

SZÍNHÁZ

PORTRÉ:
Egány Judit

TÁNC:
Pécs, Győr,
Szeged

VILÁGSZÍNHÁZ:
Marina Abramović

HATÁRON TÚLI
ELŐADÁSOK:
Marosvásárhely
Temesvár
Újvidék

Flashback:
Lakásszínház

Kispolgárok

392 Ft



XIV. évfolyam 4. szám



Nemzeti
Kulturális
Alap

GONDOLATTÁRSÍTÁSOK

– egy gondolat, két előadás

Johanna és **Kolhaas Mihály** G. B. Shaw és Sütő András hősei, rokonlelkek: mindkettejüket a tiszta hit és a megingathatatlan igazságérzet vezérli, a végsőkig küzdenek mindazért, amit igaznak és jogosnak gondolnak.

A **Magyar ünnep** és az **Egyszer élünk...** című előadások a történelmi tévedéseink tükrében mutatják meg, hogy mit gondolunk hovatartozásunkról. A két előadást összeköti az is, hogy két jelentős színházi zeneszerző műve, élő zene kíséri.

Mint köztudott, az **Ármány és szerelem** című előadásban közreműködik az **Óbudai Danubia Zenekar**, akik folytatják koncertsorozatukat a Nemzeti Színházban. Akik hallották már élőben a szimfonikus zenekart, azoknak azért; akik még nem, azoknak pedig azért ajánlott ez a két színházi este.

Ha az egymáshoz társított előadásokra

(Szent Johanna – Egy lócsiszár virágvasárnapja,
Magyar ünnep – Egyszer élünk..., Ármány és szerelem – Danubia-koncert)

**egyszerre váltanak jegyet,
mindkét előadásra
30% kedvezmény érvényes!**

A kedvezmény a készlet erejéig érvényes.

www.nemzetiszinhasz.hu

fotó | Horváth Judit

BERNARD SHAW | SZENT JOHANNA | Bánfalvi Eszter



a Nemzeti Színház
kiemelt partnere



– a felbecsülhetetlen
pillanatok támogatója



PINNA FORTÉNYFELTÁRÓ
...és több



**nemzeti
színház**

Új értelmet ad



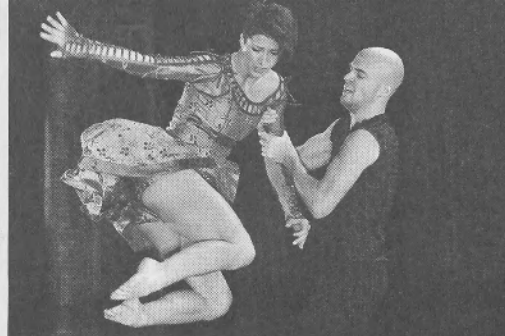
MIRANDOLINA
Képernyőszínház
Benkő Imre felvétele

(14. oldal)



LILIOM
Pogány Judit-portré
theater.hu – Ilvovszky Béla

(16. oldal)



OTELLO
Pécsi Balett
Schiller Kata felvétele

(25. oldal)

Magyar játékszín

- 2 Hermann Zoltán:**
Apák és fiúk
Gorkij *Kispolgárokja*
a Katonában
- 6 Jászay Tamás:**
Kényes egyensúly
Marosvásárhelyiek
Budapesten
- 9 Sztrókey András:**
Felfelé menet
Temesváriak a Szkénében
- 11 Gerold László:**
„Lesz új kor? Nem lesz.”
Peter Weiss *Marat/Sade*-ja
Újvidéken

14 Zappe László:
Képernyőn a múlt színháza

Portré

16 Kővári Orsolya:
Meggzólaltatja a képzeletet
Pogány Juditról

Fórum

18 Herczog Noémi – Rádai Andrea:
Újkritika, avagy mit kíván
a Teátrumi Társaság

Tánc

**25 Kutszegi Csaba: Egy kicsi
Szküllá, egy kicsi Kharübdisz**
Vidéki balettegyüttesek

Színháztörténet

32 Morsányi Bernadett:
Rekonstrukciós kísérlet[ek]
Adalékok a Dohány utcai
Lakásszínházhoz

Világszínház

38 Rosner Krisztina:
Marina, Marina, Marina
A jelenlét mint színre
vitt élettörténet:
Marina Abramovič

45 Nagy András:
Színház mint/vagy politika
Egy londoni konferencia

A címlapon: Máté Gábor (Tyetyerev) és Fullajtár Andrea (Tatyjana) a *Kispolgárokban* (Katona József Színház) •
Schiller Kata felvétele

A hátsó borítón: Marina Abramovič-performansz: *Éjtengeri átkelés* (© Marina Abramovič)

Kedves Olvasóink! Szerkesztőségünk elköltözött.

Új címünk: 1126 Budapest, Böszörményi út 30–32. D épület 1. lépcsőház, II. emelet 8. Telefon/fax: 214–5937, 225–1775

színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG | ORSZÁGOS
SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XLV. évfolyam 4. szám
2012. április

Megjelenik havonta
XLV. évfolyam
HU-ISSN 0039-8136

www.szinhaz.net

FŐSZERKESZTŐ: KOLTAI TAMÁS. FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES: TOMPA ANDREA (világszínház). A SZERKESZTŐSÉG: CSOMOR MÁRTONNÉ (szerkesztőségi titkár); HERNER DÁNIEL (technikai munkatárs); KÖNCZ ZSUZSA (képszerkesztő); KUTSZEGI CSABA (tánc, szinhaz.net).

Szerkesztőség és kiadó (SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY): 1126 Budapest, XII., Böszörményi út 30–32. D épület 1. lépcsőház, II. emelet 8.; Telefon/fax: 214–5937, 225–1775; (bankszámlaszám: 10402166–21624669–00000000), <http://www.szinhaz.net>; e-mail: szinhaz.folyoirat@t-online.hu; Felelős kiadó: KOLTAI TAMÁS

Terjeszti LAPKER Rt. és alternatív terjesztők. Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletág. Elfőfizethető a szerkesztőségben, közvetlenül a postai kézbesítőknel, az ország bármely postáján, Budapesten a Hírlap Ügyfélszolgálati Irodákban és a Központi Hírlap Centrumnál (Bp., VIII., Orczy tér 1. Tel.: 06 1/477–6300; postacím: Bp., 1900). További információ: 06 80/444–444; hirlapelfozites@posta.hu. Pénzforgalmi jelzőszám: 11991102–02102799. Előfizetés egy évre: 3900 Ft – Egy példány ára: 392 Ft.

Tipográfia: Kálmán Tünde. Nyomdai előkészítés: Dupla Studio. A nyomás készült: Multiszolg Bt., Vác

TÁMOGATÓK:

Nemzeti Kulturális Alap,
Nemzeti Civil Alap



Magyar Színházi Portál
www.szinhaz.hu

Hermann Zoltán

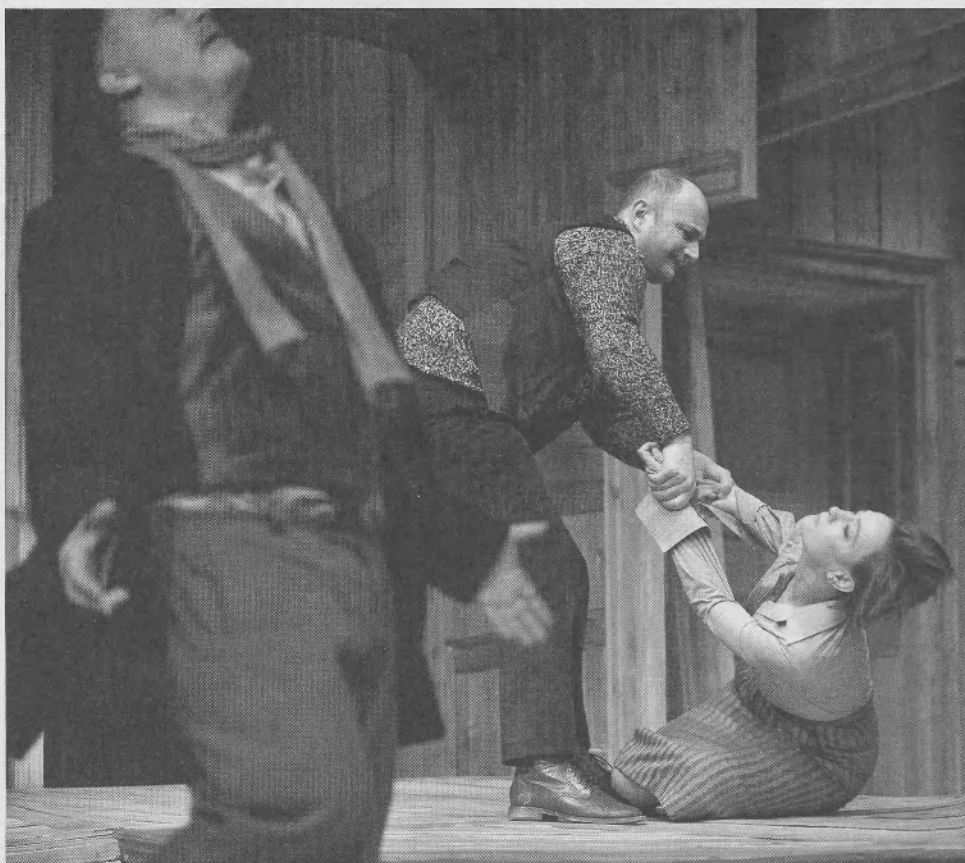
Apák és fiúk

GORKIJ KISPOLGÁROKJA
A KATONÁBAN

1901. december 28-án tartották a Művész Színházban a *Kispolgárok* olvasópróbáját. Maga Gorkij nem volt jelen, de tudta, hogy a darab legalább annyira Sztanyiszlavszkij, Nyemirovics-Dancsenko és a szekundánsként melléjük csatlakozott Csehov műve, mint az övé. Ne szépítsük, a színház rendezői-dramaturgiai stábjában lényegében az irodalmi anyagot, az orosz vidék, a kereskedőcsaládok életét, embertípusait „vette meg” Gorkijtől, de a szereplők közötti konfliktusok felrajzolását sem bízta pusztán a színrevitelre: a rendőrségi felügyelet alatt álló Gorkijtől érkező kéziratokat – ma már kibogozhatatlan módon – többször is átírták. Nem egyszerűen rövidítésekről-húzásokról van szó; Gorkij és a Művész Színház felhőtlennek induló kapcsolata, talán nem véletlenül, már az első közös munkánál megromlott, később, 1905 után pedig egyre nyíltabb ellenségeskedésbe csapott át. Gorkij harcias „verizmusa” – vagy ahogy a XX. század nagyobbik felének irodalomtörténet-írása nevezte: a *kritikai realizmus* – a színpadra állítók szempontjából nem volt elég színházias, a stáb ugyanis tudhatta azt, amit a darabírásban akkor még gyakorlatlan Gorkij nem: hogy nem elég megírni az *igazat* az orosz vidék lelki nyomorúságáról, valahogyan ennek a világnak a színpadi illúzióját is meg kell teremteni.

Gorkij első, az átigazítások által kétségkívül még jobbra, összetettebbé lett darabján azonban nem pusztán ez a naturalista-szociografikus szándék látszik meg. (Az ősbemutató 1902 márciusában a fővárosban, Szentpétervárott volt, Moszkvában csak októbertől játszották.) A *Kispolgárok* alapszituációját tekintve szimbolikus darab is. Az apa, Besszem-

jonov alakja – „család nélkülinek”, „családját veszítettnek” is fordítható a neve – és családtagjaival való kapcsolata a mindenkori, misztikus, lélektani és politikai alrendszerében mélyen patriarchális orosz társadalom metaforája. Mégse gondoljuk azonban, hogy a harcias gorkiji megoldás ennek a patriarchális világnak a megváltoztatását, Sztanyiszlavszkijék finomítgatása pedig csak a helyzet árnyalt leírását célozta volna. A realiztikus és szimbolista tendenciák együttléte ugyanis egyáltalán nem véletlen a *Kispolgárokban*. Erre akkor voltam kénytelen rájönni, amikor a Katona József Színház előadását megnézvén, újra a kezembe akadt a posztmodern orosz irodalomtörténet-írás egyik „apostolának”, a konstanzi egyetemen tanító Igor Szmirnovnak a XIX–XX. századi orosz irodalomtörténetéről írott „pszi-



Máté Gábor (Tyetyerev), Kocsis Gergely (Pjotr), Fullajtár Andrea (Tatyjana) és Rezes Judit (Jelena)

chohistóriája”. (Pár éve az orosz romantika kasztrációs komplexusaival kapcsolatban már foglalkoztam a könyvvel.) Szmirnov az egyes irodalomtörténeti korszakok kulturális konfliktusait nagyon szellemesen a freudiposztfreudi komplexustípusokkal hozza összefüggésbe, így lesz nála az avantgárd szado-avantgárd, a szocreál mazochista, a posztmodern pedig skizoid-narcisztikus kultúra. Ami azonban a „nagy orosz realizmussal” kapcsolatban megragadja – hiszen az alapképletet Turgenyev *Apák és fiúk*ében, Dosztojevskij *A Karamazov testvérek*ének apagyilkosságában, illetve Freud *Karamazov*-interpretációjában látja –, az a korszak *ödipális* jellege, az ezzel kronologikusan átfedésben levő orosz szimbolizmusban pedig a kultúra *hisztérikus* cselekvéseinek lenyomatait látja.

A Zsámbéki Gábor rendezte darab műsorfüzete hivatkozik ugyan Jungra (és Bibóra), de mi forduljunk inkább Freudhoz és iskolájához. Freud követői – Otto Rank, Melanie Klein, George Devereux, majd Jacques Lacan –

észrevételei alapján ugyanis az Ödipusz-komplexust bizonyos esetekben helyesebb volna Laiosz-komplexusnak nevezni, az apa beteges hatalomféltéseként értelmezni. Szmirnov arról a szophoklészi bölcsességről beszél, amit Freud figyelmen kívül hagyott, hogy tudniillik Oidipusz úgy sérti meg az incestus tabuít, hogy csak utólag szerez tudomást tragikus vétségéről: ez esetben ugyanis az apai szerep kisajátításának vágya nem szándékolt vétség. A bűnös Laiosz, az apa, akinek olyan kapcsolata van az általa uralt családközösség egyes tagjaival, ami kívánt, elirigyelt mintát jelent a gyermekei számára. Még pontosabban, az ödipális tudatnak nem az anya elbirtoklása a lényege, hanem az, hogy a gyermekek számára az apa-anya, anya-gyermek, apa-gyermek viszony között nincs különbség. A felnőtt megtanulta, a gyermek pedig próbálgatja azokat a lehetőségeket, amelyekkel a látott szerepmintát létrehozhatja. Ez okozza az apa és a családtagok közötti konfliktust, illetve az apaszerep erősen elfojtó, represszív mechanizmusait.

A *Kispolgárok* lényegében ezeknek a szereplők közti kusza Ödipusz/Laiosz-komplexusoknak, elfojtási mechanizmusoknak a szövedékéből épül föl, szimbolikus jellege is ebből fakad; még a szimbólum szmirnovi *hisztérikus* értelmezésében is, hiszen a színpadon ennek a lelki torzulásnak a pszichoszomatikus tüneteit kell látnunk a színészek gesztusaiban. Idetartozna, hogy a *Kispolgárok* színpadi történetében sokáig szokás volt Besszemjonovot egy robusztus, a testi erőszak fenyegetését a pusztá jelenlétével is felidézni képes színésszel játszani.

Zsámbéki választása a nem ősapai fizikumú, de végig démonikusan, ravasz kis ördöggént játszó Bezerédi Zoltánra esett. Ez nem példa nélküli megoldás. Az 1920-as években – a sztálini apa-mítosz létrejötte előtti évtizedben – több olyan színrevitele is volt a darabnak, amely a szereplőket egy letűnt osztály panoptikumfiguráiként ábrázolta: vézna Besszemjonovokat, idegbeteg Tatyjanákat és hol cirkuszi eróművészszerű, hol propagandaplakátokról szalajtott Nyileket mutatott. A *Kispolgárok*nak ez a *tragifarce*-hagyománya Zsámbékinál egyértelműen kimutatható, és hatásos is. A színházjáró közönség régi beidegződései vagy legújabb keletű Laiosz- és Ödipusz-komplexusai legalábbis pontosan, poentírozottan működésbe hozhatók az előadásban.

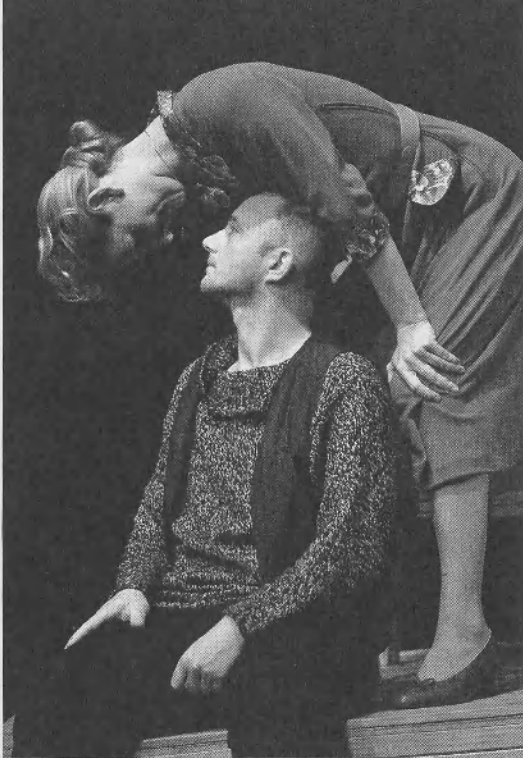
Zsámbéki nem tragédiát akart rendezni – pedig a hatvanas évektől sok ilyen tragizáló, *kispolgári Lear-allúziókkal* teli változat született Oroszországban és Kelet-Európában, köztük filmek is –, hanem a húszas évek tragikomédiai megoldásaihoz nyúlt vissza. Mégpedig tudatosan, s a színészei nem is mozognak idegenül ebben a helyzetben. Besszemjonov középfajú ördög-

ként itt világosan a mai magyar politikai és gazdasági elit arroganciájának paródiáját adja elő, őt ellenpontozza a kegyelemkenyéren élő, a hatalomból kiszorult humán értelmiségi Tyetyerev (a figurát az órásmester precizitásával játssza Máté Gábor) és a vagyontalanságában gondtalan, mindig anakronisztikus Papageno-Percsihin (az általam látott este legtökéletesebb alakítását nyújtó Bán János). Amennyire azonban a rendezői koncepció a részletekig menően kidolgozta az *öreg*ek egymással való konfliktusait, annyi megoldatlanságot tapasztaltam a fiatalabb generációt megjelenítő színészek instrukcióiban. Meglehet, azért, mert ezeket a konfliktusokat a legnehezebb az előadás-pamfletbe beépíteni. Kulcsfigura lehetne ebben a tekintetben például az anya alakja. Szirtes Ági bravúrosan mozog öregasszonyként a színpadon, de a textus, különösen a gyermekeit az apa agresszivitásától védő, de az apának ellentmondani nem merő anya szövegei több lehetőséget nyújtanának számára. (Amennyire követni tudtam a különbségeket, Radnai Annamária új fordítása talán még alkalmasabb lenne erre, mint Makai Imre régebbi változata.) A tragikus bohózat kínálta színpadi jelenlét ugyanis harsány megoldásokat hív elő, miközben a Gorkij–Sztanyiszlavszkij-féle konfliktushálózat igazából az indulatok elfoj-

tottságában nyilvánul meg, azokban a ki nem mondott mondatokban – ezeket gyomlálgatják Sztanyiszlavszkijek Csehovval a darabból –, amelyek azért nem hangzanak el, mert a családból valaki mindig működésbe hozza az elfojtómechanizmust, és egy kézszorítással, egy különös hangsúllyal, egy elharapott szóval mindig jelzi a másíknak, hogy itt a határ. Az apafigurának alárendelt összes szereplő elfogadja az apa agresszivitását, sőt a befejezésig ők maguk táplálják az erőszakot. A Gorkij-verzióban Nyil mindent kimondana, Sztanyiszlavszkijek pedig éppen azzal vonták be a közönséget a színpadi történésbe, hogy nem vele, hanem a nézővel mondatják ki, némán, magában, az elharapott mondatokat. Zsámbéki rendezésében azonban helyenként az az érzésünk – eltekintve például attól a jelenettől, amikor Tatyjana (Fullajtár Andrea) tanúja lesz Nyil (Ötvös András) és Polja (Pálmai Anna) türelmetlen ölekezésének –, mintha a színpadon jelen levő, de éppen nem beszélő szereplők nem tudnának mit kezdeni magukkal. Gyakran hiányzik egyfajta értelmező, metakommunikatív háttérdialogus, ami többrétűvé tehetné az éppen hallott szöveget is.

Az elfojtások, illetve a kimondható és ki nem mondható mondatok konfliktushelyzetei annyira a Gorkij–Sztanyiszlavszkij-szöveg lényegét alkotják, hogy nélkülük alig tűnhet föl, hogy a *Kispolgárok*nak van még egy meg nem jelenített „szereplője”, Besszemjonov „alteregője”, az apai hatalmát megtestesítő vagyona, a *pénz*. Szintén Szmirnov utal az előző századforduló orosz polgári kultúrájának lelki torzulásai kapcsán Gilles Deleuze és Felix Guattari híres kapitalizmus-könyvére (*Kapitalizmus és skizofrénia*), és A *Karamazov* testvéreket elemezve ő veti fel azt is, hogy az apa vagyona ugyanúgy a családon belüli ödipális konfliktusrendszer egyik „élő” mozgótagja, mint a család bármely más tagja. Besszemjonov majdnem minden mondata is arról szól, hogy az „élete munkájához”, vagyonához való viszonya nem különbözik a többi emberhez való viszonyától – őket is a vagyona részének tekinti. Az ellen nyíltan fellépő Nyil azonban – Ötvös András jelmeze, sminkje mintha a Puskinok, Dosztojevskijek

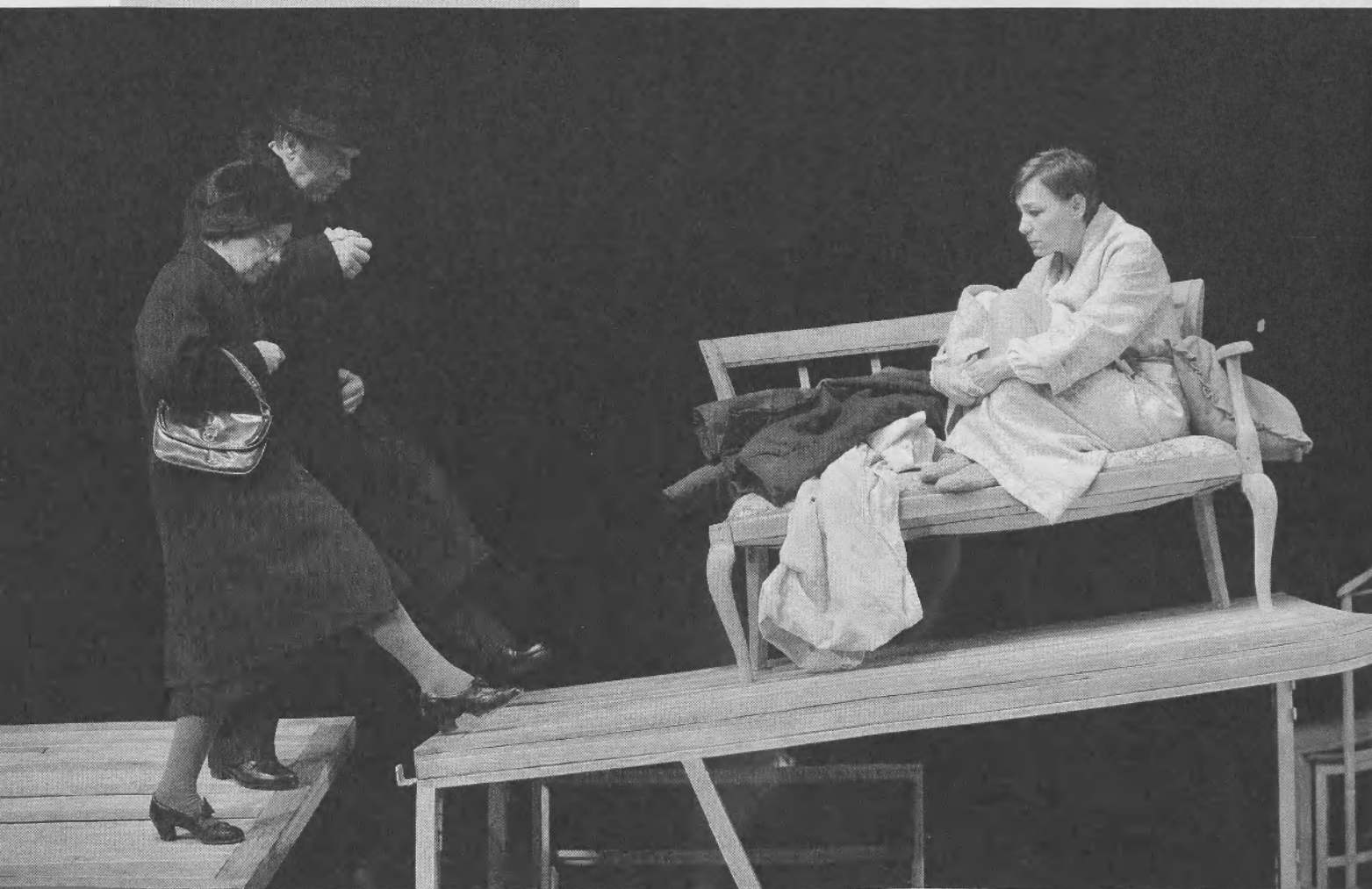




Kocsis Gergely és Rezes Judit

ellen lázadó avantgárd Majakovszkij fényképeit idézné – ebben a szerepértelmezésben maga a gorkiji harcias üzenet akar lenni. Előrevetíti, amit a mai közönség tud a szovjet korszakról: hogy a Nyilek miként vették át a Besszemjonovok szimbolikus szerepét. Nem Gorkijon múlt, hogy Nyil nem lett „szócső”, hanem csak az egyik lehetséges „trónkövetelő” a többi közül. Nem véletlen, hogy az 1902-es ősbemutató „kiváráásra játszó” Oidipusz-figurájának, Pjotrnek a szerepét a korabeli kritikák szerint zseniális Mejerholdra osztották. A Katonában Pjotr (Kocsis Gergely) és Tatyjana (Fullajtár Andrea) az anyához hasonló, bizonytalankodó, cselekvésképtelen figurák, és bár megrendítően jól ütemezett pillanataik vannak ugyan (az öngyilkosság után lábadozó Fullajtár Andrea lenyűgöző), de különösen Tatyjana esetében Zsámbékinál nincs látható íve a szerepnek. Már az előadás ötödik percében ordítania kell, tehát az első jelenetektől ki van oltva a konfliktusok fojtott feszültsége, ami így nem is robban a dramaturgiailag indokolt helyeken, a második részben.

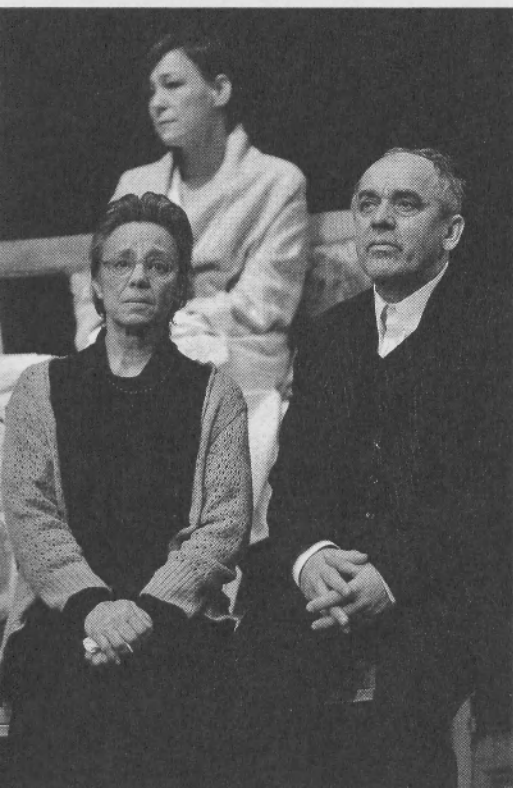
Ezt a feszültséget a színpadi térben sokféleképpen lehet érzékelteni; például az 1971-ben a Lenfilm által forgatott moziban (ez lényegében egy Tovsztonogov-előadás filmre vitele) a családi asztal körül szorongó szülők, gyermekek és a kosztosok testi közelsége a mozgások, rejtett érintések dramaturgiájával „alájátszik” a beszél-



getéseknek. A Zsámbéki-rendezés gyönyörű díszlete (Bagossy Levente munkája) szimbolikus értelemben képesíti a családi asztal szakrális és pszichoanalitikus funkcióit: itt is a tér kulturális elrendezettségének egyik archaikus változatát mutatja; a Besszemjonov-ház hol házként, hol asztalként funkcionál, ugyanakkor azonban indokolatlanul ki is tágítja a színpadi teret.

Az asztal lapjára helyezett, tányérokban tálalt étel a test gyakorlatias táplálásának tere – az egyik legszebb, legpoétikusabb jelenete a Katona előadásának, amikor Máté Gábor az asztaltól távolra tolt széken, félig fektében, a mellkasára tett lábosból kanalazgat. Az asztal fölötti tér – a talpas poharakban felszolgált ital vagy a lábakon álló szamovár – a lélek magasabb régióinak, a spi-

rituális létezésnek szolgál – bizony, gőzölöghetne is az a szamovár, nemcsak a hitelesség, de a jelképek kedvéért is! Az asztal alatti világ, a kutyák és a titkolt altesti érintkezések-jelzések, a pokol és tudattalan ösztönök tere. Máté Gábor másik koncepciózus jelenete, amikor a ház-asztal lábazata alatt, elkergetett kutyaként kúszik el az apával folytatott



Schiller Kata felvételei

FENT: Szirtes Ági (Akulina Ivanovna), Fullajtár Andrea és Bezerédi Zoltán (Besszemjonov)

BALRA: Szirtes Ági, Bezerédi Zoltán és Fullajtár Andrea

megsemmisítő vitája után, de erre az egyszerre tornác- és asztalszerű felületre ül le Percsihin is, jelezve, hogy ő maga nem része ennek a három szintre tagolt világnak. A díszletben felépített ház tere függőlegesen három részre oszlik: a padlószinten ténfergő szereplők a tudatos, a kényszereknek engedő én-világot jelentik meg, de nem látunk lényegében sem az asztal alá, sem azt nem látjuk, mi történik az emeleten. A díszletnek sok olyan zuga van, ahova nem látunk be, ahol a darab végéig fel nem táruló titkokat, elfojtott, elfelejtetni vágyott vagy szégyellni való történeteket sejthetünk:

ilyen a karosszék Tyetyerev által lábtámasznak használt fiókja, de ilyen az emeleti szoba is, amely az elérhetetlen vágyak világát rejti el a néző szeme elől.

Az apa egyszer sem nem megy fel az emeletre, a kacér özvegyasszony, a lakóknak mindenféle testi és lelki örömeiket kínáló Jelena Nyikolajevna albérletébe. Rezes Judit játssza az egykori „dramaturgiai stáb” által Csehov feleségére, Olga Knyiperre igazított szerepet. Jelena fontos szereplő, mert ő az, aki előtt az apa nyomására a család „viselkedni” kénytelen, főleg az ő jelenléte hívja elő a feszélyezett, befejezetlen, ki nem mondott mondatokat. Az ő fellépésének eredménye a darab egyáltalán nem megnyugtató végki-fejlete: sejtethjük ugyanis, hogy az általa elcsábított Pjotr aligha fog különbözni az apjától. Rezes Judit Jelenájának a Szirtes Ági alakította anya korábbi énjét, sőt, szexuális kisugárzásával Polja (Pálmai Anna) vetélytársának szerepét is magába kellene sűrítetnie; ha az előadásban Polja figurája erotikusabb lenne, ha Jelena lénye neki szóló üzenetet is jelentene, a Rezes Judit által alakított karakter sem lenne olyan riasztóan közönséges, sőt, alighanem többet látnánk a Jelena és Akulina Ivanovna közötti rejtett rokonszenvből és Tatyjana tragikomikus menekülési kísérletének motívumaiból is.

A díszlet háznak – vagyis a Deleuze–Guattari–Szmirnov-képlet szerinti vagyonnak – a második részben való szétesése, megroggyanása ikonikusan is megismétli a családon belüli viszonyok szézilálódását, a család szétesését, az apa többiek feletti hatalmának elvesztését. Csakhogy éppen ez a színpadnyi méretűvé, házzá nagyított családi asztal tartja térben egymástól távol a szereplőket, és lényegében csak a befejezésnél van funkciója, amikor a színészek színpadra való „felhelyezésének” is a szétszórtság érzetét kell keltenie.

Gorkijt még egy különös támadás is érte a *Kispolgárok* kapcsán. Nyikolaj Fjodorov, a korszak misztikus filozófusa *Szupramoralizmus* című 1906-os könyvében több helyen is destruktív, romboló hajlammal vádolja, amit – kimondatlanul – a darab hőseinek az apákkal és szülőikkel szembeni tiszteletlenségében lát megnyilvánulni. Szmirnov „pozitív Ödipusz-komplexusnak” nevezi Fjodorov misztikus téziseit, melyek szerint az emberiség szakrális célja, hogy a tudomány segítségével megvalósíthassa a keresztény vallás eszméjét, hogy fiziológiai értelemben is lehetővé tegye az ember halhatatlanságát, s hogy fel tudja támasztani a halottakat, minden elhalt generációt, az apákat és az apák apáit. Az emberiség boldogulása – írja Fjodorov – az apák feltétlen tiszteletén múlik.

Gondolatai csak egy általa létezni vélt Oroszországban, egy mélyen vallásos, szakrális emberi közösségben lettek volna helytállóak. Gorkij ismerte Oroszországot. Tudta, hogy az orosz kispolgár a társadalom zárványaként él, az állam nem gondoskodik róla, mert nem része az államnak, ezért a klasszikus polgári erények helyett csak a küszködések, lemondások árán megszerzett vagyonban bíz. Tudta, hogy a városi kispolgári létben az apák elleni ciklikus lázadások az apák Laiosz- és a gyermekek Ödipusz-komplexusai, „mindenki mindenki ellen”-játékai miatt előre kódolva vannak. Egy évszázad elteltével, ha nem feltétlenül tudatosan is, előre látónak kell tartanunk Gorkijt és a Művész Színház dramaturgiai munkaközösségét: annyiban mindenképpen, amennyiben a darab pontosan megjósolja, hogy az orosz forradalmak – és más rendszerváltások – destrukciója is ezeknek az egzisztenciális fenyegetettségeknek és komplexusoknak a következménye.

Gorkij írt jobb darabot a *Kispolgárok*nál, bizonyos, hogy Zsámbéki Gábor is rendez még felkavaróbbat. Minden tiszteletre méltó igyekezet ellenére félkésznek tűnik a Katona József Színház előadása, túl sok dolog marad nyitva. A próbafolyamat rövidségére vagy a még be nem gyakorolt színpadi jelenlétre utalhatott az este feltűnően sok szövegtévesztése is.

A darabválasztás azonban telitalálat, a pamfletjelleg tökéletesen átjön, és ne vessük is csak ki a saját komplexusainkat! De az sem volna baj, ha a *Kispolgárok* után leizzadva jönnének ki színházból. Az járt a fejemben a szünetben, hogy vajon az *Éjjeli menedékhely* mennyire sokkolná a mai magyar közönséget. Egy nagyon kedves, színházcsináló barátommal futottam össze az üvegajtó előtt, két slukk között, dideregve, kicsit zavarodottan azt mondja nekem Bezerédi Zoltánról: „nemrég halt meg az apám, pontosan ilyen volt!”

Akkor mintha mégis volna itt valami, csak hagyni kellene működni...

Jászay Tamás

Kényes egyensúly

MAROSVÁSÁRHELYIEK BUDAPESTEN

Nem tudom, hazai szakmai berkekben mekkora feltűnést keltett 2011 nyarán Gáspárik Attila kinevezése a magyar és román tagozattal is rendelkező Marosvásárhelyi Nemzeti Színház vezérigazgatói székébe, mindenesetre a direktorral akkor és azóta megjelent interjúk igen tanulságos olvasmányok. Karakán, szókimondó, habozás nélkül kőkemény hangot megütő és nem utolsósorban nagyralátó színházi ember profilja körvonalazódik ezekből a szövegekből. Nem fél nevén nevezni a problémákat, sőt gyakorta hivatkozik kollégák munkáira, előadásokra, amik tetszetek, és amik nem (őszintén: el tudjuk ezt képzelni pozícióban lévő magyarországi színházi emberekről?). Persze szövegelni lehet, mifelénk is művelik sokan a műfajt, ám a színházigazgatót (az esetek többségében) nem a pályázata vagy a körülötte zajló halkabb-hangosabb vita minősíti, hanem kizárólag a teljesítménye.

Főleg olyan esetekben, mint amilyen az arcát vesztett marosvásárhelyi színházé, amely az utóbbi években gyakori vezetőváltásokon esett át, s inkább csak a túlélésért küzdött, ahelyett, hogy arculatot teremtett vagy talált volna magának. Gáspárik elmondta, hogy érkezésekor dolgozni akaró társulatot talált Vásárhelyen, ám a hatalmon lévő hivatali apparátus minden érdemi változtatás ellen volt. Nem is a nulláról, inkább mínuszról indult tehát, ezért aztán muszáj volt nagyot álmodnia. A hosszú listán első helyen szerepelt a szakmai hitelesség visszaszerzése, bár rögtön hozzá kell tenni, hogy az alig bő fél évvel ezelőtti kinevezés miatt a mostani évadra érdemi befolyása természetesen nemigen lehetett.

A magyar tagozat programját böngészve ezért aztán inkább óvatos és (gazdasági értelemben véve is) kiszámítható tervet látunk, semmint vadul újítót. A nagytermi előadások között találunk két „kikölcsonzított” (Ascher Tamás kolozsvári *Álarcosbábját* és Bocsfárdi László sepsiszentgyörgyi *Bánk bánját*), két, a hírek szerint nagy sikerrel játszott vígjátékot (Móricz Zsigmondtól és Verebes Istvántól), továbbá Lessing *Bölcs Náthánját*. A kistermi előadásokban a klasszikusok háttérbe szorulnak a kortárs, többnyire élő szerzők javára: Székely Csaba (tavaly a Nyílt Fórumon Vilmos-díjjal kitüntetett) drámája, Székely János tragédiája, Háy János istendráma, Eduardo de Filippo komédiája és Medgyessy Éva monodrámája a választék. A továbbjátszások között nagyjából azonos arányban találni tegnapi és mai szerzőket: Shakespeare mellett Schimmelpfennig, Csehov mellett Masłowska is ott van. A rendezői névsorban a már

említettek mellett Harsányi Zsolt nevét olvashatni a legtöbbször, de Sebestyén Aba, Rusznyák Gábor is minőségi garanciát jelent. A színházban, aminek még soha nem volt magyar igazgatója, nemrég mozgásszínházi produkciót mutatott be a magyar és a román társulat: a *Carmina Burana* latin nyelvű, negyvenen vannak a színpadon, mindkét csapatból – még csak hasonló sem történt itt soha korábban...

Nincs semmi baj az évadtervben jól kitapintható manőverezéssel egy olyan színházban, amiről 2010 nyarán még azt lehetett olvasni, hogy a nézők egy része olyannyira elégedetlen volt az akkori vezetéssel, hogy előadás közben tüntetőleg távozott, mások széttépett bérleteket hagytak csak maguk után. Gáspárik Attila direktorsága hajnalán a *Fidelio* újságírójának kérdésére, hogy milyennek szeretné látni a színházat kinevezése



végéhez közeledve, azt felelte: „A mandátum végén? Például örömmel visszaemlékezni arra, hogy Alföldi Robi milyen jó *Ember tragédiáját* rendezett a román tagozaton, és nézegetni azt az albumot, amelyik az egy hónapos budapesti vendégszereplés után készült...”

A nagy álom bizonyos elemei teljesülni látszottak idén február közepén, amikor a marosvásárhelyi színház közel egyhetes turnén járt Magyarországon: Debrecenben egy (a fővárosban a Kamrában látható *Két lengyelül beszélő szegény román* című kortárs lengyel drámával), Budapesten három előadással (*A makrancos hölgy*, a *Platonov*val és a *Bányavirág*gal) szerepeltek. Közülük csupán a Yorick Stúdióval koprodukcióban

készült *Bányavirág* született a Gáspárik-éra kezdetén, a többi továbbjátzás, „örökség”. Így aztán, bár az alábbiakban megkíséreljük a marosvásárhelyi magyar tagozat portréját megrajzolni a három budapesti fellépés alapján, az így levont következtetéseink szükségszerűen korlátozott érvényűek lesznek. Hogy mégsem teljesen elhibáztak, arra talán biztosíték a Tháliában és a Nemzeti Színházban abszolált turné összeállítás: ki akarna olyan előadásokkal fellépni, amelyek hamis képet mutatnak társulata és a saját művészi szándékairól?

A három szóban forgó előadás (*A makrancos hölgy*, a *Platonov* és a *Bányavirág*) között erőltetett volna bármiféle szoros kapcsolódási pontot találni (hacsak nem



Bartha László felvételei

FENT: Bokor Barna (*Platonov*) és László Csaba (*Trileckij*)
BALRA: Bokor Barna (*Petruccio*), Kárp György (*Baptista Minola*) és Berekméri Katalin (*Kata*) *A makrancos hölgy*ben
LENT: Gulácsi Zsuzsa és Viola Gábor a *Bányavirág*ban



azt, hogy mind szerzőjük korai darabja), ugyanakkor feltűnő, hogy egyik sem mondható tipikus választásnak. Mind a Shakespeare-, mind a Csehov-szöveg benne van ugyan a köztudatban, de ha feltétlenül választani kell a szerzőktől, kevés direktor bök épp erre a kettőre a listában. A *Bányavirág* más okból kockázatos vállalkozás: kortárs magyar dráma ősbemutatója (korábban csak felolvasószínházat rendeztek Székely Csaba művéből). A három, meglehetősen különböző világú darabot három rendező jegyzi: a Shakespeare-t színre vivő Sorin Militaru, a Csehovot rendező Harsányi Zsolt és a saját csapatával, a nemzetközi sikereket is elérő Yorick Stúdióval közösen készített *Bányavirág*ot jegyző Sebestyén Aba mind az utóbbi másfél évtizedben szerezte színházi tapasztalatait. Szóval csupán a színlapokat olvasva bátor, ígéretes vállalkásoknak tűnnek, s az előadásokat látva az ígéretnek többségét be is váltják.

A makrancos hölgy nem tartozik a kedvenc Shakespeare-jeim közé: bár már működik a szerzőtől megszo-

kott, a következő években tökélyre vitt vígjátéki mechanika, azért itt még túlságosan belátni a szerelóműhely titkaiba. A darab mintha eleve darabokban heverne, ezért aztán a rendezőnek illik döntenie, hogy a mizogin vonulatot véleményezi-e, netán Katalin kisszerű környezetéről ad részletes rajzot, esetleg sikerül meggyőznie arról, hogy itt minden látszat ellenére mégiscsak a Shakespeare-nél oly sok verzióban áhított, ám csak ritkán elért igaz szerelem a központi téma. Sorin Militaru mégsem igazán dönt (persze ez is egy döntés), amikor ötletdús, gördülékeny, sokféle ízt, színt és árnyalatot kipróbáló és felmutató előadást készít a vígjátékból.

Alacsony kifutórendszer borítja a Thália fehér függönyökkel körbevett színpadát. Vízet kell a minimálók köré képzelni, bár hogy a „catwalk” képzelet sem téves, mutatja a jelmezcsodákban vonuló nősegek, akik előadáshosszat üldözik – különösen egyikük, a többiek-től mindig kissé lemaradó, megérdemelten derűsége keltő matróna – az egyre elcsigázottabb férfit. Taljánföldön vagyunk: a lányain, Biancán és Katalinon túladni kívánó Baptista (Kárp György) kiöregedett és kiköpött maffiózó, aki rögtön megtalálja a közös hangot azokkal, akik ráismernek mestersége címerére. Ha elnézzük a címbeli makrancos köré sorakozó antiférfihadat, nem nagyon csodálkozunk, hogy elege lett a hímnemből. Berekméri Katalin a címszerepben magabiztosan uralja a színpadot: sötét, vad, izgalmas nőstény, akinek az útjából mindenki eleve kitér. Világos, hogy csak hasonló kaliber győzheti meg és le: Bokor Barna Petruchiója laza punk, nagyképű szerencsefi, aki zavarba ejtően kegyetlen, egyénre szabott módszereivel betöri a vadcsikót. Közös jeleneteiknél szinte izzik a levegő: csupán karikatúrák veszik őket körül, s bár ők maguk is elrajzolt figurák, mégis világos, hogy csak ők ketten tartoznak itt azonos súlycsoportba. Militaru fogyasztásra kifejezetten ajánlott rendezése vállaltan hatásvadász, színes és harsány, ügyes munka.

Ahogy a sok száz évvel később és sok ezer kilométerrel keletebbre játszódó *Bányavirág* is minőségi, színvonalas szórakoztató este. Ezt már csak azért is muszáj leszögezni, mert a szöveget olvasva nem feltétlenül egyértelmű, hogy annyira jókedvű előadásnak néz elébe az ember, mint amelyet a Nemzeti Színház Gobbi Hilda Színpadán láthatott. Valahol az isten háta mögött járunk, vagy tán még onnan is egy kőhajításnyira: lerobant székely kisfalu a helyszín, ahol a bánya bezárása és a munkahelyek megszűnése óta az ivászat össznépi, olimpiai szinten űzött sporttá vált (nehezen feledhető az a mesterien felépített és kivitelezett, bravúros jelenet, amikor egy temetés után a két férfi főszereplő csutakrészezen megpróbál bejutni a házba egy apró ablakon keresztül – sikerül nekik, ennyit elárulok). Székely Csaba pazar nyelvi poénokban dúskáló szövegének amúgy nem ártott volna egy erőskezű dramaturg, ahogy olykor Sebestyén Aba szinte mindvégig jó ízléssel levezényelt rendezése is meg-meglapsult néhány helyen.

Mintha az erdélyi kerítésszaggató lőre a legalapvetőbb emberi érzéseket is nyom nélkül feloldotta volna

az itt lakókban. A masszív alkoholista, erőszakos Iván (Viola Gábor) alig győzi kivárni agonizáló apja halálát. Testvére, Ilonka (Nagy Dorottya) finoman szólva sem válogatós a férfiak terén, s bár a néző egy kicsit szeretne bízni abban, hogy rá másfajta, jobb élet várhat, erről gyorsan le kell tennie. A kotnyeles szomszéd, Illés (Kovács Botond) vagyona alapján feljebb áll a falu képzeletbeli ranglétráján, ám a rendezés pontosan érzékelteti, hogy éppen olyan szerencsétlen alak, mint itt mindenki. Illés felesége, Irma (Gulácsi Zsuzsanna) jelentéktelennek maszkírozza magát, miközben drámai eseményeken megy keresztül. És ott van a négy, egymás szoros közelségében élő ember közötti kapcsolatot alkoholfelhőn keresztül szemlélő, a viszonyokat összezavaró, azok reménytelenségére a saját sorsán keresztül rávilágító, betegeit nagyjából a halálba segítő, s csak csekély hányadban gyógyító orvos, a beszédes nevű Csillag Mihály (Bányai Kelemen Barna). Csehov Asztrovjának legújabb kori, erdélyi reinkarnációja ez az emberbe-Istenbe vetett hitét a szemünk előtt elvesztő figura.

Valami nagyon nem stimmel a harmadik darab ezúttal ténylegesen csehovi hőisével sem: hiába keresi-kutatja különböző nők karjában és különböző alkoholtartalmú italok mélyén, sehol sem találja önmagát, hiszen jól tudjuk – „az egész Platonov fáj”. Harsányi Zsolt eléggé megnehezíti a saját és a színészek dolgát: monumentális, látszólag üres, valójában ezernyi kacattal telepakolt térben játszatja a darabot. A hátulról időnként előregördülő, a főhőst agyonnyomó zöld palánkfal szép és hatásos elsőre, másodsorra már szájbarágósnak tűnik. A teret borító sok-sok kellék működtetése, vonzsolása, életre keltése jelentős energiákat emészt fel, és néhány jól kidolgozott, ám valóságos tét nélküli szcénát eredményez. Merthogy itt sajnos többnyire a felszínen maradunk: sok, amúgy nem teljesen holtidő telik el Platonov „körberajzolásával”, vagyis a körülötte keringő, őt értetlenül bámuló vicces, szánni való, szerencsétlenkedő, együgyű stb. egyedeik felskiccelésével.

A Platonovot játszó Bokor Barna az első részben emiatt a háttérbe is szorul, s csak a három és fél órás előadás legvégére nő meg hirtelen. Először csak cinikusan használja és kihasználja a környezetét, főleg annak nőnemű tagjait, akik persze mind bolondulnak utána (még ha közte és a többi iszákos férfi között nincs is feltűnő, valódi minőségi különbség). Berekméri Katalin domináns, öntudatos Anna Petrovnája, Tompa Klára ártatlan, szerény Szásája, Gecse Ramóna egyik hisztirohamtól a másikig bukdácsoló Grekovája, Moldován Orsolya súlytalan Szofjája alkotja a főhőst szorongató női hadtestet. Aztán a második részben éles a váltás: érdekesebb, mert reménytelenül megkeseredett arcát fordítja felénk Platonov. Elmélyül, hiteles lesz a válság, főszereplő lesz abból a figurából, aki eddig csak epizodista volt a saját életében. A szépséges zárlat pedig felszáll a magasba: a halott Platonov a zöld fal elé felsorakozó többi szereplő elé áll, velünk szembe fordul, hogy gyönyörűséges kontratenor áriával búcsúzzon a földi létől.

Sztrókay András

Felfelé menet

TEMESVÁRIAK A SZKÉNÉBEN

Jó színházat igyekszik csinálni Balázs Attila igazgató Temesváron. Abban az értelemben legalábbis, hogy széles látókörű repertoárt állít össze, melyben nem érheti szó sem a műfaji sokszínűséget, sem a rendezők számát. A színészek érezhetően élvezik a kísérletezgetést, a találkozást sok rendezővel – ugyanakkor a rendezőknek való kiszolgáltatottság, az egyszerű alkalmak, a mélyre nem vagy csak nehezen jutó színész–rendező kapcsolatok esetleges színvonalú produkciókat szülnék. A Szkénében január–februárban bemutatott négy előadás jól sikerült, amennyiben hitelesen mutatta be azt a Temesváron működő társulatot, amelynek számos átütő tehetségű színésze egészen kiszámíthatatlanul nyújt hol fergeteges, hol kevésbé élvezhető teljesítményt.

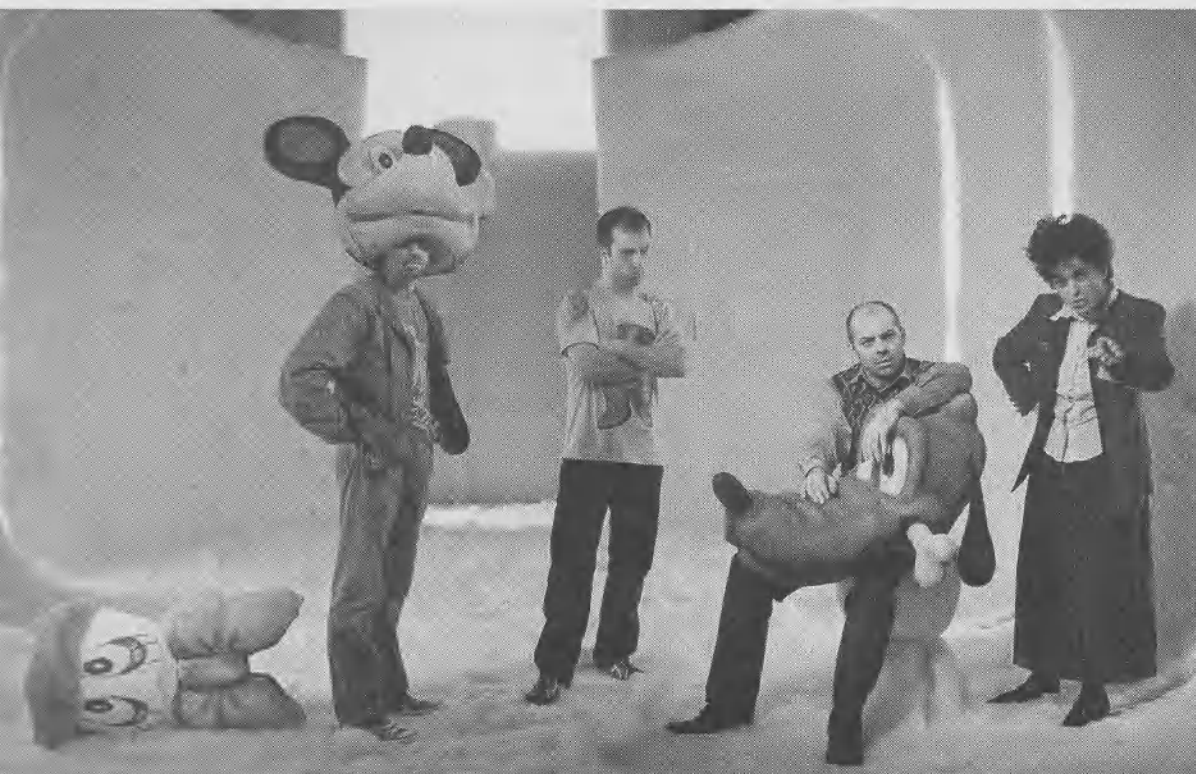
Másfelől azonban e négy előadást tekintve megállapítható, hogy bár Temesváron vannak erős és gyenge előadások, nincsenek például kifejezetten rosszak. Fel sem lehetne sorolni azt a sok hazai színházat, amelyik büszke lehetne, ha avított, provinciális – nem előadásait, hanem – színházképét a temesvári recept szerint frissíténé fel. A Csiky Gergely Állami Magyar Színház ugyanis

nyitott, érzékeny, ízig-vérig kortárs műhely; olyan, amelynek az alkalmi botladozásai is előrevisznek.

EGY KIS FRUSZTRÁCIÓ

A színház meglepően bátor repertoárválasztását jól példázza a Woody Allen nyomán élt és alkotott előadás, a *Mellékhatások*, melynek színlap szerinti műfaja: *frusztrációk és kétségek csak részben*. Az előadás alapjául Woody Allen novellái szolgálnak (leginkább a címben szereplő *Mellékhatások* című), melyek legfőbb vonása, hogy azt a bizonyos – szomorúan hangsúlyos szó következik – utánozhatatlan Woody Allen-i szótengert fosztja meg a művész kultikus filmjeiben fellelhető minimális drámától. Így aztán hiába választott frappáns sorokat Gyulay Eszter dramaturg a használhatatlan színházi anyagból, dráma nem állt össze belőle – csak egy jó szagú idézetcsokor, és hozzá némi kellemetlenül zöld abszurd színházi kacsintás.

De ez mégsem a vég, hanem a kezdet: Katona Gábor koreográfus-rendező ugyanis – nem teljesen váratlan módon – nem drámában, hanem a végletekig sztereoti-



Asztalos Géza,
László Pecka Péter,
Bandi András Zsolt,
Tokai Andrea
a *Mellékhatásokban*

Bíró Márton felvétele

pizált értelmiségi szorongás paródiájának mozgásba öntésében gondolkodott. Méghozzá jól: nívós mozgásházát hozott létre. A produkció azonban nem a konkrét szövegekből, hanem a Woody Allen-életérzésből táplálkozik; a kifacsart, merev mozgások, a fal mellett tapogatózások, az ingatag talajon való billegések, a lehetetlen társas érintések nem szavak, hanem követhetetlen gondolatfolyamok leképezései. Így hát, bármilyen meglepő is, a *Mellékhatások* kibontakozásának gátja éppen az a szöveg, amely egyébként az előadás ihletőjét oly híressé teszi.

Azzal együtt azonban, hogy nem jön létre valamilyen kézzelfogható egész, a produkció ékes példája az olyan színházi munkának, amely egyszerre hoz létre ha nem is jelentős, de élvezhető előadást, és szolgálja a színház szakmai fejlődését – a három évvel ezelőtt bemutatott, sok tekintetben hasonló *Amor Omnia* például sokkal kevésbé volt élvezhető. Itt azonban fontos színházi pillanatok voltak – Tokai Andrea Daphnejának deszkamerév dülöngélése talán ezek legemlékezetesebbike.

ILYEN FIÓK PEDIG NIINCS

Spiró György *Prahjának* műsorra tűzése a *Mellékhatások*-kénál kevésbé merész vállalkozás, mégis van egy közös vonásuk: azt a fajta nyitottságot mutatják, amely általában jellemzi a temesvári repertoárt – tudniillik hogy inkább rajzolódik ki belőle egy művészszínházi ambíciókkal rendelkező magyar színház képe, mint egy, a román teatralitásba mélyebben beágyazott, a magyarországi színjátszástól markánsan eltérő színházé. A darabválasztás azonban jelentősebb teljesítménynek tűnik, mint amennyire színházra állítása eredményes.



Szász Enikő és Dukász Péter a *Prahban*

A László Sándor rendezte előadás realista módon lerobbant lakás helyett egy Albert Alpár tervezte félrealista, indokolatlanul összezsúfolt szoba-konyhában, hajlított bádofalak között, egy szakadt ágy, egy kopott szekrény, egy még kopottabb sparthelt és egy viaszosvászonnal terített asztal körül játszódik. Még le sem megy a fény a közönségről, a konyhában már sertepertél Szász Enikő mint Nó. Törölget, rendet rak: lisztes-, cukros-

és még ki tudja, milyen bödönöket pakolgat a helyükre. Pontosabban pakolgatna, ha tudná, hová rakja őket – de ez a Nó, aki évtizedek óta pakolgatja ugyanazokat a bödönöket ugyanannak a szekrénynek a polcaira, egészen érthetetlen módon (vagyis igenis érthetően: ez így *humorosabb*) nem tudja, mi hova való. Ahogy azt sem tudja, hogyan lehetne egyenesen kihúzni a fiókot, ami, értjük, szorul, de aminek szorulására ez a szerep szerint középkorú háziasszony akár jobban is reagálhatna a teatrális-neurotikus rángatózásnál.

Félreértés ne essék: a figura inkonzisztenciája nem Szász Enikő hibája, hanem a téves rendezői instrukcióké. Azonban ezek az apró, de annál jelentősebb hamis gesztusok – amelyeket a díszlet indokolatlannak tűnő kaotikussága csak erősít – pontosan azt a mély realizmust ássák alá, amitől Spiró műve teljes tér-idő-nélküliségében is pontosan működve képes egy nyertes lottószelvény ürügyén egy mindennél hétköznapibban kiüresedett házasság velejéig látni – és amely realizmus egyébként Dukász Péter Férfijében maradéktalanul megjelenik.

VÉGTELEN TÖRTÉNET

Minden elemében súlyos előadás a *Deviancia*, amit a szerzője, Németh Ákos maga állított színpadra. Zsanett, az autista lány története ez – és még legalább ennyire az öt körülvevőké, akik a lánnyal ellentétben nem velük született betegség miatt, hanem emberi és anyagi nyomorúság, ön- és mássors-rontás okán válnak deviánsá. Nem tragédia, hanem mélységesen szomorú, reménytelenséggel teli ballada ez a világ számára közömbös, a társadalom széles peremén tengődő kisemberekről.

Albert Alpár díszlete és jelmezei ezúttal találóak: élénkzöld műfüvön szürke-barna pasztell szoknyák és kockás zakók között mesés kék-sárga ruhájában tűnik fel Zsanett. Lőrincz Rita fejét leszegve, testét mint balasztot ingatva-hordozva játssza az autista lányt. Nemcsak test-, de hanghordozásában is sikerül megtalálnia – és aztán pontosan szinten tartania – az értelmet és érzelmeket nagyon korlátozottan (és kívülről szemlélve még annyira sem) megélő karaktert. Megkapó a kontraszt a között a könnyen érzékelhető változás között, amin az összes többi szereplő érezhetően átmegegy, és a Zsanett életét jellemző statikus kiszolgáltatottság között. A nővért, Beát játszó Tar Mónika kissé kidolgozatlanul durvából finomodik az érzéseivel megbirkózni tudó lánnyá és nővérré – és hasonló, bár kevésbé szélsőséges, finomabban árnyalt keménységből jut el Tasnády-Sáhy Noémi, a két nővérral egy kertészetben dolgozó eladó a kétségbeesésen és a teljes önfeladáson keresztül az újrakezdés kapujáig. Szépen felépített alakításokat látunk: ilyen Dukász Péter Sanyi bácsija, ez a valóságról magában egészen sajátos képet kialakító, a mások anyagi és szexuális kizsigerelését is a világ természetes részének tekintő kertészfőnök, Balázs Attila Bandi bácsija, a kirúgott kertészből multilevel-magasságba törő majdnem sikerember és Éder Enikő Ráknéja, a nővérek anyja, a szerény, de céltudatos, csendjében agresszíven lapuló asszony is.

A jól megalkotott színházi világ ellenére azonban az előadás hossza, a gyorsan pörgő, rövid kép-jelenetek ellenére, igencsak nézőpróbálónak teszi a produkciót, és

bizony komolyan levon annak összértékéből – ahogy levon belőle a nézőknek az előadás világát megbontó, váratlan, tökéletesen céltalan és aránytalan inzultálása is. De a *Deviancia* még ezekkel együtt is erőteljes és emlékezetes előadás.

NEKED AZ UTAD VAGYOK

Egy, a városban közlekedő buszban játszódik a mindenkor huszon- és harmincévesek egyéni és társadalmi lélektanát oly pontosan leírni tudó Gianina Cărbunariu *Mady-Baby* című monodrámája. A négy, Székényben bemutatott előadás közül ez a legcsendesebb és egyben legjelentősebb – nemcsak az értő rendezés és a finom játék, hanem a jól felépített és alaposan körül-



Borbély B. Emília a *Mady-Baby*ben

Nagy József felvétele

járt, számos társadalmi problémát magában egyesítő pán-kelet-közép-európai élet(és halál)-helyzet miatt.

A történet a maga szomorú hétköznapisága okán mellbevágó: Mady, a jobb sorsra érdemes, angyalian naiv fiatal lány Írországba utazik, hogy ott új életet kezdjen román barátjával, Voicuval. Az aranyéletet azonban nemhogy tálcán, de sehogy sem kínálják: a féktelen fiú prostitúcióra kényszeríti Madyt, akit aztán az időközben megismert, szintén honfitárs, az egyetemista Bogdán is egyre inkább kihasznál, majd egy nem kívánt terhesség és el nem ismert magzat okán Voicuval karöltve halálra ver.

A dráma és az előadás is egyszerű eszközökkel, minden különösebb dramaturgiai bravúr nélkül, lineárisan halad előre: a buszra felkérérdzkező, kissé zavarban levő, de azon angyali bájával hamar felülemelkedő Mady beszélgetni kezd a nézőkkel. Egyszerű, majd jelentőssé váló kérdésekre vár választ, például hogy mit csinálunk és mit nem csinálunk azzal, akit szeretünk; aztán, ahogy a történet egyre erőszakosabb fordulatokat vesz, úgy tűr bele egyre direktbben a magánszféránkba: párkapcsolatokat és igazolványképeket tesz közzemlére. Tehát nézőt vegzál, de jól felépítve, az intim légkör miatt csak a legszükségesebb mértékben zavarba ejtően – és legfőképp: az előadás szerves részeként, mozgatórugójaként, nem pedig l'art pour l'art szórakoztatás céljából.

A darab, a Madyt játszó Borbély B. Emília és az őt érthető okokból jól segíteni tudó B. Fülöp Erzsébet rendező igen szerencsés találkozása az előadás. Biztató, hogy ilyen makulátlan produkció is készül a temesvári műhelyben – a jövőben a társulat és a színház nyelvét is ilyen kifogástalanul beszélő rendezőkkel talán még több igazán magas színvonalú előadás születhet. A színészek megvannak hozzá.

Gerold László

„Lesz új kor? Nem lesz.”

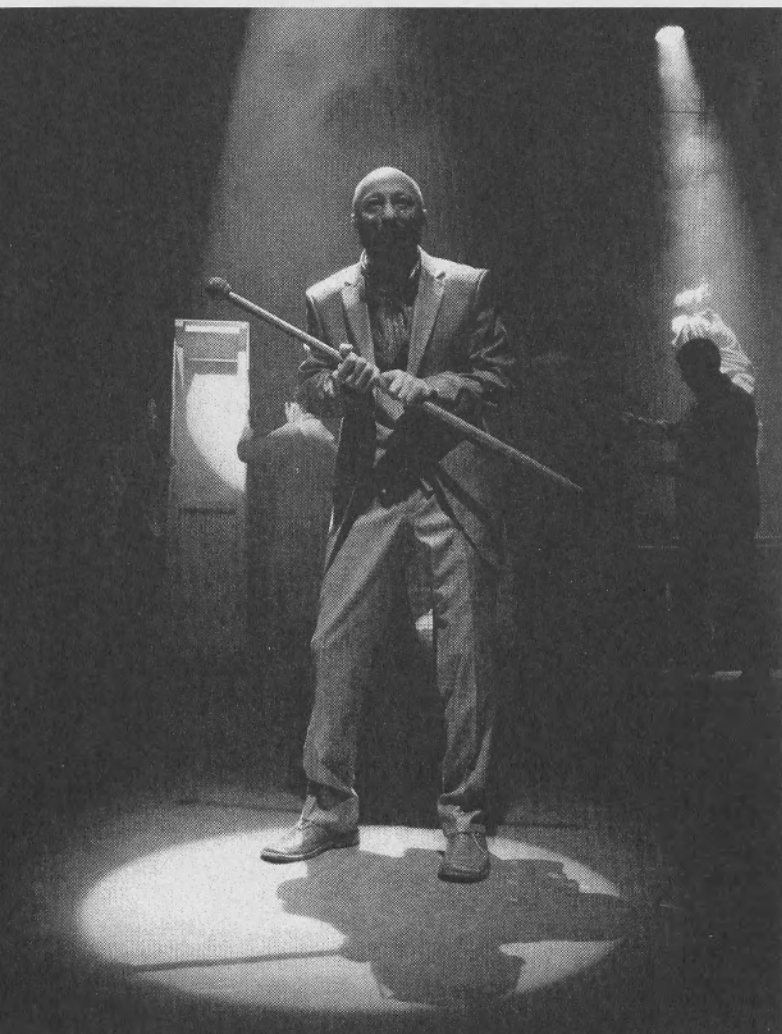
PETER WEISS MARAT/SADE-JA ÚJVIDÉKEN

Hogy a *Marat/Sade* címen ismertté vált Weiss-dráma – abban az értelemben, ahogy néhány Shakespeare-dráma, köztük a *Hamlet* is – alapmű, azt az Urbán András rendezte újvidéki előadás teljes mértékben igazolta. Bár igaz, amint azt felrótták, hogy Weiss gátlástalanul kölcsönvett brechti panelekből építkezett, hogy a dráma kerete (a világ bolondokháza) közhely (melyik nagy drámáé nem?), de ha belegondolunk, hogy szinte minden jelentős színrevitele – anélkül, hogy a szövegen erőszakot követnének el – a mű más és más olvasatát bontja ki, ami az ilyen minő-

sítés alapkövetelménye, akkor a *Marat/Sade* értéke aligha lehet vitás. Tudunk olyan rendezői koncepcióról, amely a dráma „színház a színházban” jellegét hangsúlyozta, olyanról – mint a színháztörténeti jelentőségű kaposvári előadás –, amely a forradalmak, sőt egy adott forradalom elsíratásaként váltott ki méltán figyelmet, amely a „történelem örületét”, a forradalmi változásokba vetett hit értelmetlenségét hirdette, vagy amely szerint „Charenton mi vagyunk”. Urbán rendezése nem ezek ellenében, hanem az eddigi értelmezéseket egységes előadássá szervesítve azt a mélyen pesszimista

szemléletet fejezi ki, miszerint hiú emberi vágy olyan új korban reménykedni, amely megnyugvást, boldogságot hozna. Külön értéke ennek a fejbe kólintó előadásnak, hogy miközben a rendező láttelepe leírását színpadi jelenetekbe fogalmazza, a betegség okát is megmutatja. Hogy – Vörösmartyval szólva – „nincsen remény”, annak egyetlen oka maga az ember, aki önmagát nem tudva legyőzni gyáván behódol a korlátoltak hatalmi agressziójának. Erre figyelmeztet az előadás jópofa indítása és – némi elsietettsége ellenére is – a történelmet idéző s a mindannyiunk által megtapasztalt közelmúltat, sőt a jelent szituáló, elgondolkodtatásra ösztönző tragi(komi)kus záró jelenete.

Miután elfoglaltuk helyünket a színpadra szerkesztett lelátón, s regisztráltuk, hogy a színhely nem a szerző előírta elmeegógyintézet csempézett fürdőterme az



Magyar Attila (De Sade)

ismert padokkal, masszírozóasztalokkal, kádsorokkal, Marat ülőkádjával és de Sade karosszékével, hanem a fekete falaira, kábeleire, vasrúdjaire lecsupaszított színpad („üres tér”), közepén egy ülő, ölet kéjesen simogató és ezt félreérthetetlen nyögésekkel kísérő kék ruhás nővel (Krizsán Szilvia, akiről hamarosan kiderül, a szereposztás szerint ő a Kikiáltó), a bal oldali takarásból a színen átsiet egy apáca (Crnkovics Gabriella) és a fürdőök személyzetének fehér öltözetét viselő férfi (Pongó Gábor),

akik egy gyors, ügyelői gondoskodást példázó szemlélet követően egy kék öltönyös, piros nyakkendősférfi vezetnek be. A charentoni elmeegógyintézet igazgatója (Giricz Attila) üdvözölni és tájékoztatni szeretne bennünket arról, hogy az itt lakó de Sade úrnak a betegek ápolására kieszelt és betanított drámáját fogjuk látni, de hol az apáca, hol a férfi szól közben; figyelmeztetik: legyen kedvesebb, megnyerőbb, lazább, hogyan álljon, merre nézzen, kezét ne tegye zsebre, és hogy Charlotte Corday nevét nem helyesen ejtette. Az igazgató csak ezután mondhatja el tervezett beszédét, majd leül a szármára fenntartott, első sorban levő székre, jelezve, hogy éppolyan néző, mint mi. Azaz mégsem, mert időnként idegesen felugrik, és erélyesen figyelmezteti de Sade-ot (Magyar Attila), hogy nem tartja magát az utasításaihoz: nem hagyta ki a darabot előadó ápolókat lázadásra uszító vagy a papságot görbe tükörben ábrázoló jelenetet. Majd visszaül helyére, ahonnan csak az előadás záró jelenetében ugrik fel, és ellentmondást nem tűrő hangon követeli a kezeltektől, hogy maximális hangerővel skandalizálják: „Éljen a császár!” Amit azok egyre fokozódó rajongással meg is tesznek. Íme tehát az új kor, amit mi nézők már ismerhetünk, ahogy erre a Kikiáltó hozzánk intézett mondata („tudnak maguk jól”) is utal.

Az ironikus felütés és az agresszív parancs mintegy keretbe zárja Urbán mondanivalóját: az embernek a bunkó hatalommal szembeni megalázó kiszolgáltatottságát, amin saját korlátai, gyarlósága okán nem tud felülkerekedni. Ezeket az emberi hibákat sorakoztatja fel a szöveggel szemben inkább a látványt előtérbe helyező előadás. Így a rendre középpontba állított Marat–Sade-viták a forradalom szükségességéről, illetve értelmetlenségéről sem a szokásos mértékben hangsúlyosak. Urbánt ugyanis nem a forradalom foglalkoztatja, hanem azok az okok, melyek lehetetlenné teszik az emberi élet számára fontos változásokat. Ezzel magyarázható, hogy nem vonakodik a nyers erőszakot ábrázoló, már-már a jó ízlés határát is átlépő megoldásoktól sem (például amikor az előadás egyik női szereplője a fogdába zárt de Sade fejére vizel, mialatt ő – a Weiss által „Sade ostorozása” címet viselő jelenetben – a francia forradalomról fejt ki elmarasztaló gondolatait). Hogy Urbán rendezése a fizikai kegyetlenségre és a deviáns erotikára van kihegyezve, az – ha látványként visszataszító lehet is – mentes minden öncélúságtól, szigorúan annak ábrázolását szolgálja, hogy a „világ csupa test / és minden testben félelmetes erők buzognak”, amelyeket az ember nemhogy megfékezni nem tud, de kéjesen élvez is pusztító hatásukat.

Az adott rendezői olvasatot a szöveg is, napjaink való-sága is indokolhatja. A Marat üldöztetéséről és meggyilkolásáról szóló drámát, amit a Kikiáltó szerint „művészi dramaturgus”-nak mondott de Sade betanításában adnak elő, az emberből teljesen kiábrándult szadizmus atyja jegyzi. Ennek szemléletes példája az előadásban, hogy amikor Marat (Hajdú Tamás) egy fekete sprayel a játékerteret teljes szélességében átfogó vászontranszparenssre írja a forradalmi erőszak szükségességét hirdető jelszót: ÖLJETEK!, akkor de Sade ezt így alakítja át: DÖG/ÖLJETEK! Bár ezután a transzparenssre piros festékkel lepkét, bárányt, felhőt, virágot rajzolnak, ez csak addig nyújt számunkra némi reményt, amíg a vásznat el nem sodorja a forradalom és az erőszak.

Hogy a jó irányú változás csupán illúzió, azt a szöveg nyújtotta múltbeli tanulságok mellett mindennapjaink is tanúsíthatják. Noha az előadás erre – okosan! – közvetlenül nem utal, az előttünk lejátszódó kegyetlenkedések láttán óhatatlanul eszünkbe jut, amit napról napra a tévéhírek hangsúlyoznak: a brutalitás életünk része. Olyan korban élünk, melyben minden emberi érték devalválódik: a hit erőszakba, az érzékiség perverzítésbe torkoll. S ennek egyik – nem egyetlen – magyarázata a hatalom birtokosainak agresszivitása, ami ellen olyképpen tiltakozik, sőt lázít Urbán András újvidéki *Marat/Sade*-rendezése, hogy a hatalmi önkény elrettenítő példajaként nyers eszközökkel ábrázolja az emberi viselkedés deviáns megnyilvánulásait.

Bár Urbán a *Marat/Sade* sajátos, de sade-i olvasatát nyújtja, nem mellőzi a drámának sem a „színház a szín-

állóként képviselik az ellenerőt, amely a brechti konstrukció szerint szükséges a néző külső, véleményformáló perspektívájának megteremtéséhez, addig itt ők is intézeti bentlakók. Az énekeskvartett tagjai (Balázs Áron, Szilágyi Ágota, Kőrösi István, Figura Terézia) csak pillanatokra lépnek ki ebből, elsősorban akkor, amikor songok előadására szerveződnek csapattá, egyébként – bár gesztusaik által egyénítettek – beleolvadnak az ápoltak masszájába. Ez a kettősség jellemzi Huszta Dániel hol harcosan ágáló, hol kisfiúsan bárgyú Jacques Roux-ját is. A Kikiáltó nőre osztását tévé-műsorvezetői feladata indokolja. Krizsán Szilvia tökéletesen tud behízelgő tévéceleb, de elesett, magányos nő, ironikus kommentátor, játékmester is lenni, ahogy éppen a helyzet kívánja. Ő válik az előadás központi szereplőjévé, mert de Sade jelentőségét a Marat–Sade-vita kevésbé hang-

Miklós Csaba felvételei



Kőrösi István, Figura Terézia, Szilágyi Ágota, Balázs Áron, Huszta Dániel, Német Attila, Sirmer Zoltán, a háttérben Hajdú Tamás

házban” vagy a keretként használt bolondokháza vonatkozásait, sem a forradalom értelméről vagy hiábavalóságáról folytatott vitát. Egyrészt emlékeztet rá, hogy színházban vagyunk, ahol a színészek elmeegógyintézetet kezeltek alakítanak, akiket az előadást létrehozó alapelvnek megfelelően időnként kegyetlen, embert alázó módon karikatúrává torzítva ábrázolnak, másrészt viszont nem mond le a forradalommal kapcsolatos nézetek ütköztetéséről, bár ezt nem erőlteti. Ennek ellenére azonban nyilvánvaló, hogy számára fontosabb, mert hozzánk közelebb áll a tömeg politikai éretlenségét tanúsító nemzetgyűlési epizód, amelyben a színészek, arcukat maszk alá rejtve, napjaink vehemens, előítéletektől terhes, elvtelen parlamenti, illetve pártvitáit bábszínházként, a vitatkozókat műpéniszekkel helyettesítve idézik fel. Az előadás csúcspontja: kegyetlen szatíra, ahogy a kis faszok fontoskodnak, kelletik magukat, pattognak, mint kecskeszar a deszkán, míg el nem nyeli őket az éhesen tátogó műanyag vagina vagy a mindent magába fogadó műanyag női fenék.

Mindez magától értetődően magával hozza a nagyobb szerepek bizonyos átértelmezését is. Míg Weissenél a Kikiáltó és a Négy énekes az ápoltak körén kívül

súlyos exponálása is csökkenti, s mert nem irányít, hanem élvezettel szemléli, hagyja, hogy tomboljon az emberben rejlő gonosz, működjön a pusztítás. Mellette Marat az, aki nem tartozik az ápoltak közé – a magát az emberiség üdvéért feláldozó forradalmár nem is lehet ápol, csak áldozat, ám ez ellen Hajdú Tamás drámai erővel tiltakozik, lévén hogy ő győztes forradalom apostola szeretne lenni. A rendezői koncepció érvényesítésében Charlotte Corday alakja jelenthetett gondot, aki – bár szintén lelki beteg – nem illik bele az intézeti kezeltek táborába, de nem is kívülálló. A dilemmát Urbán úgy oldja meg, hogy a lányt a feladat megszállottjaként játsszátja Elor Eminával, aki ezt hibátlanul teljesíti, akárcsak Simon Melinda, akire a bőrbeteg Marat szenvedését készségesen borogató, öntöző élettárs szerepét osztották.

Nem elképzelhetetlen, hogy Urbán András rendezése ahelyett, hogy érzelmi sokkot váltana ki, a nézők egy részének ellenállásába ütközik. A színészek mindenesetre a társulatra jellemző fegyvellemmel és alázattal vállalták, hogy az erőszak, a deviáns viselkedés eszközei legyenek. A megannyi kiváló színpadi ötlet mozaikkockáiból következetesen összeállított előadás színházi életünkben különös figyelmet érdemlő egész, kivételes művészi tett.

Zappe László

Képernyőn a múlt színháza

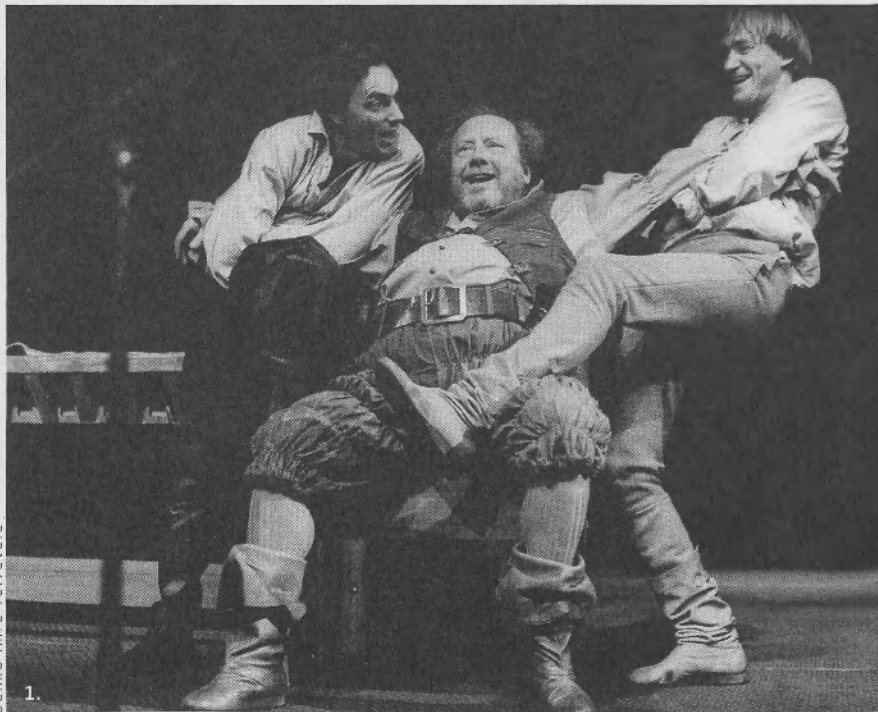
A minap olvashattuk „A Médiaszolgáltatás-támogató és Vagyonkezelő Alap (MTVA) és a FilmJus Filmszerzők és Előállítók Szerzői Jogvédő Egyesülete (FilmJus) közös tájékoztatóját az archív színházi közvetítések jogdíjfizetési szabályozásáról”. Nyilván nem véletlenül került napirendre a kérdés.

Megszaporodtak a színházi közvetítések. Eddig ennek inkább az ellenkezőjét tapasztalhattuk: az utóbbi években inkább fogyatkoztak, eltűnedezték a műsorokból. Sokáig úgy látszott, hogy a színházi közvetítések lettek a televíziós rendszerváltás talán legnagyobb vesztesei. Az elmúlt két évtizedben ugyan mindig voltak kísérletek, próbálkozások, kezdemények, de ezek néhány adás után rendre elhaltak. Nyilván nem hozták az elvárt nézőszámot. Egyenes adástól a tévéjátékká formálásig, a kulisszák mögé kukucskáló, riportszerű közvetítéstől az elemző-értékelő körítésig minden kudarcot vallott. A nézőket milliókban számoló illetékesek számára nyilván mindig is rétegműsor maradt a legfeljebb tízezreket vonzó színházi adás. Reklámértéke pedig éppoly csekély, mint politikai propagandára való használhatósága. A színház, mint a kultúra általában is, a politika érdeklődésén kívülre került.

Am az utóbbi néhány évben ez megváltozott. A színházi élet vagy inkább értékrend centrumából különböző okokból, egyebek közt a tehetség szerényebb mértéke, esetleg indokolt vagy oktalan sérelmek, bizonyos esetekben szalonképtelen világnézet, politikai álláspont miatt kikerült művészek összefogva politikai támogatást kerestek – és találtak. S ez a 2010-es választások óta egyúttal kormányzati támogatást is jelent. Így a színház ismét a politikai érdeklődés terébe került. Hogy jó-e ez neki, vagy sem, vagy hogy mire lehet jó, az egyelőre beláthatatlan.

Az viszont könnyen belátható, hogy a közszolgálati televíziók hirtelen feltámadt érdeklődése a színházi előadások iránt nem független ettől a folyamattól. A megszorodó közvetítések nyilvánvalóan a színházak politikai szerepének felértékelődését jelzik. Legalábbis annak következtében állhatott elő a jelenlegi helyzet. Az igazi kérdés azonban az, mit hoz magával ez a változás; hogyan használják a közszolgálati televíziók a most kezükbe pottyant eszközt.

A televízió ős- és hőskorában a színházi produkciók felvételének és leadásának egyik fontos feladata az előadások megörökítése volt. Csak az állami televízió birtokolt eszközparkot a megfelelő színvonalú rögzítéshez. De a legfőbb feladat akkor is az előadások eljuttatása volt mindazokhoz, akik a színházakba nem juthattak el, s ezzel együtt mindazon feladatok betöltése, amire egyáltalán a művészet való. Az előadások rögzítését ma már a színházak többnyire maguk megoldják. Csak a második, a művészetközvetítési, ha tetszik,



Benkő Imre felvétele

közművelődési, ízlés- és tudatformálási feladat marad a televíziókra. És ebben mindig is mutatkozott bizonyos következetlenség, mindig is születtek kényszerű kompromisszumok. A mostanában újra leadott régi felvételek azt mutatják, hogy egyfelől jelen volt a törekvés a szigorú értékely érvényesítésére. Bár sokat hallhatunk, olvashattunk kazetták újrahasznosításáról, azaz letörléséről, roppant értéknek látszik az is, ami megmaradt, és amit mostanság újra láthatunk. Az meg nyilván nem baj, ha más is megvan. Bár talán nem mindent érdemes elővenni az archívumból. Gyurkovics Tibor *Fekvőtámaszával* a Pesti Színházból például ma már nem dicsekednék, még ha a maga idejében (1987) a helyén volt is Budapest színházi életében. Azt a követelményt, hogy a legjobb előadások kerüljenek képernyőre, a magyar televíziózás elmúlt évtizedeiben sokszor keresztettk más meggondolások. Személyes kapcsolatoktól politikai igényekig, egyéni ízléstől, napi divattól a közvetítés technikai feltételiig, s főképp a várható napi siker, a nézettség számításáig sok minden befolyásolhatta a színházak televíziós megjelenését. A külső szemlélő számára mindig is esetlegesnek, véletlenszerűnek, sokszor egyenesen kaotikusnak látszhatott, amit a színházak világából a televízió megmutatott.

Ma sincs ez másképpen. Ezt mutatják az utóbbi néhány hónap műsorai, és ez a mai körülményeket tekintetbe véve olykor még szerencsésnek is tetszik. Különösen ha abból indulunk ki, milyen politikai kurzus hozza magával a közvetítések sokasodását, akkor örülnünk kell annak, hogy például a Magyar Televízióban a minősíthetetlen szolnoki *Az üvegcipő* mellett Mohácsi János kaposvári rendezésében a *Játék a kastélyban* is látható volt. Igaz, más örömhír igazából nincs is. Az MTV legfőbb válogatási elvének mostanában a szórakoztatóipari hozadék látszik. Az Új Színház *A fősvényétől*, ahol Szergej Maszlobojcsikov idélen rendezésében Eperjes Károly bohóckodta végig minősíthetetlenül a címszerepet, egészen a Magyar Lovas Színház *Honfoglalásáig*, amely a film szabadtéri változata volt Komáromban. Igazi klasszikusok közül csakis komédia kerülhetett az MTV műsorára, a már említett Molière-darabon kívül az *Ahogy tetszik* a Pesti Színházból, Valló Péter 1991-es rendezésében.



2.

Földi Imre felvétele



3.

Koncz Zsuzsa felvétele



4.

Schlier Kata felvétele

Más előadást nem leltem a határon túli magyarsággal való foglalkozást különös feladatának tartó csatorna színházi közvetítései között. Ezt pedig szégyennek gondolom akkor is, ha ennek bizonyára megvan a vélhetően anyagi oka. Tartok tőle, hogy hasonló indíttatásból akad sok, ma már mindenképpen archívnak mondható felvétel – aminek különben nagy örülök – az egyébként sem a legújabb produciókat felvonultató jegyzékben. Ugyanakkor elképesztőnek tartom, hogy egyik közszolgálati csatorna sem tekinti feladatának, hogy

1. IV. Henrik (Benedek Miklós, Kállai Ferenc és Cserhalmi György)
2. Coriolanus (Cserhalmi György és Bal József)
3. Ahogy tetszik (Eszenyi Enikő és Pap Vera)
4. A fősvény (Eperjes Károly és Bánsági Ildikó)

felszínes riportműsorokon kívül előadások közvetítésével is megpróbálja követni az élő színházi folyamatokat. Mert bizonyára az sem véletlen, hogy éppen az archív felvételek jogdíjainak szabályozása vált időszerűvé (bár nemigen tudom, jogi értelemben mi számít archívnek). A Magyar Televízióban három, az előző évben, 2010-ben készült előadást adtak le, a Duna TV-ben pedig egyetlenegy, ez *Az aranyműves boltja*, Karol Wojtyła, a néhai pápa darabja volt Kecskemétről. A közelmúltban látott régebbi felvételek jegyzékéből kitűnik, hogy a múltban is három-öt, de néha még több évvel a bemutatás után vették fel az előadásokat – nyilvánvalóan azért, hogy a televíziós közvetítés ne támasszon konkurenciát a még futó produkciónak –, s ezért sokszor nem a legjobb formájukban maradtak fenn. Ez a gyakorlat ugyan érthető, bár vitatható, hogy nem fordított-e ez az összefüggés: sok esetben elképzelhető, hogy a színházi élményt szükségképpen hiányosan, torzítottan közvetítő televíziós felvétel éppen hogy fölkeltené az érdeklődést az eredeti iránt. De még ha elfogadható lenne is az elkerülhetetlen késelem az élő és a televíziós színház között, a televízióknak törekedniük kellene arra, hogy ne csak kivételképpen mutassanak mintegy izelítőt az eleven színházi életből. Hogy ne csak azt láthassuk a képernyőn, ami már biztosan elmúlt.

Ha igaz, egyetlen alkalommal mondtak le az MTV műsorszerkesztői a direkt mulattatás lehetőségéről valamely más cél javára: amikor leadták *A tanítónő* szolnoki előadását, amelyet Kerényi Imre rendezett. Gondolom, könnyen belátható, hogy ez esetben a politikai indíték írta felül a szórakoztatóipari kívánalmat.

A Duna TV-nél kiegyensúlyozottabb a szórakoztató és a jobb szó híján komolynak mondható színházi közvetítések aránya. Az adások közel felére semmiképpen sem fogható rá, hogy kizárólag a mulattatás szándékával tűzték műsorra. Mindössze azt a gyanút ébreszti a címjegyzék, hogy egyfelől két klasszikus közül alighanem a könnyedebbet, de két szórakoztató közül talán az igényesebbet választanák, ha ilyen választás elé kerülnének. Az igazán izgalmas előadások pedig a Duna TV-t is elkerülték. Ám műsorra kerültek olyan vitathatatlan, bár többnyire régi értékek, mint a *IV. Henrik* Zsámbéki Gábor késtés rendezésében a hajdani Nemzeti Színházból, 1980-ból, a *Katonából* a *Mirandolina* (1982, Zsámbéki Gábor rendezése), *Az ember, az állat és az erény* (1985, rendezte Zsámbéki Gábor), a Székely Gábor rendezte *Coriolanus* (1985), *Boldogtalanok* (1982), *Catullus* (1984), *A mizantróp* (1988), Kaposvárról a *Tom Jones* (1985, rendezte Gazdag Gyula), *Az öngyilkos* (1988) és a *Pinokkió* (1988), mindkettőt Ascher Tamás rendezte, és a legújabb, Pintér Béla *Parasztoperája* 2002-ből.

Határon túli előadást viszont egyetlenegy találtam a Duna TV két csatornájának műsorán az elmúlt évben, a beregszásziak *Dorottyáját*, azt is 1999-ben mutatta be az akkor még Illyés Gyula nevét viselő társulat.

Kövári Orsolya

Megszólaltatja a képzeletet

POGÁNY JUDITRÓL

Van klasszikus, stúdió-, szoba-, pince-, padlás-, lakás-, utca-, kocsmá-, vacsora-, szabadtéri színház. Nemzeti, vidéki, prózai, zenés, bulvárszínház. Központi költségvetésből élő, önkormányzati fenntartású, pályázati lehetőségekből gazdálkodó, magánfinanszírozású színház. Épülettel, hellyel rendelkező és ilyenekkel nem rendelkező színház. Társulatot fenntartó és befogadó színház. Van színészközpontú és rendezői színház. Ezek tere, közege, programja, közönsége, körülményei, alkotói eszme- és ízlésvilága igen távol áll egymástól. Van azonban egyetlen megkérdőjelezhetetlenül közös pontjuk: színházi legendák kizárólag nagy színészi teljesítmények mentén születnek. A filmekkel ellentétben – tenném hozzá a szerzői filmre gondolva, ha például Pogány Judit személye nem bizonytalanítana el mindjárt az állításban.

A *Felső-Ausztria* (1976) családi kasszát megpróbáló gyermekvállalás-dilemmája annyira illett az ifjú Pogány-Koltai házaspárra, hogy a rendező Gothár Péternek is meghozta az elismerést; 1979-ben elkészíthette első nagyjátékfilmjét. Az *Ajándék ez a nap* melankolikus feleségfigurája ritka színészi vonásra mutatott rá. Pogány nemcsak rendkívül otthonosan mozgott ebben a dokumentarista alapra épülő fikciós világban, de párját ritkító atmoszférateremtő képességről tett bizonyosságot. Minden ott volt játékában, amiről a film szólni akart, az alakítás kuriózuma azonban, hogy nem vette melodramatikusra a melodramát, egyetlen homlokráncot, elkapkodott gesztust, átszenvedett pillantást sem engedett meg magának. Nem hétköznapi volt, hanem a hétköznapiság groteskségét és a groteszk lírai mindennapiságát hozta. Két évvel később ellenben, egy újabb dokumentarista fikciósban, Tarr Béla valóságos és cím szerinti *Diplomafilmjében* pont melodramatikus eszköztárral tarolt (megint csak valóságos és szerep szerinti férje oldalán). Tarr a munka után úgy érezte, több van a két színészben, elhatározta, hogy nagyjáték készítenek velük az alaphelyzetből. Így született a *Panelkapcsolat*. Részint azért említem itt mindkettőt, mert számomra ezek, és persze a *Felső-Ausztria* a Pogány-Koltai filmek – három döbbenetes alakítás mindkét részről –, és azért, mert Pogálynak egyikben is, másikban is van olyan jelenete, melytől nem lehet eltekinteni egy róla szóló portréban. A *Diplomafilm* házassági évfordulós koc-



theater.hu – Illovszky Béla

A Pinokkió kalandjaiban (Tóth Évával)

káin a feleség a napi kínok ünneprontó felemlegetéséből kiindulva szipogja el magát saját katarziséig. Pillanatról pillanatra követhető, mint hajszolja magát rendkívüli kétségbeesésbe, és a színész az azt is mesteriallátja, hogy az asszony rutinja van ebben, a hisztériával elérhető kiüresítési aktus és az ezzel járó érzelmi megkönnyebbülés amolyan túlélési technikaként funkcionál. A *Panelkapcsolat* üzemi bulijának kép-

A Sötétben Látó Tündérben



Koncz Zsuzsa felvétele

során prezentált belső dráma pedig Pogány eddigi filmes működésének zenitje. A tánkra való testi és lelki készülődés boldog, felszabadult percei után este arcán vonulnak végig a panelházasság fázisai: öröm, vágyak, izgatottság, csalódás, magány, fájdalom, keserűség, beletörődés. Pogány a belső sírástól lassan araszol a külsőig, és a külső vonyítva árulkodó jelzéseitől – körömrágás, a frizura babrálása, a ruha igazgatása – a legmélyebb belső megbékélésig, a teljes megadásig.

E filmekben félelmetes pontossággal tudta közvetíteni a kényszerpályán mozgó kapcsolatok sodró, tehetlenné roncsoló lendületét, a társadalmi, történelmi és egyéb meghatározottságokat, és még mást is, valami nagyon fontosat férfi és nő ősi, elkeseredett, fegyverszünet nélküli küzdelméből, a női princípiumból.



A Macskajátékban

Valószínűleg ugyanezen energiákért kaphatta meg Rosalindát és Cressidát, Anna Petrovna-t és Julikát vagy Blanche szerepét *A vágy villamosában*, melybe alkalma volt érzelmeket importálni privát családi tragédiáiból. És ha hiszünk Oswald Spenglernek – „A férfi megéli a sorsot, és megérti a kauzalitást... A nő ezzel szemben maga a sors... Számára mindig is idegen a kauzalitás-elv...” –, látjuk, mitől olyan izgalmas a *János király* látványosan egyszerű Eleonóra-alakítása, és azt is, Bagossy László miért Pogányt választotta rá.

Semmivel sem hívja fel magára a figyelmet. Utcaember. Külső átlagosság és belső rendkívüliség egysége a legfőbb aduja. Ránézésre nemigen lehet tudni róla, mire képes. És ez az adottság nemcsak sablonok tolmácsolásában teszi verhetlenné, noha kétségtelen, a köznapisituációk kibiztosított kézigránátja. Ez adta például a *Pedig én jó anya voltam* tétjét. Csak monologizált és monologizált, mint egy zavart, értelmetlen vénasszony, öntudatlan elkövetett hibáit el-elejtve bizonygatta vétlenségét – mintha rá öntötték volna az eleve elrendeltetett élet dramaturgiáját –, de közben egy pillanatra sem szűnt meg személyét illetően a gyanú és a feszültség, miként is vált gyermekéből szörnyeteg. És ettől működik *A Sötétben Látó Tündér* meséje is, ahol hosszan hallgatjuk,



A János királyban (Polgár Csabával)

majd időnként megpillantjuk, és ennek a pillanatnak olyan ereje van, hogy lámpást ad a következő világosig.

Jelenlétének civil érintetlensége és színészi intuíciója építette Orbánét is. Mácsai Pál rendezésében Pogány orgánuma kapja a szerepet, ami nagyon jó gondolat, és percek alatt eloszlat minden kételyt a darab kiosztása körül. Mivel a *Macskajáték* részint kvázi-levéregényként, részint múltbéli kirándulásoknak a jelen szálaival összefűzött láncolataként jelenik meg a színpadon, hangszerelése a létező legfontosabb szempont. Orbáné hangjának és testének sokszor és hosszú percekre el kell válnia egymástól, hogy érzékletesen tudja felidézni a nézőben a múltat és emlékei virgonc elevenségét. Pogány tehát nemcsak az élemedett korát tagadó, lányos ábrándok közt időutazgató, gyermekien lázongó lelkű asszony alakjának abszurditását hozta biztos kézzel, hanem hangi adottságai révén kizökentette a közönséget az időből, megszólaltatta a képzeletet.

Hangjához tudatos-tudattalan, nosztalgikus tartalmak kötődnek. Ebben az országban „Pogányon” nevelkedett mindenki, abszurd módon még azok is, akik idősebbek nála. A hetvenes években Pinokkiót és Hamupipkét játszott Kaposváron, a nyolcvanasokban ő Vuk és Szaffi, a kilencvenesekben Dagobert bácsi három unokaöccse a *Kacsamesékben*, az új évezredre meg Sötétben Látó Tündér lett, és animációs rajzfilm mesélője. Lassan nemzeti kincs.

A színházi fogalomtár szerint első osztályú jellemzés. Sajátos alkat. Karakter. Vagyis szinte bármit el tud játszani. A színészsorsok álmoskönyve hagyományosan szegényesebb pályát jósol a hasonszőrűeknek. Igen kevés főszerepet mindenesetre. Pogány ezerarcúsága napfényes történet. Alig akad olyan műfaj, melyben ne jegyeznék a nevét. Egyik utolsó színészünk, akinek még hajlandóak vagyunk elhinni, hogy vagy Leninvárosból érkezett, vagy a tölgyfagubacs melegéből.

Schiller Katalin felvétele

Koncz Zsuzsa felvétele

Herczog Noémi – Rádai Andrea

Újkritika,

AVAGY MIT KÍVÁN A TEÁTRUMI TÁRSASÁG

A KRITIKAI SZÉLJÁRÁS

„Jöjjön valaki más, aki közönségbarát, aki röhögtető, gyönyörködtető és megrendítően katartikus előadások megteremtésére alkalmas” – jelentette be egyénileg az új színházeszményre vonatkozó szélesebb igényt Körmendi János Balázs Péter első igazgatói kinevezése alkalmából, 2007-ben. Azóta számos nyilatkozat és bírálat nyomán sokkal pontosabban definiálódott ez a színházeszmény, az ezt követő színházak Társaságot, majd – mivel valamennyi színházi irányzatnak ki kell termelnie az őt értő recepciót – lapot alapítottak, amelyben a meglevő kritikai irányzat(ok) kritikájával és az értő bírálat követelésével álltak elő. Ez utóbbit nevezzük most újkritikának.

Az alábbi dolgozat tehát a túlnyomó részben a *Magyar Teátrum* hasábjain folyó vitával, az újkritika retorikájával, nyelvezetével és eszmeiségével kíván foglalkozni. A vizsgált nyilatkozatok köre azért határolható körül egyértelműen, mert viszonylag egyöntetű politikai és esztétikai kiindulópontból fogalmazódik meg,¹ s tendenciáját tekintve hasonló alapelvek mentén – nyelvben a közönségtől eltávolodottnak, értékítéletében eldöntéletesnek és ízlésdiktátornak tartva – ostromozza a kortárs magyar kritikát. Abban, hogy ezek az általános vádak ma elhangzanak, a kritika semmiképpen sem ártatlan. De a konkrét felvetések elemzése már zavarba ejtő lehet.

A kritika felelősségének vizsgálatához tisztáznunk kell, hogy a társadalom vagy egy adott alkotói kör mit gondol a művészet és a színház szerepéről, ezen belül pedig a kritikáéról. Magyarországon régóta esedékes volna már egy indulatmentes szakmai polémia a mai színházi törekvések fényében felmerülő problémákról, arról, hogy káros-e az általunk vizsgált nyilatkozatokban is felrőtt „kritikusi tévedhetetlenség”, az „ego előtérbe nyomulása”, avagy épp egy övét ostromozó adys hang volna időszerű? Mennyire beszélhetünk „igényes élességről”² a „védtelen pályakezdők”, illetve a „tekintélyes alkotók” esetében? Ad-e teret a mai kritika nyelvezete ellenvéleménynek? Képes-e megszólítani szélesebb közönséget is? Van-e a kritikusoknak mondanójuk? Mennyire sznob, mennyire ideológiák által meghatározott a kritika, mennyire képes függetlenedni az értékítélet az előadástól, és mennyire múlik kizárólag a bírált alkotó személyén? Mennyire válik szét az egyes színházzal foglalkozó periodikák profíljá, mennyire fedik le a lehetséges igényeket? Hogy egyeztethe-

tők össze az egyéb (kereső)tevékenységek a kritikusi munkával? Mi a kritika hatása, és ennek fényében nem kellene-e újragondolni a kritika szerepét? És talán a legfontosabb: mennyire konzervatív a magyar kritika, mennyire érti, követi az új irányzatokat?

A cikk apropójából vizsgálta, a Magyar Teátrumi Társasághoz kötődő megnyilatkozások egyelőre nem teszik lehetővé ezen kérdések megvitatását, mivel elengedhetetlen, hogy először tisztázhassunk bizonyos alapkérdéseket. Jelen írásunk csak annak diagnosztizálására vállalkozik, hogy milyen színházeszmény és ebből következően milyen „kritikuskritika”, illetve kritikuseszemény bontakozik ki belőlük. Látni fogjuk, hogy az alábbiakban részletesen bemutatott (ismételjük: nem minden szempontból egységes, de tendenciáját tekintve hasonló) vélemények olyan színházat képzelnek el, ami sokkal inkább az egyoldalú kommunikációnak, vagyis a passzív befogadásnak és nem a párbeszédnek kedvez. Kérdés, hogy kezd-e valamit az újkritika az értelmezés elkerülhetetlenségével, és mekkora teret enged ebben az értelmezési folyamatban a kritikusnak mint a párbeszéd egyik résztvevőjének.

KONZERVATÍV FORRADALOM

A Teátrumi Társaság színházaiban egyfajta konzervatív forradalom zajlik, melyben a régihez való visszatérés hivatott újdonságot jelenteni. Pregnánsan fogalmazza ezt meg az egri színház igazgatója, Blaskó Balázs igazgatói pályázatában, s a klasszikus-konzervatív népszínházat nevezi meg eszményképének.³ A Társaság célja egy korábbi, a nemzetek kialakulásának korára tehető esztétikához, „a színház mint nyelvújító”, az anyanyelv és a nemzeti értékek ápolására lehetőséget adó intéz-

¹ „Túlságosan hosszú ideig volt elnyomva az egyik oldal, illetve aránytalanul kivételezett helyzetben volt a másik. Érthető, hogy nehéz lemondani a privilégiumokról a másik javára. Az inga átleng a másik irányba – most ezt éljük meg.” „Az inga átleng a másik irányba.” Kovács Bálint interjúja Vidnyánszky Attilával. <http://www.origo.hu/kultura/20110621-interju-vidnyanszky-attila-rendezo-es-szinhazigazgatoval-a-teatrumi-tarsasag-elnokevel.html>

² „A magyar kritikai életből leginkább az igényes élességet hiányolom.” Hevesi Judit interjúja Mészáros Sándorral. *Prae*, <http://prae.hu/prae/articles.php?aid=4512&cat=3>

³ Például: „Szeretnék [...] visszanyúlni [...] a legnemesebb magyar és egyben európai színházi hagyományokhoz. Meggyőződésemm ugyanis, hogy az itt fellelhető színházi értékek rehabilitációja revelatív újszerűséget sugározhat...” *Új igazgató az egri színház élén.* Bérczessy András interjúja Blaskó Balázssal. <http://magyarteatrum.hu/uj-igazgato-az-egri-szinhaz-elen>

mény ideájához való visszatérés, retorikájára sokszor inkább a negatív irányú, semmint a proaktív érvelés a jellemző, melyben a konzervativizmus hangsúlyosan a progresszióval szembeni antipólus.

A konzervatív forradalom tehát az újdonsággal szemben fogalmazódik meg, és ezzel az eszménnyel tulajdonképpen egybecseng Dörner György új színházi pályázata is, ami egyenesen harcba száll az újdonság ellen: „...a színház nevét is megváltoztatnám, mert most hamis képzeteket kelt. Azt üzeni, hogy ami új, az mindjárt érték is. Ez pedig nem igaz. Ami csak azért új, hogy ezt hirdethesse magáról, az attól, különösen az elfajzott, beteges liberális hegemoniában, lehet retrográd is, vagy talmi...”⁴

A mozgalom „kiáltványának” Kiss József gondolatai tekinthetők az irányzat egy programadó előadása kapcsán: „Mert milyen lesz Balázs Péter János vitéze? Egy biztos: jó lesz. Nem progresszív lesz, hanem jó. Nem hagyományos lesz, hanem jó. Nem meghökkentő lesz, hanem megörvendezettő. Nem felháborító lesz, hanem szórakoztató. Nem a rendező lesz az előtérben, hanem a színész. A dalok pedig el lesznek énekelve. A huszárrok kirántják a kardjukat, és úgy táncolnak.”⁵

Ez a színház tehát ragaszkodik a (vélt) szerzői szándékhoz, gyakran lép fel a „rendezői önkény” ellen (ugyanakkor fontosnak tartja a színész és a drámaíró alkotói szabadságát), és hangsúlyozza a pozitív, olykor tanító szándékú üzenet fontosságát. Ezek a követelmények bukkannak fel a legtöbbszor az általunk vizsgált, színvonal szempontjából egyébként meglehetősen széles skálán mozgó megnyilatkozásokban. Jellemző még a hadi retorika (például „Szolnok vár, ami elesett”, vagy „az alternatív színház hatalomra tör”) és annak hangoztatása, hogy a kritika és a közönség értékítélete szinte szükségszerűen ellentétes. Ha az idézetek alapján úgy találjuk, hogy nem igazán rajzolnak ki egyetlen konkrét egykori színházesztétikát sem, akkor felmerül, hogy esetleg a „vissza a múltba” szlogent a jelen tagadásaként kell értelmeznünk.

A REMÉNY SZÍNHÁZA

Szinte kivétel nélkül minden megnyilatkozás ostromozza a Magyarországon uralkodónak vélt színházi trendet, mely túlságosan, avagy kizárólag a problémákra fókuszál, és nem kínál megoldásokat. Ezzel szemben a „remény színházat”, vagyis egyfajta ellenesztétikát tekintenek ideálisnak: „...más nézői rétegekkel bővíthet a budapesti színházlátogatók köre, olyanokkal, akik mást várnak a színháztól. Olyan élményt és katarzist, ami életörömet, biztatást, reményt, hősokeket és példákat ad.”⁸ „Hirdetni szeretnék egyféle pozitív szemléletet is. Az »igenek« kimondása rendkívül fontos számomra.”⁹ „Szándékom, hogy ne levegőben hagyott kérdéseket, bizonytalanságot kapjanak a nézők, hanem határozott, nyílt, karakteres válaszokat.”¹⁰ „Koltay [sic!] Tamás közben azt mondja a Hír TV-ben Blaskó Balázsnak, hogy egy korszerű színháznak az a dolga, ha már mindenki az aluljárókon megy keresztül, akkor a színpadon is meg kell jeleníteni az aluljáró-világot. Elmosolyodtam. Egerben nincs is aluljáró. Mit vár el ez az ember az egri színház vezetésétől? Hogy budapesti ügyekkel traktálja a tiszta, jó levegőjű, bortermelő, mediterrán Eger közönségét?”¹¹

„Olyan darabokat kell a közönség elé vinni, melyekben példákat látnak, példamutató emberi helyállásokat, hiteket, cselekedeteket. Olyan darabokat, melyek gyönyörködtetik a lelkeket, és nem megdermesztik. Olyan darabokat kell elővenni, melyek mosolyt varázsolnak az ajkakra, és nem vigyort.”¹² [Kiemelések tőlünk – H. N. és R. A.]

Ugyanebbe a narratívába illeszthetők Pozsgai Zsoltnak az Echo TV-ben elhangzott gondolatai is. Szerinte a támogatási rendszer elsősorban azt a szakmai vonalat támogatja, mely a létezés negatív tartományát ábrázolja:

„[Pozsgai]: ...Magyarul azokat a törekvéseket támogatja, amelyek nem kifejezetten az életigenlésre vonatkoznak.

[Riporter]: Destruktív.

[Pozsgai]: Igen, egy ilyen furcsa az apa a fiával, az anya a fiával, az anya az öccsével, a húgával...”¹³

Az igény, hogy a színháznak pozitív éleletszemléletet kell sugározni, felidézi a szocreál esztétikáját. A művészet itt tanító szerepbe kényszerül, de csakis a „pedagógus” által helyesnek vélt utat ábrázolhatja – ez indokolja a „peldamutató” jelző gyakori használatát. Mintha attól tartanának, hogy az erőszakos, a csúf vagy a „destruktív” jelenségeket a néző majd a maga számára példaként értelmezi. Csakhogy ez az elvárás a legtöbb műgenezésének ellentmond. Eric Bentley a következőképpen jellemzi a brutalitás megmutatásától való viszolygást: „És akik a rossz művészetben nyugodtan eltűrik a szörnyű kegyetlenséget, tiltakoznak, ha netán az egészséges érzékiség helyet kapna a jó művészetben. Ez kultúránk egyik legfőbb erkölcsi ellentmondása. [...]

⁴ Dörner György pályázata az Új Színházra: <http://atlaszo.hu/wp-content/uploads/2011/10/dorner.pdf>

⁵ Az én nevem Kukorica, Kukorica János. Milyen lesz Balázs Péter János vitéze? *Magyar Teátrum*, 2010/10.

⁶ Néhány példa: „Amikor például Shakespeare-t és Molière-t aberrálnak a mai való világra, azért vállalja a felelősséget az, aki csinálta. Az milyen, ha valaki okosabb akar lenni Shakespeare-nél vagy Molière-nél?” *Az ördög egyre csinosabb*. Sümei Noémi interjúja Eperjes Károllyal, 2011.08.10. <http://hetivalasz.hu/jitthon/az-ordog-egyre-csinosabb-37732/>; „Ha elfogadtam volna életem során azokat az instrukciókat, amiket rendezőktől kaptam, akkor nem sikerült volna az egyéniséget megőrizni, azt, hogy valami Balázs Péter-es.” *Nem a Szutyok oldalán állok*. Tóth Berta interjúja Balázs Péterrel, 2011. április, <http://szinhaz.hu/interjuk/40366-nem-a-szutyok-oldalan-allok>; „Már a fényképektől, plakátoktól elrettenek: magukból kifacsart, hörgő, ordító, hányó, eltorzult arcú emberek elképesztő ruhákban, lepusztult mivoltukban. Tászfát az az agresszió, ami ezekről a képekről sugárzik. Lehet mondani, hogy ilyen a világ. De akkor inkább azt mutassuk meg, hogyan ne legyen ilyen a világ.” *Jön a remény színháza – interjú az új egri színházigazgatóval*. Dömötör Ági interjúja Blaskó Balázssal: <http://www.origo.hu/kultura/20110325-a-remeny-szinhaza-blasko-balazs-az-egri-gardonyi-geza-szinhaz.html>.

⁷ *Nem a Szutyok oldalán állok*. Tóth Berta interjúja Balázs Péterrel. I. m.

⁸ Seregi Zoltán: Tisztázzuk a fogalmakat...! Új Színház-ügy. <http://magyarateatrum.hu/tisztazzuk-fogalmakat-uj-szinhaz-ugy>

⁹ Totális támadás. Vidnyánszky Attilával Kornya István beszélget. *Műút*, 55. évfolyam, 2010.

¹⁰ *Új igazgató az egri színház élén*. Bérczessy András interjúja Blaskó Balázssal. I. m.

¹¹ Kiss József: Kenguru a Nemzeti Oázisban. *Magyar Teátrum*, 2011. március.

¹² Balázs Péter: Az én „szín”-házam – az én váram. *Magyar Teátrum*, 2010. június.

¹³ Pozsgai Zsolt az Echo TV-ben.

Ha ugyanis a művészet nem foglalkozna az erőszakkal, akkor nem áthatna le a dolgok mélyére. Erőszak nélkül a világban kizárólag jóság létezne, márpedig az irodalom elsődlegesen nem a jóságról, hanem a gonoszról szól. Amikor Wertham egy másik helyen a gonosz jellemek iránt támadt rokonszenvet sérelmezi, akkor rájövünk, hogy egyértelműen ahhoz a puritán hagyományhoz csatlakozik, amely a művészettel mint olyan ellenségesen áll szemben, és amelynek atyja Platón – vagy legalábbis az egyik Platón: az, aki eszményi államából száműzni szerette volna a költőket.”¹⁴

A „pozitív üzenet” elvárása feltételezi, hogy a műveknek egyáltalán van (programadó) üzenetük. Vidnyánszky Attila is ezt mondja: „Nagyon oda kell figyelni arra, hogy érthető, átlátható formában közöljük a nézőkkel azt az üzenet, amit ki szeretnénk fejezni az előadás-sal.”¹⁵ Ezek szerint a műveknek jól körülhatárolható, akár publicisztika formájában is megfogalmazható mondandójuk van, és a megfelelő tudással és a választékosan rendező színházcsinálóknak csak le kell fordítaniuk a színház nyelvére. Emellett azt feltételezik a nézőről, hogy szívesebben kap kézhez kész üzeneteket, mint hogy részt vegyen abban a párbeszédben, amely a színházi előadás vagy akár az „üzenet” értelmezéséről szól.

A remény színháza szükségszerűen fordul el az aktualizálás lehetőségétől, lévén a jelen társadalmi problémáira nem adhatók egyszerű és közérthető, instant válaszok. Nehéz megmondani azt is, hogy milyen szempontrendszer szerint „süt” Sarkadi Imre drámáiból több életigenlés, mint az összes ma élő műsoron lévő szerző darabjából.¹⁶ A pozitív üzenet hiányát nem az alkotások gyakran kárhozottat „ferdítése”¹⁷ okozza – vagy az író bele sem kódolta a darabba, vagy csak egy bizonyos recepcióhagyományt (akár a szocreál, akár más esztétika által a műre rakódott értelmezést) azonosítanak a szerzői szándékkal.

SZERZŐI SZÁNDÉK

„Elegem van az önmegvalósítókból, az újraolvasókból, a formabontó titánokból és a mindezekből következő pocskék, nézhetetlen előadásokból!” – írta Körmendi János, mintegy megelőlegezve az újkonzervativizmus irányzatát, amelynek képviselői, különböző mértékben ugyan, de szintén korlátoznak az értelmezés (és az átírás) szabadságát. Akadnak például olyanok, akik a műveknek csak egyféle olvasatát ismerik el: „Balázs Péter rendezése nélkülözött minden, ma oly divatos, alternatív, »újító« és önmegvalósító szándékot. Kotta szerint követte a történetet...”¹⁸ Eszerint tehát a rendezőnek tulajdonképpen semmiféle szabadsága ne legyen, csupán a szerző által jóváhagyott előadást kellene újra és újra rekonstruálni változatlan formában?

Vidnyánszky Attila viszont támogatja a művészi szabadságot – bizonyos keretek között: „Teljesen egyetértetek a művészi szabadsággal, azt gondolom, a színházban sokféle módon lehet alkotni. Egy dolgot viszont nem szabad – és a magyar színházi élet morális szintjét jellemzi sajnos, hogy ez nem magától értetődő –, nem szabad egy szerző szellemiségét és üzenetét megváltoztatni. Ha Petőfi Sándor azt írja le, hogy egy kínkeserves út végén [...] jutalmul megkapom Tündérorszá-

got és a tiszta szerelmet, akkor bűn, ha a Nemzeti Színházban – vagy bármely más színházban – kurvaként állítják elém a szerelmemet, mert ez totális meghamisítása annak, amit Petőfi írt. [...] Nagy dolog a művészi szabadság, ugyanakkor azt gondolom, azok a morális kérdések, amelyeket az imént felvettem, szintén fontos alapkérdései a magyar színházi szakmának.”¹⁹ Vannak tehát értelmezések, amik lehetségesek, és vannak, amik nem.

Saját olvasatát Vidnyánszky Attila nyilván a szerző szándékával megegyezőnek találja, amikor például felcseréli a *Három nővér* felvonásainak sorrendjét, bár Csehov bizonyára nem véletlenül döntött saját verziója mellett. A szerző jogainak védelmezői meghúznak egy vonalat az erkölcs nevében – a világlátásukkal a műre telepedő rendezőkkel szemben. Ezzel tulajdonképpen saját hatalmi pozíciójukat legitimálják: ők azok, akik eldönthetik, hogy mely rendezések tekinthetők hűségeseznek a szerzőkhöz, és melyek nem.

Kékesi Kun Árpád a következőképp vélekedik a művek természetes transzformációjáról: „Éppúgy felesleges etikai dimenziót tulajdonítani átírásuknak, ahogy felesleges volna szövegrontásként értelmezni a telefonkönyv évenkénti új kiadását is. Az átírás szövegteremtés, ezáltal pedig hagyományteremtés: az újfajta képi-ség színháza nem tönkreteszi, hanem létrehozza saját hagyományát.”²⁰

Az értékluralizmus korában – és különösen annak fényében, hogy Vidnyánszky is gyakran emleget „ízlésdiktatúrát” – meglepő, hogy egy mű bármely értelmezése hamis lenne.

További példákból is az látszik, hogy a bírálók nem általában az átírást kérik ki maguknak, hanem csak azt a formáját, amely ellenkezik az ő ízlésükkel. Kerényi Imre például előszeretettel újrarendíti a régies nyelvű szövegeket. Meglepő módon a *Bánk bán* felfrissítésére Bornemisza Péter „modern” nyelvből merített: „Én a nyelvújítás előtti nyelvet használtam ebben a magyar-ról magyarra fordításban, főleg az erdélyi irodalom és a Bornemisza Péter rendkívül nemes és veretes nyelvezetéből mentettem át a *Bánk bán* átdolgozásához négyszáz éves szavakat, főneveket, jelzőket. [...] Úgy gondolom, ha a nemzeti klasszikusok felett eljár az idő, akkor hozzájuk szabad nyúlni, és persze szolgálai alázattal át szabad őket igazítani, hogy a középiskolások is élvezhessék

¹⁴ Bohózat. In Eric Bentley: *A dráma élete*. Fordította: Földényi F. László. Pécs, Jelenkor, 2005, 178.

¹⁵ Vidnyánszky rendezte a 80 éves Szabadtéri ünnepi előadását. Fábian Barbara interjúja. *Magyar Teátrum*, 2010. november.

¹⁶ „Németh László, Sarkadi, Tomcsa Sándor darabjaiból süt az életigenlés, olyan értékrendszert ábrázolnak, amely ma hiányzik a kínálatból.” *Magyar drámák – második felvonás*. Stumpf András interjúja Pozsgai Zsolttal: <http://hetivalasz.hu/itthon/magyar-drama-masodik-felvonas-42381/>

¹⁷ „A magyar klasszikus és kortárs drámáknak kell egy színház Pesten, ahol ezeket a műveket mindenfajta ferdítés nélkül játsz-szák.” (Varga Vilmos) Itt: <http://szinhaz.hu/szinhazi-hirek/42956-uj-szinhaz-ugy-tamogatjuk-dornereket>

¹⁸ Spangel Péter: A János vitéz csatát nyert Szolnokon. *Magyar Teátrum*, 2010/II.

¹⁹ Vidnyánszky Attila szívesen elvállalná a Nemzeti vezetését. Dömötör Ági interjúja, 2010. december: <http://www.origo.hu/kultura/20101216-vidnyanszky-attila-szivesen-elvallalna-a-nemzeti-szinhaz-vezeteset-interju.html>

²⁰ Kékesi Kun Árpád: A reprezentáció játéka. *SZÍNHÁZ*, 1997. július.

és szeressék ezeket a nagyszerű műveket.”²¹ (Kerényi külön kiemeli a középiskolásokat, mintha számukra egy könnyített verzióra volna szükség, mintha nem éppen ugyanazok az esztétikai szempontok vonatkoznának rájuk, mint a többi nézőre.)

Balázs Péter viszont a brechti színház elidegenített játékmódja ellen érvel: „Nekem az sem tetszett, amikor Major Tamás a Brecht-darabokat elidegenedve [*helyesebben: elidegenítve – A Szerk.*] játszotta. Emlékszem, hogy Maklár János megkérdezte Majort, mi az az elidegenítés, majd megállapította: »szóval szarul kell játszani.«”²² Balázs tehát zárójelesnek tekinti az újkonzervativizmus által olyannyira abszolutizált szerzői szándékot a színészi akarathoz képest, méghozzá éppen ebben a kivételes esetben, amikor a drámaíró tételesen kifejtette, hogy mit tekint művei eszményi előadásmódjának: nevezetesen az elidegenítést.

Mindenesetre a (vélt) szerzői szándék mindenekfeletti tisztelete, azon túl, hogy a halott klasszikusoknál lehetetlen vállalkozás is, feltétlenül leszűkíti az értelmezési lehetőségeket és így a művel való szabad párbeszédet.

ÚJKRITIKA

Esszénk címadó fejezete a konzervatív forradalom recepcióját, azaz az újkritika legfontosabb konkrét felvételeit elemzi. Az újkritika „követelményeire” először is interjúkban elszórt megjegyzésekből és a Tusványoson, a 22. Bálványosi Nyári Szabadegyetemen, a Magyar Teátrumi Társaság szervezte „Kritika és a színház” című vitán elhangzottakból következtethetünk, példákat az eszményi megvalósítására pedig a *Magyar Teátrum* Kritika és Villámkritika rovatában megjelent írásokból kereshetünk.

A kritikus(i) elfogul(a)t(ian)ság

A Teátrumi Társasághoz kötődő alkotók lényegében azt róják fel a kritika mai főáramlatának, hogy kizárólag azt a színházeszményt támogatja, amelynek ellenében ők gyakran meghatározzák magukat. Így jellemző a „mi” és az „ők” szétválasztása, a magyarországi színházi világot két táborra osztó metaforák használata, a belterjeség és az ízlésdiktatúra vádja:

„Egyszer előfordult, hogy a Kritikusok Céhétől jöttek, ami egy teljesen alternatív színházi eszménykörben él, és az újfajta kísérletek mámorától nem is tud odafü-

gyelni a klasszikusabb megformálásokra.”²³ „Csákiek [*ti. Csáki Judit kritikus*] dühödtek, az emberi méltóságot, a szakmai kollegialitást felejtő vádaskodásba kezdenek. Miért? Mi történhet »ideát«, ami másképp lenne »odaát«? Miért kell támadni mindent, ami a másik oldalon ugyanúgy történik, mint az övéken?»²⁴ „A hazai színházi élet egy igen jelentős részét meghatározó elit, amelynek kiszolgálója a magyarországi kritikustársadalom többsége, nem kifejezetten lelkesedik a szakmai sikereink láttán, jobb esetben relativizálja, rosszabb esetben elhallgatja azokat.”²⁵

A „választóvonalat” pedig nem kizárólag az eltérő színházeszmény mentén lehet meghúzni – a nyilatkozók azt is felróják a kritikának, hogy politikailag nem független:

„Az utóbbi időszakban erősen felerősödött a maguk tévedhetetlenségét hangsúlyozó, a produkcióval, azok alkotóival azonosulni nem tudó vagy nem is akaró, öncélú, gyakran politikai vagy esztétikai prekoncepcióval átitatott kritikák térhódítása.”²⁶ „Egyébként a kritikusok céhe, a színházi szakírók és a magukat annak tartó körmőlők is jobbra az aczéli alapokon szocializálódtak, és ez egyes színházakat eleve kizár a megméretetésből.”²⁷ „A magyar kritika középszerű jelenség, az ember bármit alkot, politikai táborok szerint ítélik meg.”²⁸

Miután az újkritika leginkább egy feltételezett jelenlegi trend tagadása, a diskurzus legmarkánsabb jellemzője a proaktív érvelés feltűnő hiánya. A megnyilatkozások nem térnek ki a kritika elemző, kontextualizáló szerepére, egyedül annak kanonizáló funkciójára fókuszálnak, és a negatív bírálatok mögött csaknem minden esetben rosszhiszeműséget feltételeznek: a kritikusok vagy csak rosszat írnak, vagy egyáltalán nem írnak, esetleg politikai érdekek mentén írnak a Magyar Teátrumi Társaság színházairól. Tény: a Társasághoz tartozó színházak túlnyomó része vidéken található, és a kritikusok ritkán jutnak el nagy számban vidéki színházak előadásaira. A színikritikusé szinte budapesti foglalkozás, így az esetlegesen alacsonyabb minőséget is képviselő színházaknál megbúvó értékeket sajnos nagyon nehéz észrevenni (bár ez valamicskét változóban a Kritikus Céh szervezésében elinduló kritikusbusz-járatok óta).

Ezek a nyilatkozatok a magyar kritika egészét azonosítják a rangidős kritikusok írásaival, és azon belül is kizárólag azokkal, melyek így vagy úgy a Teátrumi Társasággal vagy előadásaival foglalkoznak. A megszólalók tehát nem mutatnak tájékozottságot a magyar színikritikai élet egészében: nincs rálátásuk, árnyalt képük a magyar kritikáról (Vidnyánszky Attila bevallja, hogy nyolc éve nem olvas kritikát²⁹), vagy úgy tesznek, mintha nem születnének elismerő kritikák (a rangidős kritikusok tollából is!) a Magyar Teátrumi Társasághoz tartozó – például a debreceni vagy a kecskeméti – színház előadásairól, vagy éppenséggel bírálok a Katona József Színház, netán az Örkény Színház produkcióiról, mintha nem létezne a kritika számára problematikus független színházi előadás, mintha kivétel nélkül, minden egyes kritikus minden egyes ilyen produkciót automatikusan pozitívan értékelné.

Az újkritika másik vádja az elfogultság. A kritika valóban elfogult, amennyiben a kritikának tekintett kritikusok a minőség nevében saját színházi eszményüket

²¹ [Szaan]: Kerényi Imre a soproni Bánk bánról. 2011. április: <http://magyarateatrum.hu/kerenyi-imre-soproni-bank-banrol>

²² *Nem a Szutyok oldalán állok.* Tóth Berta interjúja Balázs Péterrel. I. m.

²³ *Nem a Szutyok oldalán állok.* Interjú Balázs Péterrel. I. m.

²⁴ Kiss József: Kenguru a Nemzeti Oázisban. I. m.

²⁵ Vidnyánszky Attila szívesen elvállalná a Nemzeti vezetését. Dömötör Ági interjúja. I. m.

²⁶ Józsa Mihály: Tusványos bővebben – kritika és színház. *Magyar Teátrum*, 2011. július.

²⁷ *Nem tűzokádó sárkány.* László Dóra interjúja Vasvári Csabával. 2011. 02. 28. <http://hetivalasz.hu/itthon/nem-tuzokado-sarkany-33934/>

²⁸ Vidnyánszky: *Nem olvasok kritikát nyolc éve.* 2011. július. <http://szinhaz.hu/videk/41242-vidnyanszky-nem-olvasok-kritikat-nyolc-eve>

²⁹ Uo.

(melyet tágan és általában értelmezve a problémafelvető színházként definiálhatunk) kéri számon az előadásokon. A kritikus ebben az értelemben persze csak sajátját preferenciáiról ír, nem teszi magáévá a tőle idegen látásmódot is. Felmerül azonban a kérdés, hogy általában milyen volna az elfogulatlan, az esztétikai/politikai preconcepció nélküli kritika. Lehetséges-e a teljes elfogulatlanság, avagy legfeljebb explicitté tehetjük rejtett elfogultságainkat? Erkölcösebb-e az elköteleződések feladása és a művel való határok nélküli azonosulás, avagy végső soron egyfajta elköteleződés az is, ha semmiféle értékhez nem kívánunk elköteleződni?

Pilinszky publicisztikai írásaiban diabolizálja a kritikus autonómia fogalmát, helyette a *mozdulatlan elköteleződés* eszményéről ír, amit ma is számos kritikus vall magáénak, bár kérdés, hogy eszmei, avagy pártpolitikai elköteleződésként értelmezik-e. Mert a mozdulatlan elkötelezettség természetesen nem kötődhet párthoz, csupán általánosabban vett értékekhez. Kell lennie egy értékrendnek, amit a kritikus követ, a teljes értéksemlegesség káros. Hisz Kant óta tisztában vagyunk vele, hogy lehetetlen önmagukban szemlélni a jelenségeket, és mást nem is tehetünk, mint hogy explicit módon igyekszünk nyilvánvalóvá tenni elfogultságainkat.

És mit lehet kezdeni az elfogultság vádjával a magyarországi színház jelenlegi helyzetében? A színház – evidensen – az egyénnel és az egyén társadalomban betöltött szerepével is foglalkozik, így egy színházi előadást lehetetlen a társadalmi változásoktól elzártnak, kontextus nélkül szemlélni. Ezért merül fel annak gyanúja, hogy az újkritikát követelők valójában nem kritikára, hanem elismerésre áhítoznak: a kritika által történő legitímáció sarkalatos kérdés lenne például a Magyar Teátrumi Társaság színházai számára is, hiszen a magukat igazságtalanul mellőzöttként meghatározó művészeket, a maguk támasztotta mérce szerint nem eléggé kanonikus alkotókat tömöríti egybe: „Tulajdonképpen egészen megnyomorító a szakmán belül az a szemlélet, hogy »ha nem állsz be közénk, ha nem úgy csinálsz színházat, ahogy mi, akkor agyontaposunk«. Ez a mentalitás számos ígéretesen induló pályát tönkretett, mert sokakat egy gyötrő megfelelési vágy működtetett, ahelyett, hogy saját útjukat járva teremtették volna meg a saját színházukat. Részben ezért is alakult meg a Teátrumi Társaság.”³⁰

Így nem meglepő – és ezt később is látni fogjuk –, hogy az újkritika – legalábbis saját színházeszményén belül – nem tér ki arra, mit tekint rossz előadásnak. Ezért a kialakult polémiában nehezen értelmezhető a negatív kritika és a bírálat lehetősége (és még csak nem is jogossága).

Az értékpluralizmus korában kétségtelenül nehezebbé vált bíráló természetű megjegyzéseket megfogalmazni, hiszen többé nem beszélhetünk egyetlen mérvadó ízlésről, a *sensus communis* felváltotta a minőségérzék; miközben nem vált kevésbé problematikussá a kizárólag dicsérő természetű kritika sem. (Peter Brook egyenesen a holt színház cinkosának tartja a lágyszívűségében a bírálattól visszariadó kritikust.) Számunkra is folyamatos kérdést jelent, hogy amennyiben ízlésekről többé nem érdemes vitatkozni, mondhatja-e a kritikus bármire azt, hogy nem jó. Nyilván csakis akkor, ha értékszempontjait megfogalmazta. A kritikával egy

másik, színvonalasan megfogalmazott ellenvélemény adott esetben vitába szállhat: ugyanis a kritika minőségéből az ellenvélemény sohasem vesz el, ahogy a filozófia birodalmában is egyformán érvényesnek tartunk két, egymással szembenes, ám egyaránt színvonalas gondolatmenetet. Sőt, a kritika történetének legújabb fejezete már alacsonyabb szintűnek tartja azt a bírálatot, amely nem reflektál a másakra.³¹ Éppen ez az, amit leginkább hiányolhatunk az újkritikai diskurzusból: a kritikát ostromozó vádak érvelése egyáltalán nem működteti a filozófiai, színház-, dráma- és eszmetörténeti műveltséget, ami e megszólalásokat hitelesíthetné.

Egy új kritikusnemzedék

Minden színházeszménynek – így a konzervatív forradalom eszményének is – képesnek kell lennie arra, hogy kitermelje az őt megértő recepciót. A remény színházából ez egyelőre hiányzik, ezért számolna le a dominánsnak vélt kritikai trendekkel, és ezért áhítozik egy új kritikusgenerációra. F. P. (Fekete Péter?) *Van-e szükség a színházi kritika és a kritikus kör megújítására?* címmel számol be a Magyar Teátrumi Társaság szervezte szakmai találkozóról, s a cikk kétséget sem hagy a válasz felől.³² A találkozón elhangzott vádak szerint: „...felvetődött az a közismert *minőségi [kiemelés tőlünk – H. N. és R. A.]* probléma, hogy amíg a két világháború között és még a második után is színházba járó, színházat szerető írók, költők – többek között Ady, Kosztolányi, Babits, Juhász Gyula – írták a kritikákat, addig az ötvenes években ez megváltozott.” „Akikből [ti. a *kritikusokból*] nem lehetett színész, rendező, akik nem tudták a színpadra álmodni magukat, azok – valami íróasztal mellett kiagyalt szakmaiság göggyével – elkezdtek lebecsülni onnan az odaálmódokat, vagy jobb esetben a tudattalan ösztönösség bárgyú bájával, szerencsés kimenetelével igyekeztek kisebbiteni alkotói teljesítményüket.”³³ A jelen vita álláspontja szerint tehát a kritikusok egyrészt azért nem elég jók, mert maguk nem szépírók, másrészt rosszhiszeműek is, és működésük voltaképpen személyes bosszúállás saját elvetélt karrierjükért. A szépírók véleménye megbecsültségükből, személyük iránt táplált érdeklődésből adódóan valóban lehet kiemelten érdekes, és lehet jól megírt az ilyen bírálat mint szöveg, noha egyrészt nem rendelhető meg parancsszóra, másrészt hosszú távon nem helyettesítheti a nem szépíró kritikust, aki *per definitionem* a legtöbb előadást látja, s így a legnagyobb összehasonlítási alappal rendelkezik.

A szépírók kritikáírásának monopolizálása ráadásul féltő, hogy a szövegek központú kritika felé vezetne, ez pedig a sokféle színházi irányzat közül csak egy szűk mezsgye, konyhanyelven szólva a „beszélő fejek” stílusának megragadására alkalmas. Nem beszélve arról, hogy a szövegek központú kritika mit kezdene a szövegen keresztül kevésbé csak részben megragadható elő-

³⁰ „Az inga átleng a másik irányba.” Kovács Bálint interjúja Vidnyánszky Attilával. I. m.

³¹ Radnóti Sándor: *Piknik*. Budapest, Magvető Kiadó, 2000, 14.

³² F. P.: *Van-e szükség a színházi kritika és a kritikus kör megújítására?* *Magyar Teátrum*, 2011/2.

³³ Uo.

adásokkal, mint akár Vidnyánszky Attila rendezései vagy a Trafó műsora, amelyeket jelenleg is alig képes a kritika megragadni, így pedig féltő, hogy a műfaj csak még tovább tolódna konzervatív irányba. Az pedig nemzetközi viszonylatban is példátlan, hogy a kritikus véleményét mint a rendszer egyetlen, színháztól, társulattól független elemét rosszhiszeműsége hivatkozva, félelemből vagy bizalmatlanságból egyáltalán ne tekintsük érdemlegesnek. A szakmai hozzáértés, a kritikaírói tapasztalat, a függetlenség, a rálátás és az elemzés készsége nem szempont a beszélgetés résztvevői számára, akik abban látják a megoldást, hogy a Magyar Teátrumi Társaság az Írószövetséggel közreműködve maga nevelje ki a „fiatal írókból”, „frissen végzett bölcsészekből” álló új kritikusgenerációt. Lehetséges, hogy a szeptembertől beindítani tervezett, szabadegyetemszerű képzés³⁴ már folyik (bár a Bálványosi Nyári Egyetemre meghirdetett „kritikusjelöltek fóruma” tudomásunk szerint nem valósult meg), a friss nemzedék azonban egyelőre nem nyilvánult meg: a *Magyar Teátrum* Kritika rovatában, a 2011. szeptembertől 2012. januárig terjedő időszakban egyetlen új névvel találkozunk. Az sem világos, hogy mi a garancia arra, hogy a fiatal írók és bölcsészek mentesek lesznek a fent megfogalmazott problémáktól.

Mindenesetre az a vád, hogy a magyar kritika elfogult, és az az igény, hogy a Magyar Teátrumi Társaság szárnyai alatt bontakozzon ki az új generáció, ellentmondani látszik egymásnak.

Az ideális kritikus

A *Magyar Teátrum* ugyan nem szakfolyóiratként vagy kritikai orgánumként határozza meg magát, elhelyezkedése a színházzal részben vagy egészében foglalkozó folyóiratok sorában mégis problematikus. Ellentmondásos, hogy miközben a diskurzus mindvégig a szakmai elismertség hiánya körül forog, a Társaság mégsem egy szakmai lapot alapít, hanem a „nemes bulvárt” kívánja megteremteni, tehát elsődlegesen a piacon és a bulvár műfajában versenyez: „A Teátrumi Társaság lapjának célja, hogy közelebb hozza közönségéhez a színházat, és bepillantást engedjen kulisszatitkaiba. [...] A Magyar Teátrumi Társaság meg kívánja szólítani a színházi szakma szereplőit [...], mindazokat, akik a színházi hagyományok és színházkultúra közvetítésében szerepet játszanak. Részben ezzel a céllal is kezdeményezte egy új színházi havilap elindítását – online és időszaki kiadvány formájában – *Magyar Teátrum* néven. Az egyesület kiemelt céljai között szerepel, hogy elősegítse a magyar színházi hagyományok és a színházi kultúra, valamint az ezt éltető anyanyelv ápolását, és ösztö-

nözze az együttműködést a határainkon túl működő színházakkal.”³⁵

A kiemelt célok között leginkább tehát az anyanyelv és egyes nem konkretizált magyar színházi hagyományok ápolása szerepel. Ennyiben ismét a nemzetek kialakulásának korára kell utalnunk, amikor a hivatalos nyelvvel szemben egyes színházakban, így a vándortársulatoknál, az első magyar nyelvű színház vagy a Pesti Magyar Színház színpadán, tehát a későbbi Nemzetiben lehetőség nyílt a magyar nyelvhasználatra is.

Ugyanerről, a lap alapításának céljairól Vidnyánszky: „Nem hang- és arculatváltást remélek tehát a hazai szaksajtóban, hanem – megjelenésünk által – a szellemi színárnyalatokban való gazdagodást.”³⁶ Publicisztikáiban ez a lap nem független szellemű írásokat vár, hanem – írja Vidnyánszky – „a dramaturgjaink es rendezőink gondolatait akarjuk közvetíteni”. Ezért e lap tulajdonképpen a vidéki színházak egy összevont és megnyújtott műsorfüzetének szerepét vállalja magára. Ugyanakkor ezzel nem minden esetben összeegyeztethető módon, bizonyos régi lapok profiljához való viszonzatérést hirdet: „*Film, Színház, Muzsika; Új Tükör Magazin, Ország-Világ, Nők Lapja, Esti Hírlap, Hétfői Hírek, Szabad Föld, Négy Évszak*. Egy sor olyan közkezdvelt sajtótermék, amely képes volt bőséges terjedelemben, változatosan bemutatni a színház világát. Közölték a műsoreseményeket, olvasmányosan tálták a hozzájuk fűződő érdekességeket, megszellőztették a szalonképes kulisszatitkokat, de írtak darabismertetőt és színikritikát is.”³⁷

A *Magyar Teátrum*nak ráadásul van Kritikának és Villámkritikának nevezett kritikai rovata is – tehát mégiscsak igényt tart valamiféle szakmaiságra. E két rovatot³⁸ átvizsgálva a következő tendenciák rajzolódnak ki: kritikák és villámkritikák egyre rendszertelenebbül jelennek meg, s míg eleinte viszonylag sokféle színházról, az Operettszínháztól kezdve az Örkény Színházig tartó valamelyest szélesebb skáláról esett szó, a második évadtól kezdve szinte kizárólag a Társaság teátrumairól, ezen belül is elsősorban a békéscsabai Jókai Színházról és főleg a szolnoki Szigligeti Színházról jelentek meg írások.

A példa kedvéért lássunk egy kritika-részletet a *Magyar Teátrum* lapjairól, ami az újkonzervativizmus egy kiemelt fontosságú előadásával, Balázs Péter János vitézével foglalkozik: „Bot Gábor Jancsiként természetes, őszinte színpadi játékaival, szépen csengő, képzett tenor hangjával tűnt ki. Iluskát Bende Zsuzsa alakította kedvesen, szemérmesen. Még Barabás Botond szenvedélyes Bagója is kevés volt ahhoz, hogy Iluska szerelmét elnyerje. Szereposztási telitalálat Lugosi Claudia gonosz mostohája. Sipítózó-rikácsoló, púpos vén banyaként elsőre ijesztőnek tűnhetett – legalábbis a gyereknezők számára –, de játékán érződött, testhezálló feladatot kapott, lubickolt szerepében. Kertész Marcella elkényeztetett, hisztis királylányból lett szerelmissé, s válasszotta elutasítását megrendítően érzékeltette, igazi drámaként élte meg, mindamelllett szépen énekelt. Korhú díszletek és jelmezek, remek, dinamikus táncbetétek tettek teljessé a jó hangulatú, sikeres előadást.”³⁹

Feltűnő, hogy az írás elsősorban az ismert irodalmi alapanyag szüzséjének összefoglalására szorítkozik, amelynek mentén alkalma nyílik a színészi alakításokra

³⁴ F. P.: Van-e szükség a színházi kritika és a kritikus kör megújítására? I. m.

³⁵ Lángné dr. Süle Anett: *Bemutaitkozik a Magyar Teátrumi Társaság*, 2009. szeptember: <http://magyar-teatrum.hu/magyar-teatrumi-tarsasag2>

³⁶ Vidnyánszky Attila: Tiszta lappal. *Magyar Teátrum*, 2009. szeptember.

³⁷ Uo.

³⁸ A Villámkritika elnevezés valószínűleg az írás rövidségére utal, bár előfordul, hogy nincs lényeges terjedelembeli különbség a két rovat között.

³⁹ Spangél Péter: A János vitéz csatát nyert Szolnokon. I. m.

vonatkozó dicsérő jelzők elhelyezésére. Külön érdemes hangsúlyozni azt a gondolatársítást, ami a kritika írójával összekapcsolni készíti a „választottja elutasítását megrendítően érzékeltette, igazi drámaként élte meg” és a „mindamellet szépen énekelt” megjegyzést, amely Kertész Marcella vokális teljesítményét méltatja. A *Magyar Teátrum*ban sok hasonló, a darab szüzséjét hosszasan ecsetelő, a színészi alakításokat dicsérő kritika található, míg elenyészőek, és inkább a lap indulása óta eltelt idő első felére jellemzőek egyes elemző vagy bíráló jellegű írások.

Az újkritika eszményi megtestesítőjéről a Tusványoson megfogalmazott öt pontból tudhatunk meg többet:

1. megfelelő elkötelezettséggel bír a színházi szakma iránt;
2. jól ismeri a produkció létrehozásának folyamatát, tisztában van a befektetett munka értékével, tiszteli az alkotók személyét, munkáját;
3. kizárólag jobbító szándékkal nyúl a tollhoz;
4. alkotótárs kíván és tud lenni azáltal, hogy a külső szem szerepét vállalva dicsér, javasol, esetleg bírál;
5. politikailag és esztétikailag független szemmel bír vizsgálni, vagy békén hagyja azokat a területeket, amelyek kívül esnek az ő egyéni esztétikai preferenciáin.⁴⁰

Az újkritika láthatóan az újkonzervativizmus színházait szolgálja, amennyiben függetlenségének csorbulására enged következtetni a Fekete Péter által megfogalmazott tevékenységek köre (dicsér, javasol, esetleg bírál – ami sokkal inkább a dramaturg, mintsem a kritika funkcióját írja körül). Mi marad akkor az újkritika hatáskörében, különösen, ha „békén hagyja azokat a területeket, amelyek kívül esnek az ő egyéni esztétikai preferenciáin”? És ha a kritikus csak dicsérhet, javasolhat, esetleg bírálhat (és például nem elemezhet!), akkor ezek szerint semmi más dolga nincs, mint hogy egy bizonyos színházi ízlésre szolgáló módon bólogasson. Ezáltal megint szűkül a színházi helyzetben létrejövő párbeszéd valódi mondanivalóval bíró szereplőinek köre.

A kritika funkciójáról

Az újkonzervatív színházban nincsenek egyenrangú felek: a befogadó kész üzeneteket kap. A bemutatott darabok lehetséges olvasatainak leszűkítése miatt kevésbé érheti meglepetés a nézőt, aki így meg van fosztva a döbbenet továbbgondolásra készítő erejétől. A művek legkülönbözőbb értelmezései és a befogadó

nem kommunikál, nem vitázik egymással. Egy ilyen eszmény pedig a kritikától voltaképpen jóváhagyást vár, ami ellentétes a műfaj természetével.

Mindezzel szemben a kritikus alakja ma leginkább az értelmiségi közszereplő szerepkörével kíván azonosulni, aki a művelt, naprakész és eredeti gondolkodású nézőt testesíti meg. Funkcióját természetesen minden kritikus tisztázhatja magában, legutoljára Radnóti Sándor írt megkerülhetetlen tanulmányt a témában. Eszerint talán az egyik legfontosabb kritérium lehet az a kitétel, hogy „a kritika problémát lát. [...] A művészet szükségszerűen problematikusává válik, ha fő ismerve a hagyománnyal szemben az újítás lesz, ha funkciója, életbeli helye értelmezésre szorul, ha befogadója ismeretlen. A modern művészet problematikus művészet.”⁴¹ Talán innen (is) eredeztethető a kritikát érő támadások egyik fontos szövege, hiszen sok színházi alkotó az újítással szemben egyes hagyományok megőrzését tűzte ki céljává, és ebben a rendszerben gondolkodva elvész és kérdésessé válik a kritika funkciója: a másolást, az ismétlést csupán igenelni lehet, a problémafelvetés lehetősége megszűnik.

Fontos szempont az is, hogy mit keresünk egy kritikában: annak gondolatgazdagsága, izgalmas problémafelvetése-e az elsődleges, vagy pedig a miénkkel megegyező értékítélet. Művek befogadása közben akaratlanul is megfogalmazódik bennünk az igény az élmény megosztására, ezért valahol minden kritika szomjazza a vele egyetértő olvasót. Ugyanakkor problematikus ezt tekinteni értékmérőnek ahelyett, hogy a kritika képes legyen vitát generálni, illetve arra, hogy gondolatmenete kapcsán és az általa felvetett szempontok mentén olvasója újragondolhassa az adott alkotást. Ad absurdum a kritikusnak még félreérteni is joga van a művet, mert ahogyan azt a *Piknik*ben is olvashatjuk e műfaj értékítéletének bizonyosságáról: „A kritika javaslata vélemény, amely azt jelenti, hogy több, mint hit, de kevesebb, mint biztos tudás.”⁴²

A magyar kritika pedig leginkább talán ebben hibás: sokszor inkább biztos tudásnak tünteti fel magát, és nem tárja a nyilvánosság elé, nem hangsúlyozza eléggé saját sokszínűségét.

⁴⁰ *Teátrumiak: Új kritikusnemzedékre van szükség.* 2011. július 23. <http://szinhaz.hu/video/41408-teatrumiak-uj-kritikus-nemzedek-re-van-szukseg>

⁴¹ Radnóti Sándor: *Piknik*. I. m. 14.

⁴² Uo. 17.



MINDEN PÉNTEKEN!

KERESSE A HÍRLAPÁRUSOKNÁL VAGY FIZESSEN ELŐ!

Kedvezményes éves előfizetési díj 15.500 Ft

Megrendelhető a szerkesztőségben:

1089 Budapest, Rezső tér 15.

Tel: 06-1 210-5149, 210-5159; Fax: 303-9241

e-mail: lapterjesztes@es.hu

Kutszegi Csaba

Egy kicsi Szkülla, egy kicsi Kharübdisz

VIDÉKI BALETTEGYÜTTESEK

Sem a 2008. évi Előadó-művészeti törvény, sem annak tavalyi módosítása (természetesen) nem tartalmaz direktívát arra nézvést, hogy milyen is legyen a magyar színház- és táncművészet. Az viszont elgondolkodtató, hogy sem a törvény előkészítésekor, sem az annak módosítását megelőző időszakban szakmai berkekben sem készültek olyan munkák, melyek igényesen és részletesen igyekeztek volna elemezni azt, hogy tulajdonképpen mi is az a kívánatos, preferálni szándékolt művészeti-kulturális érték, amelynek létrejöttét a jogalkotás elősegíteni, szabályozni hivatott. Ez olyan, mint amikor a gyerek otthon nem mondja meg, mire kéri a pénzt, ennek ellenére a szülő kidolgozza az összeg átadására és nagyságrendjére vonatkozó szabályzókat. A hasonlatom szerintem azért is korrekt, mert nálunk az állami pénzből élők és dolgozók évtizedek óta tradicionálisan és rendszerfüggetlenül kisgyermekszerepre és -mentalitásra vannak kárhozthatva.

A cseperedő gyerekek (főleg ha tehetséges, és vágyai vannak az életben) az isten pénze sem elég, nagyszabású terveit jó minőségben akarja megvalósítani, sőt még szeretne könnyen megélni is, privát célra is használható rendszeres zsebpénzzel bírni. Ezért aztán furtonfurt azt figyelni, hogyan tehet szert több pénzre, reálisabban: hogyan tudja legalább az évekkal ezelőtti anyagi helyzetét megőrizni. A cseperedő gyerek és a felnőttként is gyermek maradt, állami támogatástól függő művész általában beérné a kevesebbrel is, ha tudná, hogy azt belátható ideig biztosan megkapja. A gyatra anyagi kondíciók az alkotó művész fejében akkor terelik el végképp a figyelmet a nagyszabású minőségi tervek megvalósításáról, ha gyatraságuk mellett még bizonytalanok is. Magyarán: ha bármikor előfordulhat, hogy a gyerek a jövő héten még azt a keveset sem kapja meg, minden idegszálával azon lesz, hogy elkerülje a pénztelenség előidézte ellehetetlenülés rémes helyzetét, és ha ehhez az kell, akkor kompromisszumokat köt, a finanszírozó kedvében jár, könnyen értékesíthető portékát alkot (közben aprópénzre váltja tehetségét), szélsőséges esetben végleg lemond az anyag igényes művészi megmunkálásáról, és gagyitermelésbe kezd futószalagon.

Kulturális életünkben, azon belül a táncművészetben manapság – különböző helyeken más-más mértékben – ez a helyzet. Nem kevéssé azért is, mert a kultúrmentésnek az Előadó-művészeti törvény kvantitatív szabályozói mellett az égvilágon semmiféle szellemi-ideológiai-minőségi irányelv nem nyújt fogódzót arra nézvést, hogy mik is legyenek tevékenységének egyfajta (művészet)elvi alapjai. Félreértés ne essék: a politikai pártcsatározások kulturális kicsapódásaként definiálható ideológikus kultúrharc felszínes szövegei nem tekinthetők ennek. Az álságos (poszt)modernkedés és a sületlen népnemzeti halandzsa e tekintetben összetartó édes-testvérek: mindkettő csak arra jó, hogy elpalástolja az invenció hiányát és a gyógyíthatatlan tehetségtelenséget.

Szerintem egy demokratikus választáson hatalomra került kormányzatnak nemcsak joga, hanem kötelessége is megfogalmazni kulturális preferenciáit, kidolgozni ahhoz társuló koncepcióját. (Az más kérdés, hogy ezek kritikátlan követését kötelezővé csak diktatúrákban teszik.) De sokkal jobb lenne, ha nemcsak a mindenkori kormányzat foglalkozna a preferenciákkal (bizonyos időközönként kampányszerűen), hanem az ágazatok független értelmiségije tartanák folyamatosan, színvonalasan napirenden a kérdést (nemcsak akkor, amikor az újabb és még nagyobb bajok miatt a szakmának „most már tényleg kommunikálni és összefogni kéne”). Jelenleg (az elmúlt húsz évben) – az állami és független szférában egyaránt – elvi alapok igényes megfogalmazásának, kulturális koncepció mélyreható, szakszerű kidolgozásának talán foltokban halvány jelei ha mutatkoznak néha. A tánc területén például ez azt jelenti, hogy régóta nem adódhatott alkalmam komoly okfejtést olvasni-hallani arról, hogy például a budapesti Operaházban vagy vidéki városok együtteseiben milyen jellegű, minőségű, szerepű, korszerűségi fokú balettművészetet kellene létrehozni, preferálni, koncepcionálni. A kritika legtöbbször (jogosan) csak leminősíti a silány terméket, de (természetesen, hiszen nem dolga) gyártási tanácsadást, koncepcionális útbaigazítást nem ad. A témával kapcsolatban elméleti munkák, vitairatok nem készülnek, szakmán belüli kommunikáció nincs. Az együttesvezetők általában nagyon jól tudják, hogy melyik produkciójukat fogja ledorongolni a kritika (ez be is jön nekik), de az ugyanolyan jellegű és minőségű előadást –

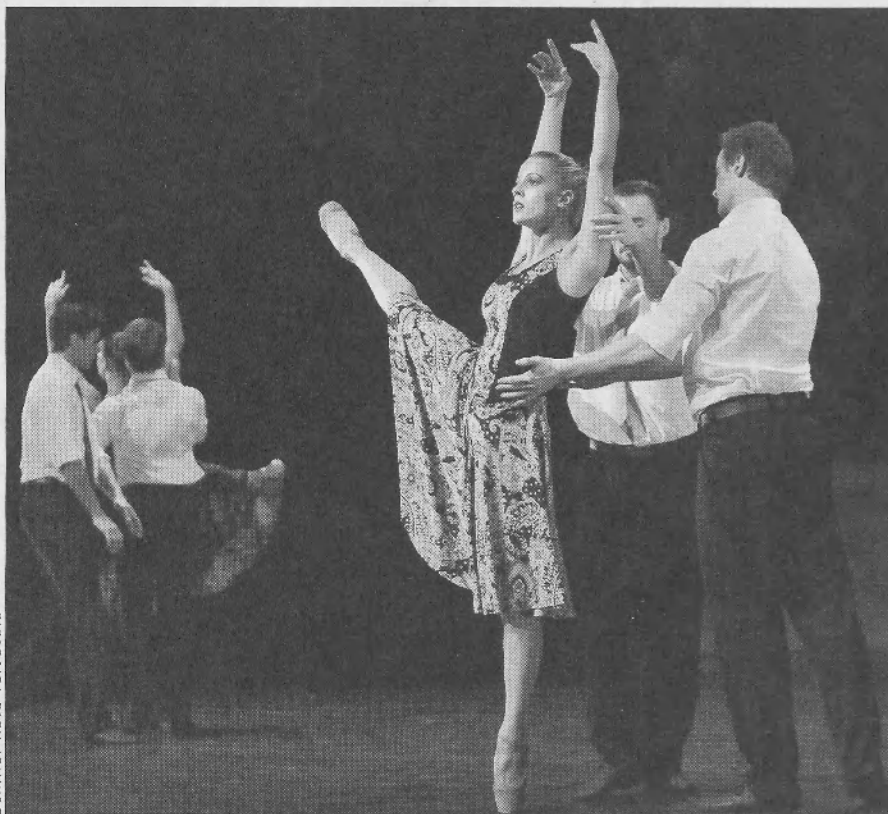
közönségigényre és jegyeladási mutatókra hivatkozva – a következő évadban ismét műsorra tűzik. A kritikusok aztán újra megírják... Megint gyerek–szülő-hasonlat jut eszembe hiába beszélésről, falra hányt borsóról. De az is igaz, hogy táncsal elméletben foglalkozók igen ritkán hajlandók belegondolni egy vidéki együttesvezető helyzetébe, a teoretikusok a praxissal sokszor annyira sem törődnek, hogy megértsék: a „kell” és a „van” Szküllája és Kharübdiszé között igen nehéz hajózatni.

Ebben a pénzközpontú, állandó életharcot generáló, értelmes kommunikációt nélkülöző, süket világban minden vidéki balettegyüttes-vezető úgy oldja meg a gondjait, ahogy éppen tudja. Lehet, van köztük olyan is, aki titkon a személyre ható, elgondolkodtató, igényes színház- és táncművészetet kedveli, de mégis populáris darabokat rendel vagy készít, mert (állítólag) ezt várja a helyi közönség, a helyi önkormányzat, a helyi támogató, ezt preferálja az országos politika, a kvantitatív mutatókról rendelkező törvény, a satöbbi. Mért is akarna árral szemben úszni? Ha esetleg tudja is, hogy társulatalapító legendás elődei hajdanán nem éppen a szórakoztatóipar újabb fellegvárának szánták a nehéz küzdelmek árán alapított együttest, akkor sem kéri számon tőle senki, hogy az adófizetők pénzét művészi érték létrehozása helyett kvázi-kulturált rekreációs tevékenység elősegítésére költi. A politikus nem kéri számon, mert nem ért a színpadi tánchoz, különben is csak abban érdekelt, hogy elmondhassa: tömegek látogatják a közreműködésével fenntartott kulturális intézményt. A tömegek sem kérnek számon semmit, mert elhitették velük, hogy a pénzükért kikapcsolódás, gyönyörködés és nevetgélés jár nekik. A helyi értelmiség tekintélyes része is elbűvölődve hozsannázza a gagyit, mert jó lokálpatriótaként hinni akarja, hogy városkájának jelentős balettegyüttese is van, a fővárosi értelmiség tekintélyes része pedig lenézi és mélyen megveti „a provinciákat és a provincializmust”, nem is foglalkozik velük, mert számos egyéb saját problémája is van. A táncosok örülnek, hogy szerződésük van, és fizetésért táncolhatnak, ha néhány évet művészeti kérdésekkel kapcsolatos renitenskedéssel elszúrnának, tizenöt aktív évből már alig maradna néhány. Kész csoda, ha ilyen közegben egy vidéki balettigazgató vagy művészeti vezető művészi útkeresésre, progresszív kísérletezésre adja fejét.

Pedig ez utóbbi tevékenységnek számos módja adódhatna ma is. Arról nem is beszélve, hogy ha azok a bizonyos alapító atyák annak idején Pécsen, Szegeden és Győrben hasonlóan tesznek (értsd: nem művészi kísérletezéssel, hanem közönségkiszolgálással foglalkoznak), akkor nem alakult volna meg, vagy legalábbis nem maradt volna fenn utánuk semmi. A helyzet tehát úgy fest, hogy a múlt század hatvanas, hetvenes és nyolcvanas éveinek lázadói kikaparták a gesztenyét az ezredforduló szórakoztatóinak. Ez, gondolom, akár rendben is lehetne így, mert számos, csak szűk elit által értelmezhető felfedezés vált a későbbiekben tömegfogyasztás tucatárújává... De mi lesz a folytonossággal,

a jövővel, ha a maiak már nem lázadnak, nem kísérleteznek? Mit hagynak ők az utódaikra? Még több lézerfényt, csillámport, techno zenét és száz éve elavult vicces poént? A helyzet persze az említett városokban amellet, hogy igen hasonló, sokban eltérő is.

A Győri Balett például Kiss János igazgatása óta egy, oszthatatlan, relatíve nagy testtel próbál minden kihívásnak megfelelni: igyekszik a (leginkább a kritika felől érkező) kísérletezés iránti igénynek is néha-néha szolidan megfelelni, miközben minden erejével szolgálja az

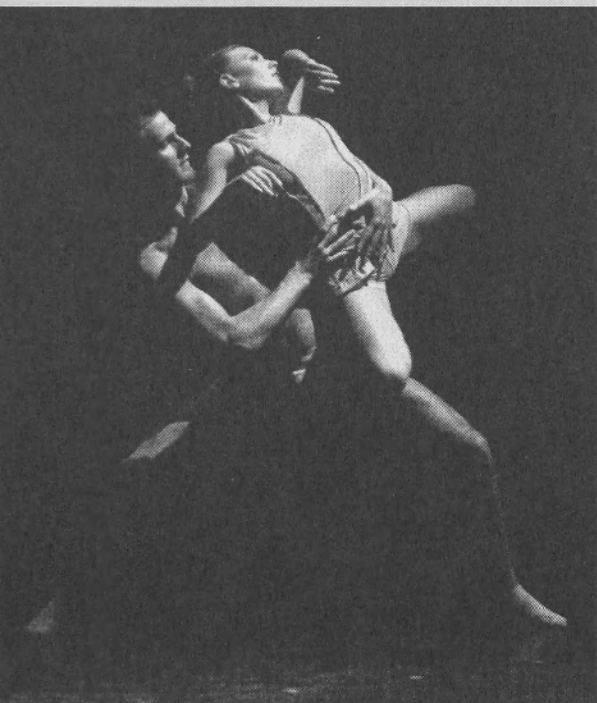


Schiller Kata felvétele

otthoni előadásaira és vendégszerepléseikre jegyet váltó (törzs)közönségét. E bűvészműtatványt folyamatosan és sikeresen abszolválni nem könnyű tevékenység, főleg akkor, ha elérhető közelben található, érzékeny, korral haladni képes, tehetséges balettkoreográfusokra valósággal vadászni kell. Talán színesebbé válna a győri képlet, ha a nagy testből időnként kiválnának gyors reagálásra képes, kísérletező kis testek, és alternatív játszóhelyeken kísérletező (balett)előadásokon mutatkoznának meg. Ilyen hely csak a győri színház épületében is minimum kettő-három akad, lásd: Kisfaludy Terem, „tánc-garázs”, balett-terem és a többi. Az ötlet cseppet sem új, számos vidéki város színháza teremtett és teremt alternatív játszóhelyet a kísérletezésre, elképzelhetetlennek tartom, hogy Győrben, ahol színvonalas táncművészeti szakközépiskola is működik, erre ne lenne igény. Arra a Rába-parti városban is akad példa, hogy a balettegyüttes nem a nagyszínpadon jelentkezik új bemutatóval (idén januárban is például a Kisfaludy Teremben mutatták be *A forgósél, avagy a képzelet csodája* című mesebalettet), de a helyváltoztatásnak sok esetben vélhetően inkább praktikus, mint innovációs okai vannak. Kétségtelen: néhány gyengén sikerült kísérlettel nagyon könnyen „be is lehet bizonyítani”, hogy innovációra márpedig nincs igény.

A *Rózsaszínház* (2011) és a *Queen-balet* (2010) előadásaira viszont tódulnak a nézők. Pedig a *Keep Smiling – Hódolat Chaplinnek* (2007) bemutatója óta tudható: igényes színházi élményre vágyó néző Ben van Cauwenbergh-koreográfiát csak szörnyű kínok között képes végignézni. Illetlenség a közönséget bírálni (ebben kicsit az „vigasztal”, hogy a gagyihabzsolás tekintetében a vidéki és a budapesti publi-

BALRA: Győri Balett: Rózsaszínház
LENT: Gaudí



Laposa Tibor felvétele

kum jelentős része teljesen egyforma), de meg kell kérdeznem: a felnőtt közönség színházi neveléséről végleg letettünk? Mostanság, amikor a drámapedagógia és a TIE-programok lassacskán kezdenek az őket megillető helyek felé araszolni, a húsz-harminc éven felüli rétegek neveléséről végleg le kell mondani? Mert a megfáradt felnőtt nézők csak kikapcsolódni és vigyorogva reménykedni járnak színházba? Az említett három Cauwenbergh-előadást bátran és határozottan legagyizom, mert nem lesz többé igényes és korszerű balettművészet széles e hazában, ha a mindenkori döntéshozók nem tanulnak meg szakítani azzal a nézettel, hogy mindegy, miről szól a balett, csak szép táncok legyenek benne. Tánc tekintetében egyébként nagyon nem elégedetlenkedhetem: mindhárom előadásban, ha csak szórványosan is, de láthatók jól sikerült, esztétikus csoporttáncok, kettősök és szólók. De olyan csak az önmagukat leminősítő között fordulhat elő, hogy valaki tartalomban, mondanivalóban, üzenetben

eleve a gagyit célozza meg, mondván, hogy attól még lehet színvonalasan táncolni, és a balett közönségét különben is csak az érdekli. Azt gondolom, ez a mentalitás a közönséggel szembeni legnagyobb tisztelatlenség.

De a Győri Balett vezetősége nem (csak) erre törekszik. Igyekszik adózni az óvatos progresszió és a tartalmas táncművészet oltárán is, ennek eredménye a minden ízében figyelemre méltó *Gaudí* (2008), a Christopher Bruce- és Robert North-egyfelvonásosok (*Kakas; A halál és a lányka*) 2009-es bemutatása, még régebbre, például a *Giovannira* és a *Tavaszi áldozatra* visszatekintve (mindkettő 2005) pedig feltétlenül megjegyzendő: nem kéne feladni a kísérletezést a „hazai” útkereső koreográfusokkal (talán akkor William Fomin és Kun Attila sem külföldön volna szerződésben). Bruce *Kakasa* kapcsán meg kell jegyezni, hogy lám, léteznek igényesen szórakoztató koreográfiák a balett műfajában is, a Marie Brolin-Tani koreográfálta *Hamletre* (2006) visszaemlékezve pedig el kell ismerni: a kísérletezők bizony – természetesen – nemegyszer zsákutcába jutnak. Ettől függetlenül minden tisztességes kísérlet sokkal nagyobb elismerést érdemel (még ha szolid eredménnyel végződik is), mint azok a „magabiztos” opusok, melyek tutira mennek a közönségszórakoztatásban. Ez akkor is így van, ha a *Magyar Rapszódia* (2011) fiatal magyar koreográfusok műveit is bemutató estjén sem Kulcsár Noémi, sem Fodor Zoltán darabjában nem született korszakos áttörés. Részemről, ha rajtam múlna, mindennap megnéznék két-két Kulcsár- és Fodor-koreográfiát, ha soha többé nem kéne végigülnöm egyetlenegy Ben van Cauwenbergh-féle szentimentális zagyvalékot sem. Pedig szeretek szórakozni, csak utálok, ha személyemet a koreográfus előzetesen úgy ítéli meg, hogy én ennyivel is beérem. Nézőként elvárom, hogy az előadás valamennyi szegmensét alaposan megdolgozzák a szórakoztatásomért. Ha nem teszik meg, előbb-utóbb más előadást vagy más műfajt választok.

A Győri Balett közelmúltjában és jelenében nem az a baj, hogy közönségbarát darabok is műsorra kerültek-kerülnek, igazán az aggasztó, hogy a populáris előadásai kiválasztásakor (legalábbis úgy látszik) lemondtak az igényességről. Alig öt év alatt három Cauwenbergh-opust repertoárra venni – ez még akkor is nehezen magyarázható, ha köztudott, hogy az utolsót váratlanul elmaradó premier helyére kellett hirtelen behozni. A másik, már említett, nehezen érthető jelenség, hogy mért nincs a színházban a balettegyüttes által generált, alternatív helyszíneken zajló olcsó színházi kísérletezés. Ha zajlana ilyen alternatív kortárstánc-kísérletezés is, más színben tűnnének fel a szórakoztató darabok is, és lehetőség nyílna a különböző műfajok és stílusok között működő kölcsönös, termékeny egymásra hatásra is. Nem vagyok optimista: a helyi és országos „kirakati” trendek jelenleg éppen nem erre mutatnak.

A Pécsi Balett együttese az alapító Eck Imre szellemi örökségében nemcsak a művészi megújulásra találhat számos példát, hanem a különböző alternatív játszóhelyek keresésére is. Talán ezért is erősebb ma is Pécsen a sokféle helyen játszás tradíciója. Alternatív játszóhelyek számában tehát nincs hiány, hatásos, színvonalas kísérleti eredményekről mégis alig érkezik hír. Pécs ma időben, szellemiségben és minőségben is messze van az alapítást követő fénykortól, és ezt az állapotot néhány tehetséges vendégkoreográfus meghívása sem tudja felülírni.

Az eltávolodás a hajdani Eck Imre-i esztétikai lázadástól több lépcsőfokban zajlott le. Herczog István, a kilencvenes évek balettigazgatója konszolidált, jó minőségű neoklasszikus balettek műsorra tűzésére törekedett, az ezredfordulón őt követő Keveházi Gábor–Egerházi Attila kettős pedig leginkább nagy ívű piár- és propagandaszövegekkel igyekezett Pécs alvó balettéletét felébreszteni. Bár Egerházi művészeti vezetőként számos régebbi és újabb, energikus koreográfiáját betanította az együttesnek, de hosszú távú koncepció és valóban eredeti, tehetséges alkotóművész társulatvezető híján nem alakulhatott ki karakteres, csak a pécsiekre jellemző együttesarculat. Ez ellen dol-

gozott az is, hogy Keveházi ragaszkodott ahhoz, hogy maga is koreografáljon, munkáival ő a populáris igényeket igyekezett kielégíteni. Egerházi váratlan, gyors távozása után Keveházi Kun Attilát hívta meg művészeti vezetőnek. E tényből és a repertoár további alakulásából kiolvasható, hogy Keveházi mégis egyfajta „konceptió” mentén gondolkodott: az általa képviselt populáris, felszínes nézői igényeket kielégítő (biztosabb koreográfusi sikert ígérő) irányvonal mellé egy látszólagos vagy valóságos eredetiségre törekvő, „kortárs balett”-szemléletet is társítani akart. Rövid idő után Kun Attilának is valamiért sebesen távoznia kellett, de Keveházi koncepciója nem emiatt vált megvalósíthatatlanná. Hanem azért, mert nem volt mögötte valódi szándék és tartalom, csak egyfajta fényes túlélésre törekvés.

Fentebb azt írtam, hogy az egykori lázadók helyére szórakoztatók léptek. Emellett a közelmúltban a táncéletben (is!) meghonosodott egy másik, kifejezetten színház- és művészetellenes mentalitás: az általános túlélésre törekvés. Ez az emberbaráti igen szimpatikusnak beállítható felfogás a középszerűség valóságos melegágya. Nem arról beszélek, amikor valóban védeni kell egy szétverésre, lenyúlásra indokolatlanul kiszemelt társulatot vagy jól működő rendszert, intézményt, hanem arra a praxisra célok, amelyben az együttmaradás, a státus- és fizetésmegőrzés, az elkényelmesítő biztonság iránti vágy minden, ezeknek (látszólag) ellentmondó művészi elképzelést és egyéb gondolatot könnyörtelenül felülír. Ebben a gyakorlatban riasztó jelenséggé válik a megalapozott koncepcióval érkező, tehetséges és tenni akaró művész együttesvezető, miközben a nép és művészet legnagyobb barátja a gázsiemelést és szponzorpenzeket hangosan ígérő, művészetben színvonalatlan és tehetetlen középszerűség lesz. Ez utóbbi diadalához persze a közönséget ösztönösen-tudatosan és folyamatosan butítani kell.

Keveházit 2005-ben Vincze Balázs váltotta. Vincze Keveházi legjobb tanítványaként folytatta az elődje és mentora által járt utat, azzal a különbséggel, hogy eleinte még „kortárs balettos” ellensúllyal sem bíbelődött. Csak két év elteltével próbálkozott kortárs szemléletű bemutatóval (*Bahnhof* és *Európai Táncgaléria* – mindkettő 2007), ezeket olyan premerek előzték meg, mint *A notre-dame-i toronyőr* (2005), a *Hamupipőke* (2006) és a *Bonnie & Clyde* (2006), melyeknek koreográfusai (megfelelő sorrendben): Jurányi Patrick, Góbi Rita és Vincze Balázs. Vincze tehát nagybalett-koreográfusként 2006-ban debütált, utána – egyebek mellett – az alábbi művekkel jelentkezett: *Spartacus 2076* (2007), *Giselle* (2009) és legutóbb az *Otello* (2011). E cselekményes, egész estés baettek mindegyikére jellemző, hogy valamilyen klasszikussá vált előképet akar modernizálni, olyan formában megjeleníteni, amely a mai kor feltételezett művészetfogyasztói igényeit kielégíti. Ezzel kapcsolatban az egyik súlyos hiba maga a feltételezés. Vincze valószínűleg – Keveházihoz hasonlóan – önmagából indul ki: azt feltételezi, hogy ami neki megfelelő, az a közönségnek is elegendő. Pedig csak ha a választott, klasszikussá vált előképekre gondolunk, könnyen belátható: a népszerűségnek nem feltétele a színvonaltalanság. Seregi László 1968-ban bemutatott *Spartacus*-balettjéért több kontinensen tömegek rajonganak, pedig az előadás minden részletében igen magas művészi érté-

ket képvisel, a maga korában pedig valósággal forradalmasította a neoklasszikus balettről vallott nézeteket. A *Giselle* 1841-es párizsi bemutatója valóságos európai divatórületet teremtett (pedig tele volt tánctechnikai újításokkal), és Verdi *Otello*-ja sem vajt fülű ingyencék szűk rétegének készült – mégis mindkettő igényes, remekbe szabott műalkotás. Miért gondoljuk manapság, hogy a szórakozásra vágyó széles közönségrétegek a silány terméket igénylik?

A három Vincze-balett között minőségi különbség alig lelhető fel, most mégis hajlamos vagyok azt gondolni, hogy az általános silányság tekintetében az *Otello* felülmúlja két társát. De lehet, csak azért gondolom így, mert ezt láttam utoljára, és még a hatása alatt vagyok. Már a zenei alapötlet is árulkodó: becses Verdi-opera-

Pécsi Balett: Otello



Schiller Katalin felvétele

részleteket egybeszerkesztenek invenciótlan könnyűzenei hangzásokkal, és az így kapott egyveleg minden tételét (tehát a Verdi-zéneket is) – legalábbis a budapesti, MúPa-béli előadáson – egyformán üvöltetik. (A felvételtől szóló klasszikus zenei kíséret túlhangosítása szerintem valóságos népbetegség manapság.) Az egyébként jó mozgáskészséggel rendelkező Vincze Balázs koreográfiai anyaga is mintha máris kifáradás jeleit mutatná. Kis túlzással szinte egyetlenegy olyan mozdulatot sem látni az esten, amelynek megalapozott köze lenne zenéhez, szituációhoz, színjátáshoz, karakterábrázoláshoz, hangulathoz, tempóhoz vagy legalább valamihez. Helyette a táncosok minden helyzetben rákezdnek a tipikus „kortárs balettos”, karmozgásban hiperaktív, ide-oda tekeredő, térülő-forduló, fekvő, csúszó-mászó



Körtvélyesi László felvétele

Pécsi Balett: Bahnhof

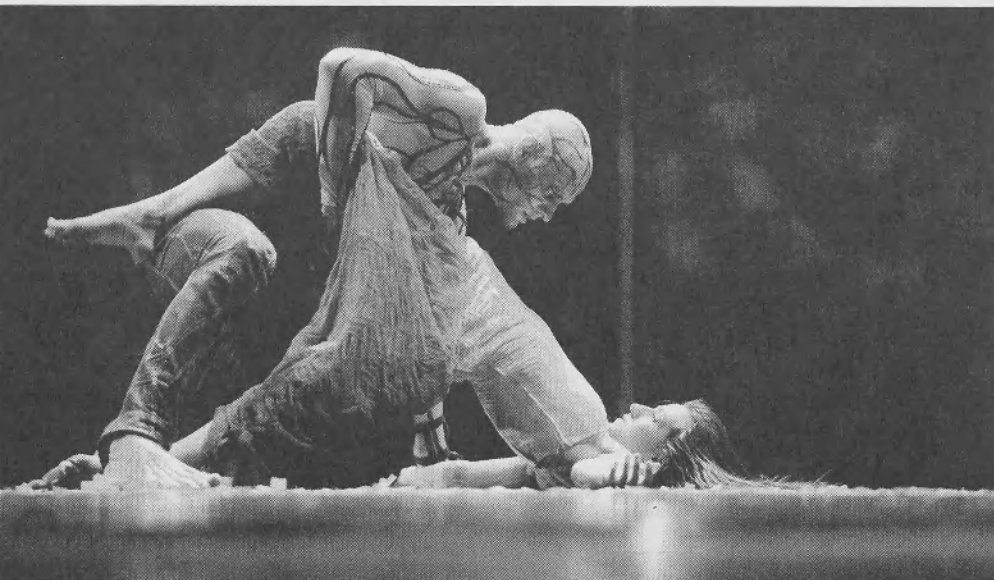
testmozgásra, még a mozdulatsorozatok tempói is igen hasonlóak, ha gyors a zene, minden hangra jut mozdulat, ha lassú, akkor csak minden másodikra vagy negyedikre. A dramaturgszekció mintha a tényleg szükséges húzásokkal letudta volna a dolgát, senki nem dolgozott ki drámai szituációkat, amelyekben a szereplők markáns karaktervonásai megmutatkozhatnak. Így nem értelmezhető Jago és Emília kapcsolata, nem lehet tudni, hogy viszonyuk miért és mennyire viszi előre a történetet, Cassio és Desdemona ártatlan (?) kapcsolata meg egészen zavarba ejtő ábrázolást nyer: kettősük közben többször csip-csip csókát játszanak, és nevetgélve csiklandozzák egymást. A kendőügy viszont szájbarágósan túl van hangsúlyozva, miközben koreográfiailag és színészilag nincs megoldva: a természetfölötti erővel is rendelkező Jago egyszer csak megállítja a táncot, és a mozdulatlan Cassio kezébe helyezi a kendőt. Amit aztán Otello dühösen kitép onnan; könnyű felismernie: az első felvonásban ő kötötte jelentőségteljesen hitvese karjára.

Az előadás legaggasztóbb pillanataiban otromba, erőltetett álmodernkedés zajlik. Ilyen Emília tusolás közbeni önmarcangoló önhergelése (ez a valóság- show-k szintje alatt van öt osztállyal), ilyenek a felesleges üvöltések és egyéb verbális megnyilvánulások, valamint a helyenként trendi giccsnapárakra emlékeztető fotók horizontra vetítése. Összegezve: az *Otello* egyetlen szegmensében sem fedezhető fel igényes, elmélyült, művészi anyagmegmunkálás, és csak töprengeni lehet azon,

hogy az alkotóknak vajon nincs is ilyesmire belső igényük, vagy tehetségük nincs hozzá, vagy az elbutított népek ezt is elegendőnek tartják-e. Mondanom sem kell: egyik ok rémesebb a másikinál.

Vincze Balázs igazgatói ténykedésének egyértelmű pozitívuma, hogy az elmúlt években a fentiekől eltérő irányba is tett lépéseket. Ennek kiemelkedő eredménye a *Change Back* (2010) bemutatása (koreográfus: a szerb Leo Mujic). Mozgásvilágában és koreográfiai igényességében értékes előadás a Cameron McMillan koreográfálta *A Jó és a Rossz kertjében* című kortárs balett is (2010). Mindemellett óvatos derűlátással értékelhető Zachár Lóránd (újra) meghívásának híre is.

A győri és a pécsi mellett a harmadik nagy vidéki balettegyüttesünk a Szegedi Kortárs Balett. A szegedi együttes leginkább abban különbözik a másik kettőtől, hogy Juronics Tamás művészeti vezető személyében hosszú évek óta megbízható színvonalon teljesítő vezető koreográfusa van. Ez korántsem azt jelenti, hogy Juronics csakis remekműveket alkot, oeuvre-jében jól és kevésbé jól sikerült alkotások találhatók. De nemcsak minőségükben különböznek egymástól a Juronics-darabok, hanem – és ezen már kicsit sem lepődhetünk meg – a tekintetben is, hogy alkotójuk népszerűnek vagy inkább kísérletezőnek szánta-e őket. Juronics tehát saját alkotói pályájának alakításával igyekszik reagálni a különböző közönségigényekre, szerencsés esetben ez az alkotókedvvel is szinkronban állhat: nézőre is, koreográfusra is egy személyen belül is jellemző lehet a többféleség, hogy tudniillik komolyabb téma után könnyedebbre, népszerűre vágynak, majd az újabb kísérlete-



Egy személyben, ráadásul általános premierenyszerben (mert a támogatási rendszer, a fenntartó, a gazdasági mutatók, a megélhetés, a társulati és közönségigények mindmind újabb és újabb bemutatók vállalására készítetnek) nem lehet folyamatosan, száz fokon égve, elmélyülten szerteágazó igényeknek megfelelni. Vezető koreográfusok válláról olykor hasznos lenne nemcsak adminisztratív, hanem koreográfusi terheket is levenni. Juronics gyakran ellentmondóan hív meg ven-

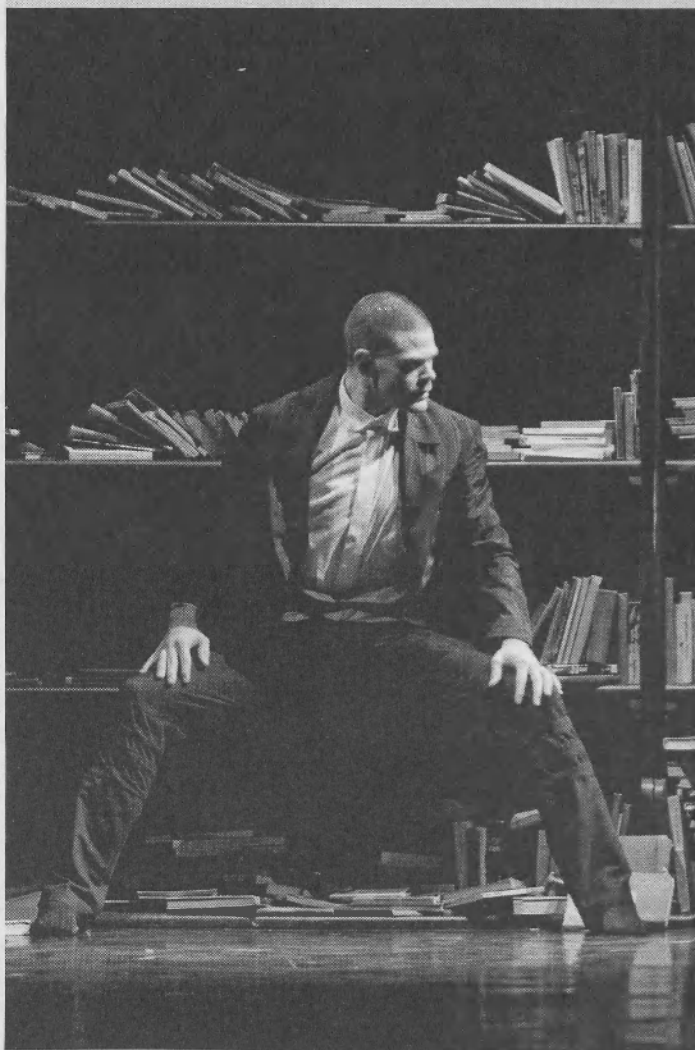
BALRA: Csipkerózsika (Szegedi Kortárs Balett)

LENT: Unisono (Szegedi Kortárs Balett)

zés után jólesik egy kis hatásvadász groteszk. Mindehhez gondolkodásra és anyagmegmunkálásra kész, nyitott, eszközeivel bánni tudó koreográfus szükségeltetik, és az sem lehet mellékes, ha e koreográfusnak nem kell cipelnie az igazgatás minden adminisztratív nyűgét és bajait, mint ahogy ez Szegeden régóta így működik: a művészeti vezető mellett Pataki András az igazgató.

Egy személynek folyamatosan különböző stílusokban, műfajokban és minőségfokokban megnyilvánulni – ez komoly veszélyeket is rejt. Egy emberen belül egy idő után a szélsőséges megközelítések óhatatlanul (és láthatóan) nivellálódnak, vagyis a harsányan szórakoztatóból közepesen szórakoztató lesz, az új utat kereső, markánsan kísérletezőből pedig csak viccesen kísérletező. Több lovat megülve sokkal nehezebb szépen és sikeresen teljesíteni a díjugratópályát, mint egy paripát vezetve. Azt gondolom, Juronics Tamás pályafutásán többször választhatott volna saját, egyedi irányt, de vagy nem tudta, illetve nem akarta megtenni ezt, vagy pedig – és ez az igazán érdekes kérdés – nem tette számára lehetővé a rendszer, amelyben vidéki társulatvezetőként működik. Persze e tekintetben nem kell senkit sem a „rendszer áldozatának” tekintenünk, mert az egyéni választás lehetősége bizonyos mértékig mindig mindenki számára adott, de az is igaz: olyan városokban, ahol gyakorlatilag egyetlen együttes határozza meg a kortárs táncéletet, ott muszáj tekintettel lenni a különböző nézői elvárásokra. De – mint a fentiekből is kiderülhet – nem is a populáris előadások létrejötte a hiba, hanem megjelenésük minőségével vannak általában igen súlyos bajok.

Az alkotói attitűdön belüli nézetnivellálódás nyomai felfedezhetők Juronics alkotásaiban is: a legtöbbször a mélység nem elég mélyen, a magasság pedig nem elég magas van meg bennük. Nem találok még olyan Juronics-darabbal, amely csontig hatolt volna belém, megváltoztatta volna önképemet és a véleményemet a világról (vagy legalább hatásosan befolyásolta volna őket), viszont Juronics-előadáson szinte mindig szert tehetek némi újabb színárnyalatra, információra – egyénről és közösségről, párkapcsolatról, társadalomról. Az sem fordult még elő velem, hogy Juronics-koreográfia első percétől az utolsóig önfeledten, boldogan szórakoztam volna, de emlékszem sok-sok kellemes percre, szükséges, ügyes poénra, mulattató iróniára.



dégekoreográfusokat: több egyfelvonásost tartalmazó esten a saját koreográfiái mellé, saját koncepcióba illeszti a vendégművész alkotását, vagy eleve olyanokat hív meg, akik minden ízében alkalmazkodnak az együtteshez, így újabb tipikus „szegedi” előadásokat alkotnak. Ehelyett talán sokszor értelmesebb lenne gondosan előkészített,

hosszabb kísérletezésbe engedni a csapatot, ami egy meghívott, nívós koreográfus személyiség révén felfrissülést, újabb inspirációkat is eredményezhetne, miközben a művészeti vezető – következő bemutatója előtt – hosszabban töltődhetne.

A Juronics-korszak bemutatóit számba véve nem is az a kérdés merül fel, hogy a művészeti vezető mikor töltődik, hanem az, hogy alszik-e egyáltalán. Ha csak 2009-ig tekintünk vissza, három év alatt hat jelentős bemutatót találunk, és Juronics mindegyikben koreografált, a legtöbbször teljes egészében ő jegyzi az estet. A hat premier demonstrálja a létező közönségigényeket is. A *Csipkerózsika* (2009) korszerű látványvilágával, egyes szereplők punkos szereléseiével, helyenként szinte horrorisztikus jeleneteivel, drámai pillanataival alkalmas fiatal és fiatalos nézők színházba csábítására. Mindemellett hangsúlyoznom kell: Juronics e koreográfiája egyáltalán nem felszínes, pszichologizáló motívumaival, hatásos erőszak-bemutatásával élő, aktuális

felkavaró borzalmak is. Humoros-populáris-népies mellett tanulságos is az opus, de máig sem tudom, igazából hova tegyem. A Mauro Astolfi koreografálta *Beethoveni formákat* és Juronics *IX. szimfóniáját* tartalmazó *Unisono* gyűjtőcímű Beethoven-estet (2010) viszont egyértelműen a kevésbé jól sikerült alkotások közé kell sorolnom. Mindkét egyfelvonásos mély tartalmakat igyekszik komolykodón felszínre hozni, de az üzenet eléggé homályban marad. Ezt csak kevésbé kompenzálják a *IX. szimfónia* lendületes táncai, ráadásul több hiteltelen, direkt publikumra hatás is tarkítja az előadást. Akkor már inkább a *Testek filozófiájának* (2010) helyenként rezgő léccú humora és furcsa kísérletezése! Abban az első felvonás komor, szürke, absztrakt kortárs balettje után a második kiszínesedik és konkretizálódik: a táncosok ugyanazt a koreográfiát adják elő még egyszer, csak pólófelirataik révén beazonosítható (filozofikus) fogalmakká lesznek. A dolog hol komolynak tetszik, többször taszítóan didaktikussá válik, de az is biztos,

hogy megficskázza a felületes konyha-filozófusokat és hordószónokokat, nevetet is, el is gondolkodtat, olyan *egy kicsit ebből, egy kicsit abból* jellegű. Én akkor is jobban kedvelem a 2011-es *Infernónál*, amely ezúttal Liszt-zenékre készült koprodukció: első felvonását, a *Dante-szimfóniát* Roberto Galván készítette, a második Juronics Tamás *Belső pokol* című koreográfiája. Beszédes jelenség, hogy leginkább az est záró képére emlékszem, amelyben a *Belső pokol* női szólistája tolakodóan erőszakos show-szerű fényben-gőzben félmeztelenül fetrengve „ég” legelől, a képzeletbeli sügölyük mindenki által jól látható helyén. Nem tud az ilyesmi se megrázni, se megérinteni, a hatást és a vélhető mondanivalót eljelentékteleníti a felszínes látványosságra törekvés. De az is igaz, hogy sokaknak ez nyújt hosszú távon élményt.

Igen elégedett vagyok viszont a *Bosszúállók* (2011) című szerkesztett triptichonnal, amelyben három egyfelvonásos szerepel: az *Elektra*, a *Médeia agóniája* és a *Trakhiszi nők*. Az első és utolsó Juronicsé, a középsőt Pedro Goucha Gomes készítette. Az esten nem ritkák a hatásvadászgyanús elemek, *Elektra* például vakítóan fehér köveken vérvörös túsarkúban bukácsol, a *Médeia*-ban halott csecsemő bábukat dobálnak minden mennyiségben, a *Trakhiszi nők* pedig végig erősen expresszív, drámai és erotikus (mindez az *Elektrára* is jellemző).

Mégis – hibái és következetlenségei ellenére – megérint, elgondolkodtat az este, amellet, hogy végig leköti figyelmemet, és szórakoztat is. Ezt a színvonalat minimumnak lenne jó tudni, ez alá sohasem kéne kerülni. Sem vidéken, sem Budapesten. Olyan balettekben sem, amelyekben több a derű, az érzelem és a kellem, mint a drámaiság.



PINTÉR LEO FELVÉTELEI

jelenségekre utal, képes félelmet és részvétet kelteni, mélyebben megérinteni a nézőt. A *Homo Hungaricusban* (2009) népies közegbe helyezett irónia, sőt, annak legfinomabb megnyilvánulása, az önirónia dominál, még akkor is, ha az előadásban bőven akad célzás történelmünk fertelmes fejezeteire, feltárul a mindenkori gyalázatos emberi hitványság, és láthatók szabályosan

Morsányi Bernadett

Rekonstrukciós kísérlet[ek]

ADALÉKOK A DOHÁNY UTCAI LAKÁSSZÍNHÁZHOZ

A Múcsarnokban megrendezett *Más hangok, más szobák – rekonstrukciós kísérlet[ek]*, *A Balázs Béla Stúdió 50 éve* című kiállítás¹ mikrotörténeteket villantott fel „a BBS, a Kádár-rendszer kulturális közege, a hazai neoavantgárd és nem hivatalos művészeti szcéna, illetve a Múcsarnok kiállítás-történeti kontextusainak összefüggésében”.² A kiállítás „metszéspontjában álló” „hetvenes éveket” (1969–1981) – többek között – a *Színházak* elnevezésű tematikus filmcsoport képviselte, ennek keretében vetítették Dobai Péter *Lakásszínház* című munkáját.³ A kiállítással egy időben megjelent *BBS 50 – A Balázs Béla Stúdió ötven éve* című kötetben Schuller Gabriella a BBS és a magyar neoavantgárd színház kapcsolatáról szóló tanulmányában említést tesz a *Lakásszínház*ról, amely „nem az egyetlen, az underground kultúra szereplőire fókuszáló Dobai-mű”.⁴ A BBS Archívum honlapján⁵ – a kiállítás készítői ezt tekintették forrásnak – Dobai neve alatt három dokumentumfilm szerepel, az *Archaikus torzó* (1971), az *Együtthatók* (1973) és a *Lakásszínház* (1975). Az *Együtthatók* esetében a gyártási éven (1973) és a formátumon (16 mm) kívül más információ nem olvasható, megtekinthető DVD-kópiát sem mutat a katalógus. A *Lakásszínház*hoz tartozó magyarázat viszont a dokumentumfilm hosszát (39 perc) s az operatőrök személyét is jelöli (Dobos Gábor, Lugossy István).

2001-ben egy interjúban Dobai a Balázs Béla Stúdióban folytatott tevékenységére visszaemlékezve elmondta, hogy az *Archaikus torzó* című film betiltása után a stúdió vezetőségétől négyszázezer forintot kapott egy újabb film, az *Együtthatók* forgatására, amit végül nem sikerült standardizálni, „mert súlyos dolgok voltak benne, például hogy leforgattunk egy május elsejét, több kamerával, és lehetett látni, hogy annyira részegek a munkások, hogy elejtik az *Éljen a szovjet–magyar barátság!* transzparenst. Egy munkáskórus is szerepelt a filmben – szakadt arcok, sör, minden –, [...] s énekeltek, hogy *Verd le magadról a munka porát...* [...] Aztán egy írószövegségi ösztöndíjjal elmentem Kubába – gondoltam, úgyis minden filmet betiltanak –, a BM pedig ezalatt a forgatott anyag nagy részét ellopta. Csak a Halász Péterék lakásszínházáról forgatott anyag maradt meg, mert azt Komlósi Annamária eldugta.”⁶ Az idézett interjúból egyértelműen kiderül, hogy a BBS Archívum katalógusában különálló dokumentumfilmnek jelölt *Lakásszínház* valójában az *Együtthatók* című – a szerző

műfaji megjelölése szerint⁷ – kisjátékfilm megmaradt része. A BBS-émlékkönyvben megjelent *In loving memory...* című esszében Dobai részletesebben ír az *Együtthatókról*, az „igen reprezentatív szereplőgárdát”⁸ is felsorolja, Halász Péter társulatán kívül Erdély Miklós, Pauer Gyula, Halász Arisztid, Herényi Gabriella, Hajas Tibor és Szentjóbgy Tamás is szerepelt a filmben, valószínű, hogy Schuller Gabriella erre az alkotásra utal mint „másik” olyan Dobai-műre, amely az underground kultúra szereplőire fókuszál.

György Péter a kiállítást megnyitó beszédében azt a folyamatot emelte ki a BBS hetvenes évekbeli történetéből, amelynek során a nem professzionális filmesek és a neoavantgárd képzőművészek is bekerültek a Stúdióba. „Az új médiumok iránt érdeklődő vizualisták, illetve a szabadság formái és lehetőségei iránt érdeklődő avantgárd alkotók érdekei, érdeklődése, életformája, tájékozódási horizontja – különös módon számtalan síkon összetalálkozott, összefüggésbe került egymással: s ennek a nem várt találkozásnak önmagán túlmutató jelentősége az, amelynek interpretációjára, dokumentálására ez a kiállítás is vállalkozik. [...] Minthogy a neoavantgárd közeg, a mai ellenkultúra számára a Múcsarnok érthető, interpretálható hely, ezért azt remélhetjük, hogy az itteni vetítések, a kiállítás mint rekonstrukciós kísérlet segítenek az új nemzedéknek, hogy megértse az elsüllyedt szigeten történeteket, s az Atlantisz túlélőit, a szemtanúkat, akik közé részben én is tartozom, hirtelen otthonra leljenek ezek között a falak között – a nosztalgia szellemének rémes giccse nélkül.”⁹

¹ A kiállítás 2009. december 16. és 2010. február 21. között volt látogatható.

² Olvasható a *BBS 50, Más hangok, más szobák* című katalógusban.

³ Donáth Péter – Dobos Gábor: *Élet-formák* (1975), Najmányi László: *A császár üzenete* (1975), Szomjas György: *Gyakorlatok* (1973), Szirtes András: *Wojzeck* (1979) és Saár Tamás: *Kisszínpadon nagy színház* (1999) című filmje mellett.

⁴ Schuller Gabriella: *A játék hatalma: a hatalom újrarájátszása. A BBS és a magyar neoavantgárd színház*. In *BBS 50 – A Balázs Béla Stúdió 50 éve*. Szerk. Gelencsér Gábor. Múcsarnok, Balázs Béla Stúdió, 2009, 222.

⁵ <http://www.bbsarchiv.hu/?module=movies&action=movie&mid=445>

⁶ Muhi Klára: *Gettó, egyetem, politikai csatater. A BBS első két évtizede. Beszélgetés. Filmvilág*, 2001/12. 10.

⁷ Dobai Péter: *In loving memory of BBS. Egy ifjú nemzedék, egy immár időben messzi Magyarországon, a hatvanas–hetvenes évek fordulóján, filmkamerával*. In *Balázs Béla Stúdió 1961–2001*. Szerk. Antal István, Deák László, Kodolányi Sebestyén. BBS, Orpheusz Kiadó, 2002, 66.

⁸ Uo.

⁹ György Péter: *Balázs Béla Stúdió – ötven év után*. In www.mucsarnok.hu

Részlet egy Dobai Péterről szóló disszertációból.



Halász Péter

A kiállítás készítőit¹⁰ elsősorban a képzőművészeti, formai, vizuális szempontok érdekelték, ezért a dokumentaristák kevésbé leltek otthonra a Múcsarnokban. A Duna Televízió *Indexre téve – egy műsor a zsarnokságról* című beszélgetős sorozatának második részében Vitézy László arról beszélt, hogy a BBS-kiállításon a „hetvenes évekből” – leszámítva Szalai Györgyvel készített *Leleplezés* (1979) című dokumentumfilmjét – nem szerepelnek dokumentumfilmek, pedig az új nemzedék a „valóságfeltáró filmek” alapján érthetné meg, rekonstruálhatná a Kádár-rendszert.¹¹ S valóban, a kiállításon a hetvenes éveket felidéző II. teremben csak két vetítőbox volt felállítva, az egyikben a már említett *Leleplezés*, a másikban Erdély Miklós *Verzió* (1979) című kísérleti filmje volt látható. A szobában elhelyezett tévéinstallációkon pedig a *Színházak* és a *Széplányok*¹² tematikus csoportok filmjeit vetítették. A terem fényképanyagát Dobos Gábor archívumából válogatták, a képeken leginkább az avantgárd művészvilág képviselői szerepeltek, de hangsúlyos helyet kaptak a Dohány utcai lakásszínházról készült felvételek is. Ebben a környezetben vetítették az *Együtthathók Lakásszínház* tételét, melyhez Koós Anna írt jegyzetet.

„Dokumentumfelvételnek álcázott jelentés három budapesti eseményről a hetvenes évek elején.

A Halász Péter és Koós Anna Dohány utca 20. negyedik emeletén bérelt lakásán rögtönzött akciók, a május elsejéi felvonulás, és a Mini együttes szabadtéri rock-kon-

cert felvételeit a bohócosra festett szemű fiatal lány, Herényi Gabi szobráshallgató kóborlása és célzatos találkozásai kötik össze. A színtársulat 1970-től 1972-ig Kassák Ház Stúdió, a betiltást követő négy évben Dohány utca, vagy szimplán »Halászné«, az 1976-os kivándorlás utántól »nyugaton« Squat Theatre névre hallgatott. Az 1977 és 1981 között kirakatszínpadra kitált három előadás sikerrel szerepelt számos európai fesztiválon, New Yorkban pedig a Village Voice OBIE díját nyerte el háromszor. A színtársulat közös munkája 1985-ben megszűnt. A rendszerváltás után Halász Péter és Bálint István visszatért Magyarországra. Halász Péter 2006 tavaszán, Bálint István 2007 őszén hunyt el.

A »Madarak és...« című előadás akcióinak beállított felvételére 1973 őszén egy késő éjszaka került sor. A laza szerkezetű jelenetsorozat a boglári kápolnában indult útjára: éneklő Pietà szobor – Buchmüller Éva és Can Togay, újságcikket olvasó félszemű kolduló tangóharmonikás – Breznyik Péter, hosszában félmeztelen férfi egyhelyben álldogálva – Halász Péter, magzatpozícióban hátán fekvő férfi – Bálint István, anya gyermekének altatódalt énekel – az azúri partizánokat – Koós Anna.¹³

A filmezés idején, alig egy hónapja, hogy a balatonboglári kápolnát a rendőrség befalazza. Ma már nyílt titok, hogy ezidőtájt a BM kulturális elhárítása fel akarja számolni a tiltottság ellenére is játszó lakásszíntársulatot. Két tanulmányt készített az együttes működéséről. Az egyiket Bódy Gábor írja, aki kollégájához, Dobai Péterhez hasonlóan nem látogatja előadásainkat. A filmre vett interjúk – Breznyik Péterrel, Halász Péterrel, Bálint Istvánnal és Koós Annával – szerepelnek Bódy jelentésében, melynek címe »Színház a föld alatt«. Decemberben letartóztatási parancsot adnak ki az interjúalanyok három férfi tagja ellen, a nőt felmentik a cseccsemő miatt. A filmnek nyoma vész. A kétezres években zártkörű vetítésen bukkan fel, a feliratozás nélküli képsor a »Lakásszínház« címet kapja, ami csak az első részre vonatkozhat és nincs köze a május elsejéhez vagy a Mini koncerthez – első nyilvános bemutatására jelen kiállításon kerül sor.”

Koós Anna *Színházi történetek szobában, kirakatban* című könyve nagyjából a kiállítással egy időben jelent meg,¹⁴ a Múcsarnokban olvasható írás a kötetben szereplő *két kéretlen krónikás*¹⁵ című fejezet lényegét foglalja össze. Koós Anna számára a sarokkő Bódy Gábor, úgy

¹⁰ A kiállítás kurátora Páldi Livia volt.

¹¹ Gulyás Gyula szerint a dokumentumfilmek szegény rokonként vesznek részt a kiállításon. Lásd *Indexre téve – egy műsor a zsarnokságról*. Műsorvezető Szikszai Rémusz, vendégek: Dárday István, Vitézy László, Kodolányi Sebestyén, Gulyás Gyula. Duna Televízió, 2010. január. 28. <http://www.dunatv.hu/musor/videtotar?vid=606254>

¹² A *Széplányok*-válogatásba tartozott Szomjas György: *Tündérszép lány*, Dér András, Hartai László: *Szépleányok* és a Neményi Mária szerkesztette *Társadalmi előítéletek* című ötrészes dokumentumfilm-sorozat.

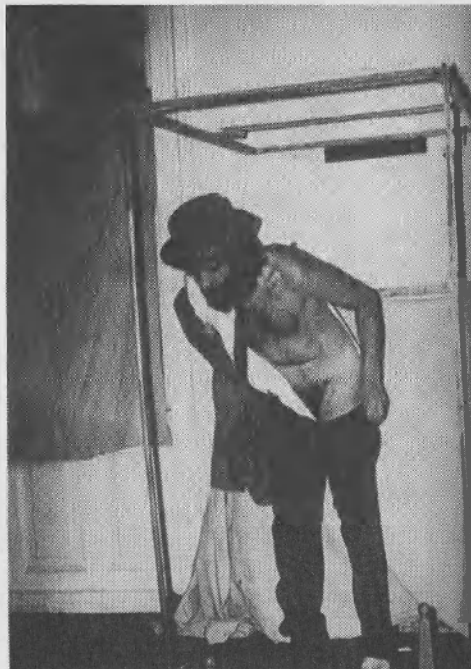
¹³ A SZÍNHÁZ Halász Péterrel foglalkozó tematikus számának (1991. október–november) mellékletében megtalálható a filmben látható jelenetek leírása (*Madarak és vörös vállpántok, Egy játék keletkezése*, 12–13. o., *Felkészülés meghatározatlan idejű együttlétre*, 10. o.).

¹⁴ A könyv bemutatója 2010. január 19-én volt az Eckermann kávézóban.

¹⁵ A BM kulturális elhárítása két tanulmányt készítettett a társulatról. Az egyiket Algol László, a másikat Bódy Gábor írta. Koós Anna őket nevezi két kéretlen krónikásnak.



Halász Péter
bábszínháza, 1972



is mint „Pesti” fn tmb¹⁶ „munkássága” volt, ezért a filmet – Dobai szempontjából kedvezőtlenül – olyan alkotásnak tekinti, amely a korabeli elhárítás tisztjeinek szól. A szerző a *Lakásszínház* kapcsán hívja fel a figyelmet arra, hogy a Kádár-korszak III/III-as kulturális elhárítása a BBS-ben készült filmeket információs forrásnak használta. Fontos hangsúlyozni, hogy a „dokumentumfelvé-

telnek álcázott jelentés” megfogalmazással Koós a film korabeli szerepére utal, s nem arra, hogy a mű jelentésnek készült, illetve hogy Dobai ügynökként lett volna kollégája Bódynak.¹⁷ Koós Anna szerint Bódy családi és baráti köréből még mindig vannak olyanok, akik nem akarják tudomásul venni a rendező besúgó múltját, s akik tudomásul veszik, sem látják feltétlenül az összefüggé-

¹⁶ Bódy Gábor 1973 és 1981 között „Pesti” fedőnéven mint titkos megbízott jelentéseket készített a BM-nek.

¹⁷ A kiállításra írt jegyzetet és a könyvet olvasva számomra ez nem volt teljesen nyilvánvaló, ezért 2010 júniusában levélben kerestem meg Koós Annát. Gervai András viszont *Fedőneve: „szocializmus”. Művészek, ügynökök, titkosszolgák* című könyvében (Jelenkor, 2010) ügynöknek nevezi Dobait: „(Egyébként a *Mephisto* forgatókönyvét jegyző író is ügynök volt.)” (81.), de bizonyítani nem tudja, az íróhoz tartozó jegyzet szerint (amely az életrajzi adatok terén is pontatlan, Dobai nem 1970-ben, hanem 1965-ben kezdte meg tanulmányait az ELTE Bölcsészkarán) „munka- és szervezési dossziéja nincs meg” (327.). Dobai a litera.hu-n levélben válaszolt Gervai feltételezésére, lásd <http://www.litera.hu/hirek/va-pensie->

ro-szallj-gondolat A 2011-ben megjelent újabb kiadásban Gervai javítja a Dobaihoz tartozó jegyzet pontatlanságait, de a főszövegben tett állítását fenntartja.

¹⁸ „Bódy-»Pesti« esszéjében az arrogáns szarkasztikus hangvétel és a tudatlanságból fakadó adatkezelés arra enged következtetni, hogy a szerző bizott megrendelőiben, és nem gondolt arra, hogy fogalmazványa valaha is a keziunkbe kerül.” In Koós Anna: *Színházi történetek szobában, kirakatban*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2009, 129. A 132. és 135. oldal között részletesen elemzi Bódy írását. Gervai András könyvében külön fejezetben (*A tüzes angyal*, 131–147.) tárgyalja Bódy Gábor ügynöki munkásságát. Bódy jelentéseit elemezve Gervai is megjegyzi, hogy a rendező többnyire „negatív, pejoratív, nemritkán kifejezetten gonoszkodó megjegyzéseket tett” (131.).



seket, pedig a [„Holt színház” – *Kulturális vákuum*] című írás esetében nem elhanyagolható tényező, hogy jelentésnek készült. Az esszét a szerző a társulatra nézve sérelmezhető és pontatlan állítások miatt elemzi részletesen.¹⁸ Bódy írását Koós

Anna először a kilencvenes években olvasta New Yorkban,¹⁹ de ekkor még nem jött rá arra, hogy a rendező melyik dokumentumfilmre utal. 2003-ban, egy magánvetítésen látta viszont a filmet. „Kaptam ajándékba egy immár DVD-re átirított példányt »Dohány utca – Szobaszínház. Dobai Péter filmje 1973« címmel. Kiderült, hogy a film nem rólunk szól, és nem dokumentumfilm, noha jellegzetes Dobos Gábor-stílusban fényképezett dokumentumfelvételek tarkítják.”²⁰

1976. január 20-án a Belügyminisztérium kulturális alosztályának négy évig tartó zaklatása után a Dohány utcai lakásszínház fele, Koós Anna, Halász Péter, két és fél éves kislányuk, Galus, valamint Breznyik Péter elhagyta Magyarországot.²¹ Koós Anna nézőpontjából Bódy, „a filmrendezőnek készülő karrier-besúgó”²² a társulat megsemmisítését „célzó kampányba kapcsolódott be”,²³ s a felvétel készítését is ehhez a kampányhoz köti, ezért a forgatás körülményeire s Dobaira sem emlékszik szimpátiával.

„Dobai Péter soha nem jött előadásra, és nem ismertük egymást. Nem rajongtam a »dokumentarista« vállalkozásért, és nem értettem, miért akarta mindenáron felvenni éppen ezt az előadást és éppen ez idő tájt. Nem gondoltam, hogy a *Madarak és...* szerencsés választás, tartottam tőle, hogy az eredmény sírni való lesz. Képlékeny szerkezete miatt ezt az előadást értelmetlen filmszalagra rögzíteni. Azért engedtünk végül is az unszolásnak, mert azt reméltük, minden, ami körülöttünk és velünk történik, a tiltás feloldásához vezethet.”²⁴

Koós Anna visszaemlékezése szerint Dobai többször felhívta Halász Pétert, hogy mikor lenne alkalmas a forgatás. „Egyik nap, miután lement a rendes esti előadás, Dobai megkérte a nézőket, hogy akinek van kedve, maradjon ott a forgatáshoz, ami hajnali kettő körül kezdődött. Azért is furcsállottam, mert a teljes betiltottság állapotában, a boglári kápolna befalazása után, [...] a gang felé nyitott ajtó mellett, az utca felé letakart ablakokkal, óriási lámpák fényében forgatni fölösleges kacérkodás a veszéllyel. Miért tennénk fel mindent egy körvonalazatlan és megbízhatatlan filmforgatásra? Dobai a felvétel végén mikrofont tartott Péter, Breznyik, István és az én orrom alá. Miért és kinek csináljátok? Nem gondoljátok, hogy ez elit színház? Nem tartotta magától értetődőnek, hogy a nyilvánosságtól eltiltott színház nem azon gondolkodik, hogy elitista-e vagy populista, hanem azon, hogy egyáltalán létezhet-e.”²⁵

Dobai az *In loving memory...* című esszében nem tárgyalja a Dohány utcában felvett epizódot, pedig a felvétel közel sem olyan magától értetődő, mint ahogy a szerző gondolja.²⁶ Koós Anna könyve egyfajta rekonstrukciós kísérlet, a társulat egykori előadásait szinte láttatja az olvasóval, s Dobai filmjének képsorait is nagy precizitással írja le. A kiállításra készült jegyzet s a könyvben olvasható leírás azért (is) fontos, mert a felvételen látható alakok azonosítása mellett az epizódok közötti szálak összekapcsolására is kísérletet tesz.²⁷

„[...] Dobai olyan nézőket is toborzott, akik nem hiszem, hogy az esti előadáson véletlenül megjelentek és órák múlva visszatértek volna. Látni Erdély Miklóst, Hajas Tibort, feleségét, Pankát, az előszobában ül Szentjóbgy Tamás, Moldován Domokos fényképez, Adrienne is felvillan egy pillanatra. Mindenesetre a filmen Herényi Gabi, főiskolás szobrászsnövendék, aki többször is eljött előadásra még annak idején, a szobaszínház-előadást imitáló felvételeken néző, majd a május elsejei híradórészletek végén a tömegben feltűnik, és átvezet a domboldalon üldögélő rockkoncert hallgatói közé. Valakit keres a sokaságban. Nagy egyszínű zászlót lenget a kezében. Miután a nézők felszedelőzködnek, Gabi észrevesz valakit, és Haraszi Miklós

¹⁹ 1996-ban jelent meg Peternák Miklós szerkesztésében a *Végtelen kép, Bódy Gábor írásai* című kötet (Pesti Szalon Könyvkiadó).

²⁰ Koós Anna: *Színházi történetek szobában, kirakatban*, i. m. 131.

²¹ „Emlékszem, hiszen én voltam az egyik száműzött, tisztában voltunk azzal, hogy a »köz«, a valódi »köz« – a szomszéd, a házmester, a tömbbuzalmi, aki MSZMP-tag, a szociális gondozó, a beépült házi spicli, a filmrendezőnek készülő karrier-besúgó, aki nem átalotta egyikünk-másikunk zsidóságot felróni, és az a megalázottságban felgyülemlett tömérdek irigykedés, gyűlölködés és rosszindulat, amit nézőink, barátaink és persze rajtuk kívül még jó egynéhányan, mindhiába elutasítottak és nem gyakoroltak – kivet magából minket.” Uo. 16.

²² Uo.

²³ Uo. 128.

²⁴ Uo. 131.

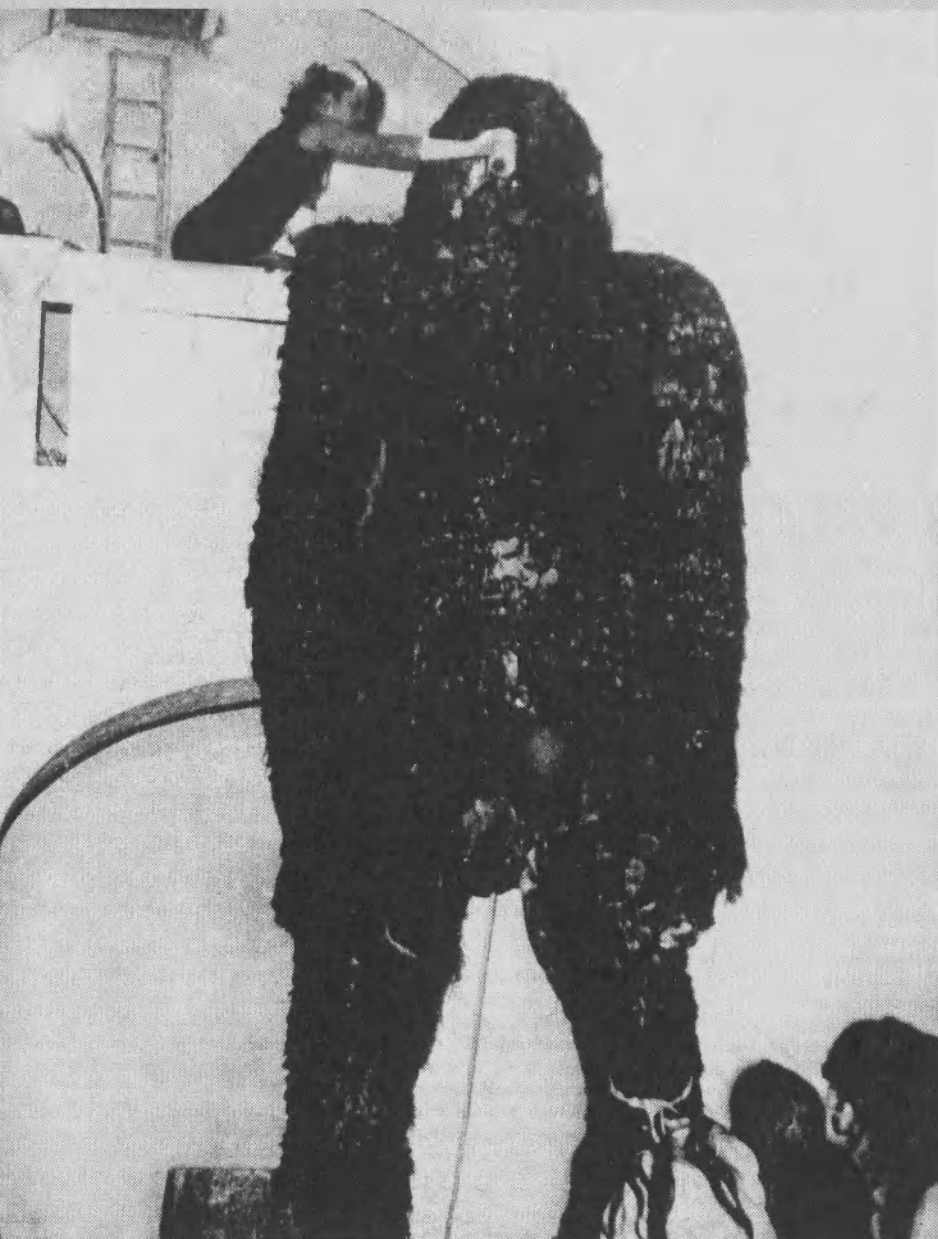
²⁵ Uo. 130–131.

²⁶ „[...] érdekes, hogy a kevés megmaradt anyagban éppen a Halász Péter lakásszínházában felvett, hosszú és nyomban a forgatás után megvágott anyagot felejtették ott az ügynökök. E feledékenységnek köszönhetően a Duna Televízióban, 2000-ben le is vetítették Halász Péter előadásának általam rögzített teljes anyagát, emiatt ezt a különben intakt, önmagában is megformálást nyert részét a filmnek itt nem is tárgyalom.” Dobai Péter: *In loving memory of BBS...*, i. m. 67.

²⁷ Schuller Gabriella is megpróbálja összekötni a szálakat, de a filmen látható alakokat nem tudja azonosítani (pl. Herényi Gabriellát „egy lány”-ként említi, Dobai Péter pedig „egy számunkra láthatatlan személy”, aki „kérdéseket intéz a csoport tagjaihoz”). Schuller Gabriella: *A játék hatalma: a hatalom újrarájátszása...*, i. m. 222.



A Lakásszínház előadásai



nyakába borul. Később Hajassal is összefut. A fiatal lány mosolyogva néz a kamerába. Vége.²⁸

Már korábban utaltam arra, hogy Koós Annát a kiállításra írt jegyzete miatt kerestem meg levélben.²⁹ Az ügyel kapcsolatban Dobai is kifejtette véleményét, levélben írt az *Együtthatók* című film „tragikomikus s főleg szomorú sorsáról”.³⁰ A „dokumentumfelvételnak álcázott jelentés” kijelentésre így reagált: „[...] én nem BM-tisztek megbízásából forgattam az *Együtthatókat* (s benne az ún. »Lakásszínház epizódust«), hanem saját nemzedékem, az akkor ifjú generáció a politikai hatalom által oly sokszor beszennyezett, megbélyegzett tiszta és bátor »barikádi körképének« szántam. Nem volt ez kis vállalkozás, de nem volt hatalmam ahhoz, hogy a sikeresen fölvert filmanyagot meg tudjam védeni az utókor számára [...]»³¹

²⁸ Koós Anna: *Színházi történetek szobában, kirkatban*, i. m. 131–132.

²⁹ Koós Annától 2010. június 1-jén kaptam levelet.

³⁰ Dobai Pétertől 2010. június 2-án kaptam levelet.

³¹ Uo.

³² „Olyan tekercek, melyeknek anyagát 1972. május 1. ünnepén vettük fel, kamerákkal az integető pártvezetők előtt felvonuló tömegekbe vegyülve, továbbá olyan anyagoknak is örökre nyoma veszett, amelyeket egy nagy fémfeldolgozó üzemben vettünk fel egy munkáskórusról, mely mozgalmi indulók énekgyakorlatai közben, etc. Nem kétséges előttem, miféle »kezek« munkája volt ez a betérés a filmraktárba az említett filmtekercek eltávolítása céljából.

Az író hangsúlyozza, hogy a hatrészes filmnek nem a *Lakásszínház* című epizód volt a legfontosabb tétele, s nem is emiatt tiltották be a művet. A Filmfőigazgatóság a Ganz-MÁVAG-ban fölvelt, Acélhang nevű férfikórusról és a május elsejei felvonulás részeg munkásairól és munkásőreiről készített felvételeket kifogásolta. Dobai 1973 októberében kezdte meg kubai ösztöndíját, s 1975 elején tért vissza Magyarországra, ekkor már a BBS raktárában őrzött *Együtthatók* mind a hat részéből több tekercs kép- és hanganyag hiányzott.³² A film vágatlan volt, nem volt standardizálva, bizonyos helyen a kép hiányzott, máshol pedig a képsorokhoz tartozó hang. Az író nem tudja, hogy ki ragasztott a *Lakásszínház* 29 perces anyagához néhány percet a május 1. epizódból s az ugyanazon a május elsején felvett Gellért-hegyi koncertből. A ma látható 39 perces felvétel tehát nem az eredeti elgondolást tükrözi. Dobai visszaemlékezése szerint az *Együtthatókat* 1972–73-ban forgatta, s tartott egy nyilvános vetítést, amelyen Halász Péter is jelen volt.³³ Az *Artpool* adatbázisa szerint a film bemutatójára 1975. április 29-én került sor, a kronológia készítője, Szőke Annamária résztvevőknek Erdély Miklóst, Pauer Gyulát és „Halászekat” jelöli.

Az *In loving memory...* című esszében Dobai kitér az *Együtthatók* egy „igen allergikus”³⁴ részére, „amelyben Erdély Miklós, Pauer Gyula, Halász Arisztid azon vitatkoznak, hogy létezik-e egyáltalán »szocialista realizmus«, akár az irodalomban, akár például a képzőművészetben. Azzal érveltek, hogy mennyire hasonlatosak egymáshoz heroizmusban, pátoszban, mítoszteremtésben a *hitleri* és a *sztálini* »alkotói években« készült köztéri szobrok, domborművek, freskók, festmények.”³⁵ A filmnek ez a része sem maradt meg az utókor számára, Erdély Miklós arca csak a lakásszínházban készített felvételen villan fel egy pillanatra. Dobai Péter visszaemlékezését és Koós Anna könyvét, jegyzetét olvasva a filmnek öt tétele rekonstruálható (a Ganz-MÁVAG-ban fölvelt férfikórusról, a május elsejei felvonulás, az ugyancsak május elsején felvett *Mini*-koncert, a Dohány utcában készített *Lakásszínház* című epizód s Erdély Miklós, Pauer Gyula és Halász Arisztid vitája a szocialista realizmusról).

A Kádár-rendszer kulturális közegében lejátszódó mikrotörténetekből az egész korszakra lehet következtetni. Az *Együtthatók* példája azt mutatja, hogy akár egy film történetének rekonstruálása esetében is több nézőpontot kell megvizsgálni. Bódy Gábor 1973 novemberében készített *Színház a föld alatt* című jelentésének³⁶ köszönhetően Dobai alkotása (Koós Anna olvasatában) a Dohány utcai színház elleni kampány részévé válik, melynek következtében a társulat 1976-ban elhagyja Magyarországot. Az író felől nézve is sorsfordító, sőt az életmű alakulását is meghatározó tényező az *Együtthatókkal* történtek: Dobai a film betiltása miatt fogadja el az Írószövetség kubai ösztöndíját, s másfél év után, mikor visszatér Magyarországra, „a kiskorú, intrikus, infantilis, imbecillis országba”,³⁷ már nem talál vissza a BBS-hez és alkotóköréhez, a „Balázs Bélá-s”, kollektív alkotások időszakát lezárja. Az *Együtthatókat* Dobai nemzedéki filmnek szánta, s a 39 perces film az utókor számára még ilyen formában is betölti ezt a funkcióját, hiszen egy letűnt kor (nemzedékének) dokumentumaként is értelmezhető.

Szkárosi Endre a hetvenes–nyolcvanas évek fordulóján hazánkat elérte második újavangárd hullám kutatása kapcsán hívja fel a figyelmet arra, hogy „nagyon termékeny volna a korszak művészeti törekvéseiben részt vevőkkel emlékiratokat íratni, hangfelvételeket készíteni és archiválni, mert számos részletet valóban csak az emlékezet képes egyelőre számon tartani – a sokféle emlékezés eltérései ugyanakkor indirekt módon lehetővé tennék a pontosításokat vagy legalábbis a valószínűsítéseket”.³⁸

Koós Anna a maga részéről eleget tett ennek a feladatnak, levelében a *Lakásszínház* című epizóddal kapcsolatban újabb információkkal is szolgált. A *Színházi történetek szobában, kirakatban* című könyv bemutatóján Kozák Gyula szociológus és Lugosi Lugo László fényképész hívták fel a szerző figyelmét arra, hogy a filmet nem 35 mm-es anyagra forgatták,³⁹ hanem 16-mm-esre, s a lakásszínházban készült felvételen a kamera mögött nem Lugossy Istvánt, hanem Gulyás János operatőrt látni.⁴⁰

Tudták, mit kell okvetlenül elvinniük, hiszen a film forgatásának valamennyi helyszínén egymást váltó, látszólag a forgatásra kíváncsi személyek, valójában besúgók, BM-ügynökök álldogáltak, alig leplezve ottlétiük valódi célját.” Dobai Péter: *In loving memory of BBS...*, 67.

³³ Dobai Péter szerint Halásznak tetszett a film, s baráti kapcsolat alakult ki közöttük. Halász Péter később előadta az író *Tető* című novelláját, s 2003. október 11-én Dobai a Halász Péter vezette Városi Színház vendége volt. A szerzői esten szó esett az *Együtthatók* forgatásáról is, amire Halász pozitívan emlékezett vissza.

³⁴ Dobai Péter: *In loving memory of BBS...*, 70.

³⁵ Uo.

³⁶ Koós Anna könyvében (128.) felhívja a figyelmet arra, hogy a jelentés december 20-i dátummal szerepel, de ez csak az iktatás időpontja lehet. Bódy a tartóiszttel november 22-én és 26-án találkozott a Béke Szállóban, s már ekkor sor került a jelentés értékelésére.

³⁷ Dobai Péter 2010. június 2-án küldött leveléből idézek.

³⁸ Szkárosi Endre: *Gárdaground*. Az avantgárd mentalitás és nyelvfelfogás alapkérdései a párhuzamos kultúra formálódásában. In

uő.: *Mi az, hogy avantgárd. Írások az avantgárd hagyománytörténetéből*. Budapest, Magyar Műhely Kiadó, 2006, 54. Az ebben a kötetben található, *A tér mint művészetszervező erő. Experimentális színház, hangköltészet, plurilingvizmus* című tanulmányában Szkárosi felidézi Szomjas György *Kísérletek* (a BBS-Archívum honlapja szerint *Gyakorlatok*) című filmjét, amely a *BBS 50* kiállításán a *Színházak* tematikus filmcsoport részét képezte. A szerző több olyan mozzanatot említ, amely a felvétel megmaradt változatában nem látható. Uo. 24–25.

³⁹ A BBS-Archívum honlapján olvasható ez az információ. 2008. június 16-án Dobai Péter kérésére javítottam a *Szobaszínház* címen szereplő epizódot *Lakásszínházra*. A honlap csak az egyik operatőrt, Dobos Gábort jelölte, Dobai kérésére került oda Lugossy István neve is. 2008-ban még nem foglalkoztam az író munkásságával, ezért nem vettem észre, hogy az *Együtthatók* külön filmként s más időponttal szerepel a honlapon, a kiállítás idején jeleztem ezt, de ekkor már nem foglalkoztak az adatok pontosításával.

⁴⁰ Dobai Péter visszaemlékezése szerint Gulyás János csak mint Lugossy István segédje lehetett jelen a forgatáson, az író Lugossyrt kérte fel az operatőri munkára.



Rosner Krisztina

Marina, Marina, Marina

A JELENLÉT MINT SZÍNRE VITT ÉLETTÖRTÉNET: MARINA ABRAMOVIĆ

Az idén hatvanhat éves Marina Abramović szerb származású, New Yorkban élő művésznő alkotásai nagyon fontosak a *performance art* önmeghatározása szempontjából. A hetvenes években, Belgrádban megvalósított testművészeti alkotásai (a *Ritmus*-sorozat, illetve a híres, 1975-ben készült *Thomas Lips*, amelynek egyik elemeként ötágú csillagot karcolt hasára), illetve hanginstallációi (*Reptér*, 1972) részben a korszak társadalmi helyzetére reflektáltak. Belgrádot elhagyva bekapcsolódott a dinamikus amszterdami művészeti életbe, és partnerével, Uwe Laysieppennel (Ulayjal) a „nincs próba, előre megjósolt befejezés, nincs ismétlés” alaptétellel határozták meg alkotói módszerüket – ezzel alapvetően hozzájárulva a műfaj definíciós kísérleteihez –, és olyan, a kettőjük intenzív testi jelenlétére összpontosító alkotásokat hoztak létre, mint a *Belégzés/Kilégzés* és az *Imponderabilia* (1977) vagy éppen a *Nyugalmi energia* (1980), amelyben egy – Marina mellkasára irányított – íjat tartanak kifizítve. Együttműködésük végét 1988-ban ironikus módon az egymáshoz közelítés performatívuma jelenti: a kínai Nagy Fal keleti és nyugati végéről elindulva mentek egymás felé, hogy a találkozás aktusával pontot tegyenek alkotói és magánéleti kapcsolatukra. Ez egyben Abramović szólókarrierjének kezdetét is jelenti. Az Abramović-életmű legutóbbi, az alábbiakban részletesebben ismertetett darabjai, *A művész jelen van* című performansz/kiállítás (New York, 2010), illetve a Robert Wilson által rendezett *Marina Abramović élete és halála* című színházi előadás (Manchester, 2011), izgalmas kísérletet tesznek arra, hogy újraírják a művésznőt leginkább foglalkoztató két témát: az összpontosított jelenlét kutatását és a saját életesemények színrevitelében rejlő lehetőséget.

„Jelenlét.

Jelen lenni, hosszú időn keresztül,
Míg a jelenlét emelkedik és esik,
Anyagból az anyagtalamba,
Formából a formátlanba,
Időből az időtlenbe.”¹

A hagyományos értelemben vett, dráma alapú színház kijelentő módjához képest a hatvanas–hetvenes évektől rendkívül sokrétűvé váló *performance*² leginkább kérdő és felkiáltó módban fogalmaz. A megjelenítés hagyományos színházi teréből utcára, galériába, természetbe kimozdított, eltérő időtartamú és társadalmi funkciót felvállaló, az eseményszerűségre összpontosító alkotások esetében az is kérdés, hogy lehetséges-e, szükséges-e egyáltalán ezeket az akciót egyetlen elnevezés, a *performance* ernyője alá rendezni. Ennek megfelelően a performanszokat elméleti szempontok alapján megközelítő teoretikusok (többek közt RoseLee Goldberg, Richard Schechner és Marvin Carlson) többnyire a történeti avantgárd heterogén hagyománya, a kulturális antropológia rítus-fogalmi, illetve a beszédaktus-elmélet társadalmi meghatározottságának segítségével kísérelnek meg definíciót adni. Az alkotók közül Marina Abramović a próbára tett test és a jelenlét (filozófiai, vallási, társadalmi, esztétikai rétegekkel terhelt fogalma) köré építi saját definícióváltozatát: „A performansz olyan szellemi és testi konstrukció, amelybe egy bizonyos időben és térben, közönség előtt lépek be. Ezután a performansz

valóságosan megtörténik; energiaértékeken alapul. A közönség jelenléte nagyon fontos; a performansz nem jöhet létre az egyedülletben; az nem lenne performansz. Energiám sem lenne arra, hogy egyedül végigvigyem. Számomra alapvető, hogy az energia valójában a közönségtől jön, és rajtam keresztül átalakul – megsűrűm, és visszaengedem a közönségbe. Minél nagyobb a közönség, annál jobb a performansz, mert annál több energiával dolgozhatok. Ez nem csak az érzelmekről szól. A *performance* az egyik legbonyolultabb formája a művészetnek. A *performance* valójában a jelenlétről szól. Ha megszöksz a jelenlét elől, a performanszodnak annyi. A performansz mindig te vagy, az elméd, a tested. Százszázalékosan az *ittben* és a *mostban* kell lenned. Ha nem vagy benne, a közönség, mint a kutya, megérzi a bizonytalanságot. És akkor egyszerűen otthagynak.”³

Az önmagát „a *performance* nagymamájaként” meghatározó Abramović több mint négy évtizedes alkotói pályája (a „jól megcsinált színdarab” műfaji meghatározásához hasonlóan) a „jól mesélt élettörténet”: az emlékezés mint kreatív folyamat és egyben mint e folyamat

¹ Részlet Abramović és Ulay *Nightsea Crossing* című performanszának szinopszisából, 1987.

² A magyar szakirodalomban nincs egységes írásmódja e szónak. A továbbiakban a „*performance*” írásképpel a tág értelemben vett műfajra hivatkozom, míg a „*performansz*” forma használatával az egyes performatív eseményekre utalok.

³ Biesenbach, Klaus – Abramović, Marina: *The Artist is Present*. Museum of Modern Art, New York, 2010, 211.



nyersanyaga jelenik meg Abramovic önéletrajz-újratermelése iránti lelkesedésében (hasonló tendencia figyelhető meg például Tadeusz Kantor vagy éppen Robert Wilson munkáiban). A művésznő mások által írt életrajzai⁴ pedig nem nagyon tehetnek mást, mint hogy szinte maradéktalanul feladják a megfigyelő-mesélő külső pozícióját, és alárendelődnek Abramovic mesélő lendületének, belevonódnak a történetbe. Abramovic esetében az önéletrajz és az életrajz szinte azonos. Az adatok mellett természetesen vannak olyan rögzített pontok az életműben, amelyek felkínálják az egymástól elkülöníthető alkotói korszakok kényelmes és biztonságos felosztását: ezek többnyire topográfiai jellegűek, vagy éppen személyekhez kötődnek, és egy-egy kiemelt performansz fémjelzi őket. Abramovic (ön)életrajzában ennek megfelelően három-négy nagyobb korszakot szokás elkülöníteni: a kezdeti belgrádi éveket (1946–1975), az Uwe Laysiepen-nel (Ulayjal) töltött „művészi alkotóközösség” időszakát (1975–1988), majd az ezt követő, napjainkig is tartó szólókarriert, amelynek során a Balkánnal foglalkozó művek, a performanszok újrajátszásának elméleti kérdése és a performatív alapanyagként értelmezett (ön)életrajz válik jelentőssé.

A „jól mesélt élettörténet” alapfeltétele az adott korszakban rendelkezésre álló technikai dokumentációs eszközök kiaknázása, különösen az efemer testművészeti alkotások esetében: Abramovic már a kezdetektől felismeri, elfogadja ezt a feltételt, és lelkesen és tudatosan használja a fotó, a videó, a film által nyújtott lehetőségeket, mindig megbizonyosodva arról, hogy az általa létrehozott performanszokról megfelelő mennyiségű és minőségű felvétel készüljön – amelyek a későbbiekben újabb performanszok, műalkotások nyersanyagává is válhatnak.⁵ Mintha a jelenlétnek akkor lenne igazán értelme, ha annak tanúja is van, és ha azt utána el lehet mesélni.

A viszonylag ismertnek tekinthető művek mellett három performansz, a *Szerepcsere* (*Role Exchange*, 1976), az *Éjtengeri átkelés* (*Nightsea Crossing*, 1981–87) és a *Ház kilátással az óceánra* (*The House with the Ocean View*, 2002) emelhető ki, mint amelyek koncepciójukat (a jelenlét-hiány tematikája) és vizuális minimalizmusukat tekintve közel állnak az utóbbi évek meghatározó Abramovic-alkotásaihoz. A *Szerepcsere* nem más, mint egy kiállítás megnyitójának alkalmába illesztett performansz – vagy éppen annak hiánya: Abramovic az amszterdami De Appel Galériában megrendezett kiállítása megnyitója előtt szerepet cserélt egy amszterdami prostituálttal, aki helyette elment a művésznő megnyitójára, Abramovic pedig arra az időre beült a nő piroslámpás negyedben lévő kirakatába. Az *Éjtengeri átkelés* az Ulayjal való együttműködés egyik legizgalmasabb és mentálisan talán az egyik legmegterhelőbb performansz-sorozata: a „folytatás”, mindig más múzeumi térben huszonkét alkalommal megvalósított performansz során Abramovic és Ulay ülnek egymással szemben, és nézik egymást. A kiegyenlített, meditatív, ugyanakkor kockázatos összekapcsoltság (amely szinte minden közös munkájuk alapvető motívuma) ebben az esetben a mozdulatlanság testi próbatételével párosul. A *Ház kilátással az óceánra* tizenkét napig tartó performansza

a nyilvánossá tett magánélet mint műalkotás: a tér három, egy-egy szobányi méretű, néhány méter magasban a falra szerelt „celladoboz” a galéria termében, amelyben Abramovic létezik a kiállítás idején: tesz-vesz, jár-kál, ül, iszik, fekszik, vagy éppen áll, és nézi a közönséget – nincsenek hangsúlyosabb vagy éppen kevésbé hangsúlyos cselekvések. Az ételtől és a beszédétől való teljes tartózkodás egyrészt próbatétel, másrészt viszont a szemlélődő, megtisztított, semleges alkotói állapot fenntartását segíti. És míg az *Éjtengeri átkelés*ben a performerek tekintete kizárólag a másikéba kapcsolódik, a néző pedig ezt a zárt formát szemléli, addig ebben az esetben Abramovic tekintete az őt néző közönség egyes tagjainak tekintetét keresi és viszonyozza – a teljességhez mindig szükséges, ám hiányzó *Másik* szerepét már nem Ulay, hanem az ismeretlen néző személye tölti be.

Míg egyes performerek (például Vito Acconci, Chris Burden) konceptuális akadályként élték meg az egyre növekvő ismertséget (amennyiben a hagyományos, „művészi életműre” épülő felfogás akadályozza az egyes műalkotások önálló befogadását),⁶ addig Abramovic számára, akinél az utóbbi évtizedekben egyébként is az életmű (élet/mű) válik középponti kérdéssé, a New York-i Museum of Modern Art (MoMA) falai között 2010-ben megrendezett retrospektív kiállítása egyrészt az elismertség, beérkezett szakmai és anyagi biztonságát kínálta, másrészt kiemelkedő lehetőséget nyújtott az addigi művészi tevékenység újraértelmezésére. A korábbi fotók, tervek, installációk kiállítása mellett *A művész jelen van* (*The Artist is Present*) című „kiállítás” valójában egy monstre, három hónapig tartó, többretegű performansz: a nyomtatott és digitális dokumentáció mellett performerek „játszanak újra” néhány híressé vált Abramovic-művet, illetve a koncepció középpontjaként Marina Abramovic ül mozdulatlanul egy széken a MoMA egyik hatalmas csarnokában. Előtte egy asztal és egy üres szék, amelyre bárki leülhet, és szabadon, bármilyen hosszú ideig nézheti Abramovicot, és „nézetheti magát” Abramovic-tyal. Az egymásra (egymást) nézés kitágított pillanata a néző (látogató) számára kívülállás is egyben: azzal, hogy bekapcsolódik Marina tekintetébe, kizárja a külvilágot, beleértve ebbe az esetenként türelmetlenül a sorára váró többi látogatót is. Akiknek várakozó jelenléte további rétegeket von az eseményre, hiszen itt ők a „nézők nézői”. Bár a közvetlen fizikai kiszolgáltatottság ebben az esetben nem jelentkezik (vagy legalábbis nem abban a formában, mint Abramovic 1974-es *Ritmus 0* című performanszában, amelyben a látogatók a rendelkezésükre bocsátott tárgyak felhasználásával azt tehetek a kontrollt teljesen átengedő Abramovic-tyal, amit akartak), az egyes nézői reakciók kiszámíthatatlansága itt is magában hordozza a kockázatot; ennek a bizonytalansági tényezőnek az elfogadása, illetve a koncentrált nem-mozgás jelenti a kihívást a művésznő számára. A MoMA-retrospektív Abramovic számára mind men-

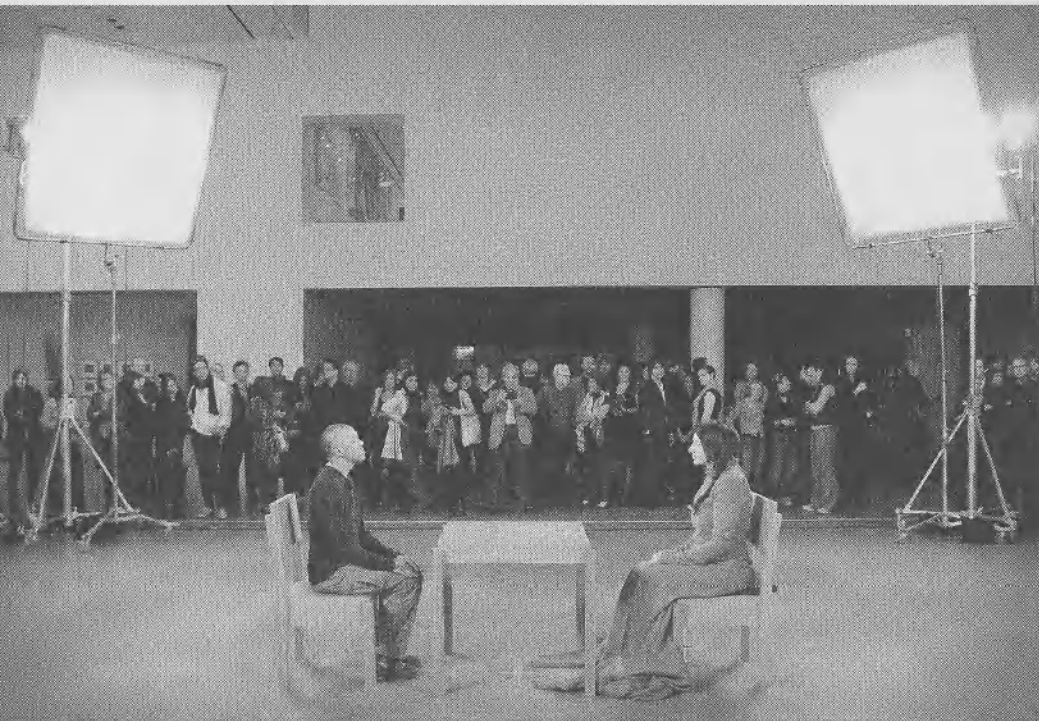
⁴ Legutóbb Westcott, James: *When Marina Abramovic Dies. A Biography*. MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2010.

⁵ A legfrissebb példa erre a *Marina Abramovic: A művész jelen van* című, a korábbi retrospektív kiállítás/performansz körülményeit bemutató dokumentumfilm (rendezte Matthew Akers), amely megkapta a 2012-es Berlinale közönségdíját.

⁶ Lásd ehhez Westcott: i. m. 155.

tálsan, mind fizikálisan hatalmas próbatétel (nem véletlen, hogy a köszönetnyilvánításokban a spirituális vezetője és a személyi edzője kiemelt helyet kap). A látogatók reakciói rendkívül sokfélék, az ünnepélyes komolyság, a zavart nevetés, a katartikus sírás között váltakoznak. Abramović arca ezzel szemben maszkyszerű, tekintete statikus, mintha egy meditatív „ismeretlen tartomány” területéről nézné a vele szemben ülőt. A nem-mozgás és nem-beszélés ugyanakkor nem egyenlő a passzivitással: sokkal inkább az alkotó energia összpontosított aktivitása nyilvánul meg ebben az esetben.

Az 1976-os *Szerepcsere* című, a „hiányzó művész” koncepciójára épülő alkotásával ellentétben a MoMA-kiállítá-



A művész jelen van című performansz/kiállítás

táson tehát a művész nem (csak) a megnyitón van jelen, hanem a kiállítás teljes ideje alatt (Abramović a nyitás előtt foglal helyet, és csak a napi zárás után áll fel onnan), önmagát változtatva kiállítási tárggyá, kimondott szándéka szerint ezzel a gesztussal eltüntetve minden egyéb, a művész és közönsége között „útban levő” tárgyat, akadályt. A végsőleg redukált forma a tekintet hatalmát kapcsolja össze a jelenlét, a jelenidejűség (filozófiailag, történetileg, elméletileg) terhelt fogalmával. Ráadásul a színház alapdefinícióját – amely szerint az előadó és a néző egyaránt lényegi része a folyamatnak – Abramović nagyon elegáns formában hozza játékba, amennyiben ez a két, többnyire rögzített pozíció felcserélhetővé válik, úgy teremtve meg a teatralitás/performativitás alaphelyzetét, hogy kiiktatja belőle az elmesélt cselekményt, a tárgyat, a beszédet. Mint arra Arthur Danto, a kortárs művészet meghatározó kritikusára rámutat, Abramović performanszának esetében a néző (mint egyes személy) kiemelése a nézők (mint embertömeg) közül párhuzamos az antik tragédia születésének (Nietzsche) meghatározó pillanatával, amelynek során a hős kiemelkedik a karból.⁷

A három hónapig tartó performansz dokumentációját természetesen a rendező intézmény vállalta magára, a szokásos (és elvárt) magas színvonalú MoMA-album kiadásával. Az albumhoz mellékelte CD további réteget von a jelenlét kérdésére: az adathordozón ugyanis (némi váratlanul) nem a könyv elektronikus változata vagy a MoMA-kiállítás vizuális anyaga, vagy éppen a korábbi performanszok felvétele található, hanem *Marina hangja*. A kiállítás katalógusa tehát hangoskönyv. A hangoskönyv (mint népszerű műfaj) általában a jelenlét és a „nekem mesélnek” kiváltságos érzésének illúzióját nyújtja. A címadó performanszhoz hasonlóan azonban Abramović ebben az esetben is társsá teszi a

látogató/néző/olvasót: az első hangfájlban arra kéri őt, hogy mielőtt kinyitná a könyvet, helyezkedjen el kényelmesen, és lehuny szemmel, szabályos légzéssel összpontosítson a jelenlétre, amíg Abramović hétig számol. A kinyitás gesztusát követően pedig az együtt olvasás élményét kínálja, amikor a könyv egy-egy fejezetéhez, oldalához hozzáfűzi a saját kommentárját, emlékeit. *Önkommentár*. A művész szempontjából a lapokhoz rendelt (és elvben végtelemszer újra lejátszható) minimonológok az életmű korai hanginstallációinak koncepcióját idézik, míg a befogadó esetében a (művész fiktív jelenlétében való közös) lapozás, olvasás folyamata kerül előtérbe – a könyv „könyveseménnyé” válik.

Az akusztikus könyvmelléklet használatával lehetővé válik,

hogy Abramović még személyesebbé, érzékletesebbé tegye az esetenként művészi hitvallás jellegű visszaemlékezéseket (mint például „a közönség ölni tud” állítást követő hatalmas sóhaj), és sokszor nem dönthető el, hogy az önirónia vagy annak teljes hiánya jellemzi ezeket a kijelentéseket. A spontaneitás azonban megint látszólagos, hiszen az elmondott történetek maguk is a biográfia-projekt elemei, és (Wilson élettörténetéhez hasonlóan) maguk is kerek, sokszor kipróbált, monológyszerű anekdoták. (A kristályosra polírozott történetek ismétlése mellett Abramović lelkes vicceselő is: ipari mennyiségű szerb viccet ismer, és gyakorlatilag minden alkalomra van egy a tarsolyában. Ő nevet rajtuk a lehangosabban.) Abramović (rögzített) hangja a színház és performance érzéki minőségéhez is „hozzászól”: a mély, telt női hang nyugodt tempóban mesél, meghatározva ezzel az album befogadásának idejét. Ezekben az angol nyelvű kommentároknak a művésznő hangja mellett sokszor említett erős akcentusa, tipikus nyelvtani tévesztései is feltűnőek; ezt azonban nem egyfajta „nyelvrendészet” szempontjából tartom kiemelendőnek. Éppen ellenkezőleg: Abramović angolja egyfajta terapeutikus V-effekt, mint ahogyan az életrajz teatralizálása is „élni segít”, az öntörténetek angolul, nem anya-



nyelven való megosztása is eltávolítja, és ezzel elviselhetővé teszi a gyakran fájdalmas emlékeket. Az idegen nyelv használatának (a kreativitás kijelölt terepének) hasonló mechanizmusa jelenik meg itt, mint Beckett esetében, aki szerint a *Godot-ra várva* nem jöhetett volna létre angolul, csak franciául: a megírásához nyelvi távolságra volt szüksége.

Marina mindig játszik, pontosabban soha nem „nem játszik” („*Marina is never not performing*” – mutat rá Biesenbach). Az alapvető exhibicionizmus az önirónia és a sztereotípiákkal („szenvedélyes szerb”, „őrült művésznő”, „gyerekes félelem” – ezek Marina saját maga

mint a modernitás burzsoá hagyatékát „gyanúsnak” és „elvetendőnek” tartják, az egyes művészek személyéhez kötődve, karizmaként változatlanul jelen van. Abramovićot az „elragadó női vonzerő” a korábbi divák – Sophia Loren, Maria Callas – sorába emeli; a *glamour* mint motívum jelenik meg abban a tényben is, hogy nagyon gyakran a családnévtől (múlttól? történettől?) megfosztott keresztnév használatával hivatkoznak rá: *Marina*.

Abramović művészetének legfőbb alapanyaga, tárgya és tematikus középpontja a saját, különböző eszközökkel próbára tett női teste. Nem elhanyagolható tény, hogy a korai alkotásokban ez megfelel a klasszikus, termé-

Ház kilátással az óceánra



által hangoztatott sztereotípiái) való játék állandó dinamizmusával válik izgalmas művészi magatartássá. Ennek egyik, a korai korszakhoz sorolt megnyilvánulása *A művészetnek gyönyörűnek kell lennie – A művésznek gyönyörűnek kell lennie* című performansz (1975), amelyben e sorokat ismételve Abramović addig fésüli haját egy fém hajkefével, amíg fejbőre kisebesedik. A művésznő magával ragadó és ellenállhatatlan személyes aurája („a csábításra való totális képessége”, mondja RoseLee Goldberg, a performance egyik legfőbb teoretikusa)⁸ rámutat arra az ellentmondásra, amely a performance és az aura (Walter Benjamin által a műalkotás egyszerűségéhez kötött) fogalma között feszül – arra, hogy bár a performance értelmezői az aura fogalmát

keny, „dús” női test képének. A menstruáció–maszturbáció–migrén hármasságában tárgyalt⁹ korai belgrádi éveket követően ez a többnyire meztelen test-kép kerül a performanszok középpontjába, egyszerre kiszolgálva és kijátszva a nézői tekintetek (szűkebben a *male gaze*) leskelődés-igényét. Amellett azonban, hogy a performatív aktusokban Abramović a test „gazdajaként” önmaga állítja próbák elé saját testét, a kilencvenes évektől kezdve lelkesen veti bele magát a szépségipar által állandóan

⁷ Biesenbach, Klaus – Abramović, Marina: *The Artist is Present*. Museum of Modern Art, New York, 2010, 35.

⁸ Idézi Westcott: i. m. 239.

⁹ Westcott fejezetcímei.



(*Biography*, 1989) és Michael Laub (*The Biography Remix*, 1997) rendezte, Marina pedig mindben játszott. E sorozat legutóbbi eleme a *Marina Abramović Élete és halála* (Manchester, 2011), amelyet Robert Wilson rendezett.

Ez az első alkalom, hogy Abramović és Wilson együtt dolgozik; a cím pedig pontosan jelzi az együttműködés kiegyenlítetttségét, hiszen egyformán utal Abramović életére mint nyersanyagra és Wilson korábbi munkáira (például a *Sigmund Freud élete és kora* vagy a *Joszif Sztálin élete és kora* című előadásaira). Wilson megközelítése két nagyon lényeges

Jelenetek a Marina Abramović élete és halála című előadásból

újrateremtett és elvárt kép (*image*) reprezentációjába is – ugyanolyan közel áll hozzá Gina Pane, mint Madonna és Lady Gaga. Marina teste a kortárs sebészeti beavatkozások tárgya/áldozata/élvezője is egyben: a többszöri abortuszok mellett a mellnagyobbítás (az 1992-es *Biography* előadás egyik emblemikus képe, a magasban „lebegő”, kígyókat tartó Marina-félakt az „új” mellek prezentációja is egyben¹⁰), a feltöltő injekciókkal hangsúlyozott arc és a mesterségesen megfeszített bőr látványa sajátos konnotációt hordoz a női has bőrébe karcolt ötágú csillag emlékével. A női test szimbolikája mellett Abramović teste a popkultúrának, illetve a kortárs művészet és technológia kiemelt területének, az *augmented reality*nek (AR – feljavított/kibővített/megnövelt/kiterjesztett valóság) a lenyomata is egyben.

A „tisza”, „megvilágosult”, „fénylő” (*luminous* – Marina kedvenc jelzője) jelenlét megtapasztalására irányuló kísérletekkel párhuzamosan a kilencvenes évektől kezdődően Abramović a saját életének színpadra állításával foglalkozik. A saját életesemények műalkotásként való „keretezése” természetesen nem egyedülálló (hasonlóval foglalkozik többek közt Sophie Calle is), és miközben ebben az esetben nem a klasszikus, „a művész élete magyarázattal szolgál a műre” feltételezés munkál, hanem éppen annak felismerése, hogy az élet/művészet (és biztonságos, megnyugtató) kétpólusú elválasztása nem tartható többé, meglehetősen váratlan és izgalmas Abramović döntése, amely szerint életeseményeit éppen a lényegileg a „megismételhetetlen megismételésre” törekvő színházi előadás keretébe kívánja foglalni. Az *Életrajz*-sorozat egyes darabjait Charles Atlas



vonatkozásban tér el az *Életrajz*-sorozat korábbi elemeitől: míg Atlas és Laub elsősorban Abramović alkotói tevékenységére koncentrált, addig Wilson főleg Marina gyermekkori emlékeire (különösen az anya-lánya kapcsolat működésképtelenségére), illetve az Ulayjal való viszony nehézségeire összpontosít. A másik „újdonság” Marina saját halálának és a saját halál felől szemlélt élet eseményeinek színrevitele. (A „saját halál” szcenírozása nálunk elsősorban Halász Péter és Nádás Péter nevéhez köthető.)

Az előadás nyitó és záró jelenete egyaránt erre reflektál; a prologus (*Temetés I.*) vizuális asszociáció Marina végrendeletére (amely szerint a gyászszertartáson három lezárt koporsónak kell lennie, az egyikben az ő testével, a másik kettőben pedig annak utánezataival): a térben három nyitott koporsó látható, bennük három nő

¹⁰ Westcott: i. m. 229.

fekszik. A fekete-fehér ünnepélyes komorságát a térben szétszórt piros fénytócsákkal kiemelt marhalábszár-csontok erősítik – és a kutyák (véredek? dobermanok?), amelyek szabadon cirkálnak a színpadon, a csontokat és egymást szagolgatva. A záró kép pedig (*Temetés II.*) három fehér angyal (Marina és két táncos) a levegőben, „a fehérség makulátlan együttállása”, „hó-vulkán” – éneklőli Antony Hegarty.

játszásai. Abramović az előadás első részében saját édesanyja karakterét játssza: fekete ruhás, merev, rideg dáma lépked a térben megközelíthetetlenül – Marina visszaemlékezéseiben a lelkes titoista, expartizán kultúrpolitikus Danica Abramović ez utóbbi tulajdonsága volt a leginkább meghatározó élmény. A kislány Marinát pedig egy vékony testalkatú, mozgékony férfi színész (Carlos Soto) alakítja, piros fodros lánykaruhá-

ban, fehérre maszkolt arccal, expresszív mimikával. A saját élet eseményeinek elmesélése, az ezt tematizáló előadás létrehozásának folyamata, ezen belül is az Anya eljátszásának (kínzó és megtisztító) aktuális egyértelműen a színház mint terápia megvalósítása. A művész terápikus felfogása nyilvánvaló Abramović egész munkásságában, de Wilsontól sem idegen, aki pályája kezdetén a színházi alkotást a különböző típusú és állapotú foggyatékosokkal való foglalkozás egyik hatékony eszközeként alkalmazta.

Ha Marina hangja és akcentusa kapcsán Beckett írói tevékenysége idéződik fel, akkor ez az előadás – a saját élet rögzíthetősége, az emlékezés lehetősége, lehetetlensége és az élmények elmesélhetősége tematizálásával – az



© Marina Abramović

A pszichologizáló játékmód háttérbe szorítása mellett Wilson korai rendezéseinek egyik legfőbb újítása az volt, hogy a színházi előadás hagyományos értelemben vett alkotóelemeit (szöveg, játékmód, zene, látvány stb.) nem rendelte alá az „összművészeti alkotás” hierarchiára és ok-okozatiságra épülő elvárásainak, hanem megpróbálta egymással párhuzamos, egyidejű, egymásra vetülő, de nem egymásnak alárendelt rétegekként jelenvalóvá tenni őket. És bár ebben az előadásban a történetmesélés gesztusa sokkal hangsúlyosabb a többi (főként a korai) Wilson-műhöz képest, a töredezett, epizodikus szerkesztésmód, a precízen és kontúrosan komponált színpadképek a könnyen felismerhető wilsoni formakánont erősítik. A két részből álló előadásban a rendezőre jellemző tiszta, élesen elválasztott jelenetvezetés működik: a viszonylag hosszú (már a közönség érkezésekor látható) prologus után az egyes (a szövegekben betűvel és számmal jelzett) epizódokat a „térd-játékok” (*knee plays*) kötik össze. Az epizódok Marina történeteinek (többek közt *A mosógép története*, *A nagy orr története*, *Történet a kórházról*) néhol vicces, mozgó képeskönyvre vagy rajzfilmre emlékeztető újra-

ír szerző *Az utolsó tekercs* című monodramáját juttathatja eszünkbe (amelyet Wilson 2009-ben rendezett meg, s ő maga játszotta Krapp szerepét). Abramović történetét Wilson előadásában a Mesélő (Willem Dafoe) közvetíti, aki egyes szám harmadik személyben beszél Marináról, és szövegének nagy része (legalábbis az első részben) a rengeteg évszámhoz kötődő rövid megjegyzések felsorolásából áll. A Mesélő tere a színpad jobb oldalához toldott kisebb, változtatható magasságú proscénium, rajta csomagokká kötött újságpapír, nyomtatott lapok (a szövegeknyvből?), forgószék. A figura mint ha Krapp sajátos újrajátszása volna: meghatározatlan katonai egyenruhát, kócos vörös parókát viselő, kegyetlen, részvétlen clown, minidiktátor. Dafoe, aki filmes karrierje előtt az elismert New York-i avantgárd társulat, a The Wooster Group tagja volt, rendkívül koncentráltan, változatosan, pontosan és energikusan viszi a hátán az előadást. Amikor pedig cinikus, *Joker*-szerű Ulay-narrátorként belép a színpad terébe, a Marinával való hosszú dialógus során nagyon pregnánsan nyilvánul meg a kettőjük játékmódja közötti kontraszt: Dafoe pengeéles, aktív, dinamikus, izgó-mozgó energiáival



szemben Marina „gravitál”, lassabb, kevésbé ritmikus.

A látvány mellett az előadás egyik leghatásosabb komponense mindazonáltal a zene. Antony Hegarty *varázsol*. A vizuálisan rendkívül erős prolókus után az ő zenéje és hangja nyitja meg akusztikus „egyszer volt, hol nem volt”-ként a mese terét (Antony a Grimm-mesékhez hasonlítja Marina végletekig csiszolt család-történeti anekdotáit): a *Your Story, My Way* egyaránt az akadálytalan empátia és a mesélhetővé tételhez elegendhetlen eltávolítás megnyilatkozása. Dalainak többsége a brechti értelemben vett *song*, vokális játék az egyes epizódok között (hasonlóan például a Wilson *Woyzeck*-rendezésében hallható Tom Waits-zenékhez). Antonynak a produkció zenei rendezőjeként úgy sikerül beépítenie a szerb folklórt (Svetlana Spajic és kórusa), hogy az nem tűnik felesleges „kalapdíznek”. Amikor pedig nem a zenekari árokban, hanem a játéktérben áll, színpadi jelenléte a „vágy a láthatatlan hanggá válása”. Fekete, viktoriánus „női-férfi” ruhát visel (újabb Wilson-toposz), hangja betölti a teret, *megáll az idő*.

A (viszonylag) időrendben haladó történetmesélésre az előadásban „párhuzamos rétegekként” rakódik a szerb történelem és folklór, a rajzfilmszerűből az egyre sötétebb tónusúvá váló színpadképek és a színészek-résztevők különböző minőségű és színvonalú színpadi munkájának rétege. Játékmódjuk nem egységes. A többi Wilson-rendezés szigorú, aprólékos és kötött színészvezetésének ismeretében ez akár a rendezői fegyelem lazulásaként, kifogásként is felfogható – *lenne*, ha nem éppen ez a viszonylagos kiegyenlítetlenség adná az előadás egyik legnagyobb vonzerejét. A négy kiemelt alkotó – Wilson, Abramović, Antony és Willem Dafoe – markánsan eltérő színpadi esztétikája nem kioltja, hanem felerősíti, kiegészíti és ellenpontoszza egymás hatását.

A *Marina Abramović élete és halála* a „kreatív recycling” újabb izgalmas példája, két művész egybefűzött mozgó életmű-portfóliója, exkluzív színházi album, amely éppen a másik jelenlététől frissül fel. (Ez a frissesség különösen azért lényeges, mert az utóbbi években mind Wilson, mint Abramovićot gyakran vádolták egzisztenciális kényszerből fakadó ismétléssel és az alkotói invenció megfogyatkozásával.) Az előadás annak a termodinamikai tételnek a cáfolata, amely szerint a forró és a hideg anyagok vegyítésével az eredmény mindig langyos lesz. Itt: Forró + Hideg = ForróHideg.

A testet próbára tevő, nagy kitartást és állóképességet igénylő Abramović-performanszokra való felkészülés leglényegesebb fázisa a performer mentális-fizikális állapotának „élesítése”, amely lehetővé teszi az „alkotói energia akadálytalan áramlását” (Abramović kifejezése): ezt a folyamatot Marina „a ház nagytakarításának” nevezi, és voltaképpen változó időtartamú (néhány naptól néhány hétig tartó) radikális böjt, amelynek folyamán a résztvevők tartózkodnak mindenfajta ételtől és beszédétől. Ez a módszer természetesen nem új: rituális, szakrális gyökerei nyilvánvalók. A ház mint a test metaforája ráadásul nagyon lényeges Abramović munkásságában, de a „magánember” (?) Abramovićra is jellemző: a csak néhány éve eladott ötszintes amszterdami háza az aprólékos önkifejezés és a gyakori vendégek kényel-

mének tere volt, egyfajta kiterjesztett testkép (a vendégek mintha „Marina testében laktak volna” – írja Westcott¹¹). A ház eladásának gesztusa pedig szintén szimbolikus, amennyiben lehetővé tette Abramović újabb, egyelőre befejezetlen vállalkozását, egy olyan laboratórium-központ létrehozását Hudsonben (New York állam), amely a performance mint tága értelmezett művészeti forma körébe tartozó munkák létrejöttéhez nyújt majd lehetőséget. A korábban színházként (!), moziként és alkalmi teniszpályaként használt épületben lel majd otthonra a „Marina Abramović Alapítvány a Performance Művészet Megőrzéséért”, a tervek szerint Abramović több évtizedes oktatói tevékenységének összegzéseként – ez a központ különösen fontos lehet a rezidens művészek számára egy olyan művészeti ág esetében, ahol a képzés nem korlátozható egyetlen, bevett módszerre, tantervre, programra. Az Abramović-központ mind elképzelésében, mind jellegében meglehetősen hasonlít a Wilson által létrehozott és működtetett Watermill Centerre,¹² ám míg utóbbinak egyik elsődleges célja a Wilson-előadások előkészítése, addig Abramović inkább a tanítványai projektjeinek kíván helyet és időt biztosítani – a „ház mint Abramović teste” metafora így egészül ki a lombik, az inkubátor képével.

A *művész jelen van és a Marina Abramović élete és halála* egyaránt olyan műalkotás, amely nem von(hat)ja ki magát a globalizált kultúripar működése alól. Ennek megfelelően mindkettő turnézik. Ez a Wilson-előadás esetében egyáltalán nem meglepő, a MoMA-performansz esetében azonban akár váratlanul is tűnhet, amennyiben a performance-nak mint tágabban vett művészeti aktivitásnak az egyszerűség, megismételhetetlenség köré rendezett koncepciója ellenáll a repetíciónak (részben ez táplálja a színház és a performance közötti, gyakran a szembenállás, versengés képével leírt viszonyt). A pusztán a mulandóság felmutatására alapuló performance-fogalom azonban nem tartható – e tétel kimondásában nagy szerepe volt Abramović *Hét könnyű darab* című sorozatának (New York, 2005), amelynek keretében néhány ismert művész (többek között Joseph Beuys, Vito Acconci, Valie Export) korábbi performanszát játszotta újra, abból a meggyőződésből kiindulva, hogy szükség van a performance megőrzésére, és ennek egyetlen érvényes módja az adott performatívum ismételt előadása. A *re-performance* a színház keretébe tereli vissza az adott eseményt. E formák versenyeztetése, esetleg győztes hirdetése értelmetlen és terméketlen. A határok markáns kijelölése és azok „megsértése” helyett inkább a *mezsgye* képével érdemes leírni. Hogyan változik a performance, ha színházi keretek közé kerül? Hogyan módosul a színház, ha megpróbál választ keresni a performance által felvetett kérdésekre, ahelyett, hogy nem vesz róluk tudomást? Mit jelent az, ha a SZÍNHÁZ folyóirat Marina Abramović művészetéről közöl írást?

¹¹ Westcott: i. m. 241.

¹² A Wilson–Abramović-előadás előkészítésének első fázisa is a Watermill Centerben zajlott 2008-ban; ennek dramaturgasszisztensként részese voltam. A Watermill Centerről részletesebben írtam a SZÍNHÁZ 2007. januári számában.



Nagy András

Színház mint/vagy politika

EGY LONDONI KONFERENCIA

Az a nemzetközi konferencia, amelyet 2011. szeptember végén rendezett a University of London, a *Posztdramatikus színház mint/vagy politikai színház* címet kapta szervezőitől, akik a nottinghami és lancasteri egyetemek kutatóiként a *reprezentáció, mediatisáció és fejlett kapitalizmus* – alcímbe emelt – jelenségei mentén vizsgálták színház és politika nagyon is kortársi viszonyát. Maga a terminus pedig annak az elméletalkotónak a szellemi keze nyomát viselte magán, aki az egész drámán „túli” – pontosabban: utáni – színházi horizontnak a felvázolásában olyannyira fontos szerepet játszott: Hans-Thies Lehmannét. Ha híres könyve, a *Posztdramatikus színház* megírása és megjelenése nyomán eltelt évtizedek nem változtatták volna meg alapvetően ezt a bizonyos horizontot, s a változás ne volna folyamatos, olykor igencsak radikális, és persze befejezetlen, mint erre a konferencia szervezői is ráirányították felhívásukban a figyelmet. A közös és dialogikus gondolkodásban ez azonban csak annyiban játszott szerepet – fontosat, természetesen –, amennyiben a kortárs színház jelenségeinek értelmezéséhez kulcsot ad. Bár talán nem is az értelmezés lenne ebben a drámán és modernitáson túli időben a legmegfelelőbb attitűd a színházakkal kapcsolatban, hanem az élmény, az átélés, a művészet azon funkció- és paradigmaváltása kapcsán, amely drámai erővel alakítja át a *per-formát* magát mint mindenféle színpadi szituáció alapját.

És ha mindez nem kínálna elegendő gondolkodni- és megértenivalót, a konferencia szervezői csakugyan globális térbe helyezték a posztdráma kérdéseit, s amit valaha *internacionálisnak* – nemzetközinek – láttunk, azt most ebben az újabb totalitásban kellett megpillantanunk és értelmeznünk. Nem a nemzetek *közé*, de mintegy *főlé* irányítva tekintetünket – ha ennek optikája és perspektívája még nem olyannyira ismerős is, mint a korábban alkalmazotté. Így az elhangzott előadások között az „arab tavasz” színházi sajátossága és reflektálása ugyanolyan fontos szerepet kapott, mint a lengyel vagy osztrák múltfeldolgozása, más elemzésekben pedig az Ausztráliába bevándorlók vagy a németországi vendégmunkások sajátos aspektusból láttatott (poszt)drámája mutatkozott meg, olykor olyasféle történeti előzményekkel, mint az 1968-as mámor és trauma – ahogy az egyik előadás, a *Rocky Dutschke* címe is sejteti. És míg egyfelől a „globálisan” tagolatlan tér utalt a különféle *performatív* jelenségek analógiáira, addig nagyon is eltérő etnikai, kulturális és színházi tradíciók kommunikáltak egymással a „posztdráma” nyelvéen: ír

és amerikai, görög és szerb, magyar és kínai, angol és német, izlandi és olasz; a sor folytatható.

Miért éppen a politika? Itthonról persze könnyű volna a válasz, éppen most, amikor a Paulay Ede utcabeli kínos események zajlanak, ha ez éppenséggel nem teremtene ismét zárványt Magyarországból, amolyan időutazásra alkalmas skanzen – azzal a számottevő különbséggel, hogy nem ámuló turisták vagy múltba révedő látogatók kedvéért jön létre valamiféle kuriózum, hanem politikailag elfogadhatatlan nézetek hirdetőinek. Mert hát új életre kelt a szóösszetételében is visolyogtató „kulturpolitika”, amit pedig okkal hittünk halottnak: részben tartalmát tekintve (nácizmus), részben megjelenésének alkalmát (arrogáns kézi vezérlés).

A posztdramatikus szituációban azonban a politikának egészen eltérő a jelentése, mert megjelenési formája is az – legalábbis azokban az országokban, ahol nem kívánják ilyen konok kitartással visszafelé forgatni a történelem, úgymond, kerekét. Magának a dramatikus formának a kerülése ugyanis – Lehmann logikája szerint – az olyan, immár a drámatörténet részét jelentő szerzőknek az életművében, mint Samuel Beckett vagy Heiner Müller, elsősorban abból következett, hogy a történelem „teleologikus implikációi”¹ miatt óvakodtak ennek bármiféle poétikai lenyomatától. Márpedig a dramatikus konvenciók tradicionálisan és strukturálisan is tartalmazták mindezt, még az 1950-es és ’60-as években is. Másfelől pedig maga a „politika” mind bajosabban jeleníthető meg színpadon, hiszen ha azokat a kérdéseket jelenti, amelyeknek „közük van a társadalmi hatalomhoz”,² úgy demokratikus és alkotmányos államokban ezek mindinkább a jog „testében” fogalmazódnak meg, erről szólt a XX. század megannyi küzdelme és vívmánya. Másfelől, és nyilván ettől nem függetlenül, maga a hatalom különös „szövedékké” alakult, amelyben mindinkább a gazdasági folyamatoké a fő szerep, ezeken pedig olykor a politikai vezetőknek sincs hatalmuk; ellenkezőleg: a konferencia idején is jócskán recsegett-ropogott nem egy bársonyszék, ennek a megfordított uralmi szerkezetnek tulajdoníthatóan. Ha pedig a politika a maga konvencionális jelentésében már nem mutatható meg, akkor maradnak azok a mozzanatok, amelyek a „normálistól” való eltérést formálják meg; ezek azonban inkább pszichotikusak, mentálisak, tisztán esz-

¹ Lehmann, H.-T.: *Posztdramatikus színház*. Budapest, Balassi, 2010, 38.

² I. m. 211.



tétikaiak vagy anarchisztikusak, tehát már nemigen politikai jellegűek, még ha annak ihletésére jönnek is létre.

Ennek a gondolatmenetnek nyomán választották a konferencia szervezői – közöttük a Lehmann-könyv angol fordítója, a lancasteri egyetem oktatója, Karen Jürs-Munby, nottinghami kollégáival, Jerome Carrollal és Steve Gilesszal – alcímül a *reprezentáció, mediatisáció és a fejlett kapitalizmus* terminusait, mint amelyek tartalommal tölthetik meg a kortárs politika, illetve a posztdramatikus színház *mint/vagy*-ának jelentését. Így is „komponálták meg” a konferencia szerkezetét és menetét, az angolszász közegben nem kevés polémiaival interpretált lehmanni gondolatok újraértelmezése kedvéért – s ezt igencsak kínálkozóvá tette, hogy a mindvégig jelen levő német színház-teoretikus jelenleg a kenti egyetem vendégtanára.

Magának az indításnak a politikai „elkötelezettség” változó terminusa adott különös jelentőséget: előbb a színház „politikai aktivizmusának” újraértelmezése révén, a posztdramatikus gondolatmenet történeti előzményeit különös módon villantva fel a német '68-ban, s az indítatásnak ez az igencsak politikai – és ekként: szellemi, eszmei, esztétikai – szükségessége közvetlenül is megfogalmazódott a „címszereplő” későbbi előadásában. A közelmúltidézés konkrét epizódja Christoph Schliegensief német rendező művére épült, a *Rocky* film és a *Dutschke*-történet provokatívan virtuóz kompilációjával, amelynek az értelmezése és elemzése Antje Dietze lipcsei kutató előadásában pontosan mutatta



Rocky Dutschke

meg a '68-as tavasztól a '77-es német őszi vezető, igencsak (poszt)drámai utat – azt a folyamatot tehát, amikor a valamikori lázadók egy részének reményvesztettsége a terror alakját öltötte. Ennek színpadi krónikájában pedig maga a rendező is színre lépett, hogy míg művével provokatívan és radikálisan kérdezzen rá a társadalmi aktivizmus lehetőségére – ugyanilyen erőteljesen óvjon bármiféle következtetés levonásától, illetve az ítélkezéstől.

A színház politikai szerepének *mint* az ellenállás és ellenzékiesség eszközeinek egy újabb és közelebbi évszak: az arab tavasz adott másként aktuális jelentést. Itt ugyanis a létező hagyományok – egyként tradicionálisak és az európai gyarmatosítóktól átvettek – kerültek a váratlanul kibontakozó politikai „dráma” terébe, illetve a társadalmi változások színpadára, s ennek nyomán döbbenetesen új módon „teatralizálódott” maga a forradalom – a nagyon is színszerű Tahrír téren például –, és kínált artikulációs sémákat és modelleket azok számára, akik nem szoktak hozzá semmiféle „nyilvános” dialógushoz. És tartotta napirenden – pontosabban: repertoáron – azokat a kérdéseket is, amelyeket semmiféle társadalmi változás nem hagyhat figyelmen kívül: a fiatalok között járványszerűen terjedő öngyilkosságot, a kilátástalanságot, a kényszerítő erejű családi viszonyok anakronizmusát – egybeként.

A harmadikféle orientációs pont – még a konferencia „felütésében” – a történelem és a színháztörténet sajátos kölcsönhatásának logikáját villantotta fel, a dialektika megmutatkozásáról szolt „a bizonytalanság korában”, s ennek logikája szerint elemezte a „poszt-brecht” és „poszt-dramatikus” jelenségek analógiáit és különbségeit David Barnett, a sussexi egyetem tanára. Brecht amúgy is folyamatos viszonyítási pontként, kontrasztként vagy előfutárként bukkan fel időről időre; ez az előadás pedig rendkívüli invencióval olvasta újra Brecht műveit és tanulmányait – éppen színházi gyakorlatán keresztül, a Berliner Ensemble „brecht” évadait eszmétörténeti, filológiai és színháztörténeti szempontból felidézve és analizálva.

A plenáris előadásokat és azok eleven vitáit szekcióülések követték, illetve váltották, s ezek nemcsak az egyes – döntő – részkérdések felvetésére és megvitatására voltak alkalmasak, de pontosan utaltak további dilemmákra és ellentmondásokra, elsősorban – ez pedig rendkívül jelentős volt a teoretikus kiindulás ellenpontjaként és „próbajaként” – konkrét műalkotások bemutatásával és értelmezésével. A „már nem dramatikus” szöveg politikai implikációi így például az egyik legtöbbször megidézett szerző, Elfriede Jelinek „posztdrámái” révén öltöttek nagyon is konkrét testet, s ebben a kontextusban a rendre felbukkanó Heiner Müller már szinte „klasszikusnak” számított. Hasonló jelentőséggel fogalmazódott meg elemzések és előadások sorozatában az új típusú drámai szubjektivitás értelmének, terjedelmének és tartalmának változása, amit azonban rendre felülír a percepció drámai metamorfózisa, az értés nagyon is újféle „politikája”. Hiszen erről is szó van, amikor politikáról beszélünk – hangsúlyozta az experimentális színház dilemmáinak kapcsán több előadás –, például a „realitásszínház” különféle megjelenési formái révén, vagy a dokumentumdrámákban, ahol a politikai implikációk nagyon is szembeötlőek. A valóság „prezentálása” ugyanis a sajátosan újratereztett – vagy kölcsönzött, vagy átalakított, vagy felülírt stb. – színházi(asított) térben már szükségképpen veti fel a „társadalmi hatalom” kérdéseit, többnyire ennek a hatalomnak a kárvallottjai felől. A megidézett és elemzett produkciók szerint ilyenek például a jóléti világ kapuján dörömbölő vagy csak besurranó bevándorlók, továbbá kényelmünk és fényűzésünk néma és láthatatlan szol-



gáiként a vendégmunkások – például egy színelőadás helyszínévé változó szálloda működtetésében. Mindazok, akiknek a jelenléte – „presence” – nem tűnik, vagy éppen nem tűnhet fel a gyanútlan „néző” számára; és éppen ezért olyan fontos „re-presence”-uk, hogy ráébredjünk megmutat(koz)ásuk hiányában is érvényesülő totális kiszolgáltatottságukra.

A reprezentáció válsága másféle drámákat is ihletett, egyebek mellett a történelmi traumák színpadi megformálása kapcsán – például a holokauszt „megjelenítésében”, mint ezt az ír kutató, Bernadette Cronin értelmez-

te. A megértés–feledés–közvetítés háromszögén belül azt mutatta meg, hogy efféle reprezentáció csakis az intézményesített (színházi) kereteken kívül gondolható el; esetleg éppen a valamikori megsemmisítés (reális) intézményeinek keretei között, vagyis abban az osztrák bányában, ahol a cím által is megszólaltatott *Beszélő kövek* narrálhatják a valamikor megtörténteit. Ott, ahol megtörtént, s azok között, akik – vagy akiknek a szülei, szomszédjai, iskolatársai – ennek néma nézői voltak, s most, másként, ismét azok lehettek.

Ebben a közegben már drámaian mást jelent a tér, a szín – és a test, mint, úgymond, színpadon; s ennek a poétikai metamorfózisnak a jelentését és jelenségét további szekció-előadások sorozatában értelmezték a résztvevők. Magának a „korporalitásnak” az újraértelmezése vált döntővé az eltelt évtizedekben, mind a kortárs színházban, mind a táncban, s ennek nyomán a látványban; a fizikum és a biologikum radikális és sokszor politikailag konstruált expressziójában. A test egzotikumától kezdődően az érzékiség kultuszának intim nyilvánosságán keresztül az előadó testének narratív sajátosságaiig terjedt az a gondolati ív, amely mentén folyamatosan és pontosan kérdeztek rá az előadók ennek közösségi, olykor éppen politikai implikációira – hiszen maga a „nem” (gender) éppúgy társadalmilag konstruált, mint a szín-



BALRA: Christoph Schliegensief: Intolleranza
LENT: Semiotics



ház megannyi egyéb mozzanata, s amint ezt megjeleníti, alkalmazza, érvényesíti, máris sűrűn behálózott publikus térbe kerül.

Amelynek egyébként színpadi jellemzői, illetve a tér megformálásának újfajta törvényszerűségei további előadások témái voltak, külön szekció foglalkozott a posztdramatikus színház „újfajta tereivel”, az „autentikusnak” véltől a virtuálisig; s olykor ezek különféle kollíziói segítettek a drámán túli színház sajátosságainak érzékeltetésében. Hasonlóan az előadásokban rendre döntő jelentőségre jutó képekhez, amelyek szerepe döntő fontosságúvá vált az elmúlt időszak színházaiban, s nem is elsősorban a vizuális művészetek törvényszerűségeinek engedő alkotásformákban. Hanem abban a pusztán tényben, hogy maga a kép lép a színházban a valóság helyére, sokszor éppenséggel az önálló életre és ontológiai rangra kelt „tükör” érvényessége írja felül a realitást, máskor pedig az illúziókeltés eszközeként játszik „tudatmódosító” szerepet. Mindez a konferencia alcímében szereplő mediációban is döntő jelentőségű, hiszen nemcsak az időbeliséget tudja felfüggeszteni – s ekként játszik időérzékünkkel –, de el is mozdítja magát a valóságot, s vele mozdul a néző is. Nem egy alkalommal a lineáris érzékelés helyére különös „komplexitás” lép, amit a képekkel bőségesen „bombázott” nézők öntudatlanul is érzékelhetnek; annak a technológiai fordulatnak nyomán, amit a képelőállításról a kép-befogadásig magunk is alkalmazunk és/vagy elszenvetünk. Ez írja át a konvencionális-reális érzékelési sémát, amivel a valóság és annak színpadi képe felé fordultunk, s egy nyilvánvalóan művi módon előállított világot sejtet, ám ennek törvényszerűségei már semmi egyébre nem utalnak, mint önmagukra. Ezzel a mindannyiunkat folyamatosan körülvevő virtualitással is magyarázható az a „realitáshűség”, amellyel a földhözragadtan, nyersen, dokumentálhatóan valóságos lények és események felé fordulunk, s „autenticizációs” stratégiákkal teremtünk ontológiailag nyilvánvaló státusú szereplőket, mert sem a színész, sem a mesterségesen előállított díszlet vagy az előre megírt szöveg nem „autentikus” többé. Így tehát ismét a befogadás, a percepció válik döntővé, a maga ihletett bizonytalankodásával és realitásfrusztrációjával.

Mindezek a jelenségek, folyamatok és szenvedélyek már erőteljesen eltértek azoktól a színházi jelenségek-től, előadásoktól és tendenciáktól, amelyek Lehmann könyvét ihlették évtizedekkel ezelőtt; noha nyilvánvalóan az általa felvillantott tendenciákra és módszerre is épültek, s elmélete is alkalmasnak bizonyult többféle kortársi jelenség értelmezésére. Ugyanakkor maguk az elemzett előadások és az ezek nyomán érzékeltetett változások több ponton ellentmondtak magának a posztdramatikus koncepciónak; a konferencia indításában Steve Giles – maga is az egyik szervező – felvetette, hogy mindez talán csak újabb epizódja a dráma olykor ciklikus, olykor permanens válságának, mert talán a drámatörténet sem más, mint saját fogalmának felbomlása. Ennél is erőteljesebb polémiát fogalmazott meg előadásában a kaliforniai Brandon Woolf, aki tüzetesen és szenvedélyesen vetette össze Lehmann téziseit egyik

legfőbb kritikusának antitéziseivel, Elinor Fuchs jelentős könyve segítségével – utalva annak paradoxonára is, hogy Lehmann maga mennyire kerül az általa leírt jelenségek politikai értelmezését. Pedig az esztétikai formák már maguk is politikai implikációkat tartalmaznak, s aligha véletlen, hogy a dráma már jó ideje alkalmatlan a megélt valóság megformálására, megragadására, értelmezésére. Ahhoz inkább a jelenlét (*presence*) vezet, semmint a re-prezentáció, inkább a megosztott élmény és nem a kommunikált, mindezekben pedig sokkal erőteljesebb a folyamat (*process*) szerepe, mint a végeredményé (*product*), és inkább a kifejezés (*manifestation*) sikere a döntő, semmint a jelentés (*signification*). Voltaképpen a mai színházakban az energiaátadás impulzusa írja felül az információátadást, s itt a dráma már nem is igen statisztálhat, a szó szerepét ez az újfajta, esztétikai „dramaturgia” nemritkán minimálisra „húzza”.

A konferencia „arany metszésében” ugyanakkor nem kevesebb, mint a tragédia – igencsak idejétmúltnak tetsző – műfaja kapott jelentős figyelmet és érvényes jelentést Lehmann előadásában, alcíme szerint a politikai, az ideológiai és a posztdramatikus metszéspontján, és a jövőjét illető dilemmáinak felvetésével, amivel egyébként újabb könyve foglalkozik. Immár semmiképpen sem az úgynevezett „élet”, hanem csakis annak bemutatása tartalmazhatja a tragédia koncepcióját, amely bizonyosfajta konfliktusok természetére utal, nemegyszer túl az etika birodalmán – ez pedig a hegelei koncepción keresztül a klasszikus, illetve hagyományos poétikákkal való vitát vagy akár szakítást is jelenti. Az antikvitás tradíciójából Lehmann Erósz hatalmát emelte ki, ami a „tragikus” istenségekenél is hatalmasabb, s erre utalhatott a maga módján Hölderlin is, amikor a rálátás, a távlatteremtés, a kizökkenés alkalmaént a nagyon is tág értelmű „megtört ritmus” fontosságáról szólt. Ezzel nemcsak a rituális eredet asszociációit ébresztette, de előlegezte azt is, amit Walter Benjamin Brecht kapcsán ír le, hogy tudniillik a megteremtett távolság és a megformálható reflexió csak így jöhet létre, hiszen tragikus hősök esetében sem dialógusról, sem vitáról nem lehet szó, s mintha ez volna éppen sorsuk – identitásuk: tragédiájuk – feltétele is. A művészet szerepét is ez definiálja újra, hiszen így képes valamiféle nagyon is antropomorf rendtelenséget teremteni a rendben, valamiféle „lényegi tisztátalanságot” vinni az etika és bölcsélet tisztaságába, s talán ezért is elégíti ki a színház alapvető társadalmi és esztétikai igényt, mert alakot kínál olyanfajta élménysémák számára, amelyek tisztán, klasszikusan, szabályosan, higadtan aligha lennének megformálhatók. Pedig lényegünkhöz tartoznak.

Milyen szép és tiszta is volt minden egykor „Wittenbergában”! Ahonnan vissza kellett jönni, s belegázolni a sokféle emberi mocsokba, ahogy a „kizökkenő idő” parancsolta. Vagy talán nincs is másféle idő, csak a „kizökkenő”? Legalábbis a dráma számára?

Heiner Müller 1989-ben úgy érezte, soha ennyire még nem volt aktuális a *Hamlet*. Röviddel utána vallani kezdett stasis múltjáról. Poszt-dráma.



Hajszán Kitti, Zsádon Flóra, Tóth Andrea és Hortobágyi Brigitta a Bosszúállókban

Szegedi Kortárs Balett

Dusha Béla felvétele

