányjogász, Kállai Kristóf későbbi vatikáni nagykövet, Göncz Árpád... Ültem oldalt, hallgattam és figyeltem. Hogy úristen, így is lehet?! Berobbantott bennem ez valamit. A rendszerváltás közelében vagyunk, és a szerencsém egy kivételes személyiség közelébe sodort. Sokan voltunk így, velem egykorúak, idősebbek, mindenki előtt nyitva volt az ajtaja. Tél volt, sosem felejttem el, kinn a folyosón a sok otthagyt meleg holmi, és egyszer valaki magához vette Úsz István kabátját. Ő ezt észrevette, és utána szól: „Vidd csak, ha fázol, de a kulcsomat hadd vegyem ki a zsebéből!” Ilyen volt. Tőle egyenesen vezetett az út a filmklubba: minden hétfőn ott voltam. De ekkoriban kezd el szárnyalni a színház is: Alain Timár francia rendező egy Ionescóval, Ivo Krobot a Hrabal-előadásokkal – én ezeken már ott vagyok. Sőt, még a tanulmányi eredményem is kezd javulni: irodalomból és történelemből egész jó vagyok. Filozófiából, ezt képzeld el, Kierkegaard *Félelem és reszketés* című művéről tartok kiselőadást! Én, aki a sportsuliban tíz szóval fejeztem ki magamat, azt ajánlom a magyartanárnak, hogy nézze meg Bódy Gábor új filmjét, a *Kutya éji dalát*.

Egy tizenhét éves gyerekembert általában a felnőttek vezetnek.

Nekem inkább a huszonéves haverok voltak a meghatározók. Az egyik azt mondja, gyerünk el a Vágtázó Halottkének koncertjére, a másik felrakja a Bizottság együttes lemezét.

Egy nyíregyházi gyerek a budapesti undergroundról mesél nekem. Nem értem.

Akkoriban indult a nyíregyházi képzőművészeti szakközépiskola, és ezek az underground csávók oda eljöttek. Nagy volt a zsongás, és nekem ott volt a helyem. Frank Zappát, David Bowie-t hallgattuk, kívülről tudtam a *Break* című Neurotic-számot, azzal lehetett jól csajozni. Pörgött az idő, pörögtem vele én is. Ezt a korszakot, ezt a közeget nekem találták ki. Andival, a feleségemmel beszélünk a napokban, amikor megnéztük az SZFE-ről készült filmet, mennyire örömteli és mégis elkeserítő, hogy ma is a nyolcvanas évek számait éneklik a fiatalok: Kontroll Csoport, Traband, Európa Kiadó stb. Még mindig ezek adják a „forradalmi” energiát – és ez szomorú. Na, mindegy, nekem ez óriási volt: megőrülünk, amikor átmentünk Debrecenbe, és Menyhárt Jenővel

együtt üvöltöttük, hogy „Helló, bébi, te nyomorult állat!”. Szóval engem behúzott az underground kultúra.

Miközben vannak „fontosabb” dolgok: 1989 őszét írjuk, negyedik vagy, döntenem kell a továbbtanulásról. Édesapád tekintélyes nyíregyházi ügyvéd, édesanyád tanítónő, a bátyád ekkoriban joghallgató – te meg „rossz társaságba” keveredsz.

Másodikban, amikor szinte bukácsoltam a suliban, a szüleim úgy képzelték, jó esetben összejöhet a gyerekek majd a földrajz-testnevelés szak a nyíregyházi főiskolán. De negyedikben a „rossz társaság” ellenére elkezdtek javulni a jegyeim, Zoli pedig, a bátyám, biztatott, hogy tanuljak tovább, mert az egyetemi élet tök izgalmas.

Csak hogy amikor kitöltöd a jelentkezési papírt: Szeged, jogi kar, akkor már javában próbálsz a nyíregyházi színházban.

találkozás egy fiatalemberrel

Gaál Erzsiről kell most beszélni.

De mielőtt belekezdesz, mutatok valamit. Készültem ugyanis egy meglepetéssel: ez egy színházi előadás felvétele 1990 áprilisából. Az elején azt látjuk, ahogyan a színészek érkeznek délután a színházi büfébe.

Danton halála, Erzszi rendezte.

Elindítom a felvételt.

Úristen! Földi Laci, Dantont játszotta... Gados Béla, Csikos Sanyi, ez örület!

Várjál, most bejön egy srác, megáll, kicsit bizonytalanul körülnéz, közben köszönetet próbál, nem tudja, észrevették-e, forgolódik, hová is kéne leülni...

Ez hihetetlen! Honnan szerezted? Magamat látom tizennyolc évesen! Nézd, milyen félénken toporgok! Ekkor kezdődött minden, mármint a színház. Vagyis akkor, amikor 1989 decemberében Gaál Erzszi benyitott az osztályba, és azt mondta, szereplőket keres egy előadáshoz. Nem statisztákat, ő nem is ismerte ezt a szót. Mentünk, sokan. Engem tizenöt-húsz másik sráccal-lánnyal bevettek a produkcióba. Hétféteken elkezdődtek a próbák. Erzszi nem olyan volt, mint egy „rendező”, aki panyókára vetett zakóval odadob egy-két mondatot: „Hogy is hívják magát... lépjen kicsit hátrébb!” Erzszi velünk volt, figyelt ránk, leült a földre mellénk, és magyarázott. Ha újságíró jött, hozzánk küldte, hogy bennünket kérdezzen. Brutális ez a felvétel! Az meg ott a Mészáros Árpi! Tudod, operettszínész, piacoztak az apjukkal, eszében sem volt, hogy színész legyen, aztán az lett.

Szóval 1990 áprilisában vagyunk, az egyetemi felvételi még előttem van.

Igen ám, de engem már megszédített a színház. Bejárok az előadásokra, szinte otthonos vagyok a színházban, mindent megnézek, 1990. március 12-én például Nádas Péter *Temetését* Gaál Erzszi rendezésében.

Tényleg jó a memóriád, akkor volt a bemutató.

Ezek nekem beégtek. Nagyon emlékszem például egy előadásra, Krobot *Ivanov*-rendezésére: a vége felé, az esküvőn Lebegyev szerepében Szigeti András elmond egy monológot, „A cukor édes, a csizma fekete, az ég kék, ti szeretitek egymást...” Nem tudom már pontosan. Azt tudom, hogy ülök a nézőtérben, és sírok. Az igazmondástól sírtam, az igaz mondatoktól. Egy másik meghatározó élmény: a kaposvári *Marat/Sade*, amit 1989. november 16-án nézek a tévében, sőt fel is veszem. Az az előadás maga a csoda! Beszélgetések is vannak, a szünetben Ács Jánossal, az előadás után pedig

érkeznek a színészek jelmezben, csatakosan: Jordán Tamás, Máté Gábor, Lukáts Andor. Sorban beszélnek, Andor egyszer csak pacekban: „Nincs másnak értelme, mint földig rombolni mindent!” Élő közvetítés, néma csend. Már egy hónapja, hogy Szűrös Mátyás kihirdette a köztársaságot. Én pedig megjegyzem ezt a mondatot. Andor ezt a *Marat* kapcsán mondta, de nem a pusztítás, nem az anarchia volt a mondat mögött, hanem az, hogy meg kell ragadni a pillanatot, amikor mindent nulláról kezdhetünk. Hát nem ragadtuk meg a pillanatot. Jött a maszatolás, az elkenés, a csúsztatás, és ott vagyunk, ahol: a béka segge alatt. Ezek a mondatok, ezek a képek vittek engem tovább. Otthon az asztalomon volt egy üveglap, alatta gyűjtöttem ezeket. Volt ott minden: Arthur Rimbaud, Kovács Lajos, Marat, Hrabal, Eperjes fotója az *Eldorádóból*...

esti tagozat

Ezek után az lenne logikus, hogy ez a nyíregyházi srác a színművészetre jelentkezik.

De nem. Egyrészt Erzsi nem javasolta. Nem volt jó véleménye arról az intézményről, meg szerintem én már túlságosan érett voltam ehhez. Másrészt kiderült nekem, hogy sok nagyszerű művész van a pályán, aki nem a színművészetről került a színpadra. Ha csak a kaposvári *Marat*-ra gondolok: Jordán, Lukáts, Pogány Judit, Csákányi Eszter... Szóval nem izgatott a színművészeti, mentem Szegedre. Megírtam a felvételt, magyarból Esterházyról írtam egy esszét, nem is rosszat. Legalábbis felvettek. A család boldog volt. De én is, mert csak esti tagozatra. Ez volt az én életem szerencséje! Ha nappalira kerülök, nem biztos, hogy van bátorságom Nyíregyházán maradni. És akkor ősszel nem hív engem Zsótér játszani. Gondold el, *Cyrano*, *Orpheus alászáll*, *Titus Andronicus*, ezekben kaptam igazi szerepeket!

Tehát 1990 őszétől rendszeresen utazol Szegedre, és közben a nyíregyházi színház tagja vagy.

Nem voltam tag: m. v., mint vendég, ez volt odaírva, akár egy igazi színésznél. A szüleim néztek ijedten, mi lesz ezzel a gyerekkel... A vizsgákat megcsinálja, de egyre jobban beszippantja a színház, éjjel kettőkor jön haza spiccesen, egyik cigarettáról a másikra gyújt, nyitja a spájzajtót, falja a pecsenyészíros kenyeret zöld paprikával. Érted, hát égett a gyomrom. Reggel vissza a színházba, próba, készülés, találkozások, Erzsi által olyan arcok bukkannak fel a klubban, mint feLugossy, Víg Mihály... Áll ott ez a gyerek, és mellette Víg Miska. Imádtam, a mai napig imádom, persze neki nem merem mondani, de itt neked miért ne mondhatnám. És még szerepeket is játszom. Olvashatod a plakáton: Demetrius – Thuróczy Szabolcs, Chiron, a testvére – Mészáros Árpád Zsolt.

Majd harminc évvel később közös jeleneted van vele a Tiszta szívvel című filmben.

Kellett egy figura, aki luxuskörülmények között él – és szalonnázik. Árpika ez a típus, én nagyon szerettem őt. Azért jelentkezett a *Danton* halálába, mert lóghatott matekóráról. Semmi köze nem volt a színházhoz, és látod, ott ragadt. Erzsinek, Zsótér Sanyinak volt rá szeme, érzékenysége. „Hát baj az, ha hullákra lépek, hogy kimásszak a sírból?!” – Árpi olyan lazán, gyermeki ártatlansággal és természetességgel szólalt meg a *Titusban*, hogy muszáj volt észrevenni: bejön egy srác a színpadra, és úgy beszél, mint egy ember. Összehaverkodtunk. Két különböző világból jöttünk: én egy tekintélyes értelmiségi családból, ő meg a piti bizniszből – az apjával, óriási



Tündöklő középszer, Pintér Béla és Társulata, r.: Pintér Béla. Fotó: Mészáros Csaba

figura, Parmalat dzsekiket árultak a Búza téren. És összepaszszoltunk. Erzsiek szerették összeilleszteni a végleteket: az említett Víg Miskát egy kortárs angol darabhoz, Darvas Ferit egy lengyel klasszikushoz, Gombrowicz *Esküvőjéhez* hívták zeneszerzőnek. Na, az az előadás húsz évvel előzte meg a korát!

végletek

Írtam erről a produkcióról, ki is készítettem a cikket, mert akarok idézni néhány sort: „Szereplőink a nép nyelvén kommunikálnak: a három ifjú előbb egy tangóban szól magányáról, gyermek és szülő megható találkozásakor pedig csárdásra csatog a nem létező csizmaszár. Operett, magyar nóta és diszkó egyaránt megszólal...” Nekem azt a világot idézi meg, amiben te immár több mint húsz éve meghatározó színész vagy: Pintér Béla színháza ilyen.

Milyen érdekes, mert tényleg. Nagyon másféle színház a Béláé, de ebben egyezik Erzsi világválával: össze nem illő szélsőségek keverése, amit csinál. De a Pintér Béla és Társulata előtt még van egy fontos állomás: Szolnok.

Tudom, persze. De maradjunk még Nyíregyházán: 1990 őszétől két úton jársz párhuzamosan: esti tagozaton végzed a jogot, és közben mint vendég minden idődet a színházban töltöd. Gondoltad, hogy ezek a párhuzamosok találkoznak majd?

Nem gondolkodtam ezen. Becsülettel ingáztam Nyíregyháza és Szeged között, közben pedig élveztem a színházi

munkát. De fogalmam sem volt, mit hoz a jövő. A szüleim titkon talán abban bíztak, hogy a gyerek kicsit elbohóckodik, aztán majd csak letörik a szárnyait, vagy rájön, hogy nem elég tehetséges. Azt szokták ilyenkor mondani, hogy „benő a feje lágya”. Nekem nem nőtt be.

Nehezen érthető: a legvadabb színházi kísérletekben veszel részt, folyamatos a kapcsolatod az underground kultúrával, és közben éveken át kitartasz valami mellett, amit nem szeretsz. Tanulsz, vonatra szállsz, vizsgázol, nem buksz meg.

Az lett volna az igazi rákendről, ha otthagynom a fenébe! De nem akartam támadási felületet: ha a szüleim elnézik nekem a színházat, akkor kutya kötelességem, hogy elvégezzem az egyetemet. Gaál Erzsi és Zsótér Sanyi személye a kulcs: olyan intenzitással vetették magukat a munkába, és olyan jólesően tekintettek bennünket egyenrangú társaknak, hogy mentem velük, ahová hívtak. Szolnok után a József Attila Színházba, a Szkénébe, az Egyetemi Színpadra – az utóbbin találkoztam az akkor már nagyon rossz állapotban lévő Balkay Gézával, aki így is lenyűgöző volt. Néztam őt a *Platonov*-ban, ahogyan önégető svungjával magával rántott mindenkit. Néztam a többi nagy színészt a Katonában: Básti Julit, Vajda Lászlót, Gelley Kornélt, Bán Janit, sorolhatom napestig. Biztosan tudták a technikát is, de én nem technikázást láttam, hanem intenzív jelenlétet. Szívből, vérből játszottak, megélték mindazt, ami a színpadon történt. Eszembe jut Horváth Józsi bácsi! A világ legátlagosabb nevével a világ legegyszerűbb színjátását felmutató ember, aki tulajdonképpen nem csinál semmit, csak létezik. Erre jöttem rá, ahogy bámultam ezeket a nagy színészeket: ez a legtöbb, amit színész elérhet: igaz módon létezni. Ezek persze csak szavak, sajnos nem tudom pontosabban kifejezni.

Elég, ha megcsinálod a színpadon, filmekben.

Próbálok, néha sikerül. Az egyszerűhöz eljutni, vagyis egyszerűnek maradni – nem könnyű. „Kenyér” – ezt mondja Görbe János, és végigfut a hideg a hátamon a gyönyörűségtől.

A fajok eredetében hajléktalant játszom. Ehhez én nem megyek le az aluljáróba, hogy figyeljem, ki mit csinál, hogyan vakarózik stb. Leszedhetem ezt, de az másolás, utánzás, nem létezés. Úgyesnek lenni, jó ötleteket megvalósítani – ezek engem nem érdekelnek a színházban.

A technikát mégiscsak el kell sajátítani.

Én nem tanultam technikát. Mondják is, hogy nem jól beszélek, és igazuk van sajnos. Szirtes Ági halkán megszólal, és a tizedik sorban is pontosan értik: a megtanult technikát és az apjától hozott őserőt ötvözi, fantasztikus. Az én tanulásum a figyelem volt mindig. De nem technikát, ötleteket figyelek, hanem magát a létezést. Szolnokon játszottam a *Sybill* című operettben, egy „fenegyerek”, Victor Ioan Frunză rendezte: Konstantin nagyherceg szárnysegédjét játszottam. Sokat voltam színen, de csak egy mondatom volt: „Féltelek, Nyikoláj!” Mindenki szerette, ahogy mondtam. Pedig nem trükköztem, nem poénkodtam a kellékekkel, nem ötleteltem, csak mondtam.

zsinórpadlás

Eljutottunk Szolnokra.

1994-ben Erzsi és Sanyi Szolnokra szerződtek, és hívtak. Tömény időszak: volt, hogy délelőtt *Csongor és Tünde*, délután *Sybill*, este *Jegor Bulicsov*. Utóbbiban a Trombitást játszottam, és büszke voltam, amikor megtudtam, hogy annak idején ezt a szerepet Őze Lajos játszotta. Ez akkor már egy igazi szerep, húztam ki magamat.

Itt már társulati tag vagy?

Igen. Ez az első társulati tagságom. Mondjuk, nem tartott sokáig. Egy év után eljöttünk Szolnokról.

Találkoztam egy háborgó nyilatkozatoddal, tartalmilag idézem: itt van három nagyszerű rendező, Gaál Erzsi, Viktor Frunză és Zsótér Sándor, és nem kellene ennek a városnak! Azonnal beugrott egy szemtelen mondat, amit Spiró György-

Fotó: Éder Vera



nek, a szolnoki Szigligeti akkori igazgatójának mondtam, amikor 1994 tavaszán lelkesen mesélte, hogy a Gaál-Zsótér párossal fogja megújítani a szolnoki színházat. „Gyuri, ugye tudod, hogy egy éven belül megbuktok?” „Miért, nem tehetségesek?” – kérdezett vissza Spiró. „De, azok. De két ilyen radikális színházcsinálót nem bír el egy vidéki kőszínház.” Nem az én jóstehetségemet akarom itt hangsúlyozni, hanem arra utalok, hogy abban az évadban korántsem nézőbarát előadások születtek ott. Kimondhatjuk, hogy kudarc volt az az év?

Nekem már csak azért sem volt az, mert így kerültem Budapestre. De egyébként sem annak éltem meg. Intenzív munkákban vehettem részt, amiket a fogadtatás nem igazolt. Mondok egy példát: a *Csongor és Tündé*ben az egyik ördögöt játszottam. Az egyik jelenetben fel kellett rohannom a zsinórpadlásra, és a sietségben bevartam a fejemet a fenti vasajtóba. Malackmaszk volt rajtam, így a nézők nem vették észre, hogy a homlokom szétnyílt, és ömlött belőle a vér. Végigcsináltam az előadást, aztán összeestem. Bevittek a kórházba, az orvos rám nézett, balszerencsémre látta az előadást, és felismert: „Én magának nem varrom össze a fejét!” Valaki végül összevarrta, én meg hazautaztam Nyíregyházára. Anyám nyitja az ajtót, áll ott egy sovány, sápadt, szakadt bőrdzsekis srác, a fején óriási seb. „Jézus Úristen, kisfiam!” Beszédelegtem a konyhába, megettem a húslevest, aztán be a szobába, ledőltem az ágyra. Fizikailag is, lelkileg is kiment belőlem az erő. Később a *Novemberi éjre* lejöttek Szolnokra a szüleim. Az egyik szatírt játszottam, a nemi szervemen egy zokni, apám-anyám sóhajtozott, és riadtan nézte a többi megütközött nézőt. Utána sétáltunk együtt Erzsivel a színészház felé, ő kétfelől belékarolt a szüleimbe, és nyugodtan, meggyőzően magyarázta nekik: „Szabi nagyon jól gondolkodik a világról, minden rendben van vele, de később, úgy negyvenéves kora körül fog beérni.” A szüleim megnyugodtak. Egy kicsit.

Erzsinek igaza lett.

Úgy tűnik. De akkor, 1995 nyarán, amikor „elkotródtunk” Szolnokról, ebben a „beérésben” magam sem hittem. Jött két-három év, amikor fogalmam sem volt, mi lesz velem. Szerencsére Zsótér hívott a Szkénébe, ahol Garaczi *Mizantróp*-átiratát rendezte, ott találkoztam többek között Pintér Bélával, ez a találkozás később elég fontos lesz.

szörti-forti

Körberajzoltuk azt a srácot, aki ült az iskolai padban, amikor Gaál Erzsibe lépett az osztályba. Most rajzoljuk körbe azt a fiatalembert, aki huszonhat éves korában úgy dönt, hogy kimegy Londonba. Én annyit tudok, hogy van egy diplomája, ő Doktor Thuróczy Szabolcs, és van már egy fia is, akivel jóval később, amikor a fiú tízéves lesz, akkor találkozik először.

A diploma: megkapom, lerakom valahová, hasznát soha nem veszem. A fiam... Itt kell tenni egy kicsi családi kitérőt. Nagyon fiatal vagyok, amikor ő születik, tíz évnek kell elteltie, hogy találkozni tudjak vele. Ma már nagyon jó a kapcsolatunk, de annak a tíz évnek a pecsétje ott van az életemen. Nagyszerű srác, színész, Zsámbéki Gábor osztályában végzett, egyelőre keresi a helyét. Annyi előnye van, ha ez előny, hogy velem szemben, aki a „pincéből” indultam, ő már az „előszobában” kezdhet. Aztán lett egy gyönyörű családom: Andiról már szóltam, a két lányomat imádom, tizennégy és tizenhat évesek. Ma vizsgázott a nagylányom angolból online, hallgatóztam az aytónál, úgy beszél angolul, ahogy mi

most beszélünk magyarul. Ez a generáció már ilyen. Nekem ez hihetetlen élmény, mert az egész életemet végigkísérte a „nyelvhány”. Parasztangolom van, szörti-forti, ez ragadt rám, amikor huszonhat évesen tők egyedül kimentem Londonba.

Lehet, hogy én vagyok gyáva, de így nem mertem volna kimeenni.

Talán menekülés volt ez. Biztos. A fiam elől, a jogi pálya elől, a teljességgel bizonytalan színházi jövő elől. Akkoriban a bátyám Fő utcai lakásában laktam, alkalmi színházi előadásokban bókásztram, teljességgel tét nélküli napokat éltem. A környezetemben elhangzottak kósza mondatok, hogy Angliában érdemes munkát vállalni, nyelvet is lehetne tanulni... Kimentem, miért ne? A nyelvet persze nem tanultam meg, hiszen én, kelet-európai vendégmunkás csak törökökkel, irániakkal, olaszokkal, lengyelekkel, brazilokkal találkoztam. Egy ideig például Wimbledonban dolgoztam egy hotelben a konyhán, éjszaka alig aludtam, mert tanultam a másnapi menüsört, hogy tudjak pampogni valamit, ha kérdeznek. Sűrű egy év volt. Tragikus, kétségbeejtő, katartikus pillanatokkal teli év. Rengeteg élmény, rengeteg találkozás beégett az emlékezetembe. Megvan mindenki: aki megalázott, aki megölelt, aki keresztülnézett rajtam, aki segített vagy segítséget kért. Brutális időszak, megmerítkezés az úgynevezett életben. Totális koncentráció, mert folyamatosan az kalapál benned, hogy életben kell maradnod. Van egy heti bérleted meg húsz fontod. Tudod azt, hogy a Liverpool Streeten este kilenc előtt húsz perccel a legmenőbb szendvicsek árát leengedik négy fontról huszonöt pennyre, és ott vagy időben, állsz a sorban, és látod egész Kelet-Európát. Én is ott állok, a zsebemben egy útlelél, abba beleírva, hogy Dr. Thuróczy Szabolcs – és akkor mi van? Ott áll mögöttem egy litván hegedűművész – és akkor mi van? A lényeg az, hogy békésen állunk, beszélgetünk, és egyszer csak fillérekért a kezünkbe nyomják a menő szendvicset.

Várakozol a sorban. Mit gondolsz, mi lesz veled?

Nem gondolkodom ezen, csak a szendvicsten. Ácsorgunk, faljuk a szendvicset, olyanok vagyunk, mint akik hajnalonta összegyűlnek a Széll Kálmán téren, és várják, hogy jön a gazda, és aznapra kiválaszt néhány melóst. Nap mint nap igazolattnak, azokra hajtanak, akiknek poros-sáros a cipőjük. Az enyém az. Az egyik napon nem kaptam melót, a cipőm is rendben volt. És akkor úgy, ahogy voltam, melósruhában, elmentem Hammersmithbe színházba. Megnéztem Purcárete *Titus Andronicus*-át. Ez az egy színházi élményem van Londonból.

Ismerted a darabot, hiszen játszottál benne.

De hallottam már a rendezőről is, és főleg a román színház izgatott, amibe Frunzával egy picit már belekóstoltam. Hú, nagyon tetszett! Bátran használta a vért, a zenét, a vasat, a fémét, elkapott engem ez a brutális, vad színházi világ. Körülöttem elegáns angolok beszéltek az elegáns angol nyelvet, nemigen figyelték az előadást. Ültem a nézőtéren, Doktor Thuróczy, magyar melós, egyedül voltam, mint az ujjam. De megint csak megéreztem, hogy a színházhoz nekem közöm van.

Kiderült, hogy a színháznak mégsem tudsz hátat fordítani?

Én sosem fordítottam hátat a színháznak. Csak még nem találtam benne a helyemet. Az első pesti időkben bizony nagyon savaztam az úgynevezett hagyományos előadásokat. Nekem az kellett, amiket a Szkénében láttam. Katartikus élmény volt például Regős János rendezése, a *Piroska*, vonzott az Utolsó Vonal, benne Dió, Felhő...

Dióssi Gábor, Felhőfi Kiss László.

Nyers és őszinte színház volt, sok humorral és mélységgel. „Szagszínház”, amiben érzed a megmelegített pörkölt illatát, a pisiszagot, és nem kérdés, hogy valódi. Lehet, hogy ügyetlenebb, mint a hagyományos színház, de engem az ügyesség, a színpadi ügyeskedés sosem érdekelt. Ezt a nyersséget éreztem meg különben a Purcárete-előadásban is. És milyen a véletlen, ha ez véletlen volt: az a Zsótér Sanyi hívott vissza Londonból, akivel a *Titus Andronicus*t csináltuk Nyíregyházán. Szegeden rendezte Hans Henny Jahnn III. *Richárd megkoronázása* című darabját, arra hazajöttem.

Sztoicskov és Cervantes

Tudtad, hogy végleg?

Benne volt a pakliban, hogy visszamegyek. De aztán Felhő is hívott az *És* című előadásba, amit García Lorca szövegei nyomán ő maga írt, ott újra összefutottam Pintér Bélával, Terhes Sanyival, és ez a közeg visszahúzott. Főleg, hogy Regős Jancsi rendezett egy Don Quijote-történetet, amiben Dióval játszhatam! Ő volt Don Quijote, én Sancho Panza. Egy Sztoicskov-mez volt a „jelmezem”, tudod, Barcelona. Dió pedig egy hálóing, alatta semmi. Egyszer Erdélyben játszottuk, Dió őrjögés közben fejre állt, a hálóing felcsúszott, képzelheted. Az első két sorban ötven katona ült, hát nem hittek a szemüknek.

Szélsőségek közt éled az életedet: jogi doktorátus és szendvicsre várás, melósruha és Purcárete-előadás, szolnoki kószínház és Gaál-Zsótér-előadások, Sztoicskov és Cervantes... Logikus a megérkezés Pintér Bélához, akinél a legszélsőségesebb történések keverednek magától értetődő természetességgel.

Hozzáteszem, a *Don Quijote*-ban benne volt Béla is, Enyedi Éva is, a fájdalomosan hamar meghalt Szemerédi Virág is, szóval azok, akik aztán a társulat magját alkották. Bélán akkor már érződött a színházcsinálás, a rendezés feszítő vágya. Végül is túl volt már mindenféle élményen: Arvisura, Goda Gábor, Zsótér, Regős...

A történet elejét ismerem: következik egy közös futás, egy kör a Margitszigeten.

Ott kezdi Béla mondogatni, mire készül. Ebből lesz majd a *Népi rablét*, de akkor még ő is csak annyit tud, hogy olyan színészeket keres, akik tudnak néptáncolni. Na, én nem tudtam, ezért lett belőlem az anyakönyvvezető. Közben azért elkezdtem felcsipegetni a népzene, a néptáncot, rongyosra hallgattam a Muzsikás együttes Bartók-lemezét. Ezzel az előadással indult a Pintér Béla és Társulata, de nem pont azzal a fogadtatással, amit a mostani nézőink ismernek. Mindig kiküldtük Tamás Gábort, a műszaki vezetőt, nézze meg, többen várakoznak-e odakinn, mint ahányan mi, szereplők vagyunk. Ha többen, akkor játszottunk. De engem lenyűgözött Béla elementáris energiája és humora. A végletekkel játszik. Szerettem ezt akkor, és most is szeretem. Minden időt együtt töltöttünk, minden évben létrehoztunk egy új előadást. Elinultunk együtt, megtaláltam a helyemet.

Anyakönyvvezetőt mondasz, de tulajdonképpen ceremóniamester, vőfély, díszítő szerepkört töltesz be – ám nem bújsz egyik szerepből a másikba. Nem „szerepelsz”, úgymond, nem csinálsz semmit, én mindig Thuróczy Szabolcsot látom.

Most a színpadi létezésről, annak igazságáról beszélünk. Csak az egész számít, aminek én is része vagyok. Abból nem kell ügyeskedéssel kitűnni, kitéremkedni. Nem véletlen, hogy nálunk a kezdetektől természetes, hogy a tapsnál együtt hajolunk meg.

A Népi rablétben a többiek énekelnek, csujogatnak, táncolnak, és csak te beszélsz. Szöveggel lekíséred az előadást. Nekem olyan érzésem van, hogy ez a te saját szöveged.

Azt remélem, akkor is van ilyen érzésed, amikor nem a magam szövegét mondom. Mert valóban, ez az első és utolsó alkalom, hogy a szövegem java részét én írtam. Béla hozzászólt, húzta-javította, de igen, ez az enyém. Őt akkor a tánc izgatta. Gyakoroltak a zenészekkel, nekem pedig megadta a témát, és hátraküldött az öltözőbe. Ők csujogattak, én írtam. Legközelebb, a *Kórház-Bakony* esetében elkezdtünk improvizálni a próbákon. Ő ezt figyelte egy darabig, aztán azt mondta, ennek semmi értelme. Hazament, és megírta az első jelenetet. Azóta az ő szövegeit mondjuk. Csakhogy nagyon jól ismer bennünket, tudja, kinek mi áll jól, és azt hozza.

Ti ilyenkor annyit tudtok, hogy Béla most ír, aztán majd hozza a kész szöveget?

Ez van az utóbbi években. De az első évtizedben inkább a próbák által épült-fejlődött a szöveg. A 2010-es *Szutyok* után már jöttek a nagy „opuszok”, a *Kaisers TV, A 42. hét, a Titkaink* meg a többi, ezek többnyire kész drámaként érkeztek az első próbára. De a jóval korábbi *A sütemények királynője* is készen megvolt benne, „csak” fel kellett bányászni a saját életéből. Korábban, 2002-ben a *Parasztoperában* még lépésről lépésre araszoltunk: jött egy új dal, az bizonyos irányt szabott, és ment vele a történet. Téggláról téglára érkeztek az új mondatok, jelenetek, épült a fal. Szerencsére a *Parasztopera* előtt már nem kellett kilesni, vannak-e nézők. Bélát is, a társulatot is, és persze benne engem is erősített a visszaigazolás: telt házzal játszottunk, és elkezdtünk utazni. Hollandiában, Walesben, Szlovéniában, Csehországban, mindenütt értettek, szerettek bennünket. Mi meg szerettük azokat a darabokat és bennük a szerepeket, amiket Béla direkt ránk írt. Amikor kitalálta az állomásfőnök szerepét a *Parasztoperában*, szerintem már előre mosolygott, hogyan fogom én azt megoldani.

aki becsörtet

Mit csinálsz, amikor Béla az olvasópróbán azt mondja, te fogod játszani Kossuth Lajost?

Úgy érted, utánaolvasok-e? Tanulmányozom-e a nagy magyar politikus életét? Hát, nem igazán. Inkább az izgat, milyenek ezek a szent életű hőseink, ha lehozzuk őket a földre. Belép Kossuth mint egy panoptikumfigura, aztán megszólal mint egy ember. Hogyan másként?! Máskülönben igen, tanulmányoztam kicsit az életét. Az tűnt fel, hogy a szabadságharc idején negyvenhat éves ember olyan volt, mint egy hatvanéves. Belépek a színpadra, és a nézők egy tankönyvekből ismert, érett, bölcs bácsit várnak, aztán elcsodálkoznak, amikor egy hétköznapi, gyarlóságokkal rendelkező, egyszerű emberrel találkozunk.

Az állomásfőnök és Kossuth szerepét említettük. Rájuk is jellemző az, ami az általa játszott szinte összes szereplőre igaz: nagyszerűen előkészített antréid vannak. A néző megismer egy helyzetet, amibe te váratlanul belépsz, sokszor belecörtetsz, és széttöröd-szétzúzod azt.

Ez Béla érdeme, így építkezik. „Ne kapkodj, Lajos!”, mondom *A démon gyermekeiben*, ahogy női ruhában, parókában belépek; a *Szutyok*-ban üldögél szomorúan a házaspár egy lírai jelenetben, én harsogva betrappolok atlétában, hajszáritóval a kezemben, CBA-szatyorral a fejemen; a *Parasztoperában* zajlik egy intim, csendes készülődés az esküvőre, én meg ré-



szeg állomásfőnökként demizsonnal a kézben üvöltözve érkezem... Valóban, most, hogy mondod, igen.

Vagy például Kossuth Lajos a Honvédelmi Bizottság nevében megszakítja az élő adást a tévéstudióban.

Lehet, hogy a nyersségem, a recsegő hangom Bélát erre vezeti: belépek, és beletaposok az intimitásba. Béla írja, én csinálom, és jó csinálni. Az összes előadást nagyon szeretem játszani. Van olyan, hogy az ember rosszkedvűen vagy csak fáradtan érkezik be a színházba, de amikor belépek a színpadra, akkor ez már nem számít. És soha nem spórolok. Szeretem az egyértelműséget, amikor minden az, ami. Nem utalgatok, nem utánozok, nem csinállok úgy, mintha. Beleálok és csinálom. Pintér Béla színháza ilyen. Harsány, vad, bátor, pofátlan, botrányos – teli humorral. Ez hozzám közel áll. Imádom nevetetni. Nemcsak a színpadon, hanem az úgynevezett civil életben is. Egy-egy forgatáson, amikor bemegyek a sminkbuszba, nem jövök ki addig, amíg mindenki nem nevet. Nem határozom én ezt el, csak mindig megtörténik. Ott vannak a fodrászok, sminkesek, maszkosok, végzik a dolgukat, én nyomom a dumát. Ők meg kacagnak. A színpadon is: nekem nem elég, ha visszafogottan kuncognak, nekem az kell, hogy nyerítve röhögjenek. Szerencsére Béla is ezt célozza meg. Így lehet a következő pillanatban megérinteni-megszorítani a szíveket is. Amit el nem tudok képzelni, az az unalom meg az okoskodás. Az brutálisan kibírhatatlan. Nehogy félreérts, nem óriási fordulatokat, csatajeleneteket várok: egy tekintet, egy arc, ha valódi, nekem elég, sőt halálosan izgalmos. Azzal én elvagyok.

antielit

Szabi, előjövök a farbával. A mi találkozásunknak a tétje-értelme számomra a következő: két vidéki srác beszélget most, akik egy ideje más-más utakon persze, de a színházi fősodorban közlekednek. Am totálisan ellenkező irányból érkező: engem világléletemben a sznobizmusom vitt. Ez zavar engem, de azt is tudom, hogy sokat segített abban, hogy újra meg újra megpróbáljam meghaladni magamat. Te viszont egyenesen antisznob vagy. És ezt nagyon irigylem. Te is az úgynevezett „elit” körül forgolódsz, de ahogyan barátod, Bödöcs Tibor mondta egy televíziós beszélgetésben, te magad vagy az antielit.

Szeretem az egyszerűséget. Ide tartoznak a jó beszélgetések is. Meghatározó élmény volt például a Faludy Györggyel készült interjúkat hallgatni. Hihetetlen intelligenciával brutálisan őszintén szólalt meg. De ehhez az is kell, hogy azzal, amit mondasz, amit csinálsz, ne akard többnek mutatni magadat, mint aki vagy. Ne akarj „elérni valamit”. A gyarlóságaidat ne rejtegesd, hiszen az is te vagy. Egy hamis színész nem érdekel – egy igaz vízvezetékszerelőt viszont nem hagyok dolgozni, mert dumáltatom, érdekel, amit mond. Színház és élet – egy és ugyanaz. Nézem a tévében a riportert, a színpadon a színészt, aki azon dolgozik, hogy közvetlen és laza legyen. Amolyan magától értetődően ráteszi a vállamra a kezét, és kiráz a hideg. Játssza, hogy közvetlen. Úgy csinál, mintha laza lenne, és közben a kiszáradt biciklilánc feszültségét látom a tekintetében. Ez a létezés letagadása, elbújtatása. A „mintha-



Bérczes László. Fotó: Éder Vera

színészkedés”. Felesleges erőlködés. Nem tehetsz többet, mint hogy teljes lényeddel jelen vagy. Ezen a szinten nincs különbség a filozófiaprofesszor és a takarítónő között. Aki *van*, azt meg tudod szólítani. Aki csak trükközik, azt nem tudod, de nem is akarod.

Narrátorként-riporterként részt vettél egy dokumentumfilm-sorozatban, Tabuk nélkül tabukról, ez a címe. Megnéztem néhány részt. Profi módon előkészített helyzetekbe kellett belépned, de mégiscsak te szólítottad meg a haldokló Burger Barnát, a fotóst, a börtönben lévő gengsztert, a hamvasztással foglalkozó szakembert.

Nem volt könnyű. Fejest ugrottam egy medencébe, amiben nem volt víz. Hihetetlenül nehéz pillanatokban kellett finoman egyensúlyozni. Elkerülni a hatásvadászatot, de közben megragadni az egyszeri pillanatot – akárcsak a színpadon. Óriási élmény volt. Például előadás után, késő este belépek egy udvarra, szétdobált gyerekjátékok, székek, üres üvegek közé, ahol egy szexdominával készülök beszélgetni...

Pontosan mi, ki a szexdomina?

Kielégíti különböző emberek különböző szexuális kéréseit. Mondjuk, korbácsolást, ketrecbe zárást, kikötözést, ilyeneket. Az emberi örületnek nincsenek határai. Képzeld el a legszélsőségesebb helyzeteket, aztán szorozd meg tízzel. Ezek a találkozások a legbrutálisabb lórúgással értek fel. Ülök egy haldoklóval, aki pontosan tudja, hogy hetei-napjai vannak hátra, és közben játszanak körülötte a kicsi gyerekei. Itt nincs középsáv, itt nincsenek köztes érzelmek, itt a dolgok legszéle van, és reagálni is csak így tudsz. A szív megragadása, hiszen ez a színház dolga, négy-öt alaphelyzetbe, alapérzelembe sűrűsödik: születés, szeretet, halál, gyász. Amikor ezekkel találkozol, akkor légsúlyúvá válnak a hétköznapi problémáid, szármalmas önsajnálattá válik egy-egy kicsinyes érzés. Mosod az arcodat a fürdőszobában, felnézel, látod magadat a tükörben, tudhatod, a lényegi dolgok rendben vannak körülötted ahhoz képest, hogy valakinek épp most mondják, hogy rákos, hogy meghalt egy hozzá közeli ember, hogy... Miután találkozol a szélsőségekkel, és újra magadra nézel, megtanulod megbecsülni az életet. Hogy abban – szándékosan fogalmazok

közhelyszerűen, mert ez ilyen egyszerű – mennyi szép és jó van, ha meglátsz egy madarat, hosszan nézel egy fát, ülsz egy erkélyen, és bámulod az embereket. Ezt sokszor csináltam, amikor a társulattal külföldre utaztunk. Szerettem bandázni, de szerettem csak úgy kiülni egy kávézó teraszára is, és másfél órán át nézni a jövő-menő ismeretleneket. Ez sokkal izgalmasabb és szórakoztatóbb, mint egy közepes film vagy előadás. Ha mindezt nem veszed észre, elmész a saját életed mellett. A világ mellett.

Rilke-kötet

Amit ilyenkor látsz, az beépülhet egy-egy szerepbe.

Nyilván. De nem ezért bámulom az embereket. Nem azért történnek velem dolgok, hogy azokat felhasználjam egy szerepépítés során. Eszembe jut egy villamosút: Bécsben, a Südbahnhofon felszállok az utolsó villamosra, hogy az elvigen oda, ahonnan kezdek a stoppolást Róma felé. Ölemben a börtáskám, hogy, hogy nem egy Rilke-kötet a tetején, zötyög a villamos, egyszer csak felszáll három csávó, érzem, ezt nem úszom meg. Megállnak fölöttem, nyitogatják a táskámat, ösztönösen feljűk emelem a Rilke-kötetet, ők zavarba jönnek, egyikük tarkón vág, odaszól valami olyat, hogy „ez egy hülye”, és leszállnak. Kiszámíthatatlan, véletlenszerű gesztussal emeltem a könyvet, és elkerültem azt, hogy összerugdosva, véresen heverjek a villamos közepén, kezemben az elszakított táska szíjával. Az életöszön megsegíti az embert. Mint amikor a nyíregyházi színház előtt pofán csapott valaki, én meg odatartottam az arcom másik felét. Kibillent, megszakadt a lendülete, és elődalgott.

Ez kockázat.

Kockázat, de néha bejön. Ennél kiszámíthatóbb, amikor a határnál gyanakvóan néz rám a határőr, én majszolom nyugodtan a szendvicsemet, de már érzem, hogy talán a külsőm miatt, nem tudom, mindjárt kéri az útlevelemet, fontoskodva viszi a bódé felé, áll a vonat „miattam”, én meg mosolygok magamban: elképzelem, ahogy ostobán tanakodnak az útlevelem felett, és nem tudnak mit kezdeni azzal, hogy Dr. Thu-

róczy. Az előítélet kliséi, hogy a roma lop, a migráns hazudik – miközben egy lakással odébb agyba-főbe veri a feleségét a szomszéd. Körülöttünk ott a dráma, amiről nem veszünk tudomást, és közben felnagyítunk jelentéktelen történéseket. Mosolygok ott a határnál, ami valójában csendes provokáció: tudom, hogy mindjárt jönnek, szalutálnak, visszaadják az útlevelet, és hozzáteszik, „További jó étvágyat, doktor úr!”

A doktor úr tudna nekem segíteni bármilyen jogi kérdésben?
Nem tudnék. Semmiben sem tudnék segíteni.

Évekig tanultad.

A filozófiavizsgámra emlékszem: egy kegyetlenül szigorú professzornál kellett beszélnem a transzcendentális appercepionalitásról. Kant: *A tiszta ész kritikája*. Olyan helyzet, mint amikor az életemért küzdök a villamoson. Akkor ott a hármasért küzdöttem egy kőkemény egyetemi tanárnál. Sikerült. Van, amire emlékszem: etika, filozófia, a büntetőjog bizonyos részei... Tarkovszkij mellett Kiesłowski volt a kedvenc filmrendezőm. A *Rövidfilm a gyilkolásról* forgatókönyvírója egy Piesiewicz nevezetű ügyvéd volt, na, ezt megjegyeztem. Viszik a főhóst, egy gyilkost, a kivégzéshez, Miroslav Baka játssza, négyen nem tudják lefogni, a pap alig tudja a homlokára rajzolni a keresztet, mert az életöszton mindent felülír... és akkor megérezttem, hogy egy ügyvéd sokat tudhat az életről. De azt is megérezttem, hogy ezt a munkát nem lehet ép ésszel kibírni. Figyeltem, ahogy édesapám is finoman átnyergelt a békésebb polgári perек felé, és napnál világosabb volt, hogy én végképp alkalmatlan vagyok erre a pályára: képtelen lennék hátralepni, és józanul, higgadtan, tárgyilagosan rátekinteni arra, amit az élet elém zúdít. Amikor jönnek hozzánk a mesteremberek, szerelők, melósok, én folyamatosan kínálgatom őket, beszélgetek velük, nem bírom elviselni, hogy pusztán a funkcióját végző alkalmazottat lássam bennük. Andi, a feleségem mondta, hogy eszembe ne jusson kávézót nyitni: nálam biztos, hogy senki nem fizetne, mert boldog lennék, hogy egyáltalán betérnek hozzánk. Mint szegény Bajor Imre: megnyitotta a Kicsi Huszárt, és onnan mindenki fizetés nélkül távozott. Imi meg boldog volt, hogy szeretik őt az emberek. Summa summarum, nem lennék jó se ügyvédnek, se vendéglősnek.

Színész lettél, és mi most azért beszélgetünk, mert ez jól van így. Nem mentél el a saját életed mellett. Mi kell ehhez?

Az én esetemben szerencse, véletlen és türelem. Ezen a pályán főszereplő a véletlen. Eszembe jut Röhrig Géza. A stáb készülő a *Saul fia* forgatására, ő is ott tesz-vesz, szorít az idő, és még nincs meg a főszereplő. Közben már beállítják az egyes képeket, Gézát meg mindig megkérlik, hogy a kamera kedvéért álljon be a főszereplő helyére, ő ezt készségesen megteszi, „persze, persze, szívesen”. És keresik tovább a színészt egész Európában. De addig is megy a „Géza, légy szíves”, „persze, persze, szívesen”. És egyszer csak a fejükhöz kapnak: „Hiszen itt áll előttünk a főszereplő!” Gondold el, Géza éli az életét New Yorkban, költőként és hullamosóként, „persze, persze, szívesen”, mondogatja készségesen, kicsit sípoló hangon, aztán vonul az Oscar-díjátadón, később meg a Parlamentben, és átveszi a Kossuth-díjat. A brooklyni hullamosó. Fontos itt az az intelligencia is, amivel Géza ezt a helyzetet kezeli: most már válogathat, melyik filmmel keresi meg a betevőt, miközben továbbra sem színészi karrierre hajt, mert más úton jár. Az én esetemben ez a véletlen akkor történik meg, amikor Gaál Erzsi belép a tanterembe. Bejön egy svunggal, visz magával, és kapok tőle egy lendületet. Aztán történik mindenféle, amihez már nincs köze: Pintér Béla

és Társulata, filmszerepek, népszerű és színvonalas sorozatok főszerepei, hogy azzal kezdted, „már a csapból is Thuróczy folyik”, miközben Erzsi már rég nem is él.

Szia, Erzsi!

Olvastam valahol, hogy a halála előtt nem sokkal még találkozál vele.

Sajátos találkozás volt. 1998 nyarán történt. Akkoriban nem volt színházi melóm, el kellett vállalnom mindenféle alkalmi munkát. Czene Csabival, aki egy fantasztikus figura, elmentünk a Nyáry Pál utcába, ahol részben leégett a templom, és nekünk kellett a tetőn tisztogatnunk a bekormozódott szobrokat. Tudni kell ehhez, hogy Zsótér és Gaál Erzsi a Nyáry Pál utcában laktak. Drótkefe a kézben, sikáljuk az angyalokat, és úgy döntünk, tartunk egy cigiszünetet. Látom, hogy az egyik ablakba Erzsi pakolja ki szellőztetni a párnákat. „Szia Erzsi!”, kiabálok neki, ő néz lefelé. „Erzsi, itt vagyok, fenn, én vagyok az, Szabi!” Ő felnéz. „Hát te?!” Mondom neki, hogy dolgozom. Erzsi áll ott, emeli a kezét, hogy intsen, és próbál mosolyogni, amikor már egy mosoly is halálos fáradságba kerül. Akkor láttam őt utoljára.

1998-at írunk. Neked igazából akkor kezdődik a színészi „karriered”. A fájdalmasan szép történetedről én most lehúdom a földre: meséled, hogy drótkefével tisztogatsz a szobrokat, előtted van, ahogy a Csicska című nagyon szép rövidfilmben tisztogatsz fel a tehenet a platóra, ahogy motoroztatod a gyerekeket, az Aranyéletben szakszerűen júrod a falat... Egyszóval hiteles vagy a fizikai munkában.

Egy fenét! Nem értek hozzá. A család ezen nevet: felrakni a csipeszeket a függönyre, nekem ez a semmi dolog hihetetlen stresszel jár, és rosszul is csinálom. A filmeket emlited. Te ezeket mind láttad?

Készültem, doktor úr. A Csicskát most láttam először, abban a társad...

Szítás Balázs, Fehér Ferinél táncol. Ránézel, és egy Dosztojevskij-hős tekintetével néz vissza rád. Aki már akkor is az életéért könyörög, amikor csak áll egy helyben. Egy ilyen partner engem is felemel.

Amikor ezt a filmet nézem, vagy a Tiszta szívvel, mindketőt Till Attila rendezte, a maradék sznobizmusom küzd a nyers élménnyel. Nem tudom elfelejteni a kereskedelmi tévében szereplő celebet, miközben nem kérdés: ez két kiváló, őszinte film, és ez mindenekelőtt neki köszönhető.

Őt is Pintér Bélának köszönhetem, hiszen látott az *Anyám orra* című előadásban, és utána beszélgettünk egy jót. Barátok lettünk. Imponál, hogy meg tudja szólítani az embereket. Ez nekem a kulcs, Béla előadásai is erre példák. Attila egy erdélyi népzene-sz bácsival ugyanúgy el tud beszélgetni, mint Heller Ágnessel. Ez kivételes képesség. Normális ember, a Flórián téri lakótelepről érkezett, nem a Rózsadombról. Az nem jó, hogy ötvenként vannak filmjei, de még nem vagyunk elkésve, egyidősek vagyunk, ő is ötven lesz decemberben, jó erőben vagyunk.

Erre az erőre szükség is volt a Tiszta szívvel egyik jelenetében: kerekesszékkal tepersz felfelé egy emelkedőn.

Gyakoroltam is rá eleget. Felkaptatni a padkára, két keréken pörögni magam körül, ezeket most is tudnám. Jártam a

* A beszélgetés 2021. április 13-án és 14-én történt, azóta Czene Csaba, színész, meghalt.

Marcibányi téri rehabba: tanítottak, hogyan kell kiesni, vizszauilni, vizelni, az ülőpárnát használni... Megtanultam. De nem ettől jó a film. Vagy van benne lélek, vagy nincs. Ritkán nézem vissza magamat filmen, itt visszanéztem: láttam a három béna havert, magamat, Fekete Ádámot, Fenyvesi Zolit, és tudtam, hogy nem lesz baj.

Mondok egy másik filmet: Szerdai gyerek. Amit abban csinálsz, pont, hogy nem csinálsz, az maga a „filmszínészet” számomra.

Horvát Lili érdeme: volt bátorsága engem választani, amikor már épp kezdtem volna sok lenni a hangos bunkó szerepkörében. Egy végtelenül magányos, visszafogott, tartózkodó, minden kapcsolattól, intimitástól idegenkedő, riadt férfit játszom. Egy érzelmi tesztesztet, akit meglátsz, és azt mondd: jézusmária! Ez az ember soha nem fogja megtudni, milyen az öröm, a fájdalom, mert nem mer elmenni a falig. Sok nő állított meg a film után, fiatal, idős, mindenféle, és lelkesen mondták, mennyire szerették a filmet. Arra gondoltam, hogy csupa ilyen döntésképtelen férfi veheti őket körül: akinek két döntés között észrevétlenül elszivárogo az élete. Semmi akadály nem lenne, hogy egy boldogabb lépcsőfokra lépjen, de szinte genetikailag képtelen erre, és csak vegetál, nyomot sem hagy.

Amikor ezt „játszod”, nem másolsz egy általad látott figurát. Ez is te vagy.

Én vagyok. Ez is én vagyok. A színészetben az a jó, hogy felmutatja, hányféleké vagyunk. Ugyanakkor a szerep mögött ott van a csendes rákészülés is. Szeretem hangoztatni, hogy én nem készülök. Valójában csak nem szeretem mutatni, hogy igenis készülök. Szószóltem, pepceseltem én ennél a szerepnél is, mindegyiknél, de amikor helyzetbe kerülök, nem ezt akarom bizonygatni, hanem csak lenni-csinálni. Talán ezt látod ebben a filmben is. Élveztem a forgatást, minden percét. Ha volt egy szabad óránk, Lukács Andorral bevettük magunkat a tornaterembe, és lábtengőztünk. De szenvedélyesen! Minden labdáért csúsztunk-másztunk,

mint az örültek. Másként nem is lehet, én legalábbis nem tudom másként. A színházban, a fociban, a dumálásban, a zenében, mindenben.

dalok hajnalban

Azt figyeltem, hogy neked a zenébe is minden belefér: Frank Zappától Cserháti Zsuzsáig, Nick Cave-től Szécsi Pálíg, Cseh Tamástól Máté Péterig.

Mert nagyszerűek. Engem nem érdekel, hogyan osztályoz az elit. Ahogy Cserháti éneklte az *Árva fiút*, az elementáris: ha azt nem engeded be, magadat fosztod meg valamitől. Az a nő egész lényében hordozta a fájdalmat, a szomorúságot, és az hat az emberre. De a hangjából olyan erő zúdul rám, hogy hanyatt vágódok tőle. Volt valami kereskedelmi tévés tehetségkutató: bejön egy pufók gyerek valami hülye névvel: Caramel, és hozza a saját számát, rajta béna farmernadrág meg amerikai kosárpóló, elkezd énekelni, és én meg vagyok fogva! Egy háromperces dalba beleteszi az életét. Egyszerű, primitív szöveg: „Gyermekként álmódtam, azt hittem, jó lesz, hittem az életben...” Szeretem énekelni. Semmi közöm hozzá – de mégis van! Annak idején Törőcsik Mari betelefonált a tévébe, és Oláh Ibolyát hasonlította Soós Imréhez. Hát mi köze Oláh Ibolyának ahhoz a zsenihez?! És igenis van. Ez a jelenlét hitelessége. Ezek beégnek a retinámba. És énekelem ezeket a számokat magamnak, mert énekelni imádom. Az meg külön izgalmas, hogy három perced van, se több, se kevesebb. Nincs az, hogy majd a következő jelenetben ráerősítek. Egy dalban azonnal kiderül, ha csak izmozol, mert meg akarod magad mutatni, ahelyett hogy egyszerűen átadnád magad az éneklésnek. Felkértek, hogy énekeljek egy Cseh Tamás-emlékestén. Ülünk Bődöcsék balatoni teraszán, kérdezem, szerrinte melyiket. „A Várótermet, az a te dalod!”, ezt mondja. Hajnali három van, legalább negyvenszer meghallgatjuk, és igen, érzem, hogy az jó lesz. Jakabszálláson éltem meg ezt, be akartam menni Kecskemétre, vártam a kisvonatot az elha-

Thuróczy Szabolcs és Pintér Béla a Kaisers TV, Ungarnban, Pintér Béla és Társulata, r.: Pintér Béla. Fotó: Dusa Gábor



gyatott állomáson. Erről szól ez a dal, nekem. Géza és Tamás úgy írták ezt meg, hogy mindenkinek előhossa ugyanazt az élményt – amit máskor, máshol, máshogyan csakis ő megélt.

Az éneklési szenvedélyedre épített Pintér Béla, amikor a Jubileumi beszélgetésekben Nick Cave Hallelujájára énekeled el egy napodat: „1999. április 10-én kiléptem a Fő utcai lakásom ajtaján, mert akkor még ott laktam az öcsémnél...” Ez egy dal-szöveg. Valójában hétköznapi próza. Megvalósítod, amit Cseh Tamás és Cohen az utolsó éveiben tett, és ami a legtöbb: mondták az éneket.

Most nagyon megdicsértél, de a szöveg Béla érdeme. „Csak” egy próza, de csupa fájdalom és nosztalgia: másnapos séta, próba a Szkénében, hiányzó társaink: Virág és Elemér, a szarajevói fesztivál, megszületnek a gyerekek, jön a negyvenedik születésnapom, amire Béla válogatja a zenéket: Lou Reed, Cserháti, Nick Cave... Én beszélek magamról, de Béla írta a szívével. Ismer engem. Később akár meg is sértődhetnek az előadásban, hiszen azzal jönnek, hogy a filmes sikereimtől nagy arcom lett. Igen ám, de Béla magát is ostorozza, majd-hogynem keresztre feszíti. De a színházban csakis ennek van értelme. A téttel bíró őszinteségnek. Ezt jelenti nekem Nick Cave is. Mióta David Bowie meghalt, ő az egyedüli. Ha engem tízezer darázs kergetne, akkor is szívesen hallgatnám. Ott voltam a koncertjén, leült a zongorához, elkezdte: „Into My Arms”, és nekem eleredtek a könnyeim. Minden megnyilvánulása maga a bölcs elegancia. Akárcsak Bowie-é: a születésnapján, január 8-án megjelenik az új klipje, amiben bekötött szemmel fekszik az ágyon, és két nap múlva megtudod, hogy az maga a halálos ágy. De ő nem fecseg a rákról, nem megy be a Larry King Show-ba, hogy drámai bejelentést tegyen. Ilyen elegáns elmenni a világból! Ahogyan élt is: minden mozdulatából sugárzott az emberi elegancia. Ezek a hihetetlenül nagy előadók valószínűleg nem tudják, mennyit gyógyítanak. Hajnalban, amikor fáradtan, zaklatottan hazajövök egy forgatásból, és nem tudok elaludni, csak ülök, és őket hallgatom. Akkor bennem minden a helyére kerül.

Hajnali zenehallgatás: eszembe jut Bödőcs Tibor. Úgy tudom, most az ő könyvéből készítesz színházi estet.

Igen. Tudod, mi barátok vagyunk. Már az első könyvét – *Addig se iszik* – nagyon szerettem, de eszembe sem jutott, hogy nekem ezzel dolgom lenne. Amikor megjelent a második – *Meg se kínáltak* –, volt egy könyvbemutató beszélgetés a Várkert Bazárban, és ott én olvastam fel részleteket. Akkor mondta Tibi, hogy amikor a főhős, Magyar Oszkár monológját írja, mindig az én hangomat hallja. Nem sokat törődtem én ezzel, mert akkoriban minden este játszottam. Aztán Tibi elkezdte mondogatni, még a pandémia előtt, hogy ebből kéne valamit csinálni. De elhessegettem, valószínűleg féltem. Elöttem volt Keresztes Tomi eszméletlen produkciója, *Az örült naplója*. „Úristen, ez döbbenetes!”, ezt mondtam magamban, amikor azt láttam. Hogy jövök én ahhoz, hogy egy ilyen után egyedül kiálljak a színpadra?! Aztán jött a vírus, vele a szabad idő, és tavaly tavasszal már kezdtem felbátorodni: „Imádom ezt a szöveget? Imádom. Biztonságban vagyok vele? Abban vagyok, mert minőség.” De eltelt a nyár, és semmi. Összel megint elővettem a szöveget, és azt mondtam, belevágok. Két év totójázás után most ott tartok, hogy próbálom, nyáron talán meglesz az előadás.

Ki rendezi?

Ki rendezné?! Keresztes Tamás. Szerintem jó tandem. Tamás tudja azt, amit én nem tudok, én meg talán tudom azt, amit ő nem. Az ő vibrálása és az én józanságom együtt kiadhat

valamit. Segít nekünk Enyedi Évi, aki megcsinálta a szövegváltozatot, Tibivel is újraírtunk egy-két részt. Nehéz lesz: harmincnégy oldal egyedül. Sokszor beszélgetek erről Kapával...

Mucsi Zolival.

Őt nagyon szeretem. „Olyan vagy, mint egy orosz színész!”, ezt mondtam neki a *Nehéz* után. Ezt dicséretnek szántam. Az önsorsrontás az orosz színésznek olyan, mint nekem a cigaretta a kávéhoz. Magától értetődő. Kapa ilyen magától értetődően van ott a színpadon Háy János darabjában. Erőt ad nekem, hogy ezt ő meg tudta csinálni, és nem akárhogy. Hátha nekem is összejön. Alig várom már, hogy nézők előtt mondhassam ezeket a fantasztikus mondatokat. Van benne sok humor, fricska arról a világról, amiben élünk. A középpontban egy tönkrement ember áll, aki előadja a magabiztos, fasza gyereket, miközben ömlik mögötte a láva, és ő fejvesztve rohan előre, bele a végzetébe.

Talán soha nem vágsz bele, ha nincs a vírus.

Tologattam magam előtt, de egyszer ki kellett mondanom: egy életem, egy halálom, próbáljuk meg. Nem volt hová menekülni: nincs havi huszonhat előadás, nincs próba, nincs forgatás. Most viszont fel kell kötni a gatyát, remélhetőleg egyszer elindulnak a színházak, de akkor már nem lesz erre időnk, Tomi is, én is, bújunk vissza a mókuserékbe.

Gondolom, Keresztes Tamással akkor találkoztál, amikor Pintér Béla előadásában (Ascher Tamás Háromszéken) a Katona József Színház színpadára léptél.

Igen. Hú, az izgalmas volt: én a Katona színpadán! A bemutatón bizony lámpalázam is volt. Micsoda előadásokat, micsoda színészeket láttam én ott! És akkor hirtelen ott áll mellettem Szirtes Ági. Már ha csak erre gondolok, megszólalni sem bírok. Szerencsére sokakkal forgattam már korábban, ők nekem támaszt jelentettek: Takátsy Peti, Kovács Lehel, Elek Feri... Ferivel ketten alkotunk egy párt, egy rendezőt, akinek az alakja két legendából, Babarczy Lászlóból és Zsámbéki Gáborból lett összegyúrva. Ne tud meg, hogy izgultam, amikor Zsámbéki megnézte a produkciót! Máskülönbén játszottam én már azon a színpadon, sok-sok évvel korábban: benne voltam Halász Péter *Drakulájában*. Fiatal voltam, nem tudtam semmit, így nem is nyomasztott, kiknek a nyomába lépek ki a takarásból. Nemrég újránéztem a felvételt, ami Halász temetési performanszán készült a Múcsarnokban. Örület! Akárcsak David Bowie. Valaki mondja a búcsúztatót, mereven, karót nyelten állnak ott az emberek, sokaknak csorog a könnye, Péter felül a koporsóban, nyakában piros sál, oldalt fordítja a fejét, fanyarul elmosolyodik és megjegyzi: „Szerintem a hamvasztás kényelmesebb.” Brutális fekete humor. Sátáni eleganciával megrendezett saját temetés. Ez februárban történt, március 9-én meghalt. Nemrég halt meg a nagy performer, Najmányi László is, ő mondta, hogy ez a búcsúztatás a század legnagyobb színházi performansza volt. Nevezhetjük akárminek: színház és élet összeért. Igazán kimondhatjuk, hogy Halász nem „játszott”. Ott volt, jelen volt. Ennél több nem kell.

Ez a beszélgetés rólad akar szólni, te pedig mindig másokról beszélsz.

Mert a velük való találkozások határoznak meg engem. Tőlük... azt akartam mondani, tanultam. De inkább azt mondom: hatással voltak rám, erőt adtak. Nem tanulok én tőlük, hanem rájuk tapadok, figyelem őket. Igen, a figyelem, az talán a legjobb szó. Élek, figyelek, élmények érnek, és ezek a belém égett élmények mozgósítanak, amikor a színpadon vagyok. Ez elég is, azt hiszem.

STUBER ANDREA

MAGYARMISKÁSAN

Fel- és délvidéki Parasztopera

Hajlok arra, hogy Pintér Béla *Parasztoperája* remekmű. Az a definíció mindenesetre illik rá, amit Spiró György úgy fogalmazott meg, hogy az igazán jó darab rossz előadásban, rossz közönség előtt is működik. Teljességgel elképzelhetőnek tartom, hogy a *Parasztopera* diafilmváltozatban vagy képregényformában is élményszerű lenne (+karaoke).

Egyrészt rendelkezik az operaműfaj főbb jellemzőivel – bármily furcsán hangzik is ez, tekintve, hogy Darvas Benedek népzeneét, népdalokat adott alá. Igaz, megbolondította némi barokkos hangzással is. A zenei szerkezet – nyitány, áriák, duettek, recitativók, kórus, finálé – tökéletesen ellátja a muzsika érzelmkifejező funkcióját. Minthogy a zenés forma eleve megemel és stilizál némiképp, így helyből humorforrás a szöveg trivialisága és mérlegen adagolt vulgaritása. Ezt a fajta komikumot kezdetől fogva magabiztosan és lefegyverzően használja Pintér Béla.

Másrészt a *Parasztopera* kortalan és időtálló, akár egy klasszikus sorstragédia. Nem annyira görög drámára hasonlít, amennyiben a görög isteneket a görögök emberinek képelték el, olyan veszekedősnek, hangosnak, szenvedélyesnek, bosszúállónak, mint amilyenek magukat – vagy legalábbis a többieket, mondjuk, a szomszédaikat – ismerték. Itt hallgató, kíméletlen isten áll az események mögött. Egyszerű, népi közegben magyar hübrisz. Irgalom még csak volna hőseink-

ben, de a nincstelenség vagy a bírvágy amortizálta a morális gátakat. A *Parasztoperában* bűnök estek, amikért a leszárnozottaknak is bűnhődniük kell. Mindez dalokkal, zenei és szövegpoénokkal – nagy biztonsággal haladunk a nevetés útján a megrendülés felé.

Pintér Béla e korai darabjának olyan sok bemutatója volt már, hogy egy *Parasztopera*-fesztivál is kitélt belőle 2015-ben az Átriumban. Annak a többnapos fellépéssorozatnak a legizgalmasabb résztvevője talán az Operettszínház stúdiós növendékeinek Földes Tamás rendezte előadása volt. Külhoni magyar színházakba a mű a 2010-es évektől jutott el, először marosvásárhelyi színinövendékek adták elő, majd Temesváron vitték színre, most pedig az Újvidéki Színház játssza – együttműködve a Szegedi Nemzetivel –, valamint a kassai Thália Színház. Ez a legújabb két bemutató, az újvidéki és a kassai, fontos tanulságokat kínál a darab előadás- vagy nézéstörténetére nézve.

Az Újvidéken és Szegeden részben eltérő szereposztásban játszott *Parasztopera* Keresztes Attila rendezésében úgy mozog a mű megszabta elég szoros korlátok között, hogy hibátlan érzékkel szolgálja a hatásokat. Bár e Pintér-darabot joggal és tisztelettel operának nevezzük, a színházi potenciálja a legerősebb. Ezért van, hogy az előadása azt is kibírja, ha a szereplők nem énekelnek kifogástalanul, vagy az énekstílusuk



Pongó Gábor, Elor Emina és Dienes Blanka az újvidéki Parasztoperában. Fotó: Srđan Doroški

távol esik attól, ami a népdaloké ideális esetben. Ennek az engedékenységnak már a 2002-es ősbemutató érvényt szerzett, hiszen a Pintér Béla és Társulata interpretációjának sem az éneklés volt az erőssége. Maga a partitúra természetesen jelentősen meghatározza a színészi alakításokat, de amikor igazán jó színészek kezébe kerülnek a darab igazán jó szerepei, akkor mindig van min elcsodálkozni és fellelkesülni.

A kassai Thália Színházban fiatal, Pozsonyban végzett rendező, Rédlí Károly vitte színre a darabot. A nyitott színpadra pillantva rögtön látszik, hogy Gadus Erika díszlete megbontja a mű egységes helyszínét. A színpad nagyobbik részét a tisztaszoba uralja, hátrább fekete koromtól piszkos tűzhely, felette kémény fut a magasba, a tetején gólyafészek. Jobbra a falon színes, festett tányérok sorakoznak. (Egy táncos jelenetben valaki véletlenül lever egy tányért, az leesik, és ekkor enyhe csalódottsággal konstatáljuk, hogy vagy papírból van, vagy könnyű műanyagból.) Jobb oldalon elől jelzészerrű csűr talán: deszkafal, létra, szalmabála. A színpad elejében balra fémpad és vasúti átjárót jelző közlekedési tábla. Hátrább mintha kerthelyiséget látnánk (a Lóbáló presszó? – latolgtatjuk), ez előtt helyezkedik el a négyfős zenekar: nagybögős, brácsás, hegedűs és mindenestül billentyűs.

Az újvidéki előadás színpadképe elhagyott templomra emlékeztet. Kiegett, füstös, szemetes rom gótikus ablaknyílásokkal – azokon keresztül közlekednek a szereplők. Ezt a teret, Fodor Viola m. v. díszlettervezői munkáját finom, láthatatlan szálak kötik a műben rejlő szakralitáshoz. A színen tönkrement szószék, bakok, fejszék. A heverésző (mű)tehén és (mű)bárány a betlehemi istálló képét is felidéz, és az erősen gömbölyödő, fehér ruhás, fejéről fehér kendőt lelógató Etelka menyasszony (László Judit) Szűz Mária-benyomást kelthet. Persze csak addig, amíg tetőtől talpig végig nem mérjük, s észre nem vesszük a menő módon csillogó fehér edzőcipőjét, és pláne a pocakjában felvillanó zöld fényeket. Papp Janó a jelmezeivel kitűnően szolgálja Keresztes Attila rendezésének szigorú, de igazságos csúfondárosságát. A világítási elemek visszatérően asszociáltatnak egy nagyobb kínai üzlet szűkre szabott sorának árukészletére: Balogék elveszett fiának bekeretezett fényképét égősor ékesíti, míg a Kovboj (a hiánytalan illúziót keltő Káli Gergely m. v.) eleve úgy jelenik meg, mintha valami kínai Marlboro-fényreklám figurája lenne.

A *Parasztopera* kötött formája nem hagy nagy szabadságot a rendezőnek, de követel tőle néhány koncepcionális döntést. Mindenekelőtt azt, hogy mikor, hogyan és mennyiben előlegezze meg a játék a hősök közti viszonyokat, valamint a későbbi fordulatokat. Fokozatosan táruljanak fel előttünk titkok, vagy egyből lássuk világosan a helyzeteket. Mind az újvidéki, mind a kassai előadás rögtön exponálja, hogy Roland vőlegény nem a menyasszonyát, Etelkát szereti, hanem a mostohatestvérét, Julikát. Az újvidéki Szalai Bencéről és Dienes Blankáról azonnal lerí, hogy számukra a násznap voltaképp gyásznapp. (Itt jegyzem meg, jó érzés észrevenni, hogy a tehetség mindig kilátszik. Az újvidékiek nagyszerű *Anna Karenina*-előadásában felfigyeltem a Kittyt játszó törekeny, szóke, sugárzó színinövendékre. Most pedig kiugrott az erős újvidéki mezőnyből egy fekete rúzsos, heves Julika, sístergő erővel, megbolydult lelkiállaggal: empatikus legyen-e, amikor a szerelme mást vesz feleségül, vagy gyűlölje érte? És a színlapról kiderült, hogy ismét Dienes Blankához van szerencsém.)

A kassai Balog szülők (Nagy Kornélia és Nádasdi Péter) szintén tisztában vannak fiuk és nevelt lányuk érzelmeivel, s igen határozottan tuszkolják Rolandot (Rubóczki Márk) a

kényszerből elveendő Etelkához (Stehlárik Viktória m. v.). Keresztes Attila Újvidéken jól számított, amikor a vajdasági előadás bizonyos pillanatait – például Etelka menyasszony édesanyjának reagálását a Kovboj említésére, vagy a Balogékban megszülető felismerést –, úgy rendezte meg, hogy nem keresi a feltűnést. Aki célirányosan figyel, az észreveheti, de összességében meghagyják a meglepetést a közönségnek. Evvel szemben Rédlí Károly a kassai produkcióban szinte mindent előre jelez. Belátom, ez is lehetséges eljárás; avval szerezni örömet a nézőnek, hogy kitalálhatja a megfejtéseket. Ől is egy nézőnő előttem, aki boldogan bmondja férfi partnerének, hogy ki Etelka igazi apja, amikor felmerül a színen ez a kérdés.

A kassai Thália Színházban bemutatkozó Rédlí Károly fiatal rendező lévén érthetően ambiciózusan keresi a maga egyéni kifejezőmódját a műben. Ötleiteinek némelyike szellemes és tartalmas. Másik része inkább csak fölösleges. A legtöbb azonban árt a darabnak, amennyiben spoiler, illetve csökkenti a hatást, amit a színészek a játékkal elérhetnének. Meglepő módon a felvidéki előadás elejére, a nyitány elé bekerült egy rövid előjáték hátulról: a színpad mögül halljuk a lakodalomra készülő család hangjait. Disznót vágnak. Első szereplőként így kerül elénk Balog Imre (Nádasdi Péter) véres kötényben, késsel a kezében. Ez a kis betét ugyan gyengíti a nyitányt mint felütést, de nem idegen a tanyasi életképtől, és megelőlegezheti az erőszakot. A felesleges kategóriába sorolom viszont azt, amikor a menyegzőre érkező örömapa, Feri lelkész (Illés Oszkár) lila, gurulós bőrröndből mamuszt vesz elő, hogy arra cserélje a cipőjét. Néma percek telnek el ezzel, mialatt a feleség szerepében Szabó Emőke eljátssza, mennyire elege van a legkevésbé sem „magyarmiskás”, tetesza férjéből. De hát enélkül is egész este ezt játssza a színésznő. Érdekes, eredeti, bár egysíkú vonás a kassai előadásban, hogy a papucsság minden férjre kiterjed. Nemcsak az örömszülők családjára jellemző, de Etelka is igen éles hangot használ, eredményesen, Rolanddal szemben. A legsajnálatosabb rendezői megoldásnak azonban az látszik, hogy Rédlí Károly mind az Állomásfőnököt (Ollé Erik), mind a Kovbojt (Bocsárszky Attila) megmutatja már jóval azelőtt, hogy színre lépne. Ollé Erik az egyik dal alatt settenkedik be, hogy alkoholos befolyásoltságában lefeküdjön az állomást jelző pad elé, Bocsárszky Attila pedig előbb a gólyafészekben bukkan fel, aztán beszél a díszletbe, megáll a rá ráadásul indokolatlanul hasonlító ifj. Balog Imre-falikép előtt, nézegeti, majd a falnak fordítja. Ezekkel az akciókkal a rendező a fényes antré lehetőségétől fosztotta meg a felvidéki játszókat.

Nem úgy a Vajdaságban, ahol a részeg Állomásfőnök zenés belépője parádés bravúrszám, már csak Mészáros Árpád elképesztő mozgáskészségének köszönhetően is. (A „Mikor én már 18 éves voltam” kezdetű dallal meglepetésszerűen belemulatozik a menyasszony-öltöztetés lírai jelenetébe.) Mészáros Árpád Állomásfőnökének botrányos távozása is frenetikus: úgy hagyja el a lakodalom helyszínét, hogy az abroszt még magára tekeri, és bele-belenyúlogat a fazékba. De figurálisan a kassai Állomásfőnök is rendben van: Ollé Erik sovány, szikár, borostás, nyüzüge alak. Beszszelve mindenét ficereggeti a mozgáskoordináció kihívása, a hótaposó csizmája pedig olyan telitalálat Gadus Erika jelmeztervezőtől, hogy nehéz a szemet levenni róla. Az ugyancsak feltűnően jól táncoló kassai Bocsárszky Attila Kovbojának a hatásos belépő helyett egy chippendale-szám jut az asztalon a flashbackben: farmernadrágját egy mozdulattal lerántva, leopárdmintás alsónadrágban áll az ifjú lelkészné elé. Szép a menyasszony anyjának, a vonzó alt hangú Szabadi

Emókének ziláltsága, megviseltsége. De a leggazdagabb belső tartalmakat a Thália Színház előadásában az emo stílust kultiváló Julika, vagyis Latóczy Katalin érzékelteti. Bakancsos árva-csaként kedves kötelességtudattal járja a legényest, amikor bemutatják a nászszülőknek.

Az Újvidéki Színház előadásában a Balog házaspár, Figura Terézia és Pongó Gábor alakítása is erőteljes, de a legkiemelkedőbb az a kettős, amit Elor Emina és Huszta Dániel alkot a lelkész és felesége szerepében. Az asszony a túsarkú csizmájában egy fejjel magasabb a férjénél, amit a férfi legfeljebb avval ellensúlyozhat, ha rááll valamelyik tehénlepenyre a színen. Mégiscsak jelent az is két-három centit, például amikor takarni akarja, hogy a felesége és a Kovboj épp üzekednek a háttérben. (Itt jegyzem meg, a kassai előadásban Bocsárszky Attila Kovboja tapintatosan változtat kettő betűt a dalszövegben: „szeretnék megkapni itt és most”-ot énekel.) Az újvidéki lelkész, Huszta Dániel maga a rendíthetetlen béke és szeretet, Elor Eminából pedig csak úgy füstöl a kielégületlenség dühe: színészi bátorsággal, féktelenül faragja az urát.

A Vajdaságban – ahogy értjük – nem fog megszületni az a gyermek, aki legsúlyosabb következményként várakozik a tragikus eseménysor végén. Nézőpont kérdése, hogy ezt engedménynek, büntetésnek vagy isteni igazságszolgáltatásnak vesszük Keresztes Attila rendezőtől. Az előadás végén látjuk a múltbeli gyilkosságot: Pongó Gábor Balog Imréje téglát fog a vendég fejéhez, akinek felsőteste lassú, szép ívben dől neki a falnak ott, ahol – most vesszük észre – eleve látszott egy vércsík. A „Kimentem a hegyre” kezdetű, szülőanya-elátkozó finálét katartikus erővel éneklő társulat, amely maga is megrendülten áll aztán a tapsnál a templomfalra gótikus betűkkel felfestett dalszöveg alatt. A kassai befejezés szűkebb, elhalóbb. Rédlí Károly rendező az utolsó, múltfeltáró, prózában előadott jelenethez egyedül Rolandot állítja oda tanúnak, nézőnek. Itt a Balog fiú nem is éneklő el a végső dalt, csak elmondja a strófát halkán, súlytalanul.

Próbáltam, próbáltam, de nem tudom elhallgatni azt a fájó sérelmet, hogy ráadásul a kassai *Parasztopera* végén a *Take Me Home, Country Roads* számra tapsoltatják a közönséget.

BOGYA TÍMEA ÉVA

BUT I AM HUNGARIAN

Maradok maradni

A fenti mondatot biztosan minden határon túli magyar kimondta már, valahányszor külföldre utazott, és megkérdezték tőle, honnan jött. Ez a mondat tökéletes arra, hogy összeszavarja a külföldieket. A nemzetiségi kérdés a világ azon részein, ahol nem volt Trianonhoz hasonló trauma, kicsit egyszerűbb vagy éppen másként bonyolult, mint a magyarságé. Ezekben az országokban a bevándorlók célja előbb-utóbb az asszimiláció, az állampolgárság megszerzése, míg a „külhoni” magyarságé épp ellenkező: a magyarság megőrzése. És ez mint egy nemes, alanyi kötelesség száll generációról generációra, tehát nem fér bele az elvándorlás. Nekem is volt már büntudatom azért, mert elmentem Erdélyből, mert nem ott boldogultam, mert azt választottam, hogy ne ott boldoguljak. Azóta foglalkoztat az anyaországon kívüli magyarok helyzetének megfogalmazása, hogy az anyaországba költöztem. Mert én csak itt lettem erdélyi magyar, Romániában csak simán maghiar, rosszabb esetekben ungueroaică voltam, de az államszocializmusban szitokszóként használt bozgoroaică én már nem. Magyarországon derült ki, hogy nem vagyok elég magyar az állandó lakcímhez, hogy a nagymagyar nemzetségi paradigmája csak ennyi – egy jó szófordulat. Nyilván megérttem, hogy nem lehet Magyarországon állandó lakcímem, ha egyszer román állampolgár vagyok. De akkor mihez kezdek a magyar személyimmal, amelyet azért kaptam, hogy magyar állampolgár legyek? Szavazásra például nagyon jó.

E hosszú felvezető után végre elérkezünk ahhoz a kérdéshez, hogy miért Magyarországon mutatnak be egy, a kisebbségi magyarság elvándorlásáról szóló, a távoli otthon nosztalgiáját felidéző színházi előadást. A válasz nélkülöz mindennemű grandiozitást, de rámutat a kisebbségi magyarság egyik – talán univerzális – problémájára: a finanszírozás. Elor Emina kezdeményezéséből, Crnkovity Gabriella rendezésében, László Judit, Szalai Bence és Ozsvár Róbert játékaival az Újvidéki Színház színészeinek projektjeként született meg a *Maradok maradni* című előadás, amelyre a StageHive 2019/2020-as videópályázatán nyerték el a támogatást. A StageHive előtt a szerbiai tartományi pályázatokon is próbálkoztak, de sikertelenül. A szerbiai állami színházi támogatások terén nem vagyok jártas, de romániai tapasztalataim alapján a kormányok nem szórják két kézzel a pénzt a kisebbségi kőszínházi intézménystruktúrára kívüli előadó-művészeti projektekre. A kettős állampolgárságban pont a kettőség a nehéz. A finanszírozás kérdéseit oda-vissza dobálja egymásnak az anyaország és a szülőföld, kár, hogy nincs olyan, hogy Magyar Kisebbségek Országá. Szóval a StageHive videópályázata ezért is különleges, mert a segítségével olyan produkciók valósulhattak meg, amelyek valamilyen okból kimaradtak az állami támogatásokból. A StageHive különböző előadó-művészeti szakemberek számtalan lehetőséget magában rejtő találkozási platformja volt, amelynek a 2020/2021-es koronavírus-járvány vetett véget. De a *Maradok maradni*



Elor Emina. Fotó: Pongó Gábor

Mi? Maradok maradni

Hol? Fém Arts & Café

Kik? Elor Emina, László Judit, Ozsvár Róbert, Szalai Bence / összeállította és rendezte: Crnkovity Gabriella

magyarországi bemutatója mindezek mellett szimbolikus is, hiszen az előadásban megjelenített történetek döntő többségében a külföldre telepedést az anyagi nehézségek, a megélhetési gondok motiválták.

Az Újvidéki Színház színészeinek nem ez az első önálló, az Újvidéki Színházról független projektjük, de ez a legkomo-lyabb. A címadó Weöres Sándor-idézet szépen összecseng az otthonkeresés felvetett kérdéseivel. Az előadás szinte mitikusán, a napraforgó születésével kezdődik, és annak kivirágzásával, énekkel és vetítésével ér véget – az enyhén giccsbe hajló képeken a vajdasági tájakat belengi az otthon, a szülőföld szeretete. A napraforgó, akár a táblákban virágzó repce, az ország reprezentatív növényeként jelenik meg. És szimbólum is, mert ha igaz, hogy a napraforgó mindig a nap felé fordul, akkor olyan, mint az emberek, akik mindig a boldogulást, a boldogságot keresik. A rövid, pörgős jelenetek a lehető legtöbb oldalról járják körbe az otthon problémáját, és nem egy narratív történeté állnak össze, sokkal inkább egy általánosan sokszínű léhangulat-tá, amiben nagyon nehéz jó döntést hozni, mert sem a kitelepedés, sem a maradás nem garantálja a boldogságot. Megjelennek a külföldi családalapítás azon nehézségei is, amikor az otthoni család jön látogatóba: két egymástól igen eltérő, mondjuk, az amerikai és a szerb kultúra találkozik egymással, és a félig magyar, félig szerb rokonok nem beszélnek angolul, az amerikai álompártnér pedig nem igazán nyitott rájuk. A különbözőségekből – ha tetszik, multikulturalitásból – születő feszültségek ilyenkor elkerülhetetlenek.

Az Újvidéki Színház színészeitől nem idegen a magyarországinál jóval merészebb, társadalomkritikus esztétika, és a mindenféle határokon is otthonosabban közlekednek ide-oda, így bátran és képlékenyen használják a testük kifejező erejét, és a klasszikusnak tekinthető kellékeken kívül a színpadon

kevésbé megszokott anyagokat is alkalmaznak, mint a lisztből gyúrt massa. De az előadásban emellett jelen van – és ez talán a legfontosabb része – a nemzeti, szentnek tekintett szimbólumok humoros, ironikus megközelítése. Kedvenc jelenetem, amikor az Amerikába emigrált újvidéki magyar fiú egy szilveszteri gyors kufircot szakít félbe azért, mert közben éjfél lett, vagyis eljött a magyar himnusz ideje. Ezt az önmagában vicces, abszurd szituációt, a szent és a profán ilyen találkozását hihetetlenül komikusan, expresszíven játssza el Elor Emina és Ozsvár Róbert párosa. A közönség mégsem nevet rajta egészen önfeledten, zavar érződik a levegőben. Miközben miért ne nevetgetnénk ezen? A nézők tanácsatlanságában a színjátszási hagyományok különbözőségén túl talán szerepe van a kormány azon agyon súlykolt üzenetének, hogy nemzeti értékeink veszélyben vannak (amelyet az ember még akkor is hall, ha nem ért egyet vele). A jelenetben fel sem merül a nemzetgyalázás, a lényeg az amerikai numera értetlenségében rejlik: ha szerb vagy, akkor, hogy lehetsz magyar? A hazai színjátszás felől nézve hiánypótló nemzeti kritikussághoz szükséges távolság itt azért is lehetséges, mert a magyarsághoz kapcsolódó szimbólumok a kisebbségi magyaroknak egyszerre idegenek és ismerősek. De hiánypótló ez abban a tekintetben is, hogy a megélhetési problémákat, az azokkal való küszködést nem egy, a mélyszegénységben élő társadalmi réteg szemszögéből mutatja fel, hanem polgári szakmát betöltő, elfogadott, családos felnőttek körében: vagyis a külföldi munkavállalás mint túlélési stratégia bárkit érinthet.

A *Maradok maradni* alkotói a magyar nyelvhez szintén kritikusan állnak: a kétnyelvűség magától értetődő, a színészek a párbeszédekben a világ legtermészetesebb módján váltanak a szerb és az angol között. A kétnyelvűség kulturális, nemzetiségi és esztétikai minőség, ami nem teherként nehezedik rájuk. Az idegen nyelv színpadi használata pedig különösen érdekes a magyar anyanyelvi játék színpadi történetének szempontjából, hiszen az 1800-as évek elején megjelenő magyar nyelvű színjátszás egyik mozgatórugója a nemzeti identitás reprezentációja volt. Itt mintha egy korrigált, a magyar kisebbségi léthez szervesen kapcsolódó multikulturális identitás reprezentációja történné, amelyben a nyelvtudás már maibb, megélhetési, jóléti kérdésként merül fel.

NEM AKAROK MINDENÁRON SZÍNPADON LENNI

BALÁZS ÁRON tizenöt évig élt úgyszólván szimbiózisban az Újvidéki Színházzal. A társulat vezető színészenek számított szerződtésének pillanatától egészen 2015-ig. Az intézmény elhagyásáról, egy kivételes generációhoz tartozásról, a művész morális dilemmáiról beszélgetett vele a *Mefisztó* című előadás után PRESSBURGER CSABA.

– *Mi vonzott erre a pályára? Volt-e „színjátszó múltad” az akadémia megkezdése előtt?*

– Középszkolásként csatlakoztam az amatőr színjátszó csoporthoz a falumban, Bajmokon. Ahogy ez lenni szokott: néhány barátom már járt, mesélték, hogy jó buli, és rábeszéltek. A megboldogult Barácius Zoli bácsi vezette a színekört, ő a közeli Szabadkáról ingázott. Akkoriban a színjátszásra úgy tekintettem, mint kellemes időtöltésre jó társaságban, semmi több nem volt ez számomra, eszembe se jutott, hogy a színekörben töltött évek a későbbiek szempontjából hasznosak lehetnek. Aztán 1995 nyarán meghívtak a Tanyaszínházba, ahol találkoztam a későbbi évfolyamtársaimmal; a többségük már júniusban felvételizett az újvidéki színiakadémiára. Én korábban egyáltalán nem is gondoltam arra, hogy a műszaki szakközépiskola elvégzése után továbbtanuljak. A Tanyaszínház tájolása idején döntöttem el, hogy szeptemberben megpróbálom a pótfelvételit. Az induló tízfős osztályban még négy szabad hely volt – engem is felvettek.

– *Hogyan működött ez a Hernyák György és László Sándor vezette évfolyam, amely egészen kivételes színészegyeniségeket „termelt ki” magából, olyan művészeket, akikről bizony kijelenthető, hogy nagyban hozzájárultak a vajdasági magyar színjátszás megújulásához? Érdemes felsorolni az évfolyamtársaidat: Figura Terézia, Kalmár Zsuzsa, Krizsán Szilvia, Mess Attila, Mezei Kinga, Nagypál Gábor, Puskás Zoltán, Szloboda Tibor, Szorcsik Kriszta.*

– Az évfolyamról többen, akik javarészt Zentáról érkeztek, már korábbról ismerték egymást, és már az akadémia megkezdése előtt komolyan foglalkoztak színházzal, volt egy saját kis társulatuk is. Én kezdetben kívülállónak éreztem magam. Furcsa volt megélni az olyan helyzeteket, amikor előadásokról vagy irodalomról beszélgettek, és én nem láttam az adott előadást vagy nem olvastam azt a könyvet. Nem követtem a színházi élet lüktetését, mint ők. Én a mai napig érzem, hogy rengeteget kéne pótolnom, rengeteg hiányosságom van a színház terén, mert nem az volt gyerekkoromtól az álmom, hogy színész legyek.

– *Voltak emiatt konfliktusaitok?*

– Természetesen voltak konfliktusok, kisebb-nagyobb összetűzések, aztán békülések. De hát egy kis közösségen belül, amelyben négy évig gyakorlatilag össze vagytok zárva, és már mindenki ismeri a másik gesztusait, hanglegjtését, mimikáját, ez elkerülhetetlen. Visszatekintve mégis úgy látom, hogy összetartó csapat voltunk.

– *1999-ben, amikor végeztetek az akadémian, azonnal mindannyiőtöket leszerződttetek az Újvidéki Színházhoz, illetve a szabadkai Népszínház Magyar Társulatához. Vitathatatlan tehetségetek mellett ez nem utolsósorban annak is volt köszönhető, hogy a háborús kilencvenes évek elvándorlási hulláma a színházak emberállományát is alaposan megtizedelte. Pályakezdekként hogyan viseltétek, hogy rögvest a legnagyobb szerepeket osztották rátok?*

– Igen, valóban a mélyvízben találtuk magunkat, de sokat segített rajtunk, hogy össze voltunk kovácsolódva. Másfelől az akadémian belénk nevelt munkamódszer is éreztette pozitív hatását. Ugyanakkor általánosságban elmondható, hogy minden előadásnál nagyon meghatározó maga a munkafolyamat, hogy milyen hangulatban jön létre a produkció. Persze itt sincs szabály, mert volt már olyan próbafolyamatban is részem, hogy iszonyatosan rossz volt a légkör, rossz vibrációk közepette készült az előadás, mégis jó lett, és volt az ellenkezőjére is példa, hogy minden „zen” volt, az eredmény mégse lett valami fényes. Mindenesetre a kezdeti években én teljes mértékben belevetettem magam a színházi munkába, éppen ezért a színházon kívüli életem nem is úgy alakult, ahogy szerettem volna, de akkor ezzel nem igazán törődtem.

– *2004-ben aztán nagy érvágás érte az Újvidéki Színházat: távozott Szorcsik, Nagypál, Mezei és a dramaturgként meghatározó szerepet játszó Gyarmati Kata. Ők a budapesti Bárka Színházban folytatták pályafutásukat. Hogyan élted meg ezt?*

– Nem éreztem haragot vagy dühöt, bár emlékeim szerint nagyon hirtelen és váratlanul történt. Meglepődtem. Fölmerült bennem a kérdés persze, hogy engem miért nem hívtak, de nem voltam biztos benne, hogy ha hívnak is, men-

tem volna-e. Ez nálam talán személyiségfüggő dolog. Elég sok helyre invitáltak a későbbiekben, mégsem éreztem úgy, hogy mennem kellene, mert nem tudtam magam Magyarországon elképzelni.

– *Téged egyáltalán nem foglalkoztatott a kivándorlás kérdése? Mrožek Emigránsokja volt a diplomaelőadásod...*

– Nem vagyok benne biztos, hogy föltaláltam volna magam például Budapesten, ami máig nem a kedvenc városom, nekem ott túl nagy a nyüzsgés. Úgy gondolom, Magyarországon egy színésznek sokkal többet kell – ha nem is könyökölnie, de – kopogtatnia, itt-ott megjelenie, és nekem ez nem megy, én sokkal visszahúzódóbb vagyok a magánéletben. Ráadásul nem dolgoztunk mi rossz rendezőkkel Újvidéken

sem, csupán a közönségszám nem az, ami egy magyarországi nagyvárosban megszokott.

– *2004-től indult be igazán a nagyüzem számodra. Volt olyan évad, amikor hat bemutatód is volt, csupa fő- vagy főbb szereppel. Hogyan befolyásolta a további munkád, karriered, hogy gyakorlatilag az egyetlen vezető férfinézés maradtál a társulatnál?*

– Ráadásul 2005-től még az akadémián is dolgozni kezdtem rész munkaidőben. A napjaim tehát úgy néztek ki, hogy 10-től 14 óráig próba, 14-től 18-ig óra, 18-tól 22-ig ismét próba vagy előadás. Csak aludni jártam haza, a reggeli kávé pedig már a klubban ittam meg. Jó darabig azt éreztem, hogy bírom én ezt, mert fontos nekem, de pár év után kezdtem be-



Fotó: Szerda Zsófia

telni. Jeleztem is a vezetőség felé, hogy szeretnék egy kicsit visszavenni a tempóból, legyen a hat bemutató helyett esetleg csak három évente. Nem egyik pillanatról a másikra jutottam el a felismerésig, hogy a magánéletnek fontosabbnak kellene lennie számomra, és picit háttérbe kellene szorítanom a színházat. 2015-ben érett meg bennem a döntés, amikor azt mondtam: ez így nem tud tovább funkcionálni – és végleg átigazoltam a színiakadémiára.

– *Ebben a tízéves periódusban, 2005 és 2015 között bontakoztál ki színészként igazán, a közönség és a szakma is elhalmozott díjakkal, elismerésekkel. Mi volt a legmeghatározóbb alakításod ebből az időszakból?*

– Nem tudom megmondani. Születnek díjnyertes előadások, amelyekben mégsem érzi igazán jól magát az ember,

mert kimerítőek a próbák, örökös a bizonytalanság. Vannak rendezők, akik még az utolsó pillanatban is osztanak ki szöveget, mert folyamatában alakul a „projekt”, nincs előre megírt szövegekönyv. És lehet, hogy végül egy nagyon jó előadás születik, mégis a színészben mindig ott a félsz, hogy mi van, ha eljutok ahhoz a ponthoz, ami megváltozott, és „behúznak egy fehér lapot”. Ugyanakkor voltak olyan előadások is, amelyeket imádtam vagy zseniálisnak tartottam, esetleg a szakma is értékelte, de a közönség nem szerette. Nem tudok különbséget tenni a közönség és a kritikusok elismerése között. Mert kinek van igazaza? Kinek a pártját fogja a színész?

– *Legutóbbi szerepeid (Újvidéken a Mefisztó, Szegeden a Molière főszerepe) is a művész dilemmáit tematizálják, konkrétan a hatalom és a művész viszonyát állítják fókuszba. Össze*

lehet-e békíteni a művészetet a mindenkori hatalommal? Mit válasszon egy színész, ha a hatalom durván beavatkozik a kultúrába, a morált vagy a művészi karriert? Kerültél-e a pályád során ilyen válaszút elé?

– Ilyen durván nem, mint a *Mefisztóban* vagy a *Molière*-ben. De én egyébként sem szeretek politikai ügyekbe keveredni.

– 2013-ban mégis belekeveredtél. Ez volt az az év, amikor az Újvidéki Színház igazgatói posztjára ketten jelentkeztek: a 2008-ban az intézménybe visszaigazolt Gyarmati Kata és az egri Gárdonyi Géza Színház vajdasági származású színésze, Venczel Valentin. Komoly felhőrdülést okozott a szerbiai, de a magyarországi színházi szakmában is, hogy Gyarmati pályázatát a politikai döntéshozók formai okokra hivatkozva diszkvalifikálták, és Venczel kinevezését támogatták. Te akkor a színház Igazgatóbizottságának tagjaként nemmel szavaztál Venczel kinevezésére, a hatalom mégis érvényesítette az akaratát. Mi motiválta a kiállásodat?

– A szakma védelme motivált. Nem értettem, miért kell valamit, ami jól működik, feladni. Gusztustalan, ha a színháznak politikai célokat kell szolgálnia, hiszen ennek fordítva kell lennie! A színházat nem a politikának kell irányítania, viszont a színháznak véleményt kell alkotnia a politikai helyzetről – bár szerintem ez is csak akkor jó, ha nem direkt módon teszi.

– Beigazolódta a Venczel kinevezésével kapcsolatos félelmeid?

– Úgy gondolom, hogy nagy minőségbeli változásokat hozott ez a váltás mind az előadások, mind a meghívott rendezők tekintetében. Valahogy nem működtek az előadások. Beszélhetünk persze arról, hogy később is ért el a színház sikereket, de nem ez a lényeg. A színházon belül nagy harcok dúltak.

– Sokan viszont kompromisszumos megoldásként élték meg, hogy bár Venczel lett az igazgató, de Gyarmati maradhatott a színház dramaturgja, művészeti vezetője.

– Igen, ő élvezte a társulat bizalmát, de egy idő után neki is elege lett, nem bírta ezt a helyzetet tovább, és (ismét) távozott. Annyira jó, hogy ezt az egészet már én is magam mögött tudhatom!

– Ezek szerint a 2015-ös távozásodban szerepet játszott az is, hogy új igazgatója lett a színháznak.

– Igen, elég nagy szerepet. Nem értettük egymást. Közben igyekeztem a társulat tagjaként ellátni a feladataimat, már formálódott bennem a távozás gondolata. Bizonyára közrejátszott a döntésemben az is, hogy volt egy biztos hely, ahova mehettem. Ha nem lett volna az akadémiai munkahely, nem tudom száz százalékosan megmondani, hogy megléptem volna-e ezt.

– A váltást, a színháztól az akadémiára való teljes átigazolást a karriered szempontjából előrelépésként vagy visszalépésként értékeled? Mennyire tudta felváltani a tanárszerep a színészi szerepet?

– Nem váltotta fel teljesen, hiszen színész is maradtam, de immár szabadúszóként. Az oktatómunka mindenképp egy más karakterű dolog. A tanítás örökös bizonytalanság: ha meg volnék győződve róla, hogy mindent jól tudok átadni a diákoknak, az szerintem baj lenne. Nem azt mondom, hogy minden egyes óra, találkozás a színinövendékekkel félelemmel tölt el, de van egyfajta bizonytalanság bennem. Hiszen a szakmát kéne eltanulniuk tőlem valahogy. Én pedig csak azt tudom elmondani, megmutatni nekik, hogy én hogyan oldanék meg egyes dolgokat, hogy én mit kezdenék egy adott

szituációban, miközben mindnyájan más-más felfogással, élettapasztalattal rendelkeznek. Tehát azt kellene elérnem, hogy a segítségemmel XY diák túl tudjon lépni egy bizonyos problémán, és hitelesen tudjon létezni a színpadon. Nekem az a legnagyobb félelmem, hogy ebben kudarcot vallok.

– És a színészi kvalitásaiddal kapcsolatban soha nem voltak hasonló félelmeid? A *Mefisztó* főhőse, Hendrik Höfgen egyik önostorozó pillanatában azt mondja: „Sohasem leszek elsőrangú. Provinciális vagyok.”

– Vannak pillanatok, amikor az emberben kételyek merülnek fel a saját tehetségét illetően, de ezen túl lehet lépni, ha tisztában vagyunk a képességeinkkel.

– És megfordítva: hogy azt érezted, „ezt a figurát én jobban meg tudtam volna csinálni, mint a kolléga”?

– Szerep miatt soha nem voltam féltékeny, de azt éreztem már előadásnézés közben, hogy én ezt a karakterformálást másként oldottam volna meg. Viszont ilyenkor azt sem szabad szem elől téveszteni, hogy már egy kész szerepről beszélünk, nem tudhatom, hogy milyen volt a próbafolyamat, a rendezés, a koncepció, vagyis a körülmények, amelyek hozzájárultak a látott karakter formálódásához. Amikor megkapok egy szerepet, abban a pillanatban én leszek a figura testvére, barátja, pszichológusa, gyóntatópapja, meg kell értenem az igazát, el kell fogadnom, hogy őt is szereti valaki, neki is volt édesanyja, ő is csak egy ember, még ha negatív karakternek számít is.

– Volt-e olyan szereped, amellyel nem sikerült megküzdened, olyan figura, akit nem sikerült „meggyóntatnod”, akinek nem tudtad feltárni a lelkét?

– Biztos voltak ilyenek, de nem emlékszem konkrét esetre. Egy idő után el kell engedni minden figurát, nem szabad sokáig azzal foglalkozni, hogy „de ez most valahogy nem olyan”, mert az csak olaj a tűzre, negatív nyomot hagy az alakításon.

– Nagyon sokféle műfajban megfordultál már, az ún. angazsált színházi produkcióktól kezdve az operettig. De mi a te színházi anyanyelved, amit igazán a magadénak érzel?

– A képességeim szerintem nem teszik lehetővé, hogy mozgásszínházzal foglalkozzam, de ettől még nézőként egy mozgásszínházi produkció is tud számomra hatalmas élményt nyújtani. Ezt leszámítva azonban minden színpadi műfajban jól érzem magam, az utóbbi időben például egy nagyon jó komédia a kedvencem. Én alapvetően vicces embernek tartom magam, de a komoly vagy negatív szerepeket is kedvelem.

– Nem sok filmben szerepeltél. Nem érdekel a film mint műfaj, vagy nem találtak meg ezek a felkérések?

– Valóban, inkább kisebb szerepeim voltak, többnyire szerb nyelvű filmekben. Nem mondom, hogy egyáltalán nem is tettem erőfeszítéseket ez irányba, de lehet, hogy még nem talált meg a film úgy igazán.

– Mennyire akadályozza a színészi szabadúszást a tanítás?

– Eddig jórészt össze tudtam egyeztetni a kettőt. Arra töreksem, hogy a két szemeszter között, illetve a nyár végén, ősz elején vállalkozok színházi munkát, amikor az akadémián nincs annyi dolgom. Mindenesetre próbálom redukálni a színészi feladatokat, és előtérbe helyezni a tanítást. Úgy érzem, hogy már rengeteg szerepet eljátszottam, ezért nem akarok mindenáron, folyamatosan színpadon lenni. Úgy érzem, kénytelen vagyok fontossági sorrendet felállítani: az első a magánélet, a második az iskola, és aztán jön a színház.

– Vagyis húsz év után megfordult a sorrend?

– Igen.

EZ MOST ITT ÉLŐ

Theatertreffen 2021

A német nyelvterület 2020-as színházi bemutatói közül kiválasztott tíz legfigyelemreméltóbb előadást idén májusban a Theatertreffen, a legjelentősebb német színházi fesztivál szervezői május 13. és 24. között elérhetővé tették online. A programról két dramaturg, BÍRÓ BENCE és BORONKAY SOMA Zoomon beszélgetett.



Automatenbüfett, Burgtheater (Bécs). Fotó: Matthias Horn

Boronkay Soma: Hogy menjünk? Előlről?

Bíró Bence: Mehetünk előlről.

B. S.: Bár az első előadást én csak részben láttam, mert vonaton ültem éppen, és nem mindig volt internet, ezt pedig csak akkor lehetett megnézni, mert előben streamelték Zürichből. Teljesen érthető, hogy egy Christopher Rüping-rendezés – immáron negyedszer – bekerült a válogatásba: ő az egyik legérdekesebb fiatal rendező a német színházban. Eddig én csak *Az ünnepet* láttam tőle előben, és az is nagyon tetszett.

B. B.: Én a három évvel ezelőtti, a *Treffenre* szintén meghívott müncheni rendezését, a *Dobszó az éjszakában* címűt láttam, amit két véggel játszottak: volt egy von Brecht és egy nach Brecht befejezés, előbbi a szerző által elképzelt módon,

utóbbi az eredeti művet újraértelmezve. Számomra az elmúlt évek egyik legmeghatározóbb színházi élménye volt.

B. S.: És te ezt a Lagrace-darabot ismerted? Mert én nem. Magyarországon kőszínházban még sosem játszották.

B. B.: Bár a Maladype 2018-ban bemutatta, én sem ismerem. Pedig Rüping az előadás utáni online beszélgetésen azt mondta, hogy Jean-Luc Lagarce Shakespeare és Molière után a harmadik legtöbbet játszott szerző Franciaországban, illetve ugyanebből az önéletrajzi ihletésű családtrilógiából készült Xavier Dolan *Ez csak a világ vége* (2016) című filmje is.

Rüping munkáinál általában azt érzem, hogy érdekesebb a színrevitel, mint a szöveg, illetve utóbbi mindig csak ürügy arra, hogy belevesse magát a színházi eszközök tárházába –



A varázshegy, Deutsches Theater (Berlin). Fotó: Arno Declair

itt is ez volt a helyzet. Lagarce 1990-es darabja egy egyszerű, pszichorealista, klasszikus családi drámának tűnik: tizenkét év után hazatér a HIV-fertőzött, meleg tékozló fiú. Ami miatt érdekessé vált ez a közhelyes történet, az a rendezés, illetve a Covid-kényszerben történt átrendezés. Amikor ugyanis elkezdtek próbálni az előadást, volt egy épített díszlet. Viszont fél évvel később bejöttek a távolságtartással kapcsolatos szabályok, és kiderült, hogy ebben a díszletben (egy lakás különböző helyiségei) nem játszhatják el. Ezt Rüping a következőképpen oldotta meg: az előadás első félórájában a főszereplő egy kamerával végigjárta a díszletet, és mindent megmutatott szuperközeli képekben. A hiperrealista, aprólékos munkával megalkotott játéktérben felbukkantak a kilencvenes évek és a gyerekkor jellemző tárgyai és nevei: kiesett tejfogak, nyaralásról hazahozott kagylók és kavicsok, eldugott pornóújságok és *Bravo* magazinok, plakátokon Schumacher, Julia Roberts, Cher és Diana hercegnő. A zenés, klipszerű nosztalgiatúra megteremtette a játék környezetét, nézőjében felelevenítette saját emlékeit. Utána következett egy tizenöt perces szünet, ami alatt a díszletet egyszerűen szétkapták, kidobálták oldalra, ezt követően pedig az üres színpadon játszották le az előadást – a szabályok betartásával.

B. S.: Én ekkor kapcsolódtam be igazán, a szünet utáni részben, amikor a fiú hazaér, ami teljesen olyan volt, mint egy dokumentumfilm. Látod, hogy színház, hogy színészek játszanak, de ott volt például az a színésznő, aki a sógornőt játszotta minimális színészi eszközökkel, teljesen hitelesen.

B. B.: Valóban egyfajta Dogma-filmes világ kezdett kialakulni, ami talán a kilencvenes évek home videóra is hajazott: a szereplők reális játékidőben, csupasz színpadon játszottak. A hangsúly így átkerült a színészi játékra, a szereplők pedig

rendszeresen belenéztek a kamerába, és egy pillanatig sem feledkeztek meg a játék aktuális irányáról. „Annyira jó, hogy mindezt nézitek!” – kezdte az első monológját személyesen nekünk címezve a főszereplő, Benjamin Lillie. A másik reflexió a jelenre, amikor a két fiú celofánon keresztül csókolja meg egymást. Az üres tér egyébként is felerősítette azt az általános közérzetet, hogy ami volt, nincs már, a teret (a színpadokat, a hétköznapjainkat) újra meg kell tölteni tartalommal.

Rüping egyébként a kezdés előtt a vágószobából jelentkezett be: „Ez itt most élő. Ez világos, ugye?” Ő is reflektált rá, hogy ezúttal csak az idő közös, a tér nem. Nyilvánvalóan lehetetlen egy előadást teljes egészében átmenni az analóg térből a digitálisba. És ami filmek esetében sokszor történik, most színházban is lehetőség nyílt rá: megnézhattuk, milyen a „director’s cut”.

B. S.: Idén a Theatertreffen összes előadását ingyenesen közvetítették (tavaly csak hatot). Így legalább kapott az ember egy képet a válogatás egészéről, de azért elég fárasztó így végignézni egy kéthetes fesztivált, és lehetett is látni, hogy egyre csökkennek a nézőszámok.

B. B.: Eleinte 1500 körüli nézőszámot mutatott a számláló, a fesztivál vége felé még a 300-at sem érte el mindig. Ami – tekintve, hogy elvileg az egész világon követik ezt az eseményt – meglehetősen kevés.

B. S.: Nehéz is így színházat nézni, mert máshogyan figyelsz, sokkal könnyebben elveszted a koncentrációdát, mint színházban ülni. Ugyanakkor egy hosszabb előadást, például a *Gob Squad Show Me a Good Time* című munkáját iszonyatosan kényelmes volt streamelve, képernyőn követni, részben erre is volt kitalálva, ráadásul tizenkét óráig az előadás, szóval az alatt bármit csinálhattál.

B. B.: Együtt lehetett létezni az előadással. Miután már értették a rendszert, kimehettél közben cigizni, elmosogathattál. Én az utolsó három-négy órára kapcsolódtam be.

B. S.: Én majdnem végignézttem. Hamar rájöttél, hogy minden órának ugyanaz a struktúrája: minden óra félkor van egy kacagó két perc, illetve egészkor valamilyen színházi gesztust csinál egy performer az üres színházban, amit kültéren egy képernyőn néz pár „néző”. És te otthon mindezt egyszerre látod, négy képernyőt mutatnak, és a performerek folyamatosan rotálódnak. Úgyesen ki volt találva az egész, és szuperül működött. A tizenkét óra, a félóránként ismétlődő elemek adtak az egész előadásnak egy ősi rituális jelleget. És benne volt mindaz, amit a Gob Squad a több mint két évtizedes színházi tapasztalatai során tökélyre fejlesztett: profi videóhasználat, posztdramatikusan öntreflexiók, erős színpadi jelenlét és nézői részvétel.

B. B.: Minden órában élőben betelefonált valaki, aki mondott egy témát, hogy mi legyen a következő óra címe.

B. S.: Igen, és az üres színpadon a performer erre a címre improvizált egy etűdöt.

B. B.: Az utcán pedig kerestek járóelőzőket, akik ezt megnézték egy tableten, és beszéltek a színházhoz való viszonyukról. A magányos performer a képernyőn keresztül szólította meg az aktuális nézőjét: „You’re giving me your eyes, so I don’t feel invisible. You’re all I need. You are my audience.”

B. S.: Összekötöttek egyszerre több helyszínt: a teljesen üres színházat, különböző berlini utcákat, de volt, aki az otthonából vagy éppen Angliából jelentkezett be. Olyan érzésed lett egy idő után, mintha folyamatos videokapcsolatban lennél az ismerőseiddel. Én például közben elmentem fürdeni, és láttam, hogy az egyik színész is fürdik éppen. Így összeérték a dolgok. Együtt fürödtünk online – én Varsóban, ő Berlinben. Számomra ez a produkció reflektált a legjobban a 2020-as évre, a karanténra, a bezártságra, a színház mibenlétére – holott nem kifejezetten a karantén szüleménye, mindentől függetlenül terveztek egy ilyen előadást, de persze formálta a lockdown. A bemutatón nézők előtt játszották, akik szintén kivetítőkön nézték a színházban a kinti eseményeket.

B. B.: Megmutatták a hétköznapi valóságát: kihalt éjszakai utcák, kongó repterek, elhagyott szórakozóhelyek tüntek fel, miközben végig ketyegett a képernyőn az óra. Time is now. Volt idő megállni, szemlélődni, és várni, hátha történik valami. Ettől volt őszinte, valóságos és igaz. Én meditatív hangulatba tudtam kerülni tőle. Miközben különböző technikai megoldások segítségével közösségi élményeket hoztak részre – ami a színház legelemibb sajátja. Azt hiszem, ez volt a legszemélyesebb és legjelenidejűbb alkotás.

B. S.: Meg is kapta a berlini Friedrich Luft színházi díjat, ezzel az indoklással: „Minden mozzanatot mint valami különösen értékeset ünnepelnek, teljesen mindegy, hogy az banális, komoly vagy patetikus, és ebből a mindennapok okos poézisát fejlesztették ki egy nem mindennapi időben.”²¹ Mindenképpen nagy színházi teljesítmény egy tizenkét órás előadás létrehozása, ráadásul egy független színházi csoporttól. Amúgy a Theatertreffenen mindig szokott lenni egy-egy hosszabb előadás, 2018-ban például Rüping közel tízórás *Diönüszosz-városa* volt az.

B. B.: Tavaly is, idén is volt három független a váloga-

tásban. És ami tavaly óta különleges: a női kvóta, azaz a tíz beválogatott produkcióból legalább ötöt női rendezőnek kell jegyeznie.

B. S.: Fontos ugyanakkor, hogy a női kvóta csak a rendezőkre terjed ki. Bennem dramaturgként felmerül, hogy miért csak a rendező. A színlapokon is csak a cím és a rendező meg a színház volt feltüntetve. Ez jól mutatja, hogy a német színházi gondolkodás mérföldkövei még mindig a rendezők. De ugyanennyi erővel bevezethetnék női kvótát a drámaírókra is – idén (a függetleneket leszámítva) a hét előadásból egynek nő a szerzője.

B. B.: Bármilyen kvótát hozhatnának, persze, de ez egy gesztus. Mivel a rendező tényleg a legjelentősebb szereplő a német színházban, ezért ezt találták ki. De a *Stuart Máriánál* ez kevésbé jutott eszembe. Szerintem az elsősorban a díszlet miatt került be a válogatásba. Judith Oswald (aki ugye szintén nő) úgy tervezte meg az előadás díszletét, hogy már tisztában volt a távolságtartási szabályokkal: minden szereplő egy saját kis kockába került, amelyek egymásra épülve babaházra, börtönre vagy örültek házára emlékeztető formát adtak ki. Így a színészeknek – a nagy Mária–Erzsébet jelenetet kivéve – nem kellett találkozniuk a színpadon, sőt, úgy játszották végig az előadást, hogy nem is látták, csak hallották a partnereket. Hiába voltak ők egyedül, kívülről látszott, hogy a szomszédban is van valaki, így manifesztálódott a mondas: a falnak is füle van. A nagyszabású díszlet mellett nekem ez steril szöveg-színháznak tűnt, bár az értelmezésben nem találtam igazi vezérfonalat, a schilleri retorika sokszor üresen csengett – a forma túlnőtt a tartalmi kérdéseken. A díszlet adta lehetőségek is viszonylag hamar kimerültek, a rendező, Anne Lenk pedig kiszámíthatóan lavírozott végig az egyébként jól meghúzott királynődrámán.

B. S.: Rendezői szándék lehetett szakítani a játékhagyományokkal, és hogy sokkal fiatalabb, queerszerű színészek játszóssák a két főszerepet (történelmileg nem hú hajakkal), technikai szövegmondással, átélés nélkül.

B. B.: A Máriát alakító Franziska Machens egy kortárs tinit játszott, jófejnek és lazának tűnt, Julia Windischbauer pedig Erzsébet szerepében erősen megmutatta a férfiaknak megfelelni vágyó, kisebbségi komplexusos, hatalmi pozíciójával túlkompenzálni akaró, vívódó királynőt. Amikor pedig találkoztak, mintha két legjobb barátot láttam volna – én inkább azt sajnáltam, hogy ez volt az egyetlen emberi és igazi találkozás az előadásban. Ami megmaradt, az szimpla formalizmus.

B. S.: Ez volt az egyik legkevésbé élvezhető előadás, pedig ez profi felvétel volt, a 3sat rögzítette több kamerával. Az előadás statikussága viszont pont a színészi játékra összpontosította a figyelmet itt is, ami viszont – a Rüping-rendezéssel ellentétben – érdektelen volt.

B. B.: Színészetéről talán a legnehezebb beszélni felvételek után. Egyrészt csak azt kapjuk belőle, amit az adásrendező megmutat, másrészt a színészek játéka sokszor nincs hozzáigazítva ehhez a filmes formához. A színpadi jelenlétüket pedig egyáltalán nem tapasztaljuk.

B. S.: Azt senki sem tapasztalta, hiszen ezt az előadást csak egyszer játszották nézők előtt, a kritikusokból álló zsűri is felvételtől látta, ami megkérdőjelez sok mindent az ideai válogatással kapcsolatban.

B. B.: Viszont először történt meg, hogy mind a hét zsűritag látta mindegyik beválogatott produkciót – kétségtelen, élőben alig valamit. Visszatérve a női kvótára: a zsűri is azt

1 https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=19586:friedrich-luft-preis-2021-an-gob-squad&catid=126&Itemid=100089

mondta, enélkül minden bizonnyal máshogy alakult volna a válogatás. Ez pedig azt is jelentheti, hogy jobb előadások kimaradtak, és helyettük egy-egy női rendező talán kevésbé figyelemre méltó előadása került be.

B. S.: Ezzel nem értek egyet. Nézőpontváltást akarnak elérni, főleg intendánsoknál, hogy a rendezői szék ne csak privilegizált, fehér bőrű öregurak helye legyen. A Theatertreffen programjába mindig is bekerültek unalmas, középszerű előadások, mindegy hogy nő vagy férfi rendezte őket.

B. B.: A zsűrivel való fesztiválzáró beszélgetésből kiderült, hogy nemcsak esztétikai, hanem alapvetően politikai kategóriák is meghatározzák a válogatás folyamatát. Ez pedig szerintem szükségszerűen minőségromlást rejt magában. Nem ítélem el a női kvótát, sőt, fontos gesztusnak tartom – csak szeretnék reflektálni a következményeire is.

B. S.: A Theatertreffen válogatása mögött erős színházpolitika húzódik meg – ez régen is így volt, mert ez a fesztivál hatással van a nemzetközi színházi életre, pláne most, hogy bárki „részt vehet” rajta. Idén is patikamérlegesen méricskéltek az arányokat: két berlini, két zürichi, egy hamburgi, egy bécsi, egy baseli-münchener és három független. Ami viszont az idei programban meglepő: a három svájci előadás – ez abszolút túlsúly. Ez egyértelmű kiállítás főleg a Schauspielhaus Zürich új vezetése mellett, úgy, hogy közben a régi intendánsnak is jutott hely. De pont ez, a Barbara Frey rendezte bécsi előadás pozitív meglepetés volt – az egyetlen amúgy, amit nő is írt. A szerzőt, Anna Gmeynert, ahogy az *Automatenbüfett* című darabját sem nagyon ismeri senki. Barbara Frey már idősebb, az első női rendezői generációba tartozik, de a 2004-es *Ványa bácsi* után csak most hívták meg újra a Treffenre. Az idei évtől egyébként ő vezeti három éven át a Ruhrtriennalét.

B. B.: Anna Gmeyner darabjait magyar színpadon még sosem játszották – Németországban is az ő újrafelfedezését ünnepelte a kritika. Elkezdtem nézni, és az volt az élményem, mintha egy Molnár Ferencet vagy Ödön von Horváthot látnék. Meglepett, a címe és a képek miatt sem erre számítottam: mintha a *Liliom*nak vagy a *Mesél a bécsi erdőnek* lett volna egy testvérdarabja. Az 1932-es népszínműben egy öntörvényű női karakter felbolygatja a ligeti automata büfé amúgy is konfliktusokkal terhelt mindennapjait. A rendezés, felerősítve a darab szatirikus és groteszk jellegét, abszurd társadalomképet mutat meg a színpadon, ahol korsó sörök és sültkolbászok között, világvége-hangulatban lehetetlenülnek el a fennkölt érzelmek, és bukik meg az egész polgári társadalom. Tényleg remek volt a társulat, és az egész előadás minden elemében revelatív élményt nyújtott.

B. S.: Igényes, klasszikus színházi előadás volt, amely lekötött képernyőn keresztül is. Frey felerősítette a darab melankolikus szomorúságát: szerelem nem nagyon létezik, csak egymás mellett elfutó életek vannak. A cselekmény úgy kezdődik, hogy a férfi főszereplő, aki a tó partján horgász, megmenti az öngyilkosságra készülő női főszereplőt, hazaviszi a büféautomatákat üzemeltető feleségéhez, és a lány munkába áll náluk. Ezt a három szerepet a legjobb színészek játsszák: Maria Happel, Katharina Lorenz és Michael Maertens. Emellett öröm volt újra magyar színészt is látni a Theatertreffenen, ráadásul „Annamária Láng” két szerepet is játszott – a büfé kirúgott alkalmazottját magyarul karikírozva, a másik pedig egy nadrágszerep, egy szerkesztőé, aki szintén beleszeret az öngyilkos hajlamú lányba. Az előadás utáni beszélgetésen az egyik kritikus(nő) meg is kérdezte Barbara Freyt, hogy mit keres egy női dráma női rendezésében egy női nadrágszerep,

amire a rendező annyit válaszolt nevetve, hogy neki ez teljesen beleillett a darabba, a színésznő is jól játszotta (valóban), és szerinte ezzel nincs semmi baj. Ez a párbeszéd jól jellemzi azt, hogy milyen szempontok szerint is nézik a színházat manapság Németországban.

A következő, szintén a 3sat által felvett előadásnál hasonló élményem volt: hogy egy kevésbé ismert szöveg viszi az előadást, ez esetben Max Frisch *Graf Öderland* című darabja, a szerző személyes kedvence. Frisch egy gyerekkorában hallott mondát használt fel benne egy baltás grófról, és ezt emelte át egy sorozatgyilkossá váló kiégett ügyvéd történetébe, morálitás 12 képben alcímmel. Gmeyner és Frisch darabja világlátásban és hangulatában sem áll távol egymástól, bár a *Graf Öderland* inkább brechtianus, példázatszerű darab dalbetétekkel. Dramaturgként nekem már ezért is megérte végignézni az idei válogatást, mert megismerttettem velem két olyan darabot, amelyeket nem biztos, hogy magamtól felfedeztem volna – és mindkettő elég közel áll a magyar színházi nyelvhez, érdemes lenne lefordítani és bemutatni őket.

A *Graf Öderlandot* a fesztivál programjába már ötször beválogatott Stefan Bachmann rendezte – nem túl érdekesfeszítően. Az előadáson eluralkodott Olaf Altmann mechanikus díszlete. Könnyű felismerni az ő díszleteit, amelyek valahogy agyonnyomják az előadást, rendezze akárki. A tölcészerű központi elem a *Graf Öderland*nál is szép képekre adott lehetőséget, és passzolt a posztdramatikus játékmódhoz, de egy idő után kiüresedett, és létrejött egy olyan előadás, amelyről az emberek messziről azt mondhatják: na, ilyen a kortárs német színház.

B. B.: Aztán a három felvétel után következett újra egy live stream, a *Médeia* a Schauspielhaus Zürichból. Én ezt nagyon nehezen viseltem. Ez a naiv, szentimentális, személyesnek és közvetlennek tűnő előadás számomra inkább hamisan csengett az amatőr színjátszásra emlékeztető esztétikájával és a kidolgozatlan viszonyrendszerével. A végén létre akart hozni egy nagy, látványos képet, de számomra az is teljesen üres maradt.

B. S.: Leonie Böhm első meghívott rendezése: két színész, egy nő és egy férfi improvizál a *Médeia* ürügyén. Az egész nagyon lazának, cukinak tűnt, de valóban tét nélküli maradt. A férfi szinte végig csak zenél, így válik az előadás női monodramává, de az eredeti történet ereje nem nagyon jelenik meg benne. És a stream sem sikerült túl jól, a kamera sokszor közlőrl akarta mutatni a színésznőt, akinek emiatt kameraárnyékban volt a fél arca. Így csúsznak bele most már filmes kritériumok színházi előadásokba. Nekem amúgy tetszett a zárókép, amikor az addigi falakat jelentő textil leomlott, és a színészek átgyalogoltak rajta. Szép színházi pillanat volt, elképzeltem a képernyő előtt, milyen felemelő lehet ezt átélni a színházban.

B. B.: Én értetlenül álltam előtte, hogy mit keres ez az előadás a válogatásban. Hacsak nem a női kvóta, ugye – de oké, leszálltam erről.

B. S.: Ehhez képest a hamburgi live stream profi munka volt. Igaz, ott két legyet ütöttek egy csapásra, egyszerre közvetítették a Theatertreffenen és a Mühlheimer Theatertage nevű kortársdráma-fesztiválon, mert ősbemutatóról van szó, Rainald Goetz *Reich des Todes* (A halál birodalma) című darabjáról, melyet a Schauspielhaus Hamburg intendánsa, Karin Beier rendezett meg, aki az idei válogatás legnagyobb visszatérője: ez a hatodik fesztiválja. Egy csúcsra jutott női rendező gigantikus, közel négy és fél órás előadása rengeteg szereplővel.

B. B.: Színházban még szeretni is szoktam, de így, képernyőn zavart a Beier-féle gesamtkunstwerk. Az első húsz percen megtörtént minden, ami a német színpadokon szokott.

B. S.: Ennek az előadásnak a nyitójelenete az, ami a 2020-as év színházának emblemikus képévé vált: amikor a színészek kötelező távolságtartását műanyag rudakból készült jelmezek segítik.

B. B.: Aztán órákon át csak végtelen szövegfolyamok, mikrofonok mindenütt, vetítés és falrengető zene. Engem még érdekelt is volna a Goetz által megírt ezredfordulós amerikai politika, de nem ezzel az általános hangulattal nyakon öntve, ellenőrizhetetlen politikai állításokat mikrofonba üvöltve, a személyesség legkisebb szintjét is elkerülve, a nagy történetet megmutatva, de nem láttatva az embert a történelem mögött. Feltartóztathatatlan tankként dübörgött végig az előadás a szöveggönyvön, mígnem a végén a szereplők összeálltak egy zenekarrá és kórusná. A Jörg Gollasch komponálta és vezényelte oratóriumszerű finálé elkezdett működni, jelentéssé vált, illetve számomra sokkal jobban megfogalmazta ugyanazokat a tartalmakat, amiket már korábban is felfedezni véltem a rendezői gesztusok mögött.

B. S.: Beier az úgynevezett sprechkor, azaz a szavalókórus rendezéséről híres. A 2011-es fesztiválon (még kölni intendánsként) a három Jelinek-egyfelvonásosból készült produkciójával szerepelt: a *Das Werk / Im Bus / Ein Sturz* középső darabját egy az egyben statikus kórusműként rendezte meg. A jelineki szövegfolyam élőben, közel egy órán át ötven ember ritmikus skandalálásában nagy erejű tud lenni, de képernyőn keresztül kevésbé jön át ez a forma, az biztos.

B. B.: A *Reich des Todes* brechti dramaturgiával építkezett, posztdramatikus tézisdrámának mondanám, felvonultatta a 20. század híres karaktereit Hitlertől Trumpon keresztül Orbánig, az erőszak, a pusztítás és az embertelenség különböző formáit, de minden illusztratív, különdleges maradt. Nekem nem igazán működött a nagy forma, a szimfonikus-polifonikus felépítmény. A négyórás előadásban nem volt egyetlen pillanat sem, amikor bele tudtál volna gondolni, miről is van szó. Olyan erőszakosan állított valamit, hogy ösztönösen elutasítást váltott ki belőlem. Amikor a megkínzott amerikai katona történetéből egyszer csak Jézus-allegóriát kerekített, én föladtam.

B. S.: A következő nap streamelték a berlini Deutsches Theaterből *A varázshegyet*.

B. B.: Nekem ez volt a legnagyobb felfedezés. Sebastian Hartmanntól eddig nem láttam semmit, most találkoztam először az általa több előadásban is képviselt egyedi esztétikával. Filozófia volt, és költészet. Egy színpadi emberiségköltemény, ami engem Klaus Michael Grüber színházára emlékeztetett. Jól megfogta az előadás a Thomas Mann-i karaktereket és szövegfolyamokat, a svájci tüdőszanatórium hangulatát. Az első részben elidegenítő formával és gesztusokkal dolgozott, remek vetítéssel és erőteljes koreográfiával rögtön metafizikus térbe helyezte ezeket a fehérre sminkelt figurákat és végtelen monológokat, majd fokozatosan váltak a karakterek emberivé, ahogy maga az előadás is egyre valóságközelibb lett. Filozófiai és esztétikai felvetésekből indult, majd nyitott a színház felé, a jelen felé, a szereplők lesminkeltek, és a második részben már önreflexív, hétköznapi párbeszéd is elhangzott. És ahogy néhány másik produkció, ez is reflektált a Covid-

Scores that shaped our friendship. Fotó: Martina Marini-Misterioso



helyzetre. Például amikor a fehér arcú figurák kiültek az üres színház vörös székekkel teli nézőterére. Ahol nem mellesleg láthatóvá vált a technikai pult is, és az élő streamen dolgozó vágók, hangmesterek. Érezhető volt, hogy a produkció streamre készült, hogy a stáb sokat foglalkozott a közvetítés adta lehetőségekkel, az átgondolt kamerahasználat így is nagyszabású látványt tudott teremteni. Ez az „előadás” tényleg bebizonyította, hogy van értelme színházat streamelni. De csak így, élő közönség nélkül – a kettő egyszerre bajosan megy.

B. S.: Ez volt az egyetlen előadás, amelyet úgy válogattak be, hogy csak online lehetett látni. Livestream-premier. Új színházi szakszó. És pont ezért képernyőn élvezhetőbb is volt, mint a többi.

B. B.: Nem tudom, mikor döntötte el Hartmann, hogy ezt fogja rendezni, valószínűleg még a járvány előtt, hiszen 2020 novemberében mutatták be. Vagy változtattak a műsoron. De ha ez véletlen, akkor iszonyatosan betalált. Az embereket egy zárt laboratóriumban megfigyelni, az állandó körforgást és az élet végességét-végtelenségét megjeleníteni, a betegség emberi tapasztalatán keresztül közelíteni a transzcendenshez – igazán aktuális téma, remekül tükrözi a kortárs közérzetet.

Egyébként azért sem gondolom bajnak, hogy a Deutsches Theaterből két előadást is beválogattak, mert nagyon úgy tűnik, hogy a DT kifejezetten erősen és hatásosan reagált a Covid-helyzetre. Amikor tavaly tavasszal streamen bemutatták *A pestist* Dömötör András rendezésében, úgy emlékszem, az volt az egyik első, ráadásul elég gyors, elég vagány és különösen érvényes reakció az új helyzetre: élénk emlékem, ahogy Božidar Kocevski a Camus szövegéből írt monodráma közben járja a színház üres épületét.

B. S.: *A varázshagy* sajátos adaptáció olyan szempontból is, hogy egyáltalán nem akar történetet mesélni, nincsenek megnevezett szereplők, hanem egy erős érzetet ad a regényben ábrázolt világról – nem csupán szavak használatával. A tudógondozó világa vészesen közel áll a Covid-19 világához, egyre nehezebben kapnak az emberek levegőt, ami az előadásban meg is jelenik a felerősített légzészhangokkal. Így Hartmann univerzálissá emelte Mann regényét, bármiféle illusztrálás nélkül.

B. B.: Ezt ő kiválóan műveli, minden ilyen, nagyregényből készült színpadi adaptációja másfél-két órás. Most is a regény lényegi magját, központi kérdésfelvetését helyezte fókuszba, ami tulajdonképpen csak ürügyként szolgált neki, hogy egyrészt gondolkodjon időről és térről, életről és halálról, másrészt pedig egy totális intermedialis világot hozzon létre, ami egyesíti a film és a színház különböző elemeit.

B. S.: Ezután következett a *NAME HER* élő streamje. A hatórás lecture performance megálmodója és rendezője az első fesztiválózó Marie Schleef, koncepciója pedig abécésorrendben végigmenni a jelentős, de a nemük miatt elfeledett történelmi személyiségeken – királynőktől kezdve táncosnőkön át női matematikusokig. Egy női kvótás fesztivál határozott üzenetű női előadása. Sajnos képernyőn kevésbé volt élvezhető a hármas oltárra emlékeztető színpadkép, amelynek három kijelzőjén egymás után jelentek meg az éppen tárgyalt női személyiségek, akiken a Ballhaus Ost berlini kis, független befogadóhely egyik alapítója, Anne Tismer vezette végig a nézőket időnként performatív elemekkel. Érdekes, hogy a Theatertreffenen volt egy ennyire visszafogott, már-már antiszínházi előadás is. De hát a válogatás vállalt célja megmutatni az újfajta színházi fogalmazásmódokat is.

B. B.: Szerintem pont ez az, ami nem sikerült. Színészek nélkül abszolút lehet érvényes előadást csinálni, én ebben hi-

szek, láttam is sok ilyet, de a *NAME HER* ezt nem bizonyította. A teljesítmény részét értem, de hát sokan sok mindent bírnak hat órán keresztül csinálni. Ez a végül is tudományos ismeretterjesztő performansz nem tudott színházilag is izgalmassá válni.

B. S.: Én teljesen érvényes színházi előadásnak tartom, és sokkal szívesebben nézek egy ilyet, mint egy klasszikus mű sokadik újraértelmezését.

B. B.: Egy üzenete volt a teljes hat órának: hogy a történelem során mennyi minden elfelejtődik, hogy mennyire számít a múlt felülírása, a különböző narratívák alakulása, és hogy általában ezek a nők, akikről az előadás szólt, egyszerűen eltűnnek az emlékezetünkől és a múltértelmezésünkől. Világos, de a gesztus, hiába fontos, vékonyka maradt.

B. S.: Az ideai válogatás abszolút kedvence számomra az utolsó, táncos előadás, a *Scores that shaped our friendship* volt.

B. B.: Az nekem is kellemes élmény volt. Intimitás a köbön, és ez még a streamen is átjött. Zavarba ejtően szép egy óra volt.

B. S.: Én még bírtam volna nézni, lehetett volna benne még két-három jelenet. De ez nem is stream, hanem felvétel volt, lehetett is rajta érezni, hiszen rengeteg szépen beállított képpel operált. Az előadást még a pandémia előtt mutatták be, 2020 februárjában Münchenben. Akkor a nézők a térben bárhol helyet foglalhattak, akár a táncosok mellé is lefeküdhettek, de a felvétel nézők nélkül készült.

B. B.: Variációkat láttunk egy témára, és remekül felépítették, minden kis jelenet külön-külön és egyben is jól működött. Az előadás legfőbb szervezőeleme a fogyatékkal élő táncosnő és az egészséges táncos közti kapocs volt, és ehhez jött még a harmadik szereplő, egy zenész lány, akik végigkísérték az estét, és kicsit mintha rezonorszerepben is lett volna. A határok átlépéséről, a normák megkérdőjelezéséről és a gátlak lebontásáról szólt nekem ez az egy óra. Extravagáns volt, bátor, érzékeny, vad és szabad – ilyen szavak jutottak közben eszembe. És ennél éreztem leginkább, hogy jó lenne ott lenni, és valóban érzékelnit ezt a két-három csodás embert és azt, ami köztük létrejön.

B. S.: Abszolút ott volt a helye a Theatertreffen válogatásában. Amúgy Lucy Wilke és Paweł Duduś megkapták érte az egyik legrangosabb német színházi elismerést, a Faust-díjat a legjobb táncos előadó kategóriában. Lucy Wilke a Münchner Kammerspiele társulati tagja, és spinális atrófiával született. Ahogy az ismertetőben írják, „más összefüggésben ezt nem lenne érdemes megemlíteni, de ebben az előadásban ez a tartalmi kiindulópont”.² Maga az előadás egy mozgásában korlátozott német színésznő és egy németül nem tökéletesen beszélő lengyel táncos barátsága hét képben – tánccal, zenével, beszélgetésekkel. Nekem, miközben néztem, beidézte Adina Pintile *Touch me not* című filmjét, amely 2018-ban megnyerte a Berlinalét; az is ép és rendellenességgel született emberek kapcsolatát mutatja be, a szexualitást is beleértve, ami ebben az előadásban is erőteljesen benne volt.

B. B.: Én a járvány egész időszaka alatt nem néztem anynyi streamet, mint most két hét alatt. Érdekes tapasztalat volt, hogy egyes esetekben a stream rendkívül jól működött, és kifejezetten érdekessé tudott válni ez a forma. Mégis azt remélem, hogy a következő évadban nem kell már streameket nézni. Hacsak nem a jövő évi Treffent – azt szívesen.

² https://www.berlinerfestspiele.de/de/berliner-festspiele/programm/bfs-gesamtprogramm/programmdetail_339892.html

A POLITIKAI SZÍNHÁZ MINT KÉPZET

Aranymaszk 2021

Fesztivált rendezni idén Moszkvában sem volt egyszerűbb, mint máshol, a szervezők viszont nem mondtak le arról, hogy az elmúlt évad bőséges termését április első hetében online megmutassák a nemzetközi szakmának. Az orosz showcase-en PAPP TÍMEA kritikus és ZSIGÓ ANNA dramaturg járt virtuálisan.

Zsigó Anna: Rögtön a számomra legkiemelkedőbb darabbal kezdem. A moszkvai SOSO Daughters független csoport előadása, a *Finyiszt, a fényességes sólyom* talán azért ragadott meg, mert tematikájában aktuális és politikus mű, illetve nem hagyományos színházi alkotói módszerrel készült. A társulat csak női tagokból áll, így a négyfős stáb mellett kilenc színésznő vett részt az alkotófolyamatban. Az elhangzó szövegek dokumentarista előadást sejtetnek:

monológokon keresztül ismerjük meg azoknak a fiatal nőknek a történeteit, akiket szélsőséges iszlamista terror-szervezetek közösségimédia-oldalakon behálóztak. A beszámolók egyrészt személyes visszaemlékezések, másrészt bírósági tárgyalások, kihallgatások, ítéletek szövegei. Több életút is kirajzolódik belőlük, de epizodikusan vissza-visszatér Marjuska, aki elszökött otthonról, és feleség lett egy radikális terrorszervezetben. Izgalmas, ahogy az erősen

A név nélküli ember, r.: Kirill Szerebrennyikov és mások. Fotó: Ira Polyarnaya





Finyiszt, a fényesség sályom, SOSO Daughters (Moszkva). Fotó: Alexander Andrievich

verbatim jellegű szövegek mellett Marjuska elbeszélésében a saját fantáziavilága keveredik a valós eseményekkel. Amit a külvilág csalásnak, a nők kihasználásának, erőszaknak olvas, azt Marjuska – mint az azonos című orosz népmesei történetben – hőstettnek látja. Kifejezetten érdekes az előadás dramaturgiai szerkezete is. A standupra emlékeztető bevezetőben az egyik színésznő részletezi, milyen negatív tapasztalatai voltak élete során, amikor orosz férfikkal élt párkapcsolatban. Sűrűn sorjáznak a szimbólumok, amelyek azonnal behívják (legalábbis nekem, női nézőnek) a patriarchátus elnyomó mechanizmusainak jellemzőit: testszégyenítés, hagyományos szerepelvárások, borscsfőzés, anyós, „női” problémák stb. Talán a mai (feminista) közbeszédben már ismerősek ezek a jelenségek, arra viszont nem számítottam, hogy a megoldás a monológ végén Szaid, a megértő és figyelmes iráni férfi képében sejlik fel. Az ezután következő fejezeteknek beszédes címei vannak: Hogyan házasodjunk Skype-on keresztül az iszlám szabályait betartva? Hogyan viseljük a hidzsábot? Hogyan készítsünk halat, azaz az iszlám étkezési szokásoknak megfelelő süteményt? Hogyan szólaltassunk meg egy tradicionális szír hangszert? Ezek a témák azonban gyorsan átcsapnak valami másba: szegénységben élő, a fővárosban egyedül szerencsét próbáló, rossz családi háttérű, szerelmi bánattól szenvedő fiatal lányok történetei bontakoznak ki, akiket a szerelem és egyebek ígéretével cserkésztek be a terroristák. A chatelés hamar szökéssé fajult, és egy teljesen idegen kultúrában találták magukat a nők. Az összes elbeszélést átszővi valami végtelen magány, magárahagyatottság, elveszettség. Ezzel áll nagyon

szép kontrasztban az előadás kollektív játékmódja, ahogy a történeteket, mint régen a fonóban, szájról szájra adogatják a színészek, akik időről időre kórusként dalra fakadnak, és dokumentarista szövegeket énekelnek.

Papp Tímea: Az Aranyaszok fesztivál idei, elképesztően végletes kínálatából engem is ez az előadás fogott meg a leginkább. Nem csupán a politikussága miatt, mert több produkció is felvetett hasonlóan jelen idejű kérdéseket, és még csak nem is feltétlenül a formaválasztás talált el. Persze, rettenetesen fontos, hogy egy női ügyet tematizálnak nők, de a legerősebben az hatott rám, amit te is kiemelsz: ez egy egyenrangú alkotóközösség munkája. Üdítő, mármár felemelő volt egyenrangú előadókat és egy sallangoktól mentes előadást látni a sok olyan produkció között, amelyek érezhetően az alkotói hierarchiára és/vagy a színészi truvájok csillogtatására épültek. Amikor az ún. „rendezői gondolat” a színpadtechnikai eszközök agresszív parádéján kívül mást nem jelent, az egyébként igen magas színvonalú mesterségbeli tudást pedig magamutogatóan használják, az az előadás, készítse bárki, engem elveszít. Ilyen bazári módra elkápráztató, láthatóan irgalmatlan mennyiségű pénzbe kerülő színházi giccs volt *A név nélküli ember* és a *Gorbacsov*, amiket – bevallom, na – sznobériából választottam. Mert ha egy kollaboratív előadás egyik alkotójaként Kirill Szerebrennyikovot jelzik, azt azért megnézi az ember; és ha valamit Alvis Hermanis ír-rendez, azt sem hagyja ki, nem? Előbbit egyfajta kortárs *Egy örült naplójának* detektáltam előzetesen, utóbbinál pedig a Szovjetunióra és annak szétesésére adott reflexiót vártam. Egyiket sem kaptam meg.



Szimultán játszma, Moszkvai Balettszínház, kor.: Anna Abalihin. Fotó: Golden Mask Festival

„A név nélküli embert nagynevű alkotók készítették” – ez a helytel-közzel Vlagyimir Odojevszkij, a 19. században élt orosz herceg életét megidéző produkció színlapjának első mondata. Nem kell a nagyság, elég a név; a név meg, mint (meg)tudjuk, voltaképp mi is... „Az előadás ritka példája a horizontális színháznak, alkotócsapatának minden tagja sztár” – így a *Gorbacsov* színlapja. De nagy tétben mernék fogadni arra, hogy ebben a folyamatban a horizontalitás nem ugyanazt jelentette, mint a SOSO Daughtersnél. Ezt az attrakciót négy férfi egy bizarr egotripjének láttam, akik száz percben saját nagyságukkal akarják a nézőket elkápráztatni. Hermanis egy méretes öltözőt rendez be a Nemzetek Színháza színpadán. Ide érkezik a két színész, Jevgenyij Mironov és Csulpan Hamatova próbaruhához hasonló jelmezben, bemelegítenek, megbeszélnek a karaktereket, átnézik a szöveget – amolyan gyorstalpalót kap a közönség a színeszi munkáról. A Gorbacsov házaspár életének elővezetésével ez a tudásunk elmélyül: gyorsöltözés, gyorsmink, parókaváltás, s mindez a nyílt színen. Hirdethetnék az előadást színészi bravúrariák sorozataként is, elvégre a legnagyobb tapsot a kopasz paróka szilikonmaszkjának felvétele kapja. Röpködnek a nevek, a történelmi események, megtudjuk, hogy Brezsnyev szerette *A tavasz tizenhét pillanatát*. A politikusi formátumot viszont egyáltalán nem érzékeljük, hiszen nincs mi miatt érzékelni. Pedig részben ez is verbatim szöveg, a dokumentarista jelleg keveredik a fikcióval, ugyanakkor az előadás egyszintű, kizárólag egy csodás emberpár nagy szerelmének története. (Megengedem, azt tényleg izgalmas megfigyelni, ahogy Gorbacsov karrierjének felívelésével egyre jobban eltűnik

a történetből, következésképp a házaspár kapcsolatából is a személyesség, és helyébe a pártvezetés különböző szintjein betöltött pozíciók gesztusai kerülnek, a feleség halála után pedig a párbeszéd nem monológra, hanem önnarrációra vált.) A végeredmény a Gorbacsov házaspár apoteózisa. Óriási taps, bravózás, virágdobálás és álló ováció. Feltételezem, minden előadáson ez van, akkor is, ha éppen nem ül a páholyban Mihail Gorbacsov, aki a felvételen meghatottsággal vegyes büszkeséggel fogadja a tetszésnyilvánítást. Tudom, összenő, ami összetartozik, de színházi és politikai giccs ilyen fokra emelésével még nem találkoztam.

Zs. A.: Azt mondd, a Szovjetunióra és annak szétesésére adott reflexiót vártál a *Gorbacsov*tól. Én is hasonlóképp „ültem be” a Jurij Kvjatkovszkij rendezte előadásra, főként azért, mert az Vlagyimir Szorokin darabja alapján készült. Az Oroszországban imádott-gyűlölt sztáríró műveit némi- leg ismerve valójában sokkal erősebben számítottam valamiféle posztszovjet-retró disztópiára, ehhez képest a *Spint* nézve (a cím talán fordulatnak vagy fonáknak fordítható) meglepően otthonosan éreztem magam. Az előadás kétféle nézői jelenléttel játszik: a nézők egyrészt három hangsáv közt váltogatva, fülhallgatón behallgathatnak és biztonsági kamerák képén keresztül be is lehetnek az orosz elit magánéletébe. Másrészt – ugyan egy tágas veranda üvegajtaján át – a színpadon megvalósuló helyzetet is nézzük egyszerre. Utóbbiról kapásból Nyikita Mihalkov *Etűdök gépzongoróra* című filmje jutott eszembe, és a színpadon kibontakozó gazdag és felhőtlen családi reggeli, még a jelmezek és a luxusétkező is, de főleg a nyomasztó semmittevés mögött



húzódó társadalmi átrendeződések egyértelműen Csehov-idézetként hatottak. (Csak egy példa: az előadás során többször idézett *Forbes* magazinban Misa, a milliomos házigazda egyre növekvő adósságairól írnak.) Mindeközben a történet tele van futurisztikus, mégis felismerhető utalásokkal: szóba kerül a Gulag és Putyin is, miközben a megfigyelők világa már a jövőbe mutat. Szorokin víziója nem hatalmasodik el a színpadon, inkább a felszín alatt megbújva szervezi a darabot, akár azok a titkos ügynökök, akik a lehallgatásokat végzik és az akciót irányítják. A darabban megjelenő szereplők, társadalmi osztályok és viszonyok mind maiak. A lehallgatás és megfigyelés motívumai is nyilvánvalóan felismerhetők legalábbis minden olyan nézőnek, akinek van történelmi érintettsége ezzel kapcsolatban, így számomra talán pont az volt a legérdekesebb az előadásban, ahogy most csupán egy elemet, a megfigyelést ültette át a szerző és a rendező az általam várt Oroszország-disztópiába.

P. T.: Egy szavadba belekapaszkodnék, ami az egyik előadás címe is. A *Megfigyelők* a Gulag Történelmi Múzeum és a moszkvai Tyeatr Predmeta koprodukciója, a színház neve pedig egyértelműen kijelöli a formát, a tárgyszínházat. Nem tudom, Oroszországban hol tart a kényszermunkatáborokat illető közbeszéd, és ez az előadás mennyire számít tabudöntөгetőnek. Amikor kiválasztottam, kizárólag személyes érdeklődés vezetett. Egyrészt maga a forma (közvetítés: boldog hely, ahol a bábnak nem „gettófesztiválja” van – az Aranymaszkon a legjobb bábelőadást, bábrendezőt, bábszínészt és látványtervezőt is díjazták!), másrészt a távoli, de közvetett érintettség (nagyapám testvérét málenkij robotra

vitték el négy évre csak azért, mert a szerelme egy sváb férfi volt; nemrég találtam meg a beszakadt kartonját az elhurcoltak adatbázisában).

A használt tárgyak csukcsföldi és az északkelet-szibériai kolimai táborokból valók. Megrendítő belegondolni a két hosszú asztalra kipakolt deformálódott, horpadt, kopott, rozsdás, csorba, lepattant szélű eszközök történetébe. Amíg a mozgatók egyenként bejönnek, és felhúzzák a tárgyakhoz illően szürke kesztyűiket, azon gondolkodom, nem blaszfémia-e ezeket a csajkákat, lámpákat, üvegeket, konzervdobozokat kivenni a múzeumi raktárakból, vagy épp ellenkezőleg, csak velük, általuk lehet hitelesen emléket állítani annak a sok százezer embernek, akiket 1918-tól 1953-ig kényszermunkára ítélték. Ha a tárgyakat az animáció alapjelentése, az átélés igényével fogják kézbe a mozgatók, az előadás pedig a nem felejtést szolgálja, egyáltalán nem öncélú vagy tiszteletlen ez a gesztus.

A fiatal színészek – megnéztem, a rendező, Mihail Plutahin is csak harmincegy éves – fekete-kék ruhájukban olyanok voltak, mint a rabok. Egyenként léptek be a térbe, és vették kezükbe a tárgyakat. Jó döntésnek tartom, hogy a fénypászma végig csak az asztal szintjét érte, hogy nemtelenné és személytelenné váltak a színészek, mozgató és mozgatott között dramaturgiai viszony nem alakult ki az egyes etüdökben. Irgalmatlan erős volt a tárgyak hatása. Kétszer-háromszor belecsúsztak az illusztrációba – például amikor egy festetlen matrjoskát ugráltattak halálra – meg a fölösleges pakolászásba, de a jelenetek mikrotörténetei tiszták, pontosak voltak. Értettem, miért választotta el a rendező az etüdoiket három kongatással, de a ze-

nei bejátszásokat az ellenpontozásnak szánt, harmincas-negyvenes évekből való slágertől a békebeli balalajkázásig az előadás hangvilágában diszsonánsnak találtam. Ugyanígy zavart a szárazjég füstje is – a kívülről érkező mesterséges hatásoknak nem éreztem helyét. A csöndek hiányoztak, azt hiszem.

Zs. A.: A *Megfigyelők* kapcsán elsőre bennem is az ismerőség és az eredetiség hívószavai merülnek fel. Többek között azért volt érdekes ez az előadás, mert úgy gondolom, hogy az egykori (?) keleti blokk identitásképző ereje továbbra is létezik, él, nem is szabadna arra törekedni, hogy megszüntessük, hanem pont ehhez az előadáshoz hasonló gesztusok révén lenne érdemes újraértelmezni és feldolgozni a közös történelmet. Az a tény, hogy erre most egy kifejezetten fiatal társulat vállalkozott, nagyon reménykeltő. Azon gondolkodtam, hogy ez a darab, ha innen nézem, tárgyszínházi előadás, ha máshonnan tekintek rá, akár múzeumi lecture performance-nak is beillik. A tárgyak olyannyira eredetiek, hogy láthatóan rajtuk vannak a múzeumi katalóguscédulák is. Eszembe jutott az Auschwitz-Birkenau Múzeum installációja, ahol a haláltáborokban elkobzott, szétválogatott személyes holmiktól egész szobákat megtöltő halmokat pakoltak, ezzel szemléltetve a gyilkosságok tömeges voltát, a tudatos és kegyetlen dehumanizációt. Itt éppen ellenkező irányú a hatás: egy egyszerű, horpadt, tucatszamba menő üres konzervdoboz is átlényegül, személyessé és megismételhetetlenné válik, egyenrangú játszópартnere lesz a sokkal egyedibb, felismerhetőbb tárgyaknak, mint például az általam is említett matrjoska baba vagy a csajka. A legmeghatározóbb anyag a vas és az alumínium, illetve az üveg. Ezek

kontrasztja erős érzéki hatást gyakorol a nézőre. Mellesleg sajnáltam, hogy a felvételvezető nem komponálta bele a képbe a négy színész mellett azt a zenészt, aki a színpad elején-szélén helyezkedett el. Amikor egy pillanatra elcsíptem a képernyőn, akkor láttam, hogy a saját „kütyüivel” (hangot kiadó eszközök, kisebb hangszerek stb.) ő is élőben hozza létre a hangokat, dallamokat, effekteket. Így valóban felmerül a kérdés, hogy nem lett volna-e elég csupán az ő játéka, illetve a tárgyak természetes hangja. Mindenesetre az előadás egyszerű, tiszta szándékai, illetve a nézői fantázia bekapcsolása rám mind nagyon pozitív hatással voltak.

Említsük még meg a Borisz Pavlovics rendezte *A horror kutatása* című előadást, ami a szentpétervári Alma Mater Alapítvány „Beszélgetések” elnevezésű színházi projektjének része. A hosszú előadáshoz dokumentarista előadás-szöveg készült, és úgy érzem, hogy a színpadi megvalósítás (illetve ebben az esetben a videoadaptáció – ami lehet, hogy műfajilag jobban is áll a darabnak) szintén ezt az utat járja be: a civilség és színészet határain mozgó színészi játék, az erős és pusztító jelenlét ábrázolása, illetve a nagyon zárt tér és helyzet egy Dogma-filmre hajaz. A szöveg az 1930-as évekből származó eredeti hangfelvételek alapján született, amelyeket Leonyid Lipavszkoj avantgárd művészcsoportha, az OBERIU találkozói rögzítettek. Ahogy a szöveg működik, ahogy azt működtetik, eléggé közel áll hozzám: a néző, mint egy élő szövegmúzeumban, tágra nyílt szemmel-füllel figyel, az egymást követő ötletek, asszociatív gondolatok, az agy és az emlékek működésének játékosága arra invitál, hogy a megfejtsz szándéka nélkül alámerüljek ebbe a világba. A

HIRDETÉS

Közkívánatra!
2021. július 1-től

**Folyamatos
előfizetés**

a Színház folyóiratra

Tárgyhótól tárgyhóig, változatlan feltételekkel:
10 szám, köztük egy nyári dupla, és a lapot
házhoz viszi a posta.

Előfizetési díj: **7900 Ft**

Az előfizetés módja: **banki átutalás** • Bankszámlaszám: **K&H Bank 10402166-21624669-00000000** • Számlatulajdonos: **Színház Alapítvány**
A megjegyzés rovatba nyomtatott nagybetűkkel kérjük feltüntetni az előfizető nevét és pontos címét, ahová a folyóiratot postázzuk.
Levelezési cím: **szinhalapitvany@gmail.com**

hétköznapi és banális sokszor többet árul el az adott korról, az akkor élt emberekről, mint a legzengzetesebb történelmi párhuzamok.

Ezek voltak azok a darabok, amelyek valahogy bátran és őszintén nyúltak a legfájóbb vagy legélesebb emlékezetpolitikai vagy személyes ügyekhez úgy, hogy mindeközben a nézőről sem feledkeztek meg. Különböző eszközökkel ugyan, és nem azonos mértékben, de sikerült a nézővel közösséget teremteniük, és ezzel is a közös felelősség, a közös munka jelentőségét hangsúlyozták: amíg a közösségi feldolgozás nem történik meg, nem lesz valódi továbblépés.

P. T.: Gondolkozom az utolsó bekezdéseden. Az Aranyaszkon megnézett tizennégy előadásban kivétel nélkül nagyon jó színészeket láttam. De hogy találtam-e a felmutatás mellett közösségteremtést és párbeszédkészséget... Feltétel nélkül egy megaprodukcióban és egy lecture performance-ban sikerült. (Nem rossz ez az arány, azt hiszem.)

Andrej Mogucsijt nem kell bemutatni, felénk is jártak már az előadásai néhány alkalommal. A *Mese az utolsó anygyalról* egy road movie-ba helyezett felnövéstörténet (vagy fordítva), és a kilencvenes évekbe visz. Nem is visz, hanem ahogy a cím kijelöli: a mesék szárnyán röpít. Ugyanolyan komolyságú probléma benne a csajozás, mint az istenkérés – és ez teljesen normális tizenévesen. Az első felvonás – 1993. március 11., rossz vidéki kurvák verekednek – három perc, majd kiírják, hogy szünet, és tényleg szünet van, de senki nem megy ki, mert egy Lenz nevű figura filozófalgat éltről, halálról, atomokról. A gegek nem olcsók, van valamiféle kiterjesztett, mitologikussá növesztett jelentésük. A valóság keveredik a képzelettel, a reális alakok és a fantázia meg a néplélek szülte lények tökéletes összhangba ke-

rülnek egymással. Az előadásban apró, elképesztően vicces, ugyanakkor teljesen triviális momentumokból épül valami fura, lebegő teatralitás, amit az önreflexió visszahúz a földre. 3 óra 50 perc a képernyő előtt nem kevés, de eszembe nem jutott előreugrani a felvételben. (Amely egyébként meglepően képernyőre teremtettnek tűnt. Nem volt véletlen egyetlen látószög sem: a moszkvai Nemzetek Színházának előadását szerte Oroszországban vetítik multiplexekben.)

A másik végletet a sakkból kölcsönzött című *Szimultán játszma* jelentette, amit egy harmincas koreográfus, Anna Abalihina rendezett a Moszkvai Balettszínház táncosaival a moszkvai Modern Művészetek Múzeumában. Csak néhány jelenet volt elérhető, amit kiegészítettek az előadókkal készült miniinterjúkkal, és ezek megerősítették, hogy mekkora határátlépésre készítette őket ez az előadás. Nem azért, mert általában nem kerülnek a nézőkkel ennyire közeli, sőt időnként interaktív helyzetbe, és nem is azért, mert meg kellett szólalniuk. Hanem azért, mert a klasszikus balett hierarchiájával ellentétben a *Szimultán játszma*ban kreatív alkotótársaként és individuusként számítottak rájuk. A testükhöz való viszonyról és a karrier alakulásáról önfegyelemmel és öniróniával beszéltek, ami egyáltalán nem meglepő. Tényszerű közlésként viszont elhangzott egy mondat, miszerint a táncos nem a koreográfus bábja, hanem elsősorban a nézőnek van kiszolgáltatva. Nem kértek rajtam (általános alany) számon semmit, de jelezték, hogy rajtam is múlik, én is kellemes hozzá. Súlyos ez az odavetett mondat, mert a partnerség mellett a köztelhivvelésről is szól. Tegyük fel, hogy a színházban ez menni fog. Ha pedig „színház az egész világ”, a formállogika szabályai szerint a világban is sikerülhet? (Függöny hirtelen le.)

E számunk szerzői

Bálint Orsolya (1978) újságíró, Budapesten él
 Bérczes László (1951) rendező, az Ördögkatlan Fesztivál társigazgatója, Budapesten él
 Bíró Bence (1990) dramaturg, Budapesten él
 Bogya Tímea Éva (1997) a PanoDráma asszisztense, Budapesten él
 Boronkay Soma (1987) dramaturg, kritikus, Balatonedericsen él
 Boros Kinga (1982) teatrológus, a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem oktatója, Csíkszeredában él
 Csendes-Erdei Emese (1989) belpolitikai újságíró a Magyar Narancsnál, Budapesten él
 Jászay Tamás (1978) kritikus, a Revizor főszerkesztője, Szegeden él
 Nánay István (1938) kritikus, tanár, színháztörténész, Budapesten él
 Papp Tímea (1975) kritikus, kulturális menedzser. Budapesten él
 Pressburger Csaba (1976) újságíró-publicista, kritikus, Újvidéken él
 Sándor Júlia (1991) dramaturg, Budapesten él
 Stuber Andrea (1960) kritikus, újság- és naplói, Budapesten él
 Szabó-Székely Ármin (1987) dramaturg, Budapesten él
 Sztojka Sebi (1999) a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem hallgatója
 Török Tamara (1973) színháztörténész, dramaturg, a Katona József Színház tagja, Budapesten él
 Upor László (1957) dramaturg, egyetemi oktató, Budapesten él
 Zsigó Anna (1986) dramaturg, Budapesten él