SZÍNHÁZ

KIADJA A SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY

2022 • május

LV. évfolyam, 5. 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

SZÍNHÁZ / POLITIKA / MORÁL

2 Hermann Zoltán: A király tapsol
Bulgakovról, Molière-ről és a színházról

7 Tompa Andrea: Művésznő, van önnek politikai véleménye?
Február 24. utáni gondolatok

11 Vége van?
Művészet és morál. Bán Zsófiát, Radnóti Sándort és Rényi Andrást Szabó-Székely Ármin kérdezte

INTERJÚ

15 Most kellene valaminek történnie
Sardar Tagirovsky rendezővel Proics Lilla beszélgetett

MELANCHOLY ROOMS / SZÍNHÁZ ÉS KÉPISÉG

19 Bazsányi Sándor – Földényi F. László – Herczog Noémi: Az eldönthetetlenség izgalma
Melancholy Rooms, Katona József Színház – Hatkezes kritika

24 A képszínház hermeneutikája
Kerekasztal-beszélgetés a dramatikus történetmesélésről és a képi megfogalmazásról. Kelemen Roland kérdéseire Darida Veronika, Czirák Ádám és Kricsfalusi Beatrix felelt

29 Molnár Zsófia: Francia kapcsolat
Amikor a látvány(tervező) visszavág

DEMOKRÁCIAJÁTÉKOK 1.

32 Csernai Mihály: Csinálni kell
Demokratikus színházi formák Magyarországon

36 Kis lépésekben előre
Kerekasztal-beszélgetés a részvételi színházi formák beágyazottságáról, hatásáról, lehetőségeiről. Milovits Hanna beszélgetőtársai Bethlenfalvy Ádám, Cziboly Ádám, Fábián Gábor, Garai Judit és Golden Dániel voltak

41 Patonay Anita: Vélemények színháza
Komplex színházi nevelési előadások, azaz a TIE „magyar változata" a Kádár-kori Magyarországon

KÖNYV

45 Kalmár Balázs: Anyag és hozadék
Sándor L. István: Szabadságszigetek. Fodor Tamás és a Stúdió „K" története 1978-ig

VILÁGSZÍNHÁZ

47 Nagy Klára: Egy komédia
Florentina Holzinger: A Divine Comedy – Tanzquartier Wien

Címlapon: Szirtes Ági (felül) és Dankó István (alul) a Melancholy Roomsban, r.: Tarnóczi Jakab, Katona József Színház (fotók: Horváth Judit). Belső borítón: (elöl) Nationaltheater Reinickendorf, r.: Vegard Vinge és Ida Müller, 2017 (fotó: Julian Roede); (hátul) A Divine Comedy, r.: Florentina Holzinger (fotó: Katja Illner).

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.

Emberi Erőforrások Minisztériuma · Nemzeti Kulturális Alap · Petőfi Kulturális Ügynökség · IMEDIA · OBSERVER

2022. február 24-e, az ukrajnai orosz invázió kezdete nemcsak fenekestül felforgatott mindent, amit az európai ember egy a háború nélküli világról és a béke betonszilárdságáról eddig hitt vagy hinni vélt, de hatása pillanatok alatt begyűrűzött a kultúra területére is, morális kérdések tömegével szembesítve az agresszor szerepében fellépő Oroszország művészeit, alkossanak akár otthon, az anyaországban, akár külföldön, az orosz kultúra nagyköveteiként. Ha a #metoo-mozgalom világszerte jól érzékelhető paradigmaváltást indított el a bántalmazó emberi kapcsolatok megítélésében, akkor a háború ugyanazt tette, de teljesen más síkon: egy új időszámítás motorja lett az alkotó emberben szunnyadó morál felélesztésében. Kiben hogy, persze. Morális kérdésekről nem szoktunk szót ejteni művészeti teljesítmények kapcsán. Az emberi moralitást a privát szféra részének, ennek megfelelően tabunak tekintjük. Most mégis az történik, hogy ez lett a vízválasztó egyes alkotói szerepvállalások (vagy nem vállalások) megítélésében, attól függően, hogy kiáll-e valaki a putyini agresszió mellett, vagy éppen (már ha van hozzá mersze) elítéli azt. Ebben a morális átvilágításban pedig a színházi világ is vastagon érintett.

Tartozik-e felelősséggel azért egy színész, egy rendező, hogy mi mellett áll ki, mire használja a népszerűségét? Számonkérhetők-e rajta politikai állásfoglalások? Kényszeríthető-e egy művész színvallásra? Elítélhető-e, ha a hallgatást választja? Lehet-e a politikai állásfoglalás bármilyen befolyással a művészeti megítélésre? Elválasztható-e a művészeti teljesítmény és a morál? Hol húzódik az a határ, amelyen túl egy művésznek már-már kötelessége megszólalni, protestálni? Amikor már nem maradhat csendben? Van-e ilyen határ? Hozhat-e az utókor visszamenőleg erkölcsi szempontok szerint elmarasztaló ítéletet kimagasló művészeti teljesítmények felett? Büntethető-e egy ország művészeti közege en bloc a vezetője, agresszora miatt? Ilyen és ehhez hasonló kérdéseket tettünk fel több, számunkra fontos és meghatározó személyiségnek színházon innen és túl. Nem kinyilatkoztatásra vagy ítélethozatalra kértük őket, hanem a téma alapos körbetapogatására, körüljárására. Ezekben a nehéz időkben talán ez is kellő tanulsággal szolgálhat.

HERMANN ZOLTÁN

A KIRÁLY TAPSOL

Bulgakovról, Molière-ről és a színházról

1930. április 18-án délután Sztálin telefonon felhívta Mihail Afanaszjevics Bulgakovot. A telefonbeszélgetésről részben Bulgakov későbbi, harmadik feleségének, Jelena Szergejevna Bulgakovának – ekkor még Silovszkaja – elbeszéléséből tudunk: Bulgakov felzaklatva rohant el hozzá aznap este hét óra körül, hogy elmesélje a történteket. De az OGPU, a titkosszolgálat által készített feljegyzésből is ismerjük a beszélgetés tartalmát: „– Ön Bulgakov elvtárs? – Igen. – Sztálin elvtárs fog önnel beszélgetni." Két-három perc várakozás után, miközben Bulgakov fejében megfordult, hogy valami gonosz telefonbetyárkodás áldozata, megszólalt Sztálin: „Elnézését kérem, Bulgakov elvtárs, hogy nem tudtam rögtön válaszolni a levelére [két levélről van szó, az elsőt március 28-án írta Bulgakov a Szovjetunió Kormányának, ebben tizenegy pontban részletezi a kritikusok támadásai elleni tiltakozását, ír megalázóan alacsony jövedelméről, állást kér, útlevelet, hogy Nyikolájhoz, Párizsban élő biológus testvéréhez költözhessen; majd április 2-án küld egy másodikat az OGPU-nak, hogy kézbesítsék a levelet Sztálinnak], de nagyon elfoglalt vagyok. Nagyon elgondolkodtatott a levele. Szeretnék valamikor sze-

Képmutatók cselszövése, r.: Tompa Gábor, Kolozsvári Állami Magyar Színház (1995). Fotó: Temesi Zsolt

mélyesen is beszélgetni önnel. Nem tudom, mikor kerülhetne erre sor, mert, ismétlem, nagyon le vagyok terhelve, de majd értesíteni fogom, mikor tudom fogadni. Mindenesetre megpróbálunk tenni önért valamit." Ez a személyes találkozó persze soha nem jött létre, és Bulgakov sem kapott soha útlevelet.

Bulgakovot másnap, április 19-én kinevezték a moszkvai Művész Színház (MHAT) rendezőasszisztensének. Már a húszas évek közepe óta dolgozott a színháznál, de hivatalosan egy félamatőr ifjúsági munkásszínház alkalmazottja volt. Bulgakov, a népszerű szatíraíró 1925-ös, *A fehér gárda* című regényéből írt *A Turbin család napjai* című drámájával vált ismert és rajongott drámai szerzővé, a Művész Színház fergeteges előadását a legenda szerint Sztálin is tizenötször vagy hússzor megnézte. (Bulgakov második felesége, Ljubov Belozerszkaja egy erről a legendáról szóló, az *Ogonyok* folyóiratban 1969-ben megjelent cikk margójára ezt írta: „Ez hülyeség." De hogy Sztálin többször látta az előadást, az bizonyos.) 1929 februárjában Bill-Belocerkovszkijnak, a propagandadarabokat író, Bulgakovot „reakciósságáért" gyakran támadó író-kritikusnak ezt írja Sztálin a *Turbinék*ről: „Miért állítják színpadra olyan gyakran Bulgakov színdarabját? Alighanem azért, mert kevés hasonló mű van. Az általános »halínségben« a *Turbin család napjai* – egy igazi hal. […] Ami a *Turbinék*at mint színdarabot illeti, nem is olyan rossz mű, sokkal több haszna van, mint amennyire kártékony. Ne felejtse el, hogy az alapvető élmény, ami a nézőkben megmarad a darabról, kifejezetten hasznos a bolsevikok számára is: ha a még olyanok is, mint Turbinék, kénytelenek letenni a fegyvert, és meghajolni a népakaratnak belátván ügyük végleges vereségét – ez azt jelenti, hogy a bolsevikok legyőzhetetlenek, velük, a bolsevikokkal szemben senki nem tehet semmit; a *Turbin család* nem más, mint a bolsevizmus mindenhatóságának demonstrálása."

Jevgenyij Gromov oroszul 2003-ban megjelent *Sztálin: hatalom és művészet* című könyvében azt írja, hogy Sztálin itt csúsztat, nyilvánvalóan nincs más célja, mint egy hűséges „végrehajtót" utasításokkal ellátni. Hogy miért kedvelte Sztálin a Turbin családról szóló darabot, amögött a diktátor személyiségében kell okokat keresnünk. Sztálin a harmincas évek elején s egészen a háborúig (gondoljunk csak a Dmitrij Sosztakoviccsal vagy Szergej Prokofjevvel, az emigrációból hazacsábított zeneszerzővel való tiltó-támogató kapcsolatára) szeretett az intellektuális diktátor szerepében tetszelegni. Gromov szerint Sztálin a harmincas évek elejére, hatalma megszilárdulásának idejére magányos, *mizantróp* ember lett, nem voltak barátai, a családjával sem törődött, 1935-ben a gyerekeit elküldte három hétre Grúziába, de a gyerekek a nagymamánál alig több mint fél órát tölthettek. Részeges, garázda apját szégyellte. Elterjesztett egy legendát arról, hogy igazi apja egy 1888-ban elhunyt, Przsevalszkij nevű katonatiszt volt (Alekszej Turbin tüzérezredes alteregója lenne?). Bulgakovval meg is íratott később, 1939-re egy darabot *Batum* címen a fiatalkoráról és benne az apalegendáról, aztán meggondolta magát, és nem engedélyezte a bemutatót.[1] (A darabot erősen átdolgozott formában a MHAT mutatta be

1 Ehhez lásd még: Kiss Ilona, „Sztálin teste, Bulgakov drámája", *Színház* 53, 1. sz. (2020):10–12, http://szinhaz.net/2020/03/31/kiss-ilona-sztalin-teste-bulgakov-dramaja/.

1992-ben – soha sehol máshol nem játszották.) Pedig Sztálin szerette magát látni színpadon és filmekben, amelyekben az őt alakító színészek sosem beszéltek akcentussal oroszul. Totális hatalmának mellékhatása volt a magányérzet, ezért szerette – elsősorban – az előadó-művészeteket, és szívesen is ártotta bele magát a műbírálatba. A „pártos" kritika pedig felbátorodott és voltaképpen önjáróvá lett, lényegében a cenzúra szerepét is átvállalta, sztálinabb lett Sztálinnál, mert Sztálin ekkor még olvasta a kritikákat, a kritika pedig kedvében akart járni a diktátornak, igyekezett előre kitalálni a mondatait. Ebben az értelemben tehát – írja Gromov – a diktátor és a művész közötti viszony a kritikával (vagy a cenzúrát is magába integráló színházi intézményrendszerrel) kiegészülő hármas-négyes játéktérré bővült, amelyben persze a látszat szerint minden szereplő találhatott szövetségeseket a céljai eléréséhez, de alapszabályként megjelent, hogy a diktátor ellen összefogni nem szabad, mert azt azonnal megtorolta valamelyik, a játéktéren kívülről érkező erőszakszerv. Ebben a játéktérben a néző gyakorlatilag nem volt tényező, legfeljebb úgy, mint az OGPU vizsgálatainak tárgya.

A Turbin család napjai igazából társadalmi szatíra, a tragikuma nagyon mélyen el van rejtve, de nyilvánvalóan hatott a húszas évek közönségére: a Kijevben élő katona- és polgárcsalád – Bulgakov is itt született, apja a kijevi teológiai akadémia tanára volt – intelligens, művelt, tisztességes, hazaszerető család, amely az 1917-es forradalom utáni években azt éli át, hogy a gyorsan változó rezsimek, a cári, a fehér, a vörös diktatúrák jönnek és eltűnnek, és a tisztességre és a hazafiságra hivatkozva hogyan használják ki és hagyják mindig pácban tagjait. Turbinék intelligenciája jól működik, pontosan látják, hogy hol a helyük, hogy dolguk van a saját világukban, csak a világ nem teremt köréjük olyan korrekt viszonyokat, amelyek között élni vagy cselekedni tudnának. Sztálin félreolvassa a történetet: „ha ezeket a remek embereket a bolsevizmus le tudja győzni, akkor a bolsevizmus az erősebb és az életképesebb", mondhatná, belül azonban irigyli őket, magányosabb napjain ilyen családot álmodik magának. A közönség is gondolkodhat persze Sztálin félreolvasásához hasonlóan, de ki is röhögheti egykori hiú ábrándjait, ha a harmincas évek szürke és depresszív – *A Mester és Margaritá*ban megírt – moszkvai életére gondol.

Mindeközben, 1930 januárjától már próbálják a Művész Színházban Bulgakov Molière-darabját, és egy házkutatás során elviszik a naplóit, amelyekben többek között a darabhoz kapcsolódó ötleteit is feljegyezte; indoknak ott volt a testvérével folytatott levelezése, a külföldi, valutában érkező honoráriumok *A fehér gárda* fordításaiért, és még ki tudja, mi. Bulgakov válik a második feleségétől, és elveszi a harmadikat, Jelena Silovszkaját, a színésznőt, aki később írói hagyatékának elhivatott gondozója lesz. 1932 júliusa és 1933 márciusa között megírja a Molière-ről szóló életrajzi regényét. A Molière-darab címe: *Кабала святош*, Karig Sára magyar

Bogdán Zsolt a Képmutatók cselszövésében, r.: Porogi Dorka, Csíki Játékszín (2012). Fotó: Jakab Lóránt

fordításában: *Képmutatók cselszövése* időközben *Molière*-re változik. Másfél év után megszakadnak a próbák, de a Sztálinnal folytatott telefonbeszélgetés hatására és Gorkij személyes közbenjárására – mondjuk, egészen érdekes ennek a Gorkij–Sztálin levélváltásnak a hangneme, a levelek a *mi* (Gorkij és a pártfőtitkár) és az *ő* (Bulgakov) relációjában, a „társutas" és az ellenséges értelmiségi szerepében lebegtetik a Molière-darab szerzőjét – a darab „B" kategória-besorolást kap, vagyis a Szovjetunió bármely színháza műsorra tűzheti. De nem tűzik. 1933-ban néhány előadás erejéig látható a rigai Csehov Színházban, a Művész Színház azonban csak 1936. február 16-án mutatja be. Hét előadást él meg a *Molière*, a bemutatón huszonkétszer hívja ki a közönség a színészeket a függöny elé, de különös módon már öt nappal a bemutató *előtt* megjelenik egy ellenséges recenzió a darabról, és pár nap múlva Platon Kerzsencev is elküldi nevezetes feljegyzését Sztálinnak és Molotovnak a *Molière* „rejtett politikai utalásairól".

Túl azon, hogy a darab Molière–XIV. Lajos konfliktusa kibeszél valamit a Bulgakov–Sztálin viszonyról, pontosabban annak kiábrándító belátását beszéli el, hogy a hatalom és a művész viaskodása, sátáni csiki-csuki játéka – a mű színrevitelével, de talán már a megírásával is – igazából nem létrehozza, hanem elpusztítja a műv(észet)et. A diktátor nem érteni, hanem aktuális céljai érdekében használni akarja a művészetet. Az írót magát függő viszonyban lehet tartani, a közönség (a művelt, régi polgári elit; ne feledjük, hogy a Művész Színház Csehov színműveinek első játszóhelye volt harminc évvel korábban, és hogy még Bulgakov idejében is Sztanyiszlavszkij és Nyemirovics-Dancsenko vezetik az intézményt!) politikai hangulatváltozásai a színházban mutatkozhatnak meg a legkevésbé titkolt formában. De nem is csak egy adott társadalmi réteg, hanem a legkülönfélébb közösségek szimpátiáját, haragját, gyűlöletét lehet kiváltani azzal, ha a sztálini hatalom engedélyez egy darabot, vagy betilt. Nem a darab a fontos, hanem a közösségek ösztönös reakcióinak a megfigyelése, a közösségek közötti kapcsolatok, szimpátiák és ellenszenvek folytonos átrendezése. Sztálin valószínűleg élvezi, hogy a Művész Színház mint színházi műhely az ő hatalma alatt mégiscsak az új ideológiai keretekhez alkalmazkodik. Meg hát a Művész Színház világhírű, és jólesik azt hazudni, hogy a bolsevik kultúrpolitika nem művész(et)ellenes. Az egész egy nagyon jól átgondolt – átgondoltsága igazából tervszerű következetlenségében rejlik – egzisztenciális és pszichológiai terror, amelyhez sokan alkalmazkodnak, például a filmrendező Eisenstein; sokan ellenállnak és belepusztulnak, mint Mandelstam, a költő, a *mester* egyik prototípusa, és elég hosszú lenne még ez a névsor; és sokan szívesen belepusztulnának morális tartásukat példaként felmutatva, de Sztálin nem elpusztítani akarja őket, hanem kínozni, mint Mihail Afanaszjevics Bulgakovot.

Lajos tizenhat évvel fiatalabb Molière-nél, Sztálin tizenhárom évvel idősebb Bulgakovnál. Lajos – a Bulgakov-darabban – Molière-től tanulja az uralkodás körmönfont módszereit, a molière-i karaktereken keresztül ismeri meg a hatalom közelében sündörgők (ma is halálosan pontosan leírt) lélektani típusait, sőt voltaképpen belekomponálja magát a Molière-darabokba, kéretlen színészként eljátszva a néző szerepét, és ezt Molière is csak idővel veszi észre. Ha a király nevet (vagy nem nevet), az nemcsak az előadás sikerének vagy bukásának a záloga, hanem az állam irányításának nagyon kifinomult eszköze. (Az állam – ő maga, azaz a tőle, XIV. Lajostól való függések hálózata). A király nem nevet a szereplőkön, hanem *kineveti* őket, vagy éppenséggel nem nevet rajtuk, ami azt jelent(het)i, hogy ezek a valakik már a kinevetésre sem méltók, vagy hogy az író hibázik, mert azokat akarja kinevettetni, akiket a király nem enged. A király mindent elnéz Molière-nek, csak a *Tartuffe*-öt – vagy *Az imposztor*t, bármi legyen is a címe, vagy bármilyen szöveget fabrikáljon is belőle a színész-drámaíró – nem. Lajos szerepelni is szeret, táncol, de idegesíti, ha Neróról beszélnek neki, tűri, de nem szereti Molière rögtönzött, hízelgő prológusait.

Sztálin idősebb Bulgakovnál, és szívesen viselkedik vele valamiféle, talán nem is létező, szimbolikus halott apa helyébe lépő, a családfő szerepét kisajátító idősebb testvérként. De Sztálinnak is szüksége van Bulgakovra – majdnem ugyanazért, amiért a Bulgakov-darab Lajosának Molière-re. Sztálin nevetése ugyanúgy államigazgatási intézmény, szerv, drámaírók, rendezők, színészek, színházak sorsa vagy csak az esedékes apanázsa múlik azon, hogy min nevet, mit nevet ki a diktátor. Sztálin figyeli és figyelteti, hogy ki nevet azon, amin ő nevet. Bulgakovnak – és néhány elég intelligens, de ijedt kortársának – annyi elégtétel marad, hogy Sztálin sok olyasmin is nevet, amire tulajdonképpen ő maga, a diktátor is csak vágyik, és amit amúgy titkol.

Bulgakov a *Képmutatók cselszövése* próbáinak leállítása idején, 1932 nyarán köt szerződést a *Híres emberek élete* című – ma is létező – könyvsorozat kiadójával a Molière-életrajz megírására. Jelena Szergejevnával járnak a központi Lenin Könyvtárba, Jean-Léonor Le Gallois de Grimarest 1705-ös életrajzát (az első Molière-életrajz), Eugène Rigal 1908-as monográfiáját, Karl Mantzius 1905-ös Molière-könyvét (ennek 1922-ben már orosz fordítása is volt) olvasgatják, és még sok mást. Furcsa módon ezeknek a könyveknek egy része csak külön engedéllyel hozzáférhető, értetlenkednek rajta. Valószínűleg a Le Gallois-életrajzból veszi az ötletet Bulgakov, hogy szabálytalan életrajzot ír Molière-ről. Az életrajznak ugyanis van egy különös, nehezen perszonifikálható narrátora, egy kutatói attitűddel rendelkező, a képzeletbeli, akadékoskodó olvasóval, lektorokkal folyton vitázó, a Molière halála utáni időben sokféleképpen elhelyezhető (hol szemtanúnak tetsző, hol meg a párizsi Molière-emlékmű szimbolikájáról értekező) elbeszélő, aki a drámaírót regényalakként kezeli, óvatosan, kívülről igyekszik láttatni cselekvései lélektani indítékait, s eközben pontos megjegyzésekkel – ezek nyilvánvaló párhuzamok az 1920-30-as évek szovjet színházkultúrájával – árnyalja a Corneille–Molière–Racine-korszak színházi világának, a színházcsinálásnak az egzisztenciális feltételeit is. Nem sokkal a kézirat leadása után (bámulatos gyorsasággal működik az elnyomó gépezet!) megérkezik Alekszandr Nyikolajevics Tyihonov – aki amúgy komoly világirodalmi műveltséggel rendelkező, a kiadói szerkesztők krémjéhez tartozó irodalmár – lektori véleménye. Tyihonov bírálatának a legfőbb szempontjai között szerepel, hogy az életrajz elbeszélője olyan, mint egy a tekintélyt nem tisztelő „szemtelen fiatalember", akinek a nézőpontja távol áll a marxista szemléletmódtól, és a kötet nem reflektál arra, hogy Molière melyik társadalmi osztályt képviseli – nyilván az lenne a helyes válasz, hogy a feltörekvő polgári osztályt a feudális önkényuralommal szemben. (Közbevetőleg: nyelvi sziporkái ellenére ezért idegesítőek ma már Illyés Gyula Molière-fordításai, amelyekből lólábként lóg ki mindig ez az osztályharcos hangoltság.) Tyihonovnak nem tetszik, hogy az elbeszélő megjegyzései mögött a „mi szovjet valóságunk" ironikus kritikája fedezhető fel, és külön bűneként rója fel a szövegnek aforisztikus stílusát.

Fodor Tamás a Képmutatók cselszövésében,
r.: Szikszai Rémusz, Szkéné (2012). Fotó: Deák Barbara

A lektori jelentésben felkérik Bulgakovot az életrajz a bírálatban rögzített szempontok szerinti átdolgozására, ő azonban elzárkózik ettől. Más szerzővel íratják meg végül a Molière-életrajzot. Bulgakov regény-életrajza csak 1962-ben jelenik meg a sorozatban, húzásokkal, Jelena Szergejevna Bulgakova szerkesztésében. Több forrás állítja, hogy Jelena Szergejevna ezzel nyugtatta a saját lelkiismeretét: „Mihail Szergejevics mindig azt mondogatta: ha húzni akarnak, hát húzzanak – csak soha ne írjanak bele semmi újat!" (Nálunk is ez a rövidített változat jelent meg 1974-ben Karig Sára fordításában, de 2008-ban Szőke Katalin és M. Nagy Miklós pótolták a hiányzó részeket az új, teljes szövegű orosz Bulgakov-kiadások alapján.)

Tyihonovnak, leszámítva a lektori jelentésben lappangó rosszindulatát – kétségkívül voltak elegen, akiket Latunszkij kritikus karikaturisztikus figurájaként skiccelt fel Bulgakov *A Mester és Margaritá*ban –, éles szeme volt. Bulgakov Molière-drámájának kulcsmondata mintha tényleg a *Molière úr életé*ben lenne leírva. Bulgakov a *Tartuffe/Az imposztor* ellen tiltakozó párizsi érsek 1667-ben kiadott röpiratát idézi: „Miután ellenőrünktől értesültünk, hogy pénteken, a folyó hó ötödik napján, a város egyik színházában, *Az imposztor* új cím alatt bemutattak egy vígjátékot, amely annál ártalmasabb a vallásra, mivel a képmutatás és a hamis jámborság bírálatának ürügyével alkalmat nyújt arra, hogy azokat bírálja, akik az igazi jámborságot tanúsítják…" Figyeljünk csak erre a többszörösen keretezett, patológiás logikát követő mondatra! Bulgakov aforisztikus, mert az aforizma műfaja maga is elit műfaj: a XIV–XVI. Lajosok udvarai különben is a később világirodalmi rangúvá vált miniatűr irodalmi műfaj műremekeinek termékeny „manufaktúrái" voltak, mert ez a nyelvi kreativitás, a két- és többértelműség volt az elit rivális csoportjainak önreprezentációja. (Molière egy ilyen csoportot, Mlle Scudéry sleppjét nevetteti ki a *Tudós nők*ben.) Az aforizmákban próbálja meg Bulgakov megragadni Molière, illetve a sztálini elit világát. A *Képmutatók cselszövése* is aforizmákra kifutó jelenetek sorozata, szatirikus vígjáték, amely tragédiába fordul. Ami a darabban az „Oltáriszentség Társaság" álszent, igazából politikai, hatalomtechnikai „kavarása", az ugyanúgy, ahogyan az érseknek az életrajzban idézett mondata, lényegében végleg elrontja az uralkodó és a komédiás távolságtartó, de intellektuális játékát. A király is bosszankodik azon, hogy az érsek ravasz aforizmája után nem viselkedhet úgy, ahogy addig – mert a humor kívül kerül a vígjátéki kereteken –, a hipochonder Molière pedig belehal közös játékuk elvesztésébe. A játék addig él, amíg az érsek által kikotyogott, a hatalom és a művész közötti hallgatólagos paktum működik, vagy amíg egyiküknél sem jelentkeznek a személyiségzavar vagy a testi betegség valamilyen jelei. A diktátor addig nézi el a művész iróniáját, és lehet öniróniku a saját vallásos vagy ateista ideológiájával szemben (mindegy, hogy vallásos vagy ateista, a fontos az ideológia mint diskurzus), amíg úgy látszik, mintha a komédia a képmutatáson, az álszentségen verné el a port. Vagy éppen fordítva, lehet az álszentségen is nevetni, ha a valódi hitet komolyan vesszük: többnyire inkább ez a diktátor szemszöge. A komikumnak Molière és Bulgakov szerint mindig tartalmaznia kell a kinevetett tárgy, magatartás fonákját is. De ha a dolgoknak eltűnik a fonákja, vagy ha a hatalom egyértelműen kinyilvánítja, hogy az álszentség, a képmutatás *a hit*, akkor eltűnik a humor. És attól kezdve senki nem nevet, semmin.

TOMPA ANDREA

MŰVÉSZNŐ, VAN ÖNNEK POLITIKAI VÉLEMÉNYE?

Február 24. utáni gondolatok

Ez a mostani pillanat – amely sajnos sokkal hosszabb lesz egy pillanatnál, és nemcsak generációkon átívelő traumákat fog okozni, de kultúrák, egész társadalmak, elsősorban talán az orosz társadalom súlyos összeomlását hozza majd – olyan drámai és vízválasztó pillanat, amilyen az én életemben nem volt. Az „én" fordulatom, 1989 végén a romániai politikai rendszer összeomlása minden szempontból pozitív változás volt. Ezért úgy is látom, hogy ez a mostani pillanat az orosz értelmiségiekre, akiknek hazája ezúttal (ahogy már párszor a múltban is) az elkövetői oldalon áll, irtózatos felelősséget ró, egyfajta morális kényszer, hogy ezzel a háborúval kapcsolatban állást foglaljanak. A megszólalási lehetőségek ugyanakkor rendkívül beszűkültek, főleg március elseje után, amikor is a cenzúrát felcsavarták a maximumra Oroszországban, és ezzel fontos független médiumokat hallgattattak el, mint amilyen a Dozsgy tévé vagy az Ekho Moszkvi rádió, és rengeteg mást. Aki ma nyilvánosan háborút emleget, tüntet, ír stb., börtönnel sújtható. Majdnem sztálini idők köszöntöttek be, de azért nem teljesen. Sokan még mindig elmondhatják a véleményüket valamilyen kódolt, kerülő, szimbolikus úton, de akár direktben is, és utána nyomban felállnak és távoznak – rendszerint a posztjukról, vagy magából az országból is, vagy épp a börtön irányába.

Most azonban nem a megszólalás és a hallgatás különböző módozatait akarom bemutatni, amelyekben ma Oroszország inkább szűkölködik, mint bővelkedik – kedvencem Ljudmila Petrusevszkaja írónő, aki 84 éves, és rendre kifejezi a véleményét a háborúról és a saját közérzetéről, darabját nemrég be is tiltották –, hanem inkább azt, hogy vajon mi van akkor, ha az ember nem képes kifejezni a véleményét. Félelmében, megalkuvásában, opportunizmusból, narcisztikusan tetszelegve abban, hogy ő „felette áll" a dolgoknak, vagy szimplán félrenéz, úgy tesz, mintha nem látná, mi van körülötte. (Ha netán egyetért a háborúval, azt bőszen bárhol kifejezheti, még dicséretet is kaphat érte; ez nem jelenti azt, hogy majd nem fogja elvinni az ördög.) Én nem nagyon tudom elképzelni azt az alkotó életet élő embert, és most nagyon széles értelemben használom e szót, akinek semmiféle véleménye nincs arról, ha hazája egy másik országba tankokat, rakétákat, katonákat, aknákat küld, és civilek ezreit mészárolja le. De mi van azzal, aki nem mondja el, amit gondol?

Február 24-én reggel egy moszkvai színház igazgatóját felhívja egy minisztériumi „csinovnyica", egy tisztviselőnő. Ismerik egymást, hiszen munkakapcsolatban állnak, a színház az államtól, a minisztériumtól kapja támogatását, onnan jött az igazgatói megbízatás is. Reggel van, az igazgató éppen külföldön tartózkodik, de már nagyon korán kapott egy hívást ukrajnai rokonaitól, akik jelezték, hogy jól vannak, mindenki biztonságban van. A csinovnyica azt tanácsolja az igazgatónak, hogy jobb, ha most nem szólal meg. Ez az igazgató történetesen még aznap felmond, a nyilvánosságban téve közzé döntését. A történetet egyébként az igazgató személyesen írta meg nekem, amikor felmondásának körülményeiről kérdeztem. Amikor később bevitte a felmondólevelét a minisztériumba, a csinyovnyica felajánlotta, hogy mindenki mondjon fel, aki nem ért egyet Oroszország akciójával. Ezt a szándékot azóta kormányzati szintre emelték, mint minisztériumi javaslat is megjelent. A színház dolgozói pedig teleragasztották a környéket „nemet a háborúra" plakátokkal. A művészeti vezető (tehát a színház második embere) vitatkozni kezdett arról a csinovnyicával, hogy ők orosz kultúrát csinálnak az orosz embereknek az orosz emberek pénzéből, és nem a hatalmat szolgálják. Nyomban felkínálták neki, hogy vagy felmond maga, vagy a minisztérium mond fel neki – egy elég súlyos mulasztásokat tartalmazó szerződésszegési eljárás alapján. Ez utóbbi történt. A színház azóta önálló jogi személyként is megszűnt (de ez most messzire vezetne), ahogy egy sereg más színház is Oroszországban. Mindez azért fontos, mert a kontextus azt mutatja, minden szónak súlyos következménye van.

Aki kimondja a szavakat, ezt kockáztatja.

És aki nem mondja ki? Ő érdekel engem leginkább, hogy ő mit kockáztat. Nem tudom ennél pontosabban megfogalmazni: a lelke üdvét.

A mostani történések, vagyis a háború azért vízválasztó, mert ebben nem lehet tévedni: ez, mondhatni, fekete-fehér helyzet. Tudható, hogy kik az elkövetők, és mit követnek el. Vitathatatlan, hogy mi az igazság, kinek az oldalán áll, és mi a hamisság. És az igazság oldalán állni, pillanatnyi, akár jelentős veszteségeket élve át, mint az említett igazgató, aki felmond február 24-én, és az a rengeteg színházi alkalmazott, akik szintén lemondanak szeretett munkájukról és intézményükről, annyit jelent, hogy rövid vagy akár hosszabb távon is lehet, hogy nehéz, akár nyomorult helyzetbe kerülnek. (Az „én" igazgatóm mindenesetre még nem hagyta el Oroszországot.) Valahogy mégis úgy képzelem, anélkül hogy hősiességüket vagy fénylő igazságosságukat valaha átéltem volna, hogy az igazság oldalán állni olyan tőke, ami – ha nem is fordul éppen le állásra, pénzre, státusra, egzisztenciális alapokra – megtart.

Az igazság megtart. Mint egy háló. Mint szerető szülő a gyermekét.

Ez így nyilván naivitás, butaság, idealizmus. Rendben. De akkor meg mi a fenéért mondott fel az a rengeteg igazgató és sok más kevésbé látható ember, ha nem az igazságért?

Aki viszont nem mondja ki, mert erről szeretnék írni, csak éppen hogy kerülgetem folyton, mert ez sokkal gyötrelmesebb és sajnos ismerősebb is, az biztosan szembesül hallgatásával – cinkosságával, félrenézésével, amit számonkérnek majd rajta. És ez a majd máris jelen: a *theylovewar.com* oldal olyan (orosz és ukrán) hírességeket gyűjt össze egyfajta szégyenfalként, akik vagy támogatólag szóltak a háborúról, vagy meg sem szólaltak. A hallgatás egyenlő egyetértés a háborúval.

Egy alkotónak még a közössége (hazája, szűkebb-tágabb környezete) előtt sem kell feltétlenül szégyenlenie magát, mert az elől mindig el lehet rejtőzni, és olyan új buborékokat kialakítani, ahol az ember felmentést kap, és már nem szégyenkezik. És önmaga előtt is képes felmenteni, kimagyarázni magát, megbocsát magának, elhiteti magával, hogy helyesen cselekedett. „Eichmann Isten előtt érzi magát bűnösnek, nem a törvény előtt", idézi Hannah Arendt Adolf Eichmann védőügyvédjét. Eichmann a világ*ok*at, a morál*ok*at szétválasztja, két különböző mércével mér.

„Én alkotó vagyok, és teszem a dolgom", mondja a hallgatás magyarázataként a művész. Elhiteti magával, hogy parancsra cselekszik, mert a hallgatást kapta éppen parancsba. Ennek azért sok rémisztő előzménye van. Hogy az ő lelke üdvével mi van, nem tudom; talán a lelke is kiszikkadt és elszáradt már, úgyhogy valószínűleg az üdvével már nem nagyon törődik. Mintha február 24. drámaian mozgósította volna azokat a sötét történelmi tapasztalatokat, amelyek a hallgatáshoz kapcsolódnak. Ahhoz a némasághoz, amelyet a holokauszt tapasztalata örökített át. Hogy hallgatni bűn, bűnrészesség, cinkosság, egyetértés.

Amikor azt mondom, a lelke üdvét kockáztatja az, aki hallgat, akkor nem valami másvilági díjesőre gondolok, hanem a létnek arra a minden pillanatban jelen lévő alapjára, amelyen állunk, egyenesen és nyugodtan, amikor tudjuk, hogy mi a dolgunk, mi a helyes döntés és mi a különbség a jó és a rossz között. A Nobel-békedíjas újságíró, Dmitrij Muratov mondta egy friss interjúban, hogy most aztán jól meghatározták, hogy mi a jó és mi a gonosz. S ilyenkor talán ebben a hallgatásban éppen ez, a jó és a rossz, az igaz meg a hamis, a helyes és a megvetendő keverednek annyira össze és el, hogy a különbség elfeketül. De hogy tud így valaki alkotó ember maradni? Ha ennyire látásvesztett lesz? Bár ez nagyon ingoványos talaj, amelyre félve lépek, mert vannak, ha elvétve is, ellenpéldák, de azért nagyon nehéz volna amellett érvelni, hogy ha egy alkotó úgy érzi, joga van egy másik embercsoportot gyűlölni, elpusztítani, és a hazájának is joga van ehhez, miközben ő ehhez a hazához, eszmerendszerhez, politikai vezetéshez lojális, mindez ne befolyásolná a műveit. Ez egyszerűen elképzelhetetlen.

A nyilvánosság szempontjából teljesen új világban élünk. A megszólalás és a hallgatás ugyanúgy a nyilvánosság előtt zajlik. Ma valaki *láthatóan* hallgat, ha hallgat Oroszországban. A rá figyelő emberek figyelik a hallgatását. A népszerűség azt is jelenti, hogy figyelem irányul valaki felé. Aki népszerű, figyelmet kap, figyelik, figyelemmel követik, akár megfigyelik. A figyelemnek ebben a fénykörében nem lehet öntetszelgően állni a műveinkkel, és a képzelt nagyszerűségünket hirdetni. Azt írom, hogy nem lehet, és azt látom, hogy nagyon is lehet

A mariupoli színház 2022. április 4-én az orosz támadás után. Fotó: MTI/AP/Alexei Alexandrov

Óriási betűkkel, oroszul festették fel a gyerekek szót a szczecini Kortárs Színház bejárata elé. Fotó: MTI/EPA-PAP/Marcin Bielecki

persze, nem jő a szőrös bunkó, és csap az ember fejére naponta, ha fényezi magát. Alapvetően talán az a kérdés, hogy miféle szerződést köt az ember magával, hogy van-e valami hosszú távú, akár végtelenül idealista és teljesen megvalósíthatatlan terve – úgymint: jobbá tenni vagy megjavítani a világot, mint a judaizmusban a „tikkum olam", a világ megjavításának feladata –, és akkor ennek a szerződésnek a fényében akar létezni. És ez nem arról szól, hogy a maga személyes léte minden pillanatban elismerésben részesüljön, és anyagi jutalmakban, hanem a világon munkálkodik. És a világ nem ő. A világ nem én vagyok, a középpont nem én vagyok.

Ez a figyelem nem azért árad a művész felé, mert politikai iránytűként tekintenek rá, hanem mert netán érdemes műveket hozott létre, ami mögött egy gondolkodás áll a világról és annak komplexitásáról, egy érzékelése a létnek, aminek igenis része az is, hogy valaki igyekszik tájékozódni az igaz és a hamis dolgok között. Hát hogyne akarnám meghallani a véleményét a politikai valóságról, ha van neki mondandója, amely a világ javítását célozza? De ez bizonyos értelemben mind a művek farvizén történik, egy hozzájuk csapódó plusz érték.

Ugyanakkor azt is gondolom, hogy az alkotó élet, és a kifejezést nagyon tág értelemben használom, azt is jelenti, hogy kockázatokat kell vállalni, az ismeretlenbe kell ugrani, ha tetszik, veszélyesen élni. Nem 220 km/órával furikázni, nem erre gondolok, hanem az egzisztencia kiszögelléseire ráállva belenézni azokba a határhelyzetekbe, ahol tényleg megnyílnak a tiszta pillanatok, elválik a fény a sötéttől, látható lesz, hogy mi is az emberi feladat itt, ebben a létben. Hogy mit kell nekem itt most csinálnom – mert a kérdés mindig személyesen tehető csak fel. Az elmúlt hetekben Magyarországon is sokan megtapasztalták éppen ezt az alkotó létet, azt a helyzetet, amikor saját kényelmüket és biztonságukat háttérbe helyezve egy idegen emberrel, egy családdal, állatokkal osztották meg az életüket, és teszik ezt sokan ma is, mert világossá vált hirtelen nemcsak az, hogy háború van és ártatlan emberek esnek áldozatul, hanem az is, hogy az élet értékes és mindenek felett szolgálandó, akár személyes lemondások árán is. Hogy nem ők a középpont, hanem most valami más. Ez a kockázat jó és termékeny, és megerősíti az élethez való szoros kötődésünket, hiszen az igazak oldalán találhatták magukat azok, akik menekülteket fogadtak be és segítettek. Egy kicsit jobbnak lehetett lenni. És semmi nem erősít meg annyira, mint amikor az ember tudja, hogy helyesen cselekedett.

Miközben ezeket a sorokat írom, a Metropolitan Opera felmondott egy újabb orosz énekesének, aki a Bolsojban is énekel: Aida Garifullináról van szó. Németországi fellépéseit még nem mondták le. Úgy gondolom, az utóbbiak döntenek helyesen. Nem azért, mintha úgy vélném, hogy a művészek fölötte állnak bármilyen embargónak, és kivételezni kellene velük. Hanem ezek az intézmények mégiscsak kötöttek egy szerződést egykor, és nem kérdezték meg – mulatságos is volna, ha megtennék – a művész politikai véleményét. Ahogy valószínűleg a szexuális szokásairól és a vallásáról sem kérdezték. Egy művész politikai véleménye, ha megfogalmazza, akkor ismert; ez azt jelenti, hogy az a művész belépett a nyilvánosságba, és vállalta megszólalásának, aláírásának a következményeit (ahogy Putyin gyakran aláírásokat kéreget a művészeitől, például a Krímmel kapcsolatos „elnöki pozíció megerősítéséhez"; elég gyenge lehet az az elnöki pozíció, ha egy operaénekesnőnek kell erről véleményt mondani). Ha egy művész (bármilyen jellegű) politikai véleménye ismert, és *ezzel együtt* szerződtetik le, akkor az azt jelenti, hogy a véleménynek nincs szerepe ebben. De pont Németországban merült az fel, hogy Anna Nyetrebko nyilatkozzon, és ítélje el Putyint, mire az énekesnő lemondta a fellépéseit (legalábbis hivatalosan; a honlapjára lépve elég sok nyugati ország színházában kötöttem ki, ahol jegyet vásárolhattam volna közelgő fellépéseire; hogy mi az igazság, fene tudja). Aztán nemrég Nyetrebko mégis tett egy nyilatkozatot, elítélve a háborút és a politikai vezetést (Putyint név szerint nem), mire éppenséggel orosz fellépéseit mondták le.

Hatalmas Z betű egy színház épületének falán Moszkvában. Fotó: MTI/EPA/Jurij Kocsetkov

Nehéz ezeknek a kényszerítéseknek és döntéseknek az elvi körvonalait megtalálni: egy művész tényleg csak akkor énekelheti el az *Aidát*, ha elítéli Putyint? Nem abszurd ez a felvetés és a vélemény kikényszerítése? Világos, egy háborús bűnösről van szó, aki még nincs rács mögött. Az már valamelyest érhető, hogy a külföldi intézmények netán a népharagtól félnek, hogy a művészt a fellépésével kiteszik a közönség és a nyilvánosság elutasításának. Arról nem beszélve, hogy egy művészi közösségben milyen megterhelő úgy együtt dolgozni, hogy a másik politikai nézetei, politikai hízelkedései belső feszültséget okoznak; egy írónak könnyű, nem közösségi alkotás az irodalom. Ugyanakkor kétségtelen, Nyetrebko nagyon súlyos politikai gesztusokat tett: 2014-ben egy ukrán szeparatistával fényképezkedett, és nagy pénzadományt adott a donyecki orosz színháznak; amúgy közismerten Putyin kedvenc énekesnője. De vajon miért kellett eljutni egy háborúig ahhoz, hogy egy ilyen kérdést a nyilvánosságnak és a művésznek szegezzenek? Mintha korábban ez a viszony nem számított volna, a szerződéseket az énekes politikai nézetei nem befolyásolták.

A politikai vélemény kikényszerítése, úgy gondolom, mindig elhibázott; az orosz politika is hajlott rá, de a nyugati intézmények is hajszolják. A politikai vélemény morál, a morált pedig nem lehet kipofozni valakiből. Vagy van, vagy nincs.

A művész politikai véleményéhez visszatérve (hogy legyen, én igenis megengedem neki, bár nem kért tőlem engedélyt): de mi a vélemény? Vélemény-e minden, ami annak látszik? A politikai vélemény – sok orosz művésztől végeredményben most azt kérnek: politikai véleményt, elhatárolódást Putyintól és a háborútól – gondolatok, érvek, kritikai megfontolások, morális álláspont kifejtése; ez vélemény. Meggyőződésem, hogy gyakran nem olyan művészek kerülnek nyomás alá, akiknek tényleg volna politikai *véleményük* és gondolatuk, mert megfigyelték és elemezték a politikai valóságot, majd az őket körülvevő világot értő módon átfordították egy politikai véleményre. Sokuk – és ezzel senkit nem mentek fel, sőt – semmiféle gondolkodást nem mutat, nem írt meg egy húszsoros érvelést sem amellett, hogy miért jó a putyini rendszer, hanem csak belegabalyodott ennek a póknak a hálójába, jutalmakban részesült, kisebb-nagyobb (gyakran óriási) juttatásokat zsebelt be, és kis cseréket bonyolított le a politikával, kölcsönösen nyalták-falták egymást. Ez a sodródás, ez a nem gondolkodó, mindig a hatalomhoz és az erősekhez törleszkedő „politizálás" kínos. Sőt, bűnös.

A fennálló hatalomhoz való dörgölőzés, az erősek simogatása és puszilgatása cserébe a milliárdokért, kitüntetésekért és épületekért azonban nem politizálás. Az nem vélemény, hanem valami más, még a szavakat is lusta vagyok megkeresni rá. Ebbe a hálóba nagyon könnyű besétálni, és az autokrata rendszerek abban érdekeltek, hogy erős állami függelmi helyzeteket hozzanak létre, kölcsönös szívességek és elhallgatások cseréjét.

A fennálló (választott, önjelölt) hatalommal, a hatalmon lévőkkel a művésznek egyetlen lehetséges kapcsolatát ismerem: és ez a kritika. Minden más törleszkedés és érdekek keresése. Kritika, mert ez az egyetlen lehetséges eszköz arra, hogy a hatalom ne romoljon el, márpedig nyilvánvalóan mindig el akar romlani, és magával is akarja rántani, akit lehet. És miért pont egy művészt ne lehetne. A kritika nem az „egyenlő távolságra mindenkitől" elve (amely morálisan számomra amúgy sem megragadható, vagy nevetséges), hanem a megfelelő kritikai távolság a hatalmon lévőktől.

Politizálni lehet, akinek kedve van hozzá, még azt is szívesen mondom, mert hiszek az emberi szabadságban, hogy akárhogy lehet. Nevetségesnek látom, ahányszor a saját írói oldalamon üzennek olvasók, hogy ne politizáljak. Ugyan miért? Ha postás lennék, vagy kurvapecér, politizálhatnék? Vagy csak a politikusok politizálhatnak? Jó, akkor a politikusok meg ne olvassanak regényeket. Abszurd. A világ közös kincs, együtt rágjuk, tapossuk, öleljük. Egyszerűen nem érintenek meg, nem foglalkoztatnak azok a művek, művészek, amelyek és akik „felette állnak" a politikai valóságnak. Én Csehovval vallom, hogy mi alatta állunk – a szerelemnek, a politikának, az életnek. Bizonyos távlatból persze lehet, hogy mindegy, mennyire voltunk bátrak vagy gyávák, mert nem nagyon marad más utánunk, mint a művek.

Minél többet tanulmányozom a múltat – mert a jelent csak érzékelni tudom, de tanulmányozni nem, hiszen a jelen rendezetlen, kaotikus és nyitott, bár a múlt sem teljesen lezárt –, annál inkább úgy érzékelem, hogy mindig kevés a fáklya-ember. Nem véletlenül hívom így. Szentnek is nevezhetném őket, ha nem félnék attól, hogy pont e szó leírásakor veszítem el az olvasó érdeklődését. Mindig kevesen vannak az igazak, nagyon kevesen, és a jelenben talán rejtetten vannak jelen, nem észrevehetően. Azokra gondolok, akik fáklyaként állnak az igazság mellett, vagy maguk is fáklyává válnak, mint Jan Palach, aki 1969-ben a prágai tavasz eltiprása elleni tiltakozás miatt áldozta fel életét. Azok az igazak, akik megtörhetetlenül – de fizikailag elpusztíthatóan –, anélkül hogy megfélemlíthetőek volnának, vagy legalábbis ennek nem adják tanújelet, küzdenek az igazságért. Egy ilyen megtörhetetlen ember azért látszik: Alekszej Navalnij. De ott van a frissen elítélt Alla Gutnyikova is, aki szintén a „tikkum olam", az élet jobbításának feladatát idézi. Ezek a fáklya-emberek általában nem művészek; aktivisták, politikusok, de többnyire „csak" civilek, ritkán papok. A múltban is jól világítanak, igazságuk messzire és örökre fénylik. Ők életalkotást hoznak létre, a létükkel világítanak, szemben a művészekkel, akik gyakran inkább („csak") műveket alkotnak. Én mindig választok magamnak ilyen fénypontokat, mert ők tudják mutatni, mi a mérce, milyen mértékegységgel kell mérni a világot. Ilyenkor sokat olvasok tőlük és róluk, ismerkedem életalkotásukkal, mert ezek a fáklya-emberek az életükkel alkottak teret az igazságnak. De mindig kevesen vannak, mert az ő kockázatuk, így tehát az áldozatuk is a legnagyobb.

Oroszországban ma kétségtelenül azok járnak jól, akik úgy tűnik, hogy éppen nagyon rosszul járnak. Rövid távon biztosan. De az emberi élet nem mérhető rövid távokkal, mert akkor egész nap csokit vagy szalonnát zabálnánk. Muszáj magunkat is abban a távlatban látnunk, amelyben nem halványul el a cselekedeteink értelme, sőt, igazsága idővel csak szilárdabbá válik. Ők alszanak nyugodtan, a mostani vesztesek. A lelkük üdvét megmentették.

VÉGE VAN?

Művészet és morál

Beszélgetésünk témája a művész és a művészet nyilvános politikai állásfoglalásának kérdése egy olyan éles helyzetben, mint a szomszédunkban zajló háború. Számos európai ország művészei fejezték ki szolidaritásukat a megtámadott Ukrajnával, és több rangos intézmény (színházak, operaházak, fesztiválok) szerződéseket szakított meg nemzetközileg elismert orosz művészekkel, akik nem ítélték el Vlagyimir Putyin háborús agresszióját. Hogyan reagált az előadó-művészeti intézményrendszer a háborúra? Erről kérdezte SZABÓ-SZÉKELY ÁRMIN dramaturg BÁN ZSÓFIA írót, irodalomtörténészt, RADNÓTI SÁNDOR esztétát, művészetfilozófust és RÉNYI ANDRÁS művészettörténészt.

– Az elhatárolódás taktikája az oroszellenes oldalon is „feketelistákat" hozott létre: a negyedrészt orosz nemzetiségű lakosságú Lettország például határozatlan időre kitiltott a területéről 31 orosz művészt, köztük Nyikita Mihalkov filmrendezőt és Valerij Gergijev sztárkarmestert. Önök hogyan értékelik az ehhez hasonló lépéseket?

Bán Zsófia: Mihalkovról hosszabb ideje lehet tudni, hogy Putyin egyik leghangosabb támogatója, így talán nem olyan meglepő, hogy most kitiltották Lettországból vagy akár más helyekről. Azt gondolom azonban, hogy nem lehet általánosságokban beszélni. Egy ilyen típusú háborús agresszió annyira kiélezett helyzet, hogy igenis elvárható művészektől, hogy

Bán Zsófia. Fotó: Dirk Skiba

nyilvánuljanak meg, már csak azért is, mert látható, hogy a Putyin-rezsim és más diktatúrák vagy autokráciák is használnak bizonyos művészeket mint ikonokat. Ha valaki nem akar abba a csapdába esni, hogy őt mint kiváló művészt a rendszer a saját céljaira használja, akkor érdemes elhatárolódnia a neki nem tetsző eseményektől. Magyarországon is tapasztalhatjuk, hogy milyen módszerekkel igyekszik a rendszer jelentős művészeket a maga oldalára állítani, gondoljunk például a Kertész-hagyatékra, de egy háborús konfliktus esetén még fontosabb, hogy egy ismert művész állást foglaljon – természetesen nem kényszeríthető erre, de elvárható, hogy hangot adjon a nézeteinek. És azon sem kell nagyon csodálkozni, hogy ha hangosan az agresszort támogatja, mint Valerij Gergijev, akkor lemondják a koncertjeit, és menesztik a pozíciójából, ahogyan ez Anna Nyetrebko operaénekes esetében is történt, akiről tudható, hogy közeli és meleg barátságot ápol Putyinnal. De ismétlem, nem lehet általánosságban értékelni ezeket a helyzeteket, minden eset más. Viszont vannak olyan idők, amikor a művészek nem maradhatnak csendben, ilyen volt a nácizmus ideje is. Ha másként nem lehet, akkor exiliumba, külső vagy belső száműzetésbe kell vonulni, tehát valamilyen módon gesztusokat kell tenni, amely gesztusok azt jelentik, hogy az adott művész nem támogatja az agresszor politikáját.

Radnóti Sándor: Az, hogy vannak helyek, ahol válaszul az agresszióra orosz klasszikus műveket nem játszanak, természetesen abszurdum. A kérdés az, hogy a ma élő művészek, tudósok, értelmiségiek esetében mi a teendő. Egy általános bojkott nemcsak indokolatlan, de mérhetetlenül igazságtalan is, hiszen gyakran azokat is érinti, akik tiltakoztak az agresszió ellen, vagy az agresszor ellenfelei. Anna Nyetrebko helyzete érdekes: Bécsben él, nagy szoprán, és 2014-ben látható volt egy fényképen, amelyen Oleg Carjov mellett tartotta a szeparatista Novorosszija[1] zászlaját, tehát lényegében tett egy gesztust az akkori elkülönülés mellett, és az is valóban közismert, hogy Putyinnal jó viszonyt ápol. Most viszont tett egy nyilatkozatot, amelyben elutasította és háborúnak nevezte az Ukrajna elleni agressziót – ez a megnevezés Oroszországban be van tiltva –, és mindezeknek kettős következménye lett: egyrészt nagyon meginogtak a pozíciói a világ különböző színpadain, másrészt a Novoszibirszki Operaház mint árulót szintén bojkott alá vette. Két szék között a pad alá. Valerij Gergijev a Müncheni Filharmonikusok vezetője volt, a polgármester döntött a menesztéséről. Rokonszenvesebb lenne nekem, ha nem a polgármester döntött volna, hanem a zenekar vagy a közönség bojkottálja, de tudomásul veszem, hogy valóban vannak olyan szélsőséges esetek, amelyekben ha nem teszi nyilvánossá valaki a véleményét értelmiségi, művész vagy tudós létére, akkor annak következményei vannak. Tehát nem lennék azon az ultraliberális álláspontón, hogy ilyenkor csak a művészi teljesítmény számít.

– Sokszor éppen a véleményszabadságra való hivatkozás szüli a nemtetszést ezekkel a lépésekkel kapcsolatban.

B. Zs.: Csak annyit tennék hozzá Nyetrebko ügyéhez, hogy elég feltűnően akkor sietett elítélni a háborút, amikor azt látta, hogy a következő évadban nem nagyon lesznek előadásai.

– Abban látnak különbséget, hogy milyen művészeti ágban tevékenykedik az alkotó? Egy írótól, film- vagy színházrendezőtől, tehát olyanoktól, akik a műfajukban konkrétabb dolgokat állíthatnak a világról, másfajta kiállást lehet elvárni, mint egy zeneszerzőtől, karmestertől vagy akár egy színésztől?

R. S.: Biztos, hogy van különbség. Egy színházi előadás minden este rendkívül erős jelen időben zajlik, ezért talán a színház a legpolitikusabb művészet, nehezebben tud kitérni a nap követelményei elől. A zene természetesen így nem fordítható le, nem így közöl. Ott arról van szó, hogy adott esetben egy nagy művész, hogyan viszonyul a napokhoz. Van egy híres szociológiai mű, *A közéleti ember bukása*,[2] amely azt állítja, hogy a közéleti ember szerepének vége van – én ezt nem gondolom így. Kétségtelen, hogy nem lehet mindenkitől elvárni a nyilvános véleménynyilvánítást, vannak például tudósok, akik bezárkóznak a maguk tudományába, és ott tesznek nagyon jelentős téglákat a tudás épületéhez. De volt a második világháború után egy konszenzus, amely tíz évvel ezelőtt omlott össze, és amely evidenciának tekintette az antifasizmust. Ennek vége van sajnos. Ez a háború vége óta az európai kultúra alapköve volt, és aki ezt nem osztotta, az szélsőséges pariává vált. Vége van.

Rényi András: Nem tudom, olvastátok-e Sík Domonkos hosszú és részletes tanulmányát,[3] amely azt elemzi, hogy az ukrajnai háború azzal, hogy egységbe rántotta a demokratikus államokat, egy új morális origót jelölt ki a posztmodern

1 Novorosszija, azaz Új-Oroszország az ukrajnai orosz szeparatisták által önhatalmúlag kikiáltott, nemzetközileg el nem ismert konföderáció volt 2014 májusa és 2015 májusa között Kelet-Ukrajnában, a Donyecki Népköztársaság és a Luganszki Népköztársaság uniójaként. Neve az Orosz Birodalom egykori dél-ukrajnai régiójának nevéből származik.

2 Richard Sennett, *A közéleti ember bukása*, ford. Boross Anna, Budapest: Helikon, 1998.

3 Sík Domonkos, „Posztmodern populizmus és háború", *444.hu*, 2022.03.20., https://444.hu/2022/03/20/posztmodern-populizmus-es-haboru.

évtizedeiben orientációját vesztett nyugati értékvilágnak. Tehát ahogy Sándor is utalt rá, az 1945 utáni Európa fasizmust elutasító konszenzusa jutott odáig a posztmodernben, hogy a fasizmust relativizáló gondolatok és eszmék bukkantak fel újra. Ukrajna megtámadása egy olyan jelentőségű morális fordulat lehet Európában, mint amilyen a holokauszt volt. Ez állítja élére a kérdést: ha a putyini agressziót nem lehet morálisan támogatni, akkor a fentebb említett egyébként kiváló művészek nem tehetik meg, hogy nem határolódnak el tőle. Az éles helyzet következménye, hogy éles válaszok születnek, és egészen addig, amíg ezek a válaszok megmaradnak a személyes felelősség síkján, tehát azt bírálják, amit a művészek személyesen döntöttek, addig lehet őket támogatni. Általánosítani természetesen nem lehet, vagyis a lett miniszter, aki 31 művészt tiltott ki differenciálás nélkül, túlhajtja ezt a dolgot. De egyébként azt gondolom, hogy ha ezek a személyek azzal vádolhatók, hogy egy háborúpárti „show"-ban vettek részt, akkor ez a retorzió elfogadható.

– Tehát az itt említett nevek nem pusztán csöndben maradtak, hanem korábban kifejezetten Putyint támogató gesztusokat tettek, és ezért várnak most tőlük nyilvános állásfoglalást?

R. A.: Nyetrebko esetében mindenképp ez látszik. És tegyük hozzá, hogy nehéz naivan Putyin mellett állni, mert ez a háborús feszültség már évekkel ezelőtt kezdődött.

B. Zs.: Nyilván nagyon jó lenne differenciáltan reagálni, ezzel csak az a probléma, hogy egy bojkott esetében elkerülhetetlen, hogy olyanok is beleessenek, akik valójában nem tartoznak a célcsoporthoz. Nem nagyon tudom elképzelni egy ilyen helyzetben, hogy kialakuljon „eseti elbírálás", és lehetséges legyen igazságosan differenciálni. És nemcsak azok a művészek kerülnek terítékre, akik hangos Putyin-pártiak voltak korábban, hanem azoktól is elvárható, hogy kimondják az álláspontjukat, akik bármilyen fontos művészeti posztot betöltenek. Be kell látni, hogy a művész szimbolikus pozíció a társadalomban, legalább annyira, mint a politikus. És visszatérve a kérdésre, hogy van-e ebben különbség a művészeti ágak között: igen, azok kerülnek ilyenkor előtérbe, akiknek ismert arca van, ők nem tudnak egy ilyen helyzetben anonimitásba vonulni.

R. S.: Vitatkoznék azzal, hogy ez elvárható. Amit magamtól elvárok, azt nem várom el feltétlenül mástól. Nem teszek felelőssé embert, aki hallgat. Azt felelőssé teszem, aki kiáll Putyin mellett, és élteti, de aki nem áll ki, csak hallgat, mert egzisztenciális veszteniválója van, azt tudomásul veszem.

R. A.: A lett lista kifejezetten olyan művészekre vonatkozik, akik részt vettek március 18-én a Luzsnyiki Stadionban több tízezres közönség előtt tartott demonstratív háborús bemutatón. Ők tudták, hogy mihez adják az arcukat. A probléma valóban azok esetében merül fel, akik proaktívan ugyan nem állnak a dolog mellé, de nem is tiltakoznak ellene.

– Elvárható-e egy művésztől, akármennyire ismert vagy elismert művész, hogy szilárd álláspontot alakítson ki egy olyan témában, amely köré többféle, egymásnak ellentmondó, rengeteg felületen megjelenő párhuzamos narratíva épül – akár Oroszországban, akár Magyarországon?

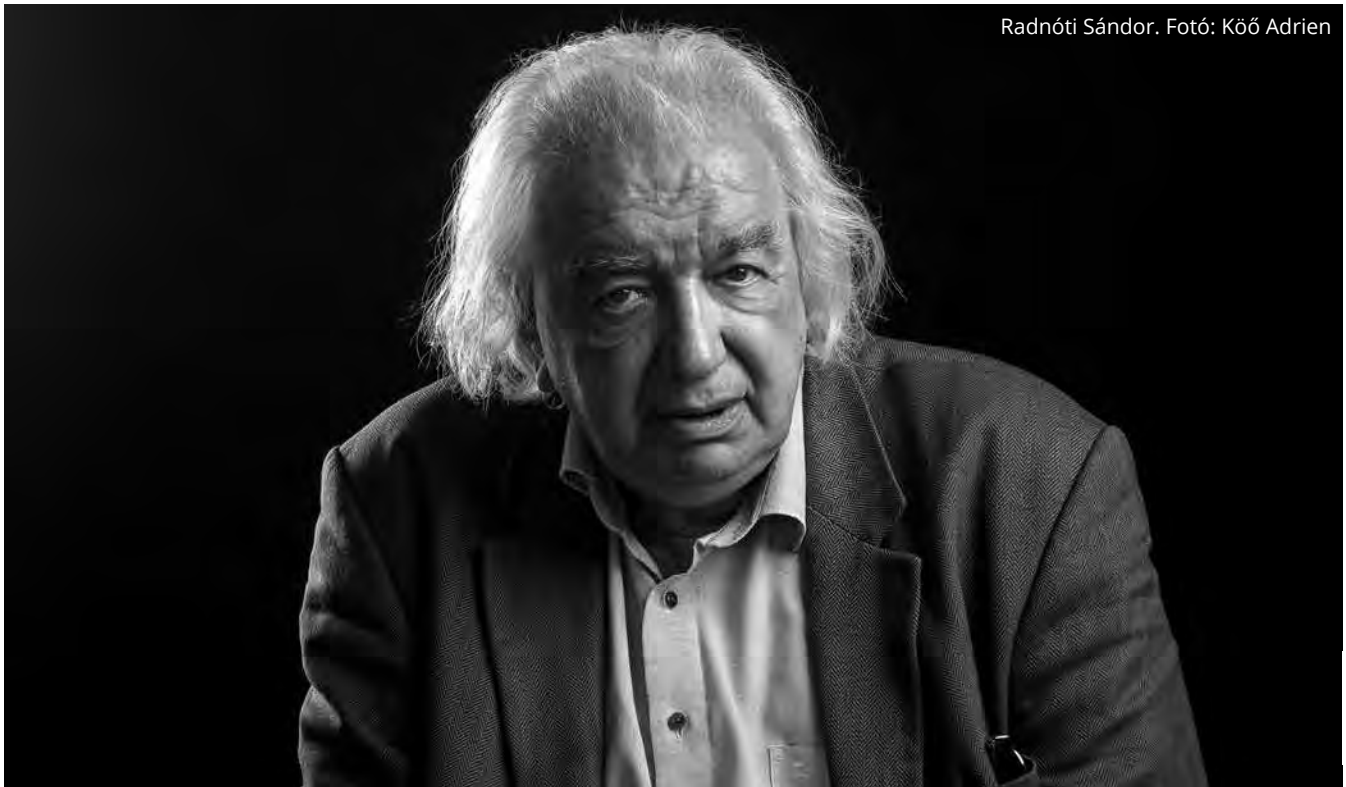
R. S.: Az a helyzet, hogy ez nem annyira bonyolult. Sok dologban nem várható el a részletes tájékozódás, de ha az orosz agresszióra gondolunk, akkor elvárható. Thomas Mann mondta a fasizmusra, hogy morálisan jó idő. Jó idő, mert könnyű a döntés. Könnyű meglátni, hogy mi a jó és mi a rossz.

R. A.: Ami most előállt az egy *vagy-vagy* helyzet. Nincs *is*, nincs kibúvó. Azokra az orosz művészekre, akik Oroszországban élnek (és nem Nyugaton, mint Nyetrebko), mondhatnánk azt, hogy az orosz média egyoldalúan tájékoztatja őket, és ők Ukrajnában egy fasiszta bábállamot látnak, de erre is nevetséges az internet korában hivatkozni, pláne értelmiségiek esetében. Értelmiségi ne legyen a propaganda áldozata, legyen kritikai ítélőképessége. Ha civileket pusztítanak el, városokat lőnek rommá, és milliók menekülnek, akkor mindenkinek, aki értelmiséginek tartja magát, kötelessége, hogy tájékozódjon, és megkapargassa a történet felszínét. De az is igaz, hogy ezek a kulturális szankciók főleg olyanokat érintenek, akik Nyugaton tevékenykednek, nem Mihalkovot, aki Oroszországban él.

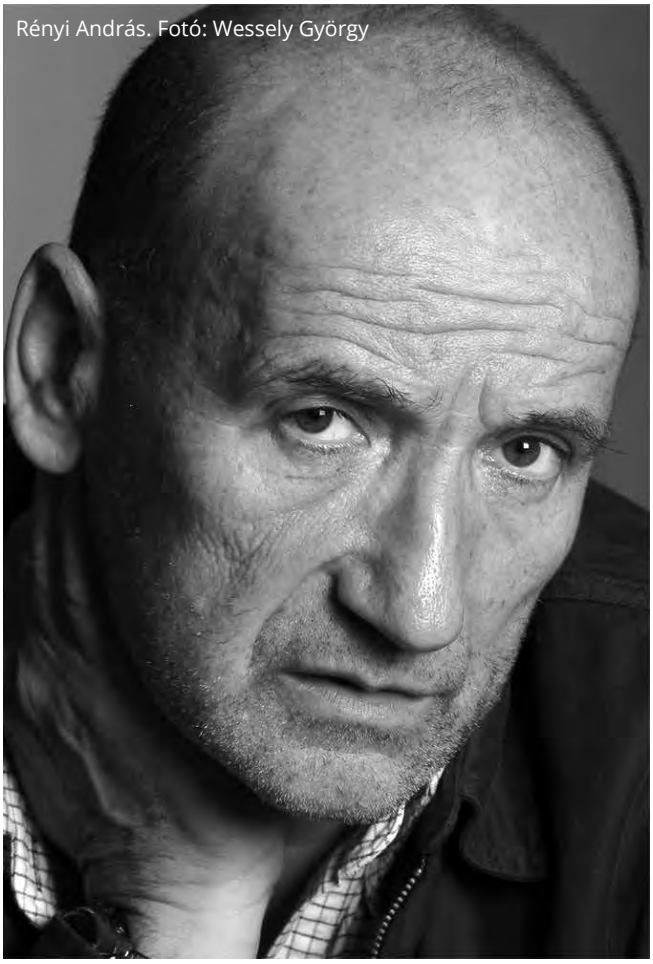
B. Zs.: Gergijev most a Bolsoj igazgatója lesz…

– A reprezentációs hatáson túl milyen eredménye lehet az ilyen kulturális szankcióknak?

R. A.: Szerintem borzasztó nagy erejük van. Ahogy Sándor is említette, leegyszerűsödtek a kérdések. A leegyszerű-



Radnóti Sándor. Fotó: Köő Adrien


Rényi András. Fotó: Wessely György

södött kérdéseket egyszerűen kell tudni feltenni és megválaszolni. És azt kell mondani, hogy ebben a helyzetben olyan nincs, hogy te Putyin mellé állsz. Nem lehetsz a kultúránk szerves része, és megtagadod a saját múltadat, ha emellé oda tudtál állni.

R. S.: Mihalkov nem lesz kisebb művész ezáltal, csak áthárul az utókorra ennek eldöntése. Van néhány jelentős művész, aki a fasizmus pártjára állt, és akiket mégis megbecsülünk mint művészt az utókorban.

B. Zs.: Ezra Pound sem lett ettől kisebb költő, és Céline sem rosszabb író. Visszatérve a médiapropagandára és egyben a magyar helyzetre is: éppen a művészek lehetnek az egyik csatorna, ahol áttörhető ez a fal. Az „influenszerek", akik használhatják a hangjukat és a felületeiket arra, hogy bizonyos gondolatokat kicsatornázzanak. Ebben a pillanatban nem igazán látok más mozgásteret arra, hogy ezt a kommunikációs betonfalat át lehessen törni. Tehát azok a művészek, akik egyben ikonok is különböző területeken, igenis használhatják a felületeiket erre a célra.

R. S.: Kétségtelen, hogy ugyanakkor történt itt valami. Jó néhány évvel ezelőtt, amikor Bécsben megnéztem egy kiállítást, és egy plakáton azt a feliratot láttam, hogy „A belügyminiszter mondjon le!", alatta pedig annyit, hogy „Karl Kraus", elgondolkodtam azon, hogy ki lenne a mai magyar közéletben az a művész vagy értelmiségi, aki olyan tekintéllyel rendelkezik, hogy ennyire egyszerűen megtehetne egy ilyen felszólítást – és arra jutottam, hogy senki. Akinek van tekintélye, az éppen ezáltal igen hamar elveszítené.

B. Zs.: Pont ehhez kapcsolódva mondom azt, hogy azt a helyet, amelyet korábban írók, filozófusok, gondolkodók, közéleti értelmiségiek töltöttek be, átvették a populáris kultúrában és művészetben mozgó ikonikus emberek. Rájuk figyel a közvélemény, nekik van médiafelületük, széles elérésük. Ezt nagyon sokáig, egészen a közelmúltig a magyar politika nem akarta belátni, és nem akarta használni a populáris kultúrát politikai célokra. Volt és szerintem van is egy entellektüel hübrisz az úgynevezett baloldali politikában is, és nem ismerték fel azt, hogy nagyon jól lehet használni ezekre a célokra a populáris kultúrában mozgó figurákat. Ki kell lépni időnként a magaskultúrából, éppen azért, mert az önmaga farkába harapó kígyóként működik.

– Feladata-e a színháznak – ha morális intézményként is tekintünk rá – a politikai kiállás?

R. S.: Az, hogy a feladata lenne, túlzás. Nagyszerű és jelen idejű előadásokat kell játszani. Egy százötven évvel ezelőtt élt költő verseit olvasva mint befogadók beszámítjuk az időbeli távolságot. Most nem él olyan író, aki komolyan leírná azt, hogy „egy arra ringó / könnyűcske hintó / mélyébe lebben",[4] Kosztolányitól mégis elfogadjuk mint az egyik legszebb magyar verset. Ez a színházban nincs, különösen azóta, hogy a rendezés önálló művészete megjelent: minden előadás jelen idejű, és az aznapi közönségnek szól. Hogy ez jelentsen-e direkt politizálást, azzal szemben evidensen nagy az ellenállás a művészek és értelmiségiek részéről, nem szeretik, büdösnek tartják a politikát, de nem tudják elkerülni. Nem tudják elkerülni, hogy ne legyen a minden esti előadás aktuális, hiszen akkor jó, akkor jelentős.

– Önök elvárták volna, hogy a magyar színházak látványosabb gesztusokkal foglaljanak állást a háborúval kapcsolatban?

R. S.: Én nem vártam el, de örültem, ha láttam ilyet.

B. Zs.: Én elvártam volna.

R. A.: Én csak a saját példámat tudom felhozni: az egyik szervezője voltam annak a „Legyen végre vége!" című, Ukrajna melletti szolidaritási tüntetésnek, amelyre az országgyűlési választások előtti szombaton került sor az Erzsébet hídnál, és amelynek egyik főszónoka Pintér Béla volt. Az egészhez tartozott egy performatív rész is, amely Schilling Árpád instrukciói alapján zajlott, és egy világszerte több városban megvalósult tiltakozási formát mutatott be Budapesten is: ukrán anyák vonultak fel véres ruhákban, kezükben játék babákkal.

– És ezt keretezték úgy a köztévében, hogy háborúpárti tüntetés zajlik Budapest belvárosában. Április 30-ra pedig egy oroszbarát szolidaritási tüntetés szerveződött a Szabadság térre. Mit lehet tenni egy ennyire végletesen átideologizált és kettős narratívát kiépítő helyzetben?

R. A.: A tüntetés előtt két nappal ugyanez az ukrán nőcsapat elment a Duna-parti cipőkhöz, és elhelyeztek ott pár tucat ukrán gyerek és felnőtt menekülthöz tartozó cipőt, teljesen egyértelműen ráépítve a saját narratívájukat a holokausztéra. És ugyanekkor jöttek a fotók a szétlőtt kórházakról és a szerteszét heverő holttestekről. Egy ilyen helyzetben nincs mit differenciálni.

B. Zs.: Azt gondolom, hogy azok az alkotók, akik kifejezetten „spektákulumgyártással" foglalkoznak, tehát a színház, a film, a fotó, a performansz, az interneten jól megélő, virálisan terjedő, sok embert elérő műfajok területén dolgoznak, megszólítva kell hogy érezzék magukat: próbáljanak olyan eseményeket és tartalmakat létrehozni, amelyek az internet segítségével nagyon sokakhoz el tudnak jutni, és akár véletlenül is elérhetnek a „buborékon kívüli" emberekhez.

4 Kosztolányi Dezső: *Hajnali részegség*

MOST KELLENE VALAMINEK TÖRTÉNNIE

Sardar Tagirovsky rendezővel Proics Lilla beszélgetett

– Hogyan érint téged a háború?

– Szeretteim vannak mindkét oldalon. Régen gyakran ingáztunk, és sokáig éltem Kijevben. A felmenőim szerint orosz, ukrán, tatár és volgai bolgár vagyok. Az anyanyelvem orosz, a kultúrám tatár. Trepljov azt mondja a *Király*ban: az én apám kijevi polgár, tartózkodási engedéllyel. Nos, az én apám is kijevi polgár tartózkodási engedéllyel, édesanyám pedig orosz polgár tatár engedéllyel. Ő olyan muzulmán környezetben nőtt föl, ahol a hagyományos társadalom alapja nem az uralkodó apa és az alávetett anya. Én abban nevelkedtem, hogy a nagymamáim a „mámmák". Egyébként gyerekkoromban nem volt téma a sokféle kultúra – alapvetés volt.

– Nyilván számtalan régi történeted van. Mondj egyet, ami neked most fontos.

– Amikor négyéves voltam, egy számomra fontos ember, akiben bíztam, bántalmazott. Egy Volgához közeli erdőben voltunk, és olyan érzésem volt, mintha szellemet vagy árnyat látnék: valami furcsa energia, mint egy alak, kihúz engem a sötétből, mielőtt még súlyosabb dolgok történhetnének. És harminckét éves koromban, amikor Budapesten egy szakítás után nagyon elakadtam, egyszer csak feljött ez a mélyen elnyomott emlék. Elkezdtem jelen idejűként látni a múltbeli traumákat. Hirtelen ráébredtem, hogy az alak, aki kihúz engem a csávából, én vagyok. Így kapcsolódott össze a tudatomban a múlt és a jelen.

– Mondasz egy olyat is, amit a felmenőid meséltek?

– Nagyapámat a második világháborúban besorozták a szovjet hadseregbe. Az osztagában ketten voltak tatárok a tizenháromból, a többiek oroszok. A náci erők ellen harcoltak. Éppen Magyarországon jártak, Kecskeméten, ahol én évtizedekkel később nevelkedtem. Napok óta éheztek, amikor találtak egy bunkert. A nagyapám eleve nem akart harcolni, de a családtagjai életével zsarolták, és azzal, hogy hátba lövik, ha szökni próbálna. Szóval többnapi éhezés után kinyitották a bunkert, és az ott talált konzerveket azonmód falni kezdték. Ekkor nagyapám tatár barátja szólt, hogy ez disznóhús, ami nekik tiltott. Ezért a nagyapám és barátja meghánytatták magukat, miközben a többiek csak ettek és ettek. Mire nagyapá-

mék fölocsúdtak, a többiek már kezdtek rosszul lenni, a konzerv ugyanis mérgezett volt. Ők ketten élték túl.

– Erős történet. Akkor kezdjünk is bele… Mit gondolsz arról, hogy egy háborúban milyen felelőssége van egy alkotónak?

– A szókimondó előadásokat azok nézik meg, akik egyébként is egyetértenek azzal, ami mögöttük van. Az áthallásos dolgok azonban akár azokhoz is eljuthatnak, akik nem feltétlenül azonosulnak velük. De ez alkotóként kevésbé elhatározás, mint inkább alkat kérdése. Kazanyban nemrég csináltunk egy előadást két erdélyi magyar alkotóval, Kupás Anna tervezővel és Bakk-Dávid László zeneszerzővel, valamint számos tatár résztvevővel.[1] Ennek az előadásnak súlya van, mert mindenki tudja, miről beszélünk, de a hatalom nem tudja levetetni műsorról, ugyanis nem talál rajta fogást. Engem érdekel, hogyan működik egy kiépült diktatórikus rendszer, még ha oly titokzatos is egyéni szinteken. Az olyan színház, amelyik vizsgálja, és nem megítéli, hogyan épül fel egy rendszer. Például már Shakespeare akadémiás diákként szembesültem a szakmai hierarchiával, azzal, hogy milyen rangú szakmai lehetőségeknél juthatok már tovább. Ez rettentő káros, és nem politikai meggyőződés függvénye. A háború nem a fegyverekkel kezdődik, hanem azzal, hogy hogyan szólunk egymáshoz. A gyerekkori pillanataim alapján nem volt realitása, hogy egyszer csak ne kezdődjön el a háború.

– Szerinted van olyan helyzet, amikor alkotóként felelősséged nem csak a rendezéseiden keresztül megszólalni?

– Ehhez a kérdéshez úgy tudok viszonyulni, hogy felélesztettem az ingyenes, kollektív tréningjeimet. Ezek lehetőségek közösségi találkozásokra – mert amire az értelmezésem szerint rákérdezel, az éppen ezeknek a találkozásoknak a végzetes hiánya. Ez nem pszichoterápia, és nem is kell, hogy színházi előadás szülessen belőle, hanem lehetőség a kommunikációra, amitől hirtelen lekerül egy nagyobb teher az emberről. Ha körbemegy egy spontán elindított mozdulat, már fél óra után egész jól megértjük egymást vadidegen emberekkel. Eltűnnek a közéleti oldalak, és rá lehet érezni, hogy az emberek nem arra születtek, hogy gyűlöljék egymást. Ugyanez történt az ukrajnai háború kezdetekor is, amikor civil önkéntesek összegyűltek tevőlegesen segíteni a menekülteket a pályaudvarokon.

– Oroszországban lehetett érezni, hogy van valami a levegőben? Egyáltalán észre kellett volna venni, mi készülődik?

– Nem tudom. Saját tapasztalataim vannak. Annak idején *(2011-ben, Dörner György igazgatói kinevezésekor – a szerk.)* az Új Színház előtti tüntetést egy kollégámmal szerveztük meg. Nekem fontos volt, hogy antiszemita szellemiség ne kerülhessen be a kulturális közegbe. Aztán az ott kialakult huzavona miatt, hogy ki léphet fel és ki nem, ki is ábrándultam. Az SZFE-n történtek kapcsán pedig felháborítottak az ideológiai alapon általánosító kijelentések, amelyekkel az egyetemistákat illették. Bár nem lehet hozzászokni például a migránsok gyalázásához sem, én, a migráns újabban szintet is léptem: már nemcsak muszlim eredetű migráns vagyok, hanem orosz-ukrán is.

– Számonkérhető-e a hallgatás ezekben a helyzetekben?

– Amikor már látszanak a koncentrációs lágerek kontúrjai, muszáj megszólalni. A gyűlölet persze kockáról kockára

1 *Yedesh (avagy egy kazanyi család története).* A Tincsurin Állami Színházban mutatták be decemberben, azóta 4 díjra jelölték, köztük a legjobb tatár előadáséra, ami a legmagasabb helyi szakmai elismerés.

épül, előre nehéz megmondani, melyik nap kezdik vagonokban elvinni a másképp gondolkodókat. Ahogyan azt is, hogy a kommunikáció honnantól uszítás. Valószínűleg nehezebb felismerni, mint szeretnénk. Sokan azért vannak csöndben, mert ugyan felismerik a bajt, de valahogy élni kell... Pár évvel ezelőtt én is kaptam egy jó tanácsot, hogy mit hogyan csináljak, különben ne csodálkozzak azon, ha a pályázatok, amelyekben ott lesz a nevem, nem kapnak pénzt. Vagyis azok, akik velem akarnak dolgozni, nem jutnak forráshoz. Szóval mérlegelnem kellett: tegyek-e tönkre, tönkretehetek-e olyan társulatokat, ahova hívnak?

– *Nehéz kérdés volt?*

– Akkor nehéz volt, mert ismertem azt a harminc embert, akikkel dolgozni szerettem volna. Nem politikai oldalakat láttam, hanem embereket, akikkel én gyakorlatilag zsarolható voltam.

– *Nem kérdezek konkrétumokat. Szinte soha senki nem mond leleplező, érdeksértő dolgokat, mert azzal maga alatt vágná a fát.*

– Nem a saját pozícióm érdekel, hanem másoké. Ha a sajátom érdekelne, akkor most nagyon jó dolgom lehetne. De ez sosem motivált. Viszont az emberek zsarolhatók, támadhatók. Pár éve, amikor egy ilyen szituációban vehemensen felálltam, finoman jelezték, mennyire gyorsan lehetnek átfogó következményei az „ugrálásnak", történetesen, hogy bajt hozhatok egy erdélyi társulatra. A beszélgetés során fenyegetés nem hangzott el, mégis pontosan tudtam, miről van szó. Ez a legfurcsább az egészben.

– *Miért érted te ezt ilyen jól?*

– Azért, mert tudom, hogyan szörfölök a két oldal között. Mind a két színházi csoportosulásnál látok olyat, amitől nem tudom eldönteni, hova álljak. De van egy bizonyos lelkiismereti határ, amelyen túl egyszerűen nem éri meg ezen a vízen maradni. Arra figyelek, hogy ne ártsak senkinek. Az nem fér bele, hogy valaki miattam veszítsen el egy munkát. Ahogy nem hat meg, ha felkínálnak egy szakmai pozíciót vagy egy tanári státuszt. Ezeket csak szakmai alapon érdemelhetem ki, különben nem fogok tudni dolgozni. Akkor inkább elmegyek Barcelonába kávét főzni.

– *De még itt vagy.*

– Igen, és lehet ezt a semlegességi szándékomat apolitikusságnak olvasni, de a fiatalabbakat kevésbé érdeklik a régi szakmai sérelmek. Én nem ideológiákkal akarok egyetérteni vagy vitázni, hanem ügyek mellett kiállni. És hiába véreztetett ki az SZFE melletti kiállásom, amit előre tudtam, hogy így lesz, muszáj volt megtennem. Sok erőt adtak akkor a fiatalok. Most pedig sok erőt adnak azok, akik segítenek a menekülteknek, és nem csak fotelpolitizálnak.

– *Annak idején neves alkotók álltak ki Putyin mellett, akik aztán – lehetett olvasni erről – a lojalitásukért kapott támogatásért cserébe abszolút pozitív, „rendszerhű" darabokkal álltak elő.*

– Pont, ahogy Magyarország viselkedik Oroszországgal kapcsolatban. Nem ítélhetek meg senkit, de úgy veszem észre, ez most már egy mélyhipnotikus abúzus. Amikor pályára kerültem, gyakran kaptam a kérdéseimre válaszként, hogy ezzel meg azzal ne foglalkozzak.

– *Mondj egy példát, kérlek.*

– Amikor a szentgyörgyi társulat *Meggyeskert*jével beválogattak minket a főprogramba, akkor éppen nem illett részt venni a POSZT-on. Nagyon vívódtam. A társulat szempontjából egyértelmű volt a helyzet. A magam szempontjából pedig arra jutottam, hogy nekem az a fontos, hogy a munkám és annak eredménye miatt hívjanak, ahova hívnak. Illetve azért, hogy szabadon kifejezhessem magam. Láttam Moszkvában három-négy hónapja *A kis herceg*et Rizsakov színházában egy híres színész monodrámájaként, nagyzenekari kísérettel. Rendkívüli ereje volt. Aktuálisnak egyáltalán nem mondanám, de jelen idejűnek igen. Amikor nagy baj van, megerősödik az univerzalitás iránti vágy, és ez mélyebbre tud vonni, mint bármilyen konkrét utalás. És láttam egy emlékezetes tatár előadást is. Egy srác rendezte: egy szűz, muzulmán, papnak készülő férfi nőkkel való kapcsolatáról szólt.[2] Költészet volt, de nagyon aktuális. A fiatalok nálunk is a költői színház felé mozdulnak el, de nem gyávaságból, hanem valami nagyobb iránti vágyból. Nálunk is diktatúra van, bár más szinten tart, mint Oroszországban. Nálunk egyelőre attól van diktatúra, hogy az emberek szívében már elfér a gyűlölet.

– *A magyar kormány hintapolitikát folytat a háború kapcsán. A politikusok is színházi eszközöket használnak. Mit tehet ilyenkor egy alkotó, aki szakmájából fakadóan jobban érti, ami a felszínen történik?*

– A színészgyűlölet korokon átível, így ma is sokaknak faktum, hogy a színészek romlott emberek. Zelenszkijről is megvetően és lekezelően mondják, hogy színész. De nem is az ő személye mellett kell kiállni, hanem azok mellett, akik menekülnek és áldozatok. A művészi munka és a morál elválaszthatatlan egymástól, és vannak helyzetek, amikor egyszerűen nem mehetsz tovább, nem fordíthatod el a fejed. Magyarországon az elmúlt években morális problémává vált, hogy a szakmán belül hol dolgozom. Ha mindenből kihúzom magam, akkor nem vagyok. Ha pedig úszom az árral, és én is megkötöm a kompromisszumaimat, akkor az egész közeggel együtt lassan elvesztem a képességemet a reflektálásra, a visszajelzésre. Nincs jó állapotban a szakmánk.

– *A 2018-as választások előtti éjszaka lemásztam a Dunapartra jókora adag olajfestékkel, és felfestettem a Parlament alá két és fél méteres cirill betűkkel: Kreml. Nem volt nagy ötlet, de szerettem volna valami figyelemfelkeltőt csinálni. Pár órán belül eltüntették. Vajon köztiszteletben álló művészek nem tudnak valami érdemlegeset tenni kényes helyzetekben? Van-e például a színházcsinálóknak ilyen jellegű felelőssége?*

– Jó kérdés. Gyakran jönnek azzal a színházigazgatók, sőt, helyenként polgármesterek is, hogy a nézőszámon múlik minden. Talán tudnék olyan *Barátok közt*-musicalsorozatot csinálni, ami hozná a nézőszámot. Viszont ócska lenne. Így tekintek a mostani politikai fősodorra is: attól még, hogy valaminek nagy sikere van, az nem feltétlenül jó.

– *Voltál mostanában Kazanyban?*

– Dolgoztam is, fél évvel ezelőtt. És ugyanaz a tatár társulat felkért egy következő munkára is, ami – egy európai rendezőt meghívni – ma már politikai merészség. Akkor négy dramaturggal, három lánnyal és egy fiúval dolgoztunk együtt. Azt a felkérést kaptuk, hogy a gyerekkoromból kiindulva csináljunk előadást. Ők kezdeményezték, hogy járjuk végig a gyerekkorom helyszíneit. Arra voltak kíváncsiak, hogy valaki, aki nem járt ott harminc éve, milyennek látja a múltat és a jelent. Megjegyzem, úgy sétáltunk a városban, hogy a lányok közül kettő, ismert költők, nem titkoltan egy párt alkotott. Én aggódtam, nehogy valaki bántsa őket. Ugyanakkor felszabadító volt, hogy a járókelők nem is néztek rájuk furcsán, és a közös munkát is a szabadság jellemezte. A munka metódusá-

2 И это жизнь? (És ez az élet?), r.: Ajdar Zabbarov, Kamal Tatár Színház, Kazany, 2018.

ból pedig meglátszik az egymással való bánásmód is. Én nemcsak azt tartom diktatúrának, ha valaki, mondjuk, az igazgató, a rendező vagy egy vezető színész önhatalmúlag dönt – az is diktatúra, amikor bizonyos előírás szerint kell dolgoznunk, ami egy kényszerűen kialakított viszony a munkához. Itthon, Magyarországon folyton azt hallom: a színházban kell a diktatúra és a hierarchia. Utóbbival talán nincs is gond, ha az a működést segíti, szervezi. De azzal a fajta megfelelési kényszerrel, amit nem is a munkakörökhöz, hanem a beosztásokhoz kötünk, megfosztjuk magunkat annak a lehetőségétől, hogy spontán szülessenek dolgok. Spontaneitás nélkül pedig soha nem fogjuk egymást érteni és megérteni. Ekként válik a próbaidő is felülről irányított folyamattá. Ha pedig ezt az alapvető belső akadályt sem tudjuk elhárítani, hogyan tehetnénk fel alkotóként morális kérdéseket? A színházi diktatúra olyan idejétmúlt rendszer, ami szellemi fogságban tart. A szövegnek létezik dramaturgiája, de a térnek és a zenének sokszor nem hagyunk terepet, vagy ha hagyunk, akkor is kötött formai megoldásokról beszélünk, ötletekről, és nem arról, hogy mi változtathatna meg minket a munka során. Receptekkel és szakmai előírásokkal érkezünk próbára, ezért nem vesszük észre, hogy az elemzés és a megoldások keresése egy tanult rendszerhez kötődik. Pedig a világ rengeteg módszert és megközelítést ajánl fel az embereknek. Aki pedig másképp csinálja, arra rámondják, hogy nem gondolkodik jól vagy nem elég felkészült.

– De a színház üzem.

– A tervezhetőség hasznos. Viszont ha a tervet arra használjuk, hogy kész állapotokkal töltsük meg, az súlyos tévedés, és sokkal nagyobb gond, mint a politikai szembenállás.

– Milyen állapotokra gondolsz?

– Hogy olyan az egész, mintha egy kereskedésben lelkekkel seftelnénk: az adott szerepet megtöltöd a kívánt állapottal. Nem a társakkal egymásra figyelve közösen kialakítjuk, hanem mindenki megtanulja a szöveget, aztán úgy csinálunk, mintha igaz lenne az értelmezés. Van egy karakter, és a színész tudja, mit fog átélni a szerepében, aztán rágörcsöl arra, hogy a következő pillanatban ne tűnjön fel, hogy ő ezt készen hozza. Ez megáll a brechti teatralitásban, azt viszont már kimaxoltuk. Emiatt teóriákban gondolkodunk, metódust keresünk, és nagyon sokszor nem figyelünk arra, ami közöttünk történhet(ne) a térben.

Fotók: Gálos Mihály Samu

– És milyen lett a kazanyi előadás?

– Elég konkrét. Én is játszottam benne, az ötéves énem is egy szerep, amelyet egy Farhad Muhametzanov nevű, debütáló színész alakított. Van benne Szovjetunió, Tatárföld, rendszerváltás, a tatárok lázadása az oroszokkal szemben, és a többi. Sokan úgy tartják, ez az előadás Tatárföld, egy pár millió fős kisebbség kollektív pszichoterápiája Oroszország közepén.

– Nem hagy nyugodni, hogy hogyan csinálnak majd művészetet azok a színházi emberek, akik kiálltak Putyin mellett, nem meggyőződésből, hanem mert élni kell. Ugyan most eljött az a pont, hogy visszavonják a kiállásukat, és elmenekülnek, de ezt nyilván csak azok tudják megtenni, akik magasabb társadalmi státuszuknál fogva (anyagilag) megengedhetik maguknak.

– Beszélgettem egy taxisofőrrel fél éve Kazanyban, kérdeztem, mit gondol Putyinról. Azt mondta, tiszteli, hiszen ő az elnök. Ugyanakkor pár hete láttam egy lány Insta-storyját, amelyben az orosz rendszerről beszélt, és ott, Oroszország közepén kiállt Ukrajna mellett. Egyébként több ilyen ismerősöm van. A lány pont azt vetette föl, amit mondasz: problematikusnak tartja, hogy ennyien elmennek Oroszországból, hiszen épp most kellene valaminek történnie, ami más, mint ami eddig volt. Csak tudod, az emberek eljutottak oda, hogy mindenáron meg akarják tartani az életüket. A lány egy ideje már nem posztol, remélem, azért nem, mert színházat csinál...

– Meg tudom érteni, aki menti az életét.

– Persze, de ezt már érzi a hatalom is. És világos, hogy mindenki félti a pozícióját, amellyel szinten tudja tartani az életét. De én hiszek abban, hogy nemcsak félelmeken múlik az élet, hanem célokon is. Én egy eszményi világban reménykedem gyerekkorom óta, most is azon gondolkodom a legtöbbet, mit kell tennem, hogy ez az eszményi világ megvalósulhasson. Ehhez biztonságra van szükségem, ami máris csapda, mert ezt itt és most kell megteremteni. Érzem, hogy ebben a rendszerben leépülök. A legszívesebben beolvasnék sok mindenkinek, és valami kibaszott nagy lázadásperfor-manszot csinálnék. Ehelyett jó esetben okos kollégákkal összerakunk egy darabot. Nemcsak az orosz–ukrán háború tesz kétségbeesetté, hanem ez az egész lealjasodás, ami akár Magyarországon, de globálisan is tetten érhető. Ebben nekem is van felelősségem, ugyanúgy, mint bárki másnak.

BAZSÁNYI SÁNDOR – FÖLDÉNYI F. LÁSZLÓ – HERCZOG NOÉMI

AZ ELDÖNTHETELENSÉG IZGALMA

Melancholy Rooms, Katona József Színház – Hatkezes kritika

Herczog Noémi: Az *Élet és Irodalom*ban közölt kritikájában Molnár Zsófia „viváriumnak" nevezi a *Melancholy Rooms* forgószínpadát.[1] A vivárium (nagyobb akvárium, tulajdonképpen zárt *élőhely*) pedig eszünkbe juttathatja Philippe Quesne francia társulatát, a Vivarium Studiót, ezt az apró történésekkel teli, nagyon képi színházat, amelynek a *Melancholy Rooms* feltétlenül a rokona. Tarnóczi Jakab rendezése is képszínház, ami ilyen töménységben igen ritka a – felszínesen szólva – hagyományosan szövegközpontú magyar színházban, pláne fontos kőszínházak nagyszínpadán. Tarnóczi „viváriuma" hat szobába – hat magányos (és természetes) „élőhelybe" enged betekintést. Egymás után látjuk Giliga Ilka forgóra helyezett díszletdobozainak lakóit karakterjellemzésre is alkalmas tereikben, romantikus „lelki kivetüléseikben" (plafonig bepolcozott fém-neon gardóbban, kihalt kiállítótérben, kísérleti laboratóriumban stb.) és olyan helyzetekben, amikor a szereplők azt gondolják, hogy senki sem látja őket. Mivel egyedül vannak, nemigen beszélnek, beszéd helyett Bencsik Levente és Hunyadi Máté teremt egyszerre érzékletes és sejtelmes hangkulisszát köréjük, mögéjük. És mert a színpad forog, a „valóságban" vélhetően egymástól időben és térben távol eső civil létezések, szöszmötölések sora egyetlen szkeccsbe – filmbe vagy egy-egy szám erejéig klipbe – rendeződik, a motívumok pedig egymáshoz képest (is) értelmeződnek.

Talán ennek az érzéki és nagyon vonzó nyelvnek a szokatlanságából is következik, hogy a *Melancholy*ról nehéz úgy kritikát írni, nehéz úgy „láttatni" az előadást, hogy ne szűküljenek le a jelentések. A Pálmai–Szirtes jelenet esetében pél-

1 Molnár Zsófia, „Szűkszavú szimultán", *Élet és Irodalom* 66, 10. sz. (2022. március 11.): 23.

Pálmai Anna

dául különösen gazdag a lehetőségek tára. Adódik a múlt-jelen asszociáció vagy a földhözragadtabb, lakótársi értelmezés, el lehet indulni a képzelet és David Lynch irányába is a két, egymás inverzeként felfogható nővel. De ha megijedve ettől a gazdagságtól – elsősorban a képektől – azonnal leszűkítjük az értelmezést, és felkínáljuk a mi megfejtésünket, elvész a jelenetek izgató titokzatossága. Szerintetek hogyan őrizhető ez meg, egyáltalán titokzatosnak éreztétek-e egyiketmásikat? Milyen a szerencsés értelmezés a „képek színházában"?

Bazsányi Sándor: Nagyon egyszerű: hagyatkozzunk a kilencvenperces előadás belső ritmusára, amely hál' istennek nem mechanikus, hanem játékos (a variációs és fokozásos ismétlés alakzataival). Vagyis tegyük félre másfél órára a történetmondásra, jellemábrázolásra és jelentésrögzítésre irányuló vágykésztetéseinket, és hagyjuk minél szabadabban működni az érzékszerveinket. Nekem egyébként a nyitóképről (az ablakon beömlő fényben és utcazajban álló Szirtes Ági némajátékáról) azonnal a *Visions of Reality* című film jutott eszembe, amely Edward Hopper festményeit fűzi fel egy mozgóképes eszközökkel koholt történetre. Ez a történet, egy Shirley nevű nő története, ugyanakkor közel sem annyira érdekes, mint az egyes Hopper-festmények világa. Ezek a Hopper-képek ugyanúgy a melankólia doboztereit, sok esetben ablakkal ellátott doboztereit ábrázolják, mint az előadás emberléptékű, forgó galambdúcának kamrái. A melankólia érzete pedig – és erről Laci tudna órákig, napokig, évekig beszélni – az engesztelhetetlenül tragikus alapszerkezetű létezés nehezen értelmezhető vagy éppen teljességgel értelmezhetetlen képletét hangosítja ki egy olyan, akár mentális, akár fizikai térben, amely tényleg nem szorul magyarázatra. Illetve finoman, óvatosan persze lehet irányokat jelölni – úgy például, ahogyan a végén a Rezes Judit által alakított múzeumi teremőr elénekli Dido áriáját („Remember me, / But ah! forget my fate!"), ami tényleg bevésődik a néző érzéki emlékezetébe. Számomra itt, ezzel a Purcell-áriával ért véget az előadás. A rákövetkező, anekdotikusan és fogalmilag magyarázó monológ ugyanis teljességgel közegidegennek hatott. Bármennyire is kiválóan szólaltatta meg Bodnár Erika a múzeumi térben kiállított kép alkotóját, ez a jelenet csakis egy másik, teljességgel másmilyen logikájú előadásnak állhatott volna jól, ennek azonban nem. Az előadás címébe emelt melankólia: olyan, zárt lelki tér, amelyet csakis a mentális klausztrofóbiával analóg színpadi terekkel lehet ábrázolni. Előzményekre és utózmányokra, szaftos anekdotákra és épületes magyarázatokra nem szoruló térélmény, sőt tértapasztalat. Ahogyan azt már Tarnóczi *Winterreise*-rendezésében érzékelhettük az Örkény Stúdióban, és érzékelhetjük most is a Katona nagyszínpadán. Egyébként nekem csak két mozzanat nem tetszett az egészből – ami nagyon jó arány egy ilyen szerkezetű mű esetében: a Tasnádi Bence által megformált popzenész egyik nyálas dala és a befejező beszéd. Az előbbi ízlés dolga, az utóbbi viszont, hangsúlyos helyi értéke miatt, jóval többet nyom a latban. De még így is bőven a másik serpenyő a súlyosabb. Kiváló előadás. Végre láthatunk ilyet a Katona nagyszínpadán.

Földényi F. László: Hibátlanul indul az előadás: a rövid időre felvillanó képek varázslatosan hatnak. Ráadásul engem lenyűgözött az a technikai perfekcionizmus, amellyel a sötétből újabb és újabb képek bukkannak fel, majd tűnnek el. Ilyennek képzelem Philip Loutherbourg találmányát a 18. század végén, amelynek a csodálatos *Eidophüszikon* nevet adta: színházi körülmények között egymást követő képek sokaságával ejtette ámulatba a közönséget. Itt, a Katonában az egyes képek az előadás kezdetén pontosan annyi ideig láthatóak, amíg a szem be tudja őket fogadni. Ha még tíz másodperccel tovább tartanának, odalenne a hatásuk. Az egyes képek úgynevezett utóképhatása ezáltal érvényesülni tud: látom a következő képet, de a retinámon még ott az előző. Ráadásul nincsen egy elbeszélői szál, amelyre fel lehetne fűzni őket, ugyanakkor mégis azonnal érezni, hogy összetartoznak. Nem narratív, hanem vizuális koherencia tartja őket egybe. Ez persze színházban kockázatos is lehet. A kép rendszerint jelen idejű – pontosabban kívül van az időn –, a színház viszont idő nélkül nehezen működik. Tarnóczi Jakabnak már más rendezéseinél is látszott, hogy szeret egyszerre kimerevíteni, mégis mozgatni, gondolok itt *A Schroffenstein család* előadására a megboldogult Ódry Színpadon, vagy a *Bánk bán*ra, vagy az *Isten, haza, család*ra a Kamrában. Vagy akár a Sándor által említett *Winterreisé*re. Ezúttal még nagyobb kockázatot vállalt, és szerintem ragyogóan megoldotta. A kezdeti felvillanó képek később, az este előrehaladtával egyre hosszabban látszanak, ugyanakkor az egyes képeken belüli helyzetek továbbra is azt sugallják, hogy nem telik az idő. Vagy ha igen, akkor csak látszólag. Mintha minden jelenet egy vízzel teli akváriumban történne, ami még akkor is némának hat, amikor hallani hangokat.

Örülök, hogy Sándor említette Gustav Deutsch *Shirley: Visions of Reality* című filmjét. Én kétszer is megpróbáltam megnézni, de mindig félbehagytam, annyira modoros és unalmas. A rendező Hopper festményeit kiterjesztette három dimenzióba, a díszletek közé élő színészeket terelt be, és ritka lapos és közhelyes történetekkel akarta kiegészíteni az eredeti festményeket. Miközben Hopper erőssége éppen abban van, hogy a képeken látható helyzeteknek nincsen előttje vagy utánja, noha érezni, hogy a néző mégiscsak egy történet kellős közepébe csöppent. Az osztrák rendező erre érzéketlen volt. Nem így Tarnóczi Jakab, aki a Hopperre emlékeztető színpadi képeket – vagy inkább képdobozokat – meghagyta a maguk bizonytalan állapotában, mintegy felfüggesztve. Minden kép esetében érezni egy lappangó drámát, egy történetet, de szerencsére egyik sincsen terjengősen kidolgozva. Az eldönthetetlenség teszi őket izgalmassá. Ha képzőművészeti párhuzamot kellene keresnem, akkor nem is annyira Hopper jut eszembe, mint inkább Jeff Wall, a kanadai művész, aki nagyméretű, két és félszer másfél méteres fényképeket helyez el hátulról megvilágított üvegdobozokban. Abszolút köznapi helyzeteket fényképez le, de a méret és a megvilágítás miatt ezek titokzatossá válnak – albumban amúgy élvezhetetlenek, csakis múzeumi környezetben élnek. Tarnóczi Jakab is ilyen hatást tudott elérni. A banalitást mágikussá tette.

H. N.: Pontosan ezt éreztem én is, amikor kijöttem az előadásról, hogy milyen nagyszerű, hogy végre ilyet lehet látni a Katona nagyszínpadán! Helyénvalónak és szimpatikusnak éreztem a helycserét is, hogy Zsámbéki Gábor úgy döntött, rangidősként átengedi a nagyszínpadot, és a Kamrába rendezi párhuzamos bemutatóját, Spiró György sokszereplős Kádár-darabját, amelyet én olvasás közben már csak az időtáv miatt is, amelyet befog, nagyszínpadra képzeltem volna (más kérdés, hogy ezzel szűkebb keretek közé tuszkolta be a *Főtitkárok*at, amivel szerintem nem tett jót neki). De nem csak a Katonában kellett már nagyon-nagyon rég egy ilyen, más léptékű és szemléletű előadás: az a gondolat, amelyet László leírt, hogy nem narratív logikával társít egymáshoz képeket, a magyar színházban általában is fehér hollóvá emeli a *Melancholy*t. Nekem nem egy film, hanem egy játék jutott most eszembe róla: a pörgetős füzetek továbbfejlesztett formája, zoetrópnak, illetve praxinoszkópnak hívják ezeket a szerkentyűket, amelyeknek a belső oldalán található képek a mozgás egyes fázisait ábrázolják, és a hengert fogatva a néző máris mozgóképet néz. A forgószínpad egyes rekeszeiben persze nem a mozgás fázisait látjuk, de itt is film lesz a forgásból. Egymásra rímel a szobájában magányosan iszogató nő (Pálmai Anna) és az Orfeuszról készült képre életében először rácsodálkozó, mert annak pozícióját véletlenül felvevő teremőr (Rezes Judit). Akinek „kitekeredése" megismétli a számára egyébként ismeretlen transzvesztita (Takátsy Péter) sejtelmes „háttáncát". És a testek-testtartások azonossága, mint valami testemlék, ugyanúgy megérteti a teremőrrel, mit ábrázol a tőle karnyújtásnyira lógó műalkotás (mert a pozíciót felvéve hirtelen ismerősnek tűnik számára ez az érzés), mint ahogyan a néző is egymás mellé társítja fejében a hasonló képeket és helyzeteket. Fekete Ádám *Csoportkép oroszlán nélkül* című előadását érzem ennek a – sokkal látványosabb és egészen más technikával dolgozó – rendezésnek a távoli rokonának, és mindkét előadás ükapja Roy Andersson. Hogyan lehet egy lírai érzést, méghozzá mindegyik mű esetében az egymás utáni vágyakozást ennyire kitágítani az időben: számomra ezt jelenti a ma fölülről annyira propagált „költői színház". A *Csoportkép*pel még abban is rokonnak érzem a *Melancholy*t, hogy mindkettőben soknak találtam még azt a kevés beszédet is, ami belekerült (egyetértve a Bodnár Erika jelenetéről leírtakkal is, amely jelenet értelmezést adott az addigiakhoz).

Takátsy Péter

Visszamenőleg, már a *Melancholy Rooms* után vettem észre Tarnóczi rendezői munkájának azt a jellemzőjét, hogy mennyire sokat közöl képekben akkor is, amikor szöveget állít színpadra. Ez elég magától értetődő lenne a dramatikus színházban, de szerintem nem az. *A nagy Ibsen-vizsga, avagy sehol sem jobb a szobalevegő*t már a *Melancholy* után láttam, és nagyon tetszett a színészi játék elrajzoltsága, ami miatt nem probléma, hogy egyidős emberek játsszák el egymás szüleit és gyerekeit, és ami miatt egy csomó minden, ami nem hangzik el, mert nem tud elhangozni, mert például önhazugság, ezekből a gesztusokból lesz sejthető.

B. S.: Ha már megemlítetted *A nagy Ibsen-vizsgá*t, hadd essem túlzásba: szerintem eddig ez volt Tarnóczi legfontosabb rendezése. Mivel teljességgel élővé tudta tenni Ibsen számunkra már óhatatlanul archaikus színpadi nyelvét, megmosolyogtatóan didaktikus dialógusvilágát. Elemi erejű eszköztelenségével – a stilizáló, sőt stílusteremtő, akciótérben működőképes színházi nyelvet teremtő, ahogy mondod, elrajzoltságával – megmutatta azt, amit Ibsen darabjai, az Ibsen-féle dramaturgia elemei egyáltalán jelenthetnek még nekünk (és ehhez tényleg kellettek a friss és ropogós, egytől egyig kiváló egyetemi hallgatók). Legutóbb Jeles András Stúdió K-beli *Babaház*-rendezésében éreztem hasonlót, meg talán Andrij Zsoldak erőszakbotránnyal övezett kolozsvári *Rosmersholm*jában. És persze meg kell említenem a László által szóba hozott *Bánk bán*t is, vagy a Sufniban játszott Aiszkhülosz-darabot, *A leláncolt Prométheusz*t, vagy az Aiszkhülosz, Szophoklész és Euripidész művei nyomán keletkezett *Isten, haza, család*ot. Az alakok, alakcsoportok, jelenetek színpadi bedobozolásában, ahogyan eddig is többször, most is Giliga Ilka volt a rendező teljes értékű alkotótársa. Meg egyáltalán, Tarnóczi azon kevesek közé tartozik – és ez már nyilvánvaló volt az Ódry Színpadon bemutatott *A Schroffenstein család*nál is –, akik gondolnak is valamit akkor, amikor darabot választanak és rendeznek. Alkotótársaival nem szellemtelenül rekonstruálja vagy mechanikusan aktualizálja a darabok gondolatait, hanem inkább dekonstruálja, pontosabban vegytiszta akciókként értelmezi újra, galvanizálja önálló színpadi életre azokat.

Ennek az izgalmasan analitikus beállítódásnak, üzemmódnak lett egyenes következménye a *Melancholy Rooms*: itt a gondolat teljességgel átváltozik képpé, más szóval a dikciót radikalizáló akció feloldódik a képben. Ha van színházi megfelelője a melankóliának, akkor ez volna az. Márpedig ez a léptékváltás tényleg nagyszínpadra kívánkozik. (Nem mellesleg Zsámbéki új Spiró-rendezése éppenhogy csak életképes lett a Kamrában; a nagyszínpadon, érzésem szerint, azonnal kimúlna, még a szükséges aránymódosításokkal és aspektusváltásokkal is.) Ráadásul az előadás hozzá is tesz valamit a melankólia alapvetően tragikus hangvételű ábrázoláshagyományához: a játékosságot, a humort. (Mint a Noémi által említett Roy Andersson.) A vegytiszta, netán patetikusan felpumpált tragikusság valószínűleg elnehezítené az egészet, mármint színházi értelemben. Nem elég ábrázolni a melankóliát, értelmezni is muszáj. Modulálni. Játékossá, humorossá, ironikussá hangolni. Ami, csöppnyi nagyot mondással, a Tarnóczi által minden bizonnyal nagy becsben tartott német romantika érzületi ajánlata: a véges képességű ember kénytelen, önvédelmi okokból, ironikusan viszonyulni a végtelenhez. Márpedig jobb esztétikai vegyületet el sem tudok képzelni a huszonegyedik században, mint a melankólia és az irónia házasítását. Ne feledjük, miről van szó (= melankólia). De találjuk meg ennek működőképes nyelvét, nyelvjátékát is (= irónia).

Rezes Judit. Fotók: Horváth Judit

F. F. L.: Egyetértek azzal, amit Sándor mond, hogy Tarnóczi gondol is valamit, amikor egy darabot kiválaszt, és nem csak rekonstruálja vagy aktualizálja azt. Ehhez hozzátenném, hogy láthatóan általában is vannak gondolatai, méghozzá nemcsak a színházról és a drámáról. Egészben is tud látni, vagyis víziói is vannak, s az adott darab kapcsán ezt képes érvényesíteni. Hogy pontosítsak: nem a vízióihoz igazítja a darabot, hanem a vízióit és az adott darabot finoman egybehangolja. És amikor ő maga hoz létre egy darabot, mint az *Isten, haza, család* vagy a *Melancholy Rooms* esetében – és itt említenem kell a dramaturgjait, Varga Zsófiát és Kukk Zsófiát is –, akkor is vigyáz, hogy ne akarja ráerőszakolni a nézőre azt, amit a világról éppen gondol, hanem engedi, hogy a darab a saját dinamikája szerint működjön, miközben persze nem lehet nem észrevenni, hogy ő az a háttérben, aki mindent irányít. Úgy vannak erős képei és erős rendezései, hogy közben mégis van az egészben valami finoman diszkrét. Kisiklások persze előfordulnak. Ilyen az általatok is említett Bodnár Erika-betét az előadás végén, amit teljesen feleslegesnek érzek – ez a „magyarázom a bizonyítványom" jelenet ellene megy a korábbi jelenetek zárt univerzumainak. Engem kicsit zavart az is, ahogyan az egyik szereplő ápolóként ide-oda járkált a terek között; ezzel kezdetét vette egy történet, amit szerencsére Tarnóczi nem erőltetett nagyon. Az ilyen stílustörések azonban inkább felszíni repedések csupán, és nem valami alapvető elhibázottságnak a jelei.

H. N.: Ahogy eddig visszaolvasom magunkat, nagy terhet raktunk ezzel a sok dicsérettel Tarnóczi Jakabra. Arra mégis ráerősítenék, hogy munka van a *Melancholy*ban, ráfordított idő (sok tervezést, pontosságot igényel minden résztvevőtől). De Tarnóczinál ez általában így van. Kis sarkítással onnantól, hogy ki szokott még *Kísértetek*et, *Solness*t, *John Gabriel Borkman*t rendezni? A magyar színházban Ibsennek majdnem mintha csak három darabja lenne (*Nóra*, *A vadkacsa*, *Peer Gynt*). És lehet erre azt mondani, hogy az értelmezés a kulcs, de messze járatlanabb út Varga Zsófiával átírni az *Oreszteiá*t a transzgenerációs traumák felől – az *Isten, haza, család*ban nekem az első felvonás működött, a második vicces volt, a harmadikban viszont úgy éreztem, hogy nem teljesen álltak össze az addigiak. Illetve izgalmas volt még benne Pálos Hanna Kasszandrájának furcsa, ironikus, roncsolt „norvég" nyelve. Ez a kombináció – amely az *Ibsen-vizsgá*ban is benne van Boronkay Soma nyersfordításának majdnem szó szerinti felhasználásával, aki a *Borkman János Gábor*ban a neveket is lefordította – Zsótértól jön. A *Kísértetek* tükörfordítása az ő szombathelyi Ibsenjéhez készült, ő kérte Boronkay Somát, hogy a szavak sorrendje is az eredeti legyen, és ott is így került színpadi felhasználásra. Kecskeméten a *Gabler Heddá*n aztán már többet csiszoltak. A humora mellett sok mindent felfed az eredeti szövegből egy ilyen tükörfordítás, amelyben nincs átköltés, nincsenek kötőszavak. A *Melancholy*ban Tarnóczinál ez a tét (a „precíziós" munka) is emelkedett. Nekem a beléjük fektetett munka miatt szimpatikusak a Tarnóczi-rendezések, ha lehet ilyet mondani, és ez független attól, hogy végül melyik előadás hogy sikerül. Amit csinál, az valóban több mint rekonstrukció vagy aktualizálás: én ezt úgy fordítottam le magamnak, hogy nem elégszik meg az alapműbe szórt kiszólásokkal, intertextuális utalásokkal, tényleg minden jel arra utal, hogy közölni akar valami(ke)t, és azt akarja, hogy figyeljünk oda.

Amikor ma a gyerekemnek „olvastam" mesét egy Reich Károly-képeskönyvből, amelyben nincs szöveg egyáltalán, az jutott eszembe, hogy gyerekként még annyira evidens a képek világa, felnőttként meg már edzeni kell a fantáziát, hogy ezekből mese kerekedjen. A színház vizuális, de legalábbis összművészeti műfaj, jó, hogy Tarnóczi ezt észrevette, és a *Winterreisé*vel, majd a *Melancholy*val végképp eszünkbe juttatta.

Mi? Melancholy Rooms – zenés magány nyolc hangra
Hol? Katona József Színház
Kik? Dankó István, Lengyel Benjámin, Pálmai Anna, Rezes Judit, Szirtes Ági, Takátsy Péter, Tasnádi Bence, Bodnár Erika / Látvány: Giliga Ilka / Dramaturg: Kukk Zsófia / Zene: Bencsik Levente, Hunyadi Máté / Rendező: Tarnóczi Jakab

B. S.: A réges-régi, Nagy Szent Gergely jószándékú megkülönböztetésére visszavezethető közhely, hogy a kép a tanulatlanoknak, a nyelv meg a tanultaknak való, sok esetben igaznak tűnik. Bár többnyire torz formában. A kereskedelmi vagy politikai célból manipulatív, minket infantilizáló, infantilizálni akaró képek esetében mindenképpen. A gyerekeknél persze nem erről van szó: ők több síkon tanulják érzékelni, érezni, értelmezni a valóságot. És nem lehet szó erről a színházban sem, ebben az összművészeti hatásegységre kitalált-kifejlődött tapasztalati térben, jelen esetben a Katona új bemutatóján. Ez a tér egyfelől, a megszokásaink felől emancipatorikus jellegű, mivel felszabadítja, sőt elszabadítja a látványt. Másfelől, az érzékelésünk működésmódja felől meg teljességgel természetes: azért van a nézőnek szeme, hogy nézzen és lásson, hogy minél intenzívebben és önfeledtebben részesüljön a látványban, adja át magát neki. Vannak, akik erre ki vannak éhezve, mert elegük van a történetmondás és jellemábrázolás irodalmias sémáiból, és vannak, akik idegenkednek tőle, mert ragaszkodnak a történetmondás és jellemábrázolás irodalmias sémáihoz. Az előadás nézői közül voltak, akik hamar elmentek, voltak, akik mindvégig fészkelődtek, és voltak, voltunk sokan, akiket lenyűgözött a *Melancholy Rooms*ban eltöltött másfél óra vizuális-audiovizuális ajánlata.

F. F. L.: Képekkel vagyunk körülvéve, képekben élünk reggeltől estig. Hihetetlen belefeledkezéssel tudjuk bámulni őket. És ahogyan Noémi említette, ilyenkor gyerekként viselkedünk, a képek logikáját természetesnek fogadjuk el. De ha a színházban találkozunk velük, méghozzá úgy, hogy a képek nem az éppen műsoron lévő előadás járulékos elemei – végül is nincsen színház képek nélkül –, hanem magukon a képeken van a hangsúly, akkor zavar támad. A *Melancholy Rooms* képei egyszerűek, könnyen befogadhatók, nem szorulnak különösebb magyarázatra. Mégis egyből kizökkentik a nézőt a megszokott komfortzónájából – merthogy állítólag nem azért jött színházba, hogy képeket bámuljon, hanem hogy elmeséljenek neki egy történetet úgy, ahogyan ezt megszokta. Úgy érzi magát, mintha – megfordítva – egy múzeumban nem képeket mutogatnának neki, hanem a képeken látható történetekkel akarnák traktálni. Tarnóczi úgy dolgozik a képekkel, ahogyan Cindy Sherman tette az *Untitled Film Stills* című fotósorozatában: mindegyik felvétel olyan, mintha egy fekete-fehér filmből kiemelt állókép lenne, csak éppen a film hiányzik hozzá. Van ebben valami roppant felszabadító. Nekem nagyon rokonszenves az, ahogyan Tarnóczi a színházművészet kereteit feszegetve egy olyasfajta látványművészet irányába indult el, amely véleményem szerint még sok nem sejtett lehetőséget fog neki kínálni.

A KÉPSZÍNHÁZ HERMENEUTIKÁJA

Kerekasztal-beszélgetés a dramatikus történetmesélésről és a képi megfogalmazásról

A kortárs színház ugyan próbál kitérni a dráma dominanciája elől, a szöveg központi helyét részben más színházcsinálási metódusok veszik át, a színházi nagyüzemben azonban javarészt még mindig a történetmesélés kényszere uralkodik. Mi figyelhető meg azokban az előadásokban, amelyekben nincs vagy alig van szöveg, és a dramatikus történetmesélés szervezőelve helyett a képi megfogalmazás kerül előtérbe? DARIDA VERONIKA esztétával, CZIRÁK ÁDÁM és KRICSFALUSI BEATRIX színháztörténészekkel KELEMEN ROLAND beszélgetett.

– Mennyire akadálya Magyarországon a színházról való gondolkodás megújításának vagy megújulásának az, hogy az előadások döntő többségében a dramatikus szöveg dominál?

Darida Veronika: A szövegnek ez a dominanciája főleg ahhoz kapcsolódik, hogy egy nagyon szűk nyelvkoncepcióban gondolkodunk. Már Artaud szerint is a színháznak nemcsak a szavakat, hanem minden más nyelvet is használnia kell. Egy konkrét fizikai nyelvben kell gondolkodnunk, aminek következtében a szavak színháza helyett létrejöhet valami, amit ő a „tér költészetének" nevezett. Ennek ugyanúgy részét képezi a mozgás, a tánc, a zene, a díszlet és a látvány, a fény és a maszk. Tehát egy olyan színházi nyelvben kellene gondolkodnunk, amely inkább felmutat és jelez valamit. Ez a fajta nyelvkoncepció még mindig hiányzik a magyar színházból.

Czirák Ádám: Nem biztos, hogy a szöveg háttérbe szorítása azt jelenti, hogy progresszív és újító színházat csinálunk. A képszínház elterjedését inkább a logocentrikus színház kritikájaként értelmezhetjük, és a posztdramatikus színház térnyerésével hozhatjuk kapcsolatba. Szerintem nem az lenne az érdekes felvetés, hogy a szószínház maradi, a képszínház meg az abszolút új, mert egyrészt a képszínház is lehet dramatikus, manipulatív vagy narratív, másrészt pedig sok olyan rendező van, aki a szöveget újító módon használja, akinél nem elsősorban a jelentés, hanem sokkal inkább a szavak materialitása kerül a középpontba. De emellett megfigyelhetünk egy másik, újító szöveghasználati tendenciát is a kortárs színházban és performanszban, amely arra irányul, hogy a szöveget nem reprezentációra, hanem – ahogy Gayatri Chakravorty Spivak mondaná – azok képviseletére használjuk, akik kiszorultak a reprezentáció apparátusából, akik nem tudnak szerveződni, akiket nem hallgatnak meg. Például az olyan szövegszínház, mint Elfriede Jelineké pont ezért politikus: bár szövegközpontú, de abszolút nem dramatikus. Magyarországon azonban még mindig a dramatikus szövegszínház a domináns, ami a manipulációt tekintve a világ egy perspektívából való ábrázolásából és elmeséléséből fakadóan rengeteg problémát felvet.

Kricsfalusi Beatrix: Abszolút egyetértek abban, hogy érdemes differenciáltan közelítenünk a szöveghasználat kérdéséhez, mert nem minden színpadra kerülő szöveg szükségképpen dramatikus. A színházban sokféle funkciója lehet nagyon különböző típusú szövegeknek, és nem érdemes olyan a priori hierarchiákat felállítani, mint hogy van a szövegszínház, ami maradi, és vele szemben a képszínház vagy valamilyen vizualitásra hangsúlyt fektető színház, ami meg progresszív. Számomra sokkal inkább az tűnik érdekesnek, hogy a színházat mintegy háromszáz éve uraló dramatikus történetmesélési hagyománytól hogyan akarnak az alkotók eltávolodni, hogy egyáltalán megjelenik-e a színházi gondolkodásukban az a lehetőség, hogy a színház mint intézmény nem feltétlen arra való, hogy képi világot teremtsünk benne dramatikus szövegek köré. Egy előadás jellege nagyon sokszor nem azon múlik, hogy van-e benne szöveg, vagy nincs. René Pollesch színházát például nem nagyon lehet a vizualitás és a képalkotás kategóriái felől értelmezni, mert amit csinál, az par excellence szövegszínház, és mégis kalapáccsal veri szét a dramatikus hagyományt.

Már csak azért sem érdemes szembeállítani egymással a maradi szövegszínház és az esztétikailag innovatív képiség kategóriáit, mert létezik az a fajta spektákulum is, ahol gyönyörűen mozognak a képek, akár nincs is szöveg, még az is lehet, hogy az egész dramaturgiát a látványvilág szervezi, de az egész tökéletesen üres. Az egyetlen célja, hogy tátott szájjal csodáljuk, és közben a világon semmi ne jusson eszünkbe sem az elénk táruló, lenyűgöző látványvilágról, sem arról, amit az elfedni igyekszik előlünk.

– Kiket gondoltok a múltban fontos rendezőknek, színházcsinálóknak, akik szembefordultak ezzel a dramatikus hagyománnyal, és a szöveg helyett a képi megfogalmazást helyezték előtérbe?

Ledarálnakeltűntem, r.: Bodó Viktor, Katona József Színház (2005). Fotó: Dömölky Dániel

K. B.: Érdekes, hogy Magyarországon nemcsak a színházcsinálóknál, hanem a filmeseknél is nagyon erősen jelen van a történetmesélés igénye. Nemrég hallottam egy beszélgetést egy kiváló, számos díjat elnyert magyar filmrendezővel, aki arra a kérdésre, hogy mi a film társadalmi funkciója egy olyan korszakban, amikor ömlik ránk a mozgókép, gondolkodás nélkül rávágta, hogy a történetmesélés. Megmondom őszintén, bajban vagyok, ha arra a kérdésre kell válaszolnom, tudok-e olyan magyar rendezőt, akinek a színházi gondolkodását nem a történetmesélés igénye szervezi, akinek a kiindulópontja nem egy darab megrendezése, hanem például egy vizuális világ vagy egy térbeli kompozíció létrehozása.

D. V.: Olyanokra tudunk példákat mondani, ahol nagyon tudatos képhasználat vagy képdramaturgia van. Ha visszamegyünk, mondjuk, a nyolcvanas évekig, akkor Jeles András és a Monteverdi Birkózókör, a JEL Színház, a Mozgó Ház Társulás, a Természetes Vészek Kollektíva jut eszembe, a kilencvenes évekből pedig a Metanoia Artopédia Színház és a Hólyagcirkusz Társulat. Olyan független csoportok ezek, ahol egy nagyon határozott képhasználat dominált, de a legtöbbjük szöveget is használt.

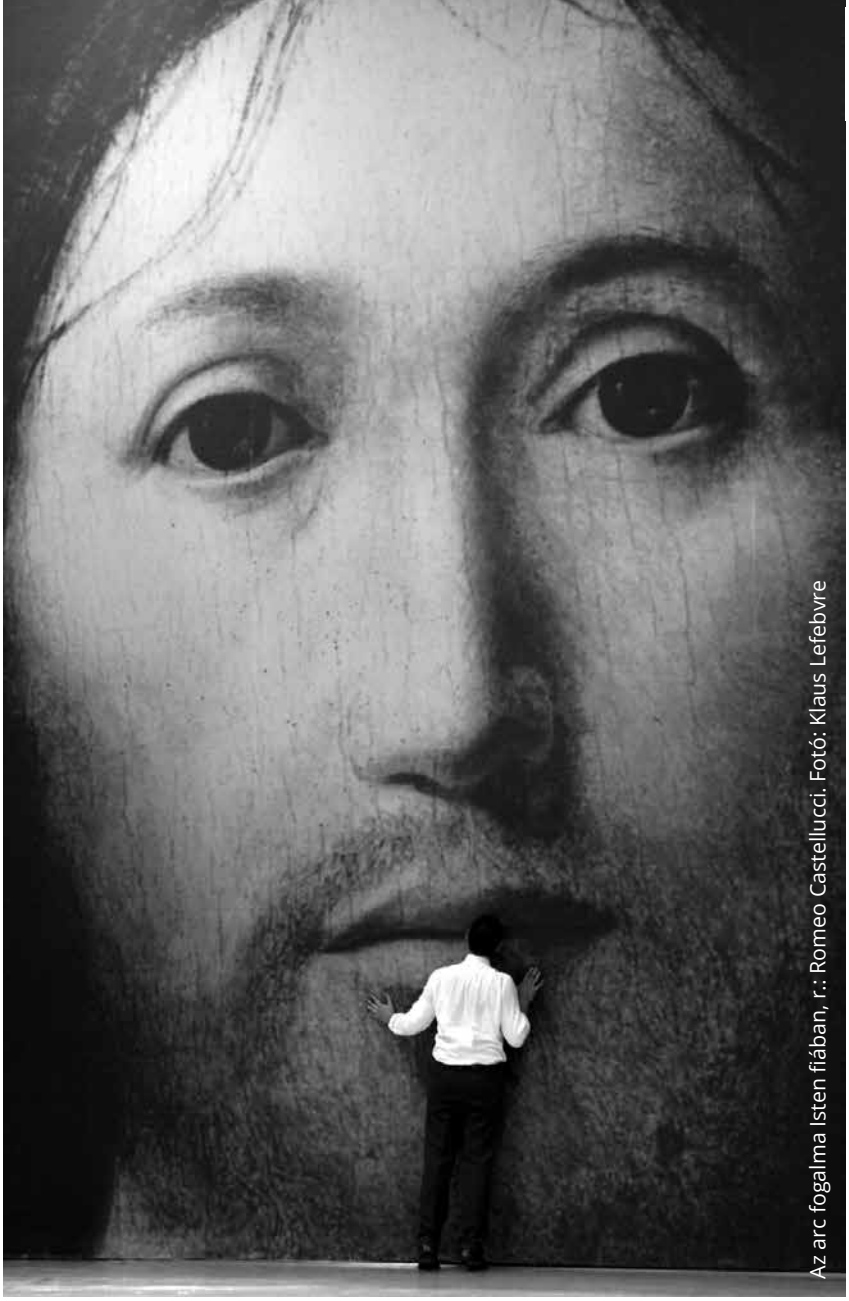
K. B.: Ami szerintem egyáltalán nem gond. Én nem mondanám, hogy csak az a színház lehet a vizualitás felől meghatározott, amelyikben nincs szöveg. Az a kérdés, hogy a verbalitás, a történetmesélés és mindenféle más jelrendszerek között milyen viszony létesül. Az előbb említett példákról mindig eszembe jut, hogy ezek az alkotók nem az intézményes színházi képzés felől jönnek. A képiség által dominált színház létrehozásához olyan mesterségbeli tudás szükséges, amelynek elsajátítását nemigen szorgalmazta a magyar színházi felsőoktatás. Nem véletlen, hogy a vizualitásban gondolkodó alkotók inkább a képzőművészet felől érkezve kezdtek színházi projektekbe.

Cz. Á.: Szerintem van egy rendező, aki ebből a szempontból kivétel, nem a képzőművészet felől jön, a színművészetin végzett, és egyáltalán nem a történetmesélős színházi vonalhoz tartozik. Bodó Viktorról nyugodtan kijelenthetnénk, hogy egyike a nagyon kevés posztdramatikus színházrendezőknek Magyarországon. Már a korai munkáiban, a *Ledarálnakeltűntem*ben (Katona József Színház, 2005) vagy a *Motel*ben (uo., 2003) szembement mindenféle megszokott, narratív történetmeséléssel, nézői elvárással. Bodóról abszolút azt gondolom, hogy nem a szövegdramaturgia érdekli, hanem sokkal inkább olyan szituációs helyzetek teremtése, amelyek a nézőt folyamatosan a fikció és a valóság, az irónia és a szószerintiség, a meghökkentés és a bakizás közötti oszcillációra késztetik, és rendre elbizonytalanítják. Ő egy magyar példája annak, hogyan lehet nem dramatikusan színházat csinálni.

D. V.: Azért nem említettem most, mert ő a kétezres évek után kezdett inkább alkotni, de rá ez abszolút igaz: *Az óra, amikor semmit sem tudtunk egymásról* című előadásától (Schauspielhaus Graz, 2008) kezdve, amelyben effektíve nincs szöveg, egészen a *33 álom*ig (Örkény Színház, 2021), amely tulajdonképpen látványszínház.

K. B.: Bodó valóban „a" magyar posztdramatikus rendező. Viszont a korai munkáiról nekem nem feltétlen az jutna eszembe, hogy képi gondolkodás van mögöttük, hanem sokkal inkább ennek a súlyosan nehézkedő dramatikus történetmesélő hagyománynak az ironikus széttöredezése, nagyon radikális szétszerelése annak, amit a közönség kőszínházak színpadán láthatott ebben az országban. De a *Kertész utcai Shaxpeare-mosó*t (Örkény Színház, 2019) már egyértelműen vizuális dramaturgia működteti, noha a végén azért csak visszakúszik a Rómeó és Júlia történet elbeszélésének igénye.

Cz. Á.: Ha, mondjuk, a szöveg szintjén megkülönböztetjük a dramatikus, történetmesélős színházat attól a színház-



Az arc fogalma Isten fiában, r.: Romeo Castellucci. Fotó: Klaus Lefebvre

tól, amely politikus módon, azaz nem történetmesélés céljából használ szöveget, akkor a képek szintjén el kell választanunk egymástól a perspektivikusan szerveződő, illuzionisztikus és a fragmentáltabb vizualitású, akár poliperspektivikus előadásokat. Hiszen a vizualitás tekintetében a központi perspektíva megléte garantálja, hogy az előadás a „dramatikus tradíciót" fogja követni. A dráma színházának történetével szorosan összefonódik a központi perspektíva konstrukciója, amely segíti a nézőben azt az illúziót kelteni, hogy mindent lát, nem marad le semmiről. A perspektivikus képi színház ugyanannyira problematikus, mint a drámai színház, míg Bodó előbb említett két előadása talán lebontása ennek a hegemonikus konvenciónak. A *Ledarálnakeltűntem* hosszú, alagútszerű színpadán annyi minden történik párhuzamosan, hogy nincs az a néző, aki elegendő asszociációs és intuíciós képességgel lenne felszerelkezve ahhoz, hogy össze tudja kapcsolni az egyes jeleneteket. A *Motel* forgószínpadának folyamatos rotációja miatt pedig az az ember érzése, hogy a lényeges dramaturgiai mozzanatokról mindig lemarad, és képtelen látni az összefüggéseket. Bár a színpadi látvány folyamatos dinamikában van, valahogy soha nem tudunk narratív kapcsolatokat létrehozni a jelenetek között. Bodó színházában nem feltétlenül dominál a képiség, de előadásai mindenképpen a perspektivikus színházi hagyomány – és ilyetén módon a dramatikus színház vizuális logikájának – kritikus feldolgozását tűzik ki célul.

K. B.: A perspektivikusság felől kérdőjeleződik meg számomra Robert Wilson számos munkája, amelyeket az elmúlt évtizedekben produkált – például Claus Peymann igazgatása alatt a Berliner Ensemble-ben. Nem a hetvenes évekbeli, a színházi nyelvet valóban radikálisan megújító munkáira gondolok, hanem arra, amikor ez a „Wilson Apparat" (à la Rimini Apparat) automatikusan mozgásba lendült, és kialakult egy olyan vizuális apparátus, amelybe a *Faust*, a *Woyzeck*, a *Háromgarasos opera*, *Shakespeare szonettjei*, de még a *Pán Péter* is belegyömöszölhető, és kijön belőle nagyjából ugyanaz az előadás. Sokszor azt érzem, hogy nagyon látványos, perspektivikus, színpadra komponált képeket látok magam előtt, amelyek gyönyörűek – és persze rendkívül költségesek –, és az is a céljuk, hogy ámulatba ejtsenek. A bennük mozgó emberek pedig sokszor csak azért vannak, hogy visszaverjék azt a bizonyos „Wilson-kék" fényt. Wilson olyan alkotó, aki valóban képkomponálásban gondolkodik, de ezeket a képeket bármilyen (dráma)szöveggel ki tudja tölteni. Ez a stratégia szerintem inverze annak a gondolkodásnak, amikor dramatikus szövegekre aggatunk képeket.

– Ha már Wilson, milyen más alkotókat tudtok említeni a nemzetközi szcénáról, és ők mire használják a képi narratívát? Egyáltalán narratívát építenek?

Cz. Á.: Egy emblematikus példája ennek a paradigmának Jan Fabre, aki szintén a képzőművészet felől jött. Ő nem dramatikus színházat csinál, hanem tablókat épít, és állandóan elbizonytalanít, hogy a hitelesnek tűnő képek sora, amelyet látunk – amikor például a *Wie spreekt mijn gedachte…* (Ki mondja ki a gondolataimat…) című előadásban a szereplők mozgó békákat taposnak agyon a színpadon –, fikció vagy valóság, megrendezett szürreális látvány vagy etikailag elfogadhatatlan akció. A kétezres évek elején vált nemzetközileg ismertté a norvég Vegard Vinge és Ida Müller vizuális színháza. Előadásaikban egyrészt nem látjuk a szereplőket, mert mindenki popkulturális, bábszínházi és horrorfilmes referenciákkal rendelkező maszkokat visel, és ily módon belesimul a képregényszerű aprólékossággal megfestett kulisszákba, másrészt pedig minden hang előre felvett és manipulált, tehát nem hallunk természetes vagy emberi hangokat, sőt a tárgyak – mint például kidőlő fák – hangjait is csak a hangszórókon keresztül érzékeljük. Összességében egy akusztikailag és vizuálisan mesteri pontossággal szinkronizált látványt látunk, amelyben a virtuozitás ellenére folyamatosan jelen van az elidegenítettség, a kísértetiesség. Fontos ismertetőjegye még Vinge és Müller előadásainak, hogy nagyon hosszúak: a berlini Prater Színházban bemutatott *Vadkacsá*juk például két hétig tartott. Nem cselekvő vagy line-

áris időkezelés jellemző ezekre az előadásokra, hanem egy, a valóságtól teljesen elemelt időkontinuum létrehozása, amely megengedi a kontemplációt és a meditációt, de időbeli dezorientáltsághoz is vezet. A térbeliség és a vizualitás mellett tehát nagyon fontos az időfaktort is megvizsgálni a nem dramatikus előadásokban.

K. B.: Vinge és Müller felől akár különbséget is tehetnénk az egyszerű képkomponálás és az ennél valamivel komplexebb vizuális színházi nyelv között. A klasszikus képelmélet szerint kép az, aminek van kerete, ez a színházban leginkább a perspektivikus színpadra komponált, színpadnyílás által keretezett látványt jelenti. A Vinge–Müller alkotópáros szerintem nem ilyen típusú képkomponálásban gondolkodik, hiszen számos előadásuk nem is színpadra készül a szó szoros értelmében, hanem gyakorlatilag akkurátusan kipreparált díszletként használják az egész színházépületet, amelyben en suite rendszerben egy bizonyos ideig ugyanazon cím alatt szinte minden este valami mást csinálnak – ilyen volt például a *12-Spartenhaus* a berlini Praterben vagy a *Nationaltheater Reinickendorf*. Vinge és Müller mellett eszembe jutott még Ersan Mondtag és Susanne Kennedy, akik gyakran az övéikhez hasonló eszközökkel élnek – ideértve például a maszkhasználatot vagy a hang emberi testről való leválasztását –, mégis egyedi színházi nyelvet hoztak létre. Az azonban közös bennük, hogy a színházi gondolkodásuk abból indul ki, hogy hogyan lehet egy színházi térben alapvetően a vizualitás által meghatározott kompozíciót létrehozni, amely a legkevésbé sem válik üres spektákulummá, miközben mégis lenyűgözően látványos.

D. V.: Romeo Castelluccit még mindenképp megemlíteném, akinél a képhasználat a narratíva és a kép rombolásához vezet. Castellucci színháza az ikonoklasztázia színháza, tehát azt vallja, hogy a hagyomány gondolattalan és üres archívumát fel kell gyújtanunk, és így kell létrehoznunk egy új színházat. *Az arc fogalma Isten fiában* című előadásában is körvonalazódik a kép hatalma, ahogy a háttérben végig ott áll Antonello da Messina Krisztus-portréja, amelyet közben beszennyeznek, megrongálnak, de állandóan újra és újraképződik a kép. Egyszerre beszél Castellucci előadása a képmás kép eltörléséről és az arc epifániájáról.

K. B.: Castellucci azért is nagyon érdekes példa, mert az ő esetében is gyakran azt érzem, hogy perspektivikus színpadra komponál gyönyörű képeket, de Wilsonnal ellentétben nála soha nem jut eszembe, hogy amit nézek, az látványos, de üres blöff volna. Talán mert nem olyan „fényűző" képeket hoz létre, mint Wilson, hanem a maga minimalizmusában hatásos látványvilágot.

D. V.: Castelluccinál az is nagyon fontos, hogy egyrészt a képzőművészet, másrészt a filozófia felől érkezett. Minden egyes előadásának hihetetlenül erős gondolati bázisa van, emiatt soha nem üresednek ki a képei. Amikor barokkos képeket használt, ahogy a *Varázsfuvolá*ban, melléjük tette a megégett emberarcokat és testeket. Folyamatosan kizökkenti és meglepi a nézőt. Ezt a kizökkentő erőt az utóbbi időben nem tapasztalom már a Wilson-előadásokban.

K. B.: Abszolút igazad van. Castelluccinál jó példa erre, ahogy a *Máté Passióban* a háború és pusztítás képeit összekapcsolja a bibliai történettel.

Cz. Á.: Hihetetlenül végiggondolt, ahogy a legutóbbi munkájában, a *Requiem*ben a halál és az elmúlás konvencionális, illetve általa kitalált és kódolt szimbólumait halmozza jelenetről jelenetre anélkül, hogy ezek a sokszor látott motívumok a festői képkezelés ellenére giccsessé válnának. Olyan komplex motívumrendszerbe és asszociatív környezetbe helyezi a szimbolikus tárgyakat, gesztusokat, képeket, hogy azok mindig túlmutatnak önmagukon és a megszokott jelentésükön.

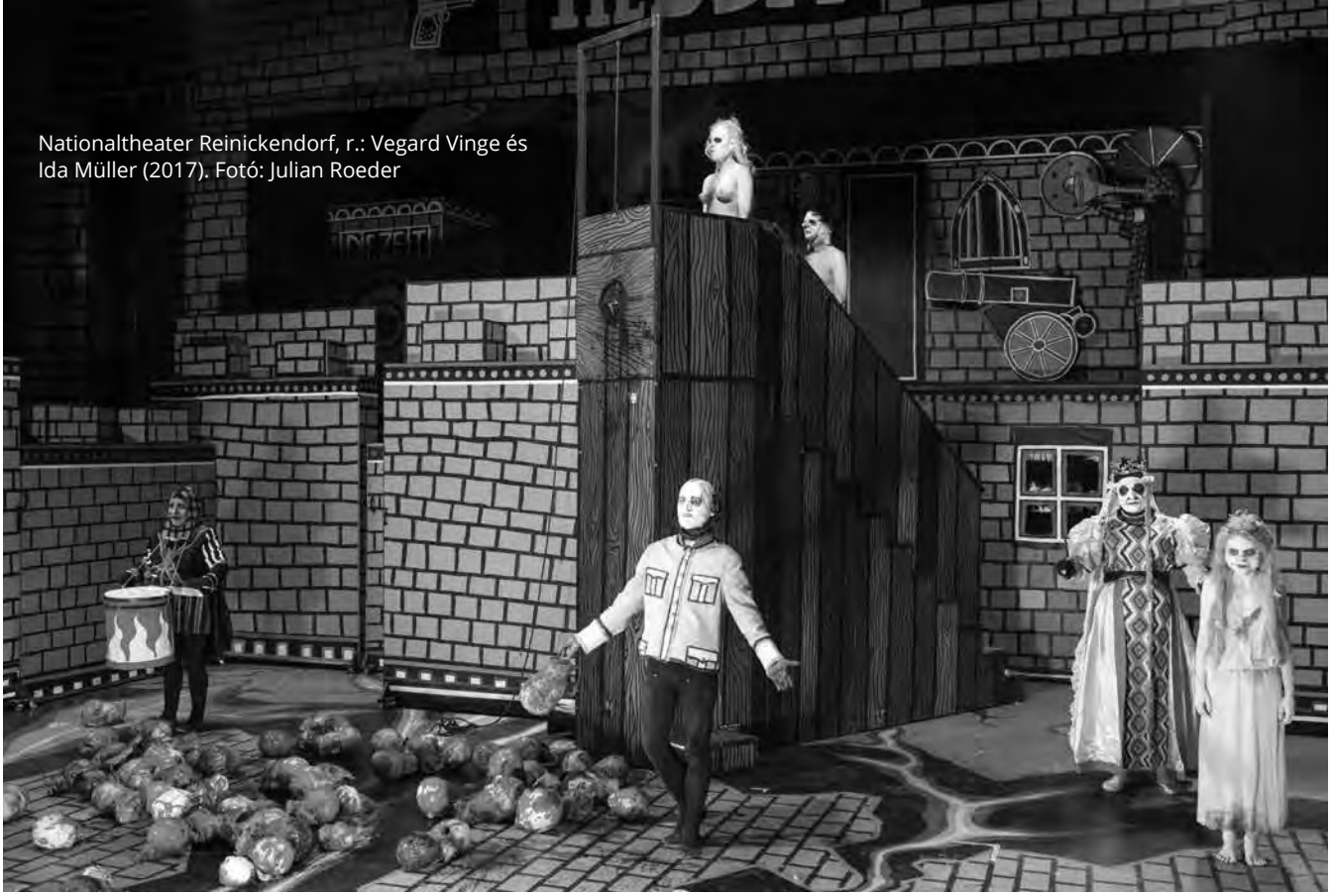
– Tehát van köztük jól kitapintható gondolati különbség, de vannak-e jól kivehető trendek, elkülönülő fogalmazásmódok, esztétikák azoknál az alkotóknál, akik előszeretettel használják a képi fogalmazást?

K. B.: Számomra a trendek megnevezésénél mindig izgalmasabbnak tűnik egyes alkotók esztétikai kézjegyét összevetni. Az egy irányba mutató, hovatovább követendő trendek mintha már eleve a spektákulum világa felé orientálnának minket.

D. V.: Ha jól belegondolunk, biztosan lehet trendeket körvonalazni, például aszerint, hogy absztraktabb, minimalistább vagy barokkos, burjánzó a képek használata. Ám szerintem attól lesz igazán meghatározó egy színházi alkotó, hogy van egy saját színházi víziója, látásmódja, amely mindenki mással összetéveszthetetlenné teszi őt, emiatt esetében fel sem merül a trend kérdése. Mindez Castelluccinak és Wilsonnak is megvan, de láthatjuk, hogy ez a vízió egy idő után modorrá válhat és kiüresedhet.

Cz. Á.: Bizonyos logika szerint talán különbséget tudunk tenni olyan alkotók között, akik az anyagiságot, az atmoszférát, az akusztikát és a színházi szituációt helyezik a középpontba, és azok között a rendezők között, akik megnyitják a színház diszpozitívumának határait a képzőművészet felé. Heiner Goebbels esetében már sokszor nem is lehet különbséget tenni installáció és színházi előadás között, de Ragnar Kjartansson izlandi rendezőre is gondolhatunk ebben a kontextusban, hiszen ő egyszerre használja az előadásait arra, hogy a színház apparátusát kritizálja és a képzőművészet tradíciójára reflektáljon. Nyolcórás, *The Fall* című előadásában például egy matrac újra és újra leesett a zsinórpadlásról, és valahányszor leesett, négy technikus bejött a színre, a négy sarkánál rögzítette a matracot, amelyet fölhúztak, hogy aztán megint leeshessen. Ez egyrészt arra a nyolcórás műszakra mutatott rá, amelyet egy technikusnak hosszabb szünetek nélkül a színházban kell töltenie, bár a színházi apparátusban végzett munkája a néző számára láthatatlan. Másrészt a fölülről megvilágított matrac minden zuhanásnál Malevics *Fekete négyzet*ét vetítette a színpadra. De fontos szót ejteni a vizuális vagy látványszínház egy nagyon sajátos műfajáról, az immerzív előadásokról is, amelyek nagyon alaposan kidolgozott virtuális univerzumba vezetik a nézőt. Egyfelől rendkívül látványos részvételi színházról van szó, amely megengedi a nézőnek, hogy elmerüljön egy fiktív valóság szimulációjában, másfelől viszont az immerzív színház rendre aláássa a központi perspektíva logikáját, és megfosztja a nézőt attól az illúziótól, hogy mindent lát.

K. B.: Számomra továbbra is kérdés, hogy ezek trendek-e, vagy pedig kiutak abból a hagyományos színházszemléletből, miszerint a színházcsinálás ott kezdődik, hogy keresek, írok vagy íratok egy dramatikus szöveget, amelyet valamiképpen elképzelek, majd megrendezek egy színpadi térben. Ez egy alapvető különbségtétel szerintem, hogy honnan indul egy alkotó. És itt vetném fel annak kérdését is, hogy a magyar színházi felsőoktatás mire képez alkotókat, egyáltalán felmerül-e valaha, hogy létezik másféle színházi gondolkodás is, mint a dramatikus. Jelen vannak-e a képzésben a nem irodalmi, nem dramatikus impulzusok? Mert nagyon úgy tűnik, hogy a magyar színház esztétikai egynyelvűségének több oka



Nationaltheater Reinickendorf, r.: Vegard Vinge és Ida Müller (2017). Fotó: Julian Roeder

is van. Az egyik ezek közül kétségkívül történeti, hiszen nálunk a színház kezdettől fogva összekapcsolódott a magyar nyelv művelésének és a nemzettudat megerősítésének igényével. De az is igaz, hogy a művészeti felsőoktatás se nagyon adott más impulzusokat. Ennek következményei a járvány miatti lezárások idején különösen fájóan mutatkoztak meg; amikor megszűntek a színházcsinálás bevett feltételei, akkor sokféle tudás és képesség (pl. médiatechnológiai ismeretek) kellett volna ahhoz, hogy másként, máshol lehessen alkotni, mint ahogy és ahol az megszokott.

D. V.: A különböző művészeti képzések között szükséges lenne egy sokkal erősebb együttműködés, valamifajta összehangolás. Még mindig erősen szegregált felsőoktatási struktúrákban gondolkodunk, pedig pont az együttműködés és a párbeszéd előmozdítása lenne az egyik legfontosabb feladat. A jövő színháza nem egy kőszínház, hanem egy összművészeti és egyben társadalmi tér.

Cz. Á.: Talán az összművészetnél még fontosabb, hogy kikerüljünk ebből a drámaközpontúságból. A performansz felé való nyitás lehet egy lehetősége annak, hogy megpróbáljunk teljesen elrugaszkodni ezektől a kötöttségektől, és akár más dramaturgiák felé vezessük az előadást.

– Más dramaturgiák, ezen belül a képekre építő előadások képesek ugyanazt a hatást kiváltani a nézőből, mint a dramatikus történetmesélés? Helyettesíthető egyik a másikkal?

K. B.: Nem várom el a képektől, hogy történetet meséljenek. Ha történeteket akarok látni, arra ott a Netflix. A színházi alkotóktól pont nem azt várom, hogy arisztoteliánus történetmesélésre használják a képeket – ahogy például a narratív balett a mozdulatokat –, hanem hogy egy képiségre épülő előadásnak legyen meg a vizuális dramaturgiai íve, amelyet nem a hagyományos történetmesélés szervez.

Cz. Á.: Mieke Bal szerint minden narrációnak és történetszövésnek az a feltétele, hogy legyen egy fokalizáció, egy vizuális viszony a körülöttünk lévő valósággal. A képi színház arra készteti a nézőt, hogy egy szubjektív perspektívát alakítson ki azzal kapcsolatban, amit a színpadon lát, és az ő feladata, hogy narratívát társítson hozzá. Tehát a vizuális színházban a narrációval szemben a fokalizáció kerül előtérbe. Német nyelvterületen a színháztudományban is felváltotta a szemiotikus előadás-elemzést a fenomenológiai, amelynek nem az a lényege, hogy megtaláljuk a legmegfelelőbb interpretációs modellt, hogy sémák után kutassunk, és egy jelrendszer alapján próbáljuk meg értelmezni az előadást, hanem hogy minél differenciáltabban próbáljuk megfogalmazni azt, amit átéltünk. Teljesen más beszédmódra kell váltanunk a színházi tapasztalataink megragadásakor, ha az előadás szervező elve már nem a narráció.

D. V.: A képeknek másfajta logikájuk van, és pont ezért képesek a tudattalan és az álom, vagyis onirikus világok jobb megjelenítésére.

– A mai embert töménytelen vizuális inger éri. Feladata-e a kortárs színháznak, hogy erre a jelenségre reagáljon, hogy tükrözze az adott kor, esetünkben a 21. század képi és vizuális kultúráját, amelyet többek között a technológia is jelentősen befolyásol?

K. B.: Nagyon nehéz, hogy ne mondjam, lehetetlen 2022-ben úgy színházat csinálni, hogy valaki nem vet számot azzal a mediális környezettel, amely őt mint színházcsinálót és mint nézőt körülveszi. Ódzkodom attól, hogy a színház számára bármit is feladatként írjak elő, az azonban szerintem megkerülhetetlen feladatként adódik, hogy a színházcsinálók gondoljanak valamit arról, hogy ez az archaikus mediális konfiguráció mégis mire lehet képes a minket most körülvevő mediális környezetben. Például hogyan tud egy adott témát képileg másként megjeleníteni, mint az Instagram? Hogyan tud egy alkotó úgy fogalmazni, hogy az elkülönüljön a platformkapitalizmus képi, gondolati és nyelvi narratívájától, amely unos-untalan szembejön velünk? Lassan számot kell vetni azzal is, hogy az emberek képtelenek egy-másfél óránál hosszabb ideig odafigyelni valamire anélkül, hogy elővennék a mobiltelefonjukat. Félreértés ne essék, nem azt várom, hogy

a digitális világ jelenjen meg a színpadon – az internet színrevitele különösen egy hagyományos, reprezentációs illúzió létrehozására épülő színházi keretben mindig viccesen hat –, de tisztában kell lennünk azzal, hogy a platformkapitalizmus milyen módon alakítja át a minket körülvevő mediális környezetet és ezáltal az ember észlelési apparátusát is. Brecht erre a film vonatkozásában már a 20. század elején felhívta a figyelmet, és az azóta eltelt száz évben a vizualitás történetében annyi minden történt, ami kétezer évnyi fejlődéssel ér fel.

D. V.: Iszonyatos képáradatban élünk, emiatt egyre kevésbé hatnak ránk a képek, egyre nehezebb a képekkel sokkoló hatást elérni. A színház a világ része, nem vonhatja ki magát a körülötte lévő képek hatása alól, de a feladata mégsem az, hogy ezeket utánozza és állítsa színpadra, hanem új képeket kell találnia. Ne a létező valóság utánzása legyen a színház feladata, hanem egy másfajta valóság megteremtése.

K. B.: Igen, özönlenek elénk a képek, de ezzel egyszersmind megmutatkozik a képértelmezés fontossága is. A kép önmagában, szöveg és értelmezés hiányában bármit jelenthet, reprezentációs viszonya a valósággal finoman szólva is problematikus. Ha egy képről nem tudjuk, hogy hol készült, ki készítette, nem ismerjük a kontextusát, akkor bármilyen jelentést tulajdoníthatunk neki. A fake news, a deep fake és minden más vizuális manipuláció korában a képek leginkább az emberek episztemológiai elbizonytalanításának eszközei.

D. V.: Egy kép jutott eszembe a modern technológia színpadi használatáról. Jeles András *Bakkhánsnők*-rendezésében a színészek iPadekről olvasták az ógörög szöveget, miközben egy tengeralatti tájban, egy teljesen eltűnt civilizáció romjai előtt ültek. Ezáltal Jeles egy különös és kivételes időtlenség érzetét tudta kelteni. Vagyis abszolút lehet ezeket az eszközöket használni, de csak nagyon tudatosan érdemes.

Cz. Á.: A képáradatban ott van annak is a veszélye, hogy a néző elveszíti az orientációját, hiszen nehéz episztemológiailag biztos pozíciót találni akkor, amikor minden oldalról képekkel bombáznak minket, és a digitális terekben elillan minden referenciális fogódzó. Nem véletlen tehát, hogy a nézők többsége olyan előadásokhoz vagy filmekhez menekül, amelyek újra abba az illúzióba invitálják, hogy stabil és koherens valóságot lát. Németországban, bár rengeteg a progresszív alkotó, az állami színházak többségében teljesen tradicionális rendezéseket látunk.

K. B.: Hans-Thies Lehmann-nak van az a frappáns mondása, hogy a 20. század legsikeresebb színháza kétségkívül a 19. század színháza. Azt már én teszem hozzá, hogy ugyanezt a 21. századról is bízvást elmondhatjuk.

Cz. Á.: Főleg, ha a francia nyelvterületre gondolunk, ahol Thomas Ostermeiert évtizedek óta kikiáltották a legradikálisabb kortárs rendezőnek. Amikor Ostermeier megkapta a berlini Schaubühnét, publikált egy cikket és előadást is tartott arról, hogy mi a színház feladata a saját felgyorsulásának korában. Egyértelműen azt az üzenetet közvetítette, hogy a színháznak lépést kell tartania a videoklippel, a tévéjátékokkal, a filmek montázstechnikáival, be kell gyorsítani a színészetet és a történetmesélést. Félreértés, hogy Thomas Ostermeier is posztdramatikus csak azért, mert radikálisan nyúl bizonyos anyagokhoz. Ha megnézzük az eszközhasználatát, akkor abszolút a dramatikus színházat reprodukálja. Ami Avignonban a Pápai Palota udvarán mindig helyet kap, az nem más, mint egy nagyon mai, update-elt 19. századi színház, hiába van benne videó és live camera, ezek a médiumok tulajdonképpen pont a dramatikus illúziókeltésnek lettek az eszközei.

K. B.: Ostermeier a 21. század médiatechnológiájával felvértezett klasszikus, dramatikus történetmesélő. Aligha véletlen, hogy Magyarországon is az egyik legszélesebb körben ismert, legnépszerűbb német rendezőnek számít.

MOLNÁR ZSÓFIA

FRANCIA KAPCSOLAT

Amikor a látvány(tervező) visszavág

Szó esett az előbbiekben sok mindenről és mindenkiről, de arról az esetről kevésbé, amikor egy látványtervező vagy egy nem is igazán alkalmazott színházi pályára készülő képzőművész – vagy egyéb – azon kapja magát: „Segítség, rendező lettem!"

Talán a legmegfelelőbb közelítés éppen az „egyéb" kategória, több szempontból. Egyrészt, mert ezek között az alkotók között találunk képzését tekintve jelmeztervezőt, dramaturgot, szobrászt, fizikust, másrészt, mert az ő indulásukat – többnyire a független szférában – nagyban meghatározza a pályázati struktúra. És ez nem csak Magyarországon igaz, ahol egy-egy formációt vagy projektet nehéz beszuszakolni a fennálló minisztériumi osztályozásba. Hogy ne hazai példát hozzunk, ezzel kezdetben a nagyjából másfél évtizede indult, ma már – túl egy 2014-től hét évig tartó igazgatói megbízatáson a Nanterre-Amandiers színházban – nemzetközileg is jól jegyzett Philippe Quesne-nek is meggyűlt a baja.[1] (Franciaországban ugyanakkor vannak regionális támogatások is, és a vegyes – repertoár- és

1 A következőkhöz részletesen: Philippe Quesne, „Écrire avec la scénographie", in Izabella Pluta, Gabrielle Girot, szerk., *Metteur en scène aujourd'hui. Identité artistique en question?*, 222–235, Presses Universitaires de Rennes, 2017.

en suite játszás – struktúrából következően virágzik a rezidenciarendszer, azaz akad azért lehetőség egy-egy befogadóhely szárnyai alatt hónapokig fejleszteni, kísérletezni.). Quesne több lépcsőfokon keresztül keveredett el a színpadig: grafikával alapozott, azt egészítette ki a párizsi iparművészeti főiskola (EnsAD) látványtervező szakának elvégzésével, ahol éppenséggel a hátrány fordult előnyére, mégpedig az, hogy a képzésnek nem sok kapcsolata volt a színházi intézményrendszerrel. A szakfelelős – Jean Vilar egykori díszlettervezője – pedig nem is látványtervezőket, hanem színház- és filmrendezőket, színészeket, zeneszerzőket hívott mesterkurzusokat tartani, akiktől az iparművészet különféle ágazatai iránt érdeklődő diákok kézzelfogható, igazán tapasztalati (mert részletekbe menő, részterületeket érintő) ismereteket csipegethettek fel – és hasznosíthattak közösen teljes alkotói szabadságban. Quesne a vizsgamunkájához, egyben első önálló színpadi művéhez egy szimbolista és egy abszurd drámaírót választott, Maeterlincket és Beckettet, csakhogy nem valamelyik emblematikus darabjukkal dolgozott, hanem előbbitől nevezetesen *A termeszek élet*ét vette elő. Hogy ez miért fontos? Mert a *Pelléas és Mélisande* Maeterlinckje ebben az esszében még nem a szimbólumokba bonyolódik bele, hanem *megfigyel*: egy élő, lüktető közösséget a maga élőhelyén, és annak kapcsán elmélkedik. És saját társulatával, a Vivarium Studióval, de akár külföldi rendezéseiben is valami ilyesmit kínál azóta is Philippe Quesne – legfőképpen látványban.

Persze diploma után nem alapított rögtön társulatot, bő egy évtizedig, ahogy az egy rendes díszlettervezőhöz illik, rendezők (hűségesen Robert Cantarella) hagyományos, prózai előadásaihoz tervezett díszletet, és közben figyelt, figyelte a színészeket. Aztán egyszer csak mocorogni kezdett benne egy téma (szárnyalás/zuhanás, ebből lett 2003-ban a *La Démangaison des ailes*, szó szerinti fordításban: A szárnyak bizsergése című előadás), és a vágy, hogy valami sajátot alkosson köré azzal, aki hajlandó mellé állni ebben a „kalandban": egy filozófussal, egy repülőgép-modellezővel, az anyukájával… és jött hozzájuk később színész, táncos, barkácsoló barát, képzőművész kutyával, bárki, aki akart. És itt érünk ahhoz a ponthoz, amiért ebbe az egész felvezetésbe belekezdtem: a kétezres évek elején még Franciaországban is az volt minden színházi pályázati űrlap legelső kérdése: „Milyen szöveg alapján készül az előadás?" Vagyis ha valaki nem drámát akart rendezni, csak témája volt, és egy teljességgel intuitív címe, eleve be sem adta a támogatási kérelmet, mert azt mégsem mondhatta, hogy szöveg van az előadásban, de csak töredékes, valami motyogás, alig hallani, mert nem fontos. A szóban forgó előadás végül nyolc évig készült – és a kényszer alkotóelemmé vált: a cselekmény, de helyesebb talán úgy mondani, cselekvések helyszíne egy nappali lett, ahhoz hasonló, ahol hónapokig folyt az ötletelés és az improvizálás, ahol összeállt a színpadon látható „garázstársulat". Videó és egyéb technológiai megoldások pedig azért kerültek bele az előadásba, mert arra speciel volt támogatás – arra meg utólag már senki sem figyelt, hogy számítógép ide vagy oda, tényleges technológiai újítás a színpadon nem történt, sőt, a technika a becsapás (ha úgy tetszik, az illúzió) eszköze lett.

Quesne többi előadása is hasonlóféleképpen készült és készül: egy témából és egy címből kiindulva, amelyek köré aztán fokozatosan nem puszta látvány, hanem teljes atmoszféra épül erős képekkel. A *D'après nature* (Természet után) az ökológiai katasztrófával (ez felelősen visszatérő téma, a – 2012-ben a Trafóban vendégszerepelt – *Big Bang*ben[2] és későbbi előadásokban és installációkban is ott motoszkál) és a világvégevárással játszott, *A sárkányok melankóliájá*ban – amelyet 2008-ban Quesne-től Magyarországon elsőként szintén a Trafó mutatott be – egy havas erdőben rekedt rockbanda eseménytelen estéjét figyelhette a közönség. Bár a természet képei elsőbbséget élveznek, a „magaskultúra" is terítékre kerül, mint például a 2016-ban a Münchner Kammerspiele társulatával készült (és a járvány alatt online elérhetővé tett) *Caspar Western Friedrich*ben, ahol tűz mellett gitározgató, énekelgető, romantikusan romos tájképeket építgető cowboyok hozzák be a színpadra a lírát.

Ha sajátosságokat kellene kiemelnünk, akkor az eddig említetteken túl talán az egyik legfontosabb, hogy Quesne színpadán a szereplők kifelé nem beszélnek, csak egymással váltanak időnként szót, nem hangzik el semmilyen üzenet (ha van is, akkor azt kivetítik, ami ugyanakkor nem jelenti azt, hogy minden kivetített szöveg üzenetet hordozna, talán csak egy vers vagy filozófiai gondolatmenet, amely valamelyik alkotó fejéből a próbák, az improvizációk alatt előlopakodott). A másik, talán még ennél is fontosabb, hogy a rendező a magáéhoz hasonló rácsodálkozó megfigyelői pozícióba helyezi a közönséget: nincs konfliktus, nincs dráma, a nézőnek nem kell beleélnie magát semmibe, nem kell a motivációkon gondolkoznia, elég, ha csak nézi a színpadon valós időben történő mikroakciókat azon a helyi értéken, amelyet a szituáció és a látvány ad nekik. És még egy „szabály", amely fokozatosan kialakult: minden előadás utolsó szekvenciájába – nem a narratíva folytatásaként, hanem – a folytonosság ígéreteként, az alkotói szabadság újabb feltáruló kapujaként beépül a következő előadás címe. Szóval még ha – a környezet, a tempó, a zenék stb. miatt – némi melankólia lengi is be ezeket az elképesztő műgonddal buherált – elméletibb köntösben: a hagyományos színházi reprezentáció kereteit dekonstruáló – atmoszférákat és képeket, a végkicsengés pozitív: nyugalom, nincs itt a világvége, van tovább.[3]

Az időkezelést vagy az intuitív címadást tekintve húzhatunk itt egy magyar párhuzamot: Fekete Ádám ugyan más irányba tapogatózik, pontosabban kijelöli az előadásai témáit, még ha adott esetben nem is kapaszkodik szorosan a címbe (ahogyan Quesne-nél, úgy nála sem igazán lehet sejteni, mire számítson az ember, amikor beül például a *Reggeli dinoszauruszokkal, brontoszauruszokkal főleg* vagy a *Haloktatás, márványprotézissel* nézőterére), és dramaturg hátterével érthetően inkább a szavak embere, viszont saját darabjaiban és rendezéseiben előszeretettel teszi ki a nézőt valós időben zajló „jeleneteknek". (Philippe Quesne kifejezése egyébként, hogy a rendező egyfajta terrorista, aki mindenképpen rákényszerít valamit a nézőre, legyen az történet, értelmezés, időkeret, atmoszféra stb.)

És ha már a magyar színpadok felé kanyarodtunk: a szokásosnál erőteljesebb, nem kiszolgáló, hanem főszerepben tündöklő látványra épülő színházi kezdeményezések itt sem példa nélküliek – főleg független berkekben. Nagy Fruzsina még 2007-ben rukkolt elő az első olyan előadással, amelyben nemcsak jelmeztervezőként, hanem Láng Annamária mel-

2 Lásd ehhez: Král Csaba, „Csendélet szőrmókokra és asztronautákra", https://revizoronline.com/hu/cikk/3997/philippe-quesne-vivarium-studio-big-bang-trafo.

3 Philippe Quesne színházának elméletibb megközelítéséhez lásd: Zoé Brioude, „Quand l'air reprend son souffle", *Ambiances* 7 (2021), http://journals.openedition.org/ambiances/4142.

A sárkányok melankóliája, r.: Philippe Quesne. Fotó: Pierre Grosbois

lett társrendezőként is részt vett.[4] A *PestiEsti* még a Krétakör produkciója volt, közös alkotás sok zenével, tulajdonképpen ebből fejlődött ki az utóbbi évekre a catwalk koncertnek nevezett új műfaj a Soharóza kórussal és vezetőjével, Halas Dórával együttműködésben: tematikus dalok és kapcsolódó jelmezek finoman koreografált füzére. A másik, akit idecitálhatunk, Kálmán Eszter, aki másoknak tervezett díszletek mellett időről időre saját, a plasztikus körítést a bábbal és a mozgással szépen társító produkciókkal is előáll (*Hamupipőke*, 2012; *Justine*, 2013; *A tó*, 2016). Ők ketten azonban (egyelőre?) csak időnként engedhetnek meg maguknak ilyen – már eleve a szó is abszurd – kitérőket. Miközben Balázs Juli szintén díszlet- és jelmeztervezővel, Juhász András videoművésszel és Keresztes Gábor hangtervezővel közös, immerzív installációjuk, a *Végtelen dűne* 2019-ben elhozta a Prágai Quadriennálé egyik rangos díját[5] – a katalán installációval és Franciaország részéről éppenséggel Philippe Quesne-nel *(Mikrokozmosz)* egyetemben.

Franciaország tizenöt év kihagyás után tért vissza saját pavilonnal a Quadriennáléra, aminek örömére 2019 júniusában Avignonban szerveztek egy beszélgetést,[6] amelyen szó volt a növekvő mobilitásról, az eszközök újrahasznosításáról és átértékeléséről (teszem azt, a füstgépet a kilencvenes években még rongyrázásként használták, Quesne pedig inkább ironikus dimenzióban veti be), etikai megfontolásokról, és amelyen többek között Phia Ménard is részt vett. Ő zsonglőrként indult, vagyis eleve nem a prózai színházból – ez valamelyest a pályázást is megkönnyítette, hiszen előadásai a mai napig beleférnek a kortárs cirkusz kategóriájába, még ha szorosan véve már nem is oda tartoznának –, és férfiként, nem nőként. Nála a váltást, egyben a coming outot a *P. P. P.* című produkció jelentette. Tárgyak helyett azóta a térrel zsonglőrködik, és szinte minden előadása tétje az átalakulás, amely egyszerre színpadi eszköz (a *P. P. P.*-ben hóval és jéggel játszik, ami a végére elolvad, a *Vortex*ben[7] a szelet fogja be) és életprogram. Saját bevallása szerint neki csupán a szigorodó biztonsági intézkedések jelentenek béklyót.

És ha már újcirkusz, nem hagyhatjuk ki a látványosságok felsorolásából Aurélien Boryt (Cie 111), ő a fent emlegetett fizikus, aki le sem tagadhatná eredeti szakmáját: ha valakinek még nem tűnt volna fel, hogy a cirkuszban milyen fontos a fizika, tőle megtanulhatja. De Bory nemcsak a síkokhoz és az egyensúlyhoz ért, megbízható szépérzékkel helyezi előadóit és gépeit lenyűgöző képi keretbe. Az utóbbi időben egyre többet kirándul a tánc, sőt a szövegszínház felé – egy olyan színésznek, mint Denis Podalydès azért ő sem mondott nemet[8] –, de mindig van a tarsolyában valami látványos meglepetés.

Már csak egy megjegyzés kívánkozik ennek a hevenyészett gyűjteménynek a végére: talán olvasás közben is feltűnt, de a fenti alkotókat és alkotásokat Magyarországon szinte kivétel nélkül a Trafó tette láthatóvá.

4 Helyesebben 2004-ben az *Álmok a szekrényből* volt első saját divatperformansza, csak az nem élt meg annyi előadást. Lásd: https://trafo.hu/programok/program_74.

5 És azóta született már folytatás is, a *Vízmezők* (Balázs Juli, Juhász András, Kálmán Eszter, Keresztes Gábor, Szabó-Székely Ármin; Trafó, 2021).

6 A francia nyelvű beszélgetés teljes felvétele meghallgatható itt: https://www.artcena.fr/artcena-replay/ecrire-avec-la-scenographie.

7 Az előadás 2014-ben járt a Trafóban az *Egy fűn délutánja* című gyerekverzióval együtt. 2020 januárjában pedig a *Maison Mère* című produkciót láthattuk tőle ugyanott, amelyben kartonból felépítette a Parthenónt, majd hagyta, hogy az egészet szétáztassa a műeső.

8 A Comédie-Française társulati tagjának 2021 márciusában rendezett egy adaptációt Philippe Toussaint regényéből *(La disparition du paysage)*, amelyet többek között a párizsi Bouffes du Nord színházban is bemutattak. A képek egyébként valamelyest Claude Régy – többnyire költői szövegekkel dolgozó – rendezéseire is emlékeztetnek.

CSERNAI MIHÁLY

CSINÁLNI KELL

Demokratikus színházi formák Magyarországon

Van egy vászontáskám a Közélet Iskolájától, amelyen az egyik kedvenc idézetem szerepel: „A demokrácia nem főnév, hanem ige. Csak akkor van, ha csináljuk!" Ez tökéletesen összefoglalja azt, amit a demokráciáról magam is gondolok. Persze így, leírva, frappánsan hangzik a mondat, ezért könnyen meg is jegyezzük, a frappánssága mellett ugyanakkor magában rejti a demokrácia legnagyobb problémáját is: azt, hogy *csinálni* kell. Ez a *csinálás* pedig gyakran nem is olyan egyszerű, mint gondolnánk.

A demokrácia görög eredetű szó, jelentése népuralom, amelyben az alapvető hatalom gyakorlója: maga a nép. Ha ragaszkodunk a szó eredeti jelentéséhez, akkor ragaszkodnunk kell a meglévő hierarchiák lebontásához, ahhoz, hogy ott, ahol demokratikus elveket alkalmazunk, nincs alá-fölé rendeltségi viszony. A színház ugyanakkor nem demokratikus intézmény, színház és demokrácia nem járnak kéz a kézben egymással, hiszen a színház klasszikus értelemben hierarchikus építmény: az előadásnak van rendezője, a színháznak igazgatója, aki meghatározza az adott társulat és a színház profilját, és így tovább lefelé.

Ha körbenézünk a közoktatásban, szembetűnő, hogy bár – elvileg – demokráciában élünk, az alapvető működési mechanizmusról mégsem esik sok szó az iskolapadban. Ma Magyarországon az ember egészen tizennyolc éves koráig alig vagy egyáltalán nem találkozik a demokrácia gondolatával, és nem is tanulja meg alkalmazni azt. (Most nem sorolom ide azokat az eseteket, amikor egy osztályközösségben szavazni kell valamiről, például az osztálykirándulásról, mert ezek nem igazán komoly téttel bíró döntések.). Bár elvileg része a tanrendnek a társadalomismeret mint tantárgy, ez az esetek többségében nem plusz óraként jelenik meg, vagy szigorúan a történelmtanulmányok során kerül csak szóba;[1] erre a hiányosságra szakmai berkekben már 2002-ben is felhívták a figyelmet.[2] Szerencsére ma már számtalan olyan hely létezik, ahol az ember a demokráciával kapcsolatos lemaradását valamelyest be tudja hozni, és a színházon belül is egyre nagyobb az igény olyan előadásokra, amelyek valamilyen módon tematizálni igyekeznek a demokrácia legalapvetőbb működési egységeit. Jelen írásomban ezeket a demokráciát modellező, azzal játszó, annak ellentmondásaira, nehézségeire rákérdező színházi formákat szeretném röviden bemutatni. Külföldi kitekintést ezúttal nem teszek, egyrészt azért, mert a Magyarországon látható előadások nagy része is külföldi formákat importál, másrészt a hazai színházi élet is bőségesen kínál ilyen jellegű produkciókat.

Ha a mélyére ásunk a témának, beláthatjuk, hogy a demokráciának több olyan eleme van, amely színházi értelemben megragadható és a közönség számára érdemben bemutatható. Fontos megjegyezni, hogy ezeknek az előadásoknak nem célja konkrét álláspontot a nézőkre erőltetni, csupán a demokráciát működtető alapelveket bemutatni. Az előadások osztályozásakor négy kategóriát különböztetek meg, olyanokat, amelyekhez minden esetben hozzá tudok rendelni egy-egy színházi formát, illetve amelyek – véleményem szerint – a demokrácia alapvető működéséhez elengedhetetlenek: 1.) problémák tematizálása, 2.) az érvek megfogalmazásának és ütköztetésének képessége, 3.) empátia a másik ember érzései és tettei iránt, 4.) lehetőség a döntéshozatalra. A példák mindegyike a *részvételi színház*on belül értelmezhető, hiszen ez az a műfaj, amely – jó esetben – a színházon belül fórumhelyzetet tud teremteni, amikor a néző nem mint passzív befogadó van jelen, hanem résztvevőként hatással lehet a színpadon zajló eseményekre.

A színházra már az ókori görögök is egyfajta fórumként tekintettek: az előadások ürügyként szolgáltak arra, hogy a városok lakói társadalmi osztálytól függetlenül összegyűljenek, és ismerős történeteket nézve a lehető legtermészetesebben reagáljanak a látottakra. A görög politika a színházlátogatást évente egyszer mindenki számára kötelezővé is tette annak érdekében, hogy a társadalmi és morális konfliktusokat feldolgozó színdarabok erkölcsi tanításait mindenki megismerhesse és befogadhassa. Talán túlzás nélkül állíthatom, hogy a magyar színház történetében példátlan módon a görög mintához való visszatérés történt a Színház- és Filmművészeti Egyetem elfoglalásakor, amikor is a hallgatók az intézmény tereit birtokba vették és hosszú órákon át zajló fórumaik helyszíneiként használták. Ehhez képest nehezen értelmezhető az

1 https://docplayer.hu/2213803-Tarsadalomismeret-hogyan-tanitsunk-az-uj-nat-szerint-nemzeti-kozszolgalati-es-tankonyv-kiado-zrt-kralik-tibor-fejleszto.html

2 https://epa.oszk.hu/00000/00035/00058/2002-03-ta-Csernyus-Tarsadalomismeret.html

egyetem később megválasztott új rektora, Rátóti Zoltán nyilatkozata, amely szerint az Ódry Színpad „a történtek után már nem Thália felszentelt temploma”.[3] Hiszen ezek a felszentelt templomok eredetileg valóban találkozó- és fórumhelyszínként szolgáltak. Ezzel kapcsolatos elfogultságomnak tán oka lehet az is, hogy a Hallgatói Önkormányzat vezetőjeként magam is aktív részese voltam ezeknek a fórumoknak.

Az általam felállított rendszerben az első pont a problémák tematizálásának képessége. Az erre használt egyik legalapvetőbb és mára egyik legfontosabbá vált részvételi színházi forma a TIE (Theatre in Education). A terminus magyar fordítását széles körű szakmai viták övezik a mai napig, a szaknyelvben hivatalosan színházi nevelési előadásként honosodott meg.[4] A TIE röviden olyan előadást jelent, amelyben a résztvevők általában kisebb csoportokban, egyes – úgynevezett nyitási – pontokon meg-megállva az addig felvetett problémákra reflektálnak, vitáznak, érvelnek, sőt, legtöbbször döntési helyzetbe is kerülnek. Az ilyen előadások általában valós morális dilemmákat vetnek föl, és gyakran nem is azok megoldása, sokkal inkább kitárgyalása a cél, az azokról való beszélgetés, az adott helyzetben felmerülő kérdések megfogalmazása. Vagyis az út a fontos, hogy eljussunk a problémák gyökeréig. Ma már számos TIE-t játszó társulat létezik az országban, a két legfontosabb az 1992-ben alapított Kerekasztal Színházi Nevelési Központ, amely Kelet-Közép-Európa első színházi nevelési társulata,[5] illetve a belőlük kivált alkotók által 1996-ban alapított Káva Kulturális Műhely.[6] Mindkét csapat fő profilja olyan színházi nevelési előadások létrehozása, amelyek a részvételre építenek, és ilyen értelemben demokráciára nevelnek. A Kerekasztal zömmel gyerek- és ifjúsági előadásokat játszik,[7] a Káva kínálatában viszont találunk felnőtteknek szóló előadásokat is (ilyen például a HOPParttal közösen alkotott *Peer Gynt*[8]), igaz, ezek már nem feltétlenül a TIE, hanem esetenként inkább a közösségi színház műfajába tartoznak.[9]

Szintén aktív részvételre építő színházi nevelési műfaj a *vitaszínház.* Ennek legfontosabb küldetése, hogy a résztvevőket vitára, érveik kulturált megfogalmazására és ütköztetésére sarkallja. Az alapformula ebben az esetben úgy néz ki, hogy a résztvevők egymással szemben ülnek, közösen megnéznek egy színházi jelenetet, amely valamilyen fontos társadalmi kérdést vet fel (itt elég széles a skála), majd kapnak egy provokatív, eldöntendő kérdést, amelyben állást kell foglalniuk. Előfordul, hogy egy-egy kérdés feltevésekor a társulatok civil szakértőt vonnak be a diskurzusba, aki képes a résztvevők döntését befolyásolni vagy árnyalni. A vitaszínháznak nem feladata meggyőzni a résztvevőket, nem arra épül, hogy melyik oldalra helyezkednek többen, vagy végül kialakul-e bármilyen konszenzus. A műfaj inkább teret kínál a találkozásra, párbeszédet generál, így nemcsak önmagában fontos, hanem a részvétel mellett az esemény utáni beszélgetés is értelmezhető tanulási folyamatként. A vitaszínház legaktuálisabb példája (újabban színházi „betétek” nélkül) az egyébként közéletileg elkötelezett Partizán YouTube-csatorna, amelyet Gulyás Márton hívott életre. A műsorstruktúrában 2021 októbere óta megtalálható a – Garai Judit dramaturg felelős szerkesztésében indult – *Közgyűlés* elnevezésű formátum. E cikk írásáig öt adás készült el a legkülönbözőbb témákban: gyereknevelés, politikai korrektség, szerhasználat és könnyűdrog-legalizáció, szegregált oktatás, határkerítés szükségessége. Az már ennyiből is leszűrhető, hogy a lefedett témák kellően szélesek, a résztvevők pedig vegyes tudással és tapasztalattal rendelkező állampolgárok. A vitaszínháznak nem az a célja, hogy bármit is lenyomjon a résztvevők torkán, vagy hogy a téma szakértőit összeugrassza, hanem az az alapállítása, hogy véleménye egy-egy témában bárkinek lehet, és egymás meghallgatása a kezdő lépés egy egészséges demokrácia működtetéséhez.

3 https://magyarnemzet.hu/kultura/2021/02/nem-lesz-nemzeti-erzestanora
4 https://www.szinhazineveles.hu/tudastar/komplex-szinhazi-nevelesi-eloadas-tie-eloadas/
5 https://kerekasztalszinhaz.hu/rolunk
6 https://www.szinhazineveles.hu/szervezet/kava-kulturalis-muhely/; https://kultura.hu/25-eves-a-kava-kulturalis-muhely/
7 http://kerekasztalszinhaz.hu/eloadas/
8 https://kavaszinhaz.hu/peer-gynt/
9 https://kavaszinhaz.hu/felnott-eloadasok/

Szociopoly, r.: Fábián Gábor, Mentőcsónak (2015). Fotó: Takács István Gábor

A nép ellensége – társasjáték (a hatalomért), r.: Villant Bálint, MU Színház. Fotó: Fazekas Anna Dorottya

ProTest – Útmutató a forradalomhoz, r.: Kabdebon Dominik, Örkény Stúdió. Fotó: Torják Orsolya

Mielőtt azt gondolnánk, hogy a hagyományos drámaadaptációs, kőszínházi formátum egyáltalán nem segíti egymás megértését, árnyaljuk ezt a – talán általam is sugallt – ítéletet. Pusztán arról van szó, hogy az itt tárgyalt műfajok amellett, hogy színházi szempontból is értelmezhető alkotásokat fednek, a részvételi formával tágítani tudják a színjátszás alapvető kereteit. Nem részvételi drámaelőadásokban a néző számtalanszor igényli egy szituációban az alacsonyabb státuszban lévő szereplőtől, hogy aktívabban cselekedjen – drukkol neki, empátiát táplál iránta, együttérez vele, és gyakran elgondolkodik azon, hogy ő vajon mit tenne az adott szereplő helyében, merre terelné a cselekményt, milyen döntéseket hozna, amelyekkel segíthetné a boldogulását. Tehát képzeletben, de részesévé válik a színpadi történetnek. Erre a nézői élményre játszik rá, és ezt használja ki a *fórumszínház* műfaja. Az ilyen előadások első felében egy jelenetet nézünk, amely általában az igazságtalanságról, a társadalmi hierarchiákról, elnyomásról és a hatalmi mechanizmusokról szól, majd pedig nézőből cselekvő résztvevővé válunk, és lehetőségünk van az elnyomást elszenvedő karakter oldalán belépni az előadásba, és megkísérelni a szereplő életét, mondatait, döntéseit megváltoztatni, hogy az kitörhessen a kiszolgáltatott helyzetből. Egy-egy szituációt többször is újrajátszhatunk, többféle verziót kipróbálhatunk az események alakítására. Mivel a demokráciának alapja a közös tudás mellett az egymás iránti felelősségvállalás és empátia, így ez a műfaj elsődlegesen ezzel játszik. A fórumszínház képes modellezni a kiszolgáltatottság élményét, és így szolidaritást ébreszteni a résztvevőkben. Hiszen kellő tudás vagy érintettség hiányában a beleérzés képessége nem elvárható. A műfaj megteremtője Augusto Boal, aki az *elnyomottak színházá*ban használta ezt az elemet először, az előadások többnyire az általa kidolgozott módszertant követik az interaktív részeknél. Magyarországon számos kísérlet és műfaji kombináció nyomán többféle változat ismert, de a kiindulás mindig a fentebb leírt alaphelyzet.[10]

Egy másik részvételi formátum a *színházi társasjáték*. Ennek szintén sokféle, elméleti szempontból gazdagon feldolgozott változata létezik világszerte, de Bass László és Fábián Gábor, valamint a Mentőcsónak Egység nevéhez saját, kifejezetten magyar „szabadalom" is kapcsolódik. A keret igen egyszerű: egy társasjáték „elevenedik meg" a színpadon, az abban felkínált döntési helyzeteket és a döntések következményeit látjuk egy-egy jelenet erejéig magunk előtt. Ha tehát a demokratikus alapvetéseket nézzük, ez a műfaj a *döntéshozás képességét* helyezi fókuszba. A néző itt is aktív részese az előadásnak, a fentiekhez képest viszont azzal a plusszal, hogy itt van tétje a döntésnek, hiszen valamelyik csapat a végén győzni fog (vagy ha a részvevők nem oszlanak csapatokra, akkor együtt

10 Az elnyomottak színházáról (Theatre of the Opressed) bővebben a Sajátszínház oldalán lehet olvasni egy kiváló magyar nyelvű összefoglalót: http://www.sajatszinhaz.org/glossary/elnyomottak-szinhaza/. A fórumszínházról, illetve az Elnyomottak színházának egyéb formáiról az alábbi írást ajánlom: http://www.temittennel.hu/forumsz.html.

nyernek vagy éppen veszítenek). Itt már az edukációs cél is kézzelfogható, hiszen az adott témában jártas szakértő segíti a játékosokat olyan információkkal, amelyek befolyásolhatják a mérlegelésüket. A döntéseket általában gyorsan, egy-egy pillanatnyi helyzetben kell meghozni, de azok a teljes további játékra hatással vannak: ahogy egy asztali társasjátékban nagyon fontos a stratégiai gondolkodás, úgy a színházi társasjátékban is fontos elem az érzelmeink mellett a hosszú távú taktikázás. Ugyanakkor, bár elsőre könnyed szórakozásnak tűnhet, a játék súlyos döntésekre késztethet minket, az előadásokban valóban morálisan szélsőséges felvetések fordulnak elő. A színházi társasjátékok nagy részét ma Magyarországon a Szputnyik Hajózási Társaság „gyermekeként" alakult, fentebb már említett Mentőcsónak Egység hozza létre: egyik legismertebb előadásuk a *Szociopoly*, amelyet a Bass László szociológus által tervezett azonos című társasjátékból fejlesztett és talált ki Fábián Gábor. A műfajteremtő előadás, amely hátrányos helyzetű, szegénységben élő emberek sorsát dolgozza fel, már túl van a kétszázadik alkalmon. A játékban a résztvevők egy-egy családot irányítanak csapatokban, a cél pedig az, hogy túléljenek egyetlen hónapot. Bár a feladat nem tűnik nagyon nehéznek, az út kínkeserves. A játék szociológiai alapokon modellezi a valóságot, valós helyzetekből dolgozik. Egyes döntések meghozatala előtt egy-egy rövid jelenetet látunk színészek előadásában, illetve a felkért szakértő beszél a valós körülményekről. A *Szociopoly* kritikai fogadtatását tekintve is sikeres előadás, az elmúlt években számtalan díjat nyert, a közelmúltban az akkor még létező Színház- és Filmművészeti Egyetem drámainstruktor szakán szakdolgozat is született már róla, illetve speciális, más előadásokra is hatást gyakorló eredeti formátumáról.[11] A Mentőcsónak másik projektje a hajléktalanságot tematizáló *Cím nélkül*, amelyet Boross Martin rendezett, és amely jelenleg az Örkény Színházban fut. A formula itt is hasonló, csak ezúttal a résztvevők nem családokat irányítanak, hanem egy hajléktalan ember életét kell minél könnyebbé tenniük a döntéseikkel. Szintén a műfaj képviselője volt (sorban a második) a *Migration Aid – Menekülj okosan!* című előadás, ezt azonban néhány alkalom után levették műsorról.

Két olyan projektben, amely a demokrácia modellezését tűzte ki céljául, magam is részt vettem. Az egyiket még az egyetemi évek alatt hoztuk létre három osztály- és egy szaktársammal, a címe *Demokratikus játszótér*, és tulajdonképpen egy interaktív parlamentszimulátorról van szó. Bár klasszikus értelemben véve ez nem színházi előadás, inkább drámapedagógiai foglalkozás, számtalan elemet felhasználtunk benne a fenti műfajok elemeiből. A háromórás együttlét alaptörténete szerint válságban van a képviseleti demokrácia, ezért a résztvevők egy, a nép tagjai közül összesorsolt *Civil Parlament* tagjai, akiknek az adott napon különböző értékek mentén pártokat kell alakítaniuk, és a választójogi törvényről vitázniuk. A foglalkozáson a legkülönbözőbb munkaformákat használjuk, de legfontosabb célunk a vitakultúra fejlesztése mellett, hogy a demokratikus működések alapvetéseire és az értékalapú politizálásra ösztönözzük a résztvevőket. A játék első fele mindig a kreatív alkotásról szól: pártalapítás logóval, névvel, az értékek megfogalmazásával, bemutatkozás egymásnak, mottó kitalálása, majd a második részben törvényjavaslatot kell benyújtani, azt megvitatni, végül pedig következik a szavazás. A játék megalkotása során fontos volt, hogy egyszerű, közérthető módon tudjunk valós helyzetet modellezni, így például a vitaszekcióban van házelnök, jegyző, szóvivő, időkeretek, szókérés stb. – pont, mint egy valós parlamenti helyzetben.

A másik kapcsolódó projekt, amelyben volt szerencsém részt venni, a diplomamunkámként is készült *ProTest – Útmutató a forradalomhoz* című színházi társasjáték, amelyet 2021-től az Örkény István Színház fogadott be. A szabályrendszer illeszkedik a korábban ismertetett színházi társasjátékokéhoz: az előadásba bevontunk szakértőt, és a résztvevők egy nagy csapatot alkotva rapid döntéseken keresztül tudják befolyásolni a színpadon zajló eseményeket. Az előadás létrehozásakor személyes élményekből táplálkoztunk: egy hibrid rezsim működése ellen fellépő csoport munkájába kínálunk rajta keresztül betekintést.

Fontos megemlíteni még néhány olyan kísérletet, amelyek bár nem sorolhatóak egyik műfajba sem, mégis kielégíthetik a demokrácia megismerésére irányuló törekvéseinket. A Közélet Iskolája által kiadott *Szerveződj!* című társasjáték[12] például az érdekvédelem fontosságát és lépéseit tematizálja. Igaz, nem használ színházi eszközöket, de képes a részvétel élményét megteremteni a témában szakértő játékmesterek bevonásával, akik saját konkrét tapasztalataikról beszélnek, és a játékban felmerülő helyzeteket közösen értelmezik a játékosokkal. A Freeszfe Egyesület Személyes színház elnevezésű, 120 órás felnőttképzésén is született egy olyan vizsgaanyag, amely szintén alkalmas a demokrácia modellezésére: Villant Bálint *A nép ellensége* című előadás kapcsán tervezett narratív kalandjátékot, amelyben a hatalom képviselőjét és a közembert is irányíthatjuk, a cél pedig minél nagyobb támogatás megszerzése. Ez a játék továbbfejlesztett formában az idei évad végén kipróbálható lesz a MU Színházban.[13]

A demokrácia ma rendkívül rossz állapotban van. A politikai helyzet nagyon feszült, a felállást sokszor érezhetjük egyoldalúnak. A demokratikus eszközök megismerése és használatának elsajátítása nemcsak társadalmi, de egyéni szinten is, az élet számos területén segíthetne az önrendelkezésben, amikor saját véleményünk mellett kell kiállnunk, vagy komoly döntéseket kell hoznunk.

A színháznak és úgy általában a művészeteknek – mert tükröt tartanak – kulcsfontosságú szerepük van abban, hogy feltérképezzék és hangosan megfogalmazzák egy társadalom problémáit. A részvételi színház, többek között az ismertetett formákon keresztül, szintet lép ebben, mert nemcsak tematizál, nemcsak megmutat, nemcsak egy rendező világlátását artikulálja, hanem közös gondolkodásra hív, párbeszédet generál, és a közösség minden tagjának saját olvasatát képes kihangosítani, ezzel pedig képes megtanítani is a résztvevőknek, hogy mit is jelent a demokrácia, milyen alapelemei vannak, és ezeket hogyan lehet és érdemes használni. Egy társadalom, amely képes a párbeszédre, hosszú távon képes lesz az önvizsgálatra is, és ezen keresztül fejlődni tud, összefogni, saját energiáit ügyek szolgálatába állítani, ez a fejlődés pedig, ezt ki merem jelenteni, fennmaradásának egyik záloga lehet a jövőben. A fentebb ismertetett színházi formák és események, bár önmagukban nem feltétlenül tudják ellátni ezeket a fontos feladatokat, előszobái annak a munkának, amelynek a végén egy sokkal nyitottabb, szabadabb és összességében demokratikus társadalomban élhetünk.

11 https://csernaimihaly.files.wordpress.com/2022/02/szinhaz-es-tarsasjatek-szakdolgozat.pdf

12 http://kozeletiskolaja.hu/post/szervezodj-erdekvedelmi-tarsasjatek/

13 Az esemény Facebook-linkje: https://fb.me/e/3f8vpEPsg (Villant Bálint: A nép ellensége – társasjáték (a hatalomért)).

KIS LÉPÉSEKBEN ELŐRE

Kerekasztal-beszélgetés a részvételi színházi formák beágyazottságáról, hatásáról, lehetőségeiről

Színház és demokrácia – mi köze a kettőnek egymáshoz? Kell-e, hogy köze legyen egymáshoz? Lesz-e valaha a részvételi színházból fősodor? Kell-e egyáltalán, hogy fősodor legyen belőle? És mi a színház célja: a csodálat vagy a gondolkodás? BETHLENFALVY ÁDÁM színházi nevelési szakemberrel, CZIBOLY ÁDÁM pszichológussal, drámajáték-vezetővel, FÁBIÁN GÁBOR színésszel, GARAI JUDIT dramaturggal és felelős szerkesztővel, valamint GOLDEN DÁNIEL drámapedagógussal MILOVITS HANNA drámainstruktor beszélgetett.

– Kezdjük azzal, hogy kinek mit jelent a színház és a demokrácia. Ki hol látja a kettő találkozását?

Golden Dániel: Nyilván sok nagy ívű teoretikus válasz született erre a kérdésre az idők során, de talán nem ebbe kellene most belemennünk, hanem inkább abba, hogy a két fogalomnak hol lehet a metszéspontja. Mindkettőben vannak közösen kialakított játékszabályok. Egyének saját jószántukból összeállnak, létrejön egy közösség, amivel történik valami, és azért, hogy ez a tevékenység érdekes, értelmes legyen, közösen kell kialakítani a játékszabályokat.

Bethlenfalvy Ádám: Nagyon tetszik ez a megfogalmazás. Nekem alapvetően a kettő találkozási pontjába egymás megértése tartozik, ami a közösségben éléshez szükséges. A színház és a demokrácia is azt igényli, hogy foglalkozzak mások problémáival, és azokon keresztül a saját problémáimmal, ügyeimmel, önmagammal is. Mindkettő egyfajta kulturálisan meghatározott keretet ad ehhez. Hogyha Hamlet bolyongásán rágódom, akkor tulajdonképpen a saját bolyongásomon is rágódom, de nem mellékes ebben, hogy rajta keresztül teszem, hogy empatikus vagyok, együtt gondolkodom másokkal. Ráadásul ezt egy színházi térben teszem, tehát egy közösségben egy közös élmény kapcsán haladunk tovább.

Garai Judit: Komplex indító kérdés. Számomra mind a kettő szimbolikus tér: cselekvési és kommunikációs tér egyszerre.

Cziboly Ádám: Szerintem egyikünk sem akarja azzal indítani ezt a beszélgetést, hogy már a régi görögök is… Legalábbis én azért nem, mert erről már nálam sokkal nagyobb tudású emberek rengeteget írtak és sokkal többet tudnának mondani. De jelzésszinten azért idetenném, hogy mindkettőnek a bölcsője az ókori Görögország, és a kettő nem tudott egymás nélkül létezni. Fontos a kettő kölcsönös egymásra hatása.

Fábián Gábor: Nekem a fórum a kulcsszó a dologban, hogy mindkét fogalom esetében van egy olyan tér, amelyben egymáshoz lehetne fordulni, és amely – ahogy Judit is mondta – kommunikációs és cselekvési tér egyszerre. A színház lehetne annak a terepe, hogy egymással szóba állunk.

– Én drámainstruktor szakon végeztem az egyetemen, ahol számos különféle részvételi, nézőközpontú műfajjal találkoztunk, olyan formákkal, amelyek a színházra mint fórumra, a párbeszéd terepére tekintenek, és ez a fórum fontos eszköz lehet a közösségépítésben és a közösségteremtésben. Az egyetem alatt és után is kísérleteztünk a társaimmal azzal, hogy hogyan beszélhetünk részvételi színházi eszközökkel demokráciáról vagy demokratikus mechanizmusokról. Létrehoztunk parlamentszimulációs játékot, illetve egy színházi társasjátékot, amelyben a résztvevőknek egy politikai mozgalmat kell építeni. A munkátokban ti is mindannyian a színház részvételi formáival foglalkoztok. Kérlek, mondjátok el, honnan indultatok, mivel foglalkoztok most, és a ti munkátok során hogyan találkozik ez a kettő: színház és demokrácia.

F. G.: Én a kőszínház világából jövök. A Színművészeti után kilenc évet kőszínházakban játszottam, utána a Szputnyikban, ahol elindítottuk a Mentőcsónak Egységet. Azóta ezen a területen dolgozom, jelenleg Pécsen a Tandem Színházban. Ott mindig egy-egy civil szervezettel közösen dolgozunk, a szervezet témájából készítünk előadást, és ha van rá mód, akkor a tagjait is bevonjuk az előadásba, vagy ha ez nem sikerül, megpróbálunk egy beszélgetést összehozni velük. Kőszínházi színészként az volt a benyomásom, hogy a munkámnak egy jelentős részét nem tartom annyira értelmesnek, szórakozatóipari terméknek látom. Azt éreztem, hogy ennél azért jóval hasznosabbat is tudnánk csinálni. És felmerült bennem a kérdés, hogy miért nem beszélünk a nézővel soha. Onnantól kezdve autodidakta módon kezdtem el foglalkozni ezzel a területtel.

Cz. Á.: Mivel három éve nem élek Magyarországon, én ebben a beszélgetésben talán leginkább a múltat tudom képviselni, míg mások a jelent és a jövőt. A Káva Kulturális Műhely-

nél kezdtem még 1999-ben. 2010-ben Bethlenfalvy Ádámmal megalapítottuk az InSite Dramát, amelynek a keretében nagyon sokféle programot hoztunk létre. Csináltunk különböző színházi nevelési előadásokat, nemzetközi projekteket és két nagyobb kutatást is, az elsőt 2013-ban, a másikat 2017-ben, mindkettőből könyv született. 2019. január elseje óta Bergenben élek, a Nyugat-Norvégiai Egyetemen tanítok és kutatok az alkalmazott színház és a drámapedagógia területén.

G. J.: Színházi dramaturg szakon végeztem az SZFE-n, és dramaturgként végigdolgoztam az elmúlt több mint tíz évet intézményekben és független színházi társulatoknál Budapesten, vidéken és a határon túl is. Időről időre voltak olyan produkciók, ahol a részvételi színház különböző formáival kísérleteztünk, közösségi színházi, illetve dokumentumszínházi előadásokat hoztunk létre többek között a PanoDrámával, valamint Schermann Mártával, Pass Andreával, Hegymegi Mátéval. Egy-egy ilyen előadás után meg kellett birkóznom azzal a váltással, hogy megint visszaülök a lesötétített széksorokba, és onnan figyelem a próbát. Jelenleg gyakorló színházi dramaturgként nem tevékenykedem. Egy éve vagyok a Partizán felelős szerkesztője, ahol például a *Közgyűlés* című műsorunkban komoly szerepet játszanak a vitaszínházi módusok. Az ELTE-n a doktori kutatásom a participatív színházi előadásokkal foglalkozik, a fogyasztói társadalom néző-résztvevője tekintetének vizsgálatán keresztül. Ezenkívül mint doktorandusz tanítok az ELTE-n, és a (régi nevén) Balassi Intézet műfordító képzését vezetem Rácz Péterrel, ahol kortárs magyar dráma szemináriumot tartok.

B. Á.: Az én hátterem színtisztán TIE-s (Theatre in Education), 1998-ban kezdtem el dolgozni a Kerekasztalnál. Van, amikor csak tisztán színházi munkát végzek, például ifjúsági vagy akár felnőtteknek szóló előadást rendezek. Most elsősorban egyetemen tanítok, és emellett az InSite különböző projektjeit működtetjük, melyekben azt keressük, hogyan lehet a pedagógusokat elmozdítani afelé, hogy valamiféle alkotó gondolkodásmódot teremtsenek a saját osztálytermeikben. Nekem a részvétel kapcsán az az igazán értékes módszer, amikor nem egyszerűen beszélgetési fórumot kínálunk a résztvevőknek, hanem valamiféle alkotó gondolkodásra nyitunk terepet. Ez teszi lehetővé azt, hogy magukat a környezetük érvényes szereplőiként lássák. A demokráciának is az egyik kulcseleme kellene hogy legyen, hogy elhiggyem magamról, hogy számít, mit gondolok, kivel beszélek, számít az, hogy valamit létre akarok hozni, teremteni. Tulajdonképpen egy tanárnak is ugyanez az egyik feladata, hogy úgy tanítson magyart, történelmet vagy akár biológiát, hogy közben a gyerekek elhiggyék magukról, hogy érvényes az alkotó tevékenységük.

G. D.: Én a drámapedagógia felől érkezem, 1998 óta dolgozom a Vörösmarty Gimnáziumban drámatanárként, később a tanárképzésekbe is bekapcsolódtam: korábban a Pannon Egyetemen, most a Pázmány Egyetemen a dráma- és színházismeret-tanári képzésben tartok kurzusokat. 2014-ben a Színművészetin sikerült elindítanunk a drámainstruktor-képzést, amelynek a fókuszában tulajdonképpen azoknak a műfajoknak a művelése áll, amelyek megpróbálják a nem formális nevelés keretei között szolgálni azokat a célokat, amelyekről itt már sokat beszéltünk. Én szeretek erre a területre úgy hivatkozni, mint dramatikus nevelésre. Ami engem igazán érdekel, az ennek a módszertana, vagyis az, hogy milyen kipróbált technikákkal, milyen formákkal lehet minél inkább kiaknázni az ezekben a tevékenységekben rejlő kommu-

Bethlenfalvy Ádám. Fotó: Kukucska Fanni

Cziboly Ádám. Fotó: Varga Márta

Fábián Gábor. Fotó: Nagy Gergő

Garai Judit. Fotó: Brozsek Niki

Golden Dániel. Fotó: Éder Vera

Milovits Hanna. Fotó: Kis Kata Linda

nikációs és cselekvési potenciált. Ezt keresem akkor, amikor gyerekekkel, fiatalokkal dolgozom tanári minőségben, és ezt figyelem, amikor résztvevőként vagyok jelen különféle színházi nevelési vagy alkalmazott színházi produkciókon.

– Maga az elv nagyon vonzó, hogy legyen a színház fórum a párbeszédre, és szólítsuk meg a nézőket. A gyakorlat viszont mégis az, hogy nézőként beülünk a sötétbe, és az alkotók megvilágítva, egy zárt keretben eljátsszák, amit lepróbáltak, és aztán mindenki megy haza. Mi az oka annak, hogy nem a részvételi színház a mainstream, a színházi fősodor? Mi rajongunk túlságosan ezekért a formákért, mi élünk buborékban, vagy ez idegen dolog az emberektől, a színháznézőktől, és emiatt kevésbé népszerű?

G. D.: Az egyik ok szerintem, hogy kényelmetlenséggel jár megnyitni a kommunikáció terét. Sokkal egyszerűbb, amikor kiszámítható módon eleve leosztottak azok a kompetenciák, amelyek mentén egy helyzet megvalósul. Tulajdonképpen nagyon kellemes beülni a sötétbe, és semmi másra nem kényszerülni, mint passzív befogadóként találkozni valamivel, amit mások hosszú időn keresztül, nagy erőfeszítések árán létrehoztak. A nézőben sem feltétlenül olthatatlan a vágy, hogy kitegye magát annak a kockázatnak, amely a szerepléssel és a megszólalással jár. Nem véletlen, hogy a dramatikus nevelésben is az az egyik kulcskérdés, hogy milyen lépcsőfokokon keresztül érjük el a résztvevőket. Másrészről a művészszínházi, illetve a kommersz színházi paradigma nagyon sok szempontból hatékonyabban tud működni, mint az alkalmazott színházi projektek. Az előbbi pénzügyileg, esztétikailag is látványosabb eredményeket hoz, és hogyha valakit színházcsinálóként ilyen szempontok irányítanak, akkor nyilván visszahőköl azoktól a ziláltabb körülményektől, amelyek az alkalmazott színházzal együtt járnak.

G. J.: Az, hogy mit jelent ma a legtöbbeknek a színház, egy folyamat állomása. Ezért nem a befogadókat kell kárhoztatni. Amikor kitört a koronavírus-járvány, és be kellett zárni a színházakat, kialakult egy diskurzus arról, hogy kinek mit is jelent a színház. A korlátozások miatt egy alapvető komponenst kellett újraértelmeznünk a színház definícióváltozataiban: magát a jelenlétet. És itt és most kevésbé érdekes az, hogy a szakma mit gondol erről, sokkal inkább érdekel az, hogy a nézők, a néző-résztvevők hogyan vélekednek erről. Azzal kellett szembesülnünk, hogy a színházat a legtöbben intézményhez kötik. De az utóbbi évtizedekben egyre több olyan kezdeményezés indult, amelyik kitágítja ezt a felfogást. Mert a színház, ahogy a beszélgetés elején is mondtam, sokkal inkább egy cselekvési tér, amely létezhet bárhol és bármilyen formában. Még egy megjegyzés: az alkalmazott színház elnevezés a művészszínházzal szemben nem igazán szerencsés. Az alkalmazott jelző több szempontból is problémás, leginkább talán a terület művészeti legitimációja szempontjából. Számít, hogy hogyan nevezzük el ezeknek az előadásoknak a halmazát, hogyan hivatkozunk rájuk, mert ebből is következik, hogy például milyen esztétikát kérnek rajtuk számon, hova helyezik őket a színházi térképen. Mindenesetre akár a korábbi SZFE-n a drámainstruktor-képzés elindítása, vagy épp a kőszínházak színházi nevelési programjai mind-mind hozzájárultak ahhoz, hogy az ebbe a gyűjtőfogalomba tartozó formák, módszertanok minél nagyobb teret nyerjenek.

Cz. Á.: Kicsit megszólítva érzem magam, mert szerintem van felelősségünk az alkalmazott színház fogalmának a

használatában. 2013-ban, amikor egy első kísérletet tettünk a kategorizálásra, ezt az átfogó elnevezést javasoltuk. Az elmúlt években nagyon sokféle módon próbál a kritika erre és a szakma magára hivatkozni, és távolodunk ettől a kifejezéstől. Az is kérdés, hogy ezeket a formákat lehet-e egyetlen gyűjtőnév alatt összefogni, s ha igen, akkor mi lenne az. Interaktív színház? Részvételi színházi formák? Közösségi színház? Az is érdekes kérdés, hogy a részvételi színház része lett-e a mainstreamnek, vagy nem. Ha csak az elmúlt tíz évre nézek, akkor azt látom, hogy nagyon sok minden változott. Sok kritika jelenik meg mostanában, sőt vannak olyan számok is a *Színház* folyóiratban, amikor túlnyomórészt olyan típusú színházi előadásokról írnak, amelyek nem a tradicionális dobozszínházi halmazba tartoznak, hanem új, kísérletező, részvételi színházi formák. Ezek alapján szerintem Magyarországon biztosan lett egy olyan közönség, amelyik az ilyen típusú előadások iránt érdeklődik. Emellett jelentősen megnövekedett azoknak a társulatoknak, előadásoknak a száma, amelyek a részvételiségre építenek, kísérleteznek, és eltérnek a hagyományostól. Lehet, hogy ez rossz irány, de azt gondolom, hogy a komfortzónából való kilépés iránti vágy, a kíváncsiság mind a résztvevők, mind az alkotók részéről egy kulcs. Szerintem vannak olyan színházba járók, méghozzá ezrével vagy tízezrével, akik már célzottan részvételi színházi előadásokat választanak, és van is miből választaniuk.

B. Á.: Amit Ádám óvatosságként ír le, én azt egy másik nézőpontból biztonságként fogalmaznám meg. Tulajdonképpen a színház létrejötte is azt teremtette meg annak idején, hogy kilépve a Dionüszosz-ünnepségek őrületéből egyfajta stabil rálátásunk legyen arra, ami történik. A színház alapfunkciója, hogy biztonságos távolságból nézhetem végig, ahogy mások élik az életet, mely ki van feszítve a szélsőségekig. Szerintem ez egy nagyon fontos és jól működő dolog, és nem gondolom, hogy ezt minden esetben fel kell rúgni, és hogy a részvételi színházi műfajoknak kellene a mainstreamnek lenniük. Ugyanúgy, mint ahogy van izgalmas és unalmas színházi előadás, van rossz részvételi színház is, meg jó is. Van, amikor én is úgy ülök be színházba, hogy csak meg ne szólítsanak, hadd nézzem csak végig más vergődését, hadd dőljek hátra, és nevessek vagy sírjak együtt a sötétben a velem együtt ülőkkel. Ez is marha izgalmas és fontos dolog, és teljesen legitim. És a biztonság szerintem a színészek részéről is ugyanez: biztonságosabb egy tudott, lepróbált, megcsinált dolgot újrajátszani. Nyilván minden előadás egy kicsit más, de ennek a vertikuma sokkal kisebb, mint például egy részvételi előadásnál. Mindez teljesen érthető. Nagyon érdekes ezt olyan struktúrában látni, mint például Debrecenben, a Csokonai Színházban: a színészek egy része játszik tantermi színházi nevelési előadásokat is, de esténként játszik a nagyszínpadon is, teszem azt, musicalben. Kitanulták, hogyan lehet gyerekekkel együtt dolgozni, része a színészi eszköztáruknak, hogy ezt a fajta interakciót is meg tudják csinálni, és maguk is úgy tekintenek erre, hogy színészként ez is dolguk. Szerintem nagyon erősíti a színészi működésüket az, hogy ennyire intim közegben játszanak, és ők maguk is reflektálnak erre a helyzetre. Egy ilyen színházi közeg meghonosítása nagyon jót tesz az egész színházi működésnek, hisz másfajta légkört és funkciót teremt. De ez az egész gondolkodás, azt hiszem, abból a kérdésből indul ki a színházak részéről, hogy mi a közünk a nézőkhöz, mi a funkciónk, mi a hasznunk. Egy részvételi előadásnak mindig az az alapkérdése, hogy hogyan tekintek a nézőre, ami igazából egy nagyszínpadi előadásnál is alapkérdés kellene hogy legyen. Azt várom a közönségtől, hogy csodálja a művészetemet, vagy azt, hogy elgondolkodjon valamin?

G. D.: Számomra kulcskérdésnek tűnik ebből a szempontból a strukturáltság. A részvételiség egy nagyon nehezen megfogható szlogen, és az igazi kérdés az, hogy hogyan lehet ezt beemelni a gyakorlatba, tehát konkrét szituációkra, konkrétan felkínált cselekvési lehetőségekre váltani, és ebben rengeteg csapda is rejlik. Hogyan lehet az elvont eszmétől eljutni a konkrétumokig? Ebben a strukturáltságban a legfontosabb az, hogy minden résztvevő olyan helyzetbe kerülhessen, amiben elegendőnek érzi a saját kompetenciáit, felkészültségét. A színész és a néző is akkor jön zavarba, ha itt tévedés vagy elcsúszás van, és akkor egy részvételi színházi helyzet nem jó élmény, mert azt érezzük, hogy máshová tettek bennünket, mint amire valójában vágyunk, amire valójában készen állunk.

F. G.: Az egyik legfontosabb dolog, amit jó lenne, hogyha bele tudnánk ültetni az emberek agyába, hogy úgy fogjuk kialakítani a szabályrendszert, hogy ne legyen kötelező semmi, amit a néző/résztvevő nem akar csinálni. Ha ezt el tudnánk érni, akkor szerintem sokkal nagyobb biztonsággal és bátorsággal ülnének be az emberek egy ilyen alkalomra. Közeli barátoktól hallom, hogy „irtózom az interaktív színháztól, úgy féltem bemenni az előadásotokra, de nagyon jó volt, nem tudtam, hogy békén fogtok hagyni, hogy csak akkor kell megszólalnom, amikor én akarok". Amit Ádám mondott a debreceni színházról, az nagyon tetszett. Ha színészként lett volna lehetőségem mindkétféle színészi létezésre, akkor nem biztos, hogy otthagytam volna a kőszínházat, mert talán meg tudtam volna találni a megfelelő egyensúlyt. Tök szívesen játszanék nagyszínpadon is néhanapján, ha nem érdekelne ennyire az, amivel most foglalkozom, a kettő nem zárja ki egymást.

G. J.: Szeretném kihangosítani azt, amit Ádám mondott: egyáltalán nem arról van szó, hogy melyik színházi forma legitim, és melyik nem az. Nagyon fontos, hogy a színház ennyire sokféle, és mindegyik műfajnak helye van. Amit itt még be kell hozunk szempontként, hogy például a támogatási rendszer hogyan viszonyul ezekhez az alkotásokhoz, mert ez az, ami alkotói oldalról lényegesen megnehezíti a dolgunkat, és ebből következően a nézők hozzáférését is korlátozza. Azoknak az alkotócsoportoknak, amelyek a szürkezónában vannak, tehát sem a működési pályázat feltételeinek nem felelnek meg, sem a fenntartó finanszírozására nem jogosultak, nagyon kreatívan kell kitalálni, hogy milyen forrásokból tudják létrehozni az adott projektet, és hogyan tudják az eredményt eljuttatni a nézőkhöz, majd műsoron tartani. Én ezen a területen látom a legnagyobb hiányt, nem pedig abban, ahogyan az alkotók, a nézők vagy akár a kritika gondolkodik erről.

– Ha már itt tartunk, szerintetek mi lenne az ideális struktúra, amiben teret tudnának kapni a részvételi formák? Kell-e, hogy egy színházi intézményben találkozzon ez a két forma, vagy nem? Hogyan nézne ki egy ideális rendszer? Esetleg láttok-e erre példát akár itthon, akár külföldön?

F. G.: A részvételi színházi formák adta közösségi érzést szerintem meg kellene élni legalább párszor minden fiatalnak, de akár bárkinek. Ehhez az kellene, hogy minél több helyre eljuthassanak ezek az előadások, amelyeknek nagy előnye, hogy nemcsak színházi térben tudnak működni, hanem szinte bárhol. Szerintem ideális lenne, ha úgy létezne ez a terület a kőszínházi struktúrán belül, mint ahogyan

például Debrecenben létezik. Így legitimálódna is ez a műfaji sokszínűség. Szükséges még, hogy ezek a formációk rendesen tudjanak működni, meg tudjanak élni a tevékenységükből, és el tudjanak jutni a kis falvakba, amire egy kőszínháznak nem feltétlenül van kapacitása.

G. D.: Nagyon sok olyan dolgot érintettünk, amik azt mutatják, hogy ez egy avantgárd tevékenység. Az avantgárdnak pedig a definíciójához tartozik, hogy nem tud mainstreammé válni, mert amint mainstreammé válna, elvesztené a legfontosabb sajátosságait. Szerintem érdemes ezt felvállalni, és az ezzel járó küldetéstudatot tenni meg az egyik legfontosabb hajtóerővé, és kevésbé azzal bosszantani magunkat, hogy miért nem tud a dolog még szélesebb körben elterjedni. Az egy fontos és reális cél lehet, hogy legyen országos lefedettség, tehát ami a 2013-as és a 2017-es könyvben megfogalmazódott stratégiai célként, hogy minden megyei jogú városban legyen olyan társulat, amelyiknek ez alkotja a profiljának a legfontosabb vagy egyik legfontosabb elemét.

Cz. Á.: Norvégiában az elmúlt három évem egyik fő tapasztalata, hogy Magyarországon roppant gazdag ez a terület, amire azoknak, akik itthon dolgoznak benne, nem mindig van rálátásuk. Tartalmi, formai, strukturális szempontból annyira sokféle műfaji paletta ez, ami össze sem hasonlítható a világ egyik leggazdagabb országának a kínálatával. Norvégiában közel sincs akkora felhozatal alkalmazott, részvételi formákból, mint Magyarországon. Emellett a folyamatos kihívás és nehézség, amivel Magyarországon szembesülünk, olyan kreativitásra és problémamegoldásra sarkallja az embert, ami nemzetközi szinten is kompetitív. Nyugat-európai közegben kevésbé vannak az emberek ahhoz szokva, hogy a legnehezebb helyzetekben kell mindenre megoldást találniuk. Az erőforrásbeli hiátus, amire Magyarországon folyamatosan reagálni kell, rendkívül adaptívvá, kreatívvá és erőssé teszi ezt a szektort. Minél inkább szükség van a társadalomban ilyen típusú programokra, annál nagyobb számban meg fognak jelenni és meg fognak erősödni ezek a kezdeményezések – a forráshiány ellenére is. Norvégiában egyszerűen nincs ilyen szintű társadalmi igény például arra a fajta demokrácianevelésre, mint amit Magyarországon a színházi nevelés fontos missziójának tekint, ott ugyanis a közoktatás ellátja ezt a funkciót. Az ötödikes fiam osztálya például a norvég választások előtt egy héten keresztül csak ezzel a témával foglalkozott az iskolában. Mindenki kapott egy politikai pártot, amelynek a programjából föl kellett készülnie. Eljátszottak egy választási kortesbeszédet, és ők maguk is elgondolkodtak azon, hogy kire szavaznának. Kilencedikben és tizedikben megnézték és összegyűjtötték a választási ígéreteket azért, hogy amikor négy év múlva már szavazhatnak, vissza tudják követni, hogy a politikusok betartották-e az ígéreteket. Vannak problémák Norvégiában is, de ha a demokrácia és színház kapcsolatát keressük, akkor itt nem pont ugyanolyan kérdésekre kell válaszolnia a színházi nevelésnek, mint Magyarországon.

– Többen mondtátok, hogy a színház egy cselekvési tér. Amikor cselekvésről beszéltek, mit értetek alatta? A részvételi előadásokon sokszor „csak" annyi történik a gyakorlatban, hogy beszélgetünk. De mire elég ez, hogy tud igazán hatásos cselekvési tér lenni a színház?

B. Á.: Az igazi lehetőség Magyarországon demokrácia és színházi nevelés viszonylatában abban van, hogy adott egy nagyon erősen dominált politikai diskurzus, amelyen belül az emberek szinte képtelenek egymással beszélni. Nekem legalábbis az a tapasztalatom, hogy nem bírok kilépni abból, amit a politikusok mondanak és tematizálnak körülöttem. Azt érzem a színházi nevelés és a részvételi színház egyik nagy feladatának, hogy lehetőséget adjon arra, hogy ki tudjunk lépni ebből a diskurzusból, találjunk egy olyan szelepet, ahol tudunk emberként beszélni egymással attól függetlenül, hogy amúgy a politikai-ideológiai palettán mit képviselünk. Edward Bond azt állítja, hogy a demokrácia és a színház szükségszerűen egyszerre jön létre. A színház az igazságosság kérdéséről beszél, azért hogy az emberek lássák az igazságosság emberi aspektusait, míg a törvényhozás a jogról, ami a működtetésről szól, és egy másfajta racionális gondolkodást jelent.

G. J.: Szemben a tökéletesnek tűnő bergeni példával, ma itthon az embereknek az az alapélményük, hogy a politikai döntéshozatalba egyáltalán nincs beleszólásuk. A nyilvánosság olyan mértékben felülről uralt tér lett, hogy a társadalom többsége úgy érzi, mondhat bármit, kommentelhet, kiüvöltheti magából a dühét, úgysem fog változni semmi. A *Közgyűlés* létrehozásakor a Partizán stábjával sokat vitatkoztunk arról, hogy mi is a műsor alapvető célja. Arra jutottunk, hogy itt az ideje, hogy az emberek úgy beszélgethessenek egymással, hogy a hatalom, adott esetben egy külső irányító, azaz a moderátor a minimálisra csökkentse a saját szerepét, mert az ott képződött közösség tagjainak egymással kell megvitatniuk a konfliktusokat. Kevésbé érdekes most az, hogy egy szakértő mit állít, és hogyan irányítja a gondolkodást. A társadalmunk olyan állapotban van, hogy már nem talál teret és eszközöket arra, hogy érvek mentén vitatkozzon. Itthon el sem tudom képzelni azt, hogy ma egy állami fenntartású iskolában a választásokhoz közeledve az első választóknak és a pedagógusoknak transzparensen lehetőségük legyen arra, hogy beszélgetéseket szervezzenek arról, mit jelentenek az olyan alapfogalmak, mint választási rendszer, népszavazás, pártpolitika, politikai döntéshozatal stb. Az oktatási intézmények majd mindegyike depolitizált.

F. G.: Az egyik legtöbbet játszott előadásunk a vitakultúra és az érveléstechnikák köré épül. Mi a lehető legtöbbször próbálunk nemcsak osztályteremben, hanem civil, egyházi és munkahelyi közegben is játszani. Ezek a legizgalmasabb élményeink. Nemcsak azért akarunk folyamatosan csapatépítő tréningeket csinálni, mert ott dől a lé – egyébként annyira nem is dől –, hanem azért, mert így egy olyan közönségréteget lehet elérni, amelyet egyébként soha: ők amúgy nem mennek színházba, de most itt vannak, és lehet velük demokráciajátékot játszani. Színház és demokrácia kapcsolatáról mindig az jut eszembe, hogy ha valamiről úgy beszélünk, mintha létezne, akkor azzal egy picikét közelebb hozzuk a megvalósuláshoz.

G. D.: Azt mindenképpen ki lehet mondani, hogy Magyarország és a magyar társadalom komoly demokratikus deficittel rendelkezik, de ezen nem lehet egyik pillanatról a másikra változtatni. Ez egy olyan történelmi, szociális és kulturális meghatározottságokkal terhelt helyzet, amelyet reálisan megint csak kis lépésekben lehet oldani. Ezek a formák éppen erre használhatók. Azzal a harminc emberrel, akivel éppen megtörténik egy ilyen találkozás, egy lépéssel előrébb lehet és kell vinni azt a gondolkodást, hogy megszólalni és véleményt formálni fontos. És ha ez megtörténik, akkor egy kicsivel azért máris beljebb vagyunk.

A beszélgetés 2022. február 20-án készült.

PATONAY ANITA

VÉLEMÉNYEK SZÍNHÁZA

Komplex színházi nevelési előadások, azaz a TIE „magyar változata" a Kádár-kori Magyarországon

Dévényi Róbert 1970-ben a KISZ Központi Művészegyüttesnél természetesen még nem ismerte az úgynevezett Theatre in Education, azaz röviden TIE, magyarul komplex színházi nevelési előadás angolszász irányzatát, hiszen a műfajnak – akkor még – nem létezett szakirodalma, sőt sajtója sem az államszocialista Magyarországon. Dévényi az amatőr színjátszás feladatának célkitűzéseit vizsgálva és a munkások iránti elköteleződéséből jutott el oda, hogy létrehozza a vélemények színházát, mai megközelítésben, ha volna egyáltalán ilyen elnevezés, a mozgalmi színházi nevelési előadás műfaját.

A vélemények színházát a hetvenes évek közepén hozta létre Budapesten a KISZ Központi Művészegyüttes (KKME) Irodalmi Színpadának vezetője és rendezője, Dévényi Róbert. És már ebben az első mondatban feszülnek olyan ellentmondások, amelyekre szükségszerű kitérni ahhoz, hogy érteni lehessen Dévényi Róbert műfajteremtő vállalását, amelyet ő maga a demokratizmus előiskolájának tartott.

A hetvenes évek Magyarországán Dévényi beletanult abba, hogy a beszélgetések több síkon is megvalósulhatnak: szó szerint, átvitt értelemben, csupa szimbólummal. Mindeközben egy frekventált, politikailag erősen befolyásolt KISZ-intézményben vezetett egy művészeti csoportot, ahol – elvileg – nemigen fért meg a többszólamúság. Hitt abban, amit a rendszer csak szavakban képviselt, hogy az embernek képesnek kell lennie arra, hogy megfogalmazza a saját véleményét, és meg is merje osztani másokkal annak érdekében, hogy joggyakorló állampolgárokká válhassanak. Valamint úgy vélte, hogy saját területe, a színház is válhat ennek a szerepvállalásnak a terepévé, így a színházhoz mint a véleményformálás lehetséges eszközéhez nyúlt, amikor új színházi formát teremtett. Egy társadalmat formálni vágyó pedagógus volt, aki a színházat a társadalmi valóság egyik megnyilvánulásának, bizonyos mértékig szócsövének gondolta, a közönségtől pedig valódi kérdésekről valódi véleményeket várt.[1]

Abban bízott, hogy a KKME színházi előadásainak nézői felbátorodnak majd, és a társadalom aktív tagjaivá válnak – nem pusztán az előadások idejére, hanem az itt tanult hozzáállásukat kiterjesztik a civil életükre is. Ezeket a gondolatokat, ezt a színházcsinálói attitűdöt ráadásul egy olyan intézményben képviselte, amelyet a Magyar Szocialista Munkáspárt (MSZMP), vagyis az uralkodó párt ifjúsági szervezetének kulturális csoportjaként tartottak számon.

A KISZ Központi Művészegyüttes Irodalmi Színpadának vezetését 1975-ben kapta meg Dévényi Róbert és dr. Sződy Szilárd. Az együttes körülbelül harmincöt főből állt, a színjátszók nagy

A KISZ Központi Művészegyüttes Irodalmi Színpadának tagjai A kisvárosi Lady Macbeth című előadás előtt

1 Interjú Sződy Szilárddal, 2018. október 29.

Dévényi Róbert (balra elöl, szemüvegben) próba közben. Fotók: Sződy Macó gyűjteményéből, fotós ismeretlen

része értelmiségi tisztviselőként, kisebb része munkásként vagy népművelőként dolgozott főállásban, vagyis mindenki csak szabadidejében volt amatőr színházcsináló. A csoport átlagéletkora 25-28 év között mozgott,[2] heti háromszor-négyszer tartottak színpadi előadásokat.

Dévényi a Csili[3] Soós Imre Irodalmi Színpadán kezdett munkásszállásokra szánt színházi előadásokat rendezni, ezt folytatta a KKME-ben *A kisvárosi Lady Macbeth* (1976) és a *Kirostált kavics* (1978) színrevitelével, és hozta létre a „vélemények színházát", célul tűzve ki a munkásközösségek megszólítását. Az előadások terjesztését és anyagi keretét az Fővárosi Művelődési Ház (FMH) körműsora[4] biztosította. Az FMH szervezésében jobbára az építő- és textilipari szállókra jutottak el a színházi előadások, de Dévényi szeretett volna üzemekbe, gyárakba is eljutni, mert úgy látta, hogy a nézőket aktivizáló előadásaik hatékonyabban működnek homogénebb közegben, és a munkások zöme csak a munkahelyén alkot közösséget, a szabadidejüket nem töltik közösen.

A *Kirostált kavics* című előadás esetében mind a társadalomkritikus témaválasztás, mind a nézőket résztvevői pozícióba helyező formai megvalósítás egyértelműen rávilágít arra, hogy a vélemények színháza annak a formának feleltethető meg, amelyet manapság TIE, azaz komplex színházi nevelési előadás néven emlegetünk. Az előadásról az 1970-es években vitajátékként,[5] dokumentumdrámaként, szociodrámaként,[6] pódiumjátékként,[7] illetve vitaműsorként[8] beszéltek.

A szövegkönyvet Dévényi írta Csató Károly *Kirostált kavics*[9] című szociografikus kísérlete alapján. Az előadás egy vidéki iparvállalat vezetői között kirobbanó vita történetét dolgozta fel. A cselekmény szerint egy vidéki vállalat élére új igazgatót neveznek ki Fekecs Péter személyében. Bordás főkönyvelő felajánlja kétes szolgálatait az új igazgatónak, Fekecs azonban nem áll kötélnek, sőt, amikor kiderül, hogy Bordás hanyagul készítette el a mérleget, felelősségre vonja őt. Bordás ezek után adatokat gyűjt főnöke ellen, Fekecs pedig vallomásokat a vállalat nődolgozóitól Bordás zaklatásairól. A felső szervek hallgatnak, mert a vállalat nyereségesen működik. Fekecsről Bordás kideríti, hogy az téglát vitt hétvé-

2 Balla Ferenc András, „Mai vendégeink", *Hírharsona. A Budapesti Színjátszó Fesztivál 1977 hivatalos lapja*, 4.

3 A Csili 1918-tól napjainkig működő művelődési ház Pesterzsébeten. Lásd a Csili rövid történetéről és a Dévényi Róbert rendezésében ott létrejött *Történelem alulnézetből* című előadásról szóló tanulmányt: Patonay Anita, „Kulturális közösségi terek az államosítás után", in Jákfalvi Magdolna – Kékesi Kun Árpád – Kiss Gabriella – Ring Orsolya, szerk., *Újjáépítés és államosítás. Tanulmánykötet a kultúra államosításának kezdeti éveiről* (Budapest: TMA – Arktisz, 2021), 118–136.

4 A SZOT Egressy Gábor Művelődési Klubja által elindított vállalkozásnak 1958-ban az volt a célja, hogy budapesti munkásszállásokon irodalmi műsort adjanak munkásszínjátszók bevonásával, és így aktivizálják a szálláshelyi kulturális mozgalmat. A körműsor elnevezés a szállások visszatérő körbejárásából eredt. 1969-re évente 49 munkásszálláson 450-500 előadást tartottak. Lásd Siklós László, „A Fővárosi Művelődési Ház", *Budapest* 7, 12. sz. (1969): 10; Baranyai Ilona, „A munkásszínjátszók körműsora", *Népszabadság*, 1959. aug. 15., 8.

5 Molnár Zsolt, „Örömforrás" (Három évtized 4.), *Magyar Ifjúság*, 1980. nov. 14., 17.

6 Máté Lajos, „Budapesti színjátszó napok", *Népszava*, 1979. nov. 24., 5.

7 Vértessy Péter, „A közönség a fontos, Munkásszínjátszó-fesztivál Tatabányán", *Magyar Nemzet*, 1978. nov. 18., 4.

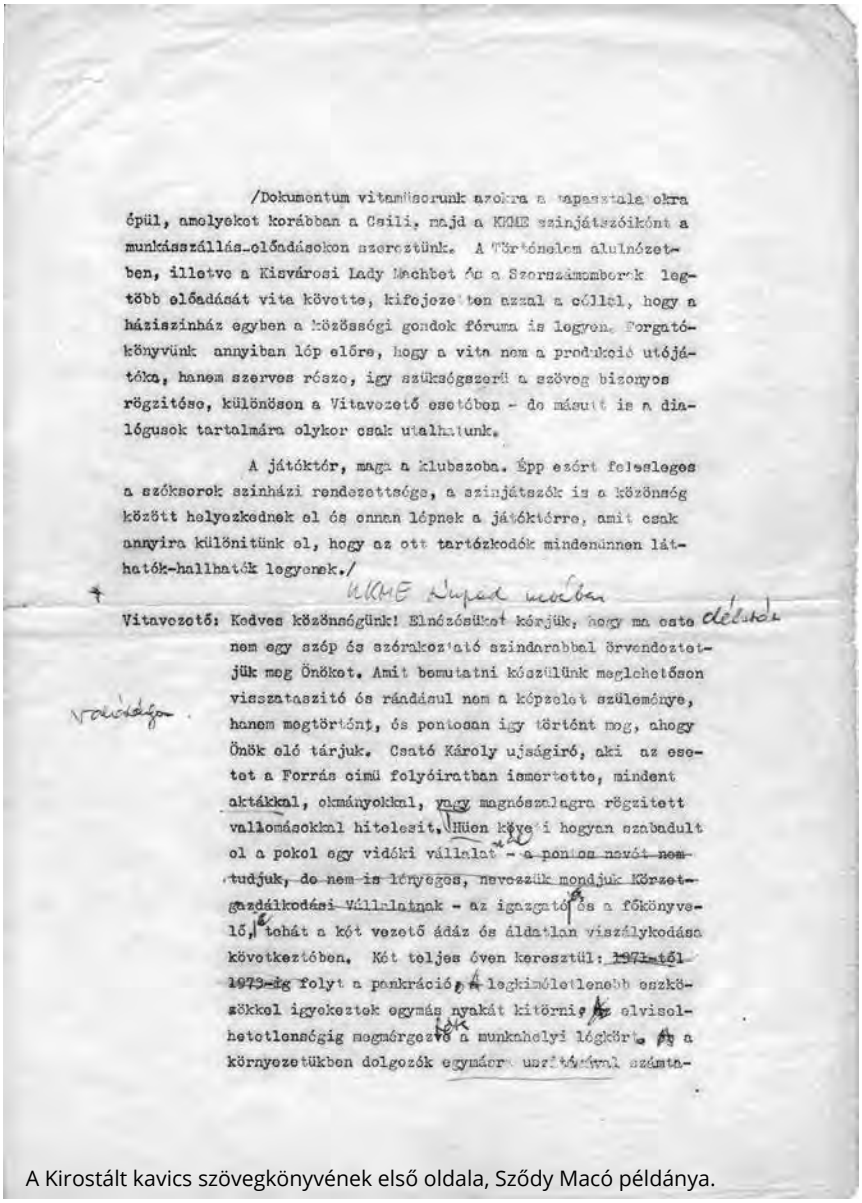
8 Nánay István, „Közelebb a valósághoz, Tendenciák az amatőr színjátszásban", *Színház* 13, 2. sz. (1980): 45.

9 Csató Károly, „Kirostált kavics (szociografikus kísérlet)", I. rész, *Forrás* 9, 7–8. sz. (1977), 63–73.; II. rész, *Forrás* 9, 9. sz. (1977), 83–92.

gi házához, áron alul számláztatott építési anyagokat, fuvart stb. Fekecs megússza egy megrovással, amelyet először megfellebbez, majd elfogad, és az igazgatót végül felmentik az állásából. Fekecsnek a távozása előtti napon lehetővé teszik, hogy részt vegyen a párt alapszervének taggyűlésén, ahová vendégként a pártonkívüli Bordás is hivatalos. Bordás itt botrányt kavar, emiatt őt is menesztik az állásából. Fekecs hat hónap felfüggesztett börtönbüntetést kap, és a párttagságát is elveszíti.[10]

Dévényi a főnökök viszályának problémájában látta meg a drámai feszültség lehetőségét, abból a feltételezésből indult ki, hogy a magas pozícióban lévő emberek „tündöklése és bukása" megérinti a munkásközönséget.[11] De még fontosabbnak tartotta azt, hogy egy munkás ugyan nem maga nevezi ki vagy váltja le a vezetőit, de ettől még véleményezheti őket. Rendezőként és dramaturgként az előadással azért küzdött, hogy a termelési értekezleteken, fórumokon ne csupán a munkások jelenlétére számítsanak, hanem a véleményére is. Azt tapasztalta ugyanis, hogy a munkásoknak igenis van véleményük, amelyet leginkább a folyosókon, öltözőkben, kocsmaasztalok mellett hangoztatnak,[12] így az nem kerül be a köztudatba. Vállalkozása tétjét abban látta, hogy ha az előadás jól sikerül, és a munkások a fiktív történet kapcsán vállalják és hajlandóak megosztani is a gondolataikat, ráéreznek a véleményformálás felelősségére és hatására, és később mindezt a hétköznapokban is tudják majd működtetni és kamatoztatni. Noha Dévényi elképzelései nem álltak ellentétben az államszocialista valóság direktíváival, a gyakorlat nem igazolta őket. Utólag – Dr. Sződy Szilárddal és volt KKME tagokkal készített interjúk alapján – Dévényi a munkások érdekérvényesítési lehetőségeibe vetett bizalma naivitásként értelmezhető, ugyanakkor érthető, hiszen ő a színházat valóban a társadalmi problémákkal való foglalkozás egyik eszközének tartotta.[13]

A próbafolyamat során Dévényi tisztázta a színjátszóival, hogy a készülő előadás sikere nem csupán azon múlik, hogy művészi értelemben hogyan formálják meg a szerepeiket, hanem azon is, hogy milyen lesz a közönség megnyilatkozási kedve. Az előadás akkor fog működni, ha



/Dokumentum vitaműsorunk azokra a tapasztalatokra épül, amelyeket korábban a Csili, majd a KKME szinjátszóikónt a munkásszállás-előadásokon szereztünk. A Történelem alulnézetben, illetve a Kisvárosi Lady Macbeth és a Szorszámemberek legtöbb előadását vita követte, kifejezetten azzal a céllal, hogy a háziszinház egyben a közösségi gondok fóruma is legyen. Forgatókönyvünk annyiban lép előre, hogy a vita nem a produkció utójátéka, hanem szerves része, igy szükségszerű a szöveg bizonyos rögzítése, különösen a Vitavezető esetében - de másutt is a dialógusok tartalmára olykor csak utalhatunk.

A játéktér, maga a klubszoba. Épp ezért felesleges a székserek szinházi rendezettsége, a szinjátszók is a közönség között helyezkednek el és onnan lépnek a játéktérre, amit csak annyira különitünk el, hogy az ott tartózkodók mindenünnen láthatók-hallhatók legyenek./

KKME Nyárd mellett

Vitavezető: Kedves közönségünk! Elnézésüket kérjük, hogy ma este nem egy szép és szórakoztató szindarabbal örvendeztetjük meg Önöket. Amit bemutatni készülünk meglehetősen visszataszitó és ráadásul nem a képzelet szülemenye, hanem megtörtént, és pontosan igy történt meg, ahogy Önök elé tárjuk. Csató Károly ujságiró, aki az esetet a Forrás cimü folyóiratban ismertette, mindent aktákkal, okmányokkal, vagy magnószalagra rögzitett vallomásokkal hitelesit. Hüen követi hogyan szabadult el a pokol egy vidéki vállalat - a pontos nevét nem tudjuk, de nem is lényeges, nevezzük mondjuk Körzetgazdálkodási Vállalatnak - az igazgató és a főkönyvelő, tehát a két vezető ádáz és áldatlan viszálykodása következtében. Két teljes éven keresztül: 1971-től 1973-ig folyt a pankráció, a legkiméletlenebb eszközökkel igyekeztek egymás nyakát kitörni, az elviselhetetlenségig megmérgezve a munkahelyi légkört, a a környezetükben dolgozók egymásra uszításával számta-

A Kirostált kavics szövegkönyvének első oldala, Sződy Macó példánya.

a játszók képesek lesznek elérni, hogy a közönség partnerként együtt gondolkodjon velük.[14]

A KKME csoportja távolságtartóan viselkedett a rendhagyó előadás előkészületei alatt. A próbák ugyanis leginkább egy szemináriumra, és nem színházi gyakorlatra hasonlítottak: a tagok közgazdasági alapfogalmakkal ismerkedtek (pl. mérleg), a játékban fel nem használt dokumentumokat tanulmányoztak, igyekeztek fantáziájukkal kitölteni az élet- és esetrajzok hiányait. Tarnói Gizella[15] pedig az interjúalanyok megszólaltatásának titkaira oktatta a KKME amatőr színjátszóit. Dévényi azt tapasztalta a próbák során, hogy színészei nem érzik magukat biztonságban, mivel nem tudják elképzelni, hogyan fogják megoldani azt a helyzetet, ha hallgat a közönség, és ha beszél, akkor tudnak-e majd a felmerülő gondolatokra improvizálni. Mindez eleinte, volt tagok elmondása alapján, a valóságban is beigazolódott. A csoport le akarta beszélni a rendezőt a *Kirostált kavics* bemutatójáról, de Dévényi kitartott. Tisztázta a résztvevőkkel, hogy most nem a színészi játékuk a fontos, hanem az állampolgári énjüket kell mozgósítaniuk.[16] Vagyis játszóinál és potenciális munkásnézőinél egyaránt a „korlátozott szabadság elleni lázadást" szorgalmazta, és tette ezt a deklarált célok és elvek számonkérésével.

Az előadás expozéval kezdődött, amelyben a Vitavezető megszólította a nézőket, és amelynek már az első mondatában tisztázta, hogy a közönség mire *ne* számítson az előadás során: „Kedves közönségünk! Elnézésüket kérjük (a KKME

10 Dévényi Róbert, „Vélemények színháza. Egy kísérlet rögzítése", *Mozgó Világ* 7, 7. sz. (1981): 103.

11 Uo., 100–111.

12 Uo., 101.

13 Interjú Sződy Szilárddal.

14 Dévényi R., „Vélemények színháza", 101.

15 Tarnói Gizella (1947–2006): újságíró, 1970-től a Magyar Rádió munkatársa. 1994-ben kilépett a Rádiótól, és nem sokkal később az *Élet és Irodalom* főszerkesztő-helyetteseként dolgozott.

16 Dévényi R., „Vélemények színháza", 101.

Színpad nevében), hogy ma este/délután nem egy szép és szórakoztató színdarabbal örvendeztetjük meg Önöket."[17] A Vitavezető megosztotta a közönséggel, hogy valós történet következik, elmondta, hogy ez a történet kikről szól, megemlítette a két vezető viszályát, és magát a cselekményt is felvázolta előre. A bevezetés végén pedig feltette azokat a kérdéseket, amelyekről beszélgetni szeretnének a nézőkkel: „De az sem érdekelte őket, hogy közben tönkremegy a vállalat? Csakugyan nem terjed túl az érdeklődésük a puszta kenyérkereseten? Nem volt véleményük, vagy csak nem hangoztatták? És vajon miért nem? Mert egy melósnak semmi köze hozzá, hogy mi történik az irodákban? Vagy pláne az igazgatói párnázott ajtó mögött? Még akkor sem, mikor az igazgató – mint a mi esetünkben – ugyanolyan melósként kezdte, mint ők? Vagy úgy érzik, hogy rajtuk úgysem múlik semmi? Tényleg igaz ez?"[18] A Vitavezető bátorítással zárta az előhangot: „Meggyőződésünk ugyanis, hogy Önöknek van véleményük. Kérjük, ne rejtsék véka alá. Mondják el nekünk. És egymásnak. Vitatkozzunk. Vitatkozzanak. Örülnénk, ha minél többször megszakítanák a játékunkat. Hozzászólnának, kérdéseket tennének fel."[19]

Ezután a Vitavezető bemutatkozott, hogy ő Tarnói Gizella, a Rádió munkatársa, akit Sződy Macó, az egyik játszó személyesített meg. És ezzel elkezdte működtetni a fikciót, majd egyesével beinvitálta a játéktérre a történet szereplőit: Fekecs Pétert és Bordás Istvánt, akik maguk mutatkoztak be. Az előadásban Csató Károly szociológus dokumentumait részben vallomásokká, a Vitavezető kérdéseire adott feleletekké kerekítették, részben vitajellegű párbeszédekké vágták, és felfűzték a két vezető egymás elleni akcióira. A színházi játék másfél órától az inkább jellemző kettő és fél, három órán át tartott attól függően, hogy mennyire sikerült a csoportnak aktivizálni a nézőket.

A *Kirostált kavics* dramaturgiai tervében hat helyet jelölt meg a csoport, amikor a nézők véleményére számítottak:[20]

1. Fekecset felettesei „letolják" a mérlegbeszámoló slendriánságáért, mire ő visszautasítja Bordás fizetésemelési kérelmét. Itt igyekezett tisztázni a Vitavezető, hogy tudja-e a közönség, mi is a mérleg, kinek mi a helye a termelési hierarchiában, mennyire tájékozottak a résztvevők a gazdaság, illetve saját munkahelyük termelési problémáiban.

2. Fekecs első tanúja a Pénztárosnő, aki Bordás ellen otromba szexuális támadás sértettjeként tesz vallomást. A kérdés: elhiszik-e a nézők a Pénztárosnő vádjait, és ha igen, milyen orvoslást látnak lehetségesnek? Szemben az első vitapont személytelenségével, a játszók itt már igyekeztek a közönséget az üzemi mikrokörnyezet ismeretén alapuló helyzetelemzésre bírni, és a két vezető közötti konfliktus e ponton váltott át vezető és beosztott konfliktusába.

3. A kölcsönös vádaskodások patthelyzetében arról kérték a nézők véleményét, hogy szerintük ki áll jobban, mit jósolnak, melyik fél fog felülkerekedni, látnak-e lehetőséget a viszály megfékezésére. A közönség itt azzal foglalkozhatott, hogy ki milyen emberi-vezetői tulajdonságokat tart nagyra, illetve ítél el.

4. Bordásnak sikerül tetten érnie az igazgatót; Fekecs ellen fegyelmi eljárás indul. Ezen a ponton a Vitavezető ismertette a lehetséges fegyelmi határozatokat, és megszavaztatta a közönséget: milyen büntetést szabnának Fekecsre, illetve hogyan indokolnák az ítéletet?

5. Az üzem pártvezetőségének véleménye megoszlik abban a kérdésben, hogy a felfüggesztett igazgatónak joga van-e részt venni az ünnepi taggyűlésen. A kérdés: mi lesz a városi pártbizottság álláspontja?

6. A játékot követő beszélgetés módot adott az összegzésre, a jelenség össztársadalmi vonatkozásainak mérlegelésére, ahogyan arra is, hogy visszakanyarodjanak az alapkérdéshez, hogy miért passzívak, miért közömbösek a fizikai munkások. Ezt a részt a csoport két kérdéssel indította: igazságosnak tartják-e a nézők a két főszereplőt sújtó büntetést, illetve elfogadják-e az utolsó szó jogán kifejtett megmentésüket?

Vagyis a Vitavezető az előadást a történet fontos csomópontjain szakította meg, hogy egy-egy szituációról, új fordulatról, a szereplők jelleméről kikérje a nézők véleményét, így a vitajáték végig irányítottan és biztonságban zajlott.[21]

Dévényi szerint a néző egy színházi előadás sodrában alig kap időt arra, hogy benyomásait rendezze, megfogalmazza.[22] A cselekmény leállításával, a homályos mozzanatok megismétlésével vagy kommentálásával az volt a célja, hogy a vitajáték során lehetőséget adjon arra, hogy a résztvevők megfogalmazzák a benyomásaikat, és meg is osszák meglátásaikat a többiekkel. Dévényi a nézőktől kettős figyelmet várt el: egyrészt, hogy fogadják el a színházi illúziót, másrészt, hogy mindezt ne vegyék figyelembe. Ezek az előadások létrehozták játék és vita szüntelen kölcsönhatását: a játék felfokozta, irányította a figyelmet, ez az adott pontokon felkeltette a reflektálás vágyát, majd a megszólalás visszacsatolódott a játékra: a néző beszállhatott a vitába. A nézőkben az előadás kezdetétől fogva tudatosították, hogy rendhagyó színházi előadáson vesznek részt. Olyan előadáson, ahol már a legelején megszólítják a közönséget, és arra ösztönzik a résztvevőket, hogy mondják el véleményüket.

A *Kirostált kavics* a nézők aktivitására épített. Dévényi Róbert olyan fórumot teremtett, ahol egy színházi előadás során azt érezhették a nézők, hogy számít a véleményük, miközben számos kritikusa éppen a munkásosztály helyzetét és cserbenhagyását kérte számon a fennálló rendszeren. Ez az ellentmondás kísérte végig Dévényi sok tekintetben a mai TIE gyakorlatával rokon próbálkozását.

A Dévényi megfigyelésen alapuló tanulmányában idézett nézői megnyilvánulásokból kiderül, hogy a nézők éltek a lehetőséggel, vitatkoztak, érveltek, vagyis ezek a színházi események valóban teret tudtak adni a különböző álláspontoknak. Mindemellett kérdés marad, hogy a munkások a későbbiekben mennyire tudtak érvényt szerezni a színházban körüljárt problémával kapcsolatban megfogalmazott cselekvési módoknak a hétköznapokban. Ám ez a jelenleg játszott színházi nevelési előadásokkal összefüggésben is ugyanúgy felmerül. Dévényi a vélemények színházával olyan műfajt teremtett, amely az államszocialista rendszerben működőképesnek bizonyult, de a kisrealista művészszínházat eszményítő, az amatőrizmus színvonalát megkérdőjelező, a munkásközönséget céltudatosan megszólítani képes előadások iránt kevésbé nyitott szakmai közegben nem tudott színházcsinálói eszménnyé válni, így a Kádár-kor társadalmi környezetében ez a forma és gondolkodási mód nem tudott elterjedni.

17 A *Kirostált kavics* című előadás szövegkönyvét Sződy Macó őrizte meg, saját példányát a szerepével (Vitavezető) kapcsolatos jegyzetekkel bocsátotta rendelkezésemre. Az eredeti példány nála található. A *Kirostált kavics* szövegkönyve, 1.

18 *Kirostált kavics* szövegkönyve, 2.

19 Uo.

20 Dévényi R., „Vélemények színháza…", 104.

21 Nánay I., „Közelebb a valósághoz…", 45.

22 Dévényi R., „Vélemények színháza…", 103.

KALMÁR BALÁZS

ANYAG ÉS HOZADÉK

Sándor L. István: Szabadságszigetek. Fodor Tamás és a Stúdió „K" története 1978-ig

2020 végén a Selinunte Kiadó gondozásában jelent meg Sándor L. István *Szabadságszigetek* című kötete. A könyv, miképpen alcíme is jelzi, Fodor Tamás és a Stúdió K történetét dolgozza fel. Mindig örömteli, ha a régebben amatőrnek, alternatívnak, mostani kifejezéssel függetlennek nevezett színházi alkotókról és társulatokról monográfia születik. Ennek a folyóiratnak a hasábjain nem is szükséges bizonygatnom, hogy Fodor Tamás életműve és az általa létrehozott, vezetett társulatok a magyar színház történetének jelentős szeletét teszik ki, amelynek feldolgozása fontos színháztörténészi, színháztudósi feladat. A kötetben Sándor L. István erre a munkára vállalkozik.

Mielőtt részletesen rátérnék magára az írásműre, szükségesnek tartom megvizsgálni a könyvpiaci kontextust. Fontos tisztázni, milyen könyvek horizontjában jelent meg a monográfia, és hogy ez a horizont egyben kijelöli a laikus olvasók körét is. Az elmúlt lassan másfél évtizedben a színházról szóló gondolkodást a személyes visszaemlékezések dominálják. Ez a tendencia öt-hat éve vált még erőteljesebbé,[1] minek következtében viszonylag kevés értelmező, elemző, kritikai szándékot felmutató, esetleg monografikus jellegű színháztörténeti munka látott napvilágot. Ez arra enged következtetni, hogy mind a szakmai, mind a szakmán kívüli olvasók számára a magyar színház utóbbi évtizedeinek történetei leginkább személyek, főként színészek, rendezők visszaemlékezésein keresztül konstruálódnak meg. Az oral history ilyen formája feltétlenül hasznos a kutatók számára is mint forráskiadvány. A visszaemlékezéseket rögzítő köteteket változó minőségű jegyzetapparátus egészíti ki, amely a szövegben szereplő, a mai olvasó számára kérdéses pontokat tisztázza – vagy tisztázná. Ezeket a köteteket három típusba sorolhatjuk: az első, amikor maga a művész írja meg az emlékeit; a második, amikor a művész egy mélyinterjúban mesél az életéről, pályájáról; a harmadik pedig az emlékkötet, amikor főleg közeli munkatársak, hozzátartozók emlékeznek vissza a művészre, általában kisebb-nagyobb dokumentumgyűjteménnyel kiegészítve. Annak dacára, hogy forrásanyagként nagyon hasznosak, ezek a szövegek nem rendelkeznek a színháztörténet-írás számára elfogadható értelmező, elemző, kritikai keretekkel. Csakhogy az olvasó ezeket

1 Gondoljunk csak a Molnár Piroskával készült párbeszédes kötetre; Bérczes László beszélgetőkönyveire (Cseh Tamással, Mucsi Zoltánnal, Törőcsik Marival vagy Szarvas Józseffel); Jordán Tamás, Koltai Róbert, Huszti Péter önéletrajzaira; Léner Péter Bodrogi-kötetére vagy Verebes István írásaira; a Magvetőnél újraélesztett *Tények és tanúk* sorozatban megjelent Máté Gábor-naplóra vagy Molnár Gál Péter *Coming out*jára; Békés Itala frissen megjelent visszaemlékezésére. Esetleg a Poket-sorozatban újra kiadott Gobbi Hilda- és Latinovits Zoltán-kötetekre. A sor még hosszan folytatható.

HIRDETÉS

a kiadványokat, anekdotagyűjteményeket és interjúköteteket színháztörténetként veszi le a könyvespolcról.

Sándor L. István kötete némiképp belesimul ebbe a piaci környezetbe azzal, hogy szerkezetét jelentős részben Fodor Tamás visszaemlékezései irányítják. Fodor emlékei lineáris történeti vázat alkotnak a születéstől egészen 1978-ig. A könyv ezzel a gesztussal a fejlődési/nevelődési regények hagyományát követi addig az életkorig (36 év), amikor az első nagyobb összegzések megszülethetnek. Ezt – ebben a konstrukcióban – a *Woyzeck* 1977-es bemutatója igazolja vissza, amely mintegy csúcspontként jelenik meg a kötet utolsó harmadában. Ez a rész apró fejezetekre tagolódik, amelyekben röviden (a teljesség igénye nélkül) szó esik az Universitas Együttesről, az Egyetemi Színpadról, a hatvanas évek hazai szinkrongyártásáról, a József Attila Színház és a Magyar Néphadsereg Színháza (azaz a Vígszínház) ötvenes éveiről, illetve az Orfeo létrejöttéről és a csoporthoz kapcsolódó „Orfeo-ügyről". A *Szabadságszigetek* tehát egyszerre alkalmazza a kordivatra jellemző interjúkötetek sémáit, de kísérletet tesz arra is, hogy értelmezze az elhangzottakat.

A szöveg belső feszültsége leginkább ezen a ponton bukik ki, az értelmezői kerethez ugyanis semmilyen elemző és kritikai attitűd nem társul. A szerző, Sándor L. István kész tényként kezeli Fodor Tamás (és később színésztársai) visszaemlékezéseit, így az értelmező figyelmet csupán arra használja, hogy megerősítse, aláhúzza az interjúkban foglaltakat. A keret így csupán támasztékként funkcionál, érdemben nem reagál az elhangzottakra. Ennek következtében a szöveg olvashatatlanná duzzad, és azt a hatást kelti, mintha több könyvre elegendő anyag sűrítődne bele. Többféle elvárásnak szeretne megfelelni: egyszerre akar interjúkötet lenni Fodor Tamással (és más emlékezőkkel), amelyet a szövegbeillesztések azonban megzavarnak, és az Orfeo Együttes, illetve a Stúdió K történetének feldolgozása, amihez pedig a látószög nem elég tág. A lábjegyzetek szinte szétfeszítik az interjú kereteit, ennek hatására a visszaemlékezés folyama széttöredezik. Egy nagy beszélgetés Fodorral önmagában – jegyzetek nélkül is – megért volna egy könyvet. Mellette pedig elférnének a piacon különféle színháztörténeti munkák. Ezekből amúgy is hiány van, mivel nincs monográfia például a József Attila Színházról, a Vígszínház ötvenes éveiről, az Universitas Együttesről, az Egyetemi Színpadról,[2] de ugyanígy a Stúdió K-ról és az Orfeóról sem született még alapos feldolgozó írás. Sándor L. kötete azt az állítást teszi így, hogy főként a Stúdió K, de az Orfeo is egyetlen ember áldozatos munkájának az eredménye, holott ez nem igaz. Ez rávilágít arra a problémára, hogy a burjánzó szövegben a kritikai feltárás – amely rákérdezne Fodorék alkotásainak, munkásságának valódi helyi értékére – elmarad. A kötet másik problémája, hogy a színháztörténeti adalékok bibliográfiája hiányos. Persze sok restanciája volt és van a hazai színháztörténet-írásnak, de a hivatkozás bizonyos elmaradásai zavarba ejtőek. Az Orfeo-ügyről szóló fejezet lényegében Ring Orsolya kutatásaira támaszkodik, de a bibliográfiában még utalás sem esik az általa már publikált eredményekre.[3] Több hasonló mulasztás is felfedezhető, amiből olyan kép rajzolódik ki, mintha ez a kötet foglalkozna elsőként a Stúdió K-val, Fodor Tamással vagy a *Woyzeck*kel. Emellett helyenként az idézetek jelölése (egyes kritikák mondatszerű idézése a forrás pontos megjelölése nélkül) vagy a levéltári anyagokra való pontatlan hivatkozás is problematikus.

A hiányok, hibák mellett fontos megjegyezni a kötet erényeit is. Ezek közül az egyik legfontosabb, hogy beemeli a diskurzusba Fodor Tamás életművét, a Stúdió K-t, és a nyomában remélhetőleg lesz olyan fiatal kutató, aki – akár a folytatás, akár a hiánypótlás igényével – a jövőben kedvet kap ahhoz, hogy ezeket a színháztörténeteket megírja. A kötet dicséretére szól, hogy rögzíti Fodor életpályáját, az Orfeo és a Stúdió K előadásait, azok sorrendjét, és a leltárt privát fényképfelvételekkel is gazdagítja. Hasznos továbbá a kiadvány végére szerkesztett ki kicsoda, amelyben az alternatívnak, amatőrnek titulált közegben dolgozó vagy arra ható személyek rövid életrajzát olvashatjuk.

Összességében a *Szabadságszigetek* fontos cél érdekében született meg, de ezt a célt nem biztos, hogy elérte. Sokat markolt, de végül keveset fogott: egyszerre akart forráskiadás, interjúkötet és színháztörténet lenni, de a szerzőnek egyiket sem sikerült kompakt formába önteni, holott mindháromra szükség lenne egy műhely vagy alkotó pályájának feldolgozásánál. Az olvasás fáradságossága után a mű némi űrt hagy maga után, amelyet – bízzunk benne – a beígért folytatás (vagy egy javított, esetleg újragondolt kiadás) betölt, kiigazít. És tekintsünk ugyanilyen bizakodással arra is, hogy a kötet elején beharangozott *Műhelyek és mesterek* sorozat alaposabb szövegekkel járul majd hozzá az elmúlt évtizedek színháztörténeteinek meg- és újraírásához.

Sándor L. István, *Szabadságszigetek. Fodor Tamás és a Stúdió „K" története 1978-ig*, Budapest: Selinunte Kiadó, 2021, 588 oldal, 5990 Ft

2 A József Attila Színházról 2013-ban jelent meg utoljára kötet, az is Léner Péter visszaemlékezése saját igazgatói éveire. Az Egyetemi Színpadról és benne az Universitasról Nánay István írt személyes emlékeket is tartalmazó monográfiát 2007-ben *(A profán szentély)*, de ezt nem követték további kutatások, monográfiák. A Vígszínházról pedig a legutóbbi kötet Fesztbaum Béla doktori értekezése Ditrói Mór tevékenységéről.

3 Hogy csak a legismertebbet említsem: Ring Orsolya, „A színjátszás harmadik útja és a hatalom. Az alternatív Orfeo Együttes kálváriája az 1970-es években", *Múltunk* 53, 3. sz. (2008): 233–257.

NAGY KLÁRA

EGY KOMÉDIA

Florentina Holzinger: A Divine Comedy – Tanzquartier Wien

Öregedés, szexualitás, a test változása. Olyan témák, amelyek mindenkit érintenek, mégis nagyon ritkán beszélünk róluk. Színpadon pedig még ennél is ritkábban jelennek meg, pláne, ha a női testről van szó. Pedig ezek a kérdések mindenütt ott vannak, a terhességi csíkokban, az uszodai öltözőkben, a ruhaboltok próbafülkéiben összeszoruló gyomrokban. Ezekhez a témákhoz nyúlt hozzá olyan tiszteletet parancsoló magabiztossággal Florentina Holzinger, hogy az ember hátrahőköl az őszinteségétől. Holzinger nemzetközi szinten elismert koreográfus és előadó, akit a magyar közönség többnyire a 2020-ban online közvetített Theatertreffen programjából ismerhet, amelybe *TANZ* című előadását beválogatták. Holzinger munkáiban elsősorban az elit- és tömegkultúra kettősség abszurditásának felmutatásával, határainak elmosásával játszik. Rendezéseiben központi szerepet kap a női test ábrázolása és fizikai kapacitásának felfedezése.

A Tanzquartier Wien nézőterén (ez lenne most az a bizonyos nagy, sötét erdő) a helyüket kereső tévelygőknek a két monitoron pörgő szöveg örök álmot kíván. Hipnózis adja az előadás keretét. Kissé elcsépelt ötlet ez az élet–halál–álom tengelyen, de így, hogy a játszóhelytől néhány percnyi sétára van Freud egykori rendelője, megbocsátható. A közönségből kiválasztott négy néző és két színész hipnotizálása megadja az est alaphangulatát. Az előadás további részétől eltérő módon a kezdőjelenetben még mindenki visel ruhát, illetve férfi is szerepel. A hipnotizőr (Miranda van Kuilenburg) felébreszt mindenkit, kivéve Anninát (Annina Machaz), akit meghagy Dante szerepében. A cirkuszi, komédiás vonal folytatódik, még kakipisi-vicc is van bőven. Talán megfelelően átadja a hangulatot, hogy a szereplők nagy része a továbbiakban csak egy-egy műanyag csontvázat visel a hátán, ami Halloween előtt néhány nappal, amikor egész Bécset ellepték az alkalomhoz illő kiegészítők, különösen szórakoztató. Vagy említhetem a mosdóba bejutni képtelen Dantét, aki három guruló mobil vécé elől menekül. Végül bejut az egyikbe, amelyiknek az ajtaja egyenesen a pokolba nyílik. A folytatódó álomban Dantét kivéve már mindenki meztelen, ő pedig a Dante-ábrázolásokról ismerős vörös sapkában és mellényben rohangál.

Az eddigiek alapján úgy tűnhet, mintha az alkotók nem vennék komolyan a dantei világot. Pedig az egész előadás pontosan rekonstruálja az *Isteni színjáték*ot, csak éppen nem roskad össze a súlya alatt. Babits talán forog a sírjában, de Dante biztosan nem. Holzinger titka abban áll, hogy pontosan tudja, mit akar mondani a női életről, testről és az elmúlásról, és mindezt úgy sűríti be humorral, hogy abból egy óraműpontossággal működő bizarr előadás jön létre. A felszínen vicc, vásári komédia, cirkusz és meghökkentés, aminek példaértékű precizitás és esztétikai figyelem ágyaz meg, hogy a legmélyén élet- és emberszeretetet találjunk.

Már maga az nagyon erős állítás, ahogy a meztelen női testek megjelennek a maguk tökéletlen tökéletességükben. Míg a „tökéletes" testek látványa bőven nem újdonság a színpadon, a „tökéletlenségben" még mindig van valami forradalmi. Ugyanakkor ennek a sokféleségnek semmi köze a Dove-reklámokból ismert pozitív diverzitáshoz. Mindenki a maga jogán, a maga tudása kapcsán szerepel az előadásban, nem „tökéletes" vagy „tökéletlen" teste miatt. A színpadon megjelenő norma pedig éppen attól válik radikálissá, hogy egy pillanatig sem esik konkrét figyelem rá, csak éppen az egész úgy történik, hogy a szereplők meztelenek. Ilyen szempontból is érdekes a szereposztás koncepciója. A „szerepeket" ugyanis részben civilek játsszák, így kerülnek színre a hivatásos előadóművészek mellett zenészek, énekesek, egy profi hipnotizőr és egy motocross-bajnok, és így válik nyilvánvalóvá a profi/amatőr dichotómia elavultsága.

A feminista előadásban nem meglepő módon Dante helyett oly sokat keresett szerelme, Beatrice lesz a főszereplő. Beatrice (Beatrice Cordua), az egykori prímabalerina, aki rögtön saját karrierjének elmesélésével indít, a szépségkultuszra épülő szakma bemutatásával, amely pályát elvileg már régen le kellett volna zárnia. Ahogy fogalmaz, a táncosok kétszer halnak meg: egyszer a karrierjük végén és egyszer a való életben. És mégis ott áll a színpadon egy nyolcvanéves

Fotó: Katja Illner

Mi? A Divine Comedy
Hol? Tanzquartier Wien
Kik? Előadók és koreográfia: Foxxy Angel, Amanda Bailey, Linda Blomqvist, Renée Copraij, Beatrice Cordua, Paige A. Flash, Alba Gentili-Tedeschi, Noam Gorbat, Ria Higler, Florentina Holzinger, Susanne Jablonski, Steffi Laier, Annina Machaz, Courtney May Robertson, Audrey Merilus, Xana Novais, Maja Osojnik, Bärbel Schwarz, Miranda van Kuilenburg, Anna Tierney, Linnéa Tullius, Isabelle Volckaert / Zene és hang: Maja Osojnik, Stefan Schneider / Díszlet: Nikola Knežević / Dramaturg: Renée Copraij, Sara Ostertag, Sara Abbasi / Koreográfus: Ty Boomershine / Fény: Anne Meeussen, Max Kraußmüller / Videó: Noam Gorbat / Rendező: Florentina Holzinger

nő meztelen testében, amelynek a társadalmi normák szerint már minden nőiességét el kellett volna veszítenie, és végigvezényli az előadást.

Amint Annina, alias Dante belép azon a bizonyos vécéajtón, elé tárul a pokol. Női tér ez a hely, amolyan safe space, amely automatikusan biztonságérzetet vált ki. Mégis kárhozatra ítélt emberek világa, ahol egymás mellé helyeződnek a női élet különböző fázisai. Első pillantásra káosznak tűnik, valójában szépen megkomponált rend szerveződik. Szemtelenül izmos és szép atléták gátat ugranak, Renée Copraij láncfűrészszel dolgozik. Az impresszív teljesítmények lassan repetitívvé válnak, az örök, megfeszített munka büntetéssé. Semmibe vezető lépcsőn legörgő emberek, kereszt alakban megmerevedő, zuhanó testek, a képernyőkön kivetítve valaki valamit preparál. Legutóbbi élményeink közül Székely Kriszta *István, a király*-rendezéséből is tudhatjuk, hogy egy motor színpadi jelenléte sokat tud emelni egy előadáson, és ez itt sincs másként. A meztelen testek között köröző, néha ugrató motoros (Steffi Laier) növeli a zajszintet és a veszélyérzetet is. A monoton kárhozat végül szökellő haláltáncba csap át, melynek a Covidot övező bulihullámok csak pluszjelentést adnak. Aztán visszatér az óraműpontosságú, repetitív és grandiózus pokol. A halál kaszával közlekedik, míg a többiek fémcsizmában – nem képletesen – maguk alatt vágják a fát. És miközben a kivetítőn egyre magasabbra csapnak a lángok, a vissza-visszatérő haláltánc stroboszkópos technopartivá változik, s átvezet a purgatóriumba. Amelyről aztán gyorsan kiderül, hogy meglehetősen hasonlít a pokolra, csak a keretezés más.

A purgatóriumban Beatrice sírja készül. Aztán persze tényleg elszabadul a pokol, festőpalettára kerül a színpadon levett vér, ürülék és rengeteg festék, hogy végül a táncosok a testükkel fessenek a vászonra. Az előadás központi gondolata a táncos pályára való reflexió, annak a kérdése, hogy a táncosok egyenrangú alkotóként vagy eszközként vannak-e jelen az alkotás folyamatában. Ez a kettősség a festés során ér össze, hiszen a testek explicite ecsetként funkcionálnak a szenvedélyes és játékos orgiában. Mindeközben Beatrice számos Dantéhoz kötött tulajdonságot átvesz, a túlvilágban téblábolva magához ragadja a szót, hogy a táncos(női) létről meséljen. Ahogy haladunk vele előre az úton, úgy válik egyre hangsúlyosabbá a szexualitás szerepe: az orgiát nyílt színi önkielégítés követi. Ezen a ponton már a Tanzquartier közönsége is meglehetősen felszabadult, az orgazmust a nézőtéren hangos női kurjongatás ünnepli. Ezek után már nem meglepő, hogy Beatrice és Dante találkozása gyorsan szeretkezésbe fordul, Beatrice végül így jut be a mennyországba. És itt ér csúcspontra az előadás is a nyolcvanéves női testben átélt orgazmusba sűrítve a női létet, a szexualitást, a menny és a halál szimbolikáját. Holzingerhez méltóan azonban a nagy ívű tanulság korántsem pátoszos, az azt követő jelenetek minden giccset lerombolnak, például azzal, amikor Dante egy vécékefével felszerelkezve hadakozik két hatalmas csontvázzal. Végül a hipnotizőr felébreszti Anninát.

Az *A Divine Comedy* nem nyomja agyon önmagát sűrűségével, éppen ellenkezőleg. Az est végére felszabadult, ünnepi hangulat uralkodik el a termen. A tapsrendnél már nem is lehet elválasztani egymástól a női létélmény és az előadás ünneplését. És az alapján, ahogy az alkotók a takarásban kurjongatnak, nem is feltétlenül kell.

E számunk szerzői

Bazsányi Sándor (1969) irodalomkritikus, Klotildligeten él
Csernai Mihály (1997) egyetemi hallgató, a Színház- és Filmművészeti Egyetem Hallgatói Önkormányzatának egykori elnöke, jelenleg Marosvásárhelyen él és tanul
Földényi F. László (1952) irodalmár, esztéta, Budapesten él
Herczog Noémi (1986) színikritikus, a *Színház* folyóirat szerkesztője, Budapesten él
Hermann Zoltán (1967) irodalomtörténész, Budapesten él
Kalmár Balázs (1993) színháztörténész-doktorandusz, ELTE, Budapesten él
Kelemen Roland (1997) dramaturg, a *Színház* szerkesztőségi munkatársa, Marosvásárhelyen él
Milovits Hanna (1996) drámainstruktor, Budapesten él
Molnár Zsófia (1974) kritikus, műfordító, Budapesten él
Nagy Klára (1997) szociológus hallgató, kritikus, Bécsben él
Patonay Anita (1976) PhD, színész-drámatanár, Budapesten él
Proics Lilla (Kaposvár, 1967) kritikus, tornatanár, Budapesten él
Szabó-Székely Ármin (1987) dramaturg, Budapesten él
Tompa Andrea (1971) író, kritikus, a Babeş–Bolyai Tudományegyetem oktatója, Budapesten él