



KIADJA A SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY

2020 • november

LIII. évfolyam, 8. szám, megjelenik évente 10 szám

HU-ISSN 0039-8136

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

A SZÍNHÁZ folyóirat alapítója a Magyar Színházi Társaság.

Koltai Tamás

KETTŐS BESZÉD MA?

- 2 Nánay István: Még több áthallást!
- 6 Gabnai Katalin – Herczog Noémi: Áthallások?
Négykezes a diktátorrepresentációról néhány októberi bemutatóban
- 8 Jászay Tamás: Ez egy üzenet nektek
A disztópiák szezonja

A KRITIKÁRÓL

- 11 Dömötör Adrienne: A kritika hely(zet)e
Tallózó vizsgálódás a színházi honlapokon
- 14 Magunknak csináljuk?
Külföldi színikritikusok a kortárs színikritikáról: Ana Tasić, Andrew Haydon és Esther Slevogt írása
- 18 Králl Csaba: Elengedésben?
Szórványos gondolatok a tánckritikáról
- 21 Boros Kinga: A megbízhatatlan színháztörténeti dokumentum

AZ IFJÚ NÉZŐHÖZ

- 27 Bogya Tímea Éva – Rádai Andrea: Egy korosztály, külön utak
Négykezes kritika gyerekszínházi bemutatókról
- 30 Itt és most – korlátozott érvényességgel
Láposi Terka, Lipták Illdikó, Schneider Jankó és Vidovszky György a magyar gyerek- és ifjúsági színház a járványhelyzetre adott reakcióiról. A kerekasztal-beszélgetést Papp Tímea moderálta

BALETT ÉS KARRIER

- 34 Lőrinc Katalin: Róna Viktor feketén-fehéren
„Herceg a vasfüggöny mögül” – a PIM-OSZMI kiállítása a Bajor Gizi Színészmúzeumban
- 36 Aki nem tud mindent, az nem rúg labdába
Banka Viktor, Domoszlai Edit, Lukács András és Simon István táncművészekkel, valamint Gara Márk táncművészettel Szász Emese beszélgetett

NAGYVÁRAD 120

- 40 Kovács Dezső: Háborúban a múzsák
Szép Ernő: Lila ákác – Szigligeti Színház, Nagyvárad / Gyulai Várszínház
- 42 Papp Tímea: A víz az?
Shakespeare: Hamlet – Szigligeti Színház, Nagyvárad / Gyulai Várszínház
- 44 István Zsuzsanna: Nem (csak) gyerekjáték
O. Horváth Sári: Gyerekjáték – Szigligeti Színház, Nagyvárad / Szatmárnémeti Északi Színház Harag György Társulata

ZENÉS SZÍNHÁZ

- 46 László Ferenc: Frakkos tenorok
Operettkarakterek 3.: Bonvivánok régen és ma

Címlapon: (fent) Zűrzavar 2045, Örkény Színház, r.: Polgár Csaba (fotó: Horváth Judit); (lent) Vervörös Törtfehér Méregzöld, Pintér Béla és Társulata, r.: Pintér Béla (fotó: Mészáros Csaba). Belső borító: Nero, Stúdió K, r.: Hegymegi Máté (fotó: Vass László)

IMEDIA

OBSERVER

A Színház Alapítvány szerkesztősége: 1027 Budapest, Jurányi u. 1.

E-mail: szinhazalapitvany@gmail.com. Adószám: 19673776-2-43. Bankszámlaszám: 10402166-21624669-00000000.

Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Zrt. Postacím: 1900 Budapest. Előfizetésben megrendelhető az ország bármely postáján, www.posta.hu webshop-ban vagy hirlapelofizetes@posta.hu címen. A Színház Alapítvány külföldről is támogatott szervezet.

Novemberi fókuszunkban eggyel szélesebb perspektívából néztünk rá színházaink repertoárjára. A múlt hónap bemutatóit a klasszikus dráma- és regényirodalomból kiinduló diktátor-ábrázolások és disztópiák dominálták. Egy hosszabb ideje létező jelenséget véltünk ebben felismerni, ezért döntöttünk úgy, hogy megvizsgáljuk: milyen műsorpolitikai-rendezői döntések, elvárások tükröződnek, egyszóval milyen színházszemlélet rajzolódik ki ezekben a bemutatókban? Utalnak-e ezek a diktátorfigurák és klasszikusokon keresztül elbeszélt disztópiák a mai társadalmi valóságra? És ha igen, milyen színházi hagyományra vezethető vissza ez a paradigma, beszélhetünk-e a kettős beszéd újraéledéséről a kortárs magyar színpadon? A téma háttereként Nánay István esszéjét kínáljuk, aki a rendszerváltás előtti magyar színházban az áttételes fogalmazás több, számára személyesen is fontos példáját veszi számba. A Szkéné III. Richárd betiltva, a Stúdió K Nero és Pintér Béla Vervörös Törtfehér Méregzöld című bemutatója apropóján Gabnai Katalin és Herczog Noémi írt négykezeset, míg Jászay Tamás esszéje az Örkeny Színház Zűrzavar 2045 és '84, valamint a Szegedi Nemzeti Színház 1984 című premierjét szemlézi.

NÁNAY ISTVÁN

MÉG TÖBB ÁTHALLÁST!

1955. Nemzeti Színház. A III. Richárd bemutatóján és további előadásain a III. felvonás 5. jelenete után (akárcsak a többi váltáskor) lement a függöny, de nem összekötő zene hallatszott, mint egyébkor, hanem az előszínpadon Baló Elemér az Írnok szerepében arról beszélt, hogy még csak az imént írta le Hastings halálos ítéletét, akit már „vád és vizsgálat nélkül” ki is végeztek. S amikor elhangzott a kérdés: „Ki olyan ostoba, / Hogy ezt a durva csalást meg ne lássa?”, pillanatnyi döbbséget csönd után kitört a taps a nézőtéren.¹ Ugyanez a szöveg ugyanígy hangzott Nádasdy Kálmán rendezésének 1947-es premierjén is Bihari József tolmácsolásában, de akkor e rövid monológ-nak nem volt ilyen visszhangja. Nem a két színész teljesítménye között volt ekkora különbség, hanem az a közeg változott meg, amelyben e mondatok értelmeződtek. Hiszen 1955-ben a közönségből szinte mindenki (én, naiv tizenhét éves a kivételek közé tartoztam) a Rajk-perre és az ahhoz hasonló koncepciók eljárásokra gondolt, amikor az Írnok szavait hallgatta.²

1972. Orfeo Stúdió. A Vurstli című kollektív alkotásban alig hangzik el szó, a mechanikus munkavégzés után kapott

éhbérük fizetési céduláját megevő, azt kiokádó, jobb híján a Vidám Parkban „olcsó borral és rossz zenével” szórakozó, a tiszta, felemelő hangra süket emberekről készült etűdöket az együttes a mozgás, a zene, az ének és mindenekelőtt az emberi test kifejezőerejével jelenítette meg.³ Előzetes cenzúrával nem lehetett kideríteni, hogy a produkció a szocializmusban is meglévő kizsákmányolásról, a társadalom vezető erejének kikiáltott munkásosztály perspektívatlanságáról, sivár életéről szól, így bemutathatták a produkciót, aminek az elsősorban metakommunikatív síkon kiteljesedő tartalmát a nézők pontosan értették.⁴

3 Sipos Áron: *Vurstli*, Orfeo Stúdió, 1972.04.29. (második változat: 1972.08.16., harmadik változat: 1974.01.16.), rendező: Fodor Tamás.

4 Az előadást egy epizód felidézésével jól érzékelteti Molnár Gál Péter: „Fekete ruhás hegedűs dallamfoslányokat idéz a ládavar-díszlet tetején. Néhány taktus elnyűtt giccs. Groteszk haláltánc. Keserves élet-pótszer. Eleven testek hullámvastat képeznek. Mélybe buknak. Az első három szereplő leguggol, előrehajtott törzzsel. Hátrafesztett derékkal fölébük emelkedik a következő sor, majd a harmadik sor utazik mosolytalan arccal. A hullámvastat képe visszatér az előadás végén: tátott szájjal, kifesztített arcizmokkal merülnek alá. Az örömmel látszata sem érződik mulatságukon. Elbutult kimerültség. Szemükben iszonyat.” MOLNÁR GÁL Péter, *Coming out* (Budapest: Magvető Kiadó, 2020), 326.

1 Ford. Vas István.

2 W. Shakespeare: *III. Richárd*, Nemzeti Színház, Budapest, 1947.12.13., illetve 1955.11.04., mindkettőt Nádasdy Kálmán rendezte.

Örök Elektra, Szegedi Egyetemi Színpad,
r.: Paál István (1971). Fotó: Paál István hagyaték



1982. Kaposvár. A Babarczy László rendezte *III. Richárd* befejezésekor a nézők a felismerés jeleként egy emberként szisszentek fel, miután az új rendet képviselő Richmond akkori zöld katonaruhában jelent meg a színpadon, és úgy ült be az íróasztala mögé, mint a premier előtt két hónappal hatalomra került Wojciech Jaruzelski Lengyelországban. A száj-propaganda gyorsan elhíresztelte, hogy a szerepet alakító színész (Kósa Béla) ugyanolyan sötét szemüveget is visel, mint a rendkívüli állapotot bevezető lengyel tábornok.⁵ Ezt azonban maga az MSZMP Somogy megyei első titkára cáfolta.⁶

E három, egymástól igencsak eltérő stílusú és eszmeiségű, más-más időpontban született előadásban egy hasonlóság van: áttételesen, mégis pontosan dekódolható módon reflektáltak koruk aktuális, de az első nyilvánosság terében nem megbeszélhető politikai-társadalmi jelenségeire. Nem a „rendszernek”, a hatalomnak üzengettek, hanem problémákat tártak fel, léthelyzetről, társadalmi közérzetről tudósítottak. Mint ahogy

tette ezt a hatvanas-nyolcvanas évek előadásainak egy – nem számszerűségében, hanem hatása, esztétikai-gondolati újszerűsége és fontossága alapján – jelentős hányada is.

A színházi képes beszéd mindig akkor alakul ki, amikor a társadalomban nem lehet nyíltan kommunikálni. Ez azonban csak egyik oka annak, hogy a hatvanas-nyolcvanas éveket nemcsak Magyarországon, hanem az egész keleti blokkban a kódolt fogalmazásmód előtérbe kerülése jellemezte. A másik ok, amely nem független az előbbtől, túlmutat egy szűk geográfiai-történelmi régióra: Európában és Amerikában megjelenik és egyre dominánsabb lesz a rendezői színház. Az ötvenes-hatvanas évek fordulójára ugyanis egyre inkább leáldozóban volt a szöveginterpretációs színházmodell, amelyet kezdett felváltani az az előadástípus, amelyben a szöveg mellett/mögött/helyett a rendező önálló értelmezése, társadalmi és/vagy morális – igen gyakran kritikai tartalmú, illetve hangvételi – állásfoglalása érződött.

A szöveg-színházban felfedezhető aktualitások döntően a textusból következtek, nem pedig a színre állítás módjából, mint ahogy ezt az 1955-ös *III. Richárd* mutatja, de – egészen más körülmények között – ezt példázza Harag György kolozsvári Sütő-trilógiája is.⁷ Nyílt vagy rejtett politikai-társadalmi kritikát megfogalmazó produkciók azonban a 20. század első felében is születtek, hogy csak Brecht vagy Piscator tevékenységére utaljak. Közelebbi példa Püskösti Andor Madách Színházának jó néhány, nem titkoltan antifasiszta elő-

5 W. Shakespeare: *III. Richárd*, Csiky Gergely Színház, Kaposvár, 1982.02.26., rendező: Babarczy László.

6 Varga Péter megyei első titkár feljegyzése: „[...] Richmond katonai egyenruhában (kínai) történő visszatérése szűkebb körben alkalmas lehet arra, hogy félreértsék az eredeti mondanivalót, vagy abban új tartalmat feltételezve a lengyelországi, december 13-i események analógiáját lássák benne. [...] A Központi Bizottság Tudományos, Kulturális és Közoktatási Osztályára az észrevétel úgy jutott el, hogy Kaposváron a *III. Richárd*-ot Jaruzelskire játsszák, sötét szemüveggel. Ezt az utóbbi megállapítást nem tartottam bizonyítottnak, sem magam, sem munkatársaim ilyen egyértelmű aktualizálást nem tapasztaltak. Ilyen jelzés a biztonsági szerveinktől sem érkezett.” Eörsi László, „A kaposvári Marat/Sade és a kultúrpolitika”, *Színház* 43, 9. sz. (2010): 3–4.

7 Sütő András: *Egy lócsizár virágvasárnapja* (1975), *Csillag a máglyán* (1976), *Káin és Ábel* (1978)

adása, mindenekelőtt Pirandello IV. Henrikje (1941), Felkai Ferenc Nérója (1942) és a Hamlet (1943).⁸ Vagy a Független Színház produkciói, kiemelten a Molière *Dandin* Györgyéből átirat *Duda Gyuri*, amelyben a felsőbbbségüket szélsőségesen kinyilvánító Úritök házaspárral állt szemben a lenézett, származása miatt a jogait érvényesíteni nem tudó vejük. Az áthaladás oly nyilvánvaló volt, hogy az 1942-es népliget előadást a rendőrség betiltotta.

1945 után nem a kettős beszéd ideje jött el. A Nemzeti Színház már 1945-től, a többi teátrum legkésőbb az 1949-es államosítás után elsősorban az ideológiai nevelés és agitáció terepe lett, ebből következően a produkcióknak (a klasszikus drámáknak is) egyértelmű „pozitív” mondanivalót kellett kifejezniük. Ez a kíváncsi ugyan az 1953-as átmeneti politikai enyhülést követően kissé lazult, igazi változás csak az ötvenes-hatvanas évek fordulójától következett be.

Először az amatőr színházak (az alternatív-független színházak elődei) éltek tudatosan azzal a módszerrel, amelyet a sajátónál és az irodalomnál a sorok közötti olvasás technikájának nevezünk. Az elhallgatás, a kijelentések kétértelműsége, az asszociációs mező kinyitása mint művészi kifejezésrendszer először Sándor György „humoralista” egyszemélyes produkcióiban jelent meg. Sándor 1965-ben az Egyetemi Színházon mutatta be az *Én emlékszem még a nagyanyámra* című műsorát, amelyet később átdolgozva *Én 1 an αβ vagyok* címmel adott elő. Ez és az ebből kiinduló többi előadása jó négy évtizeden át töretlen sikerrel futott. Sándor elkezdett egy mondatot, azt egy adott szónál megszakította, szünetet tartott, majd a várt folytatástól eltérő módon fejezte be. Ez a „szómontázs” a nézőt állandó készenlétben tartotta, hiszen a szünetekben neki kellett továbbgondolni a megkezdett mondatot, és a meglepetés erejével hatott, amikor az előadó az elindított asszociációt másfelé nyitotta meg, így a hallgatót újabb és újabb felismerésekhez vezette. Ezzel banális témáktól indulva létkérdésekig és aktuális problémákig juttatta el a közönséget, s olyan kérdéseket tudott feltenni, amelyek mindenkiben ott motoszkáltak, de amelyeket hangosan senki sem mert vagy tudott kimondani. Sándor György mindent megkérdőjelezett, a legkényesebb tabutémákat is, könnyedén, nevetgetve, de a poénok között rádöbbenett a keserű valóságra.

A kettős beszéd összetettebb formája, amikor bizonyos szituációkban az elhangzó szöveg tartalma a látványeffektusok és a színészi kifejezés (gesztus, mimika, hanghordozás, szünet stb.) következtében a primer jelentéshez képest kitágul vagy megváltozik. Ehhez az is szükséges, hogy a néző képes legyen dekódolni a színpadi jeleket. Ez egyfelől azt feltételezi, hogy a néző „olvasni” tudja az előadást, másrészt azt, hogy társadalmi közmegegyezés van arról, amiről egy előadás beszélni akar.

A Szegedi Egyetemi Színház a hetvenes évek elején színpadon mutatta be a hatalom és a forradalom természete-

tét analízis előadásait, utoljára a *Kőműves Kelemen* című, Grotowski színháza által is inspirált balladafeldolgozást.⁹ Ma fizikai színháznak mondanánk azt a formát, amelynek keretében Paál István azt a kérdést járta körül, hogy szabad-e egy hitért, célért, eszméért bármit, végső soron egy életet is feláldozni. A Déva várát építők közül kinek van igazsága: az önfeláldozónak, a pragmatikusnak vagy a passzív haszonlesőknek? Ez az előadás hasonló módon elgondolkodtatta a nézőt, mint a Stúdió K említett *Vurstlija*.

Ezt az alkotó szemléletet érvényesítette Paál a későbbi, már hivatásos színházakban létrehozott munkáiban is. Többek között az 1980-as szolnoki Madách-bemutatókor.¹⁰ Az *ember tragédiája* nála modelldráma lett, amelyben a hatalom megtestesítőjével, a mindvégig színen lévő, akaratának érvényesítésére minden eszközzel rendelkező Úrral viaskodik Lucifer, a kételkedő, a dogmák igazságát kétségbe vonó, józan gondolkodású értelmiségi – az emberért, az emberiségért. Az utolsó színben Lucifer hiába próbálja felrángatni az Úr előtt hasaló, dicsőítő és hálálkodó szavakat rebegő emberpárt, maga is melléjük zuhan. Ezután érthetően nem hangozhat el a „Mondottam ember: küzdj” és bízva bízzál!”. Pártutasításra ezt a véget meg kellett változtatni, így a leereszkedő vasfüggönyre írták fel az utolsó mondatot, ami még egyértelműbb intés volt: itt nincs miben bízni.

A kettős beszéd legkomplexebb és legmeggrázóbb példája a sokat idézett és elemzett 1981-es kaposvári *Marat/Sade*, Ács János korszakos rendezése, amely nem csupán általánosságban szólt a forradalom természetéről, hanem a rendszer egyik legfőbb tabutémájára, az '56-os forradalomra való emlékezés volt.¹¹ Ha a zárókép Corvin közt ábrázoló panorámafotóját nem is ismerte fel mindenki, azt igen, hogy mit jelképez Máté Gábor bazalt utca követ szorongató, zokogó Kikiáltója.

A kettős beszéd tehát ténylegesen a hatvanas-hetvenes évek fordulójától válik elterjedté, amikor pályára lép az a rendezőgeneráció, amelyre egyrészt az amatőr színházak által közvetített színházi trendek, másrészt a rendezői színház eszméje és gyakorlata hatott. A kortársi problémákra való utalás azonban távolról sem vált általánossá. Jó néhány rendező volt, aki leginkább az egyén és a hatalom ellentmondásokkal teli viszonyáról vagy a társadalmi rossz közérzetéről elvontan és általánosságokban készített előadást. Ez a bújtatott állásfoglalás paradox módon gyakorta párosult direkt aktualitásra utaló momentumokkal, amikor a színre állítók a jelmezekkel vagy a díszlettel helyezték a cselekményt valamilyen korba (többnyire nem az előadáséba), utaltak ismert személyekre vagy szituációkra. (Lásd a kaposvári *III. Richárdot*.)

Vannak drámák, amelyek önmagukban hordozzák az időszínt, a rejtett szókimondás, az irányított asszociálás lehetőségét. Ilyen például a *III. Richárd*, de ilyen a *Tartuffe* is, amelynek aktuális „üzenete” elsősorban a befejezés értelmezésében szokott kifejeződni. 1984-ben Szinétár Miklósnál – mialatt Kállai Ferenc Orgonja a családdal együtt a királynak mond köszönetet – Bubik István *Tartuffe*-je a háttérben

8 A Hitler-Néró párhuzamot bemutató Felkai-dráma „premier[je]” után megjelent kritikák tudomást sem vettek a paraboláról, a közönség azonban megértette az író és a rendező szándékát. Felkai Ferenc a *Színészarcok a közelmúltból* című 1968-as kötetében így emlékezett: »A századik előadás után beidézték Pütköszt a főkapitányságra. A színházak felügyeletével megbízott kapitány élesen figyelmeztette, hogy a közönség nyíltan beszél arról: Nero tulajdonképpen Hitler. Ne tartsa tovább műsorán a darabot. Pütkösti nyugodt mosollyal azt válaszolta: – Kapitány úr, aki azt állítja, hogy Néró egyenlő Hitlerrel, azt máris csukassák le. Felkai egy skizofréniás, perverz szadistáról írt drámát, és nem egy ma élő politikusról. Aki összehasonlítja, magára vessen.«⁹ GAJDÓ Tamás, »Az utolsó színházi őrségváltás 1944-ben«, *Színház* 45, 1. sz. (2012): 15.

9 Aiszkhülosz–Hofmannsthal–Brecht–Gyurkó László–Veress Miklós: *Örök Elektra* (1971), Fekete Sándor: *Thermidor* (1973), *Petőfi rock* (1973), Sarkadi Imre: *Kőműves Kelemen* (1974), Szegedi Egyetemi Színház, valamennyi rendezője: Paál István.

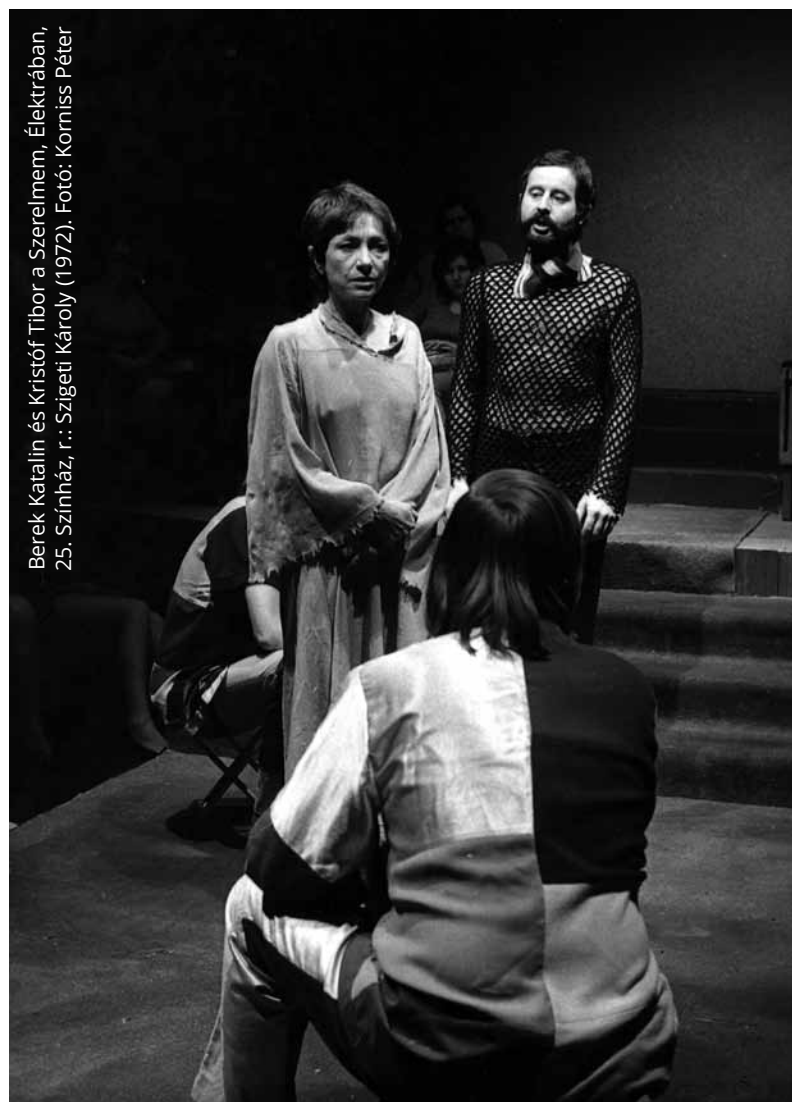
10 Madách Imre: *Az ember tragédiája*, Szigligeti Színház, Szolnok, 1980.10.03., rendező: Paál István.

11 Peter Weiss: *Marat/Sade* (a bemutató *Marat halála* címen ment, de a több mint század előadászéria során megváltozott a cím). Csiky Gergely Színház, Kaposvár, 1981.12.04., rendező: Ács János.

a Rendőrhadnaggal s a fogdmegekkel kártyázgat, jelezve: semmi nem változik, hiszen a bűnös látszólag elítéltetett, de a bűn virágozhat tovább.¹² Hasonló végkifejlődése volt Tompa Gábor 1996-os (két évvel korábban a marosvásárhelyi főiskolán is színre állított) rendezésének a Művész Színházban,¹³ amelyben Tompa szintén megkettőzte Tartuffe figuráját, azaz Eperjes Károly mindig a hozzá megszólalásig hasonló szolgálát játszó Keresztes Sándorral jelent meg, aki nemcsak az ominózus ládikát szerezte meg gazdája helyett, de Tartuffe „felakasztása” után diadalmasan és jelentőségteljesen távozott. Komáromban pedig Telihay Péter 2001-ben Vladimir Mečiar hírhedt nyelvtörvényére utalva a Rendőrhadnagyot szlovákul beszéltette, s ezzel új dimenziót adott a darabnak, illetve Orgon „kisebbségi” családja és a többségiek hatalmát kiszolgáló Tartuffe közötti viszonyoknak.¹⁴

És ilyen téma az Élektra-mítosz, amelyből a hatvan-nyolcvanas években számos feldolgozás született. 1968-ban a Nemzeti Színház nem valamelyik klasszikus szerző tragédiáját mutatta be, hanem Gyurkó László tézisdrámáját, a *Szerelmem, Élektrát*, amely a gyilkosságok utáni válsághelyzet megoldásának két útját, Élektra radikalizmusát és Oresztész kompromisszumkeresését állította szembe egymással. (A művet négy évvel később kissé módosított hangsúlyokkal a 25. Színház is bemutatta, mindkettő címszerepét Berek Katalin játszotta.¹⁵) 1971-ben Paál István több író szövegeinek felhasználásával és a kegyetlen színház eszközeivel dolgozta fel a témát, kiélezve a szabadságot és a forradalmat képviselő Élektra meg az önkényuralmat megtestesítő Kreón összeütközését. Az *Örök Elektrában* a nézők képviselték a polisz lakosait, akiket Elektra igyekezett meggyőzni igazáról, Kreón pedig a közönség között cirkáló katonáival – akik a fizikai vegzálástól sem riadtak vissza – tartott kordában.¹⁶ 1986-ban a megújult Stúdió K szintén több forrásból szerkesztett *Élektrát* mutatott be.¹⁷ Ez a változat rugaszkodott el a leginkább a görög verzióktól, és a rendező-átdolgozó Fodor Tamás a klasszikusoknál nem szereplő, sok tekintetben kortársnak tekinthető figurákkal markáns társadalmi hátteret rajzolt a főhősök köré. Fodor azt vizsgálta, kinek milyen felelőssége volt az események alakulásában és alakításában, és hogy egy tethez nemcsak az elkövetők, hanem a „csendes többség” is szükséges. A cselekmény ezúttal is az üres színtéren sétáló, álldogáló nézők között, azok közvetlen közelében zajlott, akárcsak az együttes egyik leghíresebb munkájában, az egy évtizeddel korábbi *Woyzeckben*.

Az áthallásos fogalmazásmód számomra egyik legmegrázóbb, máig emlékeimben őrzött élménye Ascher Tamás *Három nővér*ének befejező felvonása.¹⁸ Többször megnéztem az 1985 végén bemutatott előadást, az is előfordult, hogy



Berek Katalin és Kristóf Tibor a *Szerelmem, Élektrában*, 25. Színház, r.: Szigeti Károly (1972). Foto: Komiss Péter

csak a negyedik felvonásra mentem be. Miközben a színpad előterében a perspektívátlan jövő elviselésére önmagukat és egymást biztató nővérek leszámoltak régi életükkel, a háttér sötétjében szürke egyenruhás katonák vidám induló hangjaira meneteltek. Egy helyben jártak, előírás szerint fordultak jobbra, balra. Andrej és a nyakában ülő kisfia in-tegettek nekik, mintha május 1-jén a tribünön ülő vezéreket üdvöznék. A masírozó katonák a cselekmény szerint újabb állomáshelyükre mennek, de a színpadi kép, az egyre harsogóbb zene, az indulót túlkiabálni már nem tudó nővérek látványa együtt akkori valós helyzetünk tükörképét mutatta.

Felidézve az elmúlt több mint fél évszázad néhány, a mindenkor jelenre is vonatkoztatható előadását, valamint a ma látható produkciók túlnyomó többségére gondolva érdemes emlékeztetni Mejerhold 1927-ben mondott, változatlanul érvényes szavaira: „Egyetlen szemrehányást tehetnének a kritikusok: nem aknáztuk ki eléggé *A revizorban* rejlő gazdag szatirikus lehetőségeket. Még több áthallást és utalást, még több asszociációt kellene találnunk, még több szállal kötni a színpadi helyzeteket a való élethez, még leleplezőbbé tenni az előadást!”¹⁹

12 Molière: *Tartuffe*, Nemzeti Színház, Budapest, 1984.12.15., rendező: Szinetár Miklós.

13 Molière: *Tartuffe*, Művész Színház, Budapest, 1996.01.07., illetve Színművészeti Akadémia, Marosvásárhely, 1994.02.27., rendező: Tompa Gábor.

14 Molière: *Tartuffe*, Jókai Színház, Komárom, 2001.05.11., rendező: Telihay Péter.

15 Gyurkó László: *Szerelmem, Elektra*, Nemzeti Színház, Budapest, 1968.03.02., rendező: Both Béla; 25. Színház, 1972.04.28., rendező: Szigeti Károly

16 Aiszkülosz–Hofmannsthal–Brecht–Gyurkó László–Veress Miklós: *Örök Elektra*, Szegedi Egyetemi Színpad, 1971.10.02., rendező: Paál István.

17 Aiszkülosz–Hofmannsthal–Giraudoux–Sartre–Sarkadi Imre–Fodor Tamás: *Elektra*, Stúdió K, 1986.01.11., rendező: Fodor Tamás.

18 Csehov: *Három nővér*, Katona József Színház, Budapest, 1985.12.06., rendező: Ascher Tamás.

19 Vszevolod MEJERHOLD, „A revizor moszkvai előadásáról”, ford. PETERDI NAGY László, in *Mejerhold műhelye*, vál. és szerk. PETERDI NAGY László (Budapest: Gondolat, 1980), 191.



Takács Géza, Adorjáni Bálint és Pintér Béla a Vervörös Törtfehér Méregzöldben. Fotó: Mészáros Csaba

GABNAI KATALIN – HERCZOG NOÉMI

ÁTHALLÁSOK?

Négykezes a diktátorrepresentációról néhány októberi bemutatóban

Herczog Noémi: Hadd kezdjem egy kicsit messzebből. Amikor megláttam az októberi műsorban a *Nerót* és a *III. Richárd betiltva avagy szabad átdolgozás Vszevolod Emiljevics Meyerhold utolsó rémálma nyomán* című előadásokat, bevallom, rögtön arra gondoltam, hogy „két új diktátoros darab”. Vagyis bekapcsolt bennem a reflex, ami a román-francia Matei Vişniec ionescóinak mondott abszurdjában Meyerholdban és környezetében is bekapcsol. Hiszen a *III. Richárd* műsorra tűzése a sztálini Szovjetunióban akkor is nyílt rendszerkritikának tűnhetett volna, ha Shakespeare darabjai nem voltak betiltva (persze a valóságban Meyerhold sosem vállalt ekkora kockázatot, kevesebbért is kivégezték). Fodor Tamás Meyerhold apja és anyja szerepeiben újra meg újra felhívja fia figyelmét: jobban teszi, ha legalább „korhű jelmezben” játssza a *Richárdot*, és nem „aktualizál”. Pisztoly helyett használjon például nyilat. A *Neróban* a közönség a római nép pozíciójából nézheti ifj. Vidnyánszky Attilát mint Nerót; aminek az ellenszereposztás mellett – az akrobatikus képességű, ruganyos színész mint kövér diktátor – a színész nevéből következő jelentésrétege is van a mai Magyarországon, akár benne volt ez a rendezői szándékban, akár nem. Aztán ifj. Vidnyánszky Attila fiatal, kedves benyomást keltő diktátorként még el is mond egy mondatot a zsarnokságról úgy, hogy közben kifordul felénk, a nép felé.

Kosztolányit mondja, tagoltan, érthetően, de mivel kinéz a negyedik falon, szavai már nem az ókori Rómára vonatkoznak. A Szkénében Meyerholdot rója meg az anyja az aktualizálás miatt, de a néző Szikszai Rémusz rendezői kockázatára gondol. Úgyhogy meg is kérdezem gyorsan: tényleg arra gondol? Emlékeztet ez a technika a rendszerváltás előtti kettős beszédre?

Gabnai Katalin: Hadd folytassam még messzebből, hiszen életkoromnál fogva máig ható emlékeim vannak – 1970-ből, 1980-ból, a kilencvenes évek végéről, de 2015-ből is – engedélymegvonásokról, szövegátíratásokról, egy-egy műsor kivégzéséről vagy csak hatástalanításáról. Ezek nem kőszínházi emlékek, de irodalmi anyagokkal és előadó-művészettel kapcsolatosak. Látva a jelzett két előadást, és nem csupán ezeket, hanem Pintér Bélák *Vervörös Törtfehér Méregzöld* című új darabját, az Örkény Színház *Zürzavar 2045* címen futó Birinszkij-átíratát és – hogy Shakespeare-nél maradjunk – még az *Othellót* is, melyek mind-mind a nyomás alatti élet nyomorúságos deformálódását mutatják vagy az eszmehiányos árulóknak kitett óvatlanok pusztulásáról szólnak, volt alkalmam emlékezni a jelenben is tükröződő múltra. Szépen kirajzolódik egy ismétlődő szereposztási ábra. Vannak a tiltók és vannak a tűrők, ezek között meg a tevékeny toporgók. A tűrők írtak vagy mondtak valamit, aminek híre kelt. A majdani tűrőnek, nevezzük őt

most alkotónak, ha nem alkalmazott művészetet művel, esze ágában sincs a kettős beszéd kötelékét tekerni maga köré, csak mondja vagy énekl, ami fáj neki, s aminek örvend. Ha fénylik, amit csinál, elkívánják, elirigyl, megijednek tőle, és közben bekarikázzák a művében azt, amit áthallásosnak, veszélyesnek érznek. Nem egy esetben maga az alkotó is akkor veszi észre, hogy csóvát tart a kezében, amikor már kezdik azt kicsavarni. Ő csak megpróbálja kifejezni magát. A kettős beszéd a váddal nyer formát, a költő, ha tényleg költő, nem kettős beszéd gazdája, csak ír, „mit is tehetne”. Ám a vádlók erős továbbképzésben részesülnek, és általában szorgalmasak.

H. N.: Izgalmas gondolat, hogy „a kettős beszéd a váddal nyer formát”: rossz az, aki rosszra gondol. Lehet, hogy a kritikus az, aki rosszra gondol, és diktatúrája válogatja, hogy értelmezését mekkora szabadságfokkal írhatja meg. A kérdés tényleg az, hogy gondolunk-e kimondva-kimondatlanul mi mindannyian, mégpedig konszenzuálisan, a minket körülvevő, mindannyiunk számára nyomasztó valóságra és zsarnokokra a *Nero*, a *Richárd* vagy az említettek közül Pintér Béla „diktátoros” előadásán. És akkor nem csigázom tovább a kedélyeket, le is teszem a voksom: számomra a három közül ez utóbbi előadás az, amelyik képes desztillálni a mai közélet hangulatát. Azt hiszem, részben éppen azért, mert a kortárs szerzői szövegnek és a darabba szervesen illeszkedő – direkt – mai utalásoknak és motívumoknak köszönhetően Pintér kilép a megszokott, a jelent a klasszikus drámai vagy regényszövegeken, rendezői értelmezéseken keresztül áttételesen ábrázoló irodalmi paradigmából. Abból a hagyományból, amely ma Magyarországon változatlanul és töretlenül uralkodik, még a független színházakban is. Akárcsak a rendszerváltás előtt, amikor a kettős beszéd nálunk a rendezői színházzal együtt megjelent. Csakhogy akkor létezett például előzetes szövegengedélyeztetés; felteszem, a színházakban elsősorban ezért alakult ki, hogy a klasszikus szövegen, egy-egy színészi hangsúlyon vagy a díszleten-jelmezen keresztül játsszák ki az alkotók a cenzúrát a tabuk megjelenítésében. De ma, amikor egyre több *Caligula helytartóját*, *III. Richárdot* vagy *Macbethet* látok a színházban – kicsit mindig, de sosem nagyon aktuálisan –, akkor nem tudom ezeket az előadásokat, amelyek általánosságban egyén és hatalom viszonyáról szólnak, nem úgy nézni, mintha nem kéne őket a jelenre vonatkoztatnom. Ugyanakkor – visszatérve a *Neróra* és a *Richárdra* – elnagyoltnak és pontatlannak is érzem (és ezért nem eléggé hűsbavágónak) a sztálini Szovjetunió és az ókori Róma embereket kivégeztető terrorját a mi közállapotaink másféle, sunyi gusztustalanságaival összevetni. Ahogy egyébként *Macbeth* figurájában sem a mi diktátorainkat láttam – még ha annak idején ki is fütyültük őt a színházban kapott sípokkal egy azóta megszűnt párt, az Együtt szellemében –, legfeljebb saját magamat. Hiszen lelkiismeret-furdalása van, ezért tudok a hibáival meg a gyengeségeivel azonosulni.

G. K.: Hogyne gondolnánk Richárdjainkra! Velük kelünk és fekszünk, ha apánk, anyánk vagy főnökünk képében, pechünk-re, jelen vannak az életünkben. Amúgy meg, mivel én vagyok a „befogadó”, minden, amit látok vagy olvasok, rám vonatkozik, s mivel most élek, élményem a jelenre vonatkozik. S ha ábrázolni kívánnánk ezt a siralmas állapotot, a retteget és a kiszámíthatatlanság nyomását, már munka közben éreznénk az éme lyítő bizonyosságot, hogy nincs menekvés, ők nyernek. Élményeink megosztása közben azt is felismernénk, hogy bizonyos megformáltsági szint fölött nincs áttétel nélküli ábrázolás. Épp ez az, ami hat. A legkisebb, ámde találó elrajzolás vagy épp a túlhajtott naturalizmus, szóval valamely formai elem – sokszor a sűrítés maga – meg tudja emelni a művet, amitől az nemcsak

a jelenre, de más időkre is vonatkozik, s alkalomadtán jellé válik. Pintérék új előadásában is jelen van az áttétel, többszörösen is. Richárd és Nero elénk vezetése pedig a mindenkori zsarnok gátlástalanságát ábrázoló, zárt mű segítségével történik, amelynek cselekményét és szövegét követve nem tudok másra gondolni, csak magamra és a koromra. Azt vettem észre egyébként, hogy nem a szotyolózó szolgák, és nem is a trónon feszengő aljasok meg a léggömblelkű tébolyultak nyomasztanak igazán a most látottak közül, hanem az önfeladás, a hátrálás tragikus alakjai, maga Meyerhold (Mucsi Zoltán) és a szánni való, tehetetlen Seneca (Spilák Lajos). A partvonalon túlról legszívesebben bekiabálna az ember a szűkölve összeroskadó s a művészi megoldásából – még álmában is! – fokozatosan egyre többet tönkretenni engedő rendezőnek: Ne, ne, ne hagy! Ha magad nem tudod megvédeni, legalább azt ne tedd tönkre, ami a műved! De észreveszed, hogy ez az az idő, amikor bárkik az arcon taposhatnak (ahogy az a Szikszai Rémusz által rendezett és Újvári Milán által koreografált előadásban ténylegesen megvalósul), s nem áll módodban helyesen cselekedni. Fantasztikus az a pillanat is, amikor Nero (ifj. Vidnyánszky Attila) felismeri lelkében az űrt, s elkívánja a babért a költőktől, legfőként az „emberszív feletti hatalmat” irigylve a dalnokoktól. S ott a rémület a többiek, s leginkább a mindent tudó Seneca arcán. Érzik az „eszmék nélküli rossz” uralkodásának beköszöntét, és nem tehetnek semmit. A kéj meg, amivel a Meyerholdot nyugató és szövegkönyvét cincáló, tétován buta tanácsnok (Fodor Tamás) matat a „mű” bugyraiban, régi századok hitvitáiból ismerős, de a közelmúltat s olykor a jelent is megkeserítő jelenség. Ezek a kivédhetetlen toporgók – a tanácsnok, az édesapa és az édesanya –, akikre már utaltam, az igazodók, a hivatalos jó akarók végül is a hínár karjai s a gerinc nélküli megmaradás propagátorai. Látva e figurákat egészen elgyöngültem Fodor Tamás ördögi alakváltásait csodálva.

H. N.: Pintérnél is van áttétel, valóban! És mennyi-mennyi réteg! De szerintem az is fontos, hogy mindez másképp jelenik meg. Azért és attól másképp, mert nála a kortárs Magyarország szereplőit látjuk, ők kerülnek át egy furcsa csavarral a jövőbe. (Vagy az is a jelen?) Mondhatjuk persze, hogy Nero is a kortárs Magyarország szereplője, de szerintem akkor fontos különbségeket mosunk egybe ezeknek az előadásoknak az eszközeit illetően. Pintérnél mégsem Othello vagy Shylock bukásán követjük végig, hogy az idegengyűlölet bosszút szülhet az áldozatban, és hogy akit elnyomnak, az attól még nem okvetlen „jó ember”. Ráadásul az új bemutatót a saját ellenségei nézeteivel azonosuló Laibach zenekar távoli-kicsavart (punk) rokonának is érzem. Talán ezért is ejtett politikai inkorrekttségével zavarba olyan sokakat, hogy illik-e nevetni rajta. Ilyesfajta zavart egy klasszikus hős általános és örök küzdelmei szerintem nem képesek kiváltani.

Miközben hatalom és egyén univerzális pasztellküzdelme azért mégiscsak több bemutató alapját képezte az elmúlt években, mint annak előtte. De még az is felmerült bennem, kiszólásnak vegyem-e, hogy Mucsi Zoltán Meyerholdja éppenséggel a Sztanyiszlavszkij-módszer szerint rendez (mint Szikszai Rémusz). Azt kéri Nagypál Gábor Richárdjától, hogy abból a dühből dolgozzon, amelyet ő ébresztett fel benne; miközben Újvári Milán koreográfiájának mozdulataiból a főszereplők biztosan nem építkezhetnek, mert nekik nem jut belőle. De Seneca halála Spilák Lajos alakításában valóban nagyon emberi és szép, Garai Judit adaptációja poétikus, ahogy az is igaz, hogy Richárdban ráismerhetek a főnökökre vagy a szüleimre is. Nekem ebben mégis az az érdekes, hogy bár ezek független előadások, nyelvükben nem különböznek a kőszínházakban do-

mináns paradigmától: *bármely hatalomra* egyformán gondolhatnék, nekem olyan intenzitással talán ezért nem jut eszembe a fenti alternatívák egyike sem. Pintérnél a mai személyekből és szerepkörökből keresztezett hibridek és fiktív alakmások az ismerősből indulnak, így képesek elvezetni az általánosig.

G. K.: Ifjakkal azért is jó beszélgetni, mert hozzásegítenek új és ismeretlen világok megközelítéséhez. Meg is néztem gyorsan, ugyan mitől híres az emlegetett Laibach zenekar, s megpróbáltam elképzelni azt a hideglelős örömet, amit például a militáns motívumokkal dübörgővé tett szlovén vagy osztrák dalok keltenek a rajongókban. Értem én, hogy tetszik nekik a nagy Wagner bombasztikus mondása („Rendkívüli vágyat érzek, hogy megvalósítsam a művészeti terrorizmust”), de így, távolról úgy tűnik nekem, hogy hatásosan működtetett tehetségük elsődleges és elidegeníthetetlen része a gyönyörrel megélt, anarchikus agresszió. Nos, én ennek árnyékát sem vélem fölfedezni az újpesti produkcióban. Pintéréket idézőjelbe téve sem elégíti ki az elszabadultság hörgése. De abban van valami, hogy játéukban kimutatható valami egészen brutális hatáselem. Ez pedig egy – Pintér Béla és a dramaturg, Enyedi Éva által létrehozott – drasztikus

dramaturgiai megoldásnak a következtében áll elő. Pintérék tudniillik lefejezik az Oidipusz-mítoszt, megfosztva ezzel bennünket a tragédia hegyi levegőjétől, hőseiket pedig a valakivé válás esélyétől. Mert kiderül ugyan, hogy ki a bűnös, de nincs bűnhődés, nincs bukás, s ezért nincs megtisztulás sem. Ótvar hazudozás van. És ez ismerős.

Láthattuk, hogy mind a Szikszai Rémusz által kézben tartott *Višniec*-darab, mind a Kosztolányi-regényből Garai Judit által készített igen szép dramatizálás közelről mutatja az értelmiség, az írástudók megtaposását, s azok kárhoztatható vagy érthető, de mindenképpen tragikus önfeladását. A *Vérvörös Törtfehér Méregzöldben* már nincsenek költők, csak kommunikátorok, az értelmiséget pedig kollaboráns orvosok és pozícióhalmozó, díszruhás papok képviselik. Sztálin kivégzi a művészeket, Nero a költőket, Köteles Leonárdó meg a tudósokat. Életben csak a magas hivatali polcra tolt, haszonelvű ájtatosság és a mindent lebíró, központból irányított hazugság marad. Az évad eddig látott, közéleti gondokat csokrosító előadásainak mélyén Shakespeare a Szkéné előadásába is vendégül hívott *LXVI. szonettjének* fájdalma és tehetetlensége van: „Az Érdem itt koldusnak született / És hitvány Semmiségre pompa vár.”

JÁSZAY TAMÁS

EZ EGY ÜZENET NEKTEK

A disztópiák szezonja

Amikor e sorokat írom, még csak bő fél éve élünk a koronavírus-járvány valóságában, de színpadjainkon máris hangsúlyosan szerepelnek az antiutópiák. Ennyire gyors reagálású lenne a magyar színház? Igen is, meg nem is: mindhárom, alább tárgyalt premiért az előző évad második harmadára, illetve végére tervezték – filológiai csemege volna tudni, hol mi változott, mi lett kevésbé vagy jobban hangsúlyos a kényszerszünet, az újrakezdett próbák hatására. (Tippjeim vannak: a szegedi 1984 és az örkényes *Zürzavar 2045* esetében is komoly szerep jut az arcot védő-takaró, a közegbe szervezés beépített álarcoknak.)

A 20. században újra és újra megrajzolt disztópiák számos fenyegetése mostanra mindennapos valóság lett, ezt ki hisztérikusan, ki közömbösen veszi tudomásul. Elfogadható reakció a nevetés is, gondoljunk csak az idén különösen nagy karriert befutott Orwell-mémre, miszerint a szerző leghíresebb művét figyelmeztetésnek szánta, nem pedig kézikönyvnek. Az alapértelmezetten leggyakrabban szöveg formájú disztópiák (Ray Bradburytól Margaret Atwoodig, Aldous Huxley-től George Orwellig, Anthony Burgesstől Suzanne Collinsig és tovább) előszeretettel találnak utat más médiumok, így a film és a színház felé. Cinikus énem a médiumváltás mögött alapvetően

pénzügyi motívumokat gyanít, de a hatás megsokszorozódása szintén elfogadható érv.

De miben is állna a kívánt hatás? Javarészt talán abban, hogy a mára közös erővel valóságközelivé tett rémálmokban ráismerjünk a saját életünkre, miközben halkan azzal nyugtatjuk magunkat, hogy ez az egész nem rólunk szól. Az alkotók habitusától és a célközönségtől függ, hogy mennyire adják és veszik az itt és mostra utaló jeleket. Hogy mindennek az eredménye felismerés vagy csak cinkos összevetés lesz, sok mindentől függ. Spoiler következik: az alábbi három bemutató egyike sem győzött meg arról, hogy képesek vagyunk helyükön kezelni a disztópiákat. Értem ezt úgy, hogy miközben átgondolt, következetesen építkező munkákról beszélünk, a készítőik mintha maguk is bizonytalanok lennének a direkt és rejtett üzenetek ideális arányát illetően.

Az Örkény Stúdióban látható, alig másfél órás '84 Mikó Csaba háromszereplős, koncentrált adaptációja, amely szükségszerűen összpontosít Winston Smith, Julia és O'Brien triójára. Nem időzik, helyesebben ügyesen bánik azzal, amivel a legtöbb disztópia szerzője néhány vagy inkább sok tucat oldalon át szívesen elbábrál, ti. a félelmetesen idegen, mégis ismerős világ részletekbe menő megkonstruálásával. Mikó mintha adottak venné tudásunkat, de valójában az Orwellt nem is-



Zsigmond Emőke a Zürzavar 2045-ben. Fotó: Horváth Judit

merők sem maradnak le semmiről, hiszen afféle desztillátumot kapnak a regény atmoszférájából.

Kálmán Eszter hangfalakból, mikrofonokból, kábelekből álló szűk díszlete, szürkét szürkével keverő egyenjelmezei és -kellékei kézre állnak Widder Kristóf monokróm rendezéséhez. A szerző ötletét jól működteti a rendező: Winston Smith enyhén zavarodott elméjében járunk, ahol az egymással amúgy sem problémamentes viszonyt ápoló valóság és fantázia mostanra rendesen összekeveredett, és a beszűrődő hangok nem segítenek a biztos pontok megtalálásában. Winston kétségbeesetten kapaszkodik évekket ezelőtti (valós? képzelt?) emlékfoszlányokba, megrögzötten ismételteti őket magában, ettől remélve valamifajta megváltást. Az előadás egyetlen hatalmas, a szó minden értelmében kihangosított, legalább háromszereplős belső monológ arról, hogy a valóság nem létezik, csak annak különböző lehetséges és lehetetlen értelmezései.

A monologizáló Winston partnerei, beszélgetőtársai, terápiás segítői vagy inkább akadályozói az ébredés folyamatában egy nő és egy férfi. Julia a teste révén lázad: a központilag megvetett szerelem és szexualitás mozgatja tetteit, miközben szokatlan tájakra kalauzolja Winstont. A magát ellenállónak mondó, valójában könyörtelen emberkínzó O'Brien a lélek megregulázásában hisz: jovialis álarca mögött nem egyszerűen a rendszer csavarja, hanem egyik első mozgatója rejtőzik.

Nagyszerű, hogy ezentúl Bajomi Nagy Györgyöt látni nem kell Szombathelyre elzarándokolni. Nem lep meg Winstont: hibátlanul hozza a megtestesült kiszolgáltatottságot, a reménybe való megrendítő kapaszkodást. Arcán, testén ott a küzdelem, a görcsösen őszinte akarás, hogy megértse a rendszer működését akkor is, ha az az életébe kerül. Mácsai Pál szik-

rázóan okos O'Brienje klinikai kísérletezésben utazó pszichológus, aki lenyűgöző pontossággal szkenneli be áldozatait. Élő lelkiismeretként és láthatatlan istenséggént beszél a színpad szélén lévő mikrofonokba. Ki ne dőlné be megnyugtató szavainak, már csak azért is, mert a hangja olyankor is jelen van Winston fejében, amikor amúgy semmi keresnivalója nem lenne ott. Zsigmond Emőke a rendszer tökéletes katonáját mutatja, egy mozgó, lélegző gépet. Tudja, hogy a lázadás első számú eszköze mindig kéznél levő teste, de hogy Winston gyengédsége valójában jelent-e valamit a számára, rejtély marad.

A szigorúan összehúzott fókusz után a tágas panoráma jóval több levegőhöz enged jutni. Meglepő lehet, de Horgas Ádám szegedi 1984-e helyenként kifejezetten humoros: a regényt adaptáló rendező jól érzékeli, hogy közel három órán keresztül elviselhetetlen lenne az egy az egyben színpadra tett orwelli világ. (Winston és Julia menzabeli ismerkedése már-már tiniregényes lenne, ha nem épp egy embertelen diktatúrában járnánk.) Horgas Ádám átirata alapos munka, a regény szinte összes fontos fő- és mellékszereplője, a kulcsjelenetek mind jó ritmusban tűnnek fel. A rendezőnek köztudottan jó érzéke van a nagy formához: Horgas Péter vetítővászonnal, mozgó falakkal felszerelt, szürke alaptónusú, nagyszabású díszlete, Bodor Johanna látványos, nem csak a tánckart végig aktívan foglalkoztató koreográfiája, Bujdosó Nóra változatos és funkcionális jelmeztára mind a színes, szélesvásznú szórakozást garantálják.

Lehet, hogy ez pejoratívan hangzik, de az említett és további körülmények mégis mind arra engednek következtetni, hogy itt a show legalább annyira fontos, mint a mögöttes gondolatok. Horgas szereti a hatásos, szimbolikus képeket: Winston Smith koporsószerű szekrényben bujkál a nyitójelenetben, és végül a

rettegett 101-es szobában is ez válik majd kínzóeszközzé. Jut rá hely és idő, hogy megismerjük becsődölt magánéletét és reménytelen munkáját, de ami ebben az előadásban a legmarkánsabb, az a háttér, a Nagy Testvér által irányított veszett világ felépítése.

Bár az örkényes '84-ben is emlékeztet az Óceánia felsőbbrendűségét szajkózó és a széliránytól függően Euráziát vagy Keletáziát ócsárló kormányzati propaganda megjelenítése, a szegedi előadásban ez szinte főszereplővé válik. Orwell szövege apró ráncfelvarrások után máris célt ér, lásd például az alábbi beismerő vallomást: „Goldsteinnel személyesen tartottam a kapcsolatot, aki külföldről támogatta a hazaáruló civileket és a menekülteknek álcázott terroristákat.” A közönség érezhetően felhördül és/vagy megkönnyebbül a hasonló mondatoknál, nyilván velem van a baj, hogy az ennyire direkt utalásokért mérsékelten rajongok, ahogy a „Milyen évet írunk?” kérdésnél is a kelleténél beszédesebbnek tartom a hosszas tévovázást.

Sokan egyvalaki miatt váltanak majd jegyet erre az előadásra: Alföldi Róbert O'Brienéért. Akinek nem nehéz vonzóvá válnia, hiszen a taszítóan szögletes világban sikkes eleganciával, laza magabiztossággal közlekedik. A rabszolgák hitetlenkedve nézik, ahogy kifogástalan kék öltönyében kedélyeskedik velük. Izgalmas az a talán atyai, talán homoerotikus viszony, amelyet O'Brien megsejtet a fiatal Winston Smith irányába: többször közvetlen közlőről mélyen a szemébe néz, mintha gondolataival akarna üzeni valamit, amit szavakkal nem mondhat ki. Rétfalvi Tamás Winstonjának sorsa attól tragikus, hogy még az egész élet előtte áll, és esélye sem mutatkozik arra, hogy az valaha is jobb legyen. Még tud lelkesedni és lángolni, naivan rácsodálkozni akkor is, ha körülötte mindenki gépiesen rázza a fejét. Ágoston Katalin a Winston álmaiban megjelenő nőalakokat játssza: soha nem ismert anyját, meg persze Juliát, aki kacér élvezettel figyeli a férfi szerencsétlenkedéseit. Szerethető alakok lesznek, akikért lehet és kell is aggódni, és akiknek a sorsa eleve megpecsételt.

„Ez egy üzenet nektek” – hangzik el többször a jövőnek emléket hagynó Winston szájából egyértelműen ránk, az itt és most ülő nézőkre utalva. A sátáni O'Brien a kivilágított nézőtérre mutatva szembesíti a meggyötört kisembert azzal, hogy kiáltásai néma közönybe hullanak. Teátrális pillanat, persze, de azért beleborzong az ember. A jövő megérkezett.

Zárásképp vissza az Örkénybe, ezúttal a nagyszínpadra: a *Zűrzavar 2045* ősbemutatója több szempontból is kilóg a sorból. Az enigmatikus látnokszerző, Lev Birinszkij *Bolondok tánca* című darabja – bővebben lásd Duró Győző előszavát a *Színház 1994*. júniusi dráma mellékletében, ahol az eredeti mű is olvasható – halványuló nyomaiban tapos Bánki Gergely, Gábor Sára és (az előadást rendezőként is jegyző) Polgár Csaba változó színvonalú szkeccsgyűjteményként viselkedő átírata. Azt hiszem, erősen ízlés kérdése, hogyan viszonyul az ember a közel kétórás, érezhetően jó hangulatú brainstorming eredményeként született káoszhoz: az, hogy helyenként nehezen tolerálható a dolog, kalkulált mellékhatás, ami miatt kár panaszkodni a kezelőorvosnak.

A történelem egy variánsát látjuk: 2045-ben éppen centenáriumi ünnepségekre készülődik Vengrija tartomány, amelyet az Újorosz Birodalom a második világháború végén lelkesen a keblére ölelt. A szorítás mit sem enyhül az idő múlásával, de mint minden nagy birodalomban, a perifériára irányuló figyelem valamelyest lanyhul. A helyzetet nehezíti, hogy ebben az elképzelt valóságban fent és lent egyaránt telivér idioták tevékenykednek: miközben habitustól függően kevésbé vagy eléggé elkacarászunk a nézőtérén, a kiállított látóanyag forradalmáról, jövőképről, új generációkról összességében igencsak elkeserítő. A gogoli kesernyés humor a Monty Python abszurdjával párosulva felemás eredményt hoz.

Mi? '84

Hol? Örkény Színház, Stúdió

Kik? Bajomi Nagy György, Zsigmond Emőke, Mácsai Pál / George Orwell 1984 című regénye alapján írta: Mikó Csaba / Dramaturg: Gábor Sára / Dísztet, jelmez: Kálmán Eszter / Zene: Bakk-Dávid László / Rendező: Widder Kristóf

Mi? George Orwell: 1984

Hol? Szegedi Nemzeti Színház

Kik? Rétfalvi Tamás, Ágoston Katalin, Alföldi Róbert és sokan mások / Dísztet: Horgas Péter / Jelmez: Bujdosó Nóra / Bábok: Kiss Attila Etele, Tóth Andrea / Zene: Horgas Ádám / Koreográfus: Bodor Johanna / Színpadra alkalmazta és rendezte: Horgas Ádám

Mi? Zűrzavar 2045

Hol? Örkény Színház

Kik? Kerekes Éva, Znamenák István, Bánki Gergely m.v., Jéger Zsombor, Takács Nóra Diána, Zsigmond Emőke és sokan mások / Lev Birinszkij *Bolondok tánca* című tragikomédiája alapján a szövegkönyvet írta: Bánki Gergely, Gábor Sára, Polgár Csaba / Dísztet, jelmez: Izsák Lili / Zene: Matkó Tamás / Médiadesign: Juhász András, Táborosi András / Rendező: Polgár Csaba

A mindenható kormányzónő, Orkány Elíz (Kerekes Éva) nagy spíler: a miniatűr szemétdomb úrnője maga alá gyűr testvért, férjet, államapparátust, miközben Szent Vlagyimir felé nyújtja kezét a havi betevőért. Uralkodásának gránitszilárdságú alapja egyetlen nagy médiahack. A Vengriját rettegésben tartó külföldi kaotista terroristákról szóló hírek gyártási folyamatát testvére, Orkány Málna (Takács Nóra Diána) felügyeli és vezényli, és hát nincs az a blőd hír, amit az istenadta nép be ne szopna, elefántbőrbe bújít kaotistáktól a fővárosra általuk rászabadított vírusig bezárólag. Izsák Lili greenboxos tévéstúdió-enteriőrje jól mutatja, hogy az egész kormányzói család a hírek szerelmesei közül kerül ki: enélkül hatalmuk mit sem érne.

A valósággal való minden egyezés természetesen szándékos, menetrend szerint jönnek is a kikacsintások. (Vagy a kínos feszengés: szerintem ciki, ha 2020-as boronajárványt, Pornmeg Gyűrmány-kormányt emlegetünk, de hát az alkotók lelke rajta, nem az enyém. Vallomás jön: a Széllkálmangrád nekem vicces.) A kormány antikaoista küzdelmét a határ túloldalán figyelő nagy testvér busásan támogatja, de van egy bibi: a valóságban nem léteznek kaotisták. Vagyis akad egy maréknyi kaotista, csak hogy ők teljesen békések, nem lázadásuk a lázadás, mindenesetre képtelenek akár alapkérdésekben is meg egyezni. Az oroszok viszont jönnek, ergo mutatni kell a káoszt, nemcsak a képernyőkön, hanem az utcákon is.

Mindenki összekeveredik és összeverekedik mindenkivel, az anarchia érthető módon csúcsra jár. Itt már valahol az előadás legvége felé járunk, amikor az alkotók a gyeplők közé dobták az összes lovat (sic!). Én pedig magamra parancsolt türelemmel és szorongással vegyes érdeklődéssel várom a szép új világ felvirradatát.

DÖMÖTÖR ADRIENNE

A KRITIKA HELY(ZET)E

Tallózó vizsgálódás a színházi honlapokon

„Ki nem sz*rja le a kritikát az internet korában?” – hangzott el nemrégiben a retorikusnak szánt kérdés egy beszélgetésen. Időről időre hallani, olvasni ilyesmit akár a szakma által kifejezetten elismert színészekről is. Vagyis olyasvalakiktől, akiket nem holmi sértettség, inkább csak a trendiskedés szándéka motivál, amikor közösségi médiát, rajongói oldalakat, posztokat és kommenteket emlegetnek – mintha csak a szakkritika és a spontán véleményműfajok azonos indíttatású és célú, egymással akár behelyettesíthető megnyilvánulások volnának.

És a színházak? – jutott eszembe. Korábbi tapasztalataimra gondoltam, amikor is egy-egy színház honlapján kritikák után kutatva hol sikerrel jártam, hol pedig csak ezt-azt, néhanem az íráskor hűlt helyét találtam. Egy netes felületen pedig bármi elfér – már amit az adott színház vezetése fontosnak ítél összegyűjteni, megmutatni, archiválni. De nézzük meg a kérdést közelebbről!

Mintavétel

Huszonhét színház honlapját néztem át.¹ A minta nagysága messzemenően alkalmas arra, hogy reprezentálja az összképet: mennyiben tekintik feladatuknak a színházak, hogy megjelenítsék a szaksajtóban megjelent elemzéseket, értékeléseket. Sajtón – a közmegegyezés szerinti jelentésszöveggel összhangban – egyaránt értem a papíralapú és az online megjelenéseket is.

Kiindulásként a budapesti kőszínházak honlapját vettem sorra, mivel összességükben ezeknek az előadásai rendelkeznek a legnagyobb létszámú nézőtáborral, azaz vélhetőleg az ő internetes felületeikre kattintanak a legtöbben: József Attila Színház, Katona József Színház, Nemzeti Színház, Örkény István Színház, Pesti Magyar Színház, Radnóti Miklós Színház, Thália Színház, Újszínház, Vígszínház (9 adat).

Ettől a listától – színházi és földrajzi értelemben egyaránt – minél több irányba szerettem volna elmozdulni, anélkül azonban, hogy szem elől téveszteném az aktuális célkitűzést és a jelen cikk adta kereteket. Ennek megfelelően három-három további honlapon is körülnéztem a vidéki kőszínházak, a határon túli kőszínházak, a magánszínházak, a gyerek- és ifjúsági színházak, a független társulatok befogadói és a független társulatok köréből. Nevezetesen: Gárdonyi Géza Színház (Eger), Miskolci Nemzeti Színház, Vörösmarty Szín-

ház (Székesfehérvár); Kolozsvári Állami Magyar Színház, Tamási Áron Színház (Sepsiszentgyörgy), Újvidéki Színház; Centrál Színház, Karinthy Színház; Orlai Produkciós Iroda; Bóbita Bábszínház (Pécs), Ciróka Bábszínház (Kecskemét), Kolibri Színház; Jurányi Ház, Székéné Színház, Trafó; Pintér Béla és Társulata, Proton Színház, Táp Színház.² Az utóbbi színházakat random módon választottam ki az adott csoport kínálatából, kivéve a legutóbbi hármat, a független társulatok képviselőit: rájuk úgy került sor, hogy miután láttam, hogy befogadói helyeik (a Trafó, illetve a Székéné) nem helyeznek súlyt a kérdésre, kíváncsi lettem arra, mit tartalmaz ugyan-ezen társulatok saját honlapja.

A fentebbiekben felsorolt huszonhét színház csoportonkénti megoszlását az alábbi ábra szemlélteti:



¹ A 2020. augusztus 1. és 21. közötti időszakban mindegyik honlapra legalább két alkalommal látogattam el, hogy az internetes elérésből fakadó esetleges időszaki bizonytalanságokat, valamint saját tévedési lehetőségeimet is minimalizáljam.

² Egy részletesebb szemlézésbe a kategóriák és a színházak többszörösét is fel lehetne akár venni (a színházi nevelés műhelyeitől és az alkalmazott színházi formációktól kezdve az egyetemek játszóhelyein át a zenés színházakig, fesztiválhelyszínekig, nyári színházakig stb.). A jelen áttekintésben azonban nem a kategóriánkénti szétszálazás volt a cél, hanem a redukált, de azért sokszínű minta alapján kirajzolódó összkép felrajzolása.

Az alaphelyzet

Amennyiben a néző valamely előadás kritikai visszhangjáról az adott színház honlapjáról szeretne tájékozódni, jó eséllyel az eseteknek csak kevesebb mint a felében fog sikerrel járni. A Katona, az Örkény, a Radnóti, a Centrál, a Karinthy, az Orlai Produkció, a Bóbita, a Kolibri, a Jurányi, Pintér Béláék, a miskolci, a székesfehérvári és a kolozsvári színház szisztematikusan gyűjti és közzéteszi az írásokat. Hogy mindig minden lista teljes-e, azt persze ránézésre nem lehet megmondani. Néhány szűrőpróbaszerű ellenőrzés – kikeresve a netről egy-egy kritikát, és visszaellenőrizve, ott van-e honlapon – arról vallott, hogy rendre akadnak hiányok (de az összképet illetően nincs helye a rosszmájúságnak: nem kizárólag negatívan értékelő írások maradtak ki a gyűjteményekből).

Ha azonban nem a fentebbi mindennapos esetet próbáljuk modellálni, hanem a vizsgálódás kedvéért színházanként legalább tíz produkcióig meg sem állunk (és még az archívumokba is belekíváncsiskodunk), valamelyest árnyalódik a kép. Azt találjuk ugyanis, hogy míg a színházak harmada valóban nem tesz közzé kritikákat, közel egyötödüknél efféle teljes elzárkózás nem tapasztalható, a fellelhető anyag azonban rendszertelennek, szórványosnak (illetve olykor inkább csak kivételesnek) mondható. Ilyennek mutatkozott a Pesti Magyar, a Círóka, a Szkéné, a Trafó és a Táp Színház honlapja.

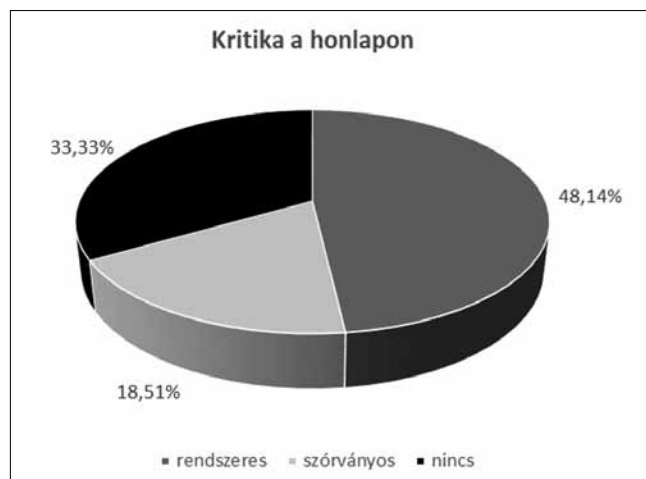
Nem találtam kritikákat a József Attila, a Nemzeti, a Thália, az Újszínház, a Vígszínház, a Proton, az egri, a sepsiszentgyörgyi és az újvidéki színház honlapján. Közülük elkülönül a Proton, amely ha teljes kritikákat nem ad is, minden előadásának profiljára – linkek nélkül – bőven válogat méltató idézeteket a hazai és magyarra fordítva a nemzetközi sajtóból (az előbbieket mögött álló írásokat a többre kíváncsi néző akár még össze is vadásztathatja a netről).

A színházvezetői alaplöntést a honlapon megjelenő anyagokról mindenképpen az határozza meg, mennyire tűnik fontosnak a szakmai visszhang a direktorok számára, illetve feladatuknak érzik-e, hogy azt közvetlenül is a nézők elé tárják. A döntés háttérében számos esetben – de korántsem mindig! – az is szerepet játszhat, milyen művészi állapotban van az adott társulat, illetve mennyire áll a szaksajtó érdeklődésének homlokterében. Lényeges szempont továbbá, hogy az adott színház milyen szerepet szán a honlapjának. Fontosnak tartja-e az elfogulatlan dokumentálás szándékát is, vagy inkább csak reklámhordozónak tekinti a felületet? (A szórványos megjelenések viszont feltételezhetően arról is tanúskodnak, hogy nem jut elég energia a honlap ezen részének kezelésére, a befogadó színházak némelyike pedig talán úgy véli, a feladat elsősorban a befogadott társulatoké kell legyen.)

S ha már a reklámhordozás került szóba, érdemes röviden kitékinteni a közösségi médiában való jelenlét megnyilvánulásaira is. A közönséggel való kapcsolattartásnak ezeket a fórumait ugyanis egyetlen színház sem hagyja ki. A Facebookot néztem meg: itt mind a huszonhét színháznak van felülete. Néhány profilon visszapörgettem a bejegyzéseket (jóval a karanténidőszak kezdete előtti boldog hónapokig), és azt láttam, hogy az oldalak viszonya a kritikához – a várakozásnak megfelelően – nagyon hasonlóan mutatkozik. Az újdonságok, érdekességek, interjúk és sok minden más színes tartalom között olykor egy-egy dicsérő kritika rövid részlete is felbukkan. Kivételképpen az is előfordul, hogy egy-egy frissen megjelent kritikának megörülve azt az adott színház teljes terjedelmében

megosztja. A hírfolyamok alapsajátossága, hogy bennük a pillanatot a legfontosabb; hetek vagy hónapok múlva nyilvánvalóan senki nem innen akarná elérni a megjelent írásokat. És éppen ennek fényében van különös jelentősége, hogy a honlapján viszont vállalja-e a színház a minél teljesebb körű közzétételt, archiválást – azaz felkínálja-e az egyszerű hozzáférés lehetőségét (vagy pedig úgy gondolja, a kíváncsiak tájékozódjanak a bön-gészők, illetve a külső adatbázisok segítségével).

Összefoglalva és grafikusán szemléltetve a színikritika jelenlétét a huszonhét színház honlapján az alábbi ábra adódik:



Eljárások, változatok

Annál a tizenhárom színháznál, amelynél – a fentebbiek szerint – azt találtam, hogy rendszeresen összegyűjtik az előadásaikkal foglalkozó kritikákat, azt is megnéztem, hogy ezek a szakcikk a honlapokon mennyire különülnek el a többi sajtóműfaj írásaitól. Itt az derült ki, hogy a legáltalánosabb eljárás az összevont gyűjteményezés. A fülek elnevezése (*Kapcsolódó cikkek, Sajtó, Sajtóvisszhang, Sajtófigyelő, Rólunk írták*) általában jelzi is ezt. Tartalmukban interjúk, beharangozók, ajánlók, tévés megjelenések, blogbejegyzések váltakoznak elemző kritikai írásokkal.

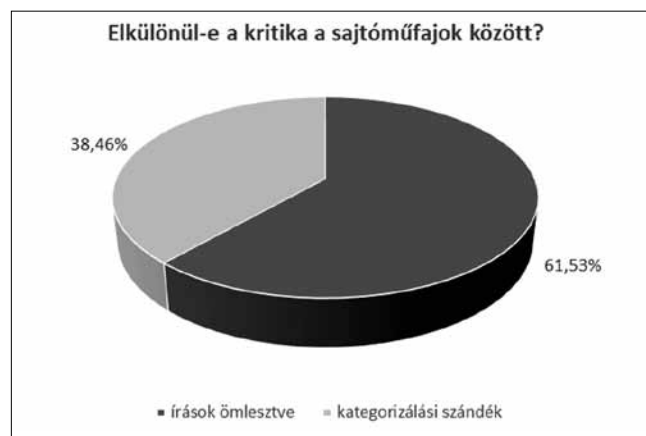
Mindössze öt színház felülete vallott arra a szándékra, hogy a színikritika mint műfaj önálló megjelenítést kapjon. Azért a szándékot hangsúlyozom, mert sokféle blogbejegyzés is – nyilván jobbnak tartott megoldás híján – itt szokott megjelenni. Leggyakrabban az egy-egy előadással hosszabban, kifejtően foglalkozó blogokról van szó, amelyek szerzői többnyire rendszeres színházi bloggerek. (Fontos, nem egyszer széles látókörre valló nézői visszajelzések ezek is, amelyeknek azonban a státusza nagyjából úgy viszonyul a szakszerkesztők által is megjelenésre alkalmasnak ítélt munkákéhoz, mint a tudományban az ún. preprint megjelenések a printekhez: az előbbi a szerző egymaga gondolja megjelenésre alkalmasnak, az utóbbit már a lektorok is annak tartják.) A spektrum – egészen a blogtárhelyeken megjelenő, de sajtóterméket kínáló felületekig – meglehetősen széles; így aztán érthető, hogy a színházi honlapok ezen részének kezelői nem próbálnak rámenősebben szelektálni. Amennyiben a közzététel adatai ott szerepelnek a felületen, az olvasó amúgy is gond nélkül tud tájékozódni a felsorolt tételek között.

A budapesti Katona honlapján – ez kifejezetten ritka – rögtön a színlap mellett ott sorakoznak a kritikák linkjei, szerzővel

és orgánummal nevesítve, mellette külön csoportban pedig az egyéb sajtómegjelenések.³ Az Örkeny honlapján előadásonként látható a *Sajtó* elnevezésű fül, amely alatt ugyan vegyes műfajú írásgyűjtemény olvasható, azonban a főoldal *A színházról* fülének *Sajtó* alfüle már *Kritikák*, *Interjúk*, *Egyéb* bontásban hozza az írásokat (szándék szerint átfedésben az előzőekkel). Kárpáti Auréla, a talán leginkább kritikaszkeptikus kritikusra hivatkoznak itt („végül is csak az számít: igen, vagy nem”), és ennek megfelelően a kritikákat három csoportban gyűjtik ide: „Igen”, „Nem” és „Igen-nem”, előadásonként külön-külön; az írásokat – többnyire – címmel, orgánummal, a szerző nevével regisztrálják. A miskolci színház a kritikákat az előadások színlapja után hozza: főcímeikkel tagolt, letisztult kialakítású felületének köszönhetően azonnal szembeütő módon, az írásokat címmel, szerzővel, orgánummal belinkelve. (Korábban a *Színház* fül alatt felvettek egy *Sajófigyelő* alfület is, amelybe havonta töltötték fel az összes megjelent anyagot, ez a kezdeményezés azonban, úgy tűnik, egy évad után elhalt.) A Jurányi is nagyon világosan kategorizál: az egyes előadások megnyitásakor a rögtön szembeötlő *Sajtó* fül alatti *Kritika* és *Interjú* alfülek egyértelmű besorolási célokról tanúskodnak; az írásokat címmel és orgánummal tüntetik fel. Pintér Béla és Társulata honlapja rögtön a fejlécében tartalmazza a *Sajtó* fület, amely alatt az interjúk sorakoznak, innen egy oldalt megjelenő *Az előadásokról* gomb segít a kritikákhoz eljutni. Itt viszont – előadások szerinti csoportosításban, ábécérendben haladva – egyben nyílik meg az összes produkció kritikagyűjteménye címekkel, nevekkkel és (általában) orgánumokkal.⁴

- 3 Hasonló struktúrát és megjelenítést alkalmaz a székesfehérvári színház is, ugyanakkor két rovatában (*Kapcsolódó anyagok* és *Rólunk írták*) mégiscsak vegyülnek a különböző műfajokat képviselő sajtómegjelenések.
- 4 Ez az összefűzött kínálat még a Karinthy honlapjának jellemzője.

Befejezésül álljon itt a legutóbb vizsgált szempont grafikus ábrázolása, a rendszeresen kritikákat is közlő tizenhárom honlapra vonatkozóan:



Összefoglalásul még egyetlen adat kívánczik ide, amely az eddigi áttekintések után nem teljesen új, csak más szempontú közelítést mutat. A fentebbi ábra azoknak a színházaknak a megoszlását tükrözte, amelyek a honlapjukon rendszeresen gyűjtik az előadásaikról megjelent kritikákat. Ha megnézzük, hogy az összes vizsgált honlap között mekkora arányt képviselnek a szakkritikákat külön csoportban megjelenítő – tehát a kiemeléssel a műfaj fontosságát hangsúlyozó – felületek, akkor 20% alatti számot kapunk (konkrétan: 18,5%-ot). És valójában ez az az adat, amely aktuális válaszként kínálkozik a bevezetésben feltett kérdésre.

Hogyan találkozunk a kritikával a színházak közösségimédia-felületein?

Kő- és befogadó színházak, produkciós irodák, társulatok Facebook-posztjait vizsgáltuk öt évre visszamenőleg. A vizsgált profilok igen eltérőek voltak. A hét között akadt fiatal színházi csoportosulás (Narratíva) és voltak „nagy pályások”: jelentős független társulat (Pintér Béla és Társulata), budapesti művészszínház (Örkeny), kortárs befogadóhely, egyben produkciós ház (Trafó Kortárs Művészetek Háza), magánszínház (Orlai Produkciós Iroda), állami fenntartású szórakoztató színház (Budapesti Operettszínház) és vidéki nemzeti színház (Miskolci Nemzeti Színház). Elmondható, hogy a kritikák megosztása legtöbbjük esetében a brand- és imázsépítés szolgálatában áll. A kritika megjelenítése a színházak Facebook-oldalán reklám: a cikkek közül csak egy-egy pozitív részletet emelnek ki a szerkesztők, ezt követik az adott előadás játszásának további időpontjai, illetve a jegyvásárláshoz vezető link. A hírfolyamba ágyazott kritikák, esetenként esszék és tanulmányok, melyek a színház produkcióiról vagy azok apropóján születnek, elsősorban azt a cél szolgálják, hogy meggyőzzék a nézőt, érdemes jegyet váltania az adott előadásra.

A legtöbbször a teljes írás is elérhető egy kattintással, függetlenül attól, hogy a kritikának lehetnek olyan paszuszai is, amelyek bírálóból hangnemben íródtak. Emellett egyes színházak Facebook-felületein a jegyelővételre mutató link nélkül is jelennek meg kritikák, de ezek száma elenyésző, szemben az alkotókkal, színészekkel készült interjúk mennyiségével. A kipoztolt interjúk száma a társulat méretével arányosan nő. Több szempontból is kivételnek mondható a Narratíva, amely kollektíva 2019 októberében regisztrált a Facebookon, és oldalán megoszt minden olyan írást (legyen szó kritikáról, interjúról, esszéről), amely velük foglalkozik. Számukra fontos a láthatóság és egyfajta transzparencia, hiszen a nemrég indult formáció nemcsak az online, hanem digitalizált formában az eredetileg nyomtatásban megjelent tartalmakat is rendre megosztja. A hét vizsgált műhely közül a legnagyobb apparátussal rendelkező intézmény a Budapesti Operettszínház, amelynek szórakoztató színházi profiljából adódóan azt feltételeznénk, hogy nincs szüksége a szakkritika ilyen jellegű támogatására. Ennek ellenére közösségi oldalukon időnként mégis posztolnak kritikákat, rövid esszéket, de ezek aránya kétségtelenül elenyésző. Szintén a kritika reklámként való használata magyarázhatja, hogy a magántőkéből működő Orlai Produkciós Iroda nemcsak az Operettnél, de az Örkenynél is több kritikát oszt meg közösségimédia-felületein.

MAGUNKNAK CSINÁLJUK?

Külföldi színikritikusok a kortárs színikritikáról

**Ana Tasić: Él, de nincs túl jól
Szerbia**

Szerbiában a színházkritika él, de nincs igazán jól, vagy a mindenütt jelen levő Covid-diskurzussal szólva: légzési nehézségek miatt lélegeztetőgépre van kötve.

A szerbiai színházak most térnek vissza az életbe a vízgázjárvány miatti, hat hónapos bezárás után. Fesztiválok és premierek élednek fel a korlátozások betartásával (távolságtartás, speciális egészségügyi követelmények stb.). Az új előadásokkal pedig magához tér a színházkritika is.

A bezárás alatt, március közepétől szeptember elejéig a színházkritika alternatív lehetőségei csekélyek és bizonytalanok voltak. A kritikusok legtöbbje semmit sem írt – ez alól csak néhány, nyomtatott lapokban és weboldalakon (*Politika*, *RTS*) megjelent cikk volt kivétel. Ezek a szerzők a világ legkülönbözőbb tájain színpadra állított, a YouTube-on megtekinthető színházi produkciókról írtak. Az elmúlt, meglehetősen bizarr hónapokban a színházkritika voltaképpen átalakult a filmkritika speciális alműfajává: a színházkritikusok ezekről az „eredetileg” színházi produkciókról készült felvételekről értekeztek az élő előadáson való jelenlét eszméjében. Eközben írtak a felvétel minőségéről is – már ha volt minősége. Szerbia két, negyedévente megjelenő színházi folyóiratában, a *Scenáiban* és a *Teatronban* a teoretikusok az „online színház” értelméről, az internetes platformokon bemutatott vagy közzétett előadásokról elmélkedtek. Mivé válik a színház az online térben? Színháznak tekinthető-e még? A

válasz egyértelmű nem. Ezt a jelenséget nem lehet színházként meghatározni, csak a színházról kapott információként, a színház dokumentációjaként, legjobb esetben egy új, hibrid művészi formaként, színház és film kereszteződéseként.

Általában véve a színházkritika jelen van és rendelkezik befolyással Szerbiában, de a helyzete nem túl előnyös: a médiaprodúcerek nem mutatnak érdeklődést a kritikusok megszólaltatása iránt. Megfigyelhető továbbá a színházkritika eltűnése a nyomtatott sajtóból, miközben az internetet teljes mértékben még nem hódította meg. A napilapok közül a *Politikában*, a *Večernje novosti*-ban, a *Dnevnik*-ben továbbra is lehet színikritikát olvasni, a hetilapok közül a *NIN*-ben és a *Vremében*, míg az elektronikus médiumok közül a Szerbiai és a Vajdasági Rádió és Televízióban (inkább a rádióban, mint a televízióban) találkozni vele. A kritikusokat rosszul fizetik, többnyire szenvedélyből és a szakma fenntartásának vágyából dolgoznak. Persze más jótéteményei is vannak a kritikus létnek Szerbiában: a kritikusok láthatóak a színházi intézményrendszerben, és időnként jobban fizetett feladatok betöltésére is meghívják őket (színházi zsűribe, válogató bizottságokba, fesztiválkritikusnak stb.).

A színház és a kultúra alapvetően nem számít fontos dolognak Szerbiában, legalábbis a politikusok számára biztosan nem, úgyhogy addig nem is érdekli őket a színházkritika, amíg az a politika területére nem téved. Évekkel ezelőtt megjelent egy kritika a *Szerb Trilógia* nagyon rossz, anakronisztikus előadásáról, ahol a szerző nem pusztán a darab szövegét, de a színház politikai célokra, olcsó és banális nacionalista



Ana Tasić. Kredit: Ana Tasić

propagandára való felhasználását bírálta. Az írás vitát keltett a szélesebb nyilvánosságban, újságokban és weboldalakon is, bevonva a színházi szakértőkön túl sok, politika iránt érdeklődő, erős politikai meggyőződéssel rendelkező embert liberális és konzervatív oldalról egyaránt. De ez csak a szöveg politikai vonatkozása miatt volt kivétel. Általában véve a színházkritika nincs rajta a politikusok radarján.

Arra ugyanakkor vannak példák, hogy színigazgatók kitiltanak kritikusokat egyes színházakból és fesztiválokról, hogy megakadályozzák a véleménynyilvánításukat a produkcióikról (Szerbiában majdnem minden színigazgató érdekelt a politikában, különben nem kapnák meg a színház vezetését). Ezekben az esetekben a Színházi Kritikusok Nemzetközi Szövetségének szerbiai képviselője segített a kritikusokon: panaszleveleket fogalmaztak meg a igazgatók szakmaiatlan viselkedéséről, és alkalmanként sikerrel jártak. A színigazgatók időnként a kritikusok kritizálására használják a médiafelületeket: negatív fényben állítják be a munkájukat, néha még a személyes sértegetésig is elmennek. Ezt láthattuk a Jugoszláv Előadó-művészeti Színház művészeti vezetőjének esetében is, aki rendszeres rovatát a *Blic* című befolyásos napilapban többször használta arra, hogy „visszavágjon” a kritikusoknak. Persze vannak példák arra is, hogy valóban arrogáns kritikusok szakszerűtlenül sértő cikkeket közölnek; ezekben az esetekben a Színházi Kritikusok Nemzetközi Szövetsége nem reagált a szerző kitiltására (ami teljesen érthető döntés volt).

Ami a Színházi Kritikusok Nemzetközi Szövetségét illeti, „Kritikuskaraván” elnevezésű projektjük hatalmas jelentőségű Szerbiára nézve, nemcsak a kritikusok, de általában a színházi élet számára is. Ennek keretében szövetségi tagsággal és rendszeres médiamegjelenéssel rendelkező kritikusok (nem sokan vagyunk, kilencen vagy tízen) utazgatnak Szerbiaszerte, megtekintik a kisebb városi színházak produkcióit, és írnak róluk. A projekt 2014-ben indult a Kulturális és Információs Minisztérium anyagi támogatásával, és az évek során több szempontból is rendkívül fontosnak bizonyult. Először is fontos, hogy a kritikusok közelebb kerülnek egymáshoz, megosztják egymással véleményüket, és ezzel belülről erősítik a Szövetséget. Másrészt a szerbiai színházak számára szintén rendkívül fontos a kezdeményezés, főleg a legdélebbre fekvő területeken (például Vranje vagy Pirot színházaiiban), mert a

Belgrádban vagy Újvidéken élő kritikusok korábban ritkán vetődtek el ezekre a helyekre, így ezek a színházak eddig nem igazán kaptak szakértői visszajelzést, a projekt révén azonban végre jutottak némi médiavisszhanghoz. Harmadrészt a kritikusok az egész országra kiterjedő ismereteket szerezhettek színházi produkciókról, ami a projekt előtt nagyrészt anyagi okokból lehetetlen volt, az őket foglalkoztató cégek ugyanis nem fizettek nekik útiköltséget.

Összességében elmondható, hogy a színházkritikának van befolyása mind a színházcsinálókra, mind a közönségre, noha a művészek és producerek gyakran tagadják a jelentőségét. Ha a kritika nem számítana, nem beszélnének róla. Ha a kritikusok jelentéktelenek volnának, nem támadnák őket. A kritika befolyására és szükségességére nem is kell ennél jobb bizonyíték.

Andrew Haydon: Eljátszott lehetőségek *Nagy-Britannia*

A brit színházkritika helyzetét „jelen pillanatban” lehetetlen megállapítani. Így, hogy Nagy-Britannia színházainak túlnyomó többsége most is zárva tart, és a belátható jövőben zárva is lesz, még elképzelésünk sem lehet arról, milyen lesz maga a színház, amikor a teátrumok újranyitnak – ha újranyitnak egyáltalán. (A vírusvédelmi intézkedések miatt már két nagy, városi kőszínház, a southamptoni The Nuffield és a leicesteri Curve is csődgondnokság alá került, és általános aggodalmat kelt a tény, hogy minél tovább kényszerülnek a színházak zárva tartani, annál több intézmény fogja követni a példájukat.)

A helyzetről szólva elsőként azt kell megjegyeznünk, hogy a színházi témájú írások – ahol egyáltalán van bármilyen színház – vagy a lappangó totális pesszimizmus levegőjét árasztják (azoknak a szerzőknek a tollából, akik tudnak bármit is a szituációról), vagy egyre üresebb, kétségbeesett kapaszkodást mutatnak bármilyen tartalom iránt (ezt azok művelik, akik egyszerre a kritizálni való színház nélküli „színikritikus” szerepében találják magukat).

Hol tartott a brit színikritika a járvány előtt? Mindenki, akivel csak beszéltem ennek a rövid szemlének az összeállítása előtt, láthatóan egyetértett abban, hogy maga a kritika a 2007–2014 közötti, valóban izgalmas korszak óta jóval higgyadtabb lett. Nagyjából egy évtizeden keresztül a színházi

Andrew Haydon. Kredit: Andrew Haydon



blogolás és a blogok markáns alternatívát nyújtottak a nyomtatott újságokban megjelenő színikritikával szemben, amelyet – helyesen vagy helytelenül – a szokásvezéreltség vádjával illeltek, nevezetesen, hogy az újjal és innovatívval szemben inkább a kipróbált és jól ismert utakat választja. Nem számított, hogy Charles Spencer a *Telegraph*-nál pont olyan szellemes, tiszteletlen és tekintélyromboló (a *Kurácsi Mamáról* írta: „Itt jön már megint, vonszolva azt az átkozott ekhós szekérét...”) vagy akár tényleg annyira érzelmes, mint az új bloggerek bármelyike, vagy hogy Michael Billington a *The Guardian*-nál is pont annyira erős baloldali elvekkkel és színház iránti elkötelezettséggel ír. Az ellenvetés az volt, hogy közben seregnyi kiváló színpadi szöveg születik, melyet a beérkezett kritikások közül alig valaki képes egyáltalán megérteni, nemhogy még élvezni is. Ez legalábbis nem sokat segített a helyzeten.

Mostanra ezek a 2007-ben már beérkezett kritikások mind vagy ki lettek rúgva, vagy nyugdíjba vonultak. Gondolhatnánk, hogy ez okot ad az ünneplésre, de az ember végső soron csak mérhetetlen veszteséget érez. Egyrészt a színházi blogoszféra a közte és a fősodor közötti kreatív feszültségből nyerte ereje nagy részét – végül is mi értelmű lázadni, ha nincs mi ellen? Másrészt ez a nézőpontok és hangok sokszínűségét jelentette, emellett több színházi produkciónak volt sajtóvisszhangja, mint korábban bármikor. Míg a fősodorhoz tartozó kritikásoknak – többnyire – kötelességük volt írni a „pénzügyileg fontos” produkciókról (West End, National Theatre, RSD, más, államilag támogatott londoni színházak, államilag támogatott regionális színházak, és így tovább szigorú hierarchiában), a bloggerek szabadon választhattak a legszélső periféria lefedése, illetve a mainstreamről való alternatív szemléletű beszámolás között (vagy akár elmehettek három hétre külföldre tudósítani egy ottani színházi fesztiválról – ezt a luxust egyetlen hivatásos, nyomtatásban publikáló színikritikus sem engedhette meg magának). Minderről a rengeteg különféle produkcióról egyenlő súllyal írhattak, témától függetlenül egyenlő figyelmet kaphattak, miközben a printben publikáló kritikások – a hírérték és a szerkesztői prioritások ingadozásainak kitett – írásait bármikor kukába dobhatták, csak hogy helyet teremtsenek egy hirdetésnek a művészeti rovatban.

Amióta a színházi blogoszféra megszűnt bármilyen jelentőségteljes értelemben létezni, a helyzet csak még tovább romlott. A korábbi nagynevű kritikások helyét senki nem vette át a 2007–2014 közötti áttörés életerős új hangjai közül. Helyettük legtöbbször teljesen ártalmatlan szerkesztőségi tagok töltik be ezeket a pozíciókat, akik nyájas semmitmondással nyugtatják az olvasóközönséget a színházi szakmai hozzáértés teljes hiányában. Amikor 2018 májusában a *The Guardian* vezetősége elbocsátotta a „tartalékos” színikritikus Lyn Gardnert, úgy tűnt, hogy a komoly, fősodorbeli színházkritikát hivatalosan is halottnak nyilvánították. A mai napig is ez a helyzet. Mióta nincsenek elismert és fajsúlyos figurák, akik betöltenék a „kritikus” posztját, és megvédenék a szakma becsületét az újságokban, a kritikák nemcsak terjedelmükben fogyatkoztak meg jelentősen, de el is sekélyesedtek. Ugyanekkor a blogoszféra, megfosztva mindentől, aminek ellenében a maga ellenvéleményeit megfogalmazhatta, ahelyett hogy felemelkedett volna, és betöltötte volna a mainstream helyén keletkezett űrt, szinte a semmibe olvadt. Ez érthető is, mivel lényegében nincs olyan perspektíva, amellyel érdemes lenne ellenkezni.

Ezen túlmenően feltűnő az is, hogy a színház körüli viták mintha eltávolodtak volna a forma, tartalom, kísérletezés

és stílus kérdéseitől, és teljes mértékben a demográfiai reprezentációra és társadalmi hasznosságra fókuszáltak. Mára ez háborúvá vált, melyet nagyrészt a Twitteren vív egy olyan generáció, amely teljes mértékben hisz a Blair-kormány Művészeti Tanácsának azon irányelvében, hogy a művészet nagyságát egyedül annak „inkluzivitása” és „sokszínűsége” határozza meg. Ugyanezt szajkózzák a nyomtatott újságok hivatásos kritikusai is. Ebből kifolyólag az általában a színházról folytatott beszélgetések elvesznek a „nem elég nyitottnak” bélyegzett színházak hisztérikus szidalmazásában. Úgy tűnik továbbá, hogy a Twitter lett a kritika de facto új otthona – rövid, közvetlen, nehéz gondolati tartalmaktól mentes megjegyzések váltják fel a blogoszférára jellemző (időnként) túlradó prózai kifejezésformát.

Természetesen a mai általános brit helyzetben – karantén és romokban heverő gazdaság a Covid miatt, folyamatban lévő összeomlás a Brexit miatt – könnyű átadni magunkat a katasztrofagondolkodásnak, és elhinni, hogy a színháznak bizony befelelgett. Semmi sem történik, a sajtó halott, és a „szépreményű ifjak” valójában csak hasznos idiótái egy elbutító ideológiának, ami a művészet halálához vezet, és így tovább. Remélhetőleg azért nem ez a helyzet. Remélhetőleg van odakint valahol néhány ember, akiket a dolgok állása annyira felháborít, hogy akár a színházon keresztül is hangot adnak majd ennek, és lesz néhány kritikus, aki síkra száll értük. De a jóslás a bolondok aránya, és a színház vagy a kritika halálát az elmúlt száz év minden évtizedében kikiáltották, úgyhogy ki tudja.

Esther Slevogt: A kritika válsága Németország

A (színház)kritika válsága Németországban az ezredforduló utáni években vette kezdetét. Ez a válság késztetett négy kritikust (köztük engem) és egy vizuális művészt a *nachtkritik.de* online színházkritikai platform megalapítására 2007-ben. Az alapítók közül különösen a független kritikusként dolgozó szerzők tapasztalhatták meg a színikritikának kijelölt tér fokozatos csökkenését az újságok kulturális rovataiban. Ezért döntöttünk úgy, hogy kihasználjuk az internet által kínált lehetőségeket a szuverén önmegvalósításra.

Az internet ugyanakkor ennél jóval többet jelentett számunkra: a kritika hagyományos előfeltételezéseinek a megkérdőjelezését is láttuk benne. Ekkoriban az internet már régan elkezdte átformálni a nyilvánosság alapszerkezetét. A hálózati gondolkodás kezdte átvenni a lineárisan strukturált véleményhierarchiák helyét. A lapok egyre hanyatlottak, az újságírás üzleti modelljei kezdtek meginogni. A közösségi médiában minden egyes ember saját nyilvánosságot teremthetett a nézeteinek. Vajon a kritikus hathatós véleménye, melyet az mintegy sírkőként helyezett rá a műalkotásra, összhangban volt még ezzel a korszakkal?

A fejleményekre reagálva a kritikát a kezdetektől fogva a részvételiség jegyében képzeltük el: a felhasználók kommentelhetnek a kritikások írásaira, a kritikáinkat más sajtóorgánumok szerzői által írott absztraktok egészítik ki. Meggyőződésünk, hogy csak a kommunikációból születhet párbeszéd, és hogy csak a többszólamúság fedheti fel valóban egy műalkotás összes arcát. Számunkra a kritika többé nem kizárólag a saját szakértői véleményünket jelentette. Az általunk létrehozott médium elválaszthatatlan részévé vált a kritikáról mint a beszélgetés és a kapcsolódás platformjáról alkotott elképzelésünknek.

A *nachtkritik.de* megalapítása óta a válság csak tovább mélyült. A piacról egyre nagyobb számban tűntek el a nyomtatott lapok, különösen a nagyvárosokon kívül. A megmaradt kiadványok néhány nagy kiadó kezében koncentráltak. Ennek eredményeként gyakran ugyanazt az újságot más-más régiókban különböző címeken forgalmazzák, miközben a tartalmakat ugyanaz az egy szerkesztőség állítja elő. Ezzel a hangok sokfélesége, ami a demokratikus vélemény spektrum meglétéhez elengedhetetlen, lassan eltűnik. A nagy lapoknál az sem magától értetődő többé, hogy a színházrovatnak külön szerkesztője legyen.

Ahogy szabadúszó kritikusként a megélhetés egyre nehezebbé vált, a fiatal tehetségek problémás helyzetbe kerültek. Az alacsony díjazás miatt a szövegek minősége elkerülhetetlenül romlott. Egyszerűen nem kifizetődő többé alapos munkát végezni, megfelelően felkészülni. Ugyanakkor a helyi kulturális tudósítás vagy teljesen eltűnt, vagy nem kielégítő minőségben van csak jelen. Különösen a nagyvárosokon kívül eső színházak helyzetét nehezíti meg, hogy hiányzik a kulcsfontosságú tér, ahol a munkájuk visszhangot kaphatna. De még a nagyvárosokban is egyre nehezebb a független társulatoknak és színházaknak elérni, hogy a produkcióikat a kritikusok egyáltalán észrevegyék.

Ebből a szükségből kifolyólag történt, hogy néhány évvel ezelőtt Kölnben – melynek körülbelül 1,6 millió lakosára két, igen magas példányszámú helyi lap jut – a szövetségbe tömörült színházak és társulatok (összesen körülbelül ötven) megalapították a saját színházi magazinjukat, melynek célja a kölni színházi produkciókról való független tudósítás és kritika volt. Az *aKT* 2009-ben indult harmincezer példányszámmal, ingyenes terjesztéssel a városi és városon kívüli kulturális intézményekben. A havilap egyszeri kezdeti támogatást kapott az önkormányzattól és egy alapítványtól, a működés költségeit azonban hirdetésekkel és a színházakkal való költségmegosztásból kellett fedeznie. Mivel a magazin független volt, könnyen előfordulhatott olyan eset, hogy a működését anyagilag támogató valamelyik színház produkciója rossz kritikát kapott benne (ami a függetlenség eszméjének lényegi része), ennek eredményeként az *aKT* elvesztette támogatóinak egy részét a helyi szcénában. Mindeközben a nyilvánosság inkább a színházak marketingeszközeként, mintsem független médiumként tekintett rá. A hirdetési bevételek zuhanni kezdtek, végül 2015 nyarán a lap beszüntette tevékenységét.

Hogy egyesítsék erőiket a fogyatkozó figyelem korában, 2015-ben hét nemzetközi produkciós cég – köztük a berlini HAU és a hamburgi Kampnagel – szövetséget alapított, amire 12 millió eurós kormányzati támogatást kaptak. A cél egy „szakértői hálózat” kialakítása volt „kiemelkedő előadó-művészeti teljesítmények létrehozására és bemutatására, a társadalmi környezetbe való beágyazására”, ahogy az a korabeli sajtóanyagban olvasható volt. Idővel a szövetség maga is elkezdett kiadványokat közzétenni. Ezek a kiadványok a szövetséghez tartozó művészekkel, társulatokkal és az általuk képviselt esztétikai és diszkurzív elvekkel foglalkoznak igényes könyvek formájában, melyek ugyanakkor még nem nevezhetők független kiadványoknak, mivel kiadásukat (a kormányzati támogatásból) a szövetség fedezi. A független újságírás a tárgy megválasztásának függetlenségét is megkívánja.

A szövetség tavaly megalapította a Kortárs Színházi Újságírás Akadémiáját. „Azáltal, hogy együtt utaznak színházakba és produkciós házakhoz, az újságírók mélyebb betekintést nyerhetnek a független szcénák működésébe, a profilok



Esther Slevogt.
Fotó: Thomas Aurin

és programok sokféleségébe” – hirdeti az Akadémia a haladó képzési programjában. „A művészekkel folytatott közvetlen eszmecserékből még többet tudhatnak meg a munkamódszerekről, a független szcénát érintő kérdésekről, magukról a helyekről, majd egymás közt megvitathatják, a művészi munka hogyan fordítható le nyelvi eszközökkel, és foglalható kritikai szövegbe.” A program meglehetősen összetett, és a terület elismert szaktekintélyei vezetik. De vajon ez az intézkedés, melyet a kompetens kritika hiánya szült, valóban hatékonyan előreviheti a független színházi kritika ügyét, tekintve, hogy annak egyik alapfeltétele a tárggyal szembeni távolságtartás?

Egy darabig úgy tűnt, hogy a válság nagy nyertese a *nachtkritik.de* lesz az ingyen elérhető, minőségi kritikáival, esszéivel és a komment szekciókban lezajló vitáival. Minél kevesebb színikritika volt a klasszikus médiafelületeken, mi annál fontosabbá váltunk. De a színikritika eltűnésével a színház nyilvánossága és általában vett jelentősége is csökken. A szcénák, amelyekhez a médiumunkon keresztül egykor mi is hozzátettük a magunk hangjait, riasztóan csendes lett; különösen most, amikor az újságok még az eddiginél is kevesebb kritikát közölnek, mert a vírusvédelmi intézkedések miatt alig van közönség a nézőtereken. Néha attól félünk, hogy mi leszünk az utolsó kritikusok a színen. De mi értelme a színházkritikának, ha csak magunknak csináljuk?

Az írárok a Színház folyóirat felkérésére születtek,
fordította Pikó András Gáspár.



Simon István és Jevgenyija Obrazcova, a Bolsoj primabalerinája a Csipkerózsikában (The National Theatre Melbourne)

KRÁLL CSABA

ELENGEDÉSBEN?

Szórványos gondolatok a tánckritikáról

1.

„Ma, az új koreográfusok műveinél, amelyek sorra törnek össze a tánc szabályait, a kritikának is állandó megújulásban kell lennie, a kritikai gondolkodásnak is állandóan változnia kellene.”¹ Az idézet nem mai, harmincöt évvel ezelőtről, a francia új hullám egyik fenegyerekétől, Maguy Marin és Philippe Decouflé pályatársától, Daniel Larrieu-tól származik, aki a nyolcvanas években sok más fiatal alkotóhoz hasonlóan a bagnolet-i koreográfusversenyen tűnt fel, majd vált a nemzetközi táncszíntér sztárjává. Azért hangsúlyozom, hogy ez a megállapítás harmincöt évvel ezelőtt hangzott el, mert azóta nemcsak a táncról, de a mozgásról és a testről való gondolkodás szabályai is még hatványozottabban összetörtek, ami a tánckritikát is folyamatosan új meg új, szinte provokációval felérő kihívások elé állította. Hogy a kritika meg tudott-e ezeknek felelni, nagy kérdés. Hogy felül tudta-e vizsgálni a saját szerepét, gyakorlatát, elméleti kereteit, erősen bizonytalan. A tánckritikát ma elsősorban a zavar jellemzi, hogy az az eszköztár, amelyet birtokolt, és ki-

csavartak a kezéből, mivel és hogyan pótolható. Olyan, mint a fegyverétől megfosztott katona, hiszen a kortárs tánc végérvényesen atomjaira hullott és szélsőségesen polarizált világában alig maradtak számára bombabiztos esztétikai elvek és megkérdőjelezhetetlen szakmai kapaszkodók, és azok is jobbára a színházi fogalomtárból eredeztethetők. A kritikaírás mindig is magányos tevékenység volt, de a tánckritikus sohasem volt annyira eszköztelen, és sohasem kényszerült olyan mértékben a saját szemére, ízlésére, szubjektív megérzéseire és benyomásaira hagyatkozni, mint manapság. És sohasem szorult ennyire párbeszédre, hogy minél nyitottabban közelítsen ahhoz az ismeretlenhez, amit lát. Már nem csupán láttat, elemez, értékel – szinte már ő maga is „alkot”. Egy speciális előadásképet, egy privát olvasatot. A benne lecsapódót. Amiből persze jó, ha nem az jön le az olvasónak, hogy ez az egyedüli lehetséges interpretáció. „Nem azt kell meghatározni egy kritikusként, hogy mit gondoljon egy néző az előadásról, hanem támogatni őt, hogyan gondolkodjon róla.”²

Amíg korábban a tánckritikának az előadásélményen túl ágazati és műfaji kritériumokat is szem előtt kellett tartania,

¹ Koreográfusok véleménye a sajtóról. Eredeti cikk: *Les Saisons de la Danse*, 1985. február. Magyar megjelenés: *Külföldi Szemle: szemelvények a külföldi szaksajtóból*, Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége, 1985/3, 47.

² SZEMESSY Kinga, *A kritika helye a kortárs előadó-művészetben – A mai (tánc)kritikusok diverzív tevékenységének szükségességéről* (szakdolgozat), Budapest Kortárástánc Főiskola, Táncművész BA szak, 2013, 9.

sőt számon kérnie, ha csorba esett rajtuk, könnyebb dolga volt. Volt ugyanis mihez igazodnia. Voltak mérőszinórok. A kortárs táncban azonban nincsenek műfajok, így műfaji kritériumok sincsenek, tehát számon kérni sem lehet rajtuk semmit. (Helyesbíték: sok mindent számon lehet kérni, csak műfaji kritériumokat nem.) A táncstílusokkal ugyanez a helyzet. Az előadások percepciója alapjaiban változott meg az utóbbi évtizedek során. Vagy hitelesek önmagukban, vagy nem. Vagy kiállnak önmagukért, vagy nem. Vagy százfelől körülbástyázzák a saját igazságait, és megállnak a lábukon – vagy törekény kártyavárként omlanak össze. A tánctechnika – már abban az esetben, ha van tánc egy táncelőadásban (sic!) – önmagában nem mond semmit. Egy előadás lehet technikás, de amúgy csapnivaló, ahogy lehet izgalmas is, bár technikailag értelmezhetetlen. A magas szintű tánctechnika és az innováció találkozása persze hihetetlen érzéki flash. Ma már mégsem a tánctechnika a döntő. A kifejezés szabadsága megfosztotta trónjától, maga alá gyűrte a technikát.

Nem is olyan régen, a hazai posztmodernnek nyolcvanas évekbeli berobbanása előtt, ha egy tánckritikus beült egy előadásra, nagyjából tudta, mire számíthat. Ha a részletekkel nem is volt tisztában, abban biztos lehetett, hogy egy balettelőadáson balettozni, egy néptáncelőadáson néptáncolni fognak. Így is állt hozzá a feladathoz. És ez abban az esetben sem volt más képp, amikor például a hatvanas-hetvenes években, az amatőr néptáncmozgalom fénykorában Novák Ferencek, Szigeti Károlyok és Györgyfalvy Katalinok mentek el a falig. Mert elmentek a falig, de munkáikkal a néptánc értelmezhetőségén belül maradtak. Ma előzetesen semmit sem tudunk a darabokról, legfeljebb a címüket, ha kortárs táncról van szó. Esetleg a színlap gyakran lila ködben úszó beharangozóját böngésszük, hogy bevigyen a csalitosba. Ezekén és az alkotók személyén kívül általában semmi más igazodási pont nincs. Várjuk a váratlant.

2.

A mából nézve egyszerűen fölfoghatatlannak tűnik, hogy a kor szaktudorai a magyar (nyelvű) tánc történetírás hajnalán és még azután is hosszú-hosszú évtizedekig önálló táncágazatokban gondolkodhattak. Aki pedig azokból perfekt volt, sokra vihette. Horribile dictu, Réthei Prikkel Marián (1871–1925), az előfutárok előfutára még azt is minden további nélkül megengedhette magának, hogy a hazai tánc tudomány alapművének számító *A magyarság táncai* (1924) című könyvében csak a néptáncot tekintse „valódi” táncnak, az általa „mutatósnak” címkézett, ezért a „valódi” táncok köréből kiakolbóltott színpadi tánc (értsd: balett) pedig mit se törődjön, mert az nem a szórakozást, hanem a szórakoztatást szolgálja.³ Aztán persze jöttek mások, akik helyrebillentették a (tánc)világ egyensúlyát – a többi úttörő személyiségtől (Bálint Lajos, Haraszti Emil, Varga Sándor Frigyes, Hevesy Iván) a művészet-történet területéről a tánc tudomány és táncelmélet területére átszasszézó két „nagy koponyáig”, dr. Rabinovszky Máriusz (1895–1953) és Vályi Rózsi (1907–2003) –, de az egymástól stilisztikailag, esztétikailag és történetileg is jól elkülöníthető ágazati tömbök (balett, néptánc, modern tánc/mozdulatművészet, társastánc) továbbra is érzékletesen megmaradtak. Nem véletlen, hogy e rövid történeti kitérőt a hazai tánc tudomány pionír időszakának felvillantásával kezdtem, mert a tánckritika a második világháború előtt – lévén a balett operaházi műfaj, a mozdulatművészet pedig ebben a körben (!) eleve nem szá-

mított – szigorúan a zenekritikusok reszortja volt. Kisebb részben pedig az írókat érintette, akik persze kellő szakmai vértetéz hiján elsősorban szépen írtak a táncról: „Duncan kisasszony úgy gondolkodik, hogy a tánc mint művészet a test művészete, melyben a főszerep az izmoknak, a húsnak jut. Az izmok elrendeződésének bája, egészséges szépsége az, ami a női testben a mozgások begyakorlottságával és kivitelezésével teszi azt, amit táncművészetnek nevezünk. Társa a zene. A kettő együtt valami pazarul emberi, művészi élvezetet szolgáltat. Pazarul emberi! Különlegesen emberi!” – írta Csáth Géza Isadora Duncan 1906-os budapesti fellépéséről.

1945 és 1956 között picit árnyalódik a kép, mert bár a zenekritikus továbbra is ott áll a vártán, hogy „zenei vonzódásai és ellenszenvei határozzák meg általában a tánc feletti ítélkezés nézőpontját, jellegét”,⁴ az amatőr néptáncmozgalomból és az ideológiai okokból az ötvenes évek elején betiltott mozdulatművészet berkeiből érkeznek az első tánckritikus-jelöltek⁵ – azaz, mint gyakran később is, táncosok írnak táncról –, miközben beindul a kor politikai befolyásától sem mentes szaksajtó is: a tiszavirág életű *Táncoló néppel* (1948–1950) és az *ős-Táncművészettel* (1951–1956).⁶ Ugrunk egyet az időben, és máris a *Táncművészet* című folyóirat 1976-os újraindulásánál vagyunk, amely lap a végtelenül jó humorú, jó tollú, de rigorózus szakember hírében álló Maácz László főszerkesztése alatt (Maácz 1990-es nyugdíjazásáig) a korszak fontos szellemi műhelyévé és bázisává válik.⁷ (Sorolom a neveket, ki mindenki tartozott a szűkebb-tágabb szerkesztőségi körbe, mert beszédes: Körtvélyes Géza, Gelencsér Ágnes, Kaposi Edit, Pesovár Ernő, illetve a tőlük egy generációval fiatalabbak: Bokor Roland, Fuchs Lívia, Hézső István, Kaán Zsuzsa, Königer Miklós, Kóvágo Zsuzsa, Major Rita, Péter Márta, Szúdy Eszter.⁸) A fókuszban persze itt is a nagy, bevett táncágazatok voltak, de Maácz becsületére legyen mondva, hogy amikor az újtánc-nemzedék⁹ indulásával úgy 1982 táján¹⁰ beköszöntött egy új időszak – bár a szíve mélyén mindig is outsidersnek (a többi jelzöt inkább ne emlegessük) tekintette Angelusék generációját¹¹ –, az előadásairól szóló beszámolóknak, kritikáknak rendszeresen helyet biztosított a lapban. Maácz még abban az időszakban volt főszerkesztő, amikor nem volt világháló, így az online média kihívásaival és előnyeivel sem szembesülhetett, de a tánckritika rendszerváltás utáni gyors kipaterolását a nyomtatott sajtóból még közvetlen közletről nézte végig. 1983-

4 KÖRTVÉLYES Géza, „Jegyzetek a magyar tánckritikáról”, *Táncművészeti Értesítő*, 1973/2, 73.

5 Uo.

6 Írásomban nem térek ki a táncpedagógiai és néptánc vonatkozású lap-előzményekre.

7 A lapot 1991-ben Kaán Zsuzsa veszi át (1991–2011) és sorvasztja le színes-szagos társasági bulvárlappá, majd az 2014-ben kacskaringókkal a Magyar Táncművészeti Egyetemenél (MTE) landol, és lesz elsősorban a Magyar Táncművészek Szövetségébe (MTSZ) tömörülő hivatásos balett- és néptáncgyűttesek szerény szakmai hozadékkal bíró, negyedéves marketingkiadványa.

8 GARA Márk, „A Táncművészet című folyóirat rövid története”, OSZMI, <https://szinhaztortenet.hu/study/-/record/STD16369>.

9 Bővebben lásd: FUCHS Lívia, „Az új tánc nemzedéke”, in *Fordulatok. Hungarian Theatres 1992*, szerk. VÁRSZEGI Tibor (szerkesztői kiadás), 189–206.

10 A tánc történetírás Angelus Iván *Tükrök* (1982) című bemutatóját tekintve e korszak nyitányának, lásd PÉTER Petra, „Az első magyarországi független kortárs tánc előadás Philther-módszer szerinti elemzése: Angelus Iván: *Tükrök* (1982)”, in *Táncművészet és Tudomány XII.* (Magyar Táncművészeti Egyetem, 2020), 177–182, <https://www.academia.edu/43289958>.

11 Goda Gábor, Nagy József, Berger Gyula, Bozsik Yvette és Árvai György (Természetes Vészek Kollektíva), Rókás László (Sofa Trió) stb.

3 FUCHS Lívia, „A magyar tánc történeti kutatás úttörő személyiségei I”, *Parallel 13. sz.* (2009): 25.

ban még nagyfokú elégedettséggel számolt be arról, hogy a napilapok gyakorlatával összhangban – a *Népszabadság* a hatvanas évek elejétől, a *Magyar Nemzet* 1964-től, a *Magyar Hírlap* (rapszodikusán) 1968-tól közölt tánckritikákat¹² – „az elmúlt években a hetilapok érdeklődése is megnőtt művészetünk iránt. Természetesen a tánc sem a lapszerkesztben, sem terjedelemben nem foglalhat el kiemelt helyet, de már viszonylag rendszeres jelenlétét is üdvözölni kell.”¹³

Rá tíz évre ennek nagyjából már hűlt helye.

3.

A tánckritika helyzete, jó- vagy rosszlelte mindig is érzékenyen rezonált a táncművészet helyzetére, jó- vagy rosszleltre, társadalmi megítélésére. Manapság a tánc, az arról való gondolkodás és párbeszéd – egy nagyon szűk szakmai kör kivételével – nem éri el az emberek ingerküszöbét, még a színház-szerető közönségét sem. Úgy van a tánckritika nagy szakmai magányában, mintha a falnak beszélne. Ami nemcsak arról szól, hogy a tánckritika válságban van, hanem arról is, hogy a tánc mint előadó-művészeti ág nem tényező. A tánckritika agonizálásának eklatáns példája, hogy míg a színházi blogok idehaza is erős konkurenciát jelentettek és jelentenek a hivatásos/hivatalos (?) színikritika számára, a blogolás a táncszférát még csak meg sem érintette. Fehér Alfréd két évvel ezelőtti halálával az egyetlen olyan „laikus kritikai fórum” is bezárt (Fehér Elephánt – Kulturális Ajánló Portál¹⁴), amely rendszeresen szemlézett táncbemutatókat. A tánc, és így a táncról való beszéd nem része a közgondolkodásnak, de még a művészeti közgondolkodásnak sem. A táncnak nincs presztízse, reputációja. Egy táncbemutatónak nincs hírértéke. Pontosabban csak akkor van hírértéke, ha kötődést talál a bulvármédiához. Ha száz rettenetes táncpremier születne egy évadban, az ugyanúgy visszhangtalan maradna, mint ha száz világraszóló. A tánc nem sok vizet zavar, nincs fent a művészetek térképén. Volt, mondjuk, szűk két évtized a már többször említett nyolcvanas évek eleje-közepétől nagyjából az ezredfordulóig (a függetlenek első és második generációjának indulása, a gombamód megszorodó külföldi vendégjátékok, az intézményesülés kezdeti lépései tehetők erre az időszakra), aztán ez a lendület is megtört. A táncban megjelenő absztrakt, nyitott, preconcepcióktól mentes gondolkodásra hosszú távon nem mutatkozott fogadókészség. A zenének és a képzőművészetnek sikerült áttörnie a befogadói falakat, a táncnak nem. A táncnézési szokásokat mintha még mindig a magyar színház a realista ábrázolásban gyökerező idült konzervativizmusa tartaná fogva. A színházak kínálata egyre szélesebb, a látogatottsági adatok évről évre csúcsokat döntenek, a kockázatvállalás azonban csekély. A néző nincs trenírozva új formákra, új beszédmódokra, új esztétikákra. Jól bevált típuselőadásokat fogyaszt futószalagon. És ahelyett, hogy segítenének neki felfedezni az ismeretlen, komoly táncosok, koreográfusok és intézményvezetők is azon szorgoskodnak, hogy visszavessek az ízlését jó száz évvel. „Nekünk most a kapcsolatunkat kell szorosabbá tenni a közönséggel, egy nagyon nézőbarát repertoárral [...]. Ha mi [...] olyan darabot játszanánk, amely 60 percen keresztül csak mozgásformákat mutat, akkor réteg-

műfajjá válva elveszítenénk a közönségünket.”¹⁵ Új művészeti koncepció van születőben, vagy már meg is született: a „nagyon nézőbarát repertoár”. Csodás kilátások.

4.

A tánckritika ma meglehetősen szürke, szakmailag erőtlen állapotot mutat. Vannak még végvárai (*Táncművészet*, *tanc-kritika.hu*, *Színház* – ez lenne a szaksajtó?¹⁶) egymástól igen eltérő esztétikai és szerkesztési elvekkel, azonban a táncművészeti események követése, a szakmai párbeszéd generálása esetleges és hézagos. Az online kritikai portáloknál vagy eleve nincs a táncrovat (*ART7*, *prae.hu*), vagy tetszhalott állapotban van (*Revizor*), mert a táncmatika kevés olvasót vonz, nem generál kattintásokat. A nyomtatott hetilapok közül egyedül az *Élet és Irodalom* közöl rendszeresen műbírálatot. Minden további kritikai megnyilvánulás a véletlen, az alibitevékenység és a közösségi média vélemény- és kommentdömpingjének hatósugarába tartozik. Fiatal szakírók nincsenek, akik vannak, leterheltek. Ha valaki bekapcsolódik a munkába, maholnap nagy eséllyel lemorzsolódik, mert az ezzel való foglalatosságban nincs pénz, nincs perspektíva, nincs pozitív input. A fiatalokat már nem lehet megetetni a „Csináld szerelemből!” szlogenel, az az idő már elmúlt. A rendszerváltáskor ereje teljében lévő kritikusgeneráció mára többnyire kiöregedett, és feladta a praxist. A középgeneráció fogy, fogyatkozik. Aki kutató, táncstudománnyal foglalkozik (tisztelet a kivételnek!) általában negligálja a kritikaírást. Aki kritikát ír, nehezen vehető rá folyamatokat érzékeltető, szintetizáló cikkekre, mert az munkás. Ma alig van a területen jól tájékozódó szakíró, mert elharapódzott a „hobbikritikusság”: a többség csak arra az előadásra megy el, amelyikről ír (ami persze komoly probléma). A mindenre bevethető, afféle jolly joker kritikus kihálófélben van, és ez már nagy valószínűséggel így is marad. A fiatalok nem kaphatók mindenre, nem vállalnak el bármit. Válogatnak. Szelektálnak. Csak arról hajlandók írni, ami érdekli őket. Ez bűn? Közel sem. Nyilván nem szerencsés, ha egy kritikus pályáján vannak fehér foltok, érzékelhető a tudáshiány, de – Koltaival szólva – ők „is csak emberek, nem mazochisták”.¹⁷ Lehet, hogy úgy kéne eljárni, ahogy a képzőművészeti kritika is eljár, hogy húzott egy vonalat, miről ír, és miről nem. Mi az, amit beemel a kritikai diskurzusba, és mi az, amit hanyagol. Mire fókuszál, mit hagy paragon. A tánckritika is elengedésben van. (Jó, pontosítsunk: nálunk, a *Színháznál* van elengedésben.) Nem most, már egy jó ideje. Elég határozott és visszavonhatatlannak tűnő elengedésben. A régi *Táncművészet* hajdan vezető ágazatairól manapság már nem/alig írunk. Nemhogy repertoárcritikát (!) – semmit. Ami egykor forró téma volt, ma már nem az. Elengedésben vagyunk a klasszikus-romantikus balettel és a néptáncsal is. Az „öregek” már mindent megírtak róluk, ezért nem vállalják, a fiatalok eleve passzolják. A modernbalett-előadásokra is lasszóval kell fogni a tollforgatókat. Lehet erre fintorogni, kritikus önkényt emlegetni, de felesleges. Ha a balett és a néptánc művészeti kihívásoktól lenne zajos, ez sejtetően nem így lenne. Őszintén, mitől legyen vonzó egy „nagyon nézőbarát repertoár”? Kell oda kritikus? Minek?

12 KÖRTVÉLYES Géza, „Jegyzetek...”, 77.

13 MAÁCS László, „Kemény diók 2.: A tánckritika lehetősége és kötelessége”, *Táncművészet* 8, 7. sz. (1983): 17. Maács cím szerint az *Új Tükört*, a *Film Színház Muzsikát* és az *Élet és Irodalmat* említi.

14 <http://www.toptipp.hu/>

15 Idézet Uhrík Dórától, a Pécsi Balett igazgatójától. PÉLI NAGY Kata, „Az iszonyat balladájától Vasarelyig – 60 éves a Pécsi Balett”, *Táncművészet* 48, 3. sz. (2020): 4.

16 Az *Ellenfény* tavaly tavasszal jelent meg utoljára, ezért nem említem az élő, még működő szakfolyóiratok között.

17 KOLTAI Tamás, „A kritika kritikája – Egy beszélgetéssorozat margójára”, *Színház* 47, 1. sz. (2014), <https://szinhaz.net/2014/01/11/koltai-tamas-a-kritika-kritikajarol/>.

BOROS KINGA

A MEGBÍZHATATLAN SZÍNHÁZTÖRTÉNETI DOKUMENTUM

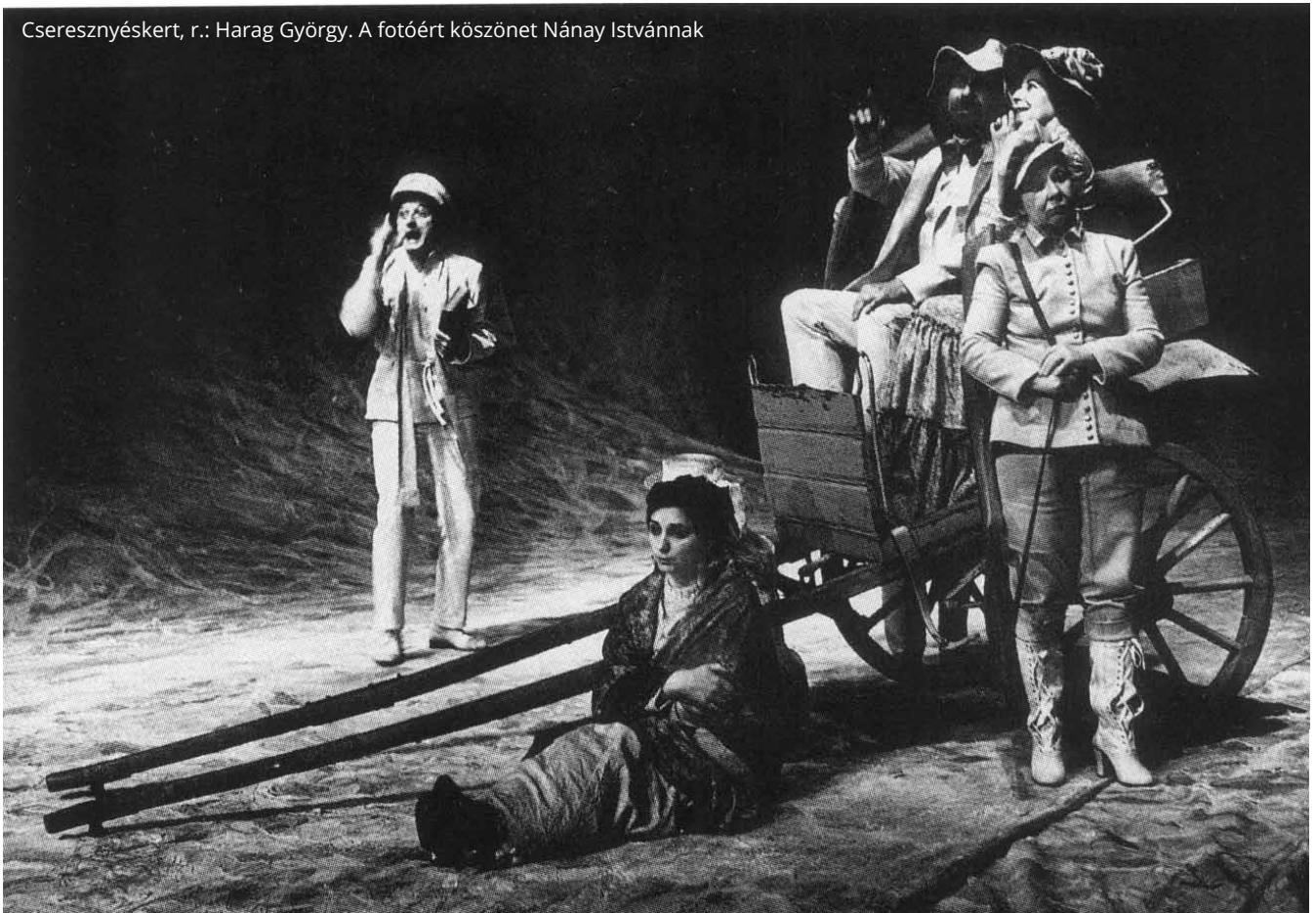
A közelmúlt erdélyi magyar színháztörténetének kutatása igen változatos körülmények közt történik. Egyes színházak évtizedeken keresztül a pusztulásnak átengedett, hiányos és penészedő levéltáraihoz képest a bővülő digitális táruk az átlátható, kereshető teljesség ígéretével kecsegtetnek.

Kérdés, mi jelenthet biztos fogódzót 2020-ban a kutatónak, amikor egy harminc vagy hetven évvel korábbi jelenséget próbál feltárni. Milyen dokumentumokra hivatkozva állapíthatja meg egy színház megalapításának pontos dátumát? Hasznára van-e a gyatra minőségű vagy agnoszkálatlan fotó? Hihet-e a „vizionálási” jegyzőkönyvnek, bár tudja, hogy az abban közölteket erősen megszabta az ideológia és az öncenzúra? És mi a helyzet a kritikával? Támaszkodhat-e a rekonstrukció a kritiká-

ra, ha az vendéjáték alkalmával született? Bízhat-e a publikációkban, amelyek szerzőjének kiléte nem egyértelmű? Vagy el kell fogadnia, hogy nincs egyszer és mindenkorra megírható színháztörténet, csak kutatói interpretáció, nincs dokumentum, csak bizonytalan nyomok vannak az időben?

A színházi levéltárak legérdekesebb része az, ami hiányzik. Mindenekelőtt maga az előadás, amelyet eseményszerűségében rögzíteni lehetetlen, ezért emlékezni is csak úgy

Cseresznyéskert, r.: Harag György. A fotóért köszönet Nánay Istvánnak





Cseresznyés kert, r.: Vlad Mugur. Fotó: Sofinetti Ádám

tudunk rá, hogy beszéd tárgyként megkonstruáljuk. A felhalmozott emléanyagokat darabonként egymáshoz illesztve kirakjuk a terra incognita határos területeit, a fehér foltot körvonalazó ismert territóriumot, majd a hiányzó részre azt mondjuk, ez (a hült hely) az előadás. Az előadás mint történet efemer jellegének evidenciáján túl számos egyéb tényezőn múlik, hogy szóra tudjuk-e bírni a színháztörténeti múltat. Az erdélyi kutató számára mindenekelőtt az a probléma, hogy egyáltalán milyen dokumentum áll rendelkezésére. Az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet állományának egyelőre kisebb része érhető el digitálisan, az erdélyi színházat Erdélyből kutatni pedig a járványhelyzetén kívül sem praktikus, ha minden anyaga Budapesten található. Az előfizetéssel hozzáférhető Arcanum Digitheca „betöltése folyamatban”: bár egyre több sajtóorgánus archívumát digitalizálják, az Arcanum még sokáig nem fogja kiváltani a helyi könyvtárak hírlapgyűjteményét és a színházak sajtódossziéit. Helyben, az egyes színházakban kell keresnünk tehát az archívum fizikai testét. A színházak azonban előadó-művészeti, nem pedig emlékeztetőintézmények, munkatársaikat semmiféle felkészítés és szabályozás nem segíti a konzerválás és rendszerezés gyakorlatában. A kutatás így azon múlik, hogy ténylegesen mi hozzáférhető – ha valamely dokumentumról, tárgyi emlékről a színházban senki sem tudja, hol tárolják, akkor az olyan, mintha nem is létezne –, és az, ami fennmaradt, milyen állapotban (vagy pusztulási fázisban) van. A színházi levéltár nemcsak a múlttól tanúskodik, hanem elsősorban arról, hogy a jelenbeli színház mit tart abból értékesnek: mit őriz meg belőle folytonosságot vállalva vele, és mit ad át szíves-örömet a felejtésnek, az enyészetnek. Az archívumnak nevezett dohos kamrácskákban érteni meg igazán, mit jelent a mondás, hogy a történelmet a győztesek írják.

Ha mégis kezünkben a doboz, dosszié vagy (sokszor csak) boríték, előbb-utóbb el kell döntenünk, hogy a benne talált anyagok közül mi hordoz megbízható információt. Sajtóműfaji meghatározottságánál fogva „tényközlő dokumentum” a sajtóhír, továbbá annak tűnik a színlap, az előadásfotó és – az emberi emlékezet szubjektív természetétől eltekintve – az adott esemény létrehozásában részt vevő személyek közlése. Példák következnek, amelyek megingatják ezen dokumentumok megbízhatóságába vetett hitünk.

„Szeptember 15-én nyitja meg kapuit a sepsiszentgyörgyi Állami Népszínház” – adja hírül 1948. szeptember 5-én a *Romániai Magyar Szó*. „Szeptember 20-án nyit a sepsiszentgyörgyi állami magyar nyelvű népszínház” – közli szeptember 1-jén a *Népújság*. „Szeptember 26-án nyit Sepsiszentgyörgyön a székelyföldi Állami Magyar Népszínház” – írja szeptember 23-án az *Igazság*. „1948. augusztus 23-án nyílt meg Sepsiszentgyörgyön az első állandó színház” – emlékezik meg a színházalapításról 1957-ben Sombori Sándor, a színház irodalmi titkára.¹ A rákövetkező hetven évben a négy különböző dátumból a város és a szakma az augusztust szentesítette.²

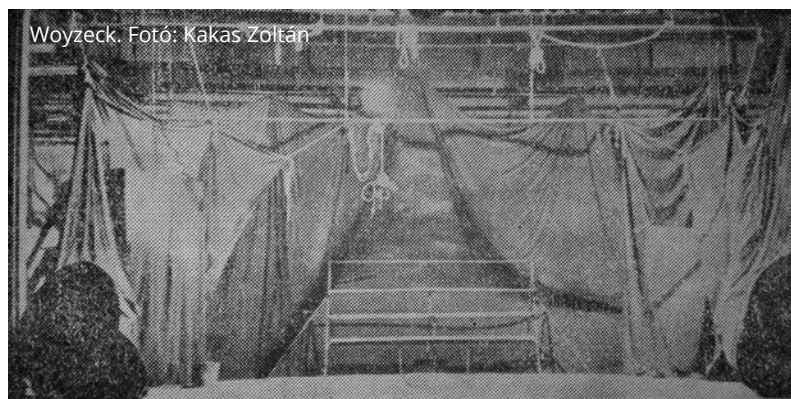
A Kolozsvári Állami Magyar Színház 1998-ban mutatja be Vlad Mugur rendezésében a *Cseresznyés kert*et, a műsorfü-

1 SOMBORI Sándor, „Tíz éves a sepsiszentgyörgyi színház”, *Korunk* 16 (új folyam 1), 12. sz. (1957): 1731.

2 „Hivatásos, államilag támogatott intézményként – Sepsiszentgyörgyi Állami Népszínház néven – 1948. augusztus 23-án nyitotta meg első évadját.” VERESS Dániel, „Harminchárom esztendő. Tollvonások egy színház pályaképe”, *A Hét évkönyve 1981*, 280.; „Hol vagytok Ti, akikkel egy heti lázas munka után – 23-án este – már együtt hajoltunk meg az első tapsra Sepsiszentgyörgy meghívott közönsége előtt a színházavatás ben-sőséges ünnepségén?” KUDELÁSZ Ildikó, „Az első évad előtt”, *Romániai Magyar Szó*, 1993. augusztus 14–15.

zetben közöltek szerint Tóth Árpád fordításában, dramaturgi beavatkozás nélkül. A KÁMSZ-ban akkor már több éve dramaturgként dolgozó, ilyen minőségében Mugurral is többször együttműködő Visky András személyes közléséből tudjuk azonban, hogy a rendező a próbafolyamat során kezdeményezett kérésére több különböző fordítás alapján ő hozta létre az előadás végleges szövegváltozatát. A színlap szándéknyilatkozat: úgy szól az előadásról, hogy időben megelőzi azt mint idea. Nem referál a megvalósult műalkotásról, sem a bemutató, illetve a szériajátzás folyamatában beteljesült előadásról. S mint a kolozsvári példából láthatjuk, a bemutatót megelőző alkotói folyamatról sem. A hiányt rögzíteni ebben az esetben azért kiemelten fontos, mert a magyar színházi gyakorlatban formálisan is elismert dramaturg szakma a román hivatalos rendelkezésekben a mai napig nem létezik.³ Hiába a legfontosabb erdélyi dramaturg, és hiába az akkor már Románia legjobb művészszínházi műhelyeként számon tartott KÁMSZ, a papírforma felülírja az úzust, a dokumentum pedig azt örökíti meg.

Mediális sajátosságai miatt a valóság pontos lenyomataként gondolunk a fotóra. Hisszük, amit látunk, tehát amit látunk, azt hihetőnek, értelmezhetőnek gondoljuk. A képek azonban gyakran ellenállnak az összefüggéseket kereső kutatói tekintetnek, és nem tudnak önmagukban jelentéssé válni. Ennek egyértelmű esete a felirat nélküli előadásfotó, amellyel kapcsolatban az azonosítás maga a kutatói feladat: nem a dokumentum felhasználása a historiográfiai munkában, hanem pusztán a használható dokumentum létrehozása az azonosítás által. A digitális fotózás és nyomdatechnika előtti képmélekek esetében a felismerésnek szenzoriális akadály lehet. A sepsiszentgyörgyi – akkori nevén – Állami Magyar Színházban 1980-ban bemutatott *Woyzeck* színpadképéről fennmaradt egyetlen nagytotál *A Hét* 1982-es évkönyvében jelent meg, és az illusztráción pont az nem kivehető, hogy mit ábrázol. E fotó historiográfiai elbeszélésének nehézségét paradox módon fokozza, ha más dokumentumokat hívunk segítségül értelmezéséhez – amely gesztussal egyszersmind továbblépünk az ebben az írásban vizsgált dokumentumtípusok sorában. A kritika szerint a díszlet „hatalmas, kifeszített, lenyűgöző katonaköpeny[t]”⁴ formáz. A korabeli erdélyi színházi szlengben (a román *'vizionare'*, megtekintés szót magyarítva) vizionálásnak nevezett ideológiai-kritikai főpróba utáni megbeszélésen készült jegyzőkönyv viszont arról számol be, hogy megfelelő anyagi források híján „a katonaköpeny elképzelés nem valósult meg”⁵. A magyarországi vendéggjáték nyomán publikált kritikákat olvasva pedig említést sem találunk a díszletről.⁶ A magyarázatot Both András díszlettervező és Tompa Gábor rendező adják meg. Both szerint „az elkészült díszlet csak kis mértékben fejezte ki azt, amit közösen elgon-



doltunk”⁷. Tompától megtudjuk, hogy az 1981-es magyarországi vendéggjátékra indulva a díszletmunkások nem pakolták fel a katonazubbony díszletet, mert fölöslegesnek találták.⁸ A négyféle dokumentum együttesen sem segít rekonstruálni a színpadképet. A sorok és pixelek közt azonban hírt kapunk a nem realista színpadkép küzdelmes úttöréséről az erdélyi magyar színházban, az előadások bemutató előtti ideológiai ellenőrzéséről, a pályakezdő vendégrendező kiszolgáltatottságáról a kőszínházi apparátusnak.

Hasonlóképpen „beszél félre”, azaz számol be az utókornak egy egészen más jelenségről, mint ami a tulajdonképpeni tárgya, Farkas Ibolya színész reflexiója a *Szerelem* című legendás Harag György-rendezésről. *A művészi igazság keresése a színész alkotó munkájában* című, 2003-ban megjelent könyv Farkas doktori dolgozatának publikált változata.⁹ Ebben olyan előadásokat elemez a színészi munkára fókuszálva, amelyekben ő maga dolgozott. Mint tudjuk, az 1973-ban bemutatott előadás (az *Özönvíz előtt* című, 1971-es rendezésével együtt) Harag munkásságának fordulópontját jelenti, rendezői stílusa ekkor tolik el határozottan az expresszionista megoldások felé. Ezt a Lujzát játszó Farkas is rögzíti személyes tapasztalatként számolva be róluk: „Az ábrázoló eszközök szükségszerűen nyersebbekké, keményebbekké, nagyvonalúbbakká kellett válnak. Nagyobb szerepet kapott tehát a színpadi mozgás, a mozgás stilizálása, ami azonban egy percre sem vált öncélú, szép látványossággá, hanem konkrét tartalmakat fejezett ki. Lelkiállapotokat, kapcsolatokat, kapcsolatok hiányát... Nemcsak a mozgás kapott nagyobb szerepet, de ugyanígy, másképpen kellett bánnunk a hangunkkal is.”¹⁰ Vessük össze írását Márton Vera 1973-ban megjelent kritikájával.¹¹ Farkas Ibolya az 1973-as előadásról írva akaratlanul az ezredfordulón a színházi felsőoktatásban dolgozó művészek küzdelmét dokumentálja. Az akadémiából egyetemre

3 „[...] amennyiben a tényeket nézzük, Romániában a foglalkozások körét meghatározó hivatalos dokumentum (COR – Clasificarea Ocupațiilor în România) nem ismeri a dramaturg professziót, következésképpen ilyen állás nem létezik, viszont a 2018-as jegyzék tartalmazza a művészeti tanácsadó (consilier artistic) meghatározását (jegyzékszáma: 265401), ami a francia *conseiller artistique* fordítása, de ha ugyanezt az EU honlapján keressük meg, akkor azt találjuk, hogy a németek ugyanezt a foglalkozást dramaturgként jegyzik. Ami jelzi, hogy Romániában dramaturg a jövőben sem lesz.” DEÁK Katalin, „A színház sem lehet jobb, mint a saját társadalma. Beszélgetés Visky Andrásal”, *Játéktér*, 2018. ősz, 28.

4 Szőcs Géza, „A Woyzeckről”, *Igazság*, 1980. szeptember 9., 2.

5 Büchner: *Woyzeck kritikai főpróba jegyzőkönyve*, 1980. június 17., o. n.

6 Nánay István egyszerűen nyitott színpadként írja le: NÁNY István, „Hídverők”, *Színház* 25, 2. sz. (1982): 26.

7 MAROSI Ildikó, „Röpke beszélgetés Both Andrásal”, *A Hét*, 1982. február 12., 5.

8 Oral History interjú Tompa Gáborral 2018. augusztus 10-én.

9 Farkas 2003-ban doktorált a *Căutarea adevărului artistic în arta actorului* című dolgozatával a bukaresti I. L. Caragiale Színház- és Filmművészeti Egyetemen (UNATC), témavezetője Ileana Berlogea volt.

10 FARKAS Ibolya, *A művészi igazság keresése a színész alkotó munkájában*, Marosvásárhelyi Színművészeti Egyetem, 2003, 104.

11 „Az ábrázoló eszközök nyersebbek, keményebbek, nagyvonalúbbak. Nagyobb szerepet kap a színpadi mozgás, a mozgás stilizálása. Ez nem öncélú, szép látványosság, hanem konkrét tartalmakat fejez ki: lelkiállapotot, kapcsolatokat, kapcsolatok hiányát. Nemcsak a mozgás kap nagyobb szerepet, másként bánnak a színészek a hangjukkal is.” MÁRTON Vera, „Három Szerelm”, *Színház* 6, 8. sz. (1973): 23. Az egyező szövegrészeket terjedelmében csak röviden idéztem. A könyvben három oldalon keresztül tart Márton kritikájának jelölten, egyes vagy többes szám első személybe átültetett idézése.

alakuló színésziskolák oktatóinak kötelezővé vált doktorátust szerezniük. Alkotó, a tudományos kutatómunkát és szakírást többnyire nem örömteli tevékenységnek megélő emberek megpróbálták egyik napról a másikra akadémiai megvalósításokat felmutatni az állásuk megtartása és az intézmény akkreditációs feltételeinek teljesítése érdekében.¹² E bürokratikus szükségszerűség méltatlan megoldásokat is eredményezett.

Látjuk hát, hogy a „tényközlő dokumentumok”, amelyeket medialitásuknál és műfajuknál fogva a tények objektív rögzítésére alkalmasnak gondolnánk, nem feltétlenül megbízhatóak, és önmagukban nem is képesek jelentéssé válni. A fotó nem rögzíti a teljes látványt, a színlapnak nincs ismerete a megtörtént előadásról, a sajtóban megjelenő hírek, közlemények nem a pontosság, az alkotói reflexió pedig nem az őszinteség igényével születnek. (Az itt most nem tárgyalt videofelvételről hiányzik az előadást beteljesítő közönség). Mit találunk az eleve szubjektív véleményként megfogalmazott színház történeti leletekben, a kritikákban, elemzésekben, esszékben? A sajtóműfajokkal vont párhuzamot folytatva nevezzük ezeket „véleménydokumentumnak”. Az előadásreflexiót nem korlátozza a kameranyílás, sem a hír szűkszavúsága. Látókörre szélesebb, és személyességének köszönhetően meghatározó tulajdonsága a szintetizálás: a leírás, értelmezés, értékelés hármassága által megkonstruálja saját tárgyát, az előadást,

12 „[...] amikor ez az egyetemi státus létrejött, nem volt egy professzor sem az egyetemen. Az akkori rektor, Béres András, úgy látta, alkalmas vagyok arra, hogy doktoráljak, bár 63 éves voltam már akkor, de a rektor is tudta, hogy ha vállalom, akkor biztos lehet abban, hogy meg is csinálom. Tényleg megcsináltam nem egészen két év alatt, s bizony nem volt könnyű, mert gyakran kellett Bukarestbe utaznom, ott doktoráltam a Bukaresti I. Luca Caragiale Színház és Filmművészeti Egyetemen, románul. Így kaphattam meg a professzori kinevezésem.” KULTÚRPART, „Színházmániásnak »született«, s nem is tud más lenni. Interjú Farkas Ibolyával”, 2012. május 15., https://kulturpart.hu/2012/05/15/szinhazmaniasnak_8222_szuletett_8221_s_nem_is_tud_mas_lenni.

olvasatában annak értelmezési mezejét, kontextusát is rögzíti. A kritika mint narratív dokumentum hasznossága ilyenként a színház történeti kutatásban egyértelmű.

Amint az is, hogy a szerzői szöveg igen gyakran sok minden másról is referál, mint amit konkrétan kimond, vagy mint ami a szerzőnek szándékában állt. Három, a román kommunista diktatúra utolsó évtizedében megjelent színházi publicisztikát – egy kritikát, egy színházportrét és egy esszét – vizsgálók ebből a szempontból.

Az ideológiai ellenőrzés, amelyről fentebb a *Woyzeck* példáján a színházi előadások kapcsán már volt szó, hasonlóképp öncenzúrára és kettős beszédre készítette a színházkritikát. A nyomtatott szövegben azonban még óvatosabbnak kellett lenni, mert a leírt szó az illékony színpadi gesztushoz képest sokkal inkább konkrét jelentéssel bír, és másnap is megmarad, nem tartható titokban. A Sepsiszentgyörgyön 1984-ben bemutatott *Zürzavaros éjszaka* recenziója, Bogdán László ezért szó helyett központosítási jelekkel üzen a helyi napilap olvasóinak. A Seprődi Kiss Attila fordításában és rendezésében nagy nehezen, számos vizionálás árán bemutatott produkció egyik revelációja Botka László alakítása volt Spiridon, a sokat szekált inas szerepében. Botka 1952-ben Deési Jenő rendezésében játszotta először ezt az akkor még korához illő suhancszerepet, 84-ben, ötvenhét évesen pedig „egy jellegtelenségben megöregedett szolga” szomorú és nevetséges alakját formálta meg.¹³ „Ez a Spiridon már 30 esztendeje(!) inaskodik [...]”. Lehetőségeivel vet számot »ebben« a világban, és igyekszik kihasználni lehetőségeit. Akadnak¹⁴ – írja Bogdán a felkiáltójellel és az idézőjellel célozva a szerepkonceptió áthallásos értelmezési lehetőségére, az évtizedek óta tartó diktatúrára, amelyben a nézőtérben ülők is verve és ügyeskedve

13 SZÉKELY Tamás, „Botka László »inaskodásai«”, *Megyei Tükör*, 1984. március 28., 3.

14 (bogdan), „Nyüzsgés a város peremén”, *Megyei Tükör*, 1984. március 31., 3.





öregedtek meg. Amikor Bogdán „üzenő kritikája” kijátssza az aktuális hatalmat, egyszersmind kicselezi az archívum foucault-i törvényét, miszerint az archívum azt foglalja magába, amiről beszélni szabad.¹⁵

A rendszerkritikus, gyakran áthallásos romániai magyar előadásokról szokimondóan írni a magyarországi kritikának is kockázatos volt. Ennek ellenére a *Színház* folyóirat megalakulásától kezdve foglalkozott a határon túli magyar színházzal.¹⁶ 1971-től, Nánay István belépésétől a szerkesztőségben ez a figyelem felerősödik, és a nyolcvanas években is kitart,¹⁷ bár például a román–magyar határon mindkét irányba egyre nehezebb átjárni. Nincs szükség nyílt cenzúrára: a szó-lás szabadságát térben is korlátozni tudja a hatalom azzal, hogy az előadást és a nézőt (kritikust) elzárja egymástól. A recenzens, hogy a határátkelés törekény lehetőségét és a szókimondást egyszerre megtarthassa, saját szerzőségéről mond le. Völgyes Péter, Kormos Balázs, Kovács János, Kalmár Pál a kolozsvári színház előadásainak kiváló elemzői a *Színház* hasábjain,¹⁸ akiknek további cikkeit hiába keresnénk máshol:

15 „Az archívum mindenekelőtt annak törvénye, amit ki lehet mondani, a kijelentések mint egyedi események megjelenését irányító rendszer.” Michel FOUCAULT, *A tudás archeológiája*, ford. PERCZEL István (Budapest: Atlantisz Kiadó, 2001), 168.

16 Az 1968 novemberében megjelenő első szám a Madách Színházban fel-lépő kolozsvári társulatról is ír. HERMANN István, „A kolozsváriak vendégjátéka”, *Színház* 1, 1. sz. (1968): 16.

17 Első három évfolyamában a lap összesen két határon túli vonatkozású cikket közöl. Ez a szám 1971–1979 között huszonnyolc, 1980–1989 között pedig harmincnég (ebből tizenegy az utolsó év során).

18 VÖLGYES Péter, „Egy lavór víz. A Zűrzavaros éjszaka Kolozsváron”, *Színház* 22, 2. sz. (1989): 39–41.; KORMOS Balázs, „Viszem magammal a színházamat. Beszélgetés Taub Jánossal”, *Színház* 22, 4. sz. (1989): 31–37.; KOVÁCS János, „Csendes éj – Megváltó nélkül. A Szerelmeső Kolozsvárott”, *Színház* 22, 6. sz. (1989): 43–45.; KALMÁR Pál, „A várakozás méltósága. A Buszmegálló Kolozsvárott”, *Színház* 22, 8. sz. (1989): 43–47.

mindannyian az álnéven publikáló Bérczes László alteregói.¹⁹ Inkognitóban marad a sepsiszentgyörgyi színház első négy évtizedének történetét azóta is példátlan alapossággal összefoglaló szerző is. Remetei Andrea nevének semmilyen előzményét vagy folytatását nem találjuk sem a *Színház* folyóirat, sem az erdélyi kulturális vagy helyi lapok korábbi számaiban, vagy akár a szentgyörgyi színház munkatársai között, és az internetes keresők is egyetlen találatot adnak ki rá, a szóban forgó cikket. A „Sepsiszentgyörgyi évadok. Jegyzetek egy jubileum margójára” címen 1989 júliusában megjelent írás olyan részletességgel, mind a művészi folyamatokat és eredményeket, mind a társadalmi és politikai összefüggéseket ismertetve rajzolja meg az intézmény pályaképét, hogy okkal gyanakodhatunk helyi színházi emberre. Aki ugyanakkor írói érzékenységgel ad ritmust színháztörténeti munkájának: a kezdetben magyarázatokkal bőven szolgáló, a kultúrpolitikai korrelációkat értőn tálaló hosszú bekezdések a cikk írásának jelenéhez közeledve egyre rövidülnek, szinte tömondatokká zsugorodnak.²⁰ A középkori krónikára emlékeztető, szűkszavú tényközlés jól érzékelteti a magyarázatok össztársadalmi elvesztését, a növekvő félelmet és feszültséget. Kiváló írói intelligenciára vall az is, hogy a cikk taktikusan nem enged egyetlen nyomon sem végigmennünk, ha szerzője identitását firtatnánk. „Információink meglehetősen gyérek” – szögezi le az indításban a budapesti olvasó, néző pozíciójával azonosul-

19 Bérczes László személyes közlése.

20 „Letiltják a *Boldog nyárfalevél* című új Tamási-produkciót. Völgyesi András nyugdíjba vonul. Seprődi Kiss Attila Magyarországra települ. Kitelepedési kérelmének engedélyezésére vár Visky Árpád, akit 1986 januárjában a város melletti erdőszegben holtan találnak. A hatóságok öngyilkosnak minősítik az esetet.” REMETEI Andrea, „Sepsiszentgyörgyi évadok. Jegyzetek egy jubileum margójára”, *Színház* 22, 7. sz. (1989): 39–44.

va. Többnyire meg nem jelölt, de helyenként beazonosítható sajtóreferenciái, amelyek mögé szürkén elbújik, javára Magyarországához köthetők. Dukász Anna színészigazgatót az igen karakteres „direktris-díva” kifejezéssel illeti, amiben a *Film Színház Muzsika*²¹ szerzőjének szóhasználatát vélhetjük felismerni, a „sziklából szakított Kálvin” pedig Körösspataki Kiss Sándor metaforikus leírása Nemes Levente alakításáról a *Csillag a máglyánban*.²² Ezek alapján azt gondolhatnánk, Remetei az OSZMI dokumentációs tárában ülve írta cikkét.²³ Magyarországi szerzőt feltételezünk az olyan szavak olvastán is, mint „erdőség”, de kétséget kizáróan románait az olyanok, mint az újlatinosan csengő „mikro-staggione”. „Itt tartunk” – mondhatjuk a cikk zárómondatát idézve. A diskurzuselemzést sok-sok nyomozással kiegészítve, számos szakíró, szerkesztő, újságíró és színházi ember megkérdezése után sem tudni, kicsoda Remetei Andrea.²⁴ Színháztörténeti kutatásban tippelni rettentő szakmaiatlanság, mégis, hátha a jövő színháztörténetészeinek épp ez jelent majd hasznos nyomot: Veress Dániel szentgyörgyi író 1970-től 1992-ig volt a színház irodalmi titkára. 1989 derekán minden oka megvolt titkolni a kilétét, amennyiben ő írta a jubileumi visszatekintést.²⁵

A szerzősége félrevezető az *Utunkban* megjelent „Csehov, Harag, Efrosz”²⁶ című esszének is, bár éppen fordítva, mint Remetei esetében. A cikket aláíró Tompa Gábor azonos a mára nemzetközileg ismert és elismert rendezővel. 1985-ben nemrég fejezte be a próbafolyamat során elhunyt mestere, Harag György utolsó rendezését, a marosvásárhelyi román társulatnál bemutatott *Cseresznyés kert*ét, majd a belgrádi BITEF-en láthatta Efrosz akkor már kilenc éve futó Csehov-előadását. Noha rendezői értelmezésük különböző, mindkét előadás remekmű, Harag és Efrosz „azonos dimenziójú színházi nyelven beszél”, szögezi le Tompa, mielőtt rátér a moszkvai produkció részletes leírására. Ebben hasonlóan jár el, mint Farkas Ibolya: a bekezdések sorrendjét átszerkeszti, néhol megváltoztatja a ragozást, ahol szükséges, kiegészít.²⁷ De lényegében az esszé négyötödében forrásmegjelölés nélkül szó szerint átvesszi Koltai Tamás 1976-ban publikált Efrosz-kritikájának a *Cseresznyés kert*ről szóló részét.²⁸ (A „Csehov, Harag, Efrosz” része lesz az 1995-ben megjelenő *A késődjés gyöngédsége* című Tompa-kötetnek, s a Koltai főszerkesztette *Színház* folyóirat is recenziót közöl róla.²⁹) A kutatásnak, amely eredeti szándéka szerint Harag *Cseresznyés kert*jének indul nyomába, ebben az esetben is érdemes hát perspektívát váltani, és kontextualizálni a szakírás jogos vagy jogtalan megbecsültségét, illetve meg nem becsültségét, az alkotónak a kritikához való viszonyát az írás kapcsán. Hiszen Tompa Gábor a magyar színikritika, köztük Koltai munkásságának egyik lehangosabb bírálója.³⁰ A foucault-i gondolat kiegészítést kér: az archívum nemcsak annak a törvénye, hogy miről szabad beszélni, hanem annak is, hogy kinek szabad beszélni, s hogy az adott kor, társadalom, szakmai közössége által beszedre feljogosított személy hogyan él jogosultságával.

A színháztörténeti kutatás kénytelen belátni, ami az archivológia számára nem újdonság. Hogy a dokumentum nem tényeket rögzít, hanem a szerző (legyen az fotós, irodalmi titkár, újságíró vagy alkotó) rendelkezésére álló valóság-szelet kultúrafüggő értelmezését, amely nem tehet mást, mint átengedi magát az újabb korok és kultúrák újabb értelmezésének. Ezért állíthatja Derrida, hogy az archiválás ugyanolyan mértékben hoz létre jelenségeket, mint amennyire tudósít jelenségekről.³¹ Az utókor ezért találja megbízhatatlannak: mert nem hozza vissza az eltűnt időt. Nem a dokumentummal van a baj, hanem az elvárásainkkal.

Az írás a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem „Dokumentum és előadás” című konferenciáján 2019. december 13-án elhangzott hozzászólás szerkesztett változata. Köszönöm Boros Csaba doktorandusz segítségét.

21 „A színház [1968-ban] új igazgatót, direktrist kapott Dukász Anna érdemes művész személyében.” SEPRÓDI KISS Attila, „Nyugdíj előtt?... Az Állami Magyar Színházról a tagozatig”, *Film Színház Muzsika* 32, 36. sz. (1988): 4. Megkockáztható, hogy Remetei a díva szót sem elsőként alkalmazza Dukászra, akivel kapcsolatban Szócs István írja le, hogy „A színházban lennie kell – dívának és bonvivánnak is.” Szócs István, „A színház romantikájáról, azaz a dicsfényről”, *Igaz Szó* 18, 5. sz. (1970), 779.

22 „Nemes Levente sziklából szakított kőszál embernek mutatta Kálvint.” KÖRÖSSPATAKI KISS Sándor, „A harmadik vendégjáték. A sepsiszentgyörgyi Veszprém”, *Új Tükör*, 1977. december 4., 29.

23 A nyolcvanas évek második felétől a magyarországi lapok már nem jutnak át Erdélybe.

24 Akiket megkérdezésük (vagy még élő családtagjuk megkérdezése) után immár kizárhatunk: Bérczes László, Bíró Béla, Bogdán László, Darvay Nagy Adrienne, Kerekes Mária, Salamon András, Seprődi Kiss Attila, Sipos András, Sombori Sándor.

25 Veress 1998-ban jegyez egy írást a sepsiszentgyörgyi színház történetéről, amely mutat néhány hasonlóságot a Remetei-cikkkel. „Sepsiszentgyörgyöt ebben az időben Erdély Szibériájának becézi az értelmiség”, „Sepsiszentgyörgy nem »Szibéria« többé” – írja Remetei. „[...] az idő tájt Sepsiszentgyörgyöt az idekerült értelmiség Erdély Szibériájának nevezte”, „Erdély Szibériája Fokfölddé változott” – írja Veress kilenc évvel később a *Látó* augusztus–szeptemberi számában (214). A naptári felsorolás szintén felbukkan, méghozzá ugyancsak a nyolcvanas évek leírásában: „1981. A színház ötödik, 1990 tavaszáig az utolsó magyarországi vendégjátéka. 1982 februárjában letartóztatják, majd öt évi börtönbüntetésre ítélik »rendszerellenes izgatás« miatt a társulat egyik erősségét, Visky Árpád színművészt, általánosító érvényű figyelmeztetésként a színház, de az egész magyar értelmiség felé. 1982. A veszprémi színház utolsó vendégjátéka. Még ugyanabban az évben leállítják a harmadik Színházi Kollokviumot. Az év októbere s következő év márciusa közt zajlik le a már említett Pompás Gedeon-ügy.” VERESS Dániel, „A színpalak előtt és mögött”, *Látó* 9, 8–9. sz. (1998): 225.

26 TOMPA Gábor, „Csehov, Harag, Efrosz”, *Utunk*, 1985. december 6., 7.

27 „Efrosz most arra tett kísérletet, hogy közelebb kerüljön ehhez a csehovi világhoz, és egyszersmind el is távolítson tőle, általánosabb érvénnyel fogalmazva meg, amit talál benne” – olvassuk az egyikben. „Efrosz és Harag arra tettek kísérletet, hogy közelebb kerüljenek ehhez a csehovi világhoz, és egyszersmind el is távolítsanak tőle, általánosabb érvénnyel fogalmazva meg, amit találnak benne” – olvassuk a másikban.

28 KOLTAI Tamás, „Emlékek a jelenből. Két Efrosz-rendezés”, *Színház* 9, 5. sz. (1976): 41–45.

29 „Tompa közli azt a cikket is, amelyet a már halálosan beteg Harag György hatvanadik születésnapjára írt, s ez nem csupán szerkesztői fogás, ez főhajtás. Szépen elemzi Efrosz és Harag *Cseresznyés kert*jét, kimutatva: mennyi közös vonás van a két nagyon különböző színházi alkotó e munkájában.” NÁNY István, „Könyvek Erdélyből”, *Színház* 28, 11. sz. (1995): 39.

30 „Nem szeretném, ha bombasztikus kijelentésnek hatna az, hogy nekem rossz a véleményem a magyar kritikáról és színjátszásról általában. [...] Van olyan jelentős színikritikus, aki egy évben egyszer leírja, hogy a magyar színjátszás nem létezik, rossz, és utána egy éven keresztül visszavonja ezt. [...] Ha az embernek van íráskészsége, akkor a toll szalad, és ha épít tesszünk a töltőtollba, akkor az ömlik a lapokra is. Ezért nagyon fontos az írásban az erkölcsi, etikai hozzáállás.” TOMPA Gábor hozzászólása *A Hét* című marosvásárhelyi lap a színházkritikáról szóló összeállításában: *A Hét*, 2006. május 30., 7.

31 „Az archiváció nemcsak rögzíti, de legalább annyira elő is idézi az eseményeket.” Jacques DERRIDA, *Az archívum kínzó vágya*; Wolfgang ERNST, *Az archívumok morajlása*, ford. BERECKZI Péter, LÉNÁRT Tamás (Budapest, Kijarat, 2008), 25.



A Jegesmedvék etetése tilos, Manna Produkció. Fotó: Kállai-Tóth Anett

BOGYA TÍMEA ÉVA – RÁDAI ANDREA

EGY KOROSZTÁLY, KÜLÖN UTAK

Négykezes kritika gyerekszínházi bemutatókról

Rádai Andrea: Megnéztünk szeptemberben jó pár gyerekszínházi bemutatót (én ötöt), és erről a véletlenszerűen összeállt válogatásról főleg az jutott eszembe, hogy mennyire vegyes. Az egyes előadások teljesen másfajta stratégiákkal igyekeznek megszólítani közönségüket (ha egyáltalán), más eszközökkel nyúlnak egy történethez (mert az azért közös, hogy mindegyik történetet dolgoz fel – ami szerintem nem evidens), másfajta energiákkal, anyagokkal építik fel világukat. Pedig a célkorosztály szempontjából jócskán vannak átfedések, és mindegyikben szerepel báb. De a bábot már teljesen máshogy és másra használják. A Nemzeti Színház előadásában, a *Leander és Lensziromban* (r.: Márkó Eszter) például csak kiegészítő, mellékes szerepük van, az állatokat megtestesítő bábok lényegében a látványos, színes díszlet részét képezik. A *Rumcájsz* (Budapest Bábszínház, r.: Schneider Jankó) az a produkció, amit a legklasszikusabb bábszínházi előadásnak gondolok: élőszereplők nincsenek, a mozgatók paraván mögött vannak, és – hasonlóan a *Leander és Lensziromhoz* – sokat ad a látvány(osság)ra. A *100+1 holdaspagonyban* (Stúdió K, r.: Fodor Tamás) a mozgatók végig láthatóak, a bábok pedig nem a szemet gyönyörködtetik,

hanem szerves részei a játéknak: mintha lomtanánításkor talált, kidobott, megunt plüssállatok lennének. Így a bábmozgatás profizmusa is rejtve marad, nem az köt le minket, és maguk a bábok úgy karakteresek, hogy közben keresetlenül egyszerűek, mintha egy nagymama varrta volna őket elnyútt pulóverekből. A *Teremtés-játékban* (Marica Bábszínház, Bethlen Téri Színház, ea.: Tárnok Marica és Sz. Nagy Mari) a bábok olyan rítus részei, amit közösen élnek át az alkotók és a nézők, ennek megfelelően elemiek, egyszerűek, lényegében még a bab- és homokszemek is bábként működnek. A *Jegesmedvék etetése tilos* (Manna Produkció, r.: Kovács Domokos) jobban kilóg a sorból: talán nagyobbaknak is való, bár tervezik játszani iskolások előtt is, de itt éreztem a legerősebben, hogy a bábót semmi mással nem lehetne helyettesíteni. Mert nemcsak eszköz, hanem olyan képzőművészeti alkotás, ami az előadás ideológiáját is megtestesíti. Már csak azzal is, ahogy és amiből készült: kizárólag újrafelhasznált anyagokból, gyakorlatilag szemétből.

Bogya Tímea Éva: Ha erre a négy előadásra (a *100+1 holdaspagonyt* sajnos nem láttam) gondolok, először nekem is az ugrik be, hogy milyen kapcsolatot állítanak fel vagy erősíte-

nek meg a közönségükkel. Ha rangsorolni kellene őket, akkor a leginteraktívabb, legnyitottabb keretű előadásnak a *Teremtés-játékot* mondanám, ami – ahogy a címe is ígéri – valóban játék. Nagyon lazák például a dramatikus karakterek határvonalai, és nincs egyértelműen szétválasztva a játék és a nézők tere, közel vagyunk a színészekhez. Te is úgy fogalmaztál, hogy egy rítust élünk meg. Külön érdekes, hogy ebben a kaotikus rendszerben az alkotók épp a dramatikus színház egyik mozgatójára mutatnak rá, hogy együtt, egy térben és időben elmesélünk egy történetet. Közben meg az előadás ki is lép a ritualitásból, mert annak szigorú szabályrendszere van, itt viszont nekünk, nézőknek is volt beleszólásunk abba, hogy mi történjen. Ugyanakkor ezek az interakciók nem az előadás menetén változtattak, hanem – ha már rítusoknál tartunk – amolyan egyéni imák voltak. Külön tetszett, hogy ezen a játékon keresztül olyan komoly témák kerültek szóba, mint a kompromisszum, az együttműködés, a felelősség, a boldogság.

R. A.: Valóban a *Teremtés-játék* lépett ki a leginkább a hagyományos színész-néző keretek közül, már csak azért is, mert nem a (gyerek)színházi előadásra gyakran jellemző ál-interakció volt benne. Tárnok Marica és Sz. Nagy Mari nagyon is komolyan vette benne a nézők, a gyerekek ötleteit, amikre építettek is az előadásban. Ehhez lépésről lépésre teremtettk meg a hangulatot, hiszen el kellett nyerniük a nézők bizalmát, amit nagyon profin csináltak, bár azt hiszem, a kisugárzásuk, természetes nyitottságuk és derűjük is nagy szerepet játszott ebben, elbűvölőek voltak. És ahogy írod, az előadás a felelősségről is szólt, hozzátenném: a hibázásról is. A tévedés felvállalása – akár a fikció része, akár véletlen volt – olyan légkört hozott létre, amiben a nézők bátrabban bele tudnak menni a játékba. A *Jegesmedvék etetése tilos* mennyire interaktív szerinted?

B. T. É.: A *Jegesmedvék...* az interaktivitásnak egy teljesen más oldalát vizsgálja. Már az elején, ahogy haladunk a színházterembe. A Bethlen Téri Színház folyosója túl szűk ahhoz, hogy megkerüljük a két, az útban látszólag eszméletlenül fekvő embert, így muszáj átlépünk rajtuk. Ez elég hamar kényelmetlen pozícióba helyezi a nézőt. Persze lenne lehetőség

az interakcióra: leguggolhatnák, és megkérdezhetnénk, jól vannak-e, vagy hogy miért fekszenek itt.

R. A.: És milyen kényelmetlen ugyanezt tenni a tapsrend után: attól, hogy megnéztük az előadást, nem változott semmi. Nem tudom, lesz-e olyan valaha, hogy egy néző lehajol a földön heverő színészekhez, hogy megkérdezze, hogy vannak. Ez is egy érdekes problematika – én még egyszer sem voltam tanúja annak, hogy valaki ilyen helyzetben közbelépett volna, de ez talán azért van, mert a játék keretén belül ez mégiscsak szabályszegés lenne.

B. T. É.: Ez igaz, mert hát azzal ellentétben, mint ahogy a *Teremtés-játék*kal előadói teszik, itt nem kínálják fel számunkra a beavatkozás lehetőségét. Valószínűnek tartom, hogy ennek a performatív elemnek nem az a lényege, hogy a néző interakcióba lépjen velük, hanem az alaphangulat megteremtése, azé a torokszorító érzése, amire aztán az előadás ráerősít. Például amikor végignézzük, ahogy Kovács Domokos körbecelluxozza az óriás nejlont és alatta Nagy Petrát, aki ezután vergődni kezd. Ebben a vergődésben benne van az élni akarás mindkét oldala, a levegőért kapkodás, de a megszületni vágyás is. Gyerekkorom egyik korai leckéje volt, hogy a nejlont alatt hamar elfogy a levegő, és a zacskót nem szabad egymás fejére húzni. Bár tudom, hogy a színházban egyik szereplőnek sem eshet baja, itt egy pillanatra megingott bennem ez a meggyőződés. Ebben a jelenetben összpontosultak szerintem az előadásban felvetett etikai kérdések: lehet-e ilyen helyzetbe hozni a nézőt? Meg lehet-e egy ilyen, halált idéző pillanatot mutatni, és ha igen, meddig szabad elmenni? Végig lehet-e nézni egy ilyen tusát szóltanul, segítségnyújtás nélkül – ahogy azt a színpad szélére kiülő Kovács is teszi velünk együtt? Az előadás szembesít ezzel a fajta „bűnös” nézéssel, mert a nézőnek nincs egyértelműen megengedve a távozás: ha valaki kimegy, csak az a néző lesz, aki nem várta meg az előadás végét. Éreztem kicsit egy felnőtteknek szóló feldolgozó beszélgetés hiányát (az iskolásoknak készült ilyen). Abban én is egyetérték, hogy a látvány (Mihály-Geresdi Zsófia) szinte képzőművészeti alkotás, amivel gyönyörűen összecseng a zene (Tarr Bernadett). Ezek a koreográfiával (Kovács

Rumcájsz, Budapest Bábszínház. Fotó: Éltető Anna



Domokos), a dramaturgiával (Nagy Orsolya) és a színészi játékkal (Nagy Petra, Kovács Domokos) szerencsésen találkoznak, hiszen egy nagyon érzéketlen, elemi érzésekre ható előadás született, akár hatásvadásznak nevezhető jelenetekkel, rámm például azok is erős hatással voltak. Az előadás témája, a klímakatasztrófa amúgy is égető probléma.

R. A.: Nekem úgy tűnt, hogy a *Jegesmedvék*... lényegében úgy válik interaktívvá, hogy ebből a passzív befogadói alaphelyzetből építkeznek. A tétlen szemlélődés pozíciójával való szembesítés részben kopírozza az előadás inspirációs forrását: az éhen haló jegesmedve haláltusáját filmező fotós hozzáállását. Aki ugyan tétlen, de legalább dokumentál, ez viszont rögtön érdekes morális dilemmákat vet fel: segít-e a jegesmedvén vagy bármelyik társán, utódján, ha lefilmezik? Segít-e a klímaváltozáson, a világnak az, ha mi megnézünk egy ilyen előadást? Vagy már ez is jobb, mintha elfordítanánk a fejünket? Bevallom, hogy mindezzel együtt én néha unatkoztam, nehéz megmondani, talán azért-e, mert a játékok látszólag bele-belekezdtek történetekbe, amelyek aztán félbemaradtak – de az is lehet, hogy az én történetkereső mechanizmusom kapcsolódott be annak ellenére, hogy igyekeztem elnémitani.

B. T. É.: A kérdéseidre visszatérve nekem az is eszembe jutott, hogy a Bethlen közönségének szüksége van-e ilyen ébresztőre. Ami ugyanaz a kérdéskör, mint hogy a Trafóéának szüksége van-e egy rasszizmusról szóló előadásra. Én azon az állásponton vagyok, amit Herczog Noémi egy cikkében olvastam, hogy az antirasszista közösségeknek is szükségük van a reprezentációra, hogy megerősítve érezzék az értékrendjüket. (Másképp meg ki az, aki teljes őszinteséggel tudja mondani, hogy sosem húzta összebb a táskáját, amikor meglátott a közelében egy romát?) Én az unalmat, amit a *Jegesmedvék*... kapcsán te is említettél, annak tudtam be, hogy egyes jelenségekben nem volt tiszta – vagy nem jött annyira át – a szereplők viszonyrendszere.

R. A.: Igen, bár én nagyon erős szándékot éreztem arra, hogy ez a viszonyrendszer ne legyen végleges. A másik két előadás, a *Leander és Lenszirom* és a *Rumcájsz* sokkal hagyományosabb minden szempontból, kíváncsi vagyok, hogy te mint fiatal felnőtt találsz-e bennük valami izgalmat. Persze ha erről beszélgetünk, valamennyire szem előtt kell tartani azt a szempontot is, hogy ezek az előadások gyerekeknek is készülnek.

B. T. É.: Már csak azért is hagyományosak, mert kőszínházban jöttek létre, olyan közegben, ahol nem a hagyományok ellenében dolgoznak. Nehéz a kérdésre válaszolni, mert magánemberként nagy valószínűséggel nem mentem volna el ezekre az előadásokra, de ez nem a minőségükről árulkodik, hanem arról, hogy mások a színházi preferenciáim. Legfeljebb kritikusként tudom elmondani, hogy mi volt bennük számomra izgalmas. Például kifejezetten tetszett, hogy Rumcájsz akkor sem hajlandó hamarabb fogadni a polgármestert, amikor az száműzéssel fenyegeti őt – szerintem ez egy fontos jelenet az egyenlőségről (bábszínházi adaptáció: Gimesi Dóra). Érdekes volt még az előadás filmesen pörgős ritmusát követni, például amikor lassítva láttuk, ahogy Rumcájsz kikerül egy neki szánt puskaölyöt, jól illett hozzá a színpadkép (Hoffer Károly), az a széles és mély, mozivásznat idéző tér, amelynek köszönhetően a távolságok is jól érzékelhetőek voltak. Épített a rajzfilmes és a bábos gegekre, és ennek megfelelően arra is, hogy a gyerekek akkor nevetnek a legjobban, amikor egy-egy szereplő pórul jár.

R. A.: Rumcájsz és a polgármester jelenete nekem is tetszett, az árnyjáték miatt is, ami először vicces volt, de aztán



100+1 holdaspagony, Stúdió K. Fotó: Vass László

kifejezetten félelmetes, ahogy a hatalmával visszaélő polgármestert megtestesítő nagy láb eltaposni készült Rumcájszt. Végig nagyon átjött a jóság tisztasága, ez üdítő volt. És igazad van, nagyon pergő volt a ritmusa, vagyis az előadás hatásának részévé vált az is, hogy lenyűgözött minket a technika, a profizmus. De a Budapest Bábszínházban talán épp „ez a dolga” egy nagyszínpadi előadásnak.

B. T. É.: A *Leander és Lenszirom* leginkább a gyerekszínházi hagyományok ápolásával tűnik ki. Ahogy a színlap is írja, több klasszikus mesei motívum sűrűsödik össze, ezekből születik meg egy saját törvényű világ. A színpadi látványban, a jelmezekben is a klasszikus, színes, épített díszletvilág jelenik meg, amelyet már nagyon régen láttam. És a színészi játékban is a realizmustól való ellépés, egyfajta rajzfilmes stilizálás érvényesül, például Ács Eszter és Berettyán Nándor katonafiguráiban. Nekem a legnagyobb bajom ezzel a mesével az volt, hogy a szerelmesek csak azután lehettek egymáséi, miután Leander visszaváltozott herceggé, azaz nagy hangsúly került a külső szépség érvényesítésére (a *Shrek* című rajzfilm ennek pont az ellentéte, és a *Rumcájsz* főhőse is egy, a Leanderével ellentétes utat tesz meg a társadalom számkivetettjeként, hiszen a természetben talál rá a szerelmére és a harmóniára).

Vajon a gyerekelőadások milyen hányada dolgozik polarizált világképpel, hány osztja ketté a világot jóra és rosszra? A meséknek ez a klasszikus dramaturgiája, de érdekes lenne megfigyelni, hogy az ifjúsági előadások változnak-e ebből a szempontból, mint ahogy a klasszikusan tinédzsereknek szánt szuperhős *Marvel*-filmekben is megjelent az ellenfél árnyalása.

R. A.: A *Leander és Lenszirom* nekem is a gyerekkoromban látott mesejátékok jutottak eszembe. Ez az előadás semennyire sem ágyazódik bele az aktuális korba, nyilván az örökérvényűség és az egyszerű választások felől határozza meg magát, és mint ilyen, illik a mostani Nemzeti repertoárjába, amelyre eddig egyébként nagyon kevés gyerekeknek szóló produkció került fel. Ám a szépség hangsúlyozása engem is zavart, hiszen míg egy népmesében az átok egyértelműen szenvedést, alacsonyabb szintű létezést jelent (például béka vs. ember), itt ez transzcendentális szempontból nincs ennyire egyértelműsítve, csak annyi érzékelhető, hogy a főszereplő szerelmes ifjú arcát immár nem borítja szőr, és csinosabb a ruhája.

S ha már repertoárról beszélünk: a *100+1 holdaspagony* pont olyan, mint egy igazi Stúdió K-s gyerekelőadás (persze már csak az alkotók miatt is). Ezt azért tartom fontosnak megjegyezni, mert az elmúlt évekig a Stúdió K azon kevés helyek egyike volt a fővárosban, a Budapest Bábszínházon és a Kolib-

rin kívül, ahol rendszeresen mutattak be nagyon színvonalas gyerekelőadásokat. Így a színház szinte saját brandet tudott kifejleszteni, amelynek egyik védjegye a nyelvi igényesség, ami – ha már ennyit beszéltünk az interaktivitásról – behívja a felnőtt nézőt is az előadás világába. Zalán Tibor, a szöveg szerzője át- vagy továbbírja a *Micimackó*-hagyományt, a Karinthy-fordítást, már a karakterek elnevezésénél is: Micimackóból például Zizimackó, Malackából Falatka Caca, a Fiala Mangalica lesz. A kilenc- és hétéves lányaim kettőt láttak ezekből az előadásokból, de míg azt mondják, hogy a *Leander és Lenszirom* jobban tetszett nekik, mégis a *100+1 holdaspagony*ból idéztek még he-tekig, tehát őket is elragadta a nyelvi játék.

B. T. É.: Az elején azt írtad, hogy ez a négy-öt előadás véletlenszerűen állt össze. Ebben az a szép, hogy mindegyik másfajta színházi értelmezésben valósult meg, mindegyiknek van létjogosultsága, és ez így együtt talán valamennyire lefedi ennek a sokszor elhanyagolt műfajnak a sokszínűségét.

ITT ÉS MOST – KORLÁTOZOTT ÉRVÉNYESSÉGGEL

A magyar gyerek- és ifjúsági színház a járványhelyzetre adott reakcióiról

A koronavírus bizonyos online színházi folyamatokat felgyorsított a live streamtől az on demand előadástáruk megerősödéséig, valamint a hibrid, kifejezetten erre a médiumra készített előadások megjelenéséig. Hogyan reagáltak a helyzetre a magyar gyerek- és ifjúsági színházak? A kerekasztal-beszélgetést LÁPOSI TERKA, LIPTÁK ILDIKÓ, SCHNEIDER JANKÓ és VIDOVSZKY GYÖRGY részvételével PAPP TÍMEA moderálta.

– Mit tapasztaltatok az elmúlt hónapokban: sikerült a gyerek- és ifjúsági színházaknak elérni a gyerekeket a virtuális térben?

Schneider Jankó: Azokon a közösségi felületeken, ahol én jelen vagyok, a fiatalok és a még fiatalabbak nincsenek jelen, ott csak a szülőket, pedagógusokat tudjuk elérni és megszólítani.

Vidovszky György: Én sem gondolom, hogy a színház-csinálóknak belépése lenne a gyerekek által látogatott felületekre. Általában arról van szó a tartalommegosztásnál, hogy egy előadást reklámozunk az online térben, de az a felnőttek szűrőjén keresztül jut el a valódi célközönséghez. A színház nem veszi fel a versenyt azzal a „műfajjal”, ami az online tér-

ben eléri a tinédzsereket, a TikTokkal és az egyéb, leginkább rövidebb videókkal, de nem is kell, hogy felvegye. És nem is tartom helyesnek, hogy a színház a kiskorúakat így, különböző manipulatív videókkal szólítsa meg, és irányítsa maga felé. Valószínűleg itt is annak a zsílipelésnek kell megtörténni, ami az offline világban is megtörténik, hogy a felnőtteken keresztül jutunk el hozzájuk.

Lipták Ildikó: Tudok ehhez csatlakozni, és még hozzátenném, hogy amikor a gyerekek az online térben vannak, vélhetőleg nem a felnőttekkel, hanem a kortársaikkal akarnak kommunikálni. Ha ebbe az intim közegbe egy felnőtt

bemegy, az olyan, mint egy abúzus, már csak azért is, mert ezeknek a felületeknek a különböző kommunikációs és felhasználói jellegzetességei korhoz kötöttek. Ha ide belépve én megpróbálnék olyan nyelven kommunikálni, mint ők, nem lennék sem önazonos, sem tisztességes.

S. J.: Amikor az unokahúgom megmutatja, mit töltött föl a TikTokra, kivételezett helyzetben érzem magam, hogy beenged az ő világába.

Láposi Terka: Az óvodásoknak, annak a korosztálynak, amelyikben én eddig elmélyültem, semmi köze sincs az online térhez. Riadtan éltem meg az utóbbi hónapokat azt vizsgálva, milyen szövegi és képi esztétikának van itt érvényessége, mit lehet és mit szabad tennünk, és végtelenül tartózkodó lettem. Bátran vállalom, hogy nem tudok abból kilépni, hogy óvodáskorban egy hús-vér test jelenléte a színházban elengedhetetlen. Ne értsetek félre, nem a düh, hanem a tehetetlenség beszél belőlem. Egyáltalán nem tartom józan döntésnek, ha az online térbe várjuk, illetve helyezzük ezt a korosztályt.

V. GY.: Mi mindannyian hagyományos színházi produkumokat készítünk, és ebből a szempontból nem életkorfüggő, hogy az általunk készített élő, valós előadást az online reprezentáció sosem fogja pótolni vagy helyettesíteni. Lehetnek áthidaló megoldások egy olyan helyzetre, mint a mostani, hiszen minden gyereknek joga van ahhoz, hogy hozzáférjen ezekhez a művészeti alkotásokhoz, és ezért nekünk kell eljuttatni hozzájuk az előadásokat. Az igaz, hogy a tinédzserek az online tér önálló felhasználói, és hozzájuk több, számukra is érdekes áthidaló formán keresztül lehet eljutni ebben az időszakban, de ezek mellékutak vagy leágazások a színházcsinálás számunkra ismert érvényes formáihoz képest.

S. J.: A kisfiam tízéves, és nekem kellett megmutatni neki, mi lehet az online térben számára érdekes, ő ugyanis nincs jelen azokon a felületeken, ahol böngészhetne és válogathatna. Sok érdekes és kreatív dologgal találkoztam, de azt gondolom, ezek nagyon hamar kifáradtak, és nem tudom, hogy ha jön egy második hullám az elsőhöz hasonló kollektív karanténal, milyen érvényessége marad az online térnek, és a színházaknak ott kell-e „támadni”.

L. I.: A fejlődéslelektanból tudjuk, hogy fontos, hogy minél tovább tartson az az időszak, amikor valós térben, valós helyzetekben, valós tárgyakkal szerzünk tapasztalatokat. Az őszre készülve a Kerekasztalnál megvizsgáltuk az előadásainkat abból a szempontból, hogy ha a karanténhelyzet megismétlődik, mit tudunk az online térre alkalmazni. Az óvodásoknak és az alsósoknak szóló előadásokat egyáltalán nem tudjuk adaptálni, mert az alkalmazott formák és a gyerekek képességei, tapasztalatai ezt nem teszik lehetővé, náluk szükséges a fizikai jelenlét. És van még egy nagyon fontos szempont a pszichológián kívül: a színház az itt és most művészete, abban a színész a saját testével van jelen. Ha azt csak képernyőn látjuk, egy másik műfajban, a film területén találjuk magunkat. Ahhoz, hogy ott is érvényes, főleg erős legyen, amit mondunk, a film nyelvén kell fogalmazni. Mi rettenetesen szerencsések vagyunk, mert – a járványtól függetlenül – egész évadban forgatunk egy stábbal, amelyet Szilágyi Zsófia filmrendező vezet. Egy dokumentumfilm leforgatásán túl a cél az, hogy olyan filmek készüljenek, amelyek képernyőn keresztül is érvényessé teszik az előadásainkat.

L. T.: A színházban nagyon fontos a taktilitás, az illat, a lélegzetvétel izgalma, az a közösségi katartikus élmény, ami abból alakul ki, hogy a társam mellettem ül, hogy érzékelem mások jelenlétét is. Ez viszont nem elsősorban életkori kérdés. Engem az is megriasztott az elmúlt hónapokban, hogy

Láposi Terka



Schneider Jankó. Fotó: Csatáry-Nagy Krisztina



Lipták Ildikó. Fotó: Kaposi László



menyire személytelenít, másféle gondolkodási sémákat indít el és eredményez, ha színházban filmes eszközöket használunk. Különösen azért, mert a Vojtina Bábszínházban a testtudatosság, a testimágó megélésének témájában kezdtünk el óvodásoknak szóló játszószínházi előadást készíteni, és azt a tapasztalást, amit ezzel el szeretnénk érni, az online térbe lehetetlen átvinni. Egy gyermek a maga (valós) bukfencét és a másik létét ott nem tudja megélni. Nyolc-tíz éves korra alakul ki a gyermekben az én és a te kettőssége. Ha ezt az online térben próbáljuk meg érvényesíteni, mi lesz az érzelmekkel, a kapcsolat kialakítási szokásokkal, mintákkal? Hiszen az online tér egy teljesen új életteret nyújt, amelyben nehéz felfedezni, hogy milyen emberképe, jövőképe lesz annak, aki ebbe bevonódott, aki ezt tartja természetesnek.

– *Jankó, azt mondtad, láttál izgalmas és kreatív digitális példákat, jó gyakorlatokat az online térben. Mondanál olyanokat, amik téged megfogtak?*

S. J.: Takács Daniék báb-stream-háza. Bár a nézőszámok nem voltak annyira kecsegtetőek, ez egyáltalán nem róluk szólt, hanem inkább arról, hogy megjött a jó idő, lazult a helyzet, és az emberek nem a képernyő előtti színházra vágytak. A filmet említette Ildikó. Láttam jó néhány olyan animációs filmet, amelyek kreativitása túllépett a többkamerás előadás-közvetítéseken. Számomra ezek a filmek arról szóltak, hogyan lehet ebben a helyzetben a korlátozottan rendelkezésre álló eszközökkel és egyáltalán a képernyő adta szűk korlátok között önmagunkat eredeti és érvényes módon megfogalmazni.

– *Mit gondoltok, ez tud visszafelé hatni, beépülhet az élő színházba?*

S. J.: Ez ott és akkor működött, színházi formákat felhasználó videós gyakorlatként, de ez nem közösségi élmény és közösségi alkotás. Nézőmegtartó ereje van, de hosszú távon nem fenntartható kommunikációs állapot.

V. GY.: Én is azt gondolom, hogy részben már kimerültek a formák, és abban is biztos vagyok, hogy ez nem mindenki számára recept. Ha túllépünk azon, hogy a művészek a tehetségüket felhasználták egy másik műfajban, hogy létrehozzanak valamit, amivel elérik a gyerekeket, és kifejezetten a haszon felől nézzük a helyzetet, akkor azt mondom, elképzelhető, hogy megmaradnak ötletek, formák, amiket később beépíthetünk egy-egy előadásba. Nekem kifejezetten meglepetés volt a Círóka Bábszínház tagjainak az animációs kreativitása, és ha legközelebb ott dolgozom, kikerülhetetlen lesz, hogy ezt a számomra eddig ismeretlen képességüket beépítsük a produkcióba. Hangsúlyozom, nem online, hanem élő előadásba.

– *Az online felületeken a meseolvasás, az animációs filmek és az előadások demokratizálták a gyerekek számára a kultúrához, a színházhoz való hozzáférést? Vagy mivel a választás és a konkrét felületekhez való hozzáférés joga továbbra is a felnőtteknél maradt, semmi nem változott az offline világhoz képest?*

L. I.: Szerintem nem demokratizálta, mert feltehetően ugyanazok maradtak a felhasználók, mint eddig, sőt, talán épp a visszájára sült el a dolog, hiszen az a szülő vagy pedagógus, aki rendszeresen viszi színházba a gyermekét, tanítványait, valószínűleg kisebb eséllyel ülteti le őket a monitor elé azért, hogy egy előadást megnézzenek, akkor már inkább egy jó filmet választ. Aki pedig az iskolán keresztül jutott ezekhez a tartalmakhoz, még kevésbé találkozhatott minőségi kultúrával. Mi egyébként szerencsések vagyunk, mondhatom, hogy rendben elindult az évad: szeptember óta játszunk, és közben gőzerővel készülünk az online létre is. Úgy gondolom, hogy főként azok a pedagógusok lesznek nyitottak a Kerekasztal interneten elérhető programjaira, akik az előre is azok.

Vidovszky György



V. GY.: A gyerek- és ifjúsági színházban nagyon sok dolog, például ez sem úgy érvényesül, mint a felnőtteknek szóló színházban, hiszen ott a felnőtt saját döntéséről, saját időbeosztásáról van szó. Azt a közeget némileg valóban demokratikusabbá tette az online megosztás például azzal, hogy olyan vidéki vagy külföldi előadásokat is megnézhattunk, amelyekre egyébként nem juthattunk el.

S. J.: A mi nézőink, azaz fogyasztóink – még a felnőttek is – sokkal szűkebb választékból válogathatnak. Általában nem követnek sok színházat, leginkább csak azt, ahova egyébként is járnak. Ez az egyik oldalról jóval nagyobb elkötelezettséget mutat – ami számunkra jóval nagyobb felelősséggel jár, hogy megtartsuk őket –, a másik oldalról pedig azt jelenti, hogy a kínálati spektrumnak feltehetően így is csak egy kis szegmense jut el a felhasználókhoz.

L. T.: A szóhasználat is milyen érdekes: fogyasztókról és felhasználókról, választékról, kínálatról beszélünk, messze elléptünk a színház itt és most valós élményű koherenciájától! A gyerek az online felületen egy képernyőt néz, és ha érdekesnek találja, amit lát, előtte ragad. Ezt individuumként teszi, a kontextus része az egyedüliség. Így az online a színház egyik lényegével szemben hat, azaz a közösség ellen való munkálkodás. Az itt és most ebben az esetben tökéletesen megszűnik.

– *Vannak sétaszínházak közterületeken, adott helyszínre speciálisan létrehozott színházi előadások, fel lehet fedezni kerületeket, városokat egy applikációval, saját mobiltelefon segítségével – csupa olyan, nem hagyományos, de mégis színházi esemény, amilyeneket felnőtteknek szóló fesztiválok programján évek óta megtalálhatunk. Adaptálhatók-e ezek a gyerek- és ifjúsági korosztályra?*

S. J.: Amíg jó az idő, nagyon szeretnénk további utcai akciókat. Még odébb van, de a betlehemezést templomokban, egyéb adventi terekben tervezzük, már találtunk erre alkalmas kapualjakat is. Gondolkodunk ablakszínházban, amihez épp egy olyan mesét keresünk, aminek elég sok izgalmi pontja van, ahol abba hagyhatjuk, és ahonnan folytathatjuk tovább, ugyanis ezt egy folytatásos, Szabó család-féle történetnek szánjuk. A gyerekek bent vannak az oviban, a csoportszobában, mi pedig meglepetésszerűen megjelenünk kint, az utcán, az ablak másik oldalán. Játsszunk egyet, az egész jelenet nem tart tovább tíz percnél, eltűnünk, és egy hét múlva érkezünk ismét, ugyanilyen váratlanul, és folytatjuk a történetet.

– *Az életkort egy szempontból már körbejártuk, de a virtuális világ veszélyeiről mikortól érdemes előadást készíteni? Gyuri, talán te voltál az első, aki ezt a témát feldolgoztad a Cyber Cyranóban. Érdekes, hogy bármennyire is megtörtént esetre épült, akkor az disztópiának tűnt.*

V. GY.: Kétségtelen, hogy az akkori valóság, de nagyon ritkának számító eseményekről nem gondoltuk, hogy egy évtizeddel később ennyire mindennapossá válnak. A *Cyber Cyrano* után elég gyorsan jött ugyanebben a témában a *kettős:játék* és a *Rövidzárlat* a Kolibriben, és most egy kicsit meg is vagyok ijedve, mert azt hiszem, ezekkel az előadásokkal – még ha a kort meg is előzve, de – mindent elmondtunk erről a problémakorról. A színházak előtt két utat látok: elérni és hosszabb-rövidebb ideig ott tartani a gyerekeket a képernyő előtt, vagy – amiről most mi is beszélünk, illetve ez a három előadás szólt – a képernyő előtt töltött idő veszélyeire felhívni a figyelmet. Ha mi határozzuk meg, hogyan töltse egy gyerek akár színházzal, akár bármi mással az idejét a képernyő előtt, kérdés, hogy a gyerek ízléséhez képest nem lassú, elavult, nézhetetlen-e a mi választásunk. Ha viszont ő dönti el, mit szeretne nézni a képernyőn, akkor nem valószínű, hogy minket választ.

L. I.: Ennek kapcsán visszacsatolnék ahhoz a kérdéshez, ami a formák oda-vissza hatását érintette. Valószínűleg a témákban is tetten érhető lesz a hatás, de remélem, hogy ez nem azt jelenti, hogy innentől kezdve a történetek folyton a Covidról szólnak majd, mert az borzasztó lenne. Inkább talán a szereplők közti kommunikációs minőségek változása jelenik majd meg a történetekben, például azzal, hogy nemcsak személyes találkozások során dőlhet el valami két ember között, hanem egy csomó minden átkerül a virtuális térbe, ahol most mi is beszélgetünk. Ahogy „a hírnök jó, s pihegve szól” dramaturgiai megoldást felváltotta a levél, majd a telefonhívás, úgy alkalmazkodunk az újabb s újabb technikai lehetőségekhez.

S. J.: A nézők jelenleg nem a képernyők előtt ülnek, és sajnos nem is a színházi széksorokban. Mi itt, Szegeden utcai akciókba kezdünk, hogy merjenek bejönni hozzánk a báb-színházba. Kint próbáljuk megszólítani őket óriásbábokkal, kikiáltóval toborozva, és más aktivitásokkal. Ezeket azonban csak egyszer lehet elsütni, ezért folyamatosan gondolkodunk további színházszerű vagy egészen színházi eseményekben. Nem hiszem, hogy a képernyő az út ahhoz, hogy a nézőket elérjük, bár ennek, amit csinálunk, most van marketingértéke, de ha jön a rossz idő, még nem tudjuk, mit fogunk csinálni.

V. GY.: Én is azt gondolom, hogy azt kell kommunikálnunk, jöjjenek színházba, mi pedig mindent megteszünk, hogy ezt biztonságos körülmények között tehessék. A Kolibriben ez a fő üzenet, amit el szeretnénk juttatni, emellett havonta egyszer streamelünk úgy, hogy az előadás egyébként élőben, közönséggel megy.

– *Terka, több éve vagy az NKA Színházművészeti Kollégium egyik kurátora. Az áprilisban kiírt „felhívás elsősorban a COVID-19 vírus következtében kialakult helyzetben kíván olyan művészeknek, színházi alkotóknak, alkotócsoportoknak támogatást nyújtani, akik a koronavírus-veszélyhelyzet társadalmi-lélektani hatásaira reflektálnak, vagy on-line módon készítenek elő olyan produkciós terveket, melyek a hagyományos színházi működés újrakezdését könnyíthetik meg, illetve az alkotó és a befogadó közötti közvetlen fizikai érintkezést nélkülöző, on-line térben előkészített és megalkotott művészi produkciókat valósítanak meg.” A beadott pályázatokban mennyire jelenik meg az online tér mint téma vagy mint produkciós forma?*

L. T.: 2013 óta van rálátásom az NKA pályázataira, és erre a kiírásra jó néhány olyan pályázat is érkezett, amelynek a készítője először pályázott az NKA-hoz. Mintegy 460 pályázatot olvastam el az alkotói és a projektterv altémákban, ezek között több izgalmas kutatási és tréningprojektet vagy új dramaturgiai megoldásokra irányuló kísérletet találtunk. Sok volt az előremutató projektötlet, különösen a színház eszközeivel történő folyamatos fejlesztést érintően, és többen fogalmazták meg újszerű módon a színház fogalmát. Dinamikus, önreflexív, tág határok mentén gondolkodó és megszólaló alkotói tanulmányok születettek. Sokféle tapasztalattal érkeztek a pályázók, és széles volt az életkori skála is. Az volt a benyomásom, hogy független alkotók erősebb, hosszú távon lényegretörőbb jövőfelfedezést, világképet közvetítenek a színház eszközeivel, mint bármikor, de a hús-vér testre, nem pedig a digitális világra fókuszálva.

A beszélgetés résztvevőiről: Laposi Terka a debreceni Vojtina Bábszínház Játékszínházának művészeti vezetője, Lipták Ildikó a Kerekasztal Színház színész-drámatanára, Schneider Jankó a szegedi Kövér Béla Bábszínház művészeti vezetője, Vidovszky György a Kolibri Gyermekek- és Ifjúsági Színház rendezője.



Fotó: Halász Tamás

LŐRINC KATALIN

RÓNA VIKTOR FEKETÉN-FEHÉREN

„Herceg a vasfüggöny mögül” – a PIM-OSZMI kiállítása a Bajor Gizi Színészmúzeumban

A Róna Viktor emlékkiállításról megjelent már néhány írás, amely méltatta a kivételes pályafutást, a regényes életutat s annak bemutatását. A megemlékezések, az értékelő, feldolgozó írások sorát bővíteni csak úgy érdemes tehát, ha adja magát egy, az eddigiektől eltérő megközelítés. Az enyém óhatatlanul az. És bár sem recenzió, sem tudósítás, de még kritika esetében sem tartom szerencsésnek az egyes szám első személy használatát, ezúttal megkerülhetetlen.

Mert Róna Viktort (1936–1994) az őt prezentáló kiállításon most egyszer csak annak a gyermeknek az optikájával látom, aki számára nemcsak a szakmai horizonton tűnt fel a „herceg”, de néha családi környezetében is. Ahogy egy hatvanas-hetvenes évekbeli fotón vagy mozgóképen elnézem pas de deux-t táncolni Orosz Adéllal, beugrik, hogy a művésznő pótkontya anno az én levágott hajamból készült (édesapám, Lőrinc György balettigazgató közvetítésével). Egy kedvesen mosolygó portréja láttán meg eszembe jut, amikor eljött Szigligetre meglátogatni apámat az évi rendes családi nyaralásunk kellős közepén. (Ami kivételes kapcsolatra utal, mert apám szigorú elvonulásnak je-

lölte ki ezt a pár hetet, szüneteltetett minden szakmai és társasági kommunikációt.)

Amikor első alkalommal – nem sokkal a koronavírus-záratot követő megnyitás után – láttam a Bajor Gizi Színészmúzeum néhány kis szobányi helyiségére adaptált óriási anyagot, ez a szemszög oly mértékben uralta számomra a befogadást, hogy mintha egy időutazás kódéneke öt centivel a föld fölött lebegő kis felhői himbáltak volna teremről teremre a kronologikus rendben, logikus korszaktagolással kiállított dokumentumok között. Minden darab előhozott valamit a múltból, az operaházi nagyterem deszkapadlójának (melyet bádogkannából

kellett időről-időre vízzel végiglocsolnunk, hogy ne csússzon) szagától kezdve a külföldi turnéig, ahonnan hazaérkezve apám az operaballet és benne Róna sikeréről számolt be büszkén anyámnak, miközben – az akkoriban csak a reptéri vámmentes zónákban elérhető – Milka csokoládékat osztotta ki köztem és testvéreim között.

Róna nyolcvanas évekbeli világjárásának képei – Párizstól Tokióig, hogy csak vezetői pozícióiból említsek itt kettőt, melyek idején magam is többnyire külföldön éltem/dolgoztam – pedig eszembe juttatták, amikor 1981-ben felhívtam Stockholmból, mit szólna hozzá, ha elmennék a párizsi operába próbátáncra... Róna a párizsi operaballet vezető balettmestere volt akkor, miután felhagyott az előadói pályafutással.

De azért ott volt „velem” a kiállításon a tánc történeti érdek-lődésű szakemberi, szakírói énem is, tehát az időutazás má-mora mellett jutott a csodálatból annak is, milyen hallatlanul gazdag képanyag és mennyi információ került itt feldolgozásra, majd méltó bemutatásra, s milyen eleven, élvezhető módon.

A kérdés, miszerint hogyan láthatja mindezt egy mai tizen-huszon-harmincéves fiatal, akinek már semmilyen közvetlen emléket nem idéznek fel a huszonhat éve elhunyt balettszillag életének epizódjai, csak akkor merült fel bennem, amikor kide-rült, hogy írni fogok a kiállításról.

Újra meglátogattam tehát a budai villa varázsos miliójében elhelyezett tárlatot, immár háttérbe parancsolva (amennyiben ez lehetséges) a szubjektív optikát. Nem azt a Róna Viktort látni, akiről tudtam, hanem felfedezni azt, akiről utólag alkothatok csak képet, a jelen távlatából szemlélve történelmi-társadalmi környezetét is.

A magamnak feltett kérdésre már egy felületes körbetekintés is kínál válaszokat: a kiállítás látványának megalkotói (Csánádi Judit, Kiss Gabriella s a tipográfus Czeizel Balázs) a mai befogadó vizuális ingerküszöbének alapos ismeretében helyezték el az álló- és mozgóképek irdatlan mennyiségét s a minimálisan szükséges, de kellőképpen informatív szövegeket ebben a csekély alapterületű térben. Nem csupán az oldalfalakat borítja be tapéta módjára a (kellemes ritmusban váltakozó méretű) fekete-fehér fotók „kollázskárpitja”, de még a talajra, a lábunk alá is kerül belőle! Az egyik helyiség teljes padlózatát egy világ-térkép foglalja el Róna Viktor vendégjátékainak helyszíneivel, de néhány képernyő is a járófelületen kapott helyet. Utóbbiak (melyek folyamatosan ontják a mozgóképeket) szintén eltérő nagyságúak, s mintegy második vizuális réteget adnak az eleve képekkel borított felületeknek, ám méretükben alkalmazkodnak az adott terem tematikájához. Például ahol a tárlat Róna úti élményeit idézi fel, ott képeslapléptékű, pici képernyőkön mintegy az üdvözlőlapok, haza/máshova küldött fotók, levelek, üzenetek reminiscenciájaként peregnek előttünk a képi dokumentumok. Ilyen módon úgy a fotó-, mint a filmreprodukciók sokszorosra forog mind a négy helyiségben (mutatva a gyűjtemény lenyűgöző gazdagságát): szó szerint nincs leállítás. Ráadásul a mozgóképes anyagokat hang is kíséri: folyamatosan balettdzseneket, korabeli híradókat, levéldízeteket hallunk, amelyek egymásra lícitálnak a térben. Mi ez, ha nem pont az a stimulusmennyiség, amelyben a mai (X, Y, Z generációs) fiatal éli mindennapjait, s amelynek közegében megszólítható?

A befogadásra való nyitottság, éberség *fizikai* feltétele tehát mindenképpen adott, a kérdés következő rétege az, mit jelenthet maga az életút egy mai fiatal számára. Miért lehet számára reveláció az az élet, amelyet magam is – e kiállításnak köszönhetően – csak utólag látok úgy istenigazából, mert kivételessége az itt érzéketlenül ábrázolt korszakban is gyökerezett?

Hiszen hol kivételes ma már az, hogy egy fiatal táncos, aki-nek a lábszerkezete nem a legoptimálisabb a balett-techniká-

hoz, művészi vénájának köszönhetően mégis világsikerre tesz szert? Ma már nem az, hiszen számtalan irányzat, stílus, alkotói módszer létezik a táncművészet terén, s a legelterjedtebb alkatú művészek kereshetnek, találhatnak maguknak valót. A hatva-nas években azonban ez nem volt így: a klasszikus balett-tech-nika és egy behatárolt keresztmetszetű, hagyományos repertoár volt az egyetlen út egy balettművész világsikeréhez.

Hol kivételes ma már az, hogy egy magyar fiú elindul, majd meghódítja szakterülete nemzetközi színterét? Már évtizedek óta nem az, de azoknak, akik abban nőttek fel, hogy személyi igazolvánnyal a zsebükben bármikor bárhova elutazhatnak, felfoghatatlan, mekkora csoda volt, hogy egy magyar művész magyar útlevelemmel, megtartott állampolgársággal szabadon mo-zoghatott a világban fellépései, vezetői funkciói, alkotói tevé-kenysége színhelyei között. (Egészen különleges eleme a kiállításnak Rudolf Nurejev Rónának címzett, aláírás helyett jelszóval szignózott magánlevele: döbbenetes tanúsága egy kornak, amelyben ő „szovjet disszidensként” nem tarthatott fenn nor-mális levélkapcsolatot magyar barátjával... S hogy e szálon is továbbmenjünk: a két balettszillag kapcsolatának természete a nyilvánosság számára mindmáig a sejtések szintjén maradt. Ba-rátság, szerelem, munkakapcsolat váltakozva sejlik a képek, for-rások által csak szórványosan nyomon követhető történésekben. Ne felejtjük el: a hatvanas-hetvenes években a homoszexualitás, noha már nem számított bűnnek, társadalmilag Nyugaton is ta-butéma volt, még ha afféle „folyosói szinten”, kellő diszkrécióval lehetett is róla beszélni.)

Az a kérdés is feltehető – a gyermek- és fiatalkori emlé-k tárgyak, fotók, emlékkönyvbeírások, naplók, családi levelek mennyiségét csodálva –, mi lehet különleges ezek temérdeksé-gében a fiatalok számára ma, amikor a szüleik már a születésük pillanatától, majd kiskamasz koruktól ők maguk rögzítenek minden momentumot az életükből. Róna Viktor gyermekkorá nem csupán azért volt egészen kivételes, mert színházi szülők fiaként kezdettől a színházi világban forgolódott, szó szerint ott nőtt fel (gyermekszínészként még akkor is alkalmazták, mikor már elkezdte táncos tanulmányait), hanem mert őt rajongásig szerető szülei szisztematikusan őriztek róla, tőle minden emlé-ket, s ezzel őt magát is arra nevelték, hogy számára az emlékei gyűjtése fontos legyen. Ennek is köszönhetjük azt, hogy Róna Viktor hagyatéka ilyen bőséges, ilyen „elmesélős”.

Bámulatosak az utolsó teremben elhelyezett újságkivágá-sok és hódolói levelek kinagyított, plexilapok között a térbe „eresztett” másolatai. Kedvencem a Winnetou őrs levele, mely-ben tizenhét VII. osztályos lány kéri őt, vállalja el a tiszteletbeli őrstagságot, mint írják: „tekintettel arra, hogy művészetének tisztelettel adózunk”. De itt kaptak helyet azok a művészfotók is, amelyek Róna Viktort nem a színpadon ábrázolják: egy gyö-nyörű férfiembert, aki a legelterjedtebb helyszíneken, zsánerekben és életkorokban az adott fotóművész – többek között Keleti Éva – alkotásaként néz vissza ránk.

Ezen a ponton érdemes visszafordulni az alapkérdéshez: mi az, ami Róna Viktor személyiségéből, életútjából, szakmai pá-lyafutásából örök érvényűen, itt és most revelatív lehet annak is, aki sosem ismerhette őt és egykori közegét?

A belülről fakadó szépség, érzékenység és intelligencia (így, együtt: három az egyben) a kiállítás elejétől a végéig mindahány képen csak úgy sugárzik Róna Viktor arcáról, tartásából, a mozgóképanyag tanúsága szerint pedig mozdulataiból is. Ekkor értjük meg, mennyire nem számított, hogy lapos a rüsztyje, s hogy lábai nem nyújthatók át olyan ívesen, mint a szerencsésebbeké, mert valami olyasmi áradt belőle, ami minden kor nézőjében rezonanciát kelt, ami magával ragad. A befutott életpálya pedig azt igazolja, bármennyire megváltoztak is mára a társadalmi,

szakmai, politikai körülmények, a szorgalom, a már gyermekként is „felnöttes” kitartás és tudatosság (nemcsak szakmai, de közismereti tanárai is így jellemzik), a gondos szülőknek, majd önmagának megfelelni akarás elszántsága – örök értékek.

Ezért is olyan nagyszerű ez a kiállítás. Mert nem csupán Róna Viktorról mesél, hanem egy teljes korszakról, egyben egy szép és nehéz hivatásról, egy művészeti ágról, és ami a fő: az ember erejéről. S teszi ezt arányosan sűrítve, nem agyonbeszélve, az információs tartalom minimális pontatlanságával (amiből ekkora léptékű anyagra jóval több szokott jutni).

A hatalmas hagyaték feldolgozásában és rendszerezésében, a kiállítás koncepciójának kialakításában olyan mértékű Halász Tamás, a vezető kurátor érdeme (akit nyilván nagy erővel segített kurátortársa, Bánóczy-Varga Andrea s a kivitelezést bonyolító Szepessy András), hogy a neki szóló főhajtásnak kell zárnia ezt az írást. Amikor 2019 őszén felhívtam valami digitalizáció ügyében, hangjában alig fojtott izgalommal beszűrt egy félmondatot: „Vadul dolgozunk a Róna-kiállításon...”

Megérte.

AKI NEM TUD MINDENT, AZ NEM RÚG LABDÁBA

A Róna Viktor-életműkiállítás kapcsán négy, nemzetközi karriert befutott magyar táncművésszel, BANKA VIKTORral (Ballet Vlaanderen), DOMOSZLAI EDITtel (Rambert Dance Company), LUKÁCS ANDRÁSSal (a Wiener Staatsoper egykori táncosával, a Győri Balett művészeti vezetőjével) és SIMON ISTVÁNNal (Balett Dortmund), valamint GARA MÁRK tánc történetével beszélgettünk. A sztártáncos fogalmának alakulása mellett szó esett a tánc műfaját érintő globális trendekről, valamint arról, milyen változások szükségesek a műfaj egészséges fennmaradásához. SZÁSZ EMESE Zoom-kerekasztala.

– Róna Viktort nemzedéke egyetlen nemzetközi sztártáncosként emlegetik. Hogy látjátok, mik voltak a nemzetközi sztártáncosi karrier fokmérői Róna Viktor korában, és mik ezek a tényezők ma?

Simon István: Sokrétű, hogy ki számított balettsztárnak Róna idejében. Meg lehet vizsgálni, hogy az adott táncos hány helyen lépett fel, mennyire elismert partnerei voltak, kikkel dolgozott együtt, milyen államfők mentek el az előadásaira, a médiában milyen gyakran szerepelt stb. De az biztos, hogy a hidegháború idején kultúrpolitikai fegyvernek számított, ha egy ország ki tudott állítani kiváló balettművészeket, akik a világ különböző pontjain képviselték az adott kultúrát. Két nagy csoportra lehet osztani azokat a táncosokat, akik külföldön táncoltak: az egyikbe azok sorolhatók, akik disszidáltak, és így lettek világsztárok, a másik csoportba pedig azok, akik a magyar állam által kaptak lehetőséget arra, hogy külföldre menjenek, miközben megtarthatták a magyarországi bázisukat. Tánc történeti vonatkozásban mindkettő nagyon fontos.

Gara Márk: Róna Viktor azok közé tartozott, akik úgy tudtak a nemzetközi szinten érvényesülni, hogy közben megmaradt az itthoni státuszuk. De pontosítanék, nem ő volt az egyedüli ebben a generációban: Lakatos Gabriella, Orosz

Adél és Dózsa Imre is nagy ívű nemzetközi karriert futott be, csak Róna nárcisztikusabb személyiség volt, neki fontosabb volt a csillogás. Sőt, már az 1920-as évektől voltak jeles, külföldön is jegyzett táncművészeink. De visszatérve Rónára és kortársaira, az ő idejükben a művészlét előjogot jelentett az utazásra: az volt az egyik legvonzóbb dolog a balettkarrierben, hogy az ember kiszabadulhatott, és tapasztalhatott olyat, amit itthon nem. Másrészt kereslet is volt a magyar táncosokra, hiszen temperamentumukat tekintve is kiemelkedőek voltak.

Banka Viktor: Van ennek egy olyan perspektívája is, hogy az ötvenes évek utáni balettgeneráció csak otthon számított sztárnak, egy olyan közegben, ahol a balettművészi pálya kiugrást jelentett a munkásosztályból. Ebből a zárt közegből származott az a szemlélet, hogy aki elhagyta az országot, azt rögtön világhírű táncosként könyvelték el otthon. Több olyan, Magyarországon híres táncosról tudok, aki a külföldi sikereire hivatkozva csinált karriert, miközben kint senki nem hallott róla, csak egy csepp volt a tengerben. A másik pedig az, hogy sokkal több táncos van ma, mint régen. Lakatos Gabrielláék idejében negyed ennyien táncoltak, és könnyebben ki is lehetett tűnni. Manapság ha nem vagy az együttesvezető esete, akkor menned kell. Kellő bátorsággal viszont a saját karriered kovácsa lehetsz.

– A táncstudáson túl milyen képességek repítettek egy táncost az élvonalba Róna Viktor korában, és ehhez képest milyen tulajdonságokkal kell rendelkezni ma?

G. M.: Ha megnézünk egy Róna-felvételt, akkor láthatjuk, hogy amit ő technikailag nyújt, az mai szemmel nézve kevés. Viszont az egyéniségével felül tudott kerekedni a technikai hiányosságain. Az ő idejében a táncos személyisége és előadói kvalitásai tehát legalább annyira mérvadóak voltak, mint a táncstudása. Ma az utóbbi nagyon nagy súllyal esik latba, tehát aki nem tud mindent (is), az nem rúg labdába. A kérdés számomra az, hogy hol vannak ma a nagy egyéniségek a táncban.

B. V.: Róna Viktorék idejében elég volt, ha a Vaganova-stílusból jó voltál – ebből sztárságot tudtál kovácsolni. Ma már egy táncosnak tudnia kell Balanchine-t, otthon kell lennie a francia iskolában, birtokolnia kell az angol, az orosz technikát, vagyis sokkal sokszínűbbnek kell lennie már egy alműfajon belül is.

Domoszlai Edit: Én itt, Londonban azt látom, hogy például a Royal Ballet sztárjaival szemben nem elvárás, hogy minden stílusban otthon legyenek, elég, ha egy dologban kiemelkedőek. Van tíz táncos – köztük Marianela Núñez és Maria Osipova –, akiket tényleg elképesztően sokan ismernek itt, és akikre az arculatát építi a társulat. Viszont legtöbbjüket nem láttam modernebb darabban táncolni, például amikor Crystal Pite készített a társulatnak darabot. A mi társulatunk, a Rambert Dance Company speciális ebből a szempontból, mert nálunk a sokszínűség az egyik legfőbb szempont, és ebből adódóan mindenki eltérő technikai felkészültséggel érkezik ide. Van például olyan indiai kolléganőm, aki elképesztően tehetséges, de nem balettozott sokat, viszont olyanok is szép számmal akadnak, akik balettegyüttesből szerződtek a Ramberthez. A mostani vezetés arra törekszik, hogy különböző karakterek legyenek, és hogy a húsz táncos húszféle-képpen nézzen ki. Ez azt szolgálja, hogy bármerre megyünk a világban, mindig legyen valaki, akivel a közönség tud azonosulni.

– A klasszikusbalett-profilú együttesek esetében mennyire fontos, hogy a táncosok több mozgásnyelvet és technikát bírtokoljanak?

S. I.: Nem igazán lehet ma klasszikus társulatokról beszélni, így azt is nehéz megmondani, mik a klasszikus balett elvárásai. Az autentikus balettszegmens szűkül, és ezzel párhuzamosan egyre inkább hódít a repertoár posztklasszikusra épülő része – utóbbiban már nem a klasszikus formanyelvet jelenítik meg a színpadon. A balett világszerte globalista lett. Kis túlzással azt lehet mondani, hogy ugyanazon koreográfusok darabjai láthatóak szinte minden balett-társulatnál. A táncosok fluktuációja óriási, és a társulatok közötti átjárás is jelentősen növekedett. Mindennek következtében a klasszikus társulatok felvételi szempontrendszere a közösségi média és a balettversenyek által diktált trendekkel van összhangban. Viszont a társulati munka során teljesen más képességek szükségesek. Egy nagy, klasszikus társulatnál az a beugró, hogy valaki 180 fokban emelje a lábát, szép kardlába, nagy rüsztyje legyen, sokat forogjon, nagyot ugorjon, ugyanakkor egy vegyes repertoárú együttesben kell megállnia a helyét. Tehát itt van egy érdekes ellentmondás. Személy szerint nagyon helytelennek tartom, hogy a közösségi média elvárásai határozzák meg a társulati felvételt, mert ez olyan kontrasztelekciót eredményez, amely éppen azokat a fontos célokat gátolja meg, amelyek a klasszikus balett létét legitimálják.

– Ahogy érzékelem, azért is hasonlítják ma az élsporthoz a balettet, mert így próbálnak leszámolni a műfajt övező sztereotípiákkal – aminek végső soron a balett népszerűsítése a célja. A valóságban sikerült növelni ezáltal a balett közönségbázisát?

Lukács András: A rohamosan fejlődő technikai szint emelkedése miatt a balettra ma tényleg egy kicsit sportágként tekin-



Banka Viktor. Fotó: Nicha Rodboon



Domoszlai Edit. Fotó: Noel Shelley

tenek, és ez a jelenség az elmúlt tizenöt évben valóban rossz irányt vett. Sajnos a technikai tudásra több hangsúlyt fektet a balettvilág, mint magára a művészi kifejezésre, pedig ennek a kettőnek egyenértékűnek kellene lennie. Ugyanakkor én bízom abban, hogy egy idő után ez a folyamat megáll, és ismét balanszba kerül, hiszen a balett egy művészeti ág, nem pedig cirkusz vagy sport.

S. I.: Manapság többen balettoznak, mint a történelemben valaha, és millió szám használják a balett-tréninget szabadidős tevékenységként, sportaktivitásként – a művészi kontextus nélkül. Szerintem a legnagyobb tragédiája jelenleg a klasszikus balettnek pont az, hogy ezt az óriási tömeget nem sikerül becsatornázni a színházba járó közönségbe. Tehát van egy hatalmas tömeg, ami nem abban a kontextusban éli meg a balettet, mint amire az eleve hivatott. És ez azért probléma, mert a tömeges jelenlétük a közösségi médiában trenddiktáló lett. Ezek a trendek a szélsőségeket kedvelik, és az olyan hozzáállást támogatják, hogy jó a sok, a nagy, például forgás vagy ugrás, örülünk a wow-effektnek, és sajnos erre a szakma elitje is reagál. A sztártáncosok ezeknek a trendeknek megfelelő posztokat generálnak a közösségi médiában, amivel folyamatosan erősí-



Simon István. Fotó: Darja Stravs Tisu



Gara Márk. Fotó: Cifra Lajos



Lukács András. Fotó: Ashley Taylor

tik ezeket az irányvonalakat. Sajnos ez negatív hatással van a kifinomult, elegáns, aprólékos nüanszokkal operáló színpadi kifejezőmódokra. Pedig metakommunikációs szempontból teljesen mást jelent az, ha a láb 45, 90, 135 vagy 180 fokban van. Ezért aztán nem lehet ezeket a jelentéstartalmakat figyelmen kívül hagyni, és csak a mozgás extremitását propagálni. Ha csak a dehors-t vesszük, az nem egy balettpozíciót, hanem egy mentális állapotot jelez, amely azt hivatott kifejezni, hogy valaki magabiztos, jelen van, készen áll az interakcióra, könnyed és elegáns. Hol vagyunk már ettől, amikor 100 fokos dupla cabriole-t ugrik valaki, vagy tízet forog?

D. E.: Ebben látok párhuzamokat a mi világunkra nézve is. A közösségi médiára a Rambert is épít abból a szempontból, hogy a honlapon minden táncos adatlapján szerepel a személyes Instagram-oldala. Ez kimondatlanul is csatornaként szolgál arra, hogy elérjünk bizonyos rétegeket. Így tulajdonképpen a társulat húsz táncosának kezében van, hogy milyen értékeket közvetítünk. Nálunk, a modern táncban is megvannak a trendi wow-effektek: hogy ki hogy izolál, hogy gurul stb. De kérdéses, hogy milyen edukációs értéke van annak, hogy ezt a fajta teljesítményt mutatjuk a közösségi médiában a közönségnek.

L. A.: Mit gondoltok arról, hogy lehetne ezt a közösségi média által okozott romlást visszaszorítani? Kik tudnának ezen fordítani?

S. I.: Szerintem segítené, ha a balettet kivennénk abból a globális kontextusból, amibe beleraktuk. A társulatok szempontjából ma már nem jelent minőségi fokmérőt, ha sztárkoreográfusok darabjait veszik műsorra, hiszen pusztán pénz és időzítés kérdése, hogy ki tudja megvenni a legtrendibb kulturális termékeket. Mindez azt a folyamatot is hátráltatja, hogy a helyi előadó-közösség organikusan fejlődjön, saját alkotóit és előadóit képezze, közösséget építsen, és mindeközben a tradícióit is megtartsa. Erre most kaptunk egy esélyt, hiszen a globalizáció totálisan beleütközött a pandémiába, és rá is kényszerültünk, hogy visszafordítsuk a hangsúlyt, és nézzük meg, mi szükséges ahhoz, hogy magas színvonalú művészeti és kulturális termékek születhessenek.

D. E.: A globalizációra reflektálnék. Londonban rendszeresen előfordul, hogy a Royal Ballet Hofesh Shechter-koreográfiát mutat be (*izraeli származású, Londonban élő kortárs koreográfus – a szerk.*), miközben mi, akiknek sokkal inkább illeszkedik a stílusába az általa képviselt mozgásnyelv, szintén táncolunk tőle darabokat. Ráadásul itt van Londonban a Hofesh Shechter Company, amelynek ez a stílus a védjegye. De ugyanez igaz Wayne McGregorra is. A kérdés ilyenkor az, hogy a néző melyik társulat interpretációjára váltson inkább jegyet. Én örülök neki, hogy dolgozhatok velük, de sokszor hozzájuk hasonlóan neves koreográfusoktól csak régi darabokat adunk elő, amelyek nem az aktuális társulatra készültek. Gyakran egy másik együttes másik táncosának mozgását kell betanulnom, amihez már semmi közöm. Sokszor látom európai szinten, hogy nincs idő, pénz, gyorsan kell összerakni egy turnérepertoárt, ezért elővesznek nagy neveket, amelyekre bejön a közönség, de magából a folyamatból hiányzik az integritás, a kísérletezés és az új érték teremtésének szándéka.

B. V.: Én nem látom ennyire negatívan a tánc helyzetét, vannak segítő folyamatok is. De szerintem a legfőbb különbség a kortárs és a klasszikus tánc között, hogy a balett mindig is arról szólt, hogy milyen messzire tudsz elmenni fizikailag, mentálisan. Ellenben a kortárs táncban az egyik legfontosabb dolog az, hogy képes legyél egy pillanatra megállni, és elfogadni azt, hogy ki vagy, és mit tudsz ezzel kezdeni. Nekem nagyon sokáig kellett azon dolgoznom, hogy bízzak magamban és az itt és mostban.

Ez egy teljesen más létezés. Azt is gondolom, hogy a klasszikus formanyelv e nélkül a maximalizmus nélkül nem feltétlenül tud megmaradni. Nűñez világszinten az elsők közé küzdötte fel magát, és ez benne van az energiájában, amikor nézed. Ezt látni akarod. Úgyhogy szerintem ez a kívülről jövő nyomás elengedhetetlen a balettben, viszont csak úgy, ha a táncosok pszichológiai támogatást kapnak, és lesz változás az együttesekre jellemző, félelemalapú mikrotársadalmi létezésben.

– Márk, említetted, hogy Róna Viktor idejében az egyéniség még nagyobb súllyal esett latba, mint a technikai kivitelezés. Történetileg hogy alakult a technika versus színpadi kifejezőképesség aránya a balettben?

G. M.: A balett a romantika óta hullámmozó folyamatban van a tekintetben, hogy az előadás komponensei közül (pl. technika, látvány, cselekmény) melyik a fontosabb. A technika nagyon szórakoztató tud lenni rövid távon, de üres cirkusszá is válhat, amikor azt látjuk, hogy agyatlan emberek nyaktörő mutatványokat hajtanak végre öncélúan. Ugyanakkor ne felejtjük el, hogy a balettet száz éve folyamatosan temetik, ehhez képest még mindig itt van. Éppen ezért nem gondolom, hogy a közösségi média használata ördögtől való: az extremitások felhívják a figyelmet erre a műfajra. Ami szerintem hiányzik, és amit megoldásként ajánlanék, az a közönségnevelés. Ugyanis ha a közönség túljut azon, hogy kettőt, huszonnégyet vagy nyolcvankettőt forog-e a táncos, akkor egy idő után azt is látni és élvezni fogja, amit a balett művészileg nyújt. Ebben az esetben a nézők újra felfedeznék, hogy mi a jó abban, hogy Balanchine muzikális, hogy a Rambert-darabokban az ember elmehet a falig, és azt is láthatná, hogy az ő problémája van ott a színpadon. Ha a darabok hatást váltanak ki az egyszeri nézőből, akkor a művészet elérte a célját.

– Egy próbafolyamat során mennyi idő jut a technikai elemek elsajátítására, és mennyi a szerepformálás kidolgozására, az előadások tartalmi elemzésére?

S. I.: Én az egész karrierem során fel voltam háborodva, hogy azzal kell foglalkoznom, hogy tökéletesen beleálljak az öt-hat piruettbe, és hogy a trendi elvárásoknak megfelelően tudjam átnyújtani a térdemet. Mindeközben azzal alig tudtam foglalkozni, hogy a darabbeli karakteremet építsem. Ennek nem kéne így lennie. Nem kellene ezek a beugrókritériumok ahhoz, hogy valaki a világ élvonalában balettművészként érvényesüljön. Ha a mai napon kezdené el Róna Viktor a pályafutását, akkor nem tudna érvényesülni, mert nem felelne meg azoknak a cirkuszi trendeknek, amelyek ma óriási nyomással jelentkeznek. Nem értek egyet azzal, hogy a balettnak olyan műfajnak kellene lennie, amelyik a maximális elvárásokért harcol. Sajnos ez a folytonos versenyhelyzet a táncos pszichéjére is nagyon rossz hatással van.

– A modern balettben új művek színpadra állításánál több lehetőség van foglalkozni a színpadi jelenlét kérdésével?

D. E.: A mi vezetőnk azt fogalmazta meg, hogy neki a technika nem fontos annyira, mert az úgysem tart örökké, őt inkább a személyes történet érdekli, az, hogy mit hoztál magaddal, ki vagy. Kilencvenöt éves története során a Rambert mindig is ezt a nyitott, újító, határokat feszegető filozófiát képviselte, így a közönségünk is megszokta, hogy ha eljön egy előadásra, akkor nem a kardlábat fogja figyelni, hanem a személyiségeket, és hogy csapatként hogyan jelenünk meg.

B. V.: Szerintem a sztárság egyik fokmérője az is, ha valaki kortárs koreográfusokkal dolgozhat. Ez így volt Róna Viktor idejében is. De ma otthon ez nem jellemző, vagy csak nem adnak elegendő teret a koreográfusoknak. Nemcsak a tradíciókat kellene fenntartani, hanem az olyan kommunikációs formákat

is, amik még mindig keresik az útjukat. Szerintem a táncban ott kezdődik az igazi karrier, ahol a múlt és a jelen egyszerre van jelen.

– Györben van egy stabil közönségbázis, és a házi koreográfusok előadásai is hozzájárulnak a lokális értékek erősítéséhez. András, művészeti vezetőként hogyan látod globális és lokális viszonyt?

L. A.: Mi próbáljuk a kettőt egyensúlyban tartani. Amikor én ide kerültem, Velekei László balettigazgatóval elhatároztuk, hogy továbbra is dolgozunk a helyi értékek erősítésén. A jövőben én mint művészeti vezető próbálom adni a repertoár gerincét, ugyanakkor nagyon szeretnénk minél több koreográfust hívni külföldről. Szerintem egy táncos fejlődése szempontjából elengedhetetlen, hogy minél több koreográfussal, asszisztenssel, kultúrával ismerkedjen meg. Ezekből az ember rengeteget tud tanulni táncosként és koreográfusként egyaránt.

– Mennyire rétegzett a tánc műfajának közönsége ma életkorilag? Ki lehet azt jelenteni, hogy a klasszikus balett közönsége elöregszik, a modern pedig utat talál a fiatalokhoz?

B. V.: Szerintem a klasszikus balettnak mindig volt egy idősebb közönségbázisa. Ez természetes, mivel a klasszikus balett nagyobb múlttra visszatekintő műfaj. De én úgy látom, hogy egy csomó fiatal is nyitott rá. Rengeteg rajongó van, aki imád balettozni, és hatalmas tisztelettel jár balettelőadásokra. A középiskolás korosztály pedig alapvetően nyitott az új mozgásformákra, csak ezt nem feltétlenül látjuk. Editék csinálták például az *Invisible City* című előadást, amely egy speciális helyen felépített produkció volt, és különleges üzenete révén azonnal megragadta a fiatalokat. Ha jól emlékszem, Istvánék is táncoltak Drezdában múzeumban. Úgy gondolom, néha a táncnak el kell hagynia a színházakat ahhoz, hogy behozza a közönséget a színházba. Mert hogy várjuk el az emberektől, hogy nyissanak felénk, ha mi sem nyitunk feléjük?

D. E.: Igen, nálunk a vezetés mindig próbál valami pluszt adni a darabokhoz, mert ma már annyi inger éri a fiatalokat, hogy kell nekik a stimuláció. Most például nyitottunk egy online hangstúdiót, ahol podcastok készülnek: a táncosok híres színészekkel beszélgetnek, tehát ily módon a celebkultúrát is próbálják bevonni a marketingbe. De azt látom, hogy amennyire az extremitás jó, annyira hatásos az egyszerűség és a szépség is. Én remélem, hogy ez sem fog eltűnni.

L. A.: Szerintem a mértéktartás a legfontosabb, amikor arról beszélünk, hogyan lehet megfogni a fiatalokat a különböző effektekkel, vetítéssel és szokatlan helyszínekkel. Mert könnyen olcsóvá válhat a dolog. Fontos tudni, hogy mi az, amire tényleg szüksége van az adott művészeti ágak a népszerűsítés szempontjából.

S. I.: Annak, hogy hogyan tud a balettszakma funkcionálni a 21. században, egy másik fontos alappillére, hogy szembe tudjon nézni a társadalom által kritizált viselkedésformáival. Hogy olyan változásokat eszközöljön és olyan pedagógiai módszereket használjon a táncművészet-oktatás terén, amelyek kompatibilisek a társadalom aktuális elvárásaival. A repertoárépítésben már nagyon jól halad a tánc a tekintetben, hogy egy világra nyitott, esélyegyenlőségre törekvő szemléletet közvetítsen, de a színpad mögött ez a fajta hozzáállás egyáltalán nem jellemző. A feszültség folyamatosan növekszik, az olló szét-szétnyílik. Van egy színházi buborék, ahol a közösség jelentős része úgy gondolja, hogy más szabályok, más elvárások vonatkoznak az emberi kapcsolatokra és viselkedésmódokra, mint mindenhol máshol a társadalomban. Ez óriási kihívás jelenleg nemcsak a táncszakma, de a teljes színházi és filmes szakma számára.

A város első állandó színházának 120. évfordulóját ünnepelte idén októberben a nagyváradi Szigligeti Színház. A prózai, báb- és tánctagozatot egybefogó intézményt 2011 óta Czvikker Katalin főigazgató vezeti, akinek hívására 2015-ben csatlakozott a társulathoz Novák Eszter mint művészeti vezető. Kettejük nevéhez kapcsolódik a korábban évtizedeken át irányvesztetten működő Szigligeti Társulat egyre erőteljesebben érzékelhető új lendülete. Czvikker és Novák a Nagyváradon jelentős polgári színházi hagyományt életben tartva igyekszik szakmai műhellyé emelni a társulatban zajló munkát, javarészt Magyarországról meghívott és fiatal rendezők foglalkoztatásával. Ezt a törekvést mutatja az összeállításunkban tárgyalt három előadás is: a Kolozsváron színész szakon tanító Botos Bálint *Lila ákác*-rendezése, az SZFE-n 2017-ben diplomázott Szilágyi Bálint rendezése O. Horváth Sári dráMÁzat-nyertes *Gyerekjáték* című darabjából, valamint Telihay Péter *Hamletje*.

KOVÁCS DEZSŐ

HÁBORÚBAN A MÚZSÁK

Szép Ernő: *Lila ákác* – Szigligeti Színház, Nagyvárad / Gyulai Várszínház

A *Lila ákác* nem jöhetett el Budapestre a Városmajori Színházi Szemlére, pedig fesztiválgőztes előadás. A koronás vírus közbeszólt. El kellett utazni érte, mármint az előadásért Gyulára, a keleti országsücsökbe, ahol épp egy harminckét éves patinás fesztivál harminckettedik felvonása zajlott sűrű, gazdag napokon át, ha csökkentett üzemmódban is. Bizonyos társulatokat, sajna, nélkülözni kényszerültünk. A nagyváradi Szigligeti Színház produkcióját Botos Bálint vitte színre, mégpedig a Guelmino Sándor-féle változatot.

Szép Ernő művéről azt szokták mondani, hogy édes, érzelmes, tán melodramatikus is csöppet. Természetesen ebben az interpretációban is vannak érzelmek, nem is csekély mennyiségben, de különös fénytörésben, kiváltképp az első felvonásban. Nyelvileg is erős a matéria, telis-tele pompás mondatokkal, „a fiatalok a fiatalokra van pazarolva”, hogy mást ne mondjunk. Jótékony humor, érzékeny ironia lengi be a játékot s élteti a sersistegő jeleneteket (meg a hibátlan szereposztás), és ez nagyon üdítő.

Pereg a nagyváradiak finom érzékkel, erős rendezői ecsetvonásokkal, színészi elokvenciával megrajzolt *Lila ákác*; karcos, szögletes, szúrós, szép; de nem úgy szép, ahogy a szép szép, ahogy Széptől megszokhattuk; semmi édesség, semmi elomlás, semmi érzelmi hullámvadás; csak ironikus csillámlás a gesztusokban, a koreográfiában, a szarkazmus zörgő, fényes sztanioljába csomagolva. Mégis dupla adag adrenalin, csak legyen, aki befogadja.

Botos Bálint rendezése igen gondosan komponált munka: precíz hangsúlyok, kitartott gesztusok, verbális és gesztikus poénok zuhataga, amelyben a szereplők stilizált mozgásának, a koreográfiának épp olyan fontos szerepe van, mint a kihegyezett dialógoknak, a színészi jelenlétnek, a takra kimért megszólalásoknak, a célzottan adagolt preszióz zenének. Mozgalmas, táncos jelenetekben dőlnek, hajladoznak, egymásra tolulnak,

Mi? Szép Ernő – Guelmino Sándor: *Lila ákác*

Hol? A nagyváradi Szigligeti Színház vendégjátéka a Gyulai Várszínházban

Ki? Sebestyén Hunor, Román Eszter, Tasnádi-Sáhy Noémi, Kardos M. Róbert, Gajai Ágnes, Hajdu Géza, Kiss Csaba, Balogh Attila, Lajter Márkó Ernesztő, Kocsis Anna / Koreográfia: Györfi Csaba / Díszlet és jelmez: Bajkó Blanka Alíz / Rendező: Botos Bálint

szétrebbernek hőseink, ahogy a lendületes tempó diktálja, ahogy illik. Egy figurát úgy visznek ki, átlósan tartva, mint egy fabábut. Elindul egy kifacsart mozdulat, valami érzület, de gellert kap azonmód, mert mindjárt vissza is vonják, átúszik reálba, földszagúba, és kész, ennyi; libikóka, lebegés, groteszk a javából. Az első rész sprődebb, szögletesebb, a második érzelmesebb, de itt meg épp az érzelmek veszik meg a közönséget. A szögletesség a rajzolt díszletképben is folytatódik, Bajkó Blanka Alíz alig néhány fakózdöld fémkeretnyi, feldöntött fotelnyi terében ki-be mászkálnak az orfeumi lelkek, hol a szekrényből lépnek színre, hol csak úgy ott vannak a pamlagon, valakinek az ölében, bizonyos urakéban, még bizonyosabb asszonyokéban.

És jönnek sorban a színi tünemények. Itt van mindjárt Zsüzsü úr a lokálból a maga csálé aranyparókájával, tüsténkedő tüchttségével, csipkedős smirglimodorával; ifj. Kovács Levente adja, öröm nézni csúszkáló vehemenciáját, hallgatni felkunkorított hangsúlyait; akár a masszívan nyomuló Bizonyos urat, szépasszonyok igaz tisztelőjét. Komótosan araszolgat színre Józsi főúr, poroszkál apró, kimért léptekkel, aztán visszacsoszog, mert feledte vagy feledni próbálta, amit hallott; rendelni akarnának tőle az orfeumi ficsúrok, de ő újra meg újra csak jön, rendület-

lenül, mint az árvíz, a maga örökös mániáival, a szöszöléseivel – Hajdu Géza tipegő főpincére kerek sorsvázlatot rajzol a biológiai színjátszás magasiskolájaként. A parókák nem öszülnek.

És a színen Bizonyosné őnagysága, Tasnádi-Sáhy Noémi hódító delnője, akinek a karján fürtökben lógnak a fiúkák, aki rutinból tud sokat a méla, sötét férfilelekekről, a korosodó dívák halálos féltékenységről. Ha fiúszagot érez, az ellenállhatatlanul hat rá. A legszebb, mikor örök riválisával, a fiatalka Tóth Mancival együtt táncikálnak, előd és utód, az orfeum bimbózó meg hervadó szépei.

Román Eszter Mancija bejön, illedelmesen válaszol, ha kérdezik, bemondja nevét: Tóth Manci. „Nem baj”, hangzik a komment, és Manci csak néz maga elé meglepetten, csodálkozik, sokat álldigál tanácstalanul a befelé forduló lábfejevel; csámpás, mondanák rá az irigyek, „miháncs”, ezt meg ő mondogatja – Szép Ernőnél meg Nóti Károlynál találni ilyen delikát szóleleményeket. Az előadásban, mi tagadás, fölértékelődnek a szavak, a regénybeliek és a vendégül hívottak is, van belőlük néhány, de belesimulnak a csillogó alapmatériába.

És akkor a Manci odakuporodik a pamlagra vagy a Csacsinszky fiú ölébe, de az ifiúr mással van elfoglalva, önmagával legelébb, van ilyen. Sebestyén Hunor remekbe szabott mélabús Palikája elvan magában, és boldog a maga boldogító boldogtalanságával. A leány rajongó, megszeppent kamasz, megmegújuló rohamokkal ostromolja az ő végre megelt Paliját; a kiszemelt áldozat nyakába veti magát, a fiú visszahőköl, nincs ekkora érzelmi túltengéshez szokva, háritani próbál, de hiába.

Már-már bohózáti a szcéná, nem először, akcióznak, forognak, piruetteznek a kiváló Györfi Csaba aprólékosan koreografált táncrendjére. De azért úgy-ahogy szárba szökken a kéktiszta szerelem is (Szép színei – péhádé témaajánlat a setétlő jövő virológiabúvárainak), vagy valami efféle, ilyesféle; mondjuk, legalább az egyik oldal rendben levőnek látszik.

És akkor a szikrázó hölgyikék meg a sokat látott, sokat használt megperzselődött rutinok koszorújából kiragysz a lokálban Román Eszter félénkre, szépre mintázott Mancija.

Megtelik vele a színpad.

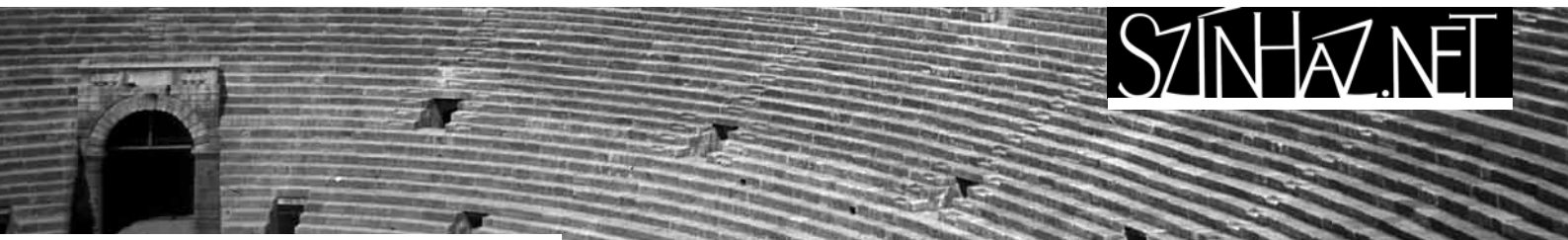
Úgy libben színre, ahogy az üde tavaszi szellő fújja szét a nehéz, súlyos fellegeteket. Kolozsváron már készül a *Rómeó és Júlia*, ő adja majd Júliát, ifj. Vidnyánszky Attila rendezői.

Azt hiszem, ilyen koncentrált töménységben csak az a társulat tud fogalmazni, ahol régóta szisztematikus építkezés folyik.

Román Eszter és Sebestyén Hunor. Fotó: Vigh László Miklós



HIRDETÉS



SZÍNHÁZ.NET

- ♦ KRITIKÁK: Don Carlos, Minden negyedik (Radnóti Színház), Táncos a sötétben (Forte Társulat), Kár, hogy rák (Panodráma), A jegyzőkönyv (Átrium), Nero (Stúdió K), Egy kupac kufli (Kolibri), Rügyek és gyökerek (Budapest Bábszínház); MINDEN (is) (Artus), Körforgás-est (Győri Balett), Gergye Krisztián és Fehér Ferenc bemutatói
- ♦ TÁVBESZÉLŐ: Gergye Krisztián és Hód Adrienn
- ♦ INTERJÚ: Martin Márta

PAPP TÍMEA

A VÍZ AZ?

Shakespeare: Hamlet – Szigligeti Színház, Nagyváradi / Gyulai Várszínház



Szabó Eduárd és Dimény Levente. Fotó: Vigh László Miklós

R / EVO] / IOITU – festik fel a gyulai vár hátsó falára. Ezzel összefüggésben, bevallom, nem tudom, miről akar szólni Telihay Péter gyulai-nagyvárad *Hamlet*-je, mert oly sokféle tart. Valószínűleg áttematizált hétköznapiaink, a koronavírusjárvány-hullámok és azok következményei, illetve a Színház- és Filmművészeti Egyetem „modellváltására” reflektáló események miatt hozzám, a Várszínház 13. sorába szinte kizárólag a szabadság mibenlétére, a szuverén személyiség és színházcsinálás lehetőségeire és korlátaira vonatkozó, a hatalmi látszat igazságát megkérdőjelező gesztusok, mondatok, kérdések és állítások jutottak el. A cilinderrel megkoronázott, fehérbe és ezüstbe öltöztetett, maga mögött méltósággal, nagy erővel, lassított mozgással egy kerekre szerelt ládát húzó Színészkirálynő (Gajai Ágnes) nem csupán a Shakespeare előírt jelenetekben történő feltűnése, a dán zászló színeinek és formájának hol csak odavetett, hol erősen kitett megjelenése is efelé terelte gondolataimat.

Fogy a levegő. Mi mást lehet itt csinálni, mint viccelni? A színpadról elhangzó mondatok különös felhangot kapnak az augusztusi estén. Vajon az engem egyébként is foglalkoztató

ügyeket kell ilyen mértékben projektálnom a tobzódó mohósággal alkalmazott látványelemek használásával, sőt ki- és elhasználásával a figyelmet fenntartani igyekvő előadásba, hogy kapaszkodót találjak hozzá? Vagy tényleg erről szól? Ha viszont ennyire egyértelmű és józan az ún. üzenet, nem fölösleges és energiapazarló ilyen mértékben a helyszíni adottságokra építeni?

A színészek jól játszódnak: egymás közt koponya helyett kézi- meg focilabdákkal, velünk meg idézetekkel dobálóznak. A rendezés a szöveget lazítva, de a közönség számára nem annyira lazításképp, mint inkább a hamleti univerzum tágításaként használja az innen-onnan vett utalásokat. Szent Pál zengő ércével és pengő cimbalmával, Nagy László szívárványával, Tom Stoppard mindig fejre eső pénzérméivel, a Pet Shop Boys *It's A Sin*-jével, Frank Sinatra *My Funny Valentine*-jével, egy kis Bachhal, néhány taktusnyi Rigoletto-slágerrel bónuszként asszociatív kitérőket tehetünk, amelyekre csak azért nem használom az intertextualitás és a metaszínház kifejezéseket, mert az átlagnéző sem fogja. A néző előzetes tudásától, érdeklődésétől, ízlésétől, színházi tapasztalatától

vagy akár életkorától függően személyes bevonódás, ráismerés, rácsodálkozás, kizökkentés, zavarkeltés lehet a hatás. Van, ami zsákcúba visz, van, ami vargabetű.

És van, ami kapaszkodót ad. Még jóval a szavak és a hangok előtt tűnnek szembe Florina Bellinda Vasilatos jelentésszerű jelmezei. Mintákat alig látunk az anyagokon, a színek markánsan különböztetnek meg és azonosítanak a fekete térben. Gertrúd mély, érett, de erotikát nem nélkülöző bordója, Ophélia laza, fiatalos narancsa, a rejtőzködő Hamlet feketéje, a mesterségében, lelkében nemes és tiszta Színészkirálynő ezüstje és fehérje, Horatio környezetbe beolvadó, észrevehetetlen és közömbös tejeskávészíne. A szokásos szerepösszevonások logikáját a ruhák kifordítom-befordítom játéka erősíti, miközben a néző számára segíti a karakterek elválasztását. (Ebben nincs titok, az átöltözések nyílt színen történnek, ami egyértelművé teszi, hogy színházat látunk. Más honnan nézve: a látszatot és annak lelepleződését egyaránt megkapjuk.) Más-más arányban, de piros és fehér van a Szellemen és Claudiuson, hiszen mindketten Dánia uralkodói; Marcellus és Bernardo, illetve Rosencrantz és Guildenstern is kéket és zöldet kap, szintén csak a színek arányain változtatva. Kabátok, zubbonyok, zakók, dzsekik, melegítők takarják a lyukacsos vagy hálószerű felsőket, amelyek ezúttal nem a népmesebeli okos lány „mutattam is, nem is” öltözködésére utalnak, hanem a látszat és a valóság között feszülő ellentétet, az utóbbi elfedésére tett kétségbeesett kísérlet kudarcát jelzik. A norvégok norvégmintája nem akar más lenni, pontosan az, aminek szánva van.

Sebestyén Hunor Hamletjében ott a kitárulkozó életesség és az elfojtott erőszak, a hatalom elutasítása és akarása. Nem nehéz kiigazodni rajta, mert ilyen és olyan, pontosabban szélsőségesen ilyen vagy olyan, de nehéz kötődni hozzá. Tóth Tünde Gertrúdjá erősen és őszintén próbálkozik ezzel, mert nem akarja elveszíteni a fiát. Azt a fiút, aki nem érti, hogy az anyja nő, lelki és testi vágyakkal. Utóbbiakat Gertrúd meg és ki tudja élni Claudiuszal (Dimény Levente). Kezdetben jóval egyenrangúbb is ez a házastársi kapcsolat, mint az elhunyt Hamlettel volt – ahogy a balettmozdulatok szigorú gyakorlását felváltja a szabad érintés, a felvállalt erotika –, az új férjből azonban lassan előtűnik a szörnyeteg férfi és a mindenhol elenséget gyanító, betegesen bosszúálló uralkodó. A kibomló, magával egyre jobban levő nő pedig zuhan vissza, megy a férfi alá, hogy keresse a kompromisszumot, az egyensúlyt, hogy magának élhető helyzetet teremtsen. Hiába azonban az önfeladás, a kudarc és a tragédia elkerülhetetlen.

Ophélia máshonnan indul. Ennyire vitális, derűs, energiával és bohócériával teli Ophéliát, mint Trabalka Cecíliát, én még nem láttam. Hamlettel amolyan dinamikus duót alkotnak, olyanok, mint a borsó meg a héja, szerelmük szívét, agyát és testét. Feltűnő, ahogy bezárkózik, könnyed kommunikációja megváltozik: apja, a fontoskodás és a megfelelési kényszer iskolapéldája, Polonius (Kardos M. Róbert) aljas módon játékszerként használja, ennek a következményeit pedig képtelen feldolgozni. És ha említettem a szokásos szerepösszevonásokat, említsem a szokatlanabbak közé tartozókat is: Ophélia/2. sírásó/Fortinbras és Polonius/1. sírásó/Osrick. (Elgondolkodtató, találhatunk benne rendszert, de nyugodtan megfoghatjuk a praktikum oldaláról is a problémát.)

Romlott Rosencrantz (Kocsis Gyula) és Guildenstern (Szotyori József), akik fondorlatosan manipulálnának, de annyira ostobák, hogy nem veszik észre, őket is manipulálják. És bizony romlott a kedves Hamlet-bizalmas Horatio (Hunyadi István) is. Írógépén a nézőtéri sorokban veri a billen-

Mi? William Shakespeare: Hamlet

Hol? Szigligeti Színház, Nagyvárad / Gyulai Várszínház (koprodukció)

Kik? Sebestyén Hunor, Dimény Levente, Tóth Tünde, Trabalka Cecília, Kardos M. Róbert, Szabó Eduárd, Hunyadi István, Kocsis Gyula, Szotyori József, Gajai Ágnes, Kiss Tamás, Tóth Ádám, Dombi Dávid / Dízlet: Horváth Jenny / Jelmez: Florina Bellinda Vasilatos / Koreográfia: Lőrinc Katalin / Zenei vezető: Trabalka Cecília / Rendező: Telihay Péter

tyüket. Gondolhatnánk, nagy idők kis tanújaként jegyzetel. Vagy jelentést ír? Oly jelentéktelen, oly simulékony, és ahogy a nyugtatókat magába tömi, oly remegő ideg, hogy ez utóbbi felé hajlik az értelmezés.

A színpad jobb oldalára került egy méretes asztal, rajta keverőpult, laptop. Hibrid térrész ez, egyszer kint, egyszer bent a dráma teréhez képest, attól függően, hogy Trabalka Cecília Ophéliaként vagy hangkulissza-teremtő DJ-ként ül mögé. A Horváth Jenny tervezte játéktér majdnem üres. A – szintén áttört anyagú – lépcsőszerű elemek és néhány szék kivételével semmi sincs a peremmel határolt fekete padlón, a színpad valójában egy medence, amelyet fokozatosan, akadálymentesen tud megtölteni a víz. Képtelenség fölvenni ellene a harcot, egyszerre fájdalmas és röhejes, ha valaki ebben a helyzetben mentené a menthetőt, és egyetlen vödörrel próbálkozik. Jelentésszerű mind az anyag, mint a mód. A víz képes rombolni és megtisztítani, sőt, ahogy a Sírásóktól tudjuk, a tetemet ez rohasztja csak igazán; ám így, szinte láthatatlanul, a semmiből egyszer csak mindent elárasztva az alatomosság képzetét kelti. Éppen úgy, ahogyan a látszatra adó, manipulatív hatalom képes a rombolásra. De konkretizál is, mert ha hihetünk az egyik világlátott gyulai nézőnek, akinek a megjegyzését fél füllel elkaptam, megidézi Helsingör tengerpartját és a város kisebb-nagyobb tavait.

A víz fizikai közegként akadály, ellenállásával meg kell küzdeni, különösen akkor, ha koreografikusak a mozdulatok. Lőrinc Katalin nem az illusztrációra törekedett, hanem a szóból indított, azokat erősítő mozdulatokkal mélyebb jelentésrétegek feltárására. A test nyelvét azonban nem minden színész beszéli anyanyelvi szinten, és a gyulai bemutaton kizárólag az igyekvést éreztem, a koncentrációt, hogy pontos legyen a kivitelezés.

A szó, a mozdulat, a füst, a víz, a zene az érzékszerveimet ingerelni hivatottak, a vár mint talált tér, s benne az innen-onnan felbukkanó színészek a meglepetés erejére építenek – mégsem érzem azt, hogy az inkább multiszenzoros effektekre építő, mint valóban összművészeti előadás ellenállhatatlan nehézségi erővel vinne, sodorna magával. Ahogy telnek a napok, és távolodom időben az élménytől, egyre biztosabb vagyok abban, hogy Nagyváradon, bent a színházban a helyszíni adottságok miatt egy eszközeiben jóval puritánabb *Hamletet* láthat majd a közönség. Még akkor is merem ezt állítani, ha egyértelmű az alkotói vállalás: a *Hamlet* című Shakespeare-társasjáték táblájára a lehető legtöbb játékost fölteszik, a játékot elkezdik, s aztán a nézőre bízzák, kit választ, kivel megy végig a pályán. Igaz, mondhatnánk, mindegy is, mert a különböző utak ellenére a vég ugyanaz. Az viszont nem mindegy, mennyire tisztán olvashatók a szabályok.

ISTVÁN ZSUZSANNA

NEM (CSAK) GYEREKJÁTÉK

O. Horváth Sári: *Gyerekjáték* – Szigligeti Színház, Nagyvárad /
Szatmárnémeti Északi Színház Harag György Társulata

Közösségben nem merünk, nem szeretünk kényes témákat érinteni, inkább hallgatunk, mert zavarba ejtő mások hozzáállásával szembesülni. Így keletkeznek a tabuk, amelyekről a színház sokszor mégis megpróbál beszélni. A nagyváradi Szigligeti Színház repertoárjában a vígjátékok, musicalek, operettek, drámatörténeti klasszikusok mellett az utóbbi évadokban egyre több kortárs dráma szerepel, amelyek újra és újra felmerülő, súlyos problémákat feszegetnek, és ezzel egyre inkább nyitottá teszik a közönséget arra, hogy a színházat olyan térnek tekintse, ahol ezekről a traumákról és konfliktusokról igenis beszélni lehet – és beszélni kell. Hat hónap színházi csend után a járvány miatt elhalasztott miniévad és a VIII. HolnapUtán Fesztivál most végre megvalósult Nagyváradon. A fesztivál második napján mutatták be a DrámÁzat IV. díjnyertes alkotását, O. Horváth Sári *Gyerekjáték* című darabját, amelynek romániai ősbemutatóját Szilágyi Bálint rendezésében így a Szigligeti Stúdióban láthatta a közönség. A Marosvásárhelyen színházrendező szakon végzett, drámaíróként egyre ismertebb O. Horváth Sári darabja nyíltan taglalja a gyerekvállalás ritkán kibeszélt eseteit, amelyek nem annak szépségeiről és az abban megtalált örömről vallanak, hanem kudarcról, kétségekről, tévedésekről, traumákról. Így az előadás is olyan problematikus élethelyzeteket emel be a nézői közösségbe, amelyeket nemcsak megélni, de külső szemlélőként elfogadni vagy egyszerűen befogadni is nehéz.

O. Horváth Sári hitelesen közvetíti a különböző női tapasztalatokból adódó ellentmondásokat, hiszi, hogy a problémák, amelyek a drámában bemutatott sorsokat meghatározzák, korosztálytól függetlenül a legtöbb nőt érinthetik, foglalkoztathatják, legyen szó akár a gyerekvállalásról, akár épp az ettől való félelemtől, a bizonytalanságról, a távolságtartásról, a gyerek nem vállalásról. Az előadás szereplői a nézőket élettörténeteikbe beavatva születendő vagy meg nem született, félrelépésből, erőszakból fogant, boldogságot nem hozó gyerekekről vallanak, a teherbeesés képtelenségéről, a gyermek utáni vágyról, illetve ennek teljes hiányáról is. Felmerülhet a kérdés, hogy a különböző női sorsokat, a születést és a szülést előtérbe helyező színdarab megrendezéséért miért egy fiatal férfi vállalta fel, de ez pont annyira sztereotípiákra alapuló felvetés lenne, mint az, hogy a fiatal nők kevésbé érezhetik át a gyerekvállalás és a gyereknevelés adta helyzeteket és olykor problémákat, hisz a mai fiatalság elég nyitott gondolkodású ahhoz, hogy ezeket felismerje, és akár ítéletet is mondjon róluk.

Mi? O. Horváth Sári: *Gyerekjáték*

Hol? Szigligeti Színház, Nagyvárad

Kik? A Szigligeti Társulat és a Szatmárnémeti Északi Színház Harag György Társulatának koprodukciója / Szabó Eduárd, Gál Ágnes, Pitz Melinda, Kocsis Anna, Bogár Barbara, Tóth Tünde, Gajai Ágnes, Budizsa Evelyn, Dombi Dávid / Díszlet és jelmez: Márkus Sándor / Rendező: Szilágyi Bálint

Az előadás rendezője, Szilágyi Bálint, a budapesti Színház- és Filmművészeti Egyetem bábrendező szakon végzett hallgatója az erre meghirdetett pályázatot elnyerve először dolgozott Nagyváradon, ahol az utóbbi időben hozzá hasonlóan több, a Színház- és Filmművészeti Egyetemen diplomázott fiatal lehetőséget kapott: Tarnóczi Jakab, Tárnoki Márk vagy Kovács D. Dániel. Márkus Sándor, az előadás díszlet- és jelmeztervezője szintén az SZFE hallgatója volt. Novák Eszter, a Szigligeti Színház művészeti vezetőjeként és az egyetem tanáraként kapcsolatot teremt a két intézmény között, így a többségében erdélyi színművészeti egyetemeken diplomázott társulati tagok tapasztalatai sok esetben ötvöződhetnek a budapesti egyetem egykori hallgatóinak meglátásaival, ami nemcsak fiatalos, de változatos eredményeket hozott.

A stúdióterem sötétjéből hét színes játékház emelkedik ki – ismerős elemek, mégis szokatlan, hogy egyszerre ennyit látunk belőlük; ahogy egyre inkább átérezzük a szereplők élettörténeteinek súlyát, a játékosságot idéző díszlet zavarba ejtőnek és kissé bizarrnak hat. Az előadás szervezőjének a kontrasztot tekinthetjük: a sötét történetek és a színes díszlet, az ünnepélyes, komoly eseményhez illő fekete öltöny és estélyi ruha, illetve a természetes, gyakran trágár szóhasználatú, mindent nyíltan közlő beszédstílus között. Ez a kontraszt felerősíti, kiemeli a tárgyalt problémák élet, elidegenítő hatását, de a tragikum hangsúlyozásával képes együttérzést is kiváltani a nézőből. A cselekményt megszakító dalok – melyek a korrepetitor, Brugós Anikó javaslatára Robert Schumann *Frauenliebe und Leben* dalciklusának darabjai – szintén kettős érzést válthatnak ki. A romantika korabeli dalok stílusát egyfelől idegennek érezhetjük a színrevittől és a dráma szövegétől. Másfelől ez a nyolc dal, amely egy nő életének fontosabb szakaszait dolgozza fel, a



Fotó: Vigh László Miklós

nyolcszereplős drámában elmesélt élettörténetek, a vallomások tökéletes kiegészítéseként is értelmezhető, nemcsak a szöveg szempontjából, hanem a zene és az éneklés sajátos érzelmkövetítő erejéből adódóan is.

Az előadás jelenetei szorosan kapcsolódnak egymáshoz, az elhangzó dialógusok és monológok sokszor egymásra csúsznak: a szereplők mintha úgy reagálnának egymás vallomásaira, hogy közben valójában csak saját magukat hallják. Megdöbbenő, ahogy találkoznak a gondolatok – ez a zeneműként gondosan megkomponált drámaszövegnek és az összehangolt játéknak egyaránt érdeme, ugyanis a színészek megfelelő szüneteket tartva még inkább hallhatóvá teszik ezeket az összecsengéseket. Az alakítások pontosak, egyik színész játékmódjának sem válik céljává, hogy a többiekénél fontosabbnak érzékeltesse a „rá szabott sorsot”, és a jelenetek felépítése képes elfeledtetni a nézővel azt, hogy nem egy már összeszokott társulatot lát, hanem két különböző társulat tagjait.

Hét női sors rajzolódik ki előttünk a hol férjként, hol apaként, hol szeretőként megjelenő férfi körül összefonódva. És bár a szereplők a gyerekvállalás tapasztalatairól vallanak, az elhangzó emberi történetek közül több nem közvetlenül a gyerekről szól – nem érte történnék az események, hanem ő történik személyes célok, vágyak beteljesítése érdekében, sok esetben csak kellékké válik, hosszú időkre eltűnik, majd felbukkan, mint az előadásban néha-néha megjelenő gyerekszereplő (Vanca-Fodor Ilián) a színészek között. A gyerek összeköt – ebben hisz Andrea (Gajai Ágnes), Tamás (Szabó Eduárd) szeretője, akinek a teherbe esés jelenti az egyetlen lehetőséget, hogy megszabaduljon a magánytól. Tamás felesége, Tamara (Gál

Ágnes) azzal a hamis reménnyel akar újabb gyereket, hogy széthulló családjukat ez talán összetarthatja. És a gyerek célt ad az életnek, értelmet az összetartozásnak, mondja Orsi (Bogár Barbara), a fiatal nő, aki Katát (Tóth Tünde) szereti. Felmerül korunk vitatott kérdése, hogy két nő vállalhat-e közösen gyereket, és ezt a szereplők egy elítélt, esélytelen küzdelemnek élik meg. Tamás testvére, Natasa (Budizsa Evelyn) csak az erőszaktevővel szembeni bosszúként akarja megszülni gyermekét. Juliban (Kocsis Anna), Tamás páciensében a méhnyakrákkal való küzdelem után ébred fel a vágy az anyaságra, barátnője, Nóri (Pitz Melinda) pedig épp magától az anyaságtól fél.

O. Horváth Sári drámája nyíltan beszél gyerekvállalásról, anyaságról, traumákról, amelyek feldolgozásához nincs egyszerű és egyértelmű út. A szereplőknek tudatosítaniuk és értelmezniük kell múltjuk egy olyan eseményét, amely az egész életüket meghatározta, így ezekkel az epizódokkal nemcsak minket szembesítenek, hanem maguk is szembesülnek. Ahogy Nórinak gyerekkoráig kell visszamennie, hogy eloszlassa saját kétségeit, úgy több szereplő is onnan hozza fel emlékeit: olykor-olykor a játékházakba bújva félbehagyják monológjukat, néha pedig a kezükben gyerekjátékokkal beszélnek hozzánk és egymáshoz, mintha az elmúlt gyerekkorra vagy egy talán eljövendő gyerekre utalnának. Az előadás zárójelenetében a szereplők a nézőkkel szemben, egymás mellett szorosan felsorakozva, a korábbi díszletet most kellékként használva húznak magukra egy-egy játékházat, emlékeztetve azokra a szűkös és zárt helyzetekre, amelyekről nem lehet megszabadulni, amelyek terhét nem fogja senki sem levenni róluk úgy, ahogy azt a játékházakkal a Tamást játszó színész teszi.

LÁSZLÓ FERENC

FRAKKOS TENOROK

Operettkarakterek 3.: Bonvivánok régen és ma

Hálás slágerszólamok és nagyobbára rossz vagy legalábbis ingerszegény szerepek: a csendes közmegegyezés így ítél a bonvivánok zenés színpadi terrénumáról. A szerepkör újabb kori alakulástörténete meg a közelmúlt és a jelen hazai bonvivánjainak praxisa részben igazolni látszik e vélt-valós képletet.

„A bonviván. Ő az operett hőse, a játék drámai vonalának fő hordozója. Körülötte komoly események fodrozódnak. Előtte szinte drámai akadályok tornyosulnak. A bonviván mindig a daliás, hódító külsejű, diadalmas férfi, aki végül is győztesen kerül ki a küzdelemből. Hangtípusa a tenor, de legalábbis a tenorba hajló magas bariton.”¹ Hatvan esztendeje így sommazta és jellemezte az operett mindenkori belső négyesének nélkülözhetetlen beltagját a műfaj jó ismerője, Gál György Sándor, ám leírása már 1960-ban is inkább csak az elképzelt ideáltípusra, s korántsem a korabeli valós helyzetre vonatkozott. A bonviváni szerepkör betöltése ugyanis a gyakorlatban

ekkor már rég az operett-előadások többé-kevésbé sérülékeny pontjának számított. Elvégre a korról, midőn a Fővárosi Operettszínház színpadán feltűntek a szakérttséggel bíró bonvivánok, mondhatni, szükségképp bizonytalanná vált e színpadi pozíció rangja és tekintélye.

Csak hogy ha jobban utánanézzünk, igen hamar kiderülhet, hogy a sztereotipikus panaszt, mely szerint a bonvivánok vagy énekelni tudnak, vagy játszani, bizony már a múlt század első felében gyakran megfogalmazták a színházi sajtóban. A vagy-vagy helyzet kényszerű elfogadását és annak beépülését a színpadi praxisba mi sem bizonyíthatja érzékletesebben, mint az a tény, hogy a *Sárga kabát* (azaz a majdani *A mosoly országa*) 1923-as, Király színházbeli premierjén bizonyos Uray Tivadar bonvivánoskodott, méghozzá a kritikák

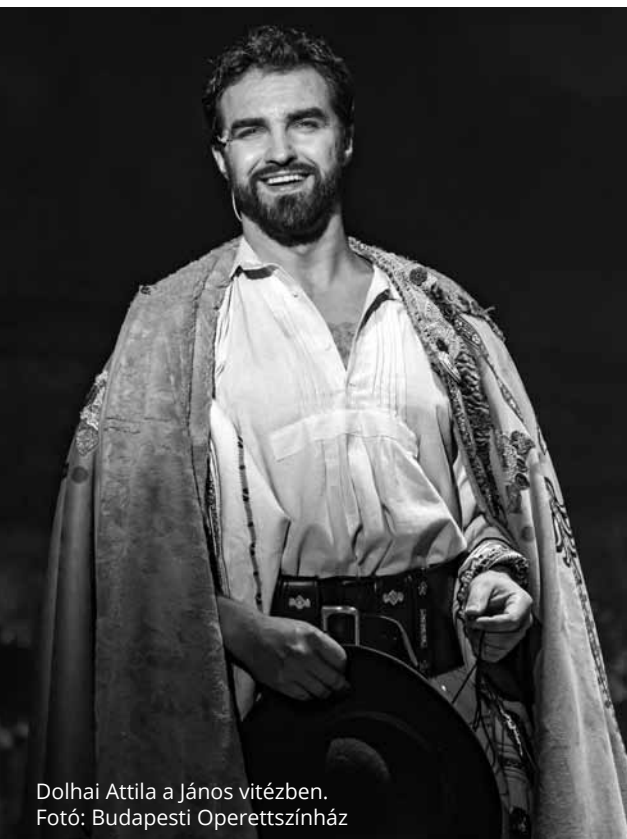
¹ KAMPIS Antal – PÁSZTOR Gizella – STAUD Géza, szerk., *A kultúra világa*, 3. kötet (Budapest: Minerva, 1960), 773–774.

Sárdy János (1962). Fotó: Fortepan/Szalay Zoltán



Darvas József író és Uray Tivadar (jobbra). Fotó: Fortepan/Kotnyek Antal





Dolhai Attila a János vitézben.
Fotó: Budapesti Operettszínház



Homonnay Zsolt a Palotakoncert 2020-ban. Fotó: Budapesti Operettszínház

egybehangzó tanúsága szerint nagyjából érdemi énekhang nélkül. A szerepkör hármaskíválmánának teljességgel megfelelő, vagyis sugárzóan elegáns fellépésű, megfelelően éneklő és hatásosan játszó bonvivánok ilyesformán szinte csupán a színháztörténeti múlt távolában, inkább csak legendák gyanánt tűnnek fel: a dzsentrifelől érkező, és pár évi működést követően arrafelé is távozó Ráthonyi Ákos vagy Király Ernő személyében. (Habár Ráthonyiról, a majdani református egyházi főgondnokról amúgy ugyancsak feljegyezték, hogy noha tud, nem igazán szeret énekelni.)

A frakkos szerepeket, a Danilókat és Taszilókat alapjában diszkreditáló ötvenes évekkel persze így is más, mondhatni, mélyebb szinten tételeződött újra a bonviváni problematika. Egyrészt illuzórikussá vagy épp egyenesen nemkívánatosá lett az elegancia, az „úri fellépés” színpadi megjelenítése e szerepkörben, másrészt a játékban is leértékelődtek, illetve háttérbe szorultak a bonvivánok. Maradt számukra az éneklés: a tenor szolamok szép és/vagy agilis megformálásának elvárása és lehetősége. Jól jelzi ezt a hallgatólagos, de nyilvánvaló leértékelődést, hogy a Szinetár Miklós-féle *Csárdáskirálynő* kapcsán, legyen szó akár az 1954-es bemutatóról, akár az 1963-as színházi tévéfelvételről, vajmi ritkán esik említés az Edvinekről: sem a jól futballozó Borvető Jánosról, sem az operai kiképzésű, szép hangú Baksay Árpádról. S mi tagadás, manapság kar- és kortársuk, Oszvald Gyula nevét is leginkább a lánya, Marika miatt szokás ismerni és felhozni.

Egy nagy és máig eleven emlékezetű bonvivánt mégis a magáénak tudhatott az ötvenes-hatvanas évek operettjatszása is. Természetesen Sárdy János volt ez a közkedvességű alak, akit persze még az ántivilágtól örökölt meg a szocialista korszak operettkultúrája. A kiállításának fiús báját teljes pályafutása során megőrző hajdani operaházi tenorista egészen egyedi színpadi és pódiumszemélyiséget jelenített meg: izes beszéde

inkább népi háttérű bonvivánt jelzett, ám fesztelen eleganciája így is jól érvényesült, miközben hangadását az évek során csak jellegzetesebbé és meghittten ismerőssé, semmint kifogásolttá tette az egyre fokozódó mértékű vibrato. Úgy lehet, alkalmasint ő volt a legutolsó bonviván, aki magától értetődő természetességgel viselte a frakkot, és mégis jellemző, mi több, helyénvaló, hogy legemlékezetesebb szerepévé a Szirmai Albert operettjét meghamisító *Mágnás Miska*-film néppel érző Baracs mérnöke vált.

A hatvanas évek második felében és az évtizedfordulón azután egy új nemzedék vette át e szerepkört a Nagymező utcában, és ez részben új stílust, új közelítést is hozott. Az operettjatszás válságát sokat emlegető években leginkább Harsányi Frigyes, illetve Farkas Bálint kínált a közönség számára egy aktívabb, nagyobb játékkészségű, portalánított bonvivánfigurát. E téren különösen Harsányi tetszett jelenkoribb, mondhatni, a musicaljatszás lendületét az operett világába is szerencsésen átméltó művészek – nagyjából párhuzamos jelenség gyanánt a táncos-komikusi gyakorlatot ugyanekkor és hasonlóképpen felfrissítő Németh Sándor működésének fölívelésével. Harsányi és Farkas mellett Marik Péter egy szűkebbre vont mozgásterű és ambíciójú, partnerként és primadonnaférfyként egyaránt alárendelődőbb bonvivánimágót hívott életre, míg a Csepel és a táncdalfesztivál felől érkező Kovács József mintha öntudatlanul is a népi hős Sárdy-féle képletét próbálta volna kopírozni.

Az utánpótlás dacára a bonviván mégis gyakorta a produkciók sebezhető pontjának számított ekkoriban, részben akár az aktuális megformáló képességeitől függetlenül is. Az operettrendezések ugyanis jól érezhetően egyre kevésbé találtak fogódzókat az e zsánerhez tartozó szerepek beállításakor, s a bonviván így általánosságban mind statikusabb és jellegtelenebb színpadi alakká vált, szemben a színpadot leg-

alábbis fölszántó táncoskomikus-szubrett párossal vagy épp a női ikonként felmutatható primadonnával. (Ez a fejlemény persze integráns részét képezte annak a nagyobb léptékű és szélesebb mederben zajló folyamatnak, amely a hagyományos operettjátás színházművészeti szakmai rangjának és szexepiljének jelentős leértékelődéséhez vezetett.) Tünetszerűségében erről a problémáról árulkodott az is, hogy a Magyar Televízió stúdióban leforgatott operett-tévjátékaiban, vagyis a *Zenés TV Színház* sorozat számos darabjában a bonvivánszerepeket fiatal prózai színészekre osztották, akik azután play backre letátogták az énekelnivalót.

A nyolcvanas évekkel azután mintha még hangsúlyosabbá vált volna a bonvivánság énekművészi (olykor tisztán énekművészi) megközelítése. Az évtized három vezető bonvivánjává a már a hetvenes években is tevékeny Virágh József, az erőteljes hangadása és férfias kiállása révén stabil váltótársává emelkedő Jankovits József, valamint a bizonyos vonatkozásban újra csak Sárdy-kópiának tetsző, vulnerabilis tenorú Leblanc Győző lett. Az előbbi kettő azután, hála jól konzervált vokális készségeiknek, még jócskán a kilencvenes években is nélkülözhetetlen résztvevője maradt az Operettszínház futó produkcióinak. Melléjük két, említést érdemlő új bonviván csatlakozott hosszabb-rövidebb időre a társulathoz a múlt évezred utolsó éveiben: Dániel Gábor és Nyári Zoltán. Kettejük közül Nyári nyersebb-naturálisabb és egyúttal szenvedélyesebb figurája bírt nagyobb színpadi hitellel (még ha alakításait akarva-akaratlanul rendre a klasszikus bonviváni szerepkör mellé fogalmazta is), s utóbb ő volt sikeresebb a továbblépésben is, hiszen pályafutását néhány esztendő múltán kizárólag operaénekesként, lírai és spinto tenorszerepek formálójaként folytatta tovább.

A ma és a tegnap bonvivánjaihoz elérve egyébként éppen ez a motívum, az állomásjelleg tetszik a legfeltűnőbbnek. Vagyis az, hogy e szerepkört csupán időlegesen-időszakosan töltik be a legtöbben: ki az Operaház (Boncsér Gergely), ki

meg a producerkedés felé távozva (Vadász Dániel), vagy épp hosszabb-rövidebb időre átköltözve a musical szakból (Dolhai Attila). A bonviváni szerepvállalás mellett huzamosan és következetesen kitartó zenés színházi művészek mostanság jószerint talán csak Vadász Zsoltot vélhetjük: ő kivételes megbízhatósággal, kulturált tenorhangját és szerény-szolid játék-készségét kamatoztatva működik a vonatkozó szerepekben. Mellette sokáig az erőteljes, ámbár kevésbé csiszolt tenorú Homonnay Zsolt volt stabil bonvivánnak ítéltető, azonban működésének súlypontja ma már nagyobbára más szerepekre és terepre helyeződött át.

A bonviváni figura átmozgatására a közeli múltban mind-eközben meglehetősen kevés érdemi kísérletet láttamozhatott a közönség. Ilyen volt a *Lili bárónő* Béres Attila-féle, raktár-színházi előadása 2005-ben, majd 2016-ban ugyancsak az ő rendezésében a Kálmán Imre-ritkaság, *A chicagói hercegnő*: mindkettőben a típus dekonstruálása és dezilluzionálása, illetve megváltoztatva megőrzése felé elmozdulva. (Az operettszínházi tenorok játékra készítése és színészi fölszabadítása terén egyébiránt Székely Kriszta 2018-as *Kékszakáll*-rendezése jutott a legmesszebbre, csakhogy ezt a morbid címszerepet bizonyos terminológiai tévedés lenne a bonvivánszerepek közé besorolni.) Ez a néhány kísérlet mindazonáltal nem teremthetett új gyakorlatot, sem új típusú bonvivánideált, a deklaráltan énekközpontú Kiss B. Attila-féle operettszínházi rezsim pedig egyelőre inkább csak a hiányában jelez valamiféle tendenciát: a vokális-zenei minőséget még nem emelte, viszont az operettjátás színházi(bb) igényeit már mellőzi. Legalábbis a kiemelt jelentőségű és programatikus nyomatékú *Csárdáskirálynő*-bemutatók (Vidnyánszky Attila, 2019) a Margitszigeten, majd a Nagymező utcában ezt jelezték. Éppenséggel egyebek mellett a bonviváni szerepben is, hiszen a soros Edvin itt is, ott is jól felismerhetően korábbi produkciók emlékeire és beidegzett rutinjaira támaszkodva igyekezett megőrizni színháztörténetileg oly sok veszélynek kitett rangját és pozícióját.

E számunk szerzői

Bogya Tímea Éva (1997) a PanoDráma asszisztense, Budapesten él
 Boros Kinga (1982) teatrológus, a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem oktatója, Csíkszeredában él
 Darvai Botond (1997) a KRE Színháztudomány szakos hallgatója, Budapesten él
 Dömötör Adrienne nyelvész, színikritikus, Budapesten él
 Gabnai Katalin (1948) drámatanár, színikritikus, Budapesten él
 Herczog Noémi (1986) kritikus, a *Színház* folyóirat szerkesztője, Budapesten él
 István Zsuzsanna (2000) a kolozsvári BBTE másodéves teatrológus hallgatója, Nagyváradon és Kolozsváron él
 Jászay Tamás (1978) kritikus, a *Revizor* szerkesztője, Szegeden él
 Kovács Dezső (1956) szerkesztő, kritikus, Budapesten él
 Králl Csaba (1964) tánckritikus, a *Színház* folyóirat szerkesztője, Budapesten él
 László Ferenc (1976) történész, szerkesztő, kritikus, Budapesten él
 Lőrinc Katalin (1957) táncművész, egyetemi tanár, Budapesten él
 Nánay István (1938) kritikus, tanár, színháztörténész, Budapesten él
 Papp Tímea (1975) kritikus, kulturális menedzser, Budapesten él
 Rádai Andrea (1979) szerkesztő, kritikus, műfordító, Budapesten él
 Szász Emese (1988) szabadúszó újságíró, Budapesten él