



KIADJA A SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY

2022 • február

LIV. évfolyam, 2. 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: Herczog Noémi, Kelemen Roland, Králl Csaba, Molnár Zsófia, Schuller Gabriella (www.szinhaz.net). Főmunkatársak: Boros Kinga, Gabnai Katalin, Proics Lilla. Olvasószerkesztő: Molnár Zsófia. Nyomdai előkészítés: Kiss Tibor Noé. Borítóterv: 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

A BETEGSÉG SZÍNREVITELE

- 2 Herczog Noémi – Rádai Andrea – Varga Anikó: Közös virrasztás
Hatkezes kritika a PanoDráma Kár, hogy rák című előadásáról
- 6 Gabnai Katalin: Fájdalom és feledés
Testi és lelki bajok napjaink színpadán
- 10 Darida Veronika: Kortárs haláltáncok
- 13 Hermann Zoltán: Déryné beteg
- 16 Jónak lenni megéri
Hardy Júlia pszichiáterrel Aradi Hanga Zsófia beszélgetett

MŰHELYNAPLÓ

- 21 Hárs Anna: A beteg társadalomtól a beteg testig
Lengyel Anna és a PanoDráma

NARRATÍVA + K2: EGYÜTT VAGY KÜLÖN?

- 25 Papp Tímea: Újraíródó Narratíva
A Narratíva társulat átalakulásáról: Pass Andrea, Szenteczki Zita, Hegymegi Máté–Kovács D. Dániel
- 29 Az ördög jobb és bal keze
Benkó Bencét és Fábrián Pétert Proics Lilla kérdezte

SZÓLÓTÁNC / MONOTÁNC

- 33 Szoboszlai Annamária: A szóló legeslegközepe
Emblematikus táncszólók a magyar kortárs tánc (közel)múltjából
- 37 Odadobni magad önmagadnak
Ladányi Andreával, Réti Annával és Gergye Krisztiánnal Megyeri Léna beszélgetett
- 41 Török Ákos: Kitettem elétek
A Közép-Európa Táncszínház (KET) K-Arcok című sorozatáról
- 46 A 2021-es év (LIV. évfolyam) tartalomjegyzéke

Címlapon: (fent) Feltépett múlt – Viktimológiai performanszorozat, első trilógia, r.-kor.-tánc: Gergye Krisztián, 2012 (fotó: Dömölky Dániel); (lent) Kár, hogy rák, avagy Always Look on the Bright Side of Life, r.: Ördög Tamás, Trafó (fotó: Simon Iringó). Belső borítón: (elől) Demerung (Csehov Meggyeskertje), Narratíva Társulat, r.: Hegymegi Máté és Kovács D. Dániel, Jurányi Produkciós Közösségi Inkubátorház (fotó: Dömölky Dániel)

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. Lapunkat támogatja az Emberi Erőforrások Minisztériuma, a Nemzeti Kulturális Alap és a Petőfi Kulturális Ügynökség.

HERCZOG NOÉMI – RÁDAI ANDREA – VARGA ANIKÓ

KÖZÖS VIRRASZTÁS

Hatkezes kritika a PanoDráma Kár, hogy rák című előadásáról

Fotó: Ofner Gergely



Herczog Noémi: Nagyon vártam ezt az előadást, és azzal ültem be a Trafóba, hogy szeretni akarom. Annyira, amennyire nagyra tartom azt az embert, akire emlékezik. És aki meghalt, 52 évesen. Lengyel Annát, a PanoDráma alapítóját meg- és elsirattam. De nem egyszerűen személyes, megrázó veszteségről van szó – Annával olyan embert veszítettünk el, aki színházi és közéletünk meghatározó személyisége volt.

Anna elkezdett rendezni egy előadást a rákról. Erről az előadásról annyit tudunk most, hogy lett volna benne egy fikciós szál, hogy zenés-táncos revünek készült volna, pedig

a társulat védjegye egyébként a verbatim (szóról szóra lejegyzett interjúkon alapuló, azokból szerkesztett) dokumentumszínház. Alkotótársai – lévén hozzá hasonló, autonóm alkotók – Anna halála után nem azt az utat választották, hogy alázatosan kivitelezik az eredeti tervet, inkább saját – ismét verbatim – utat választva fejezték be a félbemaradt előadást. Úgy képzelem, hogy Anna képzeletében rokon terv élhetett Schlingensief összművészeti és életigenlő „saját rák”-előadásával, a *Mea culpával* (amelyet, felteszem, ismert). Bár készséggel elhiszem azt is, amit hallani lehet, hogy az az előadás, amelyet még Annával elkezdtek próbálni, abban a formában

nem volt jó, mégis: egy haldokló személyes víziója volt arról, hogy ő hogyan szeretné elbeszélni a saját történetét.

Anna halálával azonban elkerülhetetlen volt, hogy megváltozzon a *Kár, hogy rák* koncepciója. Az új megközelítés Ördög Tamás rendezésében három nagyobb részből áll. A felütés utáni első jelenetben több megszólalót hallunk, ki-ki a saját rákjáról beszél. A második részben (nincs éles váltás) a színészek Anna közeli ismerőseit jelenítik meg, a velük készült interjúkból az utolsó négy év, a „rákos Anna” portréja rajzolódik ki úgy, ahogyan ők látták. A harmadik részben pedig Hód Adrienn koreográfiáját látjuk, egy tumor vagy rákos szerv absztrakcióját kortárs táncban.

A bemutató, amely végül tehát a PanoDráma jellegzetes módszertanával készült, leginkább talán a *Rózsa Milánnal* rokonítható, és hasonló dilemmákat is vet fel: hogyan idézzük meg egy embert, aki már nincs velünk? Hogyan kapcsolható össze egy ügy egy ember emlékezetével? Ahogy a *Rózsa Milánban* az aktivista közeg, itt Anna ismerősei válnak (részben) ironia tárgyává – és maga Anna is. Ez a dokumentarista megközelítés teljesen legitim, mi több, hű a PanoDráma mindenkori eszköztárához, és így bizonyos értelemben a társulatalapítóhoz. Miközben iszonyúan érdekelne, legalább egy „bevágott” részlet erejéig, hogy milyen volt az eredeti, immár örökre „titkos” dokufikció terve Anna fejében (maga is mint afféle dokumentum). De tudok menni azzal is, amit az előadás állít, hogy Anna igazi színháza (vagy én úgy mondanám: performansza) nem is a színpadon zajlott, hanem abban, ahogyan élt – a saját képzeletében és még inkább: előtűnt.

Rádai Andrea: Lehet, hogy tévedek, de szerintetek az első jelenet nem részlet volt abból az előadásból, amelyet Anna szeretett volna megrendezni? Nekem úgy tűnt, hogy elkezdődik egy általában a rákbetegségekről szóló előadás panodramás módszerekkel, vagyis különböző rákokban szenvedő páciensekkel készített interjúkból hallunk részleteket. Már épp kezdtem volna beazonosítani a megszólalókat, amikor egyszer csak jelenetváltás, és onnan kezdve csak Annáról szólt minden. Én ezt úgy értelmeztem, hogy az alkotók a saját küzdelmüket is benne hagyták az előadásban: talán megpróbálták azt az előadást megrendezni, befejezni, amelyet Anna akart, de az egyszerűen nem ment. És nemcsak a valóban teljesen legitim alkotói autonómia miatt, hanem azért sem, mert nem tudtak másról beszélni, nem tudtak Annától, az ő betegségétől és a betegségéhez való hozzáállásáról (kivirágzásáról, ahogy az előadásban is mondták, és ahogy mi is tapasztaltuk a Facebook-bejegyzései alapján) elvonatkoztatni. Kicsit úgy képelem, hogy az ő betegségben való létezése és halála agyonnyomott minden más témát. És talán az lett volna szobor- vagy vitrinszerű, ha *azt* a korábbi elképzelést próbálták volna rekonstruálni, kivitelezni. Anna ráadásul egy zenés-táncos revüt szeretett volna – érthető, hogy az alkotók nehezen tudtak viszonyulni ehhez, mert még alighanem tart a gyászú(n)k. Bár bizonyos értelemben meg is valósították az eredeti koncepciót, az előadás zárójelenete végül tánc.

Az is eszembe jutott, hogy Anna – bár szakmai körökben nagyon is látható, sőt feltűnő volt – az előadásaiban teljesen láthatatlan maradt (mint általában a dramaturgok). A színlapokon is mindig a „kreatív producer” vagy a „konceptió” megjelölés alatt tűnt fel a neve, ezzel a funkcióval (de akár a dramaturgéval is) nem nagyon tud mit kezdeni a rendezői színházon nevelkedett, nem szakmai közönség. (Egyszer véletlenül le is maradt a neve egy olyan színlapról, amit szerkesztőként egy panodramás kritikához csatoltam, felhívott, és

jól leszidott. Persze véletlenül, figyelmetlenségéből történt, de hát igaz: nagyon fontosnak tartotta, hogy a láthatatlan munka látszódjon.) Hát akkor tessék, itt egy előadás, amelyik róla szól.

Varga Anikó: Az előadás után nem is a tervezett előadás rekonstrukciójának igénye merült fel bennünk, hiszen miként lehetne helyreállítani valamit, ami el sem készült egészében. Inkább azon töprengtünk, hogy az alaphelyzet, az elkezdett munka – és Lengyel Anna sok helyen mesélt ennek a terveiről vagy a témából és a személyes érintettségéből fakadó dilemmákról –, amely a halála után érthetően nem volt folytatható, hogyan van jelen a Trafóban bemutatott előadásban, mi ennek az előadásnak a viszonya az előzetes munkafolyamathoz. Számomra picit zavaros volt a kezdés (nem értettem, ki szólal meg, és milyen pozícióból), miközben a jelenetváltás után, bár nem rémlik markáns cezúra a két rész közt, szépen kitisztult, követhetővé vált a dolog. Az első jelenet valószínűleg valóban ennek a munkának a megidézése. Viszont dramaturgiai/rendezői szempontból az „idézet” nem folytatódik, reflexióként sem bukkan fel más helyen, csupán felmutatódik egy részlet, amelynek nem tiszta a kontextusa.

Nyilván borzasztóan izgatja az ember fantáziáját, milyen lett volna az az előadás, amelyre Anna a munkatársakkal eredetileg készült. De nem feltétlenül olyan vágyként, hogy ezt „megcsinálva” szeretnénk látni a színpadon, hanem mint a rákról (betegségről, életről, halálról) való beszéd mód bonyolult problémája, s ez már rokon azzal a kérdéskörrel, amelyet a munkatársak döntése implikál: hogyan lehet és mit jelent egyáltalán megfogalmazni, megjeleníteni, színre vinni valakit, narrációba rendezni egy embert, emlékezni valakire? Anna készült egy előadást csinálni a rákról, amely összetett okok miatt nem jött létre. De vajon nem pont az történt-e, hogy eközben mégiscsak megcsinált egy fantasztikus „előadást” a rákról (betegségről, életről, halálról, magáról), csak nem a színházban, hanem a nyilvánosságban, a megszólalásai, magatartása által, performanszként? Abban az értelemben „előadást”, hogy nyelvet, kifejezőmódot talált a problémához. Annyi csak, hogy ez a felvetés számomra nem a látott előadás állítása, nem belőle következik, részben amiatt, hogy a keresgélés különböző módjai közti viszonyt, hogy miképp lehet a rákról (vagy Annának a rákhoz való viszonyáról) beszélni köznapi és művészi nyelven, az előadásnak kevésbé sikerült rétegzetten megragadnia. Az, hogy a különböző részek zavaróan/zavarosan elválnak egymástól, számomra ennek a jele.

Én azt éreztem, az előadás leginkább arra törekszik, hogy megrajzolja Annát, körvonalazzon egy személyiséget, habitust, és ezen keresztül letapogassa egy személyiség éthosát.

H. N.: Ahogy mondd, Andi, a felütés utáni első jelenet tényleg idézet lehet. Lehet, hogy pontatlanul fogalmaztam, de számomra mélységesen szimpatikus, hogy egy autonóm alkotó felé úgy akartak „hűek” lenni a társai, hogy az autonómia törekvését vitték tovább. És mégiscsak van benne megszokás-elv, amennyiben „panodramás” az előadás, amely végül megszületett. Dilemmáiban is az. Arra gondolok például, ahogyan a színészek megszemélyesítik a szereplőket: kicsit kommentálják, karikírozzák, értelmezik őket. Lásd a Szamosi Zsófia játszott „negatívabb” szereplőt, ahol az interjúalany nem azt vallja, hogy „halotról csak jót, vagy semmit”, de a játékmód elárulja, hogy ez a kritikus attitűd mégiscsak bántja azokat az Annához közel álló kollégákat, akik színre viszik ezeket a szavakat. Színre viszik, mert hús-vér embert akarnak elének állítani. De ezzel még nem oldódik meg a probléma, a nekrológok problémája:

Mi? Kár, hogy rák, avagy Always Look on the Bright Side of Life

Hol? Trafó, Kortárs Művészetek Háza

Kik? Bartsch Kata, Dankó István, Dobra Mara, Szamosi Zsófia, Urbanovits Krisztina, Váradi Gergely / Táncosok: Engelmann András, Eyassu-Vincze Barbara, Gaál Júlia, Lukács Levente, Rácz Réka, Rovó Virág, Temesvári Zsófia, Váth Máté / Konceptió: Lengyel Anna / Dramaturg: Hárs Anna / Díszlet, jelmez: Pattantyus Dóra / Videó: Fancsikai Péter / Koreográfia: Hód Adrienn / Rendező: Ördög Tamás

hogyan beszéljünk valakiről a távollétében? Nyilván nem az a cél, hogy felstilizáljuk a képet, de valamiért mégis úgy érezzük, hogy nem fair valakit a háta mögött kibeszélni. Ezért a „kibeszélőt” az előadásban karikírozva látjuk. De fair dolog-e az interjúalanyt elrajzolni, aki a színészekre bízta a gondolatait? Még akkor is, ha az alanyok ezt jóváhagyták. Anna esete kicsit más, és nekem volna egy olyan belső igényem, hogy az emlékezés dialogikus legyen: hogy ne maradjon ki belőle teljesen az a személy sem – mármint egyes szám első személyben –, akire emlékezünk. Mert hiszen akkor válik valóban halottá, ha nem tud – már a színpadon sem – válaszolni. Lehet, hogy nem jó irányban keresgél, bennem valamiért mégis kialakult egy olyan érzés, hogy Anna méltatlan helyzetbe kerül, holott a cél egyértelműen nem ez, alkotótársai és a közönség is érte gyűlnek össze, de valamiért mégis ez történik. Összevissza tapogatózom, mert nehéz megragadnom, hogy miért alakult ki bennem ez az érzés.

R. A.: Tényleg nem volt markáns cezúra az általam idézetnek vélt és a következő jelenet között, csak átrendezték kicsit a „kórtermet”, illetve Urbanovits Krisztina lemászott a nőgyógyászati szék kengyeléből. Igaz, később is előfordult ilyen átrendeződés, a kórházi közeget megidéző kellékek egyre inkább jelzesszerűek lettek, ahogy Annán eluralkodott a betegség, és a végén már csak a szereplők maradtak, egyszerűen, egy sorban, felénk fordulva. Nekem a csillogó estélyik is idézetnek hatottak, pont ilyen ruhákban képzelném el a zenés-táncos revüt, sőt az is eszembe jutott, hogy a színészek ezt a jelmezt valahogy a táncosok helyett hordták, akiknek voltak versenytáncos gesztusaik. De egyébként olyan sokáig lekötött a váltás miatti meglepettség, hogy magára a tánra egy darabig nem is tudtam igazán figyelni. Arra jutottam, hogy most talán valami radikálisan mást kellene kapnunk a verbatim részhez képest, valami nagyon nem intellektuálisat, valami nagyon testit és zsigerit, de a tánc nekem nem adta meg ezt az élményt.

És én is sokat gondolkodtam azon, hogy Anna miként és mennyire nincs/van jelen az előadásban – érdekes, Noémi, amit a dialógus igényéről mondasz. Anna maga nem szólal meg, csak mások narrációjában. Például kézenfekvő lett volna idézni a betegségét rendkívül őszintén és szellemesen, szarkasztikusan és elegánsan taglaló Facebook-posztjaiból. Másfelől viszont pont ez a halál, hogy valaki már nem beszél, csak róla beszélhetünk, és ennek elfogadása a gyászfeldolgozás fontos lépése. És az előadás talán az is, mármint a nyilvánosság előtt megélt gyászfolyamat.

V. A.: Azért térek vissza gondolatban újból és újból az el nem készült előadáshoz, mert abban a projektben, az alap-

ján, amit tudunk róla, Anna nem dokumentarista színházban gondolkodott, hanem másféle esztétika után kutatott: zenés-táncos revüt, szabadabb, szürreálisabb, több mindent megengedő színházi nyelvet vizionált. Ezek szerint úgy érezhette, hogy a (saját) betegségélmény megragadása nem fér a dokumentumszínház keretei közé: hogy az több, érzelmetlibb, áradóbb, ellentmondásosabb tapasztalat. Ehhez képest a *Kár, hogy rák* nagy része verbatim színházi eszközöket használ, s ez a döntés azért érdekes – azon túl, amit olyan szépen megfogalmazol, Andi, a halál és a mások általi beszéd kapcsán, s ami nyilván az előadás alkotóit is vezette –, mert az általam látott panodramás előadások jellemzően egy-egy társadalmi ügy, probléma köré épültek, ez szervezte a verbatim megszólalások dramaturgiáját, gondolatiságát. De mit tematizál ügyként/problémaként a *Kár, hogy rák*, és mi vezet ennek a verbatim megszólalásait? Én ennek a kérdésnek a megválaszolásakor jövök zavarba.

Mind ismerünk alkotásokat, amelyek egy halálos betegséggel való szembenézés folyamatáról szólnak, vagy abból fakadó események (pl. Esterházy *Hasnyálmirigynaplója*, Schlingensief *Mea culpa*ja, Halász Péter műcsarnokbéli ravatal-performansza – most is előjöttek). Ezek többnyire alanyi megszólalások, legalábbis jelen van az „alany”, aki előtt viccelve/dadogva/bénázva/megilletődve a hozzá közel állók abszurd módon előzetesen megemlékeznek. Az alanyiség rengeteg mindent megenged, legitimál etikailag (ami persze nem vezet automatikusan jó művészethez). Magammal szemben lehetek irtó pofátlan. De miként lehet valaki másról beszélni, aki nincs jelen, tárgyiasítás, leegyszerűsítés, elhallgatás, finomkodás nélkül, tehát igaz módon? Ez nemcsak általános ábrázolási problémaként, de a *Kár, hogy rák* előadóinak pozíciója felől is kérdés. Érthető, miért jutottak el az alkotók az áttételes beszédhez – s magához a verbatim formához –, de miként védhető ki, hogy elcsúszson az emlékezőkkel és az Annával szembeni felelősség? A szereplők megszólalásai úgy vannak szerkesztve, hogy érzékeltessék Anna lenyűgöző erejét, karizmáját, humorát és tartását a betegsége közben és az életében, de ez ne merevüljön pózzá. Így megjelenítődnék a helyzetek és a személyiség ellentmondásai, nehézségei, amelyek a környezetét irritálhatják vagy terhelik: például a pénzhez való viszony, a karakán megmondóság, a határidőkből való kifutás a közös munkákban, az utolsó periódusban az ápolás családtagokra jutó terhe. S ez működik a megszólalók figurájának elrajzolásában is: a szoros orvos-beteg kapcsolat pikantériára való kihegyezése jut eszembe. Ezek a szeretetlenség, illetve a színházi játékoságra, komplexitásra törő megszólalások azonban sokszor inkább ahhoz közelítenek, hogy a néző voyeuriségét, intim részletek iránti éhségét táplálják. Az volt az élményem, hogy az ironia, amely épp az árnyalás eszköze szeretne lenni, valamiként mégis bezárul, instrumentalizálja a (látható és láthatatlan) szereplőket. A táncos rész hommage-nak tűnt, általános emberi szenvedéstörténetet sűrít: a harmonikus tánc agónná alakul, majd visszarendeződik egy musicales gesztusokat idéző szimmetrikus képbe. A koreográfia szimbolikus nyelvét szintén zártnak éreztem.

Ha abból indulunk ki, hogy az emlékezés legalább annyira szól az emlékezőről, mint arról, akire emlékezünk, nekem talán az alkotók keresésének, elakadásának, viszonyulásának a színrevitele a leginkább hiányzó mozzanat.

R. A.: Én egyszerre éreztem a hezitálást (az idézettel, a táncos fináléval, amelyet amolyan okos lányos megoldásnak tartok) és az igényt arra, hogy egy módszertanilag letisztult, biztonságos és „lojális” formája legyen az előadásnak, amely

műfajilag így a virrasztáshoz került közel. Egy olyan virrasztáshoz, amelyben megjelenik az is, ami Anna személyiségében megosztó volt – én ebben is a panodrámás módszer érvényesülését látom.

De igazad van, Anikó, a te szavaidból jöttem rá, hogy miért találtam ezúttal merevnek a verbatim formát. Egyedül a színészek alakításában éreztem több játékoságot, mint más panodrámás előadásokban, ahol jobban el vannak tartva a szerepek: a *Kár, hogy rákban* valóban értelmezőbben álltak hozzá a színészek a saját karaktereikhez.

H. N.: Jogos, ez tényleg egy virrasztás volt. Egy (köztes) fázis a még mindig előttünk álló gyászfolyamatból.

Merni megmutatni a vállalkozás nehézségét – azt hiszem, valóban itt a lényeg. Egyetértek a verbatim korlátaival, érteni vélem ugyanakkor azt is, hogy miért lett verbatim előadás a *Kár, hogy rák*. A PanoDráma közössége azzal az eszközzel akart emlékezni társulatalapító-motorjukra, amellyel a társulat fennállásának jelentős részében együtt is dolgoztak. Ez a munkamódszer valóban nem a rendezői színház centralizált formája, Hárs Anna is többször elmondta/leírta, hogy Anna nem volt rendező ezekben az előadásokban. Ez a tény általában valamiféle hiányként fogalmazódik meg, pedig a horizontális működés előnyei megmutatkoznak abban, ahogyan lényegében Anna nélkül is folytatható volt ugyanaz a munkamódszer.

Viszont a dokumentarizmus, amelynek a PanoDráma szentelte a munkásságát, ma már sokkal gazdagabb és szerteágazóbb pusztán a verbatimnál. Ehhez a tágassághoz szerintem a 174/B – *Az igazság szolgáiban* állt legközelebb a tár-

sulat, amikor a sajobábonyi romák elítélését (gyűlölet-bűncselekményért ültek, mégpedig azért, mert gárdisták autójára támadtak) minden előadáson újratárgyalta egy, a társulat által verbuvált esküdszék. Bár a bemutató idején volt hiányérzetem, visszagondolva fontos előadásnak tartom. A *Kár, hogy rák* mint rendkívüli helyzetben születő bemutató, amelynek már lenyilatkozott keletkezéstörténete is a mítosz részévé vált, szerintem is több formai reflexiót igényelt volna a helyzet rendkívüliségére. Akár a dokumentarizmus keverését a keletkezéstörténet dilemmáival, akár más módon. Alighanem pont ezzel kísérletezik az előadás tagolása, amely azonban az én számomra sem rétegzetten volt értelmezhető, a részek inkább különváltak egymástól.

V. A.: Annyit tennék még hozzá a beszélgetéshez, amit mindhárman érzékeltünk: hogy mennyire megnehezíti az előadásról való kritikai beszédet annak a speciális, többes karaktere. Előadás, amelyet estéről estére játszanak, de egyben emlékezés, virrasztás, gyászfolyamat. Utóbbiról pedig nem kritikát szoktak írni, hanem inkább jelen lenni, részt venni, osztozni benne. Ezen keresztül is érzem a feladat, a kihívás bonyolultságát, amely előtt az előadás alkotói és – ha más módon is, de – az általuk megszólalók állhattak. Én azzal mennék tovább, amit mondasz, Noémi: a(z) érzelmi, szakmai) feldolgozás folyamatának egyik megállója a *Kár, hogy rák*. És mivel Anna munkássága új területeket, lehetőségeket nyitott meg a magyar színházban, nem mellékesen a különböző szakmai és közéleti szerepköröket, amelyekben megnyilvánult, kritikus formálva, ezt a folyamatot inspirálóan szétáramlónak, végpont nélkülinek képzelem.

Váradai Gergely, Dobra Mara és Dankó István. Fotó: Simon Iringó



GABNAI KATALIN

FÁJDALOM ÉS FELEDÉS

Testi és lelki bajok napjaink színpadán

„A jó színházban – félni kell!” – mondta egyszer nevetve Ács János, s ugrándozott kicsit, talán hogy kitáncolja magából a felfedezett igazság súlyát, míg várakoztunk valami előadáskezdesre. Sokszor eszembe jut ez, különösen mióta megnőtt a szorongató nézniezők száma a színházakban. De nemcsak ott, a könyvekben is. Sőt! Széplaky Gerda azt írja: „A betegségrepresentációk a vizuális művészeti alkotásokban éppúgy megsokasodtak, mint az irodalmi művekben. Jelenkorunk tragikus hőse immár nem a görög istenek sorscsapásaival néz szembe, hanem azzal a többnyire mindenkit érintő szenvedéssel, amit a szinguláris létező számára saját betegségei okoznak. Úgy tűnik, a jóléti társadalomban élő, létfeljétsbe burkolózó európai ember számára, aki elveszítette hitét és viszonyítási pontjait, immár egyetlen esély maradt az önmagával való szembesülésre: a saját fizikai megsemmisülésével való szembenézés.”¹

A testi kín miatti vergődés, a valamely érzékszervtől való megfosztottság és a rendhagyó módon működő elme esetei – már csak a hírükre beálló azonnali feszültség miatt is – igen sokszor színpadra kerülnek, és sokáig emlékezni szoktunk rájuk. E cikk olvasásakor is mennyi minden jut majd az olvasó eszébe! Az üvöltő fájdalom megjelenítésének híres példája Szophoklész *Philoktétesz*-éhez köthető. 2007-ben volt a Stúdió K-ban egy előadás, melynek szövegét Heiner Müller- és John Jesurun-citátumok felhasználásával – Sediánszky Nóra és Gyulay Eszter társaságában – maga a rendező, Koltai M. Gábor rakta össze. Mucsi Zoltán volt az átkozódó, rohamokkal küzdő főhős, akit görög harcostársai kiraktak egy szigetre, mert nem bírták elviselni őt. A kigyómarta seb bűze és a szenvedő ember üvöltése azóta terjeng és visszhangzik abban, aki látta. A színpadi rohamok csakúgy, mint a haldoklások, koloratúr színészi feladatnak számítanak. Mucsi nagyszerű volt. Nyomorék Philoktétesze „szánalmas roncs, arca betegesen sárga, szeme ijesztően véres, karja gacsosan görbül, beteg lábfeje bénán csüng. Epileptikus rohama rémületesen hiteles »színészi mutatvány«” – írta róla Perényi Balázs, megemlítve a horrorisztikus játék során többször felharsanó zenét, Verdi *A végzet hatalma* című operájának nyitányát.²

A mímelten szenvedés pusztá szemlélése is iszonyatot kelt a nézőben, és a rendezőnek rendelkezésére áll a zene vagy más hanghatás, hogy a feszült helyzetből kimenekítse, vagy abba még inkább beletaszítsa a közönséget. A betegségspecialistának okkal tartott Tennessee Williams nem csupán függőket és leépülő lelkületű alakokat írt. Az üvöltő fájdalomnál maradvá hadd idézzem fel a *Macska a forró bádogtetőn* kecskeméti, Zsótér Sándor által rendezett s Ambrus Mária és Ungár Júlia segítségével szinte magyarrá honosított előadását, melyben Nagy Viktor alakította Big Daddyt, a végstádiumos vastagbélrákkal küszködő nagypapát. Írói instrukció, hogy a férfi fájdalomkiáltása visszhangozzék az egész házban. Ezt Zsótér úgy oldotta meg, hogy valami hangszer, alighanem nagyméretű didgeridoo falrengető futamai rázták a színpadot, ami kitágította magát a bajt, de a történetet is. Meglehet, nem szeretjük azt, aki szenved, de láttán azért fölsejlik saját magunk bármikori fenyegetettségé.

Félünk. Arisztotelész már tudta, hogy a majdani megrendüléshez, a katarzis felépítéséhez a *félelem* és a *szánalom* megébredése szükséges: „Mivel pedig a költőnek a szánalomból és félelemből származó gyönyörűséget kell felidéznie utánzás által, világos, hogy ezt az eseményekbe kell beleköltötenie. Nézzük meg, miféle esemény tűnik félelmetesnek vagy szánalomkeltőnek. Ilyen tettek szükségszerűen vagy barátok, vagy ellenségek, vagy közömbös emberek között történnek meg. Ha ellenség teszi ellenséggel, abban nincs semmi szánalomkeltő, sem ha megteszi, sem ha csak akarja megtenni, kivéve magát a szenvedést. Hasonló a helyzet, ha egymás iránt közömbös emberek cselekszenek így. Ha azonban baráti vagy rokoni viszonyokon belül megy végbe a szenvedés – mint például ha testvér a testvért, fiú az atyját, anya a fiát vagy a fiú az anyját megöli, vagy meg akarja ölni, vagy valami más ilyenfélét tesz –, ez szánalmat kelt; ilyen témákat kell keresni.”³

Nos, ha van szánalomkeltő esemény, akkor a haldoklás – akár tör, akár betegség, akár mérgezés idézi elő – mindenképpen az, s ehhez a drámairodalom bőséges példatárrel szolgál. A mérgezéses halál, egyáltalán a színpadi haldoklás eljátszásának felülmúlhatatlan varázslata volt Börcsök Enikő nagyjelenete Scribe Zsótér Sándor által rendezett *Adrienne* című darabjában. A virágcsokorral megmérgezett színésznő

1 SZÉPLAKY Gerda, „Test és sors. Betegségnarratívák a kortárs magyar irodalomban”, *A szem*, 2019.06.02., <https://aszem.info/2019/06/test-es-sors/>.

2 PERÉNYI Balázs, „Trója foglyai”, *Színház* 41, 12. sz. (2007): 24–26, http://szinhaz.net/wp-content/uploads/pdf/2007_12.pdf.

3 ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, ford. Sarkady János, XIV., <https://mek.oszk.hu/00300/00315/00315.htm>.

exitust játszik, s közben tényleg meghal: „A hosszúra nyúló haldoklási jelenet nem süllyed az ilyenkor megszokott zokogós-jajveszékélős, a részvét könnyeit hazug álfájdalmakkal kicsikaró melodrámba. Megkockáztatom, hogy Adrienne szinte nem is haldoklik: inkább lépésről lépésre elhagyja ereje, takarékosan adagolt koreográfia alapján lassacsán kihunynak szemének és arcának mindvégig csillogó fényei, mozgása tétova és irányát vesztett lesz. Végül az életében legfontosabb két férfit, Maurice-t és Michonnet-t sem ismeri már fel: a két fiatalember vállára, hátára hágva, Maurice-t hosszú hajánál cibálva küzd, vergődik az életéért” – írta a kecskeméti előadásról Jászay Tamás.⁴

Erőtlen rendezések esetén gyakori az a közhelyes megoldás, hogy a gyöngeséggel küzdő szereplő két jól kiválasztott pillanatban elköhinti magát, s a harmadik köhögéskor már nagy a baj. A nyomorban vergődő, haldokló asszony köhögésének emléke Gorkij *Éjjeli menedékhely* című művéből azonban évekig is elkíséri a nézőt, ahogy például sokakban megmaradt a Nemzeti Színház Zsámbéki Gábor által rendezett, 1980-as előadásából Berek Katinak, a lakatos feleségének élettől búcsúzó alakja.

⁴ JÁSZAY Tamás, „Színház az egész...”, *Criticai Lapok* 14, 3. sz. (2005), https://www.criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=33441.

A mímelt haldokláson persze nevetni is lehet. Felejthetetlen a Nagy Meghalás tanári leckéje, ahogyan azt Végvári Tamás a Kamrában látható, Máté Gábor által rendezett Tom Stoppard-darab, a *Rosencrantz és Guildenstern halott* Színházszeként bemutatta. Örök példa a *Szentivánéji álom* utolsó mesterember-jelenete is, mely rendszerint felvonultatja az adott kor műkedvelőinek minden mulatságos erőlködését. A miskolciak nemrég bemutatott, Rusznyák Gábor által ma-ira átformált álomjátékában Simon Zoltán magát földhöz vereső Pyramusának akarnok agóniája röhögte a közönséget, fulladásig. Megesik azonban, mint ahogy az a cell-dömölki Soltis Lajos Színház 2017-es előadásában történt, hogy e földhözragadt történetek egyszerre csak fölszállnak. Azt látjuk, hogy Tompor Miklós (Bruckner Roland) boldogságosan vigyorog, s készül, hogy Pyramusként egy foszforeszkáló jedi karddal ölje meg magát. Majd miután ezt megtette, megnyitott „sebéből” végtelen hosszúságú piros selyemszalagot húz elő, mint ahogy távol-keleti színházak színészei jelzik a kiömlő vért, s csak ezután hanyatlik alá.

A megsebzettség, a nyílt színi sérülés illúziót keltő megmutatása egyébként mindenkor nagy feladat színésznek is, kellékesnek is. Néha elég hozzá egy jól elhelyezett patron, de van, amikor még egy Csehov-darabban is literszámba folyik a művér arcon, testen, s olykor az üvegfalakon is. Jó esetben

Waskovics Andrea és Kern András Az apában, Pesti Színház, r.: Valló Péter. Fotó: Juhász Éva





Pálos Hanna és Fullajtár Andrea
a Kurázi mama és gyerme-
keiben, Katona József Színház
– Kamra, r.: Zsámbéki Gábor.
Fotó: Szilágyi Lenke

mindez hűen szolgálja a darabot, máskor csak üres mutatvány. Aki azonban látta a Katona József Színház 2010-től hat éven át játszott *Cigányok* című produkcióját Cziegler Balázs díszletében és Máté Gábor rendezésében, sosem fogja elfelejteni, hogyan kezdett el a falakról csorogni fekete vérként a fájdalom.

Ha máshonnan nem, Susan Sontag írásaiból mindenki értesült arról, hogy a különböző betegségekhez és kórokhoz különböző vélekedések ragadtak hozzá az idők során. Sontag azt is írja: „A kereszténység kibontakozása minden területen, így a betegség felfogásában is új morált hozott; szorosabb kapcsolat kezdett kialakulni betegség és »áldozata« közt. A betegség büntetésjellegű felfogása szülte azt az elképzelést, hogy a betegség különösképp helyénvaló és igazságos is lehet.”⁵ Ennek ma is van nyoma. A nézőben keletkező irizáló gyanú ma is rávetül még egy-egy testi bajjal sújtott, s ezáltal gonoszoknak is sejtett drámai figurára. A romantikát elhagyva azonban egy modern dráma egészséges szereplője esetleg visszafoghatja magát a sérült emberrel szemben, mert úgy érezheti, a szenvedő magasabb transzcendens státuszban áll, mint ő meg a többiek. A szenvedéssel vagy csonkasággal sújtott főhős akaratát megsokszorozva is átélhetik a más irányba törekvők. A „párbajképesség” kérdése átszínezi a helyzetet. Egy szépen fölépített morális hálórendszert érvényteleníthet is, ha kiderül, hogy az aktív szereplő nem ura cselekedeteinek. Ettől a pillanattól kezdve a helyzet romboló hatása inkább a katasztrófák, s nem a tragédiák erőterében elemezhető, mert az előállt helyzetet nem emberi törekvés, hanem természeti csapás (betegség) idézi elő. A színpadjainkon elszaporodó kerekesszékek nem csupán a látványt gazdagítják, a hierarchia rendjét is pontosí-

tani tudják. Rendezéstől függően kinél erőtbőlletet, kinél energiahiányt jelölhetnek.

A járvány – akár isteni büntetésnek élik meg azt, mint a görögök, akár természeti csapásnak, mint a reneszánsz embere – a nagy drámákban csupán háttérellem, katasztrófa, melynek nyomása alatt a döntési helyzetben lévő emberek tragédiái zajlanak.⁶ A mostani, Covid-időszak alatt született darabok szinte kivétel nélkül a már amúgy is megkezdődött testi-lelki leépülést, az elmagányosodást festik. A zsenik leépülése viszont régóta szerepel filmekben és a bulvárszínházak színpadán is. Az emlékezet elvesztésével járó Alzheimer-kór fokozatos elhatalmasodásának megmutatása szép színészi feladat. Florian Zeller *Apa* című darabját 2015-ben Lukáts Andor főszereplésével az Orlai Produkció mutatta be, de jelenleg is látható a Pesti Színházban (*Az apa*), ezúttal Kern Andrással a címszerepben. S hiába van kiírva mindenüvé, hogy ez egy „abszurd bohózat”, mindkét produkció esetében átéltem, hogyan gyorsul és lassul a nézőközönség lélegzetvétele, s a gyógyíthatatlan feledésre figyelve miképpen költözik be a félelem – s vele talán a megértés – a szívekbe.

Jó lenne persze nevetni. Nevetünk is a képzelt betegnek, a színpadra vitt üritési problémákon, s méltányoljuk Péterfy Bori színészi bravúráját, amikor az Átrium színpadán *Az öldöklés istene* című csúfondáros Yasmina Reza-műben mesterialhánnyá magát. Nevetünk a potenciabajokon, de sosem nevetünk az asszonyi terméketlenség gondján. Nevetünk a részeg fickókon, hacsak nem Pintér Béla *A sütemények királynője* című darabját játsszák nekünk éppen, melyben a kislány azt zokogja: „Édesapa, ne igyál!” Riadtan nézzük az

5 SUSAN Sontag, *A betegség, mint metafora*, ford. LUGOSI László, Budapest: Európa, 1985.

6 Lásd erről TRENCSENYI Katalin impozáns cikkét: „A Szfing napjai”, *Színház* 53, 5–6. sz. (2020): 12–23, <https://szinhaz.net/2020/09/05/trencsenyi-katalin-a-szfing-napjai/>.



Egri Márta és Figeczky Bence *A kutya különös esete az éjszakában* című darabban, Tatabányai Jászai Mari Színház, r.: Guelmino Sándor. Fotó: Prokl Violetta

amerikai drámák gyógyszerfüggő asszonyait (lásd például O'Neill *Hosszú út az éjszakába* című drámáját), s rettegünk a drogos fiatalok láttán.

A jövőlátó vak jóskok megszokott szereplői a görög tragédiáknak. Mára inkább csak karikatúráikkal találkozunk. Az általános világtalanság fájdalmas rajzát adta azonban 2004-ben Kiss Csaba *Világtalanok* című, a Budapesti Kamaraszínházban Pinczés István rendezésében bemutatott legendája. Máig él bennem, ahogy a fiú a sérült kézről fölgőzölő vér illatával találkozott, s ahogy a madarak röptét – vakon – megérteni próbálta. Bertók Lajos volt a megnyomorodott lelkű apa, s Dolmány Attila játszotta a vak fiút, akit az apa végül kivezetett az erdőre, megfagyni.

A jó beszéd képességétől való megfosztottság inkább bohózatokban gyakori, gondoljunk Goldoni hadaró Fortunato bácsijára a *Chioggiai csetepatéban* vagy az ezüsttel pótoltszájpadlású figurára Feydeau *Bolha a fülben* című bohózatában. Katartikus pillanat viszont ehhez az állapothoz is köthető: Brecht *Kurázi mama* című darabjában a néma Kattrin zajt keltve mégiscsak jelt ad az ellenség érzéséről a falu közösségének. Még a témához kapcsolódva: mostanában sok színpadon futott a filmen megismert *A király beszéde* című David Seidler-mű, melynek az a legfőbb érdekessége, hogy a történeten belül megélhetjük a küzdelmet követő gyógyulást, a győzelem pillanatát, s ez – akárhogy is vesszük – erőt adó élmény a nézőnek.

Ahogy régen az ismeretlen kultúrákkal való találkozás hozta izgalomba az embereket, úgy fordul ma film és színház az agyműködés feltáratlan, belső vidékei, az érzékelés és a gondolkodás rejtett tájai felé. Az Orlai Produkció Kulka János által játszott *Esőembere* után az autizmussal élők világába láthattunk bele a tatabányaiak 2019-ben Figeczky Bence főszereplésével bemutatott, Guelmino Sándor által rendezett

Mark Haddon-darab, *A kutya különös esete az éjszakában* előadásain is.

Világok találkozását jelentő alkalmak ezek. Évek óta fut és ma is látható a Nézőművészeti Kft. Gyulay Eszter által szerkesztett és rendezett *Kalap* című megrázó produkciója, mely egy Tourette-zavaros lány, egy afáziás és egy aspergeres fiú meg egy prozopagnóziás (arcfelismerésre képtelen) beteg életének bonyolultságával szembesít bennünket bohóctréfák segítségével, finom, üvegszálakból font rendezői hálórendszerbe szervezeten. Gyulay Eszter volt az egyik fő alkotója az Orlai Produkció 2010-ben Börcsök Enikő szereplésével a Trafóban bemutatott *Nemsenkilény* című produkciójának is. Emlékszem, a megérteni vágyás iszonyú ereje tartotta egyben az estét. Nem volt benne cselekmény, csak létezés, hívószavakra, fékezett rohamokkal, majd végül hintázás a semmiben. Az autistát játszó Börcsök egy óriási Rubik-kockát rakott össze az előadás végére. Aztán kiült rá, és lelógatta lábait az űrbe. Csuklyáját a fejére húzta, hogy ne érje az érzékeit döngölő zajok hullámverése, majd visszasüppedt tenni- és félnivalókkal telített életébe. Mi is mentünk az ugyanolyan sajátunkba. De találkoztunk. S már többet értünk a világból, mint azelőtt.

Leckék ezek az alkalmak, hogy értőn nézzünk a szenvedésre, hogy készen legyünk a veszteségre, s hogy alkalmadtán farkasszemet tudjunk nézni a halállal. Nemrég Lengyel Annára emlékeztünk, kinek testében a rák „kapszkodott és szétfutott bíbor gyökerekkel”.⁷ Anna életének s annak az estének is az a tanulsága, amit Hamlet mond: „Ha most történik: nem ezután; ha nem ezután, úgy most történik; s ha most meg nem történik, eljő máskor: készen kell rá lenni; addig van.”⁸

7 Karinthy Frigyes: *Mindszenti litánia*

8 Arany János fordítása.

DARIDA VERONIKA

KORTÁRS HALÁLTÁNCOK

Hommage à Jean-Luc Nancy

Testbehatolások

2002-ben mutatták be a párizsi Théâtre Ouvert színpadán a *L'Intrus* (A betolakodó) című darabot, melynek alapja Jean-Luc Nancy 2000-ben megjelent azonos című könyve.¹ A szöveget a filozófus 1999-ben a *Dédale* folyóirat felkérésére kezdi el írni az „Idegen” témájára reflektálva. A tervezett cím akkor még „Az idegen eljövetele”. Azonban az írás folyamata során a szövegbe váratlanul és elháríthatatlanul betör egy saját halál- és újjászületésemény: Nancy tíz évvel korábbi szívtranszplantációjának emléke. A *betolakodó* fő témájává ezért a saját testben megélt idegenségtapasztalat válik, az idegen szív saját szívként való befogadása. Egy harmincéves fekete aszszony szívét ültették át a műtét idején ötvenéves fehér férfi testébe, aki ezzel az új szívvel élt (mintegy harminc évig) tovább.

Az elsősorban filmrendezőként ismert Nicolas Klotz rendezése is az idegenséget hangsúlyozta.² A színpadi adaptációban a filozófiai szöveg „én”-je megsokszorozódik: öt színész és két táncos alakjában ölt testet. Monodráma helyett kórusművet kapunk, melyet egyszerre jellemez káosz és harmónia. A hangok hol egymásra rezonálnak, hol disszonánsan széttartanak. Így jelenítik meg azt a közösséget, melynek tagjai önmagukba zárt, elszigetelt monászok, olyan elemi egységek, melyek mégis leképezik, magukban tükrözik az egészet. A személyes, filozófiai vallomás költői erejű szöveggé változik át a színpad csaknem üres, hangzó terében. A rendező szavait idézve: ez a tér egy senkiföldje (no man's land), ahol az „emberi, túl emberi testek” már senkit sem reprezentáló, csak jelenlevő testek. Jelen vannak, hogy meghallgassák és megérintsék őket: a szöveg, a fény, a hangok, a csend és a tekintetek érintésének kitétek.

Érdemes megjegyezni, hogy nem ez volt az első eset, amikor Nancy szövegéből kiindulva koreográfia készült. 1999-ben Catherine Diverrès *Corpus* című műve részben a filozófus azonos című, 1992-es könyve hatására született.³ A darabban nyolc táncos és egy színész szerepel, a filozófiai szöveg azonban csak inspirációt jelent, hiszen arról olvashatunk benne, hogy a test anyagi természetű, elkülönül a többi testtől, ugyanakkor tele is van más testekkel, tagokkal, szervekkel... Ahogy arról is, hogy a test kiterjedt, és minden oldalról más testeket érint. Nancy-t idézve: „A testek keresztezik, súrolják, nyomják egymást: meg-

annyi jel, amivé válnak, megannyi jelzés, felhívás, figyelmeztetés, aminek soha nem tudunk határozott értelmet adni. A testek értelmén túli értelmet alkotnak. A testek az értelem túlzásai.”⁴ Diverrès polifon előadása ezt az értelemszóródást tárja elénk, amit a testek anyagisága jelenít meg. A tánc színpadán minden anyaggá válik, még a lélek is. Ez a sajátos lélekfelfogás szintén Nancyhoz kapcsolódik, hiszen nála a lélek is test. Egy műveiben sokszor idézett Freud-jegyzet szerint „a lélek kiterjedt”.⁵ Nancy ezt gondolja tovább, amikor azt állítja: „A test a lélek kiterjedése egészen a világ végéig és egészen önmaga határáig terjedően, egymásba gabalyodva és elkülöníthetetlenül különállóan, a pattanásig feszülten kiterjedve.”⁶

Nancy életművében *A betolakodó* egyértelműen a *Corpus* folytatása, hiszen az ebben leírt sűrű és áthatolhatatlan testbe kerül bele egy új szerv: egy idegen szív. Egy szív, melynek semmi köze az érzésekhez vagy az érzelmekhez, mivel csak a véráramlás, a lényegi pulzálás fenntartója. A pulzálás pedig, ahogy ezt Nancy már közvetlenül a halála előtt írt és csak posztumusz publikált *Cruor* című könyvében állítja (mely a *Corpus* egy kifejtetlenül hagyott témáját, az „együtt-létet” gondolja tovább),⁷ maga az élet ritmusa.

Nancy, habár nem állt tőle távol semmilyen nyilvános szereplés, sem a *Corpus*, sem *A betolakodó* színpadi vagy filmes adaptációiban nem vállalt szerepet. Ennek ellenére a tanúságtévő láthatatlan, ám eltagadhatatlan jelenlétével, igazi autoritásként mégis ott áll az alkotások háttérében, mintegy saját halál- és újjászületéstapasztalatával hitelesítve azokat.

Innen és túl a halálon

Míg Nancy számára a megélt tapasztalat megosztásának színtere az írás marad, mások színpadra viszik halálos betegségüket. Egy táncos vagy performer értelemszerűen teljesen másként viszonyul testéhez, mely egyben munkaeszköze, és melynek betegség általi átalakulása vagy destrukciója egy önmaga által megformált művészi alkotás témája lehet. Ahogy ezt Dave St-Pierre saját tüdőtranszplantációját megelőző előadása és Brigitte Poupart arról forgatott dokumentumfilmje is igazolja.

Míg Nancy esetében egy évtized telik el, mire képes lesz megírni szívműtétjét, a Dave St-Pierre-ről készült film a műtetre való várakozással egy időben vezeti végig nézőit a folyamaton. *Over my dead body* (Halott testemen át) című, 2009-

1 Jean-Luc NANCY, *L'Intrus*, Paris: Galilée, 2000.

2 Két évvel később Klotz (alkotótársa, Elisabeth Percival forgatókönyve nyomán) elkészíti Nancy könyve által inspirált filmjét, melynek címe *La blessure* (A seb). A film szinte egy időben jön ki Claire Denis *L'Intrus* (A betolakodó) című filmjével.

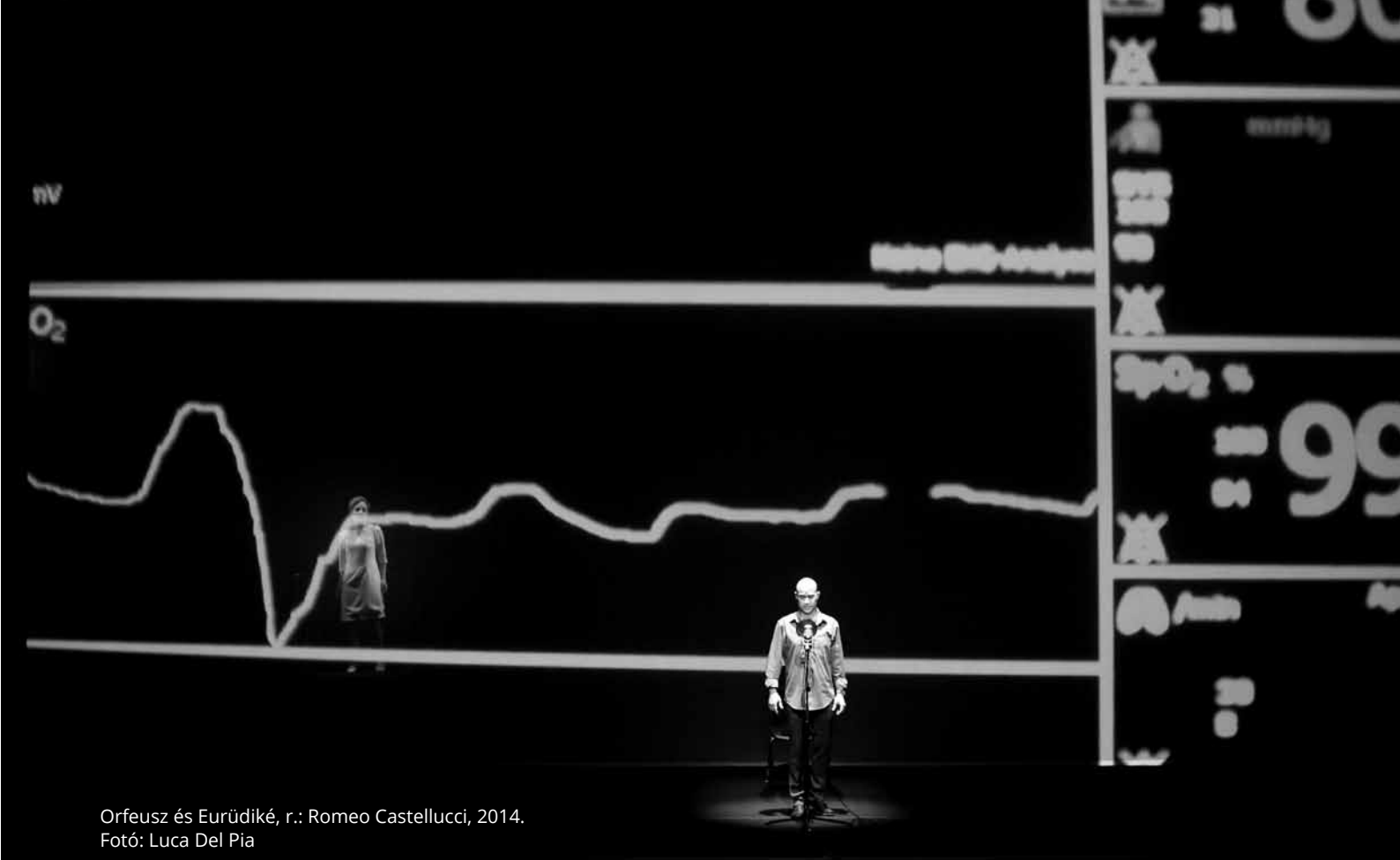
3 Jean-Luc NANCY, *Corpus*, Paris: Métailié, 1992.

4 Jean-Luc NANCY, *Corpus*, ford. SEREGI Tamás (Budapest: Kijárat, 2013), 121.

5 A teljes idézet: „Psyché ist ausgedehnt, weiss nicht davon.”

6 J.-L. NANCY, *Corpus* (2013), 116.

7 Jean-Luc NANCY, *Cruor*, Paris: Galilée, 2021. A cím egyaránt utal a francia szív (cœur) és kegyetlenség (cruauté) szóra.



Orfeusz és Eurüdiké, r.: Romeo Castellucci, 2014.
Fotó: Luca Del Pia

es performansa egyfajta autopatográfia, mely leírás helyett a felmutatás módszerét alkalmazza. A felmutatás tárgya: a saját szenvedő test. Kívülről egy csontsovány, levegőért kapkodó alakot látunk a cisztás fibrózis állapotában. Az alig harmincöt éves művész, akinek orvosai műtét nélkül két évet jósoltak, végig tudatosítja a halál jelenlétét, állandó fenyegetését. „Te már halott vagy, Dave, te már halott vagy?” – ennek az önmagához intézett, megdöbbentő kérdésnek a monoton ismétlésével kezdődik az előadás. Választ nem kapunk, csak a halállal való szembenézés vagy inkább a halállal szembeni küzdelem technikáit követhetjük nyomon. Ezek közé tartozik a halál kifigurázása azáltal, hogy a művész saját halálraítéltségét, önkéntelen mártíromságát parodizálja. Nézőként együtt nevetünk vele, miközben megrendülten figyeljük testének gyors kifulladását, ahogy levegő után kapkod, oxigénpalackból lélegzik. Egyszerre látunk megkomponált művészi alkotást (melynek témája egy beteg test reprezentációja) és észleljük a beteg test valóságát, kontrollálhatatlan önprezentációját. Ez egyfajta voyeurizmus, bármilyen empatikusan próbálunk is hozzáállni. Dave St-Pierre ezt úgy ellensúlyozza, hogy ő is kitartóan és zavarba ejtően néz minket. Ezáltal a színpad mindkét oldalán egyaránt nézett és néző testek ülnek, egészségesek és betegek.

„A betegség egy állapot, / az egészség is az, / de csúfabb. / Úgy értem, csóffadt és vacak”⁸

Antonin Artaud (számtalan elektrosokk-kezelése után) *A betegek és az orvosok* című prózaversében a nagy egészség mítosza ellen lázad, miközben saját betegségét létállapotként definiálja („Mert létem szép, de borzalmas. És szép, mert borzalmas.”).

8 Antonin ARTAUD, *Rodezi levelek*, ford. SZABÓ Marcell (Budapest: Kijár, 2011), 205.

A fizikai betegség vagy a testi fogyatékoság felvállalása a kortárs tánc egyik jellegzetes, radikális gesztusa. Erre az egyik legszebb példa (a szép artaud-i értelmében) Pedro Pauwels esete, akinél 2004-ben súlyos agyhártyagyulladás diagnosztizálnak, emiatt hat hónapig kórházban kezelik, miközben kómába esik, és a fertőzés súlyos következményekkel jár nála (kéz- és lábujjait részben amputálják). Lassú felépüléséről és visszatalálásáról a tánchoz (újra meg kell tanulnia táncolni) 2009-ben könyvet ír *Csipkerózsika álmát aludtam* címen.⁹ Majd 2013-ban felkér négy ismert koreográfust (Carlotta Ikeda, Josef Nadj, Robin Orlin, Jérôme Thomas), hogy Mary Wigman 1924-es, *Boszorkánytánc* című szólója nyomán készítsenek számára egy-egy rövid koreográfiát. Saját beszámolója szerint ez váratlan kihívás elé állítja, mivel a próbafolyamatok alatt, különösen Carlotta Ikeda butoh táncában, újra átéli korábbi halálélményét és a kóma tapasztalatát, de egyben láthatatlan erőt, vitális energiát is merít belőle. A négy különböző koreográfiából összerakott előadás ezért az élet és halál közötti átjáróról (passzázs), az állandó átalakulásról és átváltozásról beszél. Pedro Pauwels ezzel a művével arról tanúskodik, hogy egyedül a tánc segítségével győzte le a halált, ez segítette (és segíti azóta is) abban, hogy az életet válassza.

Szintén a halál legyőzéséről szól Pippo Delbono Magyarországon is játszott *Ez az ordas sötétség* című előadása.¹⁰ Delbono 1985 óta igazoltan HIV pozitív,¹¹ azóta együtt él betegségével, melyről mobiltelefonja segítségével szubjektív

9 Pedro PAUWELS, *J'ai fait le beau au bois dormant*, Pantin: CND, 2009.

10 *Questo buio feroce*, Trafó Kortárs Művészetek Háza, 2009. november 25–26.

11 Visszaemlékezése szerint Koltész halálának napján kapta meg a leletét, róla később megrendítő előadást is készített. Erről l.: DARIDA Veronika, „A pusztulás szinterei. Az AIDS-korszak színházi alkotói”, <http://szinhaz.net/2020/09/05/darida-veronika-a-pusztulas-szinterei/>.



Ez az ordas sötétség, Compagnia Pippo Delbono.
Fotó: Gianluigi di Napoli

betegségnaplót is forgatott. Az előadás nyitóképében egy csontsovány, szinte teljesen meztelen (csak ágyékkötőt viselő), földön fekvő alakot látunk arcán fehér maszkkal. Lassan térdre emelkedik, négykézláb felénk mászik, és szembenéz velünk. Mi pedig mintha a halállal néznénk szembe, egyedül az eldönthetetlen, hogy kinek a halálával. A névtelen szereplő/személy (perszona) halálával, mások halálával, az alkotó halálával vagy a saját halálunk képmásával? Az előadásban a későbbiekben többször visszatérünk a kórházak steril, neutráli, elidegenítő világába. Szenvtelen nővérek hívják be a halálos ítéletre várakozókat, vérplazmával teli zacskók lógnak a mennyezetről. Delbono pedig vérvételre felkínált karját végigsimítva táncolni kezd. Tánca kivezet a kórház heterotóp teréből a művészet és a szárnyaló képzelet szabad térségébe. Ez a tánc maga a vibrálás, a lendület, a vitalitás. Ez a tánc: az élet.

Delbono számára a halál megismerése az önismeret legmagasabb szintű iskoláját jelenti. „Miközben a halált nézem, magamat szemlélhetem” – mondja az előadás kapcsán adott egyik interjúban, majd rögtön hozzáteszi: „A halállal harcolok, ami nemcsak a tisztánlátással ajándékozott meg, de valamiféle igazsághoz is elvezetett. Különleges adománynak tartom, hogy szembenézhettem a halállal.”¹²

Kóda

2014-ben Romeo Castellucci mindössze egy hónap eltéréssel¹³ kétszer is megrendezi az *Orfeusz és Eurüdikét*. Előbb az 1762-es Gluck-operát (olasz nyelven, Bécsben), majd annak

1859-es, Berlioz-féle átíratát (franciául, Brüsszelben). Más kettősségek is jellemzik ezt a különös diptichont: a két előadásban két különböző Orfeusz (az egyikben kontratenor, a másikban mezzoszoprán) és két különböző Eurüdiké szerepel. Az előadások valódi – és közös – sajátosságát azonban az adja, hogy mindkét Eurüdiké alakja megkettőződik, mivel az énekesek mellett egy civil szereplő is megjelenik a színen: Bécsben Karin, Brüsszelben Els. Mindketten agysérült betegek.

Castellucci többször hangsúlyozza, hogy az opera zenéje és librettója első benyomásra egy erős képet hívott elő benne: egy kórházi ágyon kómában fekvő fiatal lányét.¹⁴ Ez a mély álomba merülő lány a valódi Eurüdiké, aki alászállt az árnyak közé, és akit belülről érint meg a saját halála. Habár egy ilyen Eurüdiké színpadi ábrázolása lehetetlennek tűnhet, de Castellucci színháza szüntelenül a lehetetlen kihívások megvalósítására tör. Ebben az esetben a figura megkettőzése teszi ezt lehetővé: a képzett énekesek mellé kiválaszt egy másik, valódi Eurüdikét. Ez szokatlan kutatómunkát és felkészülést igényel: a rendező felveszi a kapcsolatot a helyi kórházak neurológiai osztályaival, és (mély tapintattal és empátiával) megfigyeli, miként kommunikálnak egymással a betegek és közeli hozzátartozóik. Ez a csupán tekintetek és érintések által megvalósuló kommunikáció egy másfajta, lényegibb beszédnek tűnik számára.

A két kiválasztott Eurüdiké azonban kommunikációs képességeiben is nagyon különbözik egymástól: a bécsi változat Karinja súlyos agykárosodást szenvedett, éber kómában, pusztán vegetatív állapotban van; vele szemben a brüsszeli Els egy stroke következtében bezártság-szindrómában szenved, vagyis öntudatánál van, de nem képes sem mozogni, sem beszélni. Az előadások első gesztusa, hogy a színpad mögötti vásznon kivetítve olvashatjuk a valódi Eurüdiké nevét (Karin Anna Giselbrecht teljes nevét és Els keresztnévét) – mintegy a mű valódi címeiként. Ezt követően a háttérben vagy a színpadon játszódó történetek mélyén – óriás kivetítőkön, fekete-fehérben – az ő arcukat látjuk, amint a nézőkkel egy időben fülhallgatón keresztül hallgatják a zenét.

Ugyanakkor a vetítívásznon felvillanó feliratok révén, melyek a rokonok visszaemlékezéseit idézik, az ő valós élet-történetük is jelen van. Mostani vizsgálatunk szempontjából az első, bécsi változat az érdekesebb,¹⁵ mert a bemutató idején huszonöt éves Karin Anna Giselbrecht korábban táncos volt, kórházi ágya mellett is ott hevert a balettcipője. Egy szívleállás következtében három évvel az előadás előtt esett kómába. Nem tudjuk, hogy miként ér el hozzá a zene, mely korábban az életet jelentette számára. Habár a szeme nyitva, nem képes kommunikálni a külvilággal, nem lehet kapcsolatot teremteni vele. Orfeusz alászállása – útját a kivetítőn Bécs kihalt utcáinak képe jeleníti meg, a színháztól egészen az Otto Wagner Klinikáig és Karin kórterméig – itt még reménytelenebb. Castellucci rendezése (mindkét esetben) elhagyja a boldog véget. Az utolsó képben egy kéz leveszi Karin fejéről a fülhallgatót, és gyengéden megsimogatja a fejét. Ezzel a szelíd érintéssel zárul a történet, viaszszálanul.

12 <http://szinhaz.net/2010/03/26/kiraly-kinga-julia-a-halalfelelem-birtoklas-az-elet-birtoklasa/>

13 Wiener Festwochen, Bécs, 2014. május; Brüsszel, La Monnaie/De Munt, 2014. június (ez utóbbi előadás és Els története nyomán film is készült szintén 2014-ben, Myriam Hoyer rendezésében).

14 Jean-Louis PERRIER, *Ces années Castellucci (1997–2014)*, Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2014.

15 A brüsszeli változat részletes elemzését I. João Francisco FIGUEIRA, *Laissez-vous toucher... A portrait by Romeo Castellucci*, Lisbon: KKYM, 2018.

HERMANN ZOLTÁN

DÉRYNÉ BETEG

Déryné a halála előtti négy évben, 1869 és 1872 között írta emlékezéseit. Húgával, Johannával, a néhai teátrista Kilényi Dávid özvegyével élt Miskolcon. Beteg volt, egyik szemére már alig látott, vízkórságtól szenvedett, duzzadt, ödémás volt a teste, gyötörte a köszvény a végtagjait, görcsbe merevedett kezével nehezen fogta a tollat.

Csomagokban küldte az elkészült részeket Pestre, Egervári Ödönnek, aki szerény nyugdíjat is szerzett neki cserébe a Nemzeti Színháztól. Déryné alighanem a nem túl bőkezű apánaszt – állítólag több felkérést is elutasított korábban, Gyulai Pálét, Szigligeti Edéet – igyekezett megszolgálni a kitartó írással. A páratlan emlékezőtehetsége segítségével és történeteit, leírásait néhol novellákká sűrítő, kétségkívül meglévő szépírói tehetségével megírta memoárjai azonban lassan készültek. Egervári Ödönnek írt utolsó, 1872 szeptemberében keltezt levele idejére az emlékiratai 1841-ig, a Pesti Magyar (illetve ekkor már Nemzeti) Színházból való távozását követő évekig jutottak el. Színészi pályája utolsó tíz évének eseményeit már nem tőle tudjuk: 1852-ig még néha színpadon van, egy évadon át Kolozsváron színházigazgatással is próbálkozik, sokféle szerepet vállal, ha kell, tizenhat éves bakfislány-szerepeket, Rómeót játszik közel ötvenévesen. 1852-ben a pályát rég elhagyó férjéhez költözik Diósgyőrbe, Déry István halála után pedig húgához, Miskolcra. Itt lép színpadra életében utoljára, 1868-ban Egressy Ákos (Egressy Gábor fia) jutalomjátékában: ölben kell felvinni a színpadra, egy fejedelemasszony-apátnőt játszik – végig ülvé.

Elfoglalt író, de korrekt krónikás. Anekdotikus leírásainak pontos idejét nehéz ugyan kibogozni, *Emlékezéseit* nem a későbbi színház-történetészeknek írja (bár kétségkívül izgalmas feladat azokat összeolvasni Egressy Gábor levelezésével vagy Kerényi Ferenc 1790–1837 közötti színikritika-gyűjteményével), hanem a vele egykorú és fiatalabb kortársainak, azoknak, akik a közszájon forgó nagy, 19. századi színészlegendáriumban egy-két szereplő nevéből, egy-egy szófordulattól rájönnek, hol és mikor zajlanak a leírt események. Tulajdonképpen az *Emlékezések* megértésének egyik akadálya, hogy a teljes szöveg csak 1900-ban jelenik meg először, Bayer József szerkesztésében, *Déryné naplója* címen.¹ Akkor, amikor a Déryné-korszak „konverzációs” kultúrájának nagy része mint lehetséges kontextus elfelejtődik. (Pedig nem is naplóról van szó! A Déryné-kéziratok legkorrektebb kiadását a fiatal Réz Pál rendezte sajtó alá – egy felejthetően naiv és vonalas előző kíséretében – 1955-ben.)

Amit a megkésett értelmezéstörténet általában kiemelt Déryné emlékezéseiből, az elsősorban a magyar színészet kultúrpolitikai okok miatt kényszerűen elviselt, kiszorított

helyzetének története, a „vándorszínészet” heroikus, de a dilettantizmus határain egyensúlyozó működésének leírása: *testközlelől*. Csakhogy ha empatikusak vagyunk a betegségeit türelemmel viselő, hetvenes éveinek végén járó Dérynével, a néhai ünnepeket, aztán elfelejtett színésznővel – és nem a 19. század első felének színházi mikrotörténetét író krónikással –, észrevehetjük, hogy az *Emlékezések*ben több másik történet is el van rejtve: a színész és a színésznő testének története, a félelem története, a félelem attól, hogy a betegségek, a test gyengesége, romlása előbb-utóbb alkalmatlanná teszi a színészt a színpadi jelenlétre. A test lassú elerőtlenedésének komolyabb, talán „drámai” részleteit az 1841-ben megszakadó önéletrajzból már nem is ismerhetjük meg.

Az *Emlékezések* testnarratívájának van egy félig-meddig elhallgatott része, a szexualitás témája. Déryné végtelenül büszke testi hibátlanságára, eredetileg vörös, göndör hajára, de a férj, Déry István állandó jelzővé váló „erőszakosságának” háttérét sosem tárja fel egészen, mégis megsejthet az olvasó valamit az ijesztő jelenetekből: „Déry keresztül fogja derekamat s földob, mint egy lapdát a levegőbe és ismét megkap derekon. »Nézétek, milyen feleségem van, a két araszommal átérem a derekát!«” Színésztársaival, Prepeliczay Samuval, Szentpétery Zsigmonddal – éppen ezt az elkötelezett, idealista, de visszafogott Szentpéteryt játssza Sárdy János az 1951-es, Tolnay Klári címszereplésével forgatott *Déryné*-filmben – vagy arisztokrata pártfogóival folytatott szerelmi viszonyairól, a tolakodóan udvarló katonatiszterkről úgy beszél, mintha mindannyian egy korabeli német „erkölcsromán” figurái lennének.

A ruháiról sok szó esik, de általában valami fura veszteségtörténet részeként. Többnyire amolyan „öregasszonyos” témák, sokkal inkább a történetek írójának, és nem a történeteket egykor átélő Dérynének az elbeszélései. Ilyen a fiatal és hiú, az ő operaénekesnői sikereit elhomályosító Schodelné ruhatáráról szóló történet, vagy az, amikor egy szélhámosnő áldozata lesz: az asszony betegnek tette magát, Déryné a lakására költözteti, hetekig ápolja, majd a nő megszökik némi pénzzel és egy nagy útikoffer ruhával. (Ez még az a korszak, az 1830-as évek vége, amikor a színésznők a fellépőruháikat is maguk varratják, nem nagyon különül el a színházi jelmez és az alkalmi öltözék.) A ruhának, az 1810–40-es évek színpadi/alkalmi női viseletének elég erős erotikus konnotációi vannak, a tetszés és a csábítás, a kihívó és a tartózkodó viselkedésmódok igazán jól csak színésznők által művelhető, virtuóz kellékei. Csupa frivol jelenet: „Oda állt mellém az ifjú Simoncsics s az újjával megérinti a kis ingvállam újját s mondja: de szépen áll magán mindig a ruha Róza! A többie mind úgy lelapul.”

Ennek a hibátlan és egészséges testnek – hiszen az a színész „munkaeszköze” – a megőrzése a színésznő állandó rögeszméje. A kis Scheenbach Róza egy gyerekkori története vezet be ezt a témát, egy lélekbúvároknak címzett emlékkép.

¹ *Déryné naplója*, Első teljes kiadás, az eredeti kézirat alapján, sajtó alá rendezte BAYER József, Budapest: Singer és Wolfner; elektronikus változat: Budapest: Magyar Elektronikus Könyvtárért Egyesület, 2019, <https://mek.oszk.hu/19100/19130/19130.htm>.



Bajor Gizi Déryné szerepében, Déryné ifjasszony, Nemzeti Színház, 1928. Fotó: Kossak József

„Én Istenem, ha elgondolom, én mindig igen finyás voltam és irtóztam kis koromtól mostanig is, ha észrevettem valakin a legcsekélyebb testi hibát. Ha valakinek a kezén egy ujja hiányzott, vagy csak görbe volt, irtóztam tőle valamit a kezembe venni, habár az Páris aranyalmája volt volna. Anyám behívott, [az új, „félorru” és „ragyás” házitanító] eleibe állított, s kérdé tőlem magába fojtott mosolylyal: »No, fogsz-e tanulni?« Előre képzelvén, majd ha ránézek, egyenesen kimondom a véleményemet, hogy nem tudok én tanulni ettől a csunya bácsitól. De oh csuda, jól reá néztem, hozzá mentem, megfogám kezit és kérdém: »Maga lesz az én instruktorom, bácsi?« Még nem volt ideje felelni, midőn hirtelen mondám: »De nem a fiukkal együtt. Azt nem akarom, mert mindig vereshajunak csufolnak. És ugy-e packát sem ad a lineával?...« Akkor jutott csak szóhoz. »Oh, ki léniázna meg, mondá, ily kis szőke, bodros angyalt?«”

Ijedten mesél az őt fenyegető betegségekről: pedig a vándorszínészet, még ha nem is olyan, mint a róla kialakult romantikus, echós szekeres kép *A nemzet napszámosaiból*, azért nem veszélytelen. Ingázás a játszóhelyek között, egyik társulattól a másikig. Déryné, a primadonna igyekszik is kihasználni az 1820-as évektől 1838-as pesti meghívásáig tartó hihetetlen népszerűségét, veszületett színészi és énekesnői adottságait: ő nem lehet tartósan tagja egy színtársulatnak, a korabeli kisvárosi közönség nem túl népes, egy-egy darab csak néhány előadást ér meg, egy idő után pedig már nincs kisvárosi néző, aki ne látta volna Dérynében ebben vagy abban a szerepében. De mint primadonna máshol is kíváncsiakra, máshol is eladható „színpadi termék”, lehet több helyen is Norma, Donna Anna vagy Melitta, Kolozsváron, Kassán,

Szombathelyen, Füreden, Pesten, s ez sok utazással jár. Hol társulattal, hol egyedül, hol szökik, hol szökteti egy másik színiigazgató: „A színészeti pályának ez az átkos árnyoldala: jönni, menni, válni” – írja. Az utazás pedig embert próbáló dolog. Télen hideg van, nyáron hőség, hol többszobás lakosztályban él, nagy luxusban, hol lakhatatlan, élhetetlen szállásokon. Van, hogy hetekig hideg sültet eszik, és fél, hogy tönkremegy a gyomra. Mellékesen említi, de az újraélt félelem bujkál a leírt sorok között, amikor elmeséli, hogy Szentpétery egy tüdőgyulladás után veszítette el az énekhangját, és soha többé nem vállalhatott operai szerepeket.

Még fiatal színésznő, 1813-ban járunk, amikor Déry éppen Prepeliczayra féltékenyekedik. Déryné gyereket vár, nem játszik hónapok óta, és a gyerek halva születik. „Az orvos azt monda: nem kellett volna még férjhez mennem s szerencse, hogy így jártam, mert meg nem szülhettem volna, meg kellett volna halnom.” Ő pedig újra játszani akar. „Már nagy szükség volt reám. Mindig sürgettek, hogy mikor léphetek már föl? Szeretne a közönség énekes játékot hallani. [...] Játék közben baj ért: recidiváltam. Kijelentette a rendező: bocsánatot kérnek egy kevés türelemért, mert Déryné rosszul lett. »Várunk, várunk« monda a publikum, »mondja el a szerepet leülve.« Úgy is lett. Hamar más öltönyt vettem magamra és nagykendőt. Úgy játsztam el a víg szerepet, hol leülve, hol egy-egy kicsit fölkelve, de nem engedtem, hogy a játék félben maradjon s a publikum csalódjék. Játék után kocsiba fektetve haza vitt Déry. [...] Déry levelet írt anyámnak és kérte mindenre, hagyja jó rendben házát, ügyeit és jöjjön rögtön be, hosszabb időre, mert nagy a baj. Anyám rögtön bejött kisebb testvéremmel együtt, kit magára nem hagyhatott. [...] Umschlagokat, herbatheákat, fürdőket egyremásra készítettek. Jó anyám az orvos rendeletére, mint egy pólásbabát, mindennap tisztába bepórált. Bedugtak egy hordóba, beterítettek egy pokróccal s majd megfojtottak, úgy húztak ki ájulva. Nem használt semmi orvosság. Végre bábát hívtak segítségül. Ez megetetett velem három kanál nyers széna-morvát. Boldog Isten! hogy összekarcolta a torkomat! Elkergettem. Megijedtem, mondom, hiszen soha se fogok énekelni. [...] Nemsokára már túl voltam a veszedelmen, de nem tudtam járni, még mindig feküdtem, feküdtem. Az orvos monda: »Már nem kap több orvosságot, már jobban volna, csak ereje jöjjön meg, már ehetik egy kis sült csirkét is.« Kihívta Déryt s anyámat és tudtul adá, hogy négy évig messze tartóztassa magát tőlem, ha azt nem akarja, hogy meghaljak.”

A halálfélelem is indokolja tehát a férjtől való különállást. A történetből mindenesetre – ha híre ment a színházi pletykákban – Déryné testi érinthetlenségének rajongói mítosza is kinőhetett. Déryné nem egy férfit, hanem a publikum absztrakt vágyainak tárgya.

Balassa Imre *Déryné* című, 1940-ben megjelent életrajzi regényében² egy helyen leírja – a Déryné-émlékirat motívumaiból eszkábál össze pár bekezdést erről –, ahogy Déryné sértődésből, a kolozsvári társulat belső intrikái ellen tiltakozva, és Szentpétery hűtlenkedése miatt elhatározza, hogy megpróbálja hibátlanul eljátszani a beteget, s ehhez eszközként használja a színészek betegségfóbiáját, tettetve magát, a tettetésből azonban valódi betegség lesz: „Most pedig ez az ember, aki annyi éven át az árnyéka volt, ilyen könnyen vigasztalódik?... Nem, nem: ebbe bele betegedett volna min-

2 BALASSA Imre, *Déryné. Egy régi színésznő élete*, Budapest: Singer és Wolfner, [1940].

den asszony! Miért legyen kivétel ő? / Alig tudta nagy bajjal végigénekelni az előadást. Másnap ágyban maradt. Hideg rázta, láz verte ki, az ajka cserepes lett.”

Az 1838-as nagy pesti árvízét Déryné a Rókus „isopotályal” szemközti lakásának emeletén éli át. Ezért a részletért, az *Emlékezések* VII. részének negyedik fejezetéért Jókai vagy az életképíró Vas Gereben is megirigyelhette volna. Napokra elfeledkeznek róla a víztől körülvett szállásán. Éheznek a cselédjével a hideg lakásban. Mire érte jön egy csónak, már csak támológ, nincs hangja, bereked. Egy fogadóban várja, hogy visszatérhessen a színházhoz, malacpapríkást eszik, jól érzi magát. A színházban azonban elmaradnak a nagy sikerek, nem érte rajong már a közönség, a kritikusok fanyalognak, színészi tudása, a bármilyen társulat játékmódorához alkalmazkodni tudó vidéki rutin itt már nem elég. Nem akar öregasszony- és dámaszerepeket játszani. Énektudása a Bécsben iskolázott fiatal énekesnőkéhez képest már keveset ér. Az énekhangja is nehezen tér vissza az árvíz után, ennek tulajdonítja, hogy a színház vezetése, Bajza úr és a kritikusok kikezdi.

Fáncsi Lajos feleségének szülésénél segítkezik, de a bába halálra sérti. Szépírói túlzás, de mintha ez motiválná, hogy 1839 májusában végleg otthagyja a Pesti Magyar Színházat. A kritikusok bírálatait könnyebb elviselni, mint egy bábaasszonyét. „Nekem is jutott egy kis rész a szülész-segéd szerepéből. Szegény Fántsnyé dereka csak úgy recsegett-rofogott erős karom szorításától. A szülész nő hívott oda segíteni, de úgy ellökött onnan, midőn Fántsnyé szörnyű jajgatásba tört ki, hogy az oldalbordája behorpadt. »Menjen innen az asszony! rivalgott rám a szülész nő, hiszen nem mondtam én, hogy az oldalbordáját törje be. Nem ott, hanem itt ni!« »Tudom is én?« mondtam. »Látszik, hogy még ily helyzetben nem volt,« nevette a szülész nő. »Bizony nem is kell nekem ebből a jóból.«”

Voltaképpen persze Déryné emlékiratainak test- vagy betegség-narratívája mögött van valami más is. Valami a modern Susan Sonntag-i betegség-metaforákból: a betegség az identitás része, Déryné betegségei, a betegségtől való félelme és a bekövetkező bajok elhárításának módjai legalább olyan mértékben formálják a személyiségét, mint színészi sikerei vagy bukásai. Valami Foucault-nak a test, a szexualitás, a betegségek hatalmi ellenőrzését érintő elméleteiből: Déryné szépírói tehetsége éppen azáltal mutatkozhat meg, hogy a

testről, a betegségről beszélni nem tudó 19. századi diskurzusban a kulturális repressziókat felhasználva, utalásokkal, elhallgatásokkal tud írni a testéről és a test hol visszafordítható, hol visszafordíthatatlan változásairól, romlásáról. A színház mint hatalmi rend, a társulatok, a helyszínek kiszámíthatatlan viszonyainak, az empátiahiányos, zsarnoki közönség kívánságainak kitett színész mi mást tudna uralni, mi más fölött tudna egyedül rendelkezni, hatalmat gyakorolni, mint a saját teste fölött? És mit tudna olyan végtelenségig kizsákmányolni, mint a saját testét? Minden bizonnyal ez a Déryné-kultusz lényege. A tizenhárom évnyi megíratlan színészi pálya és az azt követő, a szakmán kívüli még húsz – a test, a betegségek fölötti uralom elvesztésének története lett volna. Nem biztos, hogy ezt képes lett volna papírra vetni.

Van az emlékezéseknek egy ikonikussá vált jelenete, még Miskolcra, valamikor az 1810-es évek végéről. Az 1951-es filmben ehhez kapcsolta hozzá a forgatókönyvíró Békefi István azt a jelenetsort, amelynek végén Déryné (Tolnay Klári) „meghül” és ágyban esik, a betegágyán látogatja meg Szentpétery (Sárdy János), és Katona „Józi” (Molnár Tibor) ott olvassa fel neki a *Bánk bánt*. Ez az az ikonikus jelenet, amit Ligeti Miklós 1935-ben faragott fehér márvány Déryné-szobra is megörökít – a szobor ma is az egykori Horváth-kert helyén, a Krisztina körút és az Alagút utca kereszteződésében áll –, és persze Ligeti szobrát mintázzák a „gitáros”, herendi porcelán Dérynék. (Ligetinek Bajor Gizi, Herczeg Ferenc 1928-ban bemutatott *Déryné ifjasszonyának főszereplője* állt modell): „»Déryné énekeljen« – olvassuk az *Emlékezések*ben. – [...] »De nem lehet gitár nélkül énekelni.« »Hát hozzanak valahonnan egyet.« [...] Énekeltem a nagy áriákat, főleg a színház teteje nem volt befödve, csak egy sor ritka zsindelelyel s a hó kénye-kedve szerint esett le csupasz nyakamba s karomra. Ez volt az úgynevezett: csizmadia-szín... azelőtt a csizmadiák árulták benne csizmáikat! A színház orvosa, Szathmári Józi – ki ismerősünk volt még Pestről – [...] fölött a színpadra: »Déryné! az Istenért, mit gondolt? Maga vízibetegségbe fog esni: az ének hevíti, a nyakán hócsomagok ülnek!«”

Aztán – önironikusan – így fejezi be a történetet: „Ez így volt. Istenem! akkor kacagtam rajta s most, midőn az öregséghez mindenféle fájdalmas betegségek, szakgatások csatlakoznak, nem jut eszébe senkinek, hogy: bizony sok nyavalyát gyűjtöttél magadba öregségedre, jó asszony!”

Törőcsik Mari a Déryné, hol van? című filmben,
r.: Maár Gyula, 1975



JÓNAK LENNI MEGÉRI

Miben segít a temetések szabályrendszere? Hogyan gyógyul a közösség és az egyén? Miért játszuk újra a tragikus emlékeinket a pszichodrámban? Megemlékezhetünk-e egy járvány áldozatairól? Mi a feladata a betegségek, a halál reprezentációjával a színháznak? HARDY JÚLIA pszichiáterrel ARADI HANGA ZSÓFIA beszélgetett.

– Kezdjük (majdnem) a legelején. Az ókori görögöknél a halál mítoszához rengeteg rítus kapcsolódott, amelyekben az istenek meghalnak és feltámadnak, újra és újra, körforgásban. A meghalást eljátszották, a feltámadást együtt ünnepelték. Amikor megjelent a tragédia, és színre lépett az ember, a halál rögtön obszcén lett, nem jelenhetett meg a színpadon. Az ember halandósága végleges, ezért tabu, megmutathatatlan?

– Nagyon jó, hogy a rítusokkal kezdted. A rítus közösségi történeté emeli az egyéni történetet. Közösségben könnyebb megélni az élet fordulópontjait. Az életciklusváltások rítusai – nemcsak a halál ilyen, hanem például a házasság, a születés, a kamaszkor is – kapaszkodókkal segítik az egyéneket. Van egy szertartásrendje a dolgoknak, amelyek, mint a mesék, generációkon keresztül desztillálódnak. Azt gondolom, az individualizálódott szemlélet, az izolált, nukleáris családok magánüggvé teszik a nagy történéseket. Amikor édesapám rákbeteg egy kórházban halt meg, a családja nem vette körül, mert a szertartásrendet ott és akkor az orvosok és a kórházi logika diktálta. Ezzel szemben amikor a férjem nagyapja meghalt falun, az teljesen más volt. A sváb nagymama, aki rosszul beszélt magyarul, annyit mondott a férjemnek, „gyerekek, mert meghalás van”. Tudta, mikor mit kell tennie. Ez nagyon emberi és egyben szakrális élmény volt.

– A halál, a gyász tabu, és talán a temetés is az, hiába van nagyon alaposan kigondolt és lefektetett szabályrendszere, nehezen beszélünk róla. Egy színházi példa: Halász Péter utolsó performansa, amelyben a haldokló, rákos beteg színházi ember megrendezi a saját temetését, és erre meghív embereket.¹ Ez alkotói oldalról formabontó és radikális kísérlet, de hogyan működik/működhet ebben a szituációkban a befogadói oldal?

– Ha magamból indulok ki, Halász Pétert nem ismertem személyesen, de tudtam, hogy van ez az esemény, és nem mentem oda, mert úgy éreztem, hogy én ott kukkoló lennék, illetéktelen. Az elkerülés az egyik befogadói magatartás, védekezési mechanizmus az ilyen zavarba ejtő, fájdalmas helyzetek ellen. A másik a búcsú: odamenni, elbúcsúzni, rendezni az ügyeinket. Ha az elvarratlan, haraggal teli szálakat elvarrjuk, annak gyógyító hatása van. Emellett jópofa fricska azt a figyelmet, amit a temetésén kapna meg a művész, még életében begyűjteni. A családterápiában is van ilyen, a network terápia, amikor azokat hívjuk össze, akikhez tartozunk, és akik búcsúztatnának. Morbidnak tűnik, de mégsem az: ha rá

tudok nézni arra a sok emberre, akiknek fontos az életem, halálom, meglegyint a megtartó közösség ereje.

– Schilling Árpád visszaemlékezését olvastam, aki részt vett ezen a ravatalozáson, és ő azt írta, hogy „szánnivalóan” viselkedtek a nézők. Ő úgy élte meg, hogy általános zavarodottság volt, senki sem tudta, hogyan viselkedjen egy ilyen helyzetben. A nézők azzal nem tudtak mit kezdeni, hogy temetnek egy embert, aki élve fekszik a koporsóban.²

– Segíthet, ha felidézük a temetések viszonylag strukturált rendjét. Ha van egy forma, amelyet ismerünk, akkor könnyebb végigcsinálni.

– Itt viszont – nyilván szándékosan – összekeveredtek az ismert formák: a gyász, a halotti tor vagy a halál előtti utolsó buli. Ez kizökkenti a résztvevőket, akik nem tudják eldönteni, melyik formába kapaszkodjanak.

– Nekem sokszor van ilyen érzésem temetésen is. Hogyha egészen közel engednénk magunkhoz a félelmeinket, akkor torkunk szakadtából ordítanunk kellene. Hiszen ez mindannyiunkkal meg fog történni. De végül is ezzel valahogy együtt kell élnünk, eltesszük a tudatunk mélyére, és abban bízunk, hogy velünk mégsem történik meg.

– Igen, a halál mindannyiunk életében ugyanúgy jelen van, elkerülhetetlen, ezért folyamatosan próbálunk valamilyen viszonyt kialakítani vele. Amikor a színpadon találkozunk a halállal, akkor az mennyire segíti vagy gátolja a mi elfogadásunkat, hogy az előadás végén a színész visszajön és meghajol? Mert az tulajdonképpen egy rituális feltámadás. A körforgás megjelenítésének van-e valamilyen szerepe a gyászfeldolgozásban?

– A halállal való találkozás életkoronként egészen más. A gyerek kilencéves kora körül érti meg, hogy a halál végérvényes. A kisebb gyerekekben még van egy mágikus elgondolás arról, hogy a nagymama a felhőn lógatja a lábát, és majd egyszer újra velük lesz. A dolgoknak ez a mágikus, akarattunk vezérelte megélése egy ponton lezárul. A legtöbb problémánk az életben olyan, mint egy spirál, állandóan szembejön, és más-más szinteken más-más válaszokat tudunk rá adni. Amikor meghal valaki, aki közel áll hozzánk, vagy egy színdarabban a főszereplő, akivel azonosulunk, akkor újra átéljük azt a rettenetet, amit a saját halálunk fenyegetése vagy a szeretteink halála miatt érzünk.

1 2006. február 6., Múcsarnok. Az esemény teljes dokumentációját a Halász Péter Virtuális Emlékmű online archívum tartalmazza.

2 „Nyilvános kétségbeesés. Műhelybeszélgetés a Krétakör Lúzer című előadásáról”, Színház 48, 4. sz. (2015), <http://szinhaz.net/2015/04/12/nyilvanos-ketsegbeeses/>.



– A színpadi halál többnyire erőszakos. Ez az erőszak bennünk is megvan, már gyerekként is. Ez mindig is a történet része volt, benne van a mesékben – le kell fejezni a sárkányt, el kell égetni a boszorkányt, el kell pusztítani a gonoszt –, a gyerekjátékokban, és ott van a színpadon is...

– Pontosan. A népmese azért fontos, mert az köszön vissza benne, formát találva és történeté kondenzálva, ami a gyerekek lelkében van. És az is igaz, hogy az agressziót olyan sokfelől látjuk, kapjuk, a híradótól kezdve a különböző rémtörténetekig, hogy a szülőknél, azt gondolom, egyre inkább az a dolguk, hogy valahogy megvédjék a ránk zúduló iszonyatos mennyiségű erőszaktól a gyerekeiket.

– Hány éves kortól lehet elkezdni gyerekekkel a halálról beszélgetni, vagy a halál elfogadásáról, a gyászról – akár a színház nyelvén?

– Ahogy az élet hozza. Akkor szoktunk beszélni a halálról, amikor eltűnik valaki a közelünkben, nagyszülők, dédszülők, ismerősök, akár egy kedvenc háziállat. Az a fontos, hogy a hitünk szerint próbáljunk erről beszélni, és elfogadjuk a bizonytalanságot, a tudás hiányát. A színház is ettől nagyon fontos, hogy ezeket az öröket valahogy belakja.

– Egy másik tabutéma, ami a színházban is nagyon sokszor megjelenik, az öngyilkosság. Az örök kérdések: hogyan és miért jelenik meg, jó-e egyáltalán, hogy látjuk színpadon? Mert a reprezentáció ebben az esetben „reklám” is lehet, a drámai hősök hajlamosak az öngyilkosságot választani kiútként a kilátástalannak tűnő helyzetükből. Az egyik leghíresebb példa erre, amikor a Sirály végén Trepljov főbe lövi magát. Tulajdonképpen miért is? A Krétakör Sirájában Trepljov nem megöli magát, hanem szétzúzza a hegedűjét. Ez ott egyfajta alkotói, fizikai és szimbolikus megsemmisülés, ami feloldása lehet az öngyilkosságnak, de egyben a kikerülése is.

– Az öngyilkosságra hajlamosító tényezők között a közvetlen példa nagyon előkelő helyen szerepel, a megoldhatatlan helyzet megoldásának ez egy bevett módja, ebben Magyarország sajnos elég előkelő helyen áll a statisztika szerint. A hegedű szétverése, egy hihetetlenül finom, törekeny, nagyon sok gonddal létrehozott, tökéletes dolog megsemmisítése, ami tulajdonképpen minden öngyilkosságnak az egyik olvasata, nagyon jól szimbolizálja ezt. Én úgy gondolom, az egy dolog, hogy a médiában írnak az öngyilkosságról, de a színházban a pszichiátereknek, pszichoterapeutáknak igazán



Fotók: Szarka Zoltán

ből nincs illetékessége. Ne csináljunk gyógyelődást a halálból, az öngyilkosságból, ne heréljük ki gyógypedagógiai értelemben a világirodalmat! De az öngyilkosságnak valóban van fertőző jellege, Werther például egy közkeletű példa erre.

– *Beszéljünk egy kicsit azoknak a haláleseteknek a reprezentációjáról is, amelyeket hosszú betegség előz meg. Milyen kapcsolata lehet a betegségeknek a színházzal, a színházi reprezentációval? Az AIDS-et például nagyon erőteljes társadalmi stigma övezi tulajdonképpen a mai napig, de a nyolcvanas években különösen így volt. A színháznak mekkora szerepe lehetett az AIDS megértésében és elfogadásában? Ahhoz, hogy a társadalom beszéljen róla, kellett az olyan popkulturális sikerek, mint az Angyalok Amerikában, a The Rent, és még sorolhatnánk? Tud a színház társadalmi párbeszédet generálni a betegségek elfogadása kapcsán?*

– Biztos vagyok benne. Pszichodramatikusként ezért is használok a protagonista kifejezést. A protagonista előjátékos, előharcos. Bizonyos értelemben a színház a társadalom protagonistája: felveti a témákat és megelőlegezi az érzékenységet.

– *Mi a helyzet a rák reprezentációjával? Ahhoz talán nem annyira társadalmi stigma tapad, inkább nagyon erős félelem.*

– Azért stigma is van rajta. Gondoljunk csak az áldozathibáztatásra, ami minden betegségnél jelen van. „Valószínűleg rosszul, helytelenül élt, megérdemelte.” A rákos beteget is elkerülik a rokonai vagy az ismerősei, vagy mindenféle racionalizáló, védekező mechanizmussal veszik körül. Nőgyógyászati rákbetegeknél nagyon sok az olyan hiedelem, hogy a beteg vagy a párja tehet róla. Olyannal is találkozni, hogy a mindenható és mindenért felelős Anya tehet róla. Ezt a családterápia és a feminista iskolák is tematizálták már. Ezek a mitikus, torz képzetek erősen befolyásolják a gondolkodásunkat.

– *Ezért is különösen fontos, hogy legyen róla párbeszéd – és itt jön képbe megint a színház. A koronavírus-járvány anynyiban más, hogy nemcsak témájában érint(het)ji a színházat, hanem a maga fizikai valóságában is átalakította a színházak működését. Kérdés, hogy erre hogyan reflektál a színház. Hogyan tud ebben a helyzetben létezni? Ez tulajdonképpen nem új keletű probléma, ha akarunk, Shakespeare-ig is visszamehetünk, az ő életét is végigkísérte a pestisjárvány, folyamatosan voltak a karanténok, egyre-másra zártak be a színházak, tulajdonképpen ugyanabban a valóságban élt és alkotott ő is, mint amiben most mi vagyunk. Ez ugyan konkrétan nem jele-*

nik meg nála, a járvány motívumai viszont folyamatosan viszszaköszönnek a darabjaiban. Hogyan közelíthet meg egy ilyen világjárványt a színház? Hiszen ez ösztársadalmi tapasztalat, és azt gondolom, hogy utána egy ösztársadalmi gyógyulási folyamatnak is végbe kell mennie. Egyébként láttam egy nagyon izgalmas előadást, Hangoosan lépek és visszhangzik az Oktagon a címe. Gimnazisták írták a saját tapasztalataikból, hogy ők fiatalokként hogyan élték meg a karantént. Megrázó volt, még akkor is, ha tragédia nem történt a családjukban, csak annyi, hogy a végzős évükben nem tudtak kimenni a szobájukból, nem volt ballagásuk, nem szerenádozhattak.

– Igen, ők az igazi vesztesek, a gyerekek, a fiatal felnőttek.

– Nagyon nehéz a színház nyelvén egy járványról beszélnünk, de amit a rengeteg tragédia mellett mi blódségnek gondolhatunk, hogy például elmaradt a ballagás, az igazából egy hihetetlenül fontos élettapasztalat, amivel viszont tud foglalkozni a színház.

– Ráadásul ez is egy rítus. A felnőtté válás beavatási rítusának egy elég fura formája, én nagyon fontos dolognak tartom. Borzasztó feledékeny az emberiség. El akarjuk felejteni a rettenetet, ki akarjuk tolni a látóterünkéből. És a járvány és a vele járó korlátozások egy elementáris rettenet, mert itt az önfeledt fogyasztói létünk is kapott egy nagy pofont. Nagyon sokféle életstratégiánkat újra kell gondolni.

– Beszéltünk a temetés a szabályrendszeréről. Most egy újfajta szabályrendszer alakul ki: hogy hova léphetünk be, maszkban vagy maszk nélkül, milyen távolságot kell tartanunk egymástól, hogyan fogunk kezdet... ezek mind most rögzülnek. Ebből a szempontból is érdekes, hogy az előadó-művészet hogyan viszonyul ehhez, tudunk-e beszélni a traumáinkról, miközben benne vagyunk a sűrűjében. Kétféle stratégia ütközik: van, aki azt mondja, a járványnak vége lesz, és utána tudunk elkezdni gyógyulni, és van, aki azt, hogy valamilyen formában ez mostantól itt lesz, most kell elkezdniünk gyógyulni, hogy aztán együtt tudjunk élni vele.

– Mind a kettőben sok igazság van.

– A fiatalok előadásában is megjelent mindkettő. Lezárt egy időszak, a karanténnak vége, tehát végre elmesélhetik, ugyanakkor benne volt az is, hogy a világot, amit örökölték, tovább kell vinniük, ennek a történetnek nincs vége. „Miénk a világ, de meddig cipeljük?” – kérdezték. De kanyarodjunk el egy kicsit a járványtól és a betegségektől! A saját testével mindenkinek van valamilyen viszonya: szeretjük, vagy viszolygunk tőle, nem tudjuk elfogadni, megváltoztatnánk. Mi van akkor, amikor ezt a színház megmutatja, feltárja előttünk? „Itt van egy öregedő, valamilyen test, nézd, és fogadd el!”

– Talán az életkoromnál fogva az öregedés témája egyre közelebbi számomra is. Őszintén szólva, amiről már beszélünk is, minden, ami formát lel, segítség, kapaszkodó. Az, hogy felismerem, hogy nem vagyok egyedül. A szenvedés, a sorscsapás legnagyobb veszélye az, hogy az ember magányosan éli meg, és azt érzi, hogy ebben a világban ő az egyetlen, akivel ez megtörtént. A csoportterápia egyik fő hatótényezője a szolidaritás érzése. Az öregedés is olyan folyamat, ami elkerülhetetlenül közelít felénk. A szeretteink által, az ismerőseink, a saját testünk vagy akár a színház által találkozunk vele. Fontosnak tartom, hogy látszódjon.

– A színházban meddig mehet el egy alkotó? Milyen érzést vált ki a nézőből, ha a színpadon kigúnyolnak egy kövér, vagy megaláznak egy dadogó embert? Hol van a reprezentáció határa, ahol ez még működik a fikcióban, vagy ahol már túlmegy rajta, és akár kárt is tud okozni a befogadóban?

– Nem biztos, hogy érvényes, amit mondok, mert az én szakmám az együttérzés, a humanista szempont. A pácienset soha nem gúnyolhatom ki, de mindenféle gondolatom lehet. A megértés, az elfogadás, a tolerancia vezérel. Ugyanakkor lehet, hogy nagyon erős ellenállást, viszolygást, felháborodást okoz az, hogyha egy szerző valami olyat láttat a színpadon, ami segít megfogalmazni a saját álláspontomat, hogy na, ezt nem, ez szörnyű, ez borzasztó. Úgy képelem el, hogy ha a közösség, a társadalom egy amőbaszerű lény, akkor a művészek a kitüremkedései. Az érzékelőikkel felfedeznek új témákat, előéreznek, előgondolnak hozzánk, a nagy, lomha közösséghez képest.

– Hogyan jelenhet meg nem a testi, hanem bármilyen lelki fogyatékoság, akár az örület vagy az autizmus? Létezhet hiteles és együttérző reprezentáció a színpadon, vagy csak egy szűkített, sztereotip kép? Lehet-e, kell-e megjeleníteni a színpadon egy mentális zavarban szenvedő embert?

– Semmi sem idegen tőlem, ami emberi, szóval isten őrizze, hogy ilyen centrális direktívákat mondjunk erről! Az örület megértése hosszú folyamat, pszichiáterként is. Én tizennyolc évig dolgoztam Lipótmezőn. A félelem bennem volt, ugyanakkor a megértés igénye is. Harminc éve őrzöm az egyik skizofrén betegem explorációs anyagát, és ahogy öregszen, egyre inkább úgy látom ezt az örült beszédet, hogy megértem, ez egy reális szöveg Lipótmezőről. A megértésünk sem egy pontszerű dolog, hanem folyamat. A nézőpontom nagyon meghatározza, hogy milyennek látom. Lipóton dolgozva nagyon toleráns, szeretettel, megértő attitűdöt alakítottam ki az elmebetegekkel kapcsolatban. Ugyanakkor a fiam óvodája mellett lakott egy férfi, aki gyűjtögető életmódot folytatott, és hihetetlen szeméthegeket halmozott fel rothadó csontokkal, patkányokkal. Amikor az óvodások homokozójában megjelentek a patkányok, menten elmúlt belőlem a nagy megértés és tolerancia. Van, amikor a befogadóképességem a saját érinettségem miatt egészen leszűkül. Nem akarom megérteni, mert elementáris veszélyt jelent például a saját gyerekemre. A színházban... hát ez attól függ. Egy jó darab sosem öncélúan borzongat, hogy „nahát, mik vannak?!”, hanem mélyíteni, megérteni akar valamit.

– Sokszor láthatatlan, de nagyon fontos probléma a depresszió vagy akár az önsértés, mindkettő sokáig észrevétlen maradhat. Az előadó-művészet ezzel is sokat foglalkozik, és most szándékosan nem csak színházat mondok, mert a közelmúltban rengeteg filmből, sorozatból, de akár a popzenéből is lehetne hozni példát. Én ezt pozitív dolognak tartom, de érdekelne, hogy te mit gondolsz erről.

– Abszolút pozitív. Nem fogok most pontos statisztikákat mondani, de az emberek nagy része élete során átesik depressziós epizódokon. Bármilyen veszteség, gyász kapcsán ez az életünk része, foglalkoznunk kell vele.

– A fiatalokat segítheti, hogy a saját küzdelmeikre ráismernek a kedvenc sorozataikban, zenéikben. Közben az is megfogalmazódhat kritikaként, hogy ha egy sikerosorozat főszereplője depressziós, drogproblémái, szexuális problémái vannak, és egyfajta divattá válik hasonlítani egy ilyen lányra vagy fiúra öltözködésben, beszédstílusban, viselkedési módban, az generálja magát a problémát.

– A konzervatív kultúrpolitika hiszi azt, hogy ez fertőző dolog. Ciklikusan visszatér a divatban a dark, a gót. Ha a saját rokonságomban ezzel találkozunk, bizony izgulnánk. A kamaszok nagyon fogékonyak, a valahová tartozásra keresik ezeket az idoloikat, akikkel azonosulhatnak. A jó művészet

ugyanakkor megvédi magát, a valóságnak mindig egy árnyalt képét mutatja. Családterápián nagyon sokszor találkozom azzal, hogy szülőként azt gondoljuk, hogy pedagógiailag az a helyes, ha a sikertörténeteinket mondjuk el, hogy milyen hatalmas erőfeszítésekkel milyen csodálatos eredményeket értünk el. A gyerekek ilyenkor magukra maradnak azzal az érzéssel, hogy ők kicsik, szerencsétlenek, nem tudják, mit hogyan kell csinálni. A gyerekeknek rengeteget segít, ha a szüleit (akiket egy bizonyos korig idealizálnak) másként kezdik el látni. A kamaszkor az a korszak, amikor kicsit tudatosan, javarészt tudattalanul átróstatjuk a családuink értékeit. Nem könnyű, mondjuk, egy gyakorló depressziós ember mellett felnőni. Vagy ott, ahol normalitás a bántalmazás. A család azért nagyon nehéz műfaj, mert univerzális igazságot látszik közvetíteni a gyerek felé. Minél zártabb egy család, vagy minél kevésbé tud egy gyerek belelátni alternatív családokba, világokba, annál kiszolgáltatottabb annak a mikroközösségnek, amiben felnő. A bántalmazó családok valósága nagyon nyomaszt. Arra például a színházban jó rálátni, hogy ennek nem feltétlenül kell így lennie, vagy hogy ez az egész annyira borzalmas, hogy tudok távolságot teremteni. Ha bántják a főszereplőt, akivel azonosulok, akkor látom, hogy ez így nincs rendben. Ahogy a színpadon, úgy a saját életemben sem.

– Sokat beszéltünk a befogadóról, de mi van az alkotói oldalal? Milyen utak állnak egy művész előtt, ha egy betegség vagy sérülés következtében nem tud azzal foglalkozni, amivel addig foglalkozott? Hogyan érinti ez az alkotó embert, és milyen kiutak létezhetnek ebből a helyzetből?

– Ez egy rettenetesen nehéz dolog. Több út van. Az egyik az, amikor valaki feláll ebből. Kulka János története számomra nagyon bátorító, küzdeni kell, a sérülést le lehet győzni és fel lehet vállalni. Vannak olyan, elhíresült történetek is, hogy meghalt a színész anyja, ő pedig aznap játszott, színpadra állt. Kicsit, mint az élsport, a művészet is eltér a mentálhigiénés javallatoktól. „Nyomjuk le azt az előadást, mert a színház szent” – a színházi világ logikájában benne van a közösség, hogy hány ember munkája múlik azon, ha én kiesem a gépezetből.

– A gyász eltakarásáról beszélsz, de mi van abban az esetben, ha az alkotó nem akarja leplezni a saját esendőségét, hanem megmutatja a művészetében? Például vállalja, hogy egy agyvérzés után nem beszél tökéletesen. Vagy megmutatja a tökéletlen testét. Vagy készít a betegségéről egy előadást, amelyben vállalja, hogy ez az ő története, az ő nagyon személyes, nagyon intim küzdelme. Erre hogy tud felkészülni egy színész, és hogyan tudja feldolgozni, amikor megteszi?

– Erre általános receptek nincsenek, se direktívák. Az esendőség öncélú megmutatása nem biztos, hogy a nézőre tartozik. Mindent meg kell munkálni, meg kell dolgozni. A közösség előtt szereplő foglalkozások nehezek. A színészt, a papét, a lelkész családját, a tanárt, bizonyos értelemben a pszichoterapeutát is. Nehéz kérdés, hogy ha egy ilyen szerepkörben kerülök krízisbe, dolgozom-e tovább, vagy sem. Visszavonulhatok, ugyanakkor ehhez értek, ebből van a jövedelmem, nem engedhetem meg magamnak, hogy abbahagyjam.

– Nézőként rengeteg dolgot – halált, betegséget, fogyatékosságot – látunk a színpadon, amelyekre reflektálhatunk a magunk módján, elindulhatunk az elfogadás, a gyógyulás felé. De mi van azzal a színésszel, aki minden este színpadra lép, és elmeséli egy betegség történetét? A Minden negyedik című előadás olyan nőkről szól, akik elvetéltek, abortuszuk volt, csá-

szármetszés után meghalt a csecsemőjük... Nagyon megrázó történetek ezek, amelyeket a színész minden este a magáévá tesz, hogy átadhasa a nézőnek. Hogyan tud védekezni a színész, hogy ne sérüljön meg ebben a folyamatban?

– Több oldala van ennek. Hogyan gyógyul a trauma? Azt mondják a traumaterapeuták, hogy a trauma fragmentálja az összetartozó dolgokat. A történet kognitív leírását, a hozzá tartozó érzelmeket, a testi, vegetatív jelenségeket, az izmainkban megélt feszültséget, a fájdalmat. De elmondani a traumát néha kevés. Egy irányított, védett, biztonságos közegben lehet ezt kezelni újramondással, de ez még nem gyógyít meg. A pszichodráma, és azt gondolom, hogy a színház is ezeket a fragmentáltak és hozzáférhetetlenül elraktározott történeteket vagy részaspektusokat segít egybehozni, megdolgozni és elengedni. Amikor a pszichodráma újrajátszatjuk a fájdalmas, nehéz történeteket, nem szadizmusból csináljuk, hanem azért, mert bízunk abban, hogy új kimenetele lesz a történetnek. Ha megéltük gyerekként azt, hogy a bántalmazóval szemben kicsik, tehetetlenek, bénultak vagyunk, a pszichodráma a felnőtt énünkkel a csoport, a vezető segítségével újrajátszva létre tudunk hozni egy jobb kimenetelt, aminek a lelki lenyomata nem az, hogy tehetetlen, kiszolgáltatott vagyok, hanem az, hogy nehéz volt, fájdalmas, de megcsináltam. A pszichodráma van egy ritualizált, kötött feldolgozásmódja a játékoknak. A protagonista „levetkőzik”, megmutatja a legsérülékenyebb énjét, a csoport pedig megosztja, hogy „én is voltam így, velem is történt valami hasonló”. Tehát mindig a saját életünkből adunk visszajelzést, amivel a szenvedő ember magányát tudjuk enyhíteni. A hivatásos színészeknek vagy akár a terapeutáknak is bejáratott módszereik vannak a becsekkolásra, kicsekkolásra. A színészeknek is megvannak a saját egyéni rítusaik, időnként hallani interjúkban, hogyan hangolódnak rá, hogyan készítik elő magukat, hogy játékképesek legyenek, és ugyanilyen fontosak a kicsekkolási módszerek, rítusok.

– Vigyük tovább az előbbi kérdéset, hogy hogyan gyógyul a trauma: hogyan tudunk kollektíven megbirkózni a halállal? A háború áldozataira való megemlékezésben van osztársadalmi gyakorlatunk, van hozzá forgatókönyvünk, közösen kialakított rituálénk. De hogyan tudunk megemlékezni egy betegség, egy járvány áldozatairól? Ahogy mondtad, nagyon gyorsan felejtünk, elfelejtjük ezeket a járványokat, és felkészületlenül érnek minket, holott tulajdonképpen generációról generációra ez az életünk része. A Names projektben például az AIDS-járvány áldozatainak a nevét hímezték a takarókra.³

– Mindig az az érdekes, hogy ki a főszereplő. Az egyén vagy a közösség? Ugyanúgy, mint a temetésnél: az elhalálozott viszonylag egykedvű azzal kapcsolatban, hogy milyen a temetése, ez valójában minket szolgál, akik életben maradtunk (a közösséget, a családot, amelyből kiszakadt a halott). Amikor megemlékezünk, például behímezzük valakinek a nevét a takaróba, az a közösség rítusa. A közösség tagjaként jó érzés a tudat, hogy rám is emlékezni fognak. A betegség, a halál elfedhetetlenül magányos dolgok. Ha van egy közös kultúrája annak, hogy megemlékezünk az AIDS vagy akár a Covid áldozatairól, az annak, aki éppen haldoklik, lehet, hogy segít, hogy ne érezze magát annyira egyedül. Szerintem fontos. Szerintem jónak lenni megéri.

3 Lásd P. MÜLLER Péter, „Járvány, foltvarrás”, Színház 53, 5–6. sz. (2020), 36–38, <http://szinhaz.net/2020/09/05/p-muller-peter-jarvany-foltvarras/>.

HÁRS ANNA

A BETEG TÁRSADALOMTÓL A BETEG TESTIG

Lengyel Anna és a PanoDráma

Lengyel Anna összetett személyiség volt, sokféle leget el lehet mondani róla. Kezdem az-
zal, hogy ő volt talán a legintenzívebb ember, akit ismertem. Ha akart valamit, azt nagyon
akarta – és mindig akart valamit. A PanoDráma létrehozása fontos mérföldkő volt a szak-
mai életében: ez volt az a pillanat, amikor a dramaturg alárendelt, a fordító magányos és
a kultúraszervező-népnevelő körvonalazhatatlan pozíciójából formailag is vezetővé vált.
Anna barátom és alkotótársam volt több mint tíz éven keresztül, így jelen írás bizonyára
nem lesz elfogulatlan, de a munkásságát retrospektíven összefoglaló nekrológ sem.

2008-as megalapításakor és az azt követő pár évben a Pano-
Dráma művészeti profilja még formálódott. Kezdetben ná-
lunk még ismeretlen kortárs külföldi színdarabok hazai, il-
letve kortárs magyar drámák külföldi népszerűsítését tűzte
ki maga elé, leginkább felolvasószínházi események formá-
jában. Emellett hazai és külföldi előadásokban produkciós
partnerként működött közre. Mindez hiánypótló törekvés
volt, és Anna újdráma iránti elkötelezettségéből és nyüzsgő
világpolgárságából organikusán következett, de nem elégitet-
te ki őt. Szakmai működésére mindvégig jellemző volt, hogy
forumokat, találkozási pontokat hozott létre. A (jellemzően
nemzetközi) workshopok, amelyeket szervezett, azt a célt
szolgálták, hogy különböző emberek különböző tapasztalata,
tudása összeadódjon, és szülessen belőle valami új. Lelkesen
és önzetlenül kapcsolta egymással össze az embereket, egyfa-
ta katalizátorként működött.

A PanoDráma első verbatim produkciójának előkészülete
is egy workshopkal kezdődött. 2008–2009-ben a romagyilkos-
ságok néven elhíresült, rasszista indítékból elkövetett támadás-
sorozat megrázta a magyar társadalom jobb érzésű tagjait. Egy
rövid időre. Aztán, mint minden mást, ezt is hamar elfelejtet-
tük. Anna viszont úgy érezte, erről beszélni kell. Vagy még in-
kább: nem lehet eleget beszélni róla, és a színháznak megvan az
a jó tulajdonsága, hogy viszonylag gyorsan képes reagálni egy
társadalmi eseményre vagy jelenségre, így adta magát, hogy
az egyre szélsőségesebb formában jelenlévő rasszizmusról ké-
szítsünk előadást. Ez egybeesett a PanoDráma identitásának
megtalálásával: így vált a gyilkosságokkal, faji előítéletekkel és
diszkriminációval foglalkozó *Szóról szórával* az első magyar
verbatimszínházzá. Az előkészítő workshop résztvevőit zöm-
mel Anna toborozta: olyan embereket hívott be a projektbe,
akiket szociálisan érzékenynek, nyitottnak, kreatívnak, színhá-
zi szempontból érvényesnek gondolt.

Lengyel Anna.
Fotó: Szarka Zoltán



A témát és a verbatim formát is Anna hozta. Példaként állt előttünk a *Laramie Project* – amelyet később be is mutatunk felolvasószínházi előadásként. A *Laramie* igaz történet: a huszonegy éves Matthew Shepardot brutális kegyetlenséggel meggyilkolták csak azért, mert meleg volt. A Tectonic Theatre írókból és színészekből álló csapata a gyilkosságot követő évben elment az eset helyszínére, Laramie-ba, és interjút készített a helyiekkel, hozzátartozókkal, a gyilkosságot elkövető fiatalok barátnőivel stb. Az interjúk szövegeiből, korabeli hírekéből és a tárgyaláson elhangzottakból épült fel a színdarab. A mi munkamódszerünk is ugyanez volt. Előzetes felkészülést követően leegyeztettünk néhány interjút, és elindultunk a támadások helyszíneire, de sosem csak az előre egyeztetett interjúalanyokkal beszélgettünk, hanem gyakorlatilag bárkivel, aki szóba állt velünk. A verbatim színházcsinálás egyik legizgalmasabb jellemzője, hogy az elején sosem tudjuk, mi lesz a vége. Lehet, hogy egy véletlenszerűen leszólitott járókelő olyasmint mond, ami teljesen átrajzolja a kezdeti koncepciót, esetleg a megszólalásból születik meg majd az előadás csúcspontja. Vagy elvezet minket valakihez, akihez amúgy sosem jutottunk volna el. Mivel a *Szóról szóra* volt mindannyiunk számára az első verbatim munka, együtt fedeztük fel a módszerben rejlő lehetőségeket és buktatókat. A hónapokon át tartó interjúzás és anyaggyűjtés, a terepmunka, a valóságdarabok megtalálásának és összeillesztésének folyamata összekovácsolta a csapatot. A *Szóról szóra* színészei között már ott volt a későbbiekben is szinte minden előadásban játszó alaptagok közül Ördög Tamás, Szamosi Zsófia és Urbanovits Krisztina. Bartsch Kata valamivel később, a *174/B* idején csatlakozott, de ő is a virtuális társulat tagja volt.

Anna számára kiemelten fontos volt, hogy a munkatársainak éppúgy ügy legyen, amivel foglalkozunk, mint neki. Nem egyszerűen jó színházat akart csinálni, hanem olyat, amivel változást lehet elérni. Mint ahogyan részben a *Laramie*-nak köszönhetően emelte be Obama a homoszexuálisok elleni támadásokat a gyűlöletbűncselekmények közé. Annában magánemberként is volt egy jó adag világjobbító-népnevelő hevível, segítőkészség, felszólt a társadalmi igazságtalanságok ellen, elkötelezett demokrata volt. Ezek az alapvető értékek természetesen a PanoDráma munkásságában is megjelentek, hiszen – akármennyire is közösségi alkotás eredménye volt minden nagyprodukció – a PanoDráma lelke és motorja Lengyel Anna volt.

Sokat vitatkoztunk arról, hogy tudunk-e valódi hatással lenni bárkire, ha a közönségünk (jellemzően a baloldali, budapesti értelmiség) 95 százalékban ugyanazt gondolja, amit mi. Hogy mennyire fontos együtt hüledezni és berzenkedni a rasszizmus bármely formája ellen, ha valójában a mi közegünkben könnyűszerrel leélhetünk úgy egy életet, hogy a legnagyobb magyar kisebbségnek számító cigány lakossággal csak a villamoson találkozunk. A *Szóról szóra* kapcsán többször elhangzott az egyoldalúság vádjá, de – míg az előbbi problémát érvényesnek érzem – a *Szóról szóra*-ban és a későbbi előadásainkban is igyekeztünk pártatlanul fogalmazni, több oldalról is körüljárni az adott témát. Persze egy rasszista indítékból elkövetett gyilkosság esetében nincs másik oldal.

Egy másik visszatérő kritikai megjegyzés volt a *Szóról szóra* kapcsán, hogy ez nem színház. Statikus előadás volt, az igaz. Üres térben nyolc szék, néhány tévé. Minimális mozgás. Alapvetően szöveg-színház, de színház. Rendező nem volt, az első pillanattól kezdve közösen hoztuk létre az előadást. Anna nagyon hitt a közösség erejében, határozott elképzelése volt

arról, hogy miről szóljon az előadás, még ha nem is tudta biztosan, hogyan, és nem szerette volna, ha egy számára ilyen fontos projekt fölé nő egy rendező művészi víziója. Már itt jelentkezett az a probléma, amely a PanoDráma későbbi működése során folyamatosan jelen volt: hogy ki rendezi az előadást. Anna elképzelése szerint az ideális felállás az lett volna, ha egy olyan társrendezőt talál, aki elfogadja, hogy ő mindenbe beleszóllhat, és művészi kérdésekben is vétőjoga van, de a magyar színházi hagyományban ritka, hogy egy autonóm színházi rendező ennyire rugalmas legyen, bár kísérletek történtek rá. Ahhoz viszont, hogy egyszemélyi rendezőként legyen jelen a produkcióban, Anna nem tartotta magát sem elég kreatívnak, sem elég fantáziadúsnak. Okos volt, tájékozott, problémaérzékeny, de valóban nem volt rendezői víziója. Sokkal inkább szövegben, mint képekben gondolkodott.

A rendező hiányát a dramaturgok túlréprezentálásával ellensúlyozta: a *Szóról szóra*-ban összesen négy dramaturg dolgozott, de éppen a közös alkotásból következett, hogy négyünk közül egyikünk sem töltött be hagyományos értelemben vett dramaturgi szerepet: Garai Judit világosított, Bíró Dénes a videót kezelte, Anna rendezett, én magam játszottam az előadásban. A színészek nagy részéről kiderült viszont, hogy nagyszerű dramaturgok. Mindenki magát rendezte, adott ötleteket a többieknek is, és a téma ereje, valamint a megvalósítás újszerűsége miatt fontos előadás volt, de valóban hiányzott belőle az átfogó művészi vízió.

A dokumentarista előadásokat készítő német Rimini Protokoll fontos előkép volt számunkra. A hármas vezetést és a közösségi alkotást tekintve mindenképpen. Hazai viszonylatban teljesen újszerű volt, hogy egy színházat három nő, ráadásul három dramaturg vezessen. Természetesen Anna volt a PanoDráma első számú vezetője, de Garai Judittal mi ketten voltunk – ahogy Anna mondta – a két jobbkeze. Az operatív és adminisztratív ügyek többségét Anna vitte, az anyagi feltételeket ő teremtette meg, így a pénzügyi kockázatot is ő vállalta, de művészeti kérdésekben nagyon demokratikusan működöttünk. A hármas felállás döntéshozatali szempontból szerencsés volt: mivel hasonló értékeket vallottunk, de a személyiségünk különbözött, mindhárman más-más szempontokat hoztunk be a projektekbe. Az előadásaink érzékeny témákat feszegettek, élő emberek gondolatait, érzéseit, történeteit vittük színpadra, ez részünkről is nagyfokú érzékenységet kívánt. Sokszor nemcsak művészi, de morális döntéseket is kellett hozni.

A PanoDráma tizenhárom éves fennállása alatt folyamatosan kerestük az új formákat. Hamar kiderült, hogy bármennyire is izgalmas verbatim előadásokat létrehozni, az élő nyelvvel és a valósággal zsonglőröködni, minden alkalommal nullpontról indulni, százórányi interjúból összerakni egy másfél órás előadást, a forrásanyagok szigorúan szó szerinti felhasználása korlátokat is jelent. Az előadásszövegek túlnyomórészt az interjúkból álltak össze, ebből következik, hogy jellemzően monológok születtek. A páros vagy hármas interjúkból tudtak többszereplős jelenetek készülni, de az interjúalanyok ilyenkor is egyetértésben, egymást kiegészítve nyilatkoztak. Ritkán adódott lehetőség arra, hogy két karakter között feszültség legyen a színpadon.

Az általam legjobbnak tartott *174/B – Az igazság szolgálói* című produkcióban (2011) a Melis László komponálta zene, az énekbeszéd megemelte az előadást, és az ölünkbe hullott egy nagy ajándék: megkaptuk az előadás témáját adó sajtóbabonyi támadás tárgyalási jegyzőkönyvét. Az ebből ké-

174/B – Az igazság szolgálói, PanoDráma, Trafó,
konceptió: Lengyel Anna, 2013. Fotó: Puskel Zsolt



szült jelenetek az általunk készített interjúkkal kompilálva izgalmas egészzé álltak össze.

Ugyancsak újítás volt az előadás második fele: Augusto Boal közösségi színházi metódusát használva egy tizenkét főből álló – előadásonként mindig más összetételű – civil esküdtszék vitakozott és hozott ítéletet az előadásban látottak alapján.

A közoktatás anomáliáit felmutató *TTT* című előadásunkba egy élő vita volt beékelve a szegregáció kontra integráció témakörében, illetve az előadás különböző pontjain a témához kapcsolódó civil szakértők is szót kaptak.

Jelen írásban nincs tere annak, hogy minden nagyszínpadi, stúdió- és felolvasószínházi előadást végigvegyek, de az új utak keresése kapcsán talán érdemes megemlíteni még, hogy a verbatimtól elszakadva 2015-ben bemutattuk a *Más nem történt* című színdarabot, amelyet Pass Andrea a PanoDráma felkérésére írt Sipos Pál ügyéből inspirálódva.

2016 tavaszán készítettünk a Radnóti Színházban egy szcenírozott felolvasószínházi előadást a Hospice Alapítvánnyal együttműködésben: a *Nincs sírás, nincs semmi* volt az első olyan PanoDráma-produkció, amely expliciten a rákkal, a halállal, az orvos-beteg kommunikációval foglalkozott. Bár rendhagyó módon az előadást felkérésre készítettük, és a felhasznált interjúk egy részét készen kaptuk, a téma nagyon is illeszkedett a PanoDráma profiljába. A legtöbb ember fél a haláltól, ezért nem szívesen beszél róla. Illetlenség is volna,

ami társadalmunkban nem szokás se magunkat, se másokat emlékeztetni arra, hogy nem fogunk örökké élni. Az előadás legfontosabb alapgondolata a rák és a halál tabusítása elleni tiltakozás volt. Akkor még ezt persze nem tudtuk, de ilyen értelemben a *Nincs sírás, nincs semmi* tulajdonképpen a *Kár, hogy rák* előképe volt.

Nem sokkal később derült ki, hogy Anna maga is beteg. Mélyvénás trombózissal került kórházba, és a következő pár hónapban a magyar egészségügy rögzös útját járta: rákot diagnosztizáltak nála, majd egy újabb vizsgálat során azt mondták, még sincs rákja, aztán meg mégis, csak nem ott, ahol eredetileg gondolták. A kezdeti viszontagságok után Anna, aki világléteiben szerette kontrollálni az eseményeket, elkezdte kiművelni magát a saját betegségéből, felkutatta azokat az orvosokat, akikben szakmailag és emberileg is maximálisan bízni tudott. Ezzel párhuzamosan rengeteg energiát fordított arra, hogy a rákbetegséget övező előítéleteket lebontsa, és a betegek önérvényesítésének szükségességét minél több fórumon tematizálja. Elindította a *Rákparák* című beszélgetéssorozatot a Katona József Színházban, interjúkon és a Facebook-posztjain keresztül a nyilvánosság előtt élte a betegségét. És közben készült a nagy produkcióra: a *Kár, hogy rák*.

2018 végén ismét külsős megkeresés érkezett, érdekes módon ismét a rák témakörében. Kőszegi Mária és György Zoltán Dávid már nagyrészt kész interjúanyaggal és elég hatá-

rozott elképzeléssel kopogtatott a PanoDráma ajtáján koprodukciós partnert keresve. Ráktúlélő nőkkel interjúztak elsősorban arról, hogy mennyiben változtatta meg a rák a saját nőiségükhöz, a testükhöz való viszonyukat, miben lett más az életük a betegség után. Verbatim előadást szerettek volna készíteni. Mivel a felvetés témájában és formájában is illeszkedett a színház profiljába, a PanoDráma befogadta a produkciót. Az előadás kreatív producere és dramaturgja is Lengyel Anna volt, az ő közreműködésével készült el – végül egyetlen mélyinterjú alapján – a *Megmondta professzorasszonyom* című monodráma 2019 tavaszán.

A *Kár, hogy rák* bemutatója az eredeti tervek szerint 2020 novemberében lett volna, de tíz nappal a premier előtt a Covid elmosta az egészet – szerencsére. Anna nagyon szeretne volna ezt az előadást létrehozni (íróként és ezúttal vállaltan rendezőként is), de hosszú ideig inkább csak beszélt és ábrándozott róla, nem bírta elszánni magát, hogy valóban nekiálljon dolgozni rajta. Lengyel Anna legendáriumának része, hogy nagy halogató volt, a határidőket inkább csak amolyan iránymutatónak tartotta, a véghajrázás pedig doppingolta őt, itt azonban másról volt szó. A téma túlságosan személyes volt, és ettől túlságosan fontossá vált neki. Anna eredeti szándéka szerint ez egy általunk írt fikciós előadás lett volna valós elemekkel, két barátnő párhuzamos története: az egyik teherbe esik, a másik pedig rákos lesz, és ez a helyzet mindkettejük számára személyiségformáló erővel bír, a barátságukat is próbára teszi, de a végén minden jóra fordul. Műfaját tekintve zenés-táncos revüt képzelt el, ezzel is sokszorosan aláhúzva a számára legfontosabb mondanivalót: a rák nem egyenlő a halállal, ne tapadjon hozzá a gyász és a szégyenérzet stigmája. Beszéljünk róla, keressük meg a lehető legjobb megoldásokat, tegyünk meg mindent, ami rajtunk múlik. Volt azonban három alapvető probléma ezzel a koncepcióval. Az egyik, hogy Annát valójában csak a rákos nő története érdekelte. A másik, hogy fikciónak mondtuk ugyan, de ez a történeteszl szinte egy az egyben Annáról szólt, és ő színházon kívüli, sőt, színháziatlan szempontokat is beemelt a dramaturgiai döntésekbe. Egyrészt ragaszkodott olyan eseményekhez, amelyek bár az ő személyes életében fontosak voltak, egy színdarabban dramaturgiai szempontból érdektelenek. Másrészt a darabbéli avatárja éppolyan talpraesett és asszertív volt, mint ő maga, éppolyan pozitívan és optimistán állt a betegségéhez, éppolyan elérte, hogy a legjobb orvosok kezeljék, és egy sikeres műtét vezette volna fel a boldog finálét, tehát drámai fordulatról vagy karakterfejlődésről nemigen beszélhettünk. Ráadásul egy zenés-táncos revü profi kivitelezéséhez több pénz, paripa és fegyver kellett volna. Persze Anna színházi érzéke és intelligenciája ellensúlyozta valamennyire a fenti problémákat, és a néhány új alkotóval kiegészült panodrámás csapat minden tudásával igyekezett minél jobb előadást létrehozni, de azt gondolom, ő is egyetértene azzal, hogy a bemutató kényszerű elmaradása szerencsés fordulat volt.

Anna nem mondott le az előadás bemutatásáról, de decemberben az állapota hirtelen romlásnak indult, és kórházba került. Nagyon ritka, rendkívül agresszív és kemorezisztens rákfajtája volt, így az, hogy ebbe végül belehalt, nem volt meglepő, mégis váratlanul történt. Ahogyan azt a *Kár, hogy rák* végső változatában az egyik interjúalanyunk megfogalmazta, Annának a betegséghez való pozitív és optimista hozzáállása, illetve az, ahogyan ezt a nyilvánosság számára kommunikálta, olyan narratívát teremtett, amiben a betegsége gyógyítható volt. Annyira „a rák, ha időben lépünk, nem feltétlenül halálos

betegség” gondolatát akarta közvetíteni, hogy amikor már egyértelmű volt, hogy az ő esetében sajnos az, akkor egyszerűen abbahagyta a rákról való nyilvános kommunikációt. Másfelől viszont az is igaz, hogy hurraóptimizmusa mellett tisztában volt a statisztikák alapján megjósolható kimenetellel, és – ahogyan azt sokszor elmondta – nem félt a haláltól. Nem örült neki, de úgy érezte, változatos és boldog életet élt, színházi munkásságát tekintve pedig letett annyit az asztalra, hogy nyomot hagyjon maga után. És a PanoDráma – azt gondolom, ezt minden elfogultság nélkül mondhatom – nagyon sok szempontból valóban bátor és úttörő vállalkás volt, van helye a magyar színháztörténetben. Hogy hol és mekkora, azt majd ítélje meg az utókor.

Mint olyan színházi ember, aki saját produkcióiban a valóságot vitte színpadra, az életében kereste és felismerte a színházi helyzeteket. Már a betegsége korai szakaszában elhatározta, hogy ebből színházat fog csinálni, ennek részeként értelmezhető az a gesztus, ahogyan előre megrendezte saját temetését. Felkérte a búcsúztatókat, instrukciókat adott a búcsúbeszédre, megmondta, hogy kik és mit énekeljenek, sőt, mivel akkoriban a Covid miatt ötven főben korlátozták a résztvevők számát, ő maga állította össze a meghívottak listáját. Utolsó beszélgetésünk során megígértette velem – és persze másokkal is –, hogy megcsináljuk a *Kár, hogy rákot*.

Egyfajta morális kötelességünk volt tehát végigvinni a projektet. Azonban azt eredeti formájában – az írott szöveg minőségétől függetlenül – Anna halála után lehetetlen volt színre vinni. Reflektálatlanak és hazugnak éreztük volna. A csapat kollektíven úgy döntött, hogy visszanyúlva a PanoDráma gyökereihez verbatim előadást készítünk, és szóljon az előadás explicit módon Annáról és az ő betegséghez való viszonyáról. Nem gondolom, hogy ezzel megszegtük volna az ígéretünket. A PanoDráma virtuális társulatát az tartotta össze, hogy Anna bízott a művészi ízlésünkben és tehetségünkben. Azzal voltunk hűek ahhoz, amit ő és a PanoDráma képviselt, hogy egy alapjaiban új előadást csináltunk.

Azt mindjárt az elején leszögeztük, hogy az interjúkban Anna utolsó négy évére, tehát szigorúan a betegség időszakra fókuszálunk, mert semmiképpen nem szerettünk volna Lengyel Anna-emlékestet készíteni. Az eredeti verzióból nem maradt más, mint a szándék: beszéljünk arról, hogy hogyan lehet tudatos betegnek lenni, proaktívan részt venni a saját kezelésünkben, hogy nem muszáj tehetetlenül sodródni az egészségügy útvesztőiben, és hogy még egy ilyen betegség árnyékában is meg lehet élni az életet a maga teljességében. Anna valódi történetét – és komplex személyiségét – elég különlegesnek és drámainak éreztük ahhoz, hogy előadást készítsünk róla. Elképesztő élmény volt a valóságban is végignézni, hogy hogyan indul el a betegséggel párhuzamosan az ő másodvirágása. Élete utolsó éveiben sugárzóan derűs, nyitott és energikus volt – ennek okait is kerestük az előadásban. Érzelmileg megterhelő volt az interjúzás nekünk is, az interjúalanyoknak is, de azt csak utólag ismertem fel, hogy az előadás létrehozásának folyamata egyben gyászmunka is volt – számomra mindenképpen.

Nem tudom, hogy azoknak, akik nem ismerték Annát, mit jelent ez az előadás. Bízom benne – és ezzel a szándékkal is hoztuk létre –, hogy előzetes tudás, személyes viszonyulás nélkül, önmagában is érvényes. Ugyanakkor ez a mi részünkről egy gesztus is. Bár ezt nem mondtuk ki, de a *Szóról szóra* után tizenegy évvel újra a Trafó színpadán ezzel az előadással köszöntünk el Annától. A premier hozott egyfajta felszabadulást is. És miközben néztem, azt gondoltam: Anna bírta volna.

PAPP TÍMEA

ÚJRAÍRÓDÓ NARRATÍVA

A Narratíva társulat átalakulásáról

2019-ben négy rendező összefogásából, komoly figyelemtől övezve lépett színre a Narratíva. Hegymegi Máté, Kovács D. Dániel, Pass Andrea és Szenteczki Zita karrierjüknek nem teljesen azonos szakaszában tartottak, de egyikőjük sem számított pályakezdőnek. Mindannyian saját bőrükön érezték a független szcéna strukturális anomáliáit, ezért a Narratíva megalakulásában a művészi ambíció, a színház felelősségének és céljának újradefiniálása, az előadásokhoz való hozzáférés kiterjesztésének kérdései mellett – megkockáztatom: előtt – a praktikum játszott szerepet, ami elsősorban szervezési, egyeztetési, logisztikai, pályázati, finanszírozási kérdéseket érintett. Fehér Balázs Benővel és Fekete Ádámmal indult a közös gondolkodás; a tudatosságot mutatja, hogy Bodó Viktortól Gáspár Mátén és Schilling Árpádon át Székely Gáborig többekkel konzultáltak, mire két év alatt elkészült a manifesztum. Ebben azt is leszögezték, hogy a kollektíva történetét hét évre tervezik, és terveik szerint egy új, fiatal csapatnak

adták volna át szimbolikusan és valóságosan is a Narratíva országjáró színházkamionját azzal, hogy – Hegymegi Mátét idézve – roncsolják szét vagy építsék tovább az általuk addig létrehozottakat.

Ebben a felállásban a Bánkitó Fesztiválon debütáltak, hivatalosan egy kiáltvány közös felolvasásával léptek színre a Radnóti Színház Tesla Laborjának megnyitóján.¹ Itt volt a *Kurázi és gyerekei* (r.: Kovács D. Dániel, 2019. november), illetve a *Törvényen belül* (r.: Szenteczki Zita, 2020. január) bemutatója, a Jurányi Házban pedig – ahová a 2021/22-es évadra át is költöztek – *A Jelentéktelené* (r.: Pass Andrea, 2020. szeptember) és *A Negyedik – Dante pokláé* (r.: Hegymegi Máté, 2021. október). Bár közben mindenki dolgozott Narratíván kívüli projekteken is, a cezúrát Hegymegi Máté és Kovács D. Dániel közös rendezése jelenti. A 2022. január 8-án bemutatott

¹ <http://radnotiszinhaz.hu/radnoti-tesla-labor-sajtotajekoztato/>

Piti Emőke és Fekete Ádám a *Kurázi és gyerekeiben*, Narratíva, r.: Kovács D. Dániel, 2019. Fotó: Bergh Sándor



Demerung (Csehov Meggyeskertje) már egy új Narratíva-korszak nyitánya. Két év után a kollektíva átalakult, Pass Andrea és Szenteczki Zita kiszállt. A Narratívát a két fiú viszi tovább. Fontos leszögezni: nem maradtak perben-haragban.

A történet az érintettek személyes tanulságai mellett a független, de a kőszínházi szcéna kontextusában is érvényes konzekvenciákkal jár. Szándékaink szerint ezt a tágabb strukturális perspektívát szeretnénk megmutatni a négy rendező megszólaltatásával.

PASS ANDREA

Nem kudarcélmény

Én a struktúránkívüliséget keresem, de még definiálni is nehéz, hogy mi ez pontosan, mert a szabadúsás és a független terepen való alkotás még természetesen nem fedi le a rendszerenkívüliséget. Nekem a leginkább struktúrán kívüli színházi alkotó egyébként a mai napig Pintér Béla. Mellette tapasztaltam meg először, mit jelent színházat csinálni – és ez egy nagyon makacsul egyéni út. A művészi értékek mellett a hatalmas közönsége is igazolja ezt a minden külső nyomást lerázó attitűdöt. Igaz, amikor ő elkezdte építeni a társulatát, még nem volt ennyi független alkotó.

A rendezői csapat gondolata valóban lehetetlennek tűnhet, de én ebben pont ezt szerettem. És már önmagában is imponáló volt az egymás iránti érdeklődésünk. Bár nagyon különböző színházat csinálunk, és még az ízlésünk is nagyon eltérő, mégis elismerjük egymás munkáinak létjogosultságát, egyedi, erőteljes vonásait, tiszteljük egymás mániáit és a munka iránti meg-

szállottságát. Ennyi, azt hiszem, éppen elég volt ahhoz, hogy beleszeressünk a fúzió gondolatába, és megnézzük, mit ad ki egy ilyen együttműködés. Túl izgalmasan hangzott ahhoz, hogy ne vágjak bele. Nekünk, négyünknek nem sikerült a fúzió, a különbözőségeink egyre inkább akadályozták a közös gondolkodást, és a legtöbb helyzetben nem vittek előre. De ez nem egy rossz kudarcélmény számomra, sőt! Fontos lépésnek tartom a pályámon. Nem tudom, hogyan működhet jól egy ilyen jellegű együttműködés, mindenesetre az kiderült számomra, hogy nem vagyok alkalmas rá. De ez nem azt jelenti, hogy ne lennék alkalmas demokratikus légkört kialakítani a munkám során. A próbafolyamataimon elsődleges cél megteremtteni a bizalmat, ami utat nyit a kreatitásnak és az együtt gondolkodásnak. Ugyanakkor én hozom meg a végső döntéseket, mert egyedül én tudom vállalni a felelősséget mindazért, amit létrehozunk, és ez biztonságot ad az alkotótársaimnak és nekem is. Mivel a Narratívában minden döntést együtt akartunk meghozni, ez borzasztó hosszú időt emésztett fel, ami folyamatosan fékezte a munka lendületét. Amikor a Narratíva gondolata megszületett, azt éreztem, hasznos lépés a fúzió, hiszen olyan sok már a független alkotó, hogy egymás elől marjunk el a lehetőségeket, pályázatok és játszási lehetőségek tekintetében is. Ez így tartathatatlanná válik. Én most is úgy gondolom, hogy összefogásra van szükség a szakmában, több együttműködésre, de ezeknek az irányítását, kialakítását nem feltétlenül vagy nem kizárólag rendezőknek kell végezniük.

A társulati lét is egyfajta sziget. Éppen ezért, amikor alternatívát keresgélek gondolatban, egy olyan szakmai együttműködést próbálok felvázolni, amelynek a szerveződését leginkább talán egy mozgaloméhoz hasonlítanám, amelyhez

A jelentéktelen, Narratíva, r.: Pass Andrea, 2020.
Fotó: Dömölky Dániel



lehet szabadon csatlakozni. Egy rugalmas bázist, amely erős szellemiséget képvisel, de folyamatosan alakul a közös diskurzusoknak köszönhetően. Egy ilyen kezdeményezésnek fontos célja lenne a szakmánkban felmerülő problémák definiálása és a megoldások keresése, érdekvédelmi szervezetek kialakítása országosan is. Másfelől a feladata az lenne, hogy a színházművészetet keresztül, azaz magas színvonalú előadások, projektek létrehozásával széles társadalmi rétegekhez érjünk el, adott esetben edukatív céllal. Ennek a kezdeményezésnek lennének pillérei, ha úgy tetszik, vezetői, akiknek a testülete elsősorban a színházi próbafolyamat alkotóiból állna fel (például tervezők, dramaturg, rendező, zeneszerző, színész, produkciós vezető, drámainstruktor), de fontos lenne egy színháztörténész és – bármilyen meglepőnek tűnjön is – egy kritikus állandó jelenléte is. Hasonlóan gondolkodunk Zitával a tekintetben, hogy a művészek és a különböző szakértői csoportok között legyen folyamatos kapcsolat, alakuljon ki állandó partnerség például szociológusokkal, jogvédő csoportokkal stb., mert a projektek fókuszát tekintve a velük való együttműködés is szükséges. Lehet, hogy egy ilyen szándék nevésegesen hangzik, de legalább el tudtam képzelni.

Ugyanazokon a pályázatokon indultunk el, amelyeken minden más alkotó, nyertünk is minden projektünkre támogatást, ami bár szűkös anyagi keretet jelent, az első évadunkban így is létre tudtunk hozni egy kisebb repertoárt. Viszont a színházkamionhoz, mint kiderült, sokkal több pénzre van szükség, mint ahogy azt hinni szerettük volna. Nagyon sokáig nem akartuk elfogadni az anyagi korlátait ennek a vízióknak, de egy ponton muszáj volt bevonulni egy színházi térbe. A pénztelenség számomra nem azért nehezíti meg a munkát, mert nem lehet impozáns díszletem, kellő kreativitással még sokkal izgalmasabb megoldásokat is hozhat ez a helyzet. Ilyen körülmények között azért megterhelő dolgozni, mert a rendezőnek szinte minden más feladatban is részt kell vennie, egyszerre produkciós menedzser, sajtós, marketinges, kellékes, asszisztens, minden. Most, hogy a Narratíva a Füge és a Jurányi támogatásával halad tovább, ez a helyzet normalizálódott. A saját kísérleti munkáimban viszont cipelem ezeket a feladatokat. Borzasztóan nehéz.

SZENTECZKI ZITA

Az erőforrások összeadódtak,
de mi szétforgácsolódtunk

Az egyetemi együttműködésben még ott a műhelymunka, a közösség, de ahogy kilép onnan az ember, a rendezés hirtelen magányos műfajjává válik, és iszonyatosan könnyű beszűkülni. Egyelőre élvezem, hogy sokfelé mehetek. Bár elengedhetetlenek az állandó alkotótársak, akik biztonságot adnak, de ahogy számomra is inspiráló, hogy szabadúszóként különböző közegekben dolgozhatok, úgy nekik is fontosak a máshonnan érkező impulzusok. Számomra a banki indulás közösségi élménye azért volt felemelő, mert ott kicsiben megszületett az, ami a Narratíva módszere és a célja lett volna. Utána viszont nem alakult ki az együvé tartozás. Kiderült, hogy más igényeink vannak, és bár sok dologban egyezik az ízlésünk, nem ugyanazok a válaszaink arra, miért csinálunk színházat. Az esztétikai alapok helyett a helyzetünk, a színészeket, alkotótársakat, játszóhelyeket, pályázati forrásokat illető átfedések indokolták az összefogást. És miközben az erőforrások összeadódtak, mi szétforgácsolódtunk.

Tisztában voltunk azzal, hogy a Narratíva az elején nem hoz annyi pénzt, hogy ne kelljen más munkákat vállalnunk. Emiatt viszont nem tudott kialakulni az a műhelyszerű együttműködés, hogy nézzük egymás dolgait, bejárjunk egymás próbáira. A szövegek könyveket még mindannyian elolvastuk, de a teljes folyamatnak csak részei valósulhattak meg amiatt, hogy ki-ki vidéken vagy külföldön dolgozott éppen. Időnként már az is nehézségbe ütközött, hogy egyszerre legyünk mind a négyen Budapesten. Azt érzem, hogy nagyon rövid idő alatt nagyon nagy lépéseket tettünk. Együtt akartunk dolgozni, de hiányzott annak a tapasztalata, hogy tudunk-e. Lehet, hogy magunkat állítottuk csapdahelyzet elé a lassú építkezéssel, azaz, hogy először mindenki egyedül rendezett, mert a Covid alatt, hosszú keresés után jöttünk rá arra, hogy nincs olyan anyag, ami mindannyiunkat ugyanúgy megmozgat. A kamion kultúrák közvetítésével abszolút mértékben azonosultam, a megvalósítási lehetőségeit azonban teljes egészében nem láttam át. Belül magamban irreálisnak éreztem, és egy későbbi lépcsőfokra tettem. Az anyagi korlátokat csak amiatt éltem meg nehezen, mert nehezen kérek szívességet. Van tapasztalatom abban, hogy ingyen vagy szerelemből dolgozom egy saját projekten, de másoktól ezt nem várom, nem várhatom el.

A Narratíva nekem egy közösségi lehetőséget jelentett. Egy kísérletet, amiből sokat tanultam, de amit valószínűleg nem csináltam elég jól. Az érzelmi kötődés miatt nehéz volt meghoznom a döntést, hogy kiválunk, és csapatkudarcként élem meg, ami történt. Talán nem eléggé reflektáltunk magunkra meg egymásra. Három éve sokkal képlékenyebbnek éreztem a felállított rendszert, rugalmasabbnak azt, hogy mennyire tudunk egymásra hatni, és persze a járványnak is van hatása, de most kevésbé érdekel az a fajta kőszínházi működés, ami felé a Narratíva elmozdult. A színész, a rendező és a néző hierarchiáját is másképp képzelem. Az átalakulás éppen ezért nem rossz vagy jó, az új felállás sem kevesebb vagy több. Én tartok máshol.

A történetektől függetlenül teljesen nyitottan tudom nézni a *Demerungot*, mert azt gondolom, hogy abszolút lehet klaszszikusból ma is érvényes előadást csinálni, csak hogy engem ez kevésbé vonz. Rengeteg előnye van a társulatnak, annak, hogy ugyanaz a csapat színész dolgozik rendszeresen együtt, mert az egymás előtti megnyílásnak, a szakmai fejlődésnek, a hosszú távú építkezésnek ez egy nagyon fontos formája. Elegendhetlen az elmélyülés, a saját élettapasztalatom, felnövés, érdeklődésem viszont arrafelé visz, hogy a színházat ne valami hermetikusan elzárt területnek tekintsem.

Sokkal jobban érdekel az összművészeti gondolkodás, az átjárás más alkotó- vagy előadó-művészeti ágak felé. A színház alapvető problémája, hogy hasonszőrűeknek csináljuk, és így nehéz igazán határfeszítőnek lenni. Ezért volt izgalmas a Kerekasztallal dolgozni, mert a gimisektől azonnal jött a visszacsatolás, vagy Milo Rauék kiáltványát,² korábban pedig Lars von Trierék *Dogma 95* manifestumát olvasni. Efelé vitt volna a kamion, ami nem jött össze, de ezt valósítja meg a *Narratívárium*.³

2 Milo RAU, Stefan BLÄSKE, Steven HEENE, Nathalie DE BOELPAEP és az NTGent alkotócsoportja, „A jövő városi színháza”, ford. KRICSFALUSI Beatrix, *Színház* 51, 11. sz.(2018):, 40–41, <https://szinhaz.net/2018/12/28/a-jovo-varosi-szinhaza/>.

3 A Művészetek Völgyében 2021 nyarán, a PapírPanírral együttműködésben elkészített, az V. Tantermi Színházi Szemlén továbbjártásra támogatott, 6-tól 100 éves korig ajánlott komplex színházi esemény, műfaji meghatározása szerint: interaktív közösségi tér.

HEGYMEGI MÁTÉ-KOVÁCS D. DÁNIEL

Fájdalmas veszteségek, előremutató helyzetek

Mi a színházcsinálás lényegi részéről, ha nem is azonosan, de egymáshoz közeli módon gondolkodunk, és az egyetemi évek óta tervezgettük a társulatalapítást. Amikor úgy éreztük, hogy itt az ideje belevágni, megkerestük azokat a rendezőket, akikkel ezt el tudtuk képzelni együtt, akikkel közösen akartunk a társulatalapításról gondolkodni. A hat emberből négyünk elképzelései mutattak egy irányba, így kezdett kialakulni a csapat, ez alapozta meg a közös indulást. Megírtuk azt a több-éves, hosszú távú tervezetet, amely mentén társulattá vágytunk szerveződni és alkotótársakat akartunk hívni. Ez alapján indult el a Narratíva 2019-ben, majd ment át sok változáson az elmúlt pár évben, amikor fájdalmas veszteségeket is meg kellett élnünk, de új, előremutató helyzetek is születtek.

Állandó bázis és csapat nélkül nem megy. Egy előadás nem a rendezői vízió letevéséről szól, a közös gondolkodás egy előadás próbafolyamatában sem állhat meg, kell, hogy az alapanyaghoz az összes közreműködőnek legyen személyes viszonya. A színészek is keményen tudnak tükröt tartani, de ha ezt egy különböző színházi nyelveket beszélő rendezői csapat tagjai teszik – okozzon az bármilyen nehéz pillanatokat –, még izgalmasabb lehet a végeredmény. Igaz, hogy ez egy

érzékeny helyzet, és nem mindegy, hogyan fogalmazzunk meg állításokat, mert annak nincs haszna, ha csak az általánosság szintjén maradunk. Abban semmi provokatív vagy kibillentő, előremutató nincs. Szenzitivitás, bizalom és egymás rendszerének alapos ismerete kell ahhoz, hogy a vélemény érvényes legyen. A Narratíva indulásánál egyáltalán nem az volt a cél, hogy négy iker dolgozzon együtt ugyanolyan vágyakkal, hanem az, hogy irányokban, nézetekben és energiákban is hasonló emberek jöjjenek össze, akik egymást kiegészítik és megkérdőjelezzik. Ez mindenkit folyamatos önelemzésre sarkallt. Nem volt egyszerű megtalálni a közös nevezőt, viszont nem is az volt a cél, hogy kényelmes helyzetet hozzunk létre, hiszen az semmilyen továbblépésre vagy fejlődésre nem ad módot. A hierarchikus struktúra helyett horizontálisban gondolkodtunk, még akkor is, ha eleinte úgy gondoltuk, lesz egy névleges művészeti vezetői poszt, amit évről évre más tölt be. De ennek is tisztán gyakorlati oka volt: döntetlennél az aktuális művészeti vezető szava egy plusz szavazatot ért volna. Erre viszont sosem volt szükség, mert inkább hosszán rágtuk a témát, hogy mindenkinek vállalható kompromisszummal zárjuk le a vitákat. Mert természetesen voltak viták, de az ellentétek sosem születtek komoly feszültséget. Ebből az alaposságból viszont kialakult a legkomolyabb hibánk is: az időkezelés, a lassú reagálások, a hosszas tépelődés. Ez rengeteg energiát emésztett fel, a személyes prioritások át kellett rendeződjenek. Ezt nagyon különbözően tudtuk kezelni.

A magyar színházi rendszer – még a független szférában is – különösen előadásközpontú, a bemutató időpontja fogja össze a munkafolyamatot. A hosszú távú tervünkben ezt is szerettük volna átalakítani, hogy ne egyfajta termelési kényszer trenírozson bennünket. A Covid viszont szinte azonnal felülírt mindent. Hiába fektettük le az alapokat, hiába volt a hosszas és alapos anyagi és műsorpolitikai előkészítés, a járvány hozta folyamatos változás és az ebből adódó teljes bizonytalanság minden terv tökéletes ellenfele, amivel nálunk tapasztaltabb színházi vezetők is láthatóan keservesen küzdenek.

Mi először szerettünk volna letenni valamit az asztalra, és csak utána kopogtatni különböző ajtókon, hogy további forrásokat hajtsunk fel, például a színházkamionra. Az első évadban mindenki egyedül rendezett volna, a saját mániái mentén, a csapattal, az új helyzettel ismerkedve. A második és harmadik évad szólt volna a közelítésről, a közös rendezésről. Előbb páros helyzetekben, hogy eljuthassunk a harmadik évünkben a négy ember közös gondolkodásáig. A kényszerű leállások és az anyagi nehézségek már az első etapot teljesen keresztülhúzták. A Covid alatt mindenki egy kicsit átértékelte a magánéleti és szakmai prioritásait, és kiderült, hogy másfelé tartunk. A velünk dolgozó elkötelezett emberek iránti felelősség meg persze a csapat lendülete, alkotói kedve miatt úgy döntöttünk, hogy mi ketten továbbvisszük a Narratíva művészeti vezetését. Egyedül, illetve ketten nyilván nem menne, rengeteg segítséget jelentett korábban az ESZME, most pedig a FÜGE. A működésünk kiszámíthatóbb lett. Van egy állandó hely, a Jurányi, ahol játszhatunk és próbálhatunk. Van egy stáb mögöttünk, és öt színésznek ebben az évben már fel tudtunk ajánlani egy jelképes, félállásnak megfelelő szerződést. Ezt nagyon szeretnénk tartani, sőt bővíteni. Egyelőre biztató a helyzet, és úgy tűnik, működtethető ez a struktúra, de bármikor felboríthatja egy újabb lezárás vagy egy kultúrpolitikai döntés. Ezzel a bizonytalansággal nagyon nehéz minőségi módon hosszabb távra tervezni. A kiáltvány pontjai irányo-

Demerung (Csehov Meggyeskertje), Narratíva, r.: Hegyemegi Máté és Kovács D. Dániel, 2022. Fotó: Dömölky Dániel



kat jelentettek, és egyáltalán nem gondoltuk, hogy minden tervünk az első pillanatban meg tud valósulni. De azt nem feltételeztük, hogy egy ilyen alapos, átgondolt anyaggal nem lehet egy mozgó színházi bázis, azaz a kamion finanszírozására forrást találni. Hosszú távú, racionális tervünk van, és azon is dolgozunk, hogy felkutassuk a lehetséges mecénásokat, támogatókat, pályázati lehetőségeket. Amíg ez nincs, a Jurányiban játszott előadások, illetve a bárhova elvihető *Narratívárium* töltik be a kamion szerepét. A közösségi alkotás furcsa módon a klasszikus struktúrával alapozódik meg.

A kiszámítható működés, játszóhely, művészeti titkár, ráérő színész stb. azt eredményezte, hogy a *Demerung* főpróbáhe-tén két rendező az összpóbákat követően fejenként százszázötven „felírását” együtt, szimultán tudtuk végigbeszélni a csapattal, ahol pedig vitatkoztak egymással a szempontok, közösen bontottuk ki és oldottuk meg azokat a helyzeteket. Az egész kollektíva figyelme, türelme, összehangolódása tette lehetőségessé ezt, így ezt a fajta, közösségben készült előadást tekinthetjük programadónak a következő időszakra. Amíg be nem üt valami új nehézség.

AZ ÖRDÖG JOBB ÉS BAL KEZE

Felbomlik a k2 Társulat. Külön utakon mennek tovább a „k2-s fiúk”. BENKÓ BENCE és FÁBIÁN PÉTER az elmúlt tizenkét évről, a kettesben rendezés kihívásairól, a színházhoz való viszonyokról, ezen belül személyes preferenciáikról, valamint a társulat felbomlásának okairól, körülményeiről beszélt. PROICS LILLA kérdezte őket.

– *Az évek során hogyan változott a munkabírástok? Hogyan dolgoztatok együtt? Hogyan osztottátok meg a terheket?*

Fábián Péter: Az első évadban még kevesebbet dolgoztunk, mint később. Akkor három bemutatónk volt, ahogy talán még a második évben is. Később egyre többet vállaltunk, aminek elsősorban financiaális okai voltak, illetve elfoglaltságot és fizetést kellett biztosítani a csapatnak. Így csúszunk bele abba a rengeteg munkába, amit aztán tizenkét éven át csináltunk. A 2018/19-es évad például egészen hajmeresztőre sikeredett: írást és rendezést is számolva tíz alkotófolyamatban vettünk részt. Én azon a nyáron záródokútra keltem, mert kellett valami, ami ezt a kiégésközei állapotot feloldja.

– *És feloldotta?*

F. P.: Nagyon sokat adott, és azóta nem is volt ennyire telített évad, mert a Covid egy időre kényszerpihenőre küldte a szakmát. És amennyire ártalmas volt a járvány, velem az első hullám jót is tett, mert kicsit jobban el tudtam mélyülni abban, ami éppen foglalkoztatott.

Benkó Bence: Az is bennünk volt akkor, hogy végül is egyszer miért ne lehetne elmenni a falig vagy azon is túl, hogy megnézzük, így mi sikerül, és mi nem. Egyébként szerintem az az évad nem sikerült rosszul.

F. P.: Engem nagyon elkezdett zavarni az elmélyülés hiánya. Úgy éreztem, elkezdenek beépülni panelek, mert nincs idő arra, hogy új formákat, új témákat, új megközelítéseket keressünk, vagy egyszerűen csak annyira lecsökkent a kuta-

tásra szánt idő, hogy az már frusztrálóvá vált. Ez pedig a minőség rovására ment – vagy mehetett volna. A járvány alatt valami átkattant az agyamban, hogy nem akarok többet ilyen durva túlhajszoltságot.

– *Milyen jele volt ennek a túlhajszoltságnak?*

F. P.: Ezt szenvedélyből és a közlésvágy miatt csinálja az ember, másképp nem érdemes. És amikor azt éreztem, hogy csökken a motivációm, az ijesztő volt. Egy munkát azért csinálni, mert elvállaltam, vagy mert lesz belőle valamennyi pénz a csapatnak vagy nekem, az nem ugyanaz, mint amikor valami nagyon fűt belülről. Egyszer több kör volt azt magamban elrendezni, hogy fűtsön az, amiben éppen vagyunk. Nyilván be tudja magát lökni az ember, de az nem olyan mámorító.

– *Milyen a viszonyotok ennyi együttműködés után?*

F. P.: Nehéz erről beszélni, mert épp nemrég mondtuk ki, hogy szétválnak útjaink. Olyannyira, hogy én felálltam a k2 társulatából, aminek az egyik fontos oka a köztünk elmérgesedett feszültség. Most éppen igyekszünk méltóképpen lezárni ezt a közös időszakot. Sokkal szebb történet ez annál, sem hogy egy kiadós sárdobálással fejezzük be, ugyanakkor nyilván a dolgok elkenése lenne azt mondani, hogy kettőnkkel minden rendben volt, de a gonosz kormány nem adott pénzt a társulatunknak. Nekem a Bencével való együttműködésben a legnagyobb nehézséget a munkamegosztás aránytalansága okozta, és ezt nem sikerült időben kommunikálnom. Ez bennem elmérgesedett, ezért borítottam. Még sok munkám lesz



Benke Bence

abban, hogy pontosan megértsem, mi ebben a felelősségem. Annyi bizonyos, hogy hazugságnak éreztem volna magam meg a társulat felé, ha mindezek dacára továbbra is együtt dolgoznék Bencével.

B. B.: Nyilván eltérő habitusú emberek vagyunk, más a munkabírásunk, máshogy gondolunk a munkára, amit nehéz összeegyeztetni. Mi az a pillanat, amikor, mondjuk, Petya hullafáradt vagy már a plafonon van, én pedig egyáltalán nem ezt érzem, vagy fordítva? Hogyan tartjuk egymásban a lelket, vagy hogyan nem? Érzéketlenek vagyunk, pedig nem akarunk azok lenni. Marha nehéz mindezt észlelni... Egyébként tényleg nem szántunk arra időt, hogy ilyesmiről beszéljünk.

– *A társulat mennyire érzékelte ezt?*

F. P.: Érzékelte. Ugyanakkor visszatekintve úgy látom, a társulatunk egyik legnagyobb problémája a kibeszéletlenség lett. És ez nemcsak a kettőnk viszonyát illeti, úgy általában nem voltak eléggé kimondva a rossz dolgok, amiben nekünk társulatvezetőkként fokozottan nagy a felelősségünk. Sok mindent inkább a szőnyeg alá söpörtünk, hogy ne bántuk egymást. Ez olykor jó stratégiának bizonyult, hiszen a csapat elég nagy viharokat élt túl ezzel a módszerrel. De a sok feszültség egy idő után elkerülhetetlenül kirobban. Egyébként, amikor kettőnk ügyében borult a bili, a színészek próbáltak köztünk mediálni, de akkor már késő volt. A mai napig nem tudom, hogyan lehetett volna ezt jól csinálni, hogyan lehetett volna a kettőnk közti konfliktust úgy a társulat elé tárni, hogy ne pártoskodás legyen belőle. Nyilván közös érdekünk volt, hogy a társulat tudjon működni, ezért először azt találtuk ki, hogy külön-külön visszük a projekteket, a társulatot pedig együtt menedzseljük tovább. De bennem idővel ez a felállás sem tűnt működőképesnek. Bár a belső feszülés nagyon fontos tényező a történetünkben, voltak külső körülmények is – a közelgő végzet, amit én úgy fogalmaztam meg magamnak: nem tudtunk fejlődni. Megpályáztuk a Pécsi Nemzeti Színházat, a Pincészínházat, mert úgy gondoltuk, hogy a társulatunk képes lenne betagozódni egy kőszínházba, vagy egy

saját helyen befogadóként másokkal kooperálva tudna szintet lépni. A társulatnak egyébként még nyáron előrebocsátottam, hogy ha nem tudunk saját helyet szerezni, akkor én bedobom a törölközőt. Szerintem ugyanis periférián vagyunk egy ideje, és nekem már nincs erőm ahhoz, hogy most újra elkezdjünk fölkeresni befogadóhelyeket, hogy havonta egyszer három nézőnek öt forintért hadd játsszunk az előadásainkat.

– *Mennyire voltatok kifelé egységesek? Nem akartak soha külön hívni benneteket?*

F. P.: Azt kommunikáltuk, hogy mi vagyunk a k2-s fiúk, illetve egy idő után egyszerűen mindenki tisztában volt azal, hogy ha hívnak, kettőnket tudnak hívni. Sokáig kifelé az sem volt érdekes, hogy különböző vérmérsékletű emberek vagyunk. Aztán ez idővel problémássá vált. Korábban nem rögzítettük, hogyan fogunk egy vendégrendezés során dolgozni, de volt köztünk egy ki nem mondott szerződés, hogy a színészek előtt nem képviselünk mást, úgy érkezünk a próbára, hogy van közös nevezőnk.

– *És ez jó volt? Az ember nem mindenben egyezik a hozzá szakmailag közel álló kollégájával sem.*

F. P.: Jól működött. Szerintem ez az egyik ok, amiért ilyen hosszán tudtunk együtt dolgozni. Ha azt érzik a színészek, hogy itt két külön koncepció van, akkor az az egész szétfeszíti. Ez persze nem azt jelenti, hogy ne lettek volna viták a próbán. De ha, mondjuk, tökéletesen mást gondolunk egy jelenetről vagy egy színészről, és ezt nem egyeztetjük külön, akkor a próba óhatatlanul is arról szólt volna, hogyan próbáljuk lenyomni egymást. Az csúszott el viszont egyre inkább, hogy nagyon másképp reagáltunk a próbákon és azokon kívül is dolgokra, és ezt nem tudtuk megbeszélni.

– *Bence egy vaddisznó, te meg nem vagy az?*

F. P.: Hát igen.

B. B.: Igen.

– *De ez az első pillanattól fogva így volt, nem?*

F. P.: Szerintem igen.

B. B.: Nagyjából így volt.

– *És akkoriban ez nem okozott problémát?*



F. P.: Eleinte nem. Ez egy ifjonti lelkesedésből indult társulat, sok mindennel nem számoltunk, amikor belevágtunk. Nem méricskeltük az elején, hogy melyikünknek milyen a vérmérséklete. A társulat iránt érzett felelősség is csak fokozatosan alakult ki azzal párhuzamosan, hogy egyre komolyabban vettük magunkat. Az első években például sokkal könnyedebben vettük a külvilággal való konfrontációt is. Aztán ez is változott, és éppen a feszült helyzetekben derült ki, hogy a külső konfliktusok kezeléséről egészen mást gondolunk. Én ezen a téren éreztem Bencétől olyan határátlépést, amit már nem tudtam tolerálni. A cél persze mindig közös volt, hogy az adott előadás a lehető legjobban sikerüljön, de egyáltalán nem mindegy, hogy milyen stílusban kommunikálunk, már csak azért sem, mert felelősséggel tartozunk egymás iránt: egy feszült helyzetben is mi vagyunk a „k2-s fiúk”, ezért ha valami olyan stílusban történik, amivel én egyáltalán nem értek egyet, hiába határolódom el tőle, az óhatatlanul hozzám is fog tapadni.

– Ez ennyire egyértelmű? Nem tudom, mennyire kell simulékonynak lenni ahhoz, hogy fiatal alkotóként boldoguljon az ember.

F. P.: Bocsánat, de szó sincs simulékonyaságról. Sokakkal sokat vitatkoztam. Cseke Pétert például egy vita során szembevettem azzal, hogy éppen cenzúrázni készül az előadásunkat, amire ő azt felelte, igen. Mondtam neki, hogy akkor behívom az összes színészt, aki ebben az előadásban játszik, és mondja a szemükbe, hogy a színházában cenzúra van. Behívtam őket, ő pedig a szemükbe mondta. Nem gondolom, hogy simulékony lennék.

– Ezt hallva tényleg nem lehet azt mondani.

F. P.: A nyílt, határozott, de tiszteletteljes kommunikáció híve vagyok. Illetve próbálok így viselkedni, de nekem sem mindig sikerül. És ahogy én nem vagyok simulékony kis takonypóc, úgy Bence sem egy vadállat, ez is egy leegyszerűsítő dolog.

– Szerinted is?

B. B.: Persze, ugyanakkor nekem más a habitusom egy ilyen esetben. Ha nem egyenes a kommunikáció és nem fair

a helyzet, akkor nekem teljesen mindegy, hogy melyik színháznak milyen vezetőjéről van szó. Egyébként adódott olyan ügy, ami után most is sajnálom, hogy Petyát olyan helyzetbe hoztam, amilyenbe – mondok ezt anélkül, hogy bővebben kifejteném –, de fenntartom, van olyan szituáció, amire nekem helyénvaló úgy reagálnom, ahogy Petya nem tenné.

– Elmondanátok egymás szakmai erősségeit?

F. P.: Bence lazasága mindig is felszabadítóan hatott rám. Furcsa paradoxon, hogy épp ez a lazaság az, amiből elegendem is lett. Én hajlamos vagyok túl sokat agyalni, rágörcsölni dolgokra. Több száz oldalról megvizsgálom egy adott kérdést, mégsem sikerül döntéseket hoznom. Bencében viszont van valami rock and roll feeling. Vagy tudok pragmatikusabb dolgot mondani: ő mindig is jobban látott a térben, ami elég fontos, mert idővel föl kell menni a színpadra. És ugyan a bennem lévő felolvasatlan feszültségek végül arra sarkalltak, hogy ne dolgozzunk a továbbiakban együtt, rám termékenyítőleg hatott ez a habitus. Ezek után azonban meg kell majd keresnem magamban, hogyan legyek „laza csávó”.

B. B.: Vicces, hogy Petyáról rögtön az jutott eszembe, amit ő is mondott: a túlagyalás. És itt a pozitív hozamát emelném ki. Petya sokkal jobb író, mint én – dramaturgiai értelemben is alaposabb. Én könnyebben dolgozom meglévő szöveggel, mint hogy akkor én most üljek le, és találjam ki... És bár az esetek 97 százalékában tudom, hogy mivel vetem el a sulykot, akkor is elvetem, dacból, ha rosszul jövök ki belőle, miközben ott van mellettem egy olyan csávó, aki meg próbálja a békés középutat megtartani. Ezek olyan személyes hiányosságokként jelennek meg, amiket a másik beleadott a közösbe – olyasmik, amikről eddig nem is gondoltam, hogy hiányoznak belőlem, vagy hogy szükségem lenne rájuk. Kénytelen leszek megtanulni valamit, amit eddig nem tudtam. Van ebben a helyzetben valami felnőtt-tanulási folyamat mindkettőnk számára.

F. P.: Bence jobban szeret azon agyalni, hogy egy szövegnek mi a megfejtése, én meg inkább azon, hogyan lehet átalakítani valamit mássá, ami abból nő ki, mégis valami új. Ez a szemléletbeli különbség lépten-nyomon felbukkant az évek során.



Fábián Péter. Fotók: Gálos Mihály Samu

B. B.: Vagy azon az alapon csináltunk Csehovot és Brechtet, hogy érzelmesebbek vagy racionálisabbak vagyunk: én nagyon akartam *Platonovot*, Petya pedig *Szecsuanít*.

– *Egyébként mennyire voltak különbözőek a preferenciáitok, hogy milyen alapanyagból csináljatok színházat?*

B. B.: A tantermi előadásoknál alakult ki az a helyzet, hogy eszerint osztottunk meg feladatokat. Ami egyben a tesztje is volt annak, hogyan működünk külön. Mindketten élveztük, hogy a saját kattanásainkat ki lehet próbálni, és mint egy normális rendező, egyedül dolgozunk. Egyébként pedig minden évben dobálóztunk egymásnak címekekkel. Meg tudtunk egyezni. Ugyanakkor hatalmas kalandnak élttem meg azt, amikor Petyát valami nagyon foglalkoztatta, engem viszont annyira nem, mégis belevágtunk. Visszagondolva nincs olyan írásunk vagy rendezésünk, ami hidegen hagyott volna, sőt, hálás vagyok érte, hogy Petya ezeket – akár darabról beszéltek, akár stílusjegyekről, bármiről – bedobta a közösbe. Ebben az évadban pedig külön-külön dolgozunk, és próbára tehetjük a korábban dédelgetett egyéni terveinket.

F. P.: Azt hiszem, én anyagválasztás tekintetében szigorúbb voltam: ha valami nem foglalkoztatott ezerral, abba nem vágtam bele, mert ilyen alkat vagyok. Ezért aztán nem tudtam viszonzni Bencének ezt a gesztusát, hogy olyanba is belevágjak velem, ami engem annyira nem fűt. Viszont most valóban eljött az ideje, hogy külön utakra lépjünk. Én például szeretnék kicsit elkalandozni a színházi nevelés irányába, mert ez a terület engem nagyon izgat, akárcsak a bábszínház. Persze van egy kőszínházi bakancslistám, és szívesen dolgoznék együtt más független csapatokkal is. Vonz a filmes világ is, elsősorban a sorozatfejlesztés.

– *És mi lesz a társulattal? Szétszéled?*

F. P.: Nyár óta több forgatókönyvön túl vagyunk. Végül én bedobtam a törölközőt: ezt az évadot még végigcsinálom, jövő évadtól viszont már csak a futó előadásaim felújításáért felelek. A k2 Színház Alapítvány kuratóriumi elnökségéről lemondok – Erdélyi Adrival egyetemben, aki az alapítvány ügyvezetője és a gazdasági vezetőnk –, és átadom Bencének a tisztséget. Annyit kértem, hogy amennyiben a társulat valamilyen formában továbbmegy, változtassák meg a nevüket.

B. B.: Fontos része a történetünknek – nekem biztosan, ahogy nyilván Petyának is –, hogy egyszer a színészek már visszahoztak minket a szakadék széléről. Azt képviselték, hogy értik a problémákat és a kialakult helyzetet, de ők együtt szeretik ezt csinálni, és mi se adjuk fel. Egyikük még azt is mondta, hogy ha nem lenne ez a csapat, akkor nem is biztos, hogy színházzal foglalkozna. A továbbiakat fedje jótékony homály.

– *Olyan színházi közegben dolgoztok, amely döntően hierarchikus. Ti mit gondoltok a társulaton belüli struktúráról? Függetlenként mi az ideális forma?*

B. B.: Látni kell a korlátokat és a lehetőségeket. Fel kell vállalni azt a helyzetet, hogy nincs pénzünk négy technikusra, három díszítőre és negyven marketingesre. És akkor ki kell találni, hogyan lehet a munkát szétszétani. Szerintem ez nagyon fontos. Sokféle működési forma létezik, értelmetlen olyan célt üldözni, ami külső tényezők miatt nem valósítható meg, az felőröl mindenkit. Persze hetvenszer több a dolog, mint amennyit pár ember meg tud csinálni – nem tudom, ezt mennyire lehet megoldani önkéntes vagy demokratikus alapon. A felelősségmegosztás, ha szeretnénk hatékonyan működtetni a társulatot, alapvető.

F. P.: Erről sokat gondolkodom leköszönő társulatvezetőként is, hogy hogyan lehetett volna jobban csinálni. A demokratikus működést sokat hangoztattuk, de vannak kétségeim, mennyire működött ez ténylegesen. Továbbra is hiszek abban, hogy egy ilyen kis közösségben közösen érdemes döntéseket hozni. Ez a gyakorlatban viszont csak úgy tud működni, hogy ha valami balul sült el, a fagy mindenkiére visszanyal, vagyis ha közösen döntünk, akkor a döntés következményei sem terhelhetnek csak egyetlen személyt. Ha újra társulatot alapítok – a hosszú távú elképzeléseim szerint –, akkor azt szövetkezeti alapon tudom elképzelni. Ugyanúgy pályázunk, csak hogy mindenki a saját bőrén fogja érezni a döntéseinek a súlyát. Ettől sokkal működőképesebb demokrácia tud kialakulni, mint amikor mindenki elmondja a véleményét, közösen döntünk, és aztán egyvalaki vállalja a felelősséget. Az valódi szintlépés lenne.

SZOBOSZLAI ANNAMÁRIA

A SZÓLÓ LEGESLEG- KÖZEPE

*Emblematikus táncszólók a magyar
kortárs tánc (közel)múltjából*

Maurer Milán a MenNonNóban, kor.. Frenák Pál, 2006. Fotó: Bobál Katalin

Nincs még egy műfaj, amelyik a szólónál nyilvánvalóbban mutatná egy táncos „erőterét”. Nem meglepő, ha a táncos-koreográfus – akár kezdő, akár profi – szólót készít a maga számára, hisz legjobban a saját testét ismeri az ember, a saját teste mindig készen áll a próbára naptáregyeztetés nélkül, emellett praktikus, finansziális megfontolás szintén közrejátszik/közrejátszhat egy ilyen előadás létrejöttében. De bármennyire népszerű is a műfaj, csak elvétve akad revelációként ható szólóelőadás.

Közhely, hogy nem elég jó táncosnak lenni, a szólóhoz kell a szuggesztivitás, a karizma is. De ennél is jobban kell, hogy a táncos ne érje be a lelki kitérüléssel, hogy legyen meg benne a közönség felé fordulás akarása, máskülönben egyedül marad a műélvezetben. Egy szóló megalkotásakor a legfontosabb belső motiváció nyilván az öndefiníálás vágya, ami azonban nem azt jelenti, hogy a táncos direkt önmagát adja, hanem hogy karaktert teremt. Ez a karakter olyan az előadó számára, mint egy maszk, mely mögött ő áll ugyan, mégsem egészen ő látható. Ugyanakkor a szóló esszenciálisan „tartal-

mazza” az alkotót, és az alkotó – ha eléggé erős formaerőket működtet – úgy választja ki magából a szólót, mint csiga a házat. Ez a külsővé váló, szilárdabb váz lehetőséget nyújthat arra is, hogy később valaki más bújjon bele. Egy erős formában – hangsúlyos formai jegyeket mutató előadásban – szinte már felcserélhetőnek tűnik az ember. De csak szinte. Érdekes ez a felcserélhetőség, ha szólókról beszélünk. Általa megérthetünk valami fontosat a forma megtartó erejéről. Például Frenák Pál *MenNonNója* a kék „szoknyával” akkor is működik, ha Várnagy Kristóf táncolja, és akkor is, ha Maurer Milán (még ha

a befogadói élmények közé nem is tehetünk egyenlőségjelet, mert a táncosok nem „ugyanonnan” dolgoznak).

Vannak kultikus szőlők, melyek még ha nem is örvendnek akkora ismertségnek, mint egy kultuszfilm, évtizedekre meghatározhatják táncos kollégák gondolkodásmódját a műfajról, és mérceként szolgálnak a néző számára is. Az elmúlt húsz-huszonöt év termését felidézve, azok közt válogatva arra keresem a választ, hogy mit tudnak azok a nemcsak számomra, de a tánc történet szempontjából is jelentősnek tetsző szőlők és szólisták, amit mások nem (annyira). Hogy mitől marad egy szólóelőadás emlékezetes, vagy miért merül a feledés homályába. Mivel már a kérdésfelvetés is szubjektív, nem állíthatom, hogy a válasz teljes objektivitással bír majd, mindenesetre kísérletet teszek egy lényeges aspektus megragadására. A kiindulópontom a tér és a térben megjelenő testben működő erők.

Kovács Gerzson Péter bármelyik szőlőjára tekintünk (időrendben: *Magenta I., Hit et Nunc, Magenta II., Fametszet, Magenta IV., Triptichon*), mindegyiknek lényeges eleme a táncos által bejárt – strukturált vagy strukturálatlan – tér és a benne fölkelhető út, legyen az kör, egyenes vagy spirális. A geometriai formákban való gondolkodás minden esetben

megmozgat valamiféle szellemi, spirituális dimenziót még akkor is, ha az alkotóban ez nem tudatosul. KGP-nél azonban következetes ez a fajta építkezés, melyen keresztül a létbe vetettség fázisait, állapotait érinti. Szólóiban társa egy-egy hangszer, mely különállóságában is egy a táncossal, „lelkének a hangja”, valahogy úgy, ahogy Vörösmarty vén cigánya bizonyosan maga a költő. KGP őriz valami zsigerit a magyar virtusból – bármit is jelentsen ez. Olyan a színpadon, mint egy rönkből faragott, de a fából kiszabadított, csavaros eszű népmesei figura, akit át- meg átszínez a kor meg a divat. Hogy ezt az érzetet miképp „gerjeszti” KGP, arra szép lenne egészen konkrét, „fizikai” választ adni, olyat, ami túlmutat a karizmán... Az előbbieket miatt elgondolkodtató volt megtapasztalni a szőlőinek közös keresztmetszetét jelentő *Triptichont (Magenta V.)* ifj. Zsuráfszky Zoltán előadásában. Az élményről anno a következőket jegyeztem föl: „Nehéz elképzelni, hogy KGP helyettesíthető: a mozdulatok, a jellegzetes, néptáncból ötvözött elemek, az a furcsán-komolyan groteszk karakter, amit ő tud (úgy csak ő tud), amelyen keresztül kommunikál, máson olyan, mint a bő köpönyeg. Lehet bár szépen szabott, de tuti lötyög. Ritka, hogy a néző izgulni kezd az előadóért, velem mégis ez történt, amikor Zsuráfszky színre lépett. [...] Zsuráfszky tolmácsolásában az egyébként is furcsa, olykor groteszk-mókás, máskor komoly »figura« új kontúrokat kap. Talán kevesebb rajta a finom árnyalat, több a fiatal hév, de van benne erő, karizma és önállóság. Alázat is.”¹

Bozsik Yvette egy korai, Árvai Györggyel (Természetes Vészek Kollektíva) 1986-ban alkotott szőlője, az *Eleven tér* szintén megérthette, hogy évtizedek múlva Góbi Rita föléleszse álmából az emblematikus „üvegkorporsót.”² Számomra azonban ennél a kimondottan avantgárd szellemben született szőlőnél izgalmasabb az *Emi* (1996), mely szintén a térrel, azon belül is a helyhez kötöttséggel játszik. A színpadon szétterülő, annak nagy részét körként lefedő fehér szoknyából Bozsik Yvette-es játékosággal növekszik ki a csábító, sebezhető, hatalmas/sérthetetlen, bibeszzerűnek ábrázolt női princípium: az apró, jelszerű mozdulatokkal éledő gésa és a vad, helyhez szegezett táncot táncoló lidérc egy és ugyanazon bőrben. A szőlő a butoh-val rokon. A tradicionálisnak tűnő, voltaképpen azonban nagyon is avantgárd japán táncban az előadó erős középpontot képez magában, összeköti magát a földdel, s minden mozdulatát ebből az ismeretlen mélységből indítja. Az eredmény egy különös, néha talán groteszk, de megindító szépség, mely elveti a kész mozdulatokat, és szabad utat nyit az ember saját, belső tereiben éledő erőnek. A gyakorlatban az történik, hogy a táncos erőterébe került néző olyannyira összekapcsolódik az előadóval, hogy megérzi még a szempillarezdülését is.

Frenák Pál kék szőlőjét, a *MenNonNót* (2000) bevallottan Bozsik *Emije* inspirálta. Az alapvetés ugyanaz: adva a nagy, a színpadot betérítő ruha, annak közepén pedig a helyhez rögzített táncos. A férfi verzió annyiban mégiscsak más, hogy Frenák „mobil” állapotból indít, vagyis látható, amikor elfoglalja a kör középpontját. Karizmatikus jelenség az úszósapkás, úszószemüveges Frenák, de a belső erőteré külsővé tételét igazoló jelzővel még mindig csak a láthatót ragadjuk meg. Honnan származik az a belső „tömörség”, mely mágnesként vonz? Frenáknak

E. Sch. Eroto, Gergye Krisztián, 2002. Fotó: Dusa Gábor



1 SzOBOSZLAI Annamária, „Eszki móto borzó”, 2010.06.09., *Revizor*, <https://revizoronline.com/hu/cikk/2420/kovacs-gerzson-peter-triptichon-magenta-v-varosi-eszkimok-poszt-2010>.

2 Természetes Vészek Kollektíva (TVK): *Végtelenbe zárva*, Trafó (2012)

evidencia a siketnémák jelnyelvének használata, ezen kívül számára is meghatározó élményt jelentett a butoh-val való találkozás. A hatás létrejöttében fel kell figyelni arra, hogy egy pillanatnyi szépelgés sincs ezekben a mozdulatokban. Minden „funkcionálisan szép” (merthogy belső törvényszerűségekből következik), minden kommunikál, mindennek oka van. Még az óriási, medencényi területű körszoknya levédetett ultramarin árnyalatának, az Yves Klein-kéknek is. Bár a *MenNonNo* válasz az *Emire*, Frenák mégis mintha az alábbi Klein-idézetből indulna ki: „Füvés a térben, mely hatalmasabb a végtelennél. Ez az egyetlen módja a festésnek, mely elvezet az abszolút szellemhez.” Az ismert festő a zen buddhista tanokból kiinduló „semmibe ugrás” pillanatát, azaz a mindenféle kötöttségtől való megszabadulást tette alapulvévé. Frenák úszója szintén a semmibe „ugrik”. Medencéjét, kék körszoknyáját, „semmijét” a derekára kapcsolja, a siketnémák jelbeszédét táncjal keveri. Mikor forgásba kezd saját tengelye körül, az óriási anyag spirálban a teste köré csavarodik, a táncos monokróm semmibe gubózik, miközben „medencéje” pocsolányira apad. Ez az összetett kép egyszerre mutat átváltozást és megsemmisülést. A képiségét és mozgásanyagát tekintve igazi sűrítménydarab *MenNonNo* egy időtlen csigaház. Mikor Várnagy Kristóf a III. Monotánc Fesztiválon belebújt, nekem úgy tűnt, felerősödtek a darab elején az önironikus felhangok. A színpad háttérére vetülő fényfényzetben állóspárgában falhoz lapuló Várnagy törzse szinte külön életre kelt, nyúlt, már-már kiszakadt a lábaival rajzolt egyenes síkjából. Maurer Milán is megutaztatta a csigaházat. Az előadását rögzítő felvételen gyönyörűségnek látom a mozdulatokat, és a forma erősen tarja az előadót, de a butoh-íz egyértelműen feloldódik a szépben, az esztétikusban.

Gergye Krisztián testprezentálásában harmonikusan keveredik a „keleti” személytelenedés és a nyugati ego. A táncos-koreográfus előszeretettel fogalmazza meg, azonosítja be saját magát képzőművészek és munkáikon keresztül. Készített többek közt Egon Schiele, Oskar Kokoschka, Francis Bacon, Lucian Freud, David Lynch, Magdalena Abakanowicz, Hieronymus Bosch, Francis Bacon és Leonardo da Vinci inspirálta táncot. Mi a közös ezekben az alkotókban? Ha Schielére vagy Lucian Freudra gondolunk, akkor talán a ruhátlanág, mely az ember igaz valóját, a hús romlandóságát és a csúnya szépségét tárja fel. Ha pedig Kokoschkára és életnagyságú Alma Mahler-babájára, akkor az élő-életlen dimenziói fogalmazódnak újra Gergye testén. 2001-es szólója, az *E. Sch. Eroto* a képzőművész Egon Schiele személye és munkássága révén kínál lehetőséget Gergyének, hogy megfogalmazza önmagát mint embert és művészt. Amit a színpadon látunk, kevercse táncnak és bábjátéknak – noha klasszikus értelemben vett báb nem jelenik meg a színpadon. A hatást a táncos-koreográfus teremti meg azzal, hogy miközben az előadás döntő részében testének hátsó, azaz „árnyék”-terével dolgozik, a különös játékhoz segítségül hív egy indonéz női (táncos)maszkot is. Arcot kap tehát a mögöttes, ismeretlen tér, ami által Gergye bábszerűvé válik: hátulsó oldalát odakölcsönzi az emberi anatómiának ellentmondó mozgásra képes, kitekertsége és valóságatlansága dacára elkülönülő öntörvényű lénynek. Nem hétköznapi módon képződik le az élő-életlen dilemma: a táncos teljes testét átadja a maszknak, de a testet – mint egy varázsló – ő irányítja. És a néző lassan elfelejti a másik arcot, a mozgatóét, már csak a bizarr nőalak marad. Ha Gergye előredől, akkor a női test hátrafelé görbül; ha magába roskadva leül, a diva szemérmetlenül kitarulkozva mellet domborít. Jegyezzük meg, hogy

a tradicionális jávai tánc (melynek Gergye ismerője és értő művelője) elmélete szerint a táncos *odaadja* a testét a megjeleníteni kívánt hős- vagy istenalaknak, vagyis nem ő maga van jelen a színpadon, hanem az általa megidézett isten/hős. Gergye Krisztiánnak nagyon is fontos az önmegfogalmazás (gondoljunk az *EGOEGOEGÓRA*), az emberi mibenlét és kilét felmutatása, ilyen értelemben az ábrázolt mitikus alakot magával Gergyével azonosíthatjuk.

Ladányi Andrea izmos, csupa ín és ideg, kimunkált teste már önmagában is történeteket hordoz. Egyszerre van beleírva a tisztaság és a kiéltség. Ehhez társul a klasszikus balett alapokon nyugvó tūpontos technika. *Alice B.*-jét (2005) a finn Jorma Uotinen koreográfussal készítette, majd több verzióban is bemutatta. 2008-ban a III. Monotánc Fesztiválon gyűjtött képléményeimben gyűrt, flitteres estélyiruha-gubóból mered elő a görcsös, groteszk mód ferde spiccben végződő csupasz lábszár, majd az egész szélsőséges, merő idegvégződés test, kiszolgáltatottság, veszély és örület félelmetesen gyönyörű elegye. Válláról mint akasztóról lóg díszes vendégbőre, egy levedlett, elhasználdott identitás. Csörömpölő, reccsenő tükör hangjára emlékeztető neurotikus dobszólo festi alá a szaggatott, élőholt táncot, a téglalap, háromszög, gömb formát rajzoló fénybe írt ének képeit. A tánc térbe belógó kötélpinta légtornászaként csillogó fejéket ölt, de folyton egyensúlyát veszti, mire trónfosztja magát, s koronáját mint koncot a szájába veszi. Az idegtépő, de életben tartó zene ritmusára lép, balerinásan menetel, jelenléte, lény a „jelentés”. Egy „jólakott” táncos testén idegenül csörömpölne a kiszolgáltatottság iszonyatának kolompja.

Fehér Ferenc teste is történetelhordozó forma, de nem külseje, hanem aprólékos belső „huzalozottsága” és színészi vénája teszi azzá. Ha szólóiról – *EXIT (Kaspar-variációk)* (2003) *Medusa piercing* (2004), *Emberkönyv* (2005) – beszélünk, meg kell említenünk a társalkotót/rendező, O. Carusót (Juhász Anikó) is, aki ráértett arra, milyen figurák bújnak meg az utcai táncstílusokon (elsősorban a breaken) nevelődött Fehér Ferencben. Teste, egész fizimiskája, lénye hordoz valami vademberit. Olyan ő, mint egy társtalan, Gilgamest nélkülözni kénytelen Enkidu. Nem véletlen, hogy Kaspar Hauser alakja is feltűnik szólói között. A Fehér Ferenc megformálta, inges-kalapos, bőrleszkalakot idéző figura akár a színpadon áll előttünk, akár Pécsen, a Nagyszínház előtti téren, mindig és mindenhol ugyanaz. Környezete nem igazán vesz el tőle, nem is ad hozzá. Épp ezért bámulatos, hogy az enyhén szólva nem ideális terepen, csupasz térburkolaton, földre dobott színházi füzetekkel szegélyezett karámban is képes ugyanazt nyújtani, mint egy színházteremben táncszőnyegen. Szuggesztív jelenléte láthatatlan burkot von köré, mely áthatolhatatlannak tetszik. Nemrég a *Tofu P. Potter*ben egy kutyaszámba se vett emberi lényt alakított. „Fehér egész lényébe felveszi a kutyát. Ő akkor, ott, a színpadon kutya. Alázatos, szolgálai, és bízik. Úgy rezdül, úgy sandít, úgy vigyorog, úgy kuporodik össze, úgy reszket és úgy énekel, mint egy kutya. (Táncolni viszont úgy táncol, mint kevesen.)”³ Fehér Ferenc annyi rejtett, belső emberi tartalékkal bír, hogy órákig tudna mesélni belőle pusztán jelenlétével is.

Réti Anna egy picit Fehér Ferenc „társa” abban a tekintetben, hogy táncában elsősorban lelki tartalékait mozgósítja, és a színpadon humorral vérteti föl magát. Meghatározó szólója a *Lélek pulóver nélkül* (2006), melyben a lelki evolúció

3 SZOBOSZLAI Annamária, „Korlátok közt, határok mentén”, <http://szinhaz.net/2020/12/08/szoboszalai-annamaria-korlatok-kozt-hatarok-menten/>.

lépcsőfokain araszol végig a táncos anélkül, hogy „lelkizése” egy pillanatra is terhessé válna. Először zsákra emlékeztető tárgy mozog a színpad háttérében. Anyaga egyre csak gyűrődik, árnyékot vet, idomul a beltartalmához. A „csomag” lassan formát ölt, kibontakozik belőle egy emberinek tűnő lény, aki esetlenül próbálgatja tagjait rendeltetésszerűen használni, de azok mintha a legváratlanabb helyekről nőnének ki, bukkannának elő. Nem érzékeljük az arcát, így érzelmeit sem térképezhetjük fel, egyedüli kiindulópontunk a furcsán groteszk mozgás. De a lény fejlődik. A következő részben izgalmas színészi játéknak lehetünk tanúi: a táncos arcot kap, látjuk megszületni. Ez Réti Anna nagy pillanata. Minden mozdulata, rebbenése hiteles. Nem bűvészkedik-művészkedik-lélekkiterget, hanem egyszerűen jelen van előttünk, aztán jelen köztünk, mikor nadrágot húz, és szimplán beül a nézők közé. Réti Anna az anyaságról is a tőle megszokott közvetlenséggel és angyali szellemességgel mesél (noha a lélekben nyilván megfordul egy s más, ha csemeték nehezítik a táncpróbát) a *Majdhaleszidóm* (2018) lakásszínházi előadásában. A néző pedig nem azért érzi magát biztonságban, mert egy anya van vele, hanem mert egy olyan ízig-vérig alkotó ember, aki a hétköznapiakból is seperc alatt művészetet kreál.

A 2006-os, Trafóban előadott *Nagyvárosi ikonok* annyiban tér el az eddig felsorolt szólóelőadásoktól, hogy alkotója, Horváth Csaba nem annyira táncos, mint inkább színházi rendező módjára fogalmaz és alakítja az est felépítését. „Pilinszky János költészete kezdetektől meghatározta művészi ambícióimat, koreográfiai ténykedésemet. Mély elkötelezettségem, hogy szólóestem neki ajánlom, belőle építem” – írja előadása mellé a koreográfus. Az estet jellemző multimédiás eszközhasználat akkoriban kezdett gyakoribbá válni a magyar színpadon. A mozgásanyag egyszerű, sallangtalan, kifejező, de

önmagában nem hordoz különösebb tartalmat. Horváth Csaba nem pseudo-Pilinszkyként éled a színpadon, még az elhangzó részletek sem Pilinszkytól származnak, hanem a *Jelenések könyvéből*. A mozdulatok, a videotechnika, a fények és a tükrök, a zene, a vetítövászson együttesen veszik át a hasonlat, a metafora, a szimbólum szerepét, s alkotnak tartalmat.

Kettős világ bontakozik ki előttünk: az egyén misztikus, istenhez közelítő, tőle teremtésként függő világa s a művész, a táncos profán (?), közönségéhez fűződő kapcsolata. A világitásért felelős „valaki” egyrészt kolléga, segítség, másfelől azonban ő „Isten”, akihez ki lehet szólni, ha valami nem megfelelően alakul a színpadon. Kellékes-partnernője (Blaskó Borbála) pedig egyben Szentlélek is, angyal, közvetítő, aki, ha kell, súg, hogy az előadó a rábízott szavakat pontosan közvetítse. Horváth Csaba misztikus Isten-ügylete finoman hangozódik egybe a megteremtettsége folytán ráért feladatokkal, a bejárando életúttal s az előadói léttel ebben az önreflektív hommage-ban. A kettősség tolakodás nélkül, de következetesen érvényesül a kivetítón pergő képek önmagában zárt, de a táncsal minden pillanatban kommunikáló világával. Majom és ember, bárány és farkas, vízben úszó foka és ember az uszodában, plasztikarcú kirakati babák és manökenek a kifutón, állatkert és nagyváros. A képekre rávetül a táncos árnyéka, kimerevített képe – egy „ikon”, akit a Blaskó Borbála kezében sűrűn kattogó fényképezőgép örökít meg. A színpad ékszerűen kialakított hátsó fala kék, zöld, pinkes színeket ölt – izzó, de valódi fényt nem adó neonlámpákat idézve. A nyugodt zongorahangra pergő, lüktető zene válaszol, az énekesek modern istenségekként „recsitálják” modernkori imáikat. Szólóelőadást alkotni így is lehet, bár csak aktív figyelő állapotban lévő, intellektuális beállítottságú néző fejében áll össze az a bizonyos csigaház.

Nagyvárosi ikonok, Horváth Csaba, 2004. Fotó: Dusa Gábor



ODADOBNI MAGAD ÖN MAGADNAK

A szólótáncról, a benne rejlő lehetőségekről, a megközelítések sokféleségéről MEGYERI LÉNA beszélgetett LADÁNYI ANDREÁval, RÉTI ANNÁval és GERGYE KRISZTIÁNNal.

– Mit jelent számotokra a szóló? Milyen érzés egyedül előadni egy színházi – vagy bármilyen más – térben?

Ladányi Andrea: Érdekes módon én nem magam készítettem a saját egész estés szólóimat: a *Memory of*, a *Monologue* és az *Alice B.* Jorma Uotinen koreográfiája volt, a *Thank you* pedig Ivo Dimcsev. Vagyis ezek közül a *Monologue*-ot tulajdonképpen én csináltam, de Jorma azt is mentorálta. Szólóestet is tőle láttam életemben először, majd később Carolyn Carlsontól és másoktól abból a korszakból. Én egy olyan generáción nőttem fel, ahol szerintem más volt a szóló fogalma a maihoz képest: akkor az egy komplett, 60-70 perces előadás jelentett, és magában hordozta az eladhatóság színvonalát. Én is rengeteg 15-20 perces szólót csináltam fesztiválokra és egyéb alkalmakra, de azokat egy másik kategóriába sorolom. Viszont a szólóelőadás – legalábbis azokon a piacokon, amelyeket jobban ismerek, vagyis Nyugat-Európában és Amerikában – nem és soha nem is volt olyan népszerű, mint Magyarországon. Azt látom, hogy mára teljesen átalakult a műfaj: az az 1 óra 10 perc, amit az én generációm még értéként igyekezett odarakni a színpadra, először lecsökkent 20-25 percre, ma pedig a fiatalok már egyperces, elkészítő videókat töltenek fel tét nélkül napi szinten az internetre. Nem készülnek rá, egyszerűen csak csinálják, improvizálnak, akárhol is vannak éppen: ha egy bányában, akkor ott, ha egy kiállítótérben, akkor ott. Nem bírom a nem jót, úgyhogy csak olyanokat nézek, akiktől elájulok, ahogy használják a testüket, a dinamikától, akiknek a személyisége összetéveszthetetlen.

Gergye Krisztián: Én nagyon nehezen koreografálok magamra, nehezen állítom be a mozdulatokat, sokkal jobban érdekelnek a létállapotok. Hogy ezeket a létállapotokat szólóban vagy több emberrel vizsgálom, az bizonyos szempontból mindegy. Ha szólót csinállok, akkor általában valamilyen képzőművészeti, térinstallációs vagy bármilyen más rendhagyó helyzetbe lököm be magam, és nagyon sok helyet hagyok a bizonytalannak. Az a fontos, hogy az adott helyzetből – beleértve a teret, zenét, hangulatot, kellékeket, amelyeket nyilván valamilyen rendszer szerint válogat össze az ember – megteremtődhessen a maximum lehetősége. Én nagyon hiszek az improvizációban. Nyilván az ember sok év után már bír egy erős testtudati tapasztalattal, de számomra azok a csodapillanatok, amikor azt érzem, hogy nem is én akarom ezt a szólót, ezt a történetet, ezeket a mozdulatokat, hanem csak megtörténnek velem. Én elég sok szólót „engedélyeztem magamnak” – nem csináltam, hanem engedtem, hogy létrejijjenek ilyen

helyzetek –, és mindegyikben valami ismeretlenre próbáltam hagyatkozni. Persze ebből bukások is adódhatnak.

Réti Anna: Én az összes szólómat – egy kivételével, amely a *K-Arcok* sorozatba készült – magamnak koreografáltam. Ezek tulajdonképpen személyiségfejlődési stádiumok voltak, azokról a dolgokról beszéltem bennük, amik éppen történtek velem. Mivel a verbalitással vannak problémáim, ezért számomra ez volt a megfelelő nyelv és kifejezési mód. Szükségem volt rá, hogy átrághaj magam ezeken az állapotokon – Krisztiánhoz hasonlóan én is inkább állapotokat élek meg a színpadon, és nekem is nagyon fontos az improvizáció, de nagyon kötött keretek között. Megvan a struktúra, megvan a nyelv, amit az adott darabban használok, de ezen belül nagyon élvezem azt a szabadságot, amit az improvizáció ad. Nyilván ezt egy csoportos darabban is meg lehet élni, de egy szólóban önmagamhoz kell visszatérnem, magammal kell kapcsolódnom. Persze megvannak az egyedüllét nehézségei is, de ezek inkább a szervezési feladatokból adódnak. Most már három éve nem alkotok, és nem is táncolok, mert elfáradtam a projektmenedzsmentben, a bemutatókényszerben és abban a nyomásban, hogy folyamatosan kreatívnak kell lenni. Ez némileg kapcsolódik a szólóműfajhoz is, mert én ezeket a produkciókat egyedül vittem végig.

– Andrea, azt mondtad, hogy az interneten is csak olyat nézel, ami nagyon jó. De mitől lesz jó egy szóló?

L. A.: Nagyon sok előadást láttam fiataloktól, és soha nem volt olyan, amiben ne láttam volna két-három percet, ami megfogott. Még ha teljesen dilettáns volt is a produkció, akkor is lenyűgözött valami báj vagy egy test, egy karakter, egy ötlet. Én nagyon szeretem, ha valaki borzasztóan tehetséges, és a neten is azért nézem, akiket nézek, mert „órákat veszek” tőlük. Próbálok eltanulni, hogy mi az új, például hogyan kell ma járni. Nagyon izgalmas, hogy ez a formátum jó egyfajta kommunikációra is. Az európai koreográfusoknál olyan mértékű az átjárás, hogy teljesen mindegy, hogy egy táncos a világ melyik pontján van, ha úgy mozdul meg, ahogy azt az adott koreográfus szeretné, akkor boldogan el fogja hívni. Tehát van ezeknek a videóknak piaci értéke, de számomra abszolút van szórakoztató és művészi értéke is. Én ezt a tehetséggel és a személyiséggel kötöm össze.

G. K.: Valóban lenyűgözőek ezek a hihetetlen test- és mozdulatminőségű dolgok, amik az interneten láthatók, de amikor az ember egy színházi projektbe kezd, akkor egy belső tájba akar eljutni, vagy onnan akar kiszólni. Jó esetben, ha



Majdhaleszidőm, Réti Anna, 2018. Fotó: Lukács Máté

közönségnek készül, akkor egy ilyen szóló is kommunikáció. Bennem szokott lenni időnként valami belső késztetés, ami már nagyon ki akaródzik jönni. Andrea, említetted, hogy neked mások csináltak szólókat. Ezek szerint neked nem voltak ilyen késztetéseid, hogy odadobd magad magadnak?

L. A.: Amikor életemben először láttam szólóestet Jormától, akkor az olyasmi volt, mint amiről Anna is beszélt: azt éreztem, hogy ez a komoly, felnőtt férfi most megengedi nekem, hogy benézzek a kulcslyukon. Annyira őszinte és kendőzetlen volt, hogy nem ejtett zavarba, és ő sem volt zavarban. Aztán amikor vele dolgoztam, ő vetette fel, hogy nekem is kellene egy szóló. Meg is csinálta nekem Helsinkiben – ez volt a *Memory of* –, aztán én hazajöttem Magyarországra. A koreográfia és a zene megvolt, de a díszlet és a jelmez nem. Megmutattam Ágh Mártonnak, és megkértem, hogy tervezze meg ezeket. Ő pedig csinált egy neonszobát, egy kicsit *Az ötödik elem*-stílusú fásliruhát, a végén pedig felvettem egy férfiöltönyt. Amikor megmutattam Jormának a videót, láttam, hogy nem érti, mi ez. Én annyira tisztetem a koreográfusokat, hogy egy millimétert sem csinállok másként, mint ahogy ők szeretnék, itt is szigorúan minden úgy volt, ahogy Jorma kitalálta. De miután az ő képi világa annyira más, nem ismerte fel a saját munkáját. És az a szép, hogy imádta az egészet, hogy ilyen az, amikor a művészek nem együtt találják ki valamit, hanem reagálnak egymásra. Engem nagyon izgat, hogy az adott koreográfus – aki az én életemben mindig férfi volt, bár ez nem direkt alakult így – mit akar látni tőlem a szólóban. Mindig el voltam látva jó szituációkkal. A másik kategóriában, amiről beszéltem, amikor az ember összerak egy húszperces szólót egy eseményre, ott persze volt olyan, hogy azt éreztem, muszáj elmondanom valamit, muszáj megnyilvánulnom abban az érzelmi állapotban, amiben vagyok. Aztán amikor együttest vezettem, akkor ez az egész háttérbe szorult, olyankor nem tolja magát annyira előtérbe az ember.

G. K.: Szóba került az őszinteség Jorma szólóestje kapcsán. Én azt szoktam mondani, hogy a színpadra kirakhatod a legmerészebb dolgodat, a legmélyebb titkaidat, mert a színpad megvéd. Én soha nem éreztem ott védtelennek magam. Engem az szokott irritálni egy szóló esetében, ha valaki nem őszinte, vagy nem rakja eléggé oda magát – olyankor azt nem értem, hogy miért is történik meg. Valahogy elvész a tétje. Mielőtt belépek a térbe, én is izgulok, hogy ez valóban érdekes-e arra, hogy megtörténjen, de abban a pillanatban, hogy bent vagyok, megszűnik minden kérdőjel. Ha valamiért jó a szóló, akkor ezért jó.

L. A.: És a szólóban nincs párbeszéd. Egy duó például már mindenképp egy történetnek, egy viszonynak a megnyilvánulási formája.

– *Anna, te mindhárom Lábán-díjadat szólóelőadással nyerted.¹ Szerinted mitől működik jól egy szóló?*

R. A.: Nekem több olyan élményem volt, hogy ugyan szólóhelyzetben voltam, de azt éltem meg, hogy párbeszédben vagyok a közönséggel. A legutóbbi – lakásszínházi – előadásomnak, a *Majdhaleszidőm*nek kifejezetten részesei is voltak a nézők. Tulajdonképpen egy zsúrt tartottam, aminek ők voltak a vendégei – szóval akkor az már talán nem is szóló volt. Én mindig éreztem a közönséggel valamiféle párbeszédet, persze ez nem ugyanolyan, mint egy duett esetében. Nekem egyébként nem válik el, hogy mi az, ami tetszik egy szólóban és egy többszereplős koreográfiában. Engem mindig az ragad meg, ha érzem, hogy aki ott van a színpadon, minden egyes porcikájában jelen van. Akkor bevonz, és én is megyek, utazom vele. Nekem a teljes jelenlét az őszinte, az nem, ha valaki valamit eljártzik.

– *Krisztián, te koreografáltad a Közép-Európa Táncszínháznak a T.E.S.T.-esteket. Ez két szólósorozat volt, az első est*

¹ *Lélek pulóver nélkül* (2007), *Vis-à-vis – találkozások A-val* (2012), *Majdhaleszidőm* (2019)

hét női, a második pedig hét férfi előadóra készült. Mi volt a tapasztalatod, van különbség női és férfiszóló között?

G. K.: A női táncosok esetében teljesen le voltam nyűgözve az őszinteségen túli őszinteségtől, attól, amit én alkotóként kaptam tőlük, amilyen szinten odaadták magukat, a testüket, a lelküket – akkor tapasztaltam meg először, hogy ilyesmi egyáltalán létezhet. Nagyon érdekes, hogy a fiúk sokkal szemérmesebbek voltak, az érzelmi odaadást sokkal nehezebb volt előhívni belőlük. Nekik talán fontosabb volt az erő, a technika, a forma, az energia, mint a lélek megmutatása. Illetve ez inkább mersz kérdése. Amikor másnak csinálók szólót, akkor nagyon érdekel, hogy én mit adok neki, és hogy ő hogyan él azzal, mennyire azonos vele. Nem az érdekel ilyenkor, hogy a saját mozdulataimat viszontlássam, nem mini-Gergyéket akarok koreografálni a színpadra, hanem azt keresem, hogy a másik embert hogyan tudom elkapni. A nőknél mintha nem is ők és én csináltuk volna ezeket a szólókat, hanem egyszer csak „ott termettek” a színpadon. A férfiszólóknál meg kellett küzdenünk: nekik is saját magukkal, nekem is saját magammal – mit várok el, mit nem várok el, és születhet-e elvárásból izgalmas szóló? A lányoknál önértékében minden szóló nagyon erősen működött, a férfiszólók lélekrezdülései pedig valahogy a végére adódtak össze. A darab végén volt egy tapsrend, amikor a férfiak semmi más nem csináltak, mint egy nagyon savanyú, szomorú, kicsit hamiskás Schnittke-muzsikára átsétáltak a színház erkélye alatt. Abban a kicsi sétában minden szépség és érzékenység benne volt, amit kerestem.

– Anna, azt mondtad, hogy a saját szólóid nagyon személyesek voltak, muszáj volt valamit közölnöd velük. Hogyan jelent meg ez a személyesség, amikor másnak készítettél szólót?

R. A.: Érdekes helyzet volt. Hargitai Mariann-nak koreografáltam a *Lépcső* című előadást a KET K-Arcok sorozatának keretében. Ahogy Krisztiánnak, nekem is nagyon fontos volt, hogy ebben a szólóban ő megtalálja önmagát, ennek ellenére volt egy nagyon személyes esemény, amiből kiindultam: egy haláleset a családomban, de ezt nem mondtam el neki. Úgy éreztem, hogy ha ezt megosztom vele, akkor túl nagy terhet rakok rá, és azt szerettem volna, hogy ez ne az én történetem legyen, hanem találja meg ő a saját irányát benne. Azt hiszem, végül sikerült egy olyan utat találni, ami Mariann-nak is sokat jelentett.

– Andrea, a te szólóidat mind külföldi alkotók készítették. Ez véletlenül alakult így?

L. A.: Igen, ezeket az adott élethelyzet hozta. Amikor Jormával dolgoztam, számára evidens volt, hogy nekem kell egy szóló. Aztán amikor hazajöttem, és megcsináltam a *Monologue*-ot, akkor megkértem, hogy kontrollálja, mert azelőtt én még egyáltalán nem koreografáltam. Ivo Dimcsevet pedig én kértem föl. Amikor a MU Színházban lépett fel, nekem nagyon tetszett, amit csinált – gondoltam, nincs vesztenivalóm, úgyhogy amikor a végén kijött a büfébe, bemutatkoztam neki, és megkérdeztem, nincs-e kedve csinálni nekem egy szólót. Azt se tudta, ki vagyok, de igent mondott. Én pedig, miután láttam, hogy milyen az ő világa, tudtam, hogy bármit talál ki, az nekem tetszeni fog, tudok majd vele azonosulni. Szóval egymást választottuk. Magyarországon egyszerűen nem kért fel senki, de ennek az is az oka, hogy abban az időszakban, amikor én otthon nagyon aktív voltam, akkor mindenki a saját együttesét építette, és semmiféle átjárás nem volt. Zárt és intrikus világ volt. Azt érzem, hogy a fiatalokkal ez ma már nincs így, talán picit egészségesebb a helyzet. Nem is kötődnek annyira együttesekhez, oda mennek, ahová hívják őket.

– A pandémia kitörése után sokan a szólók fellendülését jóslták, mivel azok biztonságosabban megvalósíthatók, mint bármilyen többszereplős darab, illetve olcsóbbak, könnyebben utaztathatók is. Ehhez képest úgy veszem ki, Andrea, te úgy érzed, hogy a szólóestnek már nincs annyira legitimitása.

L. A.: Az elmúlt két évben mindenki csinált szólókat, ott-hon ugrált a konyhájában, de én nem erről beszélek. Az csak reakció volt egy világhelyzetre. Én arra gondolok – de ez csak a szubjektív véleményem –, hogy a szóló egyrészt csak Magyarországon divat, mert sokszor az előadó csak annyi pénzt kap az államtól meg a különféle alapítványoktól, hogy örül, ha magát el tudja tartani belőle, nemhogy másokat. Másrészt a szóló piaci értékéről beszélek. Ha valaki csinál egy szólót, mert egyedül biztonságosabb, aztán azt megnézi pár barátja, az nem produkció, nem a kultúra terjesztése. Jó, hogy csinálja, mert ki tudja, kiből lesz végül fantasztikus alkotó, de ezt nem lehet eladni Nyugat-Európában, mert nincs mögötte név. Jeremy Irons vagy egy híres operaénekes szólóestjére mindenhol – Magyarországon is – megveszik a jegyet 100-150 euróért, ez egy létező színházi forma. Amikor a srácok egyperces videókat raknak fel naponta, és lenyűgöznek vele, az pedig egy új forma – ott megjelenik, sőt, már van is egy új kompetencia. Az kap pénzt és állást, aki fantasztikusan jó. Ő egyedül csak egy percet rakott fel, de majd jön valaki, aki csinál neki egy egyórás előadást.

– Krisztián, te a járvány idején elindítottad a Synesthesia video-performansz sorozatot, amelyben képzőművészeti alko-



Kokoschka babája, Gergy Krisztián, 2015.
Fotó: Dömölky Dániel

tásokkal párbeszédbe lépve táncolsz. Ezt a projektet kényszernek vagy lehetőségnek fogtad fel?

G. K.: Lusta típusú táncos vagyok, rendkívül sokat tudok fetrengeni a próbateremben, és vizionálni dolgokat. Korábban azt gondoltam, hogy majd éles helyzetben megtörténnek a dolgok a nézők előtt, és arra treníroztam magam, hogy akkor és ott topon tudjak lenni. Amikor kitört a pandémia, kíváncsi voltam, hogy ez online is kivitelezhető-e, úgy is generálódik-e ugyanaz az érzet. Kerestem egy új formát, amit a képzőművészettel kapcsolatban találtam meg. Az érdekelt, hogy mi lesz, ha van egy kép és egy test, az a test hogyan reflektál arra a műre, hogyan takarja ki stb. Az első részben még próbálkoztam több kameraállással, de aztán maradtam a kvázi múzeumi elrendezésnél: egy kép, egy beállított kameraállítás. Minden egyes képnél új dolgokra jöttem rá. Olyan, mintha múzeumban lennék, de mégiscsak egy filmet nézek... És ki néz? Én nézek vagy engem néznek? Nagyon érdekes volt a film, a képzőművészet és a tánc találkozása. Én ezzel a sorozattal ki tudtam élni magam, ki tudtam adni magamból a belém szorult kreativitást. (Nem mellesleg akkor még a múzeumok is zárva voltak, és így magánkiállításokat tudtam magamnak generálni, iszonyú jó festményeket nézegethettem galériák falán.) És különös módon szinte jobban izgultam a felvételek előtt, mint egy színpadi fellépés előtt. De abban a pillanatban, amikor lenyomódott a kamerán a felvétel gomb, megteremtődött számomra az éles helyzet. Csak én voltam, meg a kép, és mégis létrejött ugyanaz az intenzitású energia,

ami egy szóló esetében a színpadon is elkezd izzani az emberben és a körülötte lévő térben. Ezt nagyon jó volt megtapasztalni. Büszke vagyok erre a projektre, nagyon sok örömet találtam benne, rengeteget tanultam a képzőművészetről, magamról, vizualitásról, formákról... Egyfajta magánegyetem volt. És szeretném még folytatni.

– *Anna, te 2018 óta nem alkotsz, de 2021 elején, a Covid miatti lezárások közepén a Trafó jóvoltából látható volt a Majdhaleszidőm című szólód filmváltozata.*

R. A.: Ez az előadás még a Covid előtti időszakban készült, de a témája az „anya karanténban”, vagyis amikor egy nő kicsi gyerekekkel otthon van egyedül. Én akkor ebben a helyzetben voltam, ráadásul besokalltam a színházaktól, a közönség szervezéstől, attól, hogy függök mindenkitől. És érlelődött már bennem egy ideje, hogy a színházi tér mesterséges helyzetet teremt, és jó lenne valós szituációba belehelyezni egy produkciót. Otthon megkaptam a hozzájárulást, és attól kezdve a saját lakásunk inspirálta a darabot, abba a térbe készült. Nem mondanám, hogy kényszerből lett lakásszínház, a téma volt az erősebb indíttatás. A film sem a Covid miatt készült el, eredetileg csak az előadás dokumentációja volt, de nagyon jól sikerült, mert a kamera követett a lakásban, különleges beállításokat tudtunk csinálni, hiszen egészen közel tudott jönni hozzám. Most már hiányzik a tánc és a színház, de jelenleg nagyon másfelé fókuszálok, manuálterápiát tanulok. De kaptam egy felkérést Grecsó Zoltántól, így márciusban lesz egy projektem a Willany Leóval.



Divided time, Ladányi Andrea, 2021. Fotó: Kaszner Nikolett

TÖRÖK ÁKOS

KITETTEM ELÉTEK

A Közép-Európa Táncszínház (KET) *K-Arcok* című sorozatáról

Kun Attila hat évvel ezelőtt útjára indított programja unikális a hazai táncszcénában: sehol máshol nincs arra példa, hogy egy társulat minden tagja lehetőséget kapjon, hogy egy szólóban mutassa meg magát a színpadon, ráadásul többségében vendégkoreográfusok keze alatt. Mindezekon és azon túl, hogy az elnevezés mindent visz, a Közép-Európa Táncszínház (KET) *K-Arcok* című sorozatát az teszi igazán értékesé, hogy az itt születő darabok nagy része még kifejezetten izgalmasra is sikeredett.

Riportunkban a *K-Arcok*¹ volt a kiindulási alap a közös gondolkodáshoz: túl a számszaki evidencián miben más egy szóló, mint bármilyen más táncdarab? Egyáltalán más-e? Mit várhat és mit kaphat egy táncos egy szólótól? Másnak vagy önmagunknak könnyebb koreográfiát készíteni? Akikkel írásban „beszélgettünk”: Barna Krisztián, Egyed Bea, Hód

1 A sorozatban szereplő előadások: *Mind1* (kor.: Kun Attila, ea.: Kovács Péter, 2015), *Metamorfózis* (kor.: Halász Gábor, ea.: Horváth Adrienn, 2016), *Uraim* (kor.: Hód Adrienn, ea.: Ivanov Gábor, 2016), *Lépcső* (kor.: Réti Anna, ea.: Hargitai Mariann, 2016), *InSoundOut* (kor.: Mészáros Máté, ea.: Mádi László, 2017), *Lilith* (kor.: Molnár Csaba, ea.: Jakab Zsannett, 2017), *Dark Matter* (kor.: Egyed Bea, ea.: Bozsányi Liliána, 2020), *Harslet* (kor.: Mádi László, ea.: Dabóczy Dávid, 2020), *Effigy//Képmás* (kor.: Ladjánszki Márta, ea.: Barna Krisztián, 2021).

Adrienn, Ladjánszki Márta és Mészáros Máté. Bozsányi Liliánával, Dabóczy Dáviddal és Mádi Lászlóval sikerült személyesen is találkozni.

A félesztés szólók Kun Attila² által kitalált és elindított sorozatának a siker³ mellett a legnagyobb szakmai hozadéka vélhetően az volt, hogy friss alkotói szemlélettel és számukra szokatlan formákkal kínálták meg a Közép-Európa Táncszínház tagjait. „Sokunk valóban ki lett fordítva abból, amire tréningre voltunk, amiről egészen addig azt gondoltuk, hogy az

2 Kun Attila táncos-koreográfus 2014-től 2018-ig volt a Közép-Európa Táncszínház (KET) művészeti vezetője.

3 A pozitív kritikái visszhangok mellett a *Lilith* Lában Rudolf-díjra jelölése is ezt támasztja alá.

Harslet, ea.: Dabóczy Dávid, kor.: Mádi László, 2020.
Fotó: Dusa Gábor





Effigy//Képmás, ea.: Barna Krisztián,
kor.: Ladjánszki Márta, 2021. Fotó: Dusa Gábor

egyetlen professzionális forma” – fogalmaz ezzel kapcsolatban Mádi László, aki jelen volt az indulásnál, és táncosként, koreográfusként, valamint művészeti munkatársként jelenleg is a KET tagja. Úgy látja, hogy ezek a munkák legtöbbjüket jó irányba mozdították ki a komfortzónájukból, még akkor is, ha „ahányan voltak, annyiféleképpen álltak hozzá elsőre az ötlethez” – ő maga például kifejezetten megijedt, és nem tudta elképzelni, hogy „bármi jó süllhet ki abból, ha egy vele szinte egykorú koreográfus fogja őt dirigálni”.

Ha nem is példa nélküli, de a legkevésbé sem tipikus a tánc világában, hogy egy társulat tagja a szólóját külsős koreográfussal készítse el. Ezt ugyanis általában házon belül oldják meg: vagy egyedül dolgozik a táncos, vagy az együttesből koreografálja őt valaki. Annak ellenére, hogy semmi nem garantálja, hogy a *K-Arcok*-sorozatból általunk kiemelt produkciók létrejöttének folyamata pontosan reprezentálná a műfajt, arról ezeken a példákon keresztül is kellően színes képet kaphatunk, hogyan készül(het) egy szóló. Jelen esetben a felkért koreográfusok a KET ajánlása alapján általában több lehetőség közül választják ki azt a táncost, akivel leginkább szeretnének dolgozni. Ez a választás hol korábbi közös munkák tapasztalatából (*InSoundOut*, *Harslet*), hol abból ered, hogy a koreográfus tartott már tréninget a KET-ben, és/vagy előadásait is látta (Ladjánszki Márta: *Effigy//Képmás*). Hód Adrienn-nek még volt lehetősége próbákat nézni, hogy partnerként ráérezzen Ivanov Gáborra (*Uraim*), Egyed Beának a pandémiás helyzet miatt viszont már videófelvételek alapján kellett döntenie, hogy megtalálja Bozsányi Liliánát (*Dark Matter*). A beszélgetések tanulsága szerint akár hosszú/rövid évek szakmai tapasztalata, akár csupán mozgóképes szemrevételezések kötik a koreográfust a táncoshoz, a másakra való ráérezés és kíváncsiság egyaránt szükséges ahhoz, hogy kettejüknek közös dolguk legyen egymással. Ami pedig a közösséget illeti, Ladjánszki Márta így fogalmazott a Barna Krisztiánnal együtt létrehozott *Effigy//Képmás* című szólóelőadás kapcsán: „Az, aki a színpadon van, egy kvázi fiktív személy. Krisztiánból és belőlem táplálkozik, és Krisztián testén jelenik meg.”

A minél mélyebb megismerés egy koreográfus számára nem csupán akkor fontos egy szólónál, ha a kezdetekkor alig ismeri táncos partnerét. Erre jó példa Dabóczi Dávid, aki koreográfusként komoly energiát fektetett Deák Orsolya feltérképezésébe a *Több, mint Én* című szóló elkészülténél, noha jól ismerte a táncost, lévén évek óta a párja. „Sokat beszélgettünk szakmai és magánéleti ügyekről, és sokat improvizáltunk” – ezek már Hód Adrienn szavai, de szinte bármelyik, a *K-Arcok*-ban részt vevő koreográfus mondhatta volna. Egyed Bea és Bozsányi Liliána is beszélgetéseken, meditáción, vezetett improvizációkon és elemzéseken keresztül jutott el a *Dark Matter* arc- és testmaszkos, rejtélyes figurájához. „Az érdekelt, hogyan fogalmaz a testével, mozdulataival, amikor nem a tanult forma van előtérben, hanem egy képzeletbeli lény, akinek minden rezdülését neki kell önmagával kitöltenie” – mondta a közös munkáról Egyed, hozzátéve, hogy „egy táncművésznek sem a képzéséből, sem előadóművészi létéből nem következik, hogy képes legyen a teljes belső tudatosság megélésére”, a koncentrált befelé figyelésre. Ladjánszki a megismerésnek egy kevésbé megszokott, közösségi módját választotta: Barna Krisztiánt egy műhelymunkába vonta be az első napokban, ahová olyan alkotó- és előadótársakat hívott meg, akikkel az utóbbi évben együtt dolgoztak. „Sokat segített másokat látni, milyen sokszínűen lehet megoldani ugyanazt a feladatot, és így gyorsabban meg tudtam nyílni” – fogalmazta meg a „műhelyezés” hozadékát Barna Krisztián. „Ezután zárkóztunk be, és gyúrtuk a mozgást, a darabot és egymást is” – így Ladjánszki, akinek pedagógiai szándékú kezdeményezésére egy fiatal KET-es táncos, Joó Renáta is csatlakozott az alkotófolyamathoz „kvázi asszisztensként”.

Mádi László előbb táncosként (*InSoundOut*), majd koreográfusként is (*Harslet*) részt vett a *K-Arcok*-ban. Saját szólója előtt pontosan tudta, mivel szeretne foglalkozni: „akkor jobban érdekelt a zenélés, mint a tánc”, egy idő után azonban be kellett látnia, hogy ezt a darabot „nem lehet megúszni táncos minőség nélkül”. Így jutottak Mészáros Máté koreográfussal arra, hogy Mádi zenével való kapcsolatát a tánc/fizikai szín-

ház nyelvén fogalmazzák meg. „Engem nagyon érdekelt az előadói lét installációjellege. Közösen megtaláltuk a formanyelvet, amin keresztül tárgyak és a nézők bekapcsolásával a mozgás kiterjeszhetővé vált” – eleveníti fel az *InSoundOut* különös tér- és darabszerkezetének születését Mészáros. Mádinak koreográfusként saját elmondása szerint már nehezebb dolga volt megtalálni Dabóczi Dáviddal kapcsolatban azt, amiről „mindketten úgy gondolják, hogy érdemes róla beszélni, táncolni”. A táncos kiindulópontja az volt, hogy szeretne végre egy olyan dologban részt venni, „ami annyira egyszerű, hogy nagyon összetett tud lenni, és nagyon sok mindent tud mesélni”. A Dabóczi Dávidnak feltett „ki vagy te?” kérdésből kiindulva hosszas ötletelés, próbálkozások és a gyerekkori játékok közötti keresgélés után találtak végül rá az árnyjátékra.

A szakmai próbatételtől a megtisztulásig

Ki mit várt és mit kapott a szólótól? Mivel ezzel a kérdéssel a legtöbb interjúalanyunkat a műfajjal való (egyik) első találkozása pillanatában találtuk meg,⁴ azt reméltük, valami elemibbet tudhatunk meg egy-egy konkrét elképzelésnél. Mádi László és Dabóczi Dávid is élményként, illetve ezzel együtt egyfajta próbatételtként várta a szólóját. Mindketten azt szerették volna átélni, milyen, amikor egyedül vannak a színpadon, és így kell lekötönniük a nézők figyelmét, egyben arra voltak kíváncsiak, hogy képesek-e erre. „Hadd tegyem magam próbára a saját gondolataimmal, ötleteimmal, érzéseimmal!”

⁴ Az általunk megkérdezettek majd mindegyikének ez volt az első vagy második szólója táncosként, illetve koreográfusként. Noha Egyed Bea előadóként több szólóval is jelentkezett már korábban, koreográfusként a *K-Arcok*ban mutatkozott be, így az egyetlen kivétel Ladjánszki Márta, aki táncosként, táncos-koreográfusként és koreográfusként is számos szólót készített már korábban.

– fogalmazott Mádi, hozzátéve: „van az élénk pillanat, amikor érzem, hogy a néző figyelmét éppen most ragadtam meg, és ezt a magával ragadó élményt önállóan is át akartam élni”. Dabóczi Dávid emellett az alkotói szabadságot is szerette volna kipróbálni, hogy „bármit megcsinálhat, nem kell senkihez sem viszonyulnia”, illetve azt megtapasztalni és megtanulni, „hogyan tud nyugodt maradni a színen úgy, hogy csak magára támaszkodhat”. Dabóczi számára a szólóhelyzet legjobb tapasztalata az, hogy miközben ez az új kihívás rázúdít egy halom feladatot, kinyitja a figyelmét, és koncentrálttá teszi. A munkának gyakorlati hozadéka is lett, ugyanis revelációként hatott rá, amikor az egyik előadás előtt végre rájött, hogyan a legjobb rákészülni a fellépésekre: sehogy. „Így nincs idő, hogy bármi elvigye a gondolataimat másfelé, mert amúgy hajlamos vagyok túlpörögni és mindent túlgondolni. Ezt is egyszerűre kell fognom” – vallotta be.

Ladjánszki Mártánál a Barna Krisztiánnal közös munka egy következetes alkotói törekvéshez/szemlélethez illeszkedett. „Számomra fontossá vált az utóbbi év(tized)ekben a nézői interakció, és a tény, hogy nem a tökéletes testet akarom megmutatni, hanem a testet lélekkel. Ezt kutatom, amikor másra komponálok, és akkor is, amikor magamat állítom színpadra” – fogalmazott Ladjánszki. Egyed Bea választotta, Bozsányi Liliána, aki klasszikusbalett-szakra járt, elmondása szerint korábban sosem tudott ilyen mozgásminőségben megmutatkozni, pedig „mindig érezte, hogy van benne egy állat, aminek ki kell törnie” – ami a *Dark Matter*ben meg is történt. Még egy, a képzéssel kapcsolatos gátlást kellett levetkőznie a darabban (a szó szoros értelmében): „kilenc év kőkérmény klasszikus balett után, amikor folyamatosan azt hallod, hogy ne egyél, mert dagi vagy, a zoknit is alig mered levenni”. Nem csupán szakmai és köznapi értelemben vett önbizalmat adott neki ez a munka, de a rajta lévő maszk hatására megtapasztalta, hogyan tudja kizárni a külvilágot, és csak befelé,

Dark Matter, ea.: Bozsányi Liliána, kor.: Egyed Bea, 2020. Fotó: Dusa Gábor





Uraim, ea.: Ivanov Gábor,
kor.: Hód Adrienn, 2016. Fotó: Dusa Gábor

önmagára koncentrálni. A helyzetek higgadt kezelése pedig a hétköznapi életben is hasznára vált. Élete egy nehéz időszakban született a szóló, amikor rengeteg negatív dolgot „gyűrt magába”, ez az előadás pedig arról szólt számára, ahogy „rétegenként hámozza le magáról a toxikus barátságokat és az önmagával szembeni negatív előítéleteit”.

„Ha magamnak készítek szólót, nem tudok senkiben kárt tenni”

A *K-Arcok* résztvevői közül többen álltak már a másik oldalon is a koreográfus-táncos leosztásban. „Számomra sokkal sérülékenyebb helyzet valaki másért izgulni kívülről. Viszont jóval intenzívebb öröm is” – vallja Egyed Bea. Mádi László a felelősség felől közelítette meg a kérdést, és arról beszélt, hogy amikor önmagának készít darabot,⁵ nyugodtabban bánik mind a témával, mind az eszközökkel: „nem tudok senkiben kárt tenni”. Más számára szólót koreografálni szerinte nagyobb felelősség annál is, mint amikor egy csapatot küld színpadra, „éppen azért, mert a szólótáncosnak egyedül kell vinnie az előadást, egyedül van kitéve mindennek”. Dabóczy szerint is jobban kell vigyázni a másakra, mint önmagára, ezzel együtt ő sokkal jobban szeret másoknak, mint magának koreografálni.⁶

5 *Egy fáról* (2013)

6 Mészáros Máté és Hód Adrienn is úgy gondolja, hogy könnyebb másnak szólót készítenie, mint saját magának. „Soha nem tudtam magamra alkotni” – mondja Hód túl a szóló műfaján is.

„Ha magamnak készítek szólót, zsákutcába kerülök: miközben azzal kell foglalkoznom, hogy táncosként hogyan élem meg a szituációt, koreográfusként mondanom kellene magamnak valamit. Nem tudok magamnak jó partner lenni.”

Ladjánszki Márta és Mádi László is szóba hozta, hogy a táncoshoz való hozzáállását koreográfusként nagyban befolyásolja, hogy előadóként beleerőltették már olyan helyzetekbe, amelyekkel nem tudott azonosulni, és/vagy amelyekről úgy érezte, hogy nem képes megoldani őket. Ladjánszki, akinek szólók terén a beszélgetőtársak között messze a legnagyobb tapasztalata, azt is hozzátette, hogy ez a fajta lojalitás az alkotófolyamat jelenlegi szokásrendje miatt nem mindig vezet eredményre: „Sokszor érzem, hogy a szcéná úgy van szocializálódva, hogy a táncosok az erős kézhez szoktak, ami azt is jelenti, hogy a koreográfusok drasztikus eszközökkel érnek el valamit.” Ladjánszki pozitív koreográfusi példaként említette Berger Gyulát, akitől táncosként megkapta azt a lehetőséget, hogy módosítsanak a koreográfián, mert „nem érezte és nem tudta úgy átadni a mozgásanyagot, ahogy Bergeren látta megjelenni”. „Ha táncosként veszek részt valakinek a munkájában, nagyon fontos, hogy felnézzek rá, és érzem, hogy tanulhatok tőle/vele” – fogalmazta meg a koreográfussal való együttműködés szükséges feltételét Ladjánszki.

Egy műfaj, amelyik a táncosért van

Hivatásos nézőként egy idő után feltűnt, hogy a szólók alap helyzetének harmadik oldala/szereplője mintha kevésbé hangsúlyosan jelenne meg a gondolatmenetekben. Mintha a szóló sokkal inkább a *táncosért* születne, mint bármilyen más táncdarab. „A táncosnak legyen jó élmény, ne nekem koreográfusként, hogy létrehoztam egy jó darabot” – mondta Mádi, és a beszélgetésekben az is többször előkerült, hogy a táncos „érezze jól magát abban, amit csinál”. Ladjánszki a táncosból előhozott felismeréseket, az elé állított kihívásokat és a személyes fejlődést emelte ki. Mádi „mentorként” utalt a koreográfusra, akinek az a feladata, hogy „előbányássa, mi az, ami a táncost igazán foglalkoztatja”, vagy éppen „olyat hozzon ki belőle, amiről ő nem is tudja, hogy benne van”. Ugyanő azt is határozottan kijelentette, hogy a szólónál nem a néző az elsődleges. Dabóczy a szóló műfajától függetlenül is abból a szentenciából indult ki, hogy „a néző elégedettsége nem cél, hanem hozadék”. Számára azért is a táncos az elsődleges, mivel a néző, a koreográfus és a táncos hármában „ő a gyerek, őt kell megvédeni, mert őt a koreográfus is szapulja, a néző is szapulja a tekintetével, és mindeközben neki magabiztosnak kell lennie”. Szerinte az ehhez szükséges biztonságot a koreográfusnak kell megadnia számára.

Bozsányi táncosként saját szólója kapcsán szintén az előadói szempontot emelte ki: „Tetszik, nem tetszik, én most kivettem elétek a testemet, lelkemet.” Igaz, azt is hozzátette, hogy mindez akkor áll meg, ha előadóként valóban tökéletesen koncentrált, és – a rajta lévő maszktól függetlenül – tényleg kiadja mindenét, Mádi úgy látja, mintha a (személyes hangvételű) szólók esetén megváltozna a megszokott alkotó-befogadó felállás: „Mintha az alaphelyzet, hogy produkálnom kell magamat a nézők előtt, akik fizettek ezért, átfordulna azzá, hogy betekintést nyújtok a legszemélyesebb élményembe.”

A megkérdoztetek elmondása szerint jó esetben minden táncszínpadi megnyilvánulás *személyes*. Vagy legalábbis egy idő után azzá válik. De mi a helyzet a szólókkal, amelyekről legtöbbszörnek elsősre is éppen a személyesség, az intimitás jut



InSoundOut, ea.: Mádi László, kor.: Mészáros Máté, 2017. Fotó. Dusa Gábor

eszébe? Mádi szerint egy szólónak abból a szempontból nem feltétlenül kell személyesnek lennie, hogy személy szerint magáról a táncosról mondjon el dolgokat, hogy őt magát mutassa meg. „Amikor egy ember kiáll sok ember elé megosztani valamit, az eleve személyes, még mielőtt bármit is tenne a színpadon” – mondta Egyed Bea, aki itt elsősorban arra utalt, hogy a megjelenő alakot, érzetet, gondolatot óhatatlanul az előadóval azonosítjuk. Azzal a legtöbben egyetértettek, hogy amikor valaki szinte kizárólag magával/magából dolgozik, még ha ezt egy koreográfus segítségével is teszi, az általa el-táncoltakhoz általában több köze lesz, mint más esetekben. Nevezhetjük ezt személyességnek, intimitásnak, Bozsányi Liliána szavával őszinteségnek is akár, mindenesetre ez – például a tudatalattijában rejtőzködő személyiségjegyek alakba öntésén keresztül (Bozsányi) – többek szerint olyan felismerésekhez vezetheti a táncost, amiket soha nem gondolt volna önmagáról. Szóval akárhogy is, de úgy tűnik, a szóló műfajának egyik fontos sajátossága.

Amikor a műfaj sajátos jellemzőire kérdeztünk rá, Mészáros Máté meglehetősen magára maradt a véleményével, hogy szerinte nincs különbség szólók és többszereplős táncdarabok között sem a befogadás, sem az előadó szempontjából. Barna Krisztián részben a személyesség gondolatmenetét vitte tovább, részben a többek által is említett közös alkotás gondolatkörét érintette, amikor azt mondta, hogy szerinte „egy szólót nem lehet csak a koreográfus ötletei és tapasztalatai alapján elkészíteni”. Ladjanszki a műfaj különlegességként arról beszélt, hogy egy szólónál „nemcsak az előadó technikai tudása, hanem a jelenléte és a hitelessége is fontos”. Amikor saját alkotói fejlődése szempontjából elemezte a korábban rendszeresen önmagára koreografált szólókat, a műfaj lehetséges, önmagán túlmutató, sajátos pedagógiai szerepére hívta fel a figyelmet. Egyed Bea az előadói helyzet *törékenységet* emelte ki: a veszélyt, ami a táncos sérülékenysége, hiányosságai, vágyai megmutatásában rejlik. „Ez egy intímabb, kiszolgáltatottabb találkozás. Engem a kezdetre és a végre emlékeztet” – fogalmazott.

Hód Adrienn számára a szóló egy erőteljes *fókuszpont*, amellyel a nézőnek közvetlen és kizárólagos viszonya lehet: „Egy testfelület, önmagában. Nyomon követhető. Face to face. Nincsen kapcsolata semmi és senki mással, amit nézőként megfigyelhetek, legfeljebb velem, önmagammal.” Hasonlóan látja ezt Mádi is: „Nézőként semmi más nem lehet egyszerűbb, mint egy emberrel utazni. Itt a néző az őt állandóan érő hatásrengeteg ellenpontjaként olyan helyzetbe kerül, amikor egyetlen előadón és az ő megnyilatkozásain kívül nem tud mással foglalkozni”, ráadásul „egy ember személyes gondolataiba, élményeibe belelátni izgalmasabb, mint egy közeget nézni”, vagyis a műfaj akár kulturális értelemben vett szemléletformálásra is alkalmas lehet. Bozsányi szintén a kortárs befogadói attitűd felől közelít, azonban inkább nehézséget, jobb esetben megoldandó feladatot lát abban, hogyan lehet show-jellegű, erőteljes vizuális ingerek nélkül harminc-ötven percen keresztül lekötöni a fiatalokat, akik „TikTokon egyperces videókat néznek, és pár másodperc alatt döntenek arról, hogy érdekl-e őket a dolog, vagy sem”. Dabóczi a társulati darabokkal való összevetésben előadóként az *alkotói szabadságot* emelte ki: „Ez arról szól, hogy mi mit akarunk és kik vagyunk”. A nézők kapcsán pedig úgy gondolja, hogy könnyebben tudunk *azonosulni*, ha egyetlen ember látunk a színpadon, mivel „az egyedüllét helyzetét mindenki ismeri, átélte már: én is ülök egyedül otthon a szobámban, és magamban gondolkodom”.

Egy előadás sikerültségének kérdése nagyon messzire vezet, különösképpen egy táncdarabnál: többen is mondtak példát arra, amikor kifejezetten rossznak érezték magukat az előadásban, sokat hibáztak, a külső visszajelzések szerint mégis akkor voltak a legjobbak. Ennek ellenére sok mindent lehet tudni belülről a színpadon is: például pontosan lehet érezni, mikor és mennyire sikerül megragadni a nézők figyelmét, technikailag mennyire volt rendben az előadás, de hogy minden szóba jöhető szempont alapján összességében mennyire volt jó az egész – azt nehéz eldönteni. Dabóczi Dávid szerint arra szokták azt mondani, hogy jól ment, ha sikerült valami jót generálni maguknak és a nézőknek is. „Amikor örülünk egymásnak, és ennyi.”

A 2021-ES ÉV (LIV. ÉVFOLYAM)

TARTALOMJEGYZÉKE

| | | | | | |
|--|--------|--|--------|--|--------|
| A 2020. évi tartalomjegyzék | 2/46 | Lehet-e még? | 5/2 | TÖRÖK TAMARA | |
| CIKK, TANULMÁNY, ESSZÉ | | <i>Szerkesztőségi bevezető a szakmai vita lehetőségéről</i> | | Kortárs magyar, kortárs olasz . . . | 7-9/36 |
| A közmunkás az új medvetáncolatotól cigány? | 2/30 | KRICSFALUSI BEATRIX | | <i>A Katona Kortárs és a parmai Teatro Due „Mezz'ore d'autore” drámapályázatának tapasztalatai</i> | |
| <i>Gábor Sára, Orsós János és Perényi Balázs a Roma hősök nemzetközi színházi fesztiválról</i> | | Fenntartható színház | 6/2 | TRÖMBÖCZKY NAPSUGÁR – ZSIGÓ ANNA | |
| ADORJÁNI PANNA | | MEGYERI LÉNA | | Buszról elkapott pillanat | 4/19 |
| A dramaturgia mint készség | 3/33 | Csak a legjobbaktól lopnak | 5/24 | <i>A kollektív alkotások esztétikája</i> | |
| Az én színházam | 5/3 | <i>Szerzői jogi kérdések színházban és táncban</i> | | TURBULY LILLA | |
| <i>Színigazgatói credók Debrecentől Veszprémig: Barnák László, Blaskó Balázs, Crespo Rodrigo, Czajlik József, Forgács Péter, Gemza Péter, Oberfrank Pál és Dr. Varga Katalin</i> | | A láthatóság kényszere | 12/40 | Kritikusdíjak egy kritikus időszakban | 10/2 |
| BALASSA ZSÓFIA | | <i>Tánc és tömegmédia</i> | | URBÁN BALÁZS | |
| Csak egy színész | 11/5 | Mi változott? | 3/15 | Dráma és kedély | 6/37 |
| <i>A monodramáról és a közelmúlt szólóprodukcióiról</i> | | <i>Körkérdés a dramaturgiáról: Adorjáni Beáta, Bíró Bence, Dálnoky Réka, Gábor Sára, Kelemen Kristóf, Lőkös Ildikó, Orbán Eszter, Róbert Júlia, Török Tamara</i> | | <i>A Gólem Színház</i> | |
| CSENDES-ERDEI EMESE | | Minek nevezzelek? | 5/13 | VARGA ANIKÓ | |
| Műsorváltozás | 7-9/32 | <i>Víziók városi színházra: Aradi Hanga Zsófia, Fábíán Péter, Hudi László, Takács Gábor, Tarnóczy Jakab és Vilmos Noémi</i> | | Szeméthegek, műanyag tengerek | 6/18 |
| <i>Fekete Péter cirkuszművészeti víziói</i> | | MOLNÁR ZSÓFIA | | <i>Reprezentáció és ökokritika</i> | |
| DÉZSI FRUZZSINA | | Papírfoma | 5/10 | VIDA GÁBOR | |
| Szabad (játék)tér | 1/22 | <i>Fenntartói nyilatkozatok</i> | | Amatőr kurzus | 1/2 |
| <i>A #freeSZFE-mozgalom mint ténnyeljárás</i> | | <i>lustitia mérleghintája</i> | 5/21 | <i>Trianon</i> | |
| FUCHS LÍVIA | | <i>A Bourgeois-ügy</i> | | ZSIGÓ ANNA lásd TRÖMBÖCZKY NAPSUGÁR | |
| Bezárkózás, kooperáció, nyitottság | 10/52 | NÁNAY ISTVÁN | | | |
| <i>Amatőrrel profi, profiból amatőr, vagy amit akartok</i> | | Göröngyös ösvényen | 10/46 | KRITIKA | |
| GUBÁN MÁRIA | | <i>Avagy van-e átjárás az alternatívok és a profik között?</i> | | ARADI HANGA ZSÓFIA | |
| Járt utat járatanért | 2/11 | SARLÓS FLÓRA ESZTER | | Valaki ezt is továbbírja majd | 11/30 |
| <i>Papír nélkül színpadon</i> | | Új perspektívák | 1/42 | <i>Beszélgetés Csáki Judittal és Timár Andrással Az ember tragédiája 2.0 székesfehérvári előadásáról</i> | |
| HODÁSZI ÁDÁM | | <i>Barangolás a digitális tánc világában</i> | | BOGYA TÍMEA ÉVA | |
| Azok a fránya köhécselők | 3/11 | SÁNDOR JÚLIA | | But I am a Hungarian | 7-9/68 |
| <i>Vírusreprezentáció a kortárs magyar színházban</i> | | Fúziós színház | 7-9/41 | <i>Maradok maradni, Újvidék</i> | |
| Input nélkül nincs output | 3/36 | <i>Dramaturgi jegyzetek a Radnóti Színház Don Carlosához</i> | | Not All Men but Every Woman . . . | 11/20 |
| <i>Králl Csaba, Kovács Gerzson Péter és Nagy Zoltán kommentlánca az Imre Zoltán Programról</i> | | SEBESI ISTVÁN | | <i>Egressy Zoltán: Nem, nem, köszönöm (Gubik Ági)</i> | |
| Ízléstelen tréfa vagy remekmű? | 2/35 | Múltidézés Székelyudvarhelyen . . | 11/40 | DÖMÖTÖR ADRIENNE | |
| <i>Szerkesztőségi hatkezes a sztereotípiáról a Vervörös Törtfehér Méregzöld című előadásban (Pintér Béla és Társulata)</i> | | <i>A 14. dráMA Fesztivál</i> | | Sakkdráma | 11/22 |
| KISS GABRIELLA | | SZABÓ-SZÉKELY ÁRMIN | | <i>Légrádi Gergely: Fekete-fehér (Göttinger Pál)</i> | |
| Kórusművek | 4/16 | Az intimitás koreográfiai | 7-9/2 | GABNAI KATALIN | |
| <i>Gondolatok a kollaborációról, a kollektív kreativitásról és a diákszínházról</i> | | Hódnapló | 7-9/45 | Pille a fényben | 11/20 |
| KOVÁCS BEA | | <i>Hód Adrienn próbanapló-részletei az Amber bemutatója kapcsán</i> | | <i>Formanek Csaba: „Én vagyok a Kíváncsi!” (Pusztai Luca Lili)</i> | |
| A rugalmasság magasiskolája | 4/9 | SZEDERKÉNYI ZSOLT 'PAPI' | | KISS GABRIELLA | |
| <i>Színészek és táncosok a stresszkezelési módszereikről</i> | | Parttól partig tánc | 4/33 | A valóság ott van | 1/19 |
| Zöld út | 6/9 | <i>Az urban dance, avagy az afroamerikai kultúra táncai – stíluszótár</i> | | <i>Kiváló dolgozók, Örkény Színház</i> | |
| <i>Bizonyítékok a fenntartható színház létezésére</i> | | Tabu-e Trianon? | 1/3 | MOLNÁR ZSÓFIA | |
| | | <i>Körkérdésre válaszol: Bíró Bence, Halasi Zoltán, Háy János, Máté Gábor, Márton László, Néder Panni, Székely Csaba, Tasnádi István, Visky András</i> | | A mi utcánk kölyke | 11/15 |
| | | TOMPA ANDREA | | <i>Tar Sándor: A mi utcánk (Köles Ferenc)</i> | |
| | | Az egy utcájú idő | 4/2 | NÁNAY ISTVÁN | |
| | | TÖRÖK ÁKOS | | A butaság bűn | 11/13 |
| | | Ökolábnym vs. alkotói szabadság | 6/12 | <i>Christopher Hampton: Egy német sors (Molnár Piroska)</i> | |
| | | <i>Mit gondol a magyar színház a fenntarthatóságáról?</i> | | ÖLBELI LÍVIA | |
| | | | | Minden élet | 11/18 |
| | | | | <i>Visky András: Pornó (Csonka Szilvia)</i> | |

PROICS LILLA
A világ létra 11/15
Bödöcs Tibor: Meg se kínáltak (Thuróczy Szabolcs)
Időben vagyunk 11/17
Márfi Márk: TELIK (Márfi Márk)

STUBER ANDREA
Magyarmiskásan. 7-9/66
Fel- és délvidéki Parasztopera (Kassa és Szeged-Újvidék)

SZEKERES SZABOLCS
A meggyőződéstől a hitig 11/14
Jónások – Babits LIVE! (Hannus Zoltán)

SZOBOSZLAI ANNAMÁRIA
Pizsamában a világ. 11/21
Róbert Júlia: Anya-e vagy? (Huzella Júlia)

TURBULY LILLA
Családi négykezes a magányról . . . 11/17
Kovács Dominik – Kovács Viktor: Mintapinty (Ecsedi Erzsébet)

INTERJÚ, KEREKASZTAL

Ahogy jó lenne dolgozni 3/29
Dramaturgia a gyakorlatban: Gáspár Ildikó, Ari-Nagy Barbara, Gyarmati Kata és Khaled-Abdo Szaida a devised módszerről

ANGELUS IVÁN – LŐRINC KATALIN
Nem mertük táncnak hívni, amit csináltunk 6/40
Lábán Rudolf-különdíjasok keresztinterjúja

BÁLINT ORSOLYA
Önkifejezés, határok, biztonság . . 7-9/17
A tánc személyes vonatkozásairól: Jurák Bettina, Simet Jessica, Várnagy Kristóf és Vakulya Zoltán

BÉRCZES LÁSZLÓ
Rükverc 1. Beszélgetőfüzet 3/39
Nánay István
Rükverc 2. Beszélgetőfüzet 4/39
Nánay István
Csak vagyok. Beszélgetőfüzet. . . . 7-9/53
Thuróczy Szabolcs

BÍRÓ BENCE
Harmadik típusú lehetőségek. 2/2
Bodó Viktor, Ördög Tamás, Schilling Árpád és Trencsényi Katalin a színházképzési reformokról

BOROS KINGA
A dramaturg egy köztes állapot . . . 2/19
Beszélgetés Bocskárdi Lászlóval, Keresztes Attilával és Botond Naggyal

BOROS KINGA – SZTOJKA SEBI
Gyerek a körbekerített kertben . . . 7-9/4
Dollár Papa Talks: Intimitás a színpadon – Ördög Tamás, Kiss-Végh Emőke, Rába Roland és Sárosdi Lilla beszélgetése

CSÁKI JUDIT
Magam sem értem, hogy csináltam 10/3
Beszélgetés Szakács Györgyivel

GÁSPÁR MÁTÉ
Az ellenállás művészete. 1/25
A #freeSZFE-mozgalomról: Antal Bálint, Márky Anna, Milovits Hanna és Radványi Fruzsina

HAJNAL MÁRTON
Felidézni a felejtést. 10/42

Görög befogadás – migrációs történetek tegnap és ma. Beszélgetés Schuller Gabriellával és Százados Lászlóval a Trafó Liberty fesztiváljáról

JÁSZAY TAMÁS
Elfurcsult valóságok 7-9/28
Újircrusz Magyarországon: Téri Gáspár, Vági Bence és Zoletnik Sophie

KÖLLŐ KATA
Kikapott az életemből a lázadás. . . 11/42
Beszélgetés Fincziski Andreával

LÁSZLÓ FERENC
Egy hajszálat levenni a másik zakójáról 12/26
Vígszínház 125: Halász Judit, Kern András, Kútvolgyi Erzsébet és Lukács Sándor

LŐKÖS ILDIKÓ
Ez inkább az életről szól 10/32
Dömötör András, Jordán Adél, Péter Kata és Máté Gábor az AlkalMáté Truppról

LŐRINC KATALIN lásd ANGELUS IVÁN

NÁNAY FANNI
A tapasztalás lehetőségei 12/35
A köztéri művészetekről Sarlós Flóra Eszterrel, Somló Dáviddal, Schönberger Ádámmal és Erdődi Katalinnal

NÁNAY ISTVÁN
Nagy levegőt veszek. 12/2
Beszélgetés Rudolf Péterrel, a Vígszínház igazgatójával

PRESSBURGER CSABA
Nem akarok mindenáron színpadon lenni 7-9/70
Beszélgetés Balázs Áronnal

PROICS LILLA
Egy hullámhosszon 2/40
Beszélgetés Pálfi Ervinnel

RÓBERT JÚLIA
Nem vagyok egyedül 11/9
Négy one-(wo)man-show-ról: Fullajtár Andrea, Mészáros Piroska, Szamosi Zsófia és Tenki Réka

SZABÓ ATTILA
Trianon tulajdonképpen egy vírus . . 1/9
Évfordulós beszélgetés Bari Bencével, Bazsányi Sándorral, Imre Zoltánnal és Urbán Balázssal a téma színpadi feldolgozásáról

SZÁSZ EMESE
Nincsenek szerepek, csak közönség van 4/28
Beszélgetés Jenna Jalonennel, Csuzi Mártonnal, Kántor Mátyással és Déri Andrással a kortárs tánc és az urban dance ötvözéséről
A plakáttól a TikTokig. 12/45
Az újmédiák szerepe a táncmarketingben: Barda Beáta, Borsos Luca, Horváth Csaba, Kovács Brigitta és Lukács Levente

SZTOJKA SEBI lásd BOROS KINGA

TRENCSENYI KATALIN
A hiány dramaturgiája 2/23
Beszélgetés Radnai Annamáriával (posztumusz közlés)

TURBULY LILLA
A közzététel és a szabály(ozás) . . . 5/27
Beszélgetés a szerzői jogról dr. Sági Edittel és dr. Tomori Pállal

ZSIGÓ ANNA
Mint az oltás 2/14
Beszélgetés Garai Judittal, Mohácsi

Istvánnal, Szabó-Székely Árminnal és Varga Zsófiával a dramaturg-szerepekről
Ne legyen büntudatunk! 4/4
Beszélgetés Bánki Györggyel és Döbrentey Zsolttal a Covid alatti krízis- és stresszkezelésről
Itt csak nyilvánosság van 7-9/8
Az intimitás kérdései rendezői szemmel: Mundruczó Kornél, Schilling Árpád és Zsótér Sándor, külön hozzászólásban: Horvát Lili

MAGYAR SZÍNHÁZTÖRTÉNET

BALOGH GYULA
Ígéretes kezdet, drámai végjáték . . 10/8
POSZT-idővonal

BAZSÁNYI SÁNDOR
Pátosz és irónia a Magyar Köztársaságban 11/23
Avagy Térey János fordulatos története a „gyáva színházzal”

CSEICSNER OTÍLIA
Szépséged hova lett? 10/19
A gyulai Shakespeare-fesztivál elmúlt tizenhat éve

GABNAI KATALIN
Az üvegműves 5/42
Bagossy László munkáiról

GAJDÓ TAMÁS
Virágzó színház az üldöztetésben . . 6/35
Zsidó színház 1945 előtt
Egy színházvállalat 12/7
A Vig a századfordulótól a hatvanas évekig

GYÓREI ZSOLT
Egy, csak egy legény van talpon . . . 11/2
Monodrámák tegnap és ma

HAJNAL MÁRTON
Triangulumzene teknőssel 4/23
Féltreértés-javaslatok Fekete Ádám rendezéséhez

HERMANN ZOLTÁN
A „nemzeti dicsekvés” 11/37
Nemzeti drámák egykor és ma
Ki túl sokáig, ki túl későn. 12/15
Vígszínházi esszé Marton Lászlóról és másokról

JÁKFAI MAGDOLNA
Korszak- és közösségalkotás. 12/11
A Várkonyi-éra a Vígszínházban

JÁSZAY TAMÁS
Talpraesett túlélők 10/28
A szegedi THEALTER első harmincegy évéről

KOVÁCS NATÁLIA
Az Esterházy-dráma és a színház . . 11/26

LÁSZLÓ FERENC
Paprika, só. 1/47
Operettkarakterek 4.: Szubrettek régen és ma

LÓWY DÁNIEL
Kitaszítottak színháza. 6/31
A rövid életű kolozsvári Zsidó Színház és a színészeinek sorsa

NÁNAY ISTVÁN
Hídépítő vagyok 7-9/48
Bocskárdi László rendezői porréja
Szubjektív Kisvárdá. 10/15

| | | |
|--------------------------------------|---|--|
| PAPP TÍMEA – VALUSKA LÁSZLÓ | MOSS, RACHEL MERRILL | SZEMLE |
| Egynyári legendák10/36 | Tóbiás a Negyvenkettedik | |
| Négykezes az AlkalMáté-projekt | utcában6/25 | DARIDA VERONIKA |
| tizennégy évéről | Zsidó színházak New Yorkban: | A keresés színháza3/46 |
| URBÁN BALÁZS | múlt és jelen | Visky András: Mire való a színház? |
| Ideák az időben6/21 | MUSCA SZABOLCS – CORRÊA, GRAÇA P. | Útban a theatrum theologicum felé |
| Sardar Tagirovsky rendezései | Mindenhol fehér emberek5/33 | GABNAI KATALIN |
| 2017 és 2020 között | Menekültperformansz, fikciós | Az abonyi bádogos fia2/44 |
| Templom és rakéták között10/25 | esztétika, a másság és empátia | Mucsi Zoltán. Bérczes László |
| A Zsámbéki Nyári Színház | dramaturgiája | beszélgetőkönyve |
| szubjektív krónikája | NÁNAY FANNI | GAJDÓ TAMÁS |
| A dilemmák korszaka12/20 | Helyzetbe hozott terek12/31 | Egy műfaj és egy életmű4/46 |
| A Vígyszínház Eszenyi Enikő | Köztéri művészet a nemzetközi | Körner András: Költők a kabaréban; |
| igazgatása alatt, 2009–2020 | gyakorlatban | Darvay Nagy Adrienne: Szín-játék. |
| VALUSKA LÁSZLÓ lásd PAPP TÍMEA | NÉDER PANNI | Rendezte: Taub János |
| | Tószínpad, mélygarázs, parkoló3/6 | Párhuzamos pályák11/45 |
| | Vírusszínházi körkép | Léner Péter: Bodrogi; Molnár Piroksa – |
| | Németországból | Bíró Kriszta: Kvittek vagyunk |
| | NEUDOLD JÚLIA | GEMZA MELINDA |
| | Civilek a város színpadán1/16 | Közös alkotás11/47 |
| | Bürgerbühne – történet és definíció | Bethlenfalvy Ádám: Dráma a tanteremben |
| | OLÁH TAMÁS | KISS GABRIELLA |
| | Éljen az élet!2/38 | A kíváncsiságnak ajánljuk12/50 |
| | Desiré Fesztivál 2020 | Andreas Kotte: Színház történet – |
| | PAPP TÍMEA – ZSIGÓ ANNA | jelenségek és diskurzusok |
| | A politikai színház mint | NÁNAY ISTVÁN |
| | képzet7–9/80 | Műltfaggatás3/42 |
| | A moszkvai Aranyaszok fesztivál | Imre Zoltán: Az idegen színpadra |
| | orosz programjáról | állításai; Szabó Attila: Az emlékezet |
| | RODRÍGUEZ, LÁZARO GABINO | színpadai; A valós színterei |
| | Nyílt levél Jérôme Belhez6/4 | SZABÓ ATTILA |
| | STOICA, OANA | Az elbeszélés határvonalai5/46 |
| | Identitáskultúra | Balassa Zsófia: Amikor a dráma elbeszélőt |
| | és hagyomány6/28 | keres; P. Müller Péter, Egri Petra, Kvéder |
| | A bukaresti Állami Zsidó | Bence Gábor, Németh Nikolett Anna |
| | Színház története | (szerk.): Kontaktzónák, határterületek a |
| | TRENCSENYI KATALIN | színház mentén |
| | The Show Must Go On(line)3/2 | UPOR LÁSZLÓ |
| | Hogyan formálja át a pandémia | Aki már tegnap3/26 |
| | a brit színházat? | Magda Romanska (szerk.): The Routledge |
| | UGRON NÓRA | Companion to Dramaturgy |
| | A politikai színház talajáról1/36 | Miért ez a cirkusz?7-9/22 |
| | A Bezná Theatre online rendezvénye: | Katie Lavers – Louis Patrick Leroux – |
| | GLÓD – Politikai színház mint | Jon Burt (szerk.): Contemporary Circus |
| | polgári jog | VARGA ZSÓFIA |
| | WILMER, STEPHEN ELLIOT | Kell egy meló? Találd fel!3/23 |
| | Posztmigráns színház5/38 | Magda Romanska (szerk.): The Routledge |
| | Dramaturgia menekülteknek | Companion to Dramaturgy |
| | ZSIGÓ ANNA lásd PAPP TÍMEA | |
| | | Összeállította: Nánay István |

E számunk szerzői

Aradi Hanga Zsófia (1996) a PTE irodalom- és kultúratudomány mesterszakos hallgatója, Pécssett él
 Darida Veronika (1978) esztéta, Budapesten él
 Gabnai Katalin (1948) drámatanár, színikritikus, Budapesten él
 Hárs Anna (1979) dramaturg, műfordító, drámaíró, Budapesten él
 Herczog Noémi (1986) kritikus, a Színház folyóirat szerkesztője, Budapesten él
 Hermann Zoltán (1967) irodalomtörténész, Budapesten él
 Megyeri Léna (1987) szabadúszó tánckritikus, Budapesten él
 Papp Tímea (1975) kritikus, kulturális menedzser, Budapesten él
 Proics Lilla (Kaposvár, 1967) kritikus, tornatanár, Budapesten él
 Rádai Andrea (1979) szerkesztő, kritikus, műfordító, Budapesten él
 Szoboszlai Annamária (1979) kulturális újságíró, Budapesten él
 Török Ákos (1969) újságíró, a szinhaz.hu szerkesztője, Budapesten él
 Varga Anikó (1981) kritikus, Budapesten él