

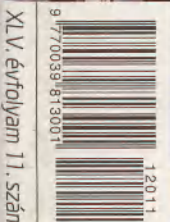
SZÍNHÁZ

Bohémélet

Memento: 56 06

Sztanyiszlavszkij
és a joga

392 Ft



Nemzeti
Kulturális
Alap



OPERA

MAGYAR ÁLLAMI OPERAHÁZ
HUNGARIAN STATE OPERA

*Pjotr Iljics Csajkovszkij
Kurt-Heinz Stolze
John Cranko*

Anyegin

Balett három felvonásban

Bemutató ► 2012. november 3.

Karmester ► Héja Domonkos | Csányi Valéria

Anyegin | Oláh Zoltán, Liebich Roland

Tatjana | Aliya Tanykpayeva, Radinya Dace

Lenszkij | Leblanc Gergely, Medvecz József, Majoros Balázs

Olga | Felméry Lili, Pap Adrienn

Gremin | Apáti Bence, Szirb György

HUNGARIAN NATIONAL BALLET
MAGYAR NEMZETI

BALETT

www.opera.hu | www.facebook.com/Operahaz



(2. oldal)

56 06

Kaposvári múlt

Klencsár Gábor felvétele



(31. oldal)

TÁNCMŰHELY

ImpulsTanz Fesztivál

Domenico Giustino felvétele



(35. oldal)

HOMBURG HERCEGE

Salzburgi Ünnepi Játékok

Bern Uhlig felvétele

MHB 1427

Magyar játékszín

- 2 Eörsi László: Memento:**
56 06 / őrült lélek vert hadak
Kaposvári botránykeltés
a forradalom ötvenedik évfordulóján

Interjú

- 13 Sebestyén Rita:**
Tánc, színház, igazgató
Beszélgetés Béres Lászlóval

Színháztörténet

- 17 Szergej Cserkasszkij:**
Sztanyiszlavszkij és a jóga

Tánc

- 31 Szemessy Kinga:**
Beavató színház, beavató kritika
ImpulsTanz Fesztivál és
Critical Endeavour Bécsben
- 33 Lőrinc Katalin:**
Objektíven vagy teleobjektíven?
Az Ultima Vez a bécsi ImpulsTanzon

Világszínház

- 35 Koltai Tamás: Halál és feltámadás**
Salzburg, Bayreuth 2012
- 43 Faluhelyi Krisztián:**
A Theatertreffen válogatásának kihívásai

Melléklet: ÚJRAHASZNOSÍTOTT VALÓSÁG A SZÍNPADON.

Dokumentarista színházi látlelet Közép-Kelet-Európából és a nagyvilágból

A címlapon: Jelenet Puccini *Bohémélet* című operájából (Salzburgi Ünnepi Játékok). Silvia Lelli felvétele

színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG I ORSZÁGOS
SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XLV. évfolyam 11. szám
2012. november

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); KONCZ ZSUZSA, SCHILLER KATA
(képszerkesztő); KUTSZEGI CSABA (tánc, színhaz.net).

Szerkesztőség és kiadó (SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY): 1126 Budapest, XII., Böszörményi út 30-32. D épület 1. lépcsőház, II. eme-
let 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. Előfizethető a szerkesz-
tőségben, közvetlenül a postai kézbesítőknél, 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; hirlapelofizetes@posta.hu. Pénzforgalmi jelzőszám: 11991102-02102799. Előfizetés egy évre: 3900 Ft – Egy pél-
dány ára: 392 Ft.

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

TÁMOGATÓK:
Nemzeti Kulturális Alap,
Magyar Művészeti Akadémia

MMA
MAGYAR MŰVÉSZETI
AKADÉMIA

A kiadvány megjelenését
a Magyar Művészeti Akadémia
támogatja.



Magyar Színházi Portál
www.szinhaz.hu

Eörsi László

Memento: 56 06 / őrült lélek vert hadak

KAPOSVÁRI BOTRÁNYKELTÉS A FORRADALOM
ÖTVENEDIK ÉVFORDULÓJÁN



A sikertelen igazgatóválasztás

2007-ben járt le Babarczy László kinevezése, aki – csaknem harminc év után – elhatározta, hogy végleg leköszön. De ekkor már a városvezetés is mindenképpen változást akart. Igazgatása utolsó időszakában Babarczynak mind kedvezőtlenebbé vált a viszonya a városi közgyűléssel. Ennek egyik oka az interjúi lehet-

tek, amelyekben elmondta a véleményét a helyi politikáról „...nem nagyon udvariasan. És hát ezt nagyon felszívták, természetesen.”¹ Másrészt – egyes rendezők szerint – gyakran és keményen, sőt alkalmasint arrogánsan osztotta ki a városvezetést, ám nem volt mindig igaza.²

A megüresedő igazgatói posztra a kaposvári önkormányzat pályázatot írt ki, amelyre a társulat bizalmát

¹ Interjú Babarczy Lászlóval 2010-ben. Készítette Eörsi László. Az 1956-os Intézet Oral History Archívuma.

² Mohácsi János és Ruzsnyák Gábor személyes közlése, 2012. Mohácsi a nyilvánosság előtt eufemisztikusan fogalmazott: „...kissé talán

türelmetlen volt velük szemben”. (Nagy Gergely: *Kaposvárot sértetetik a közönséget?* hvg.hu/kultura/20080415_kaposvar_csiky_szita_schwajda_znamenak, 2008. április 15. Letöltés: 2011. február 23.) A két rendező szerint a költségvetési hiányok miatt jogos volt Szitáék nemtetszése.

élvező Znamenák István, a színház vezető rendezője és színésze mellett Korognai Károly, a Szegedi Nemzeti Színház volt igazgatója jelentkezett.

A döntés első fordulója eredménytelenül zárult: bár a szakmai kuratórium 3:2 arányban Korognaival szemben Znamenákot támogatta,³ a közgyűlésben tizenketten támogatták, tizennégyen (a frakció többség) viszont tartózkodtak (senki sem szavazott ellene), így érvénytelenítették a szavazást.⁴ A fideszes vezetésű városban – az ellenzéki képviselők szerint – előre megírt forgatókönyv alapján, bohózatként folyt le a voksolás: Szita polgármester demonstratíván a saját frakciójával ellentétesen szavazott – mindaddig példátlanul –, hogy ne kelljen neki a helyi Znamenák ellen voksolnia, aki viszont így nem kaphatott minősített többséget.⁵ „Aki azt hitte, hogy a Kaposvár-legenda, a város egyetlen élő kulturális értéke fontosabb a jobboldali többségnek, mint a nyomorúságos kis diadal, tévedett” – írta Huszka Imre.⁶

Ugyanő az MSZP-frakcióvezetőtől, Pintér Attilától hallottakra és más forrásra hivatkozva állította: Szita megígérte Babarczynak, hogy „Znamit” támogatja Korognai ellenében, majd a választás után színpadiasan ezt mondta: „Lacikám, ne haragudj! Én támogatlak benneteket, de hát a frakció... tudod... hát a frakció ellenében nem tehetek semmit.” Márpedig e katonás közösségben mindez nem történhetett másképpen, mint a polgármester parancsára.⁷ Nyilvánvalónak tűnik, hogy Szita – a leköszönő direktor nagy tekintélyét és korszakos tevékenységét figyelembe véve – időszertlenül tartotta Korognai felfuttatását, aki ráadásul nem is volt kellően erős jelölt, mivel 2003-ban igazgatóként megbukott Szegeden.

2007. március 21-re újabb pályázatot hirdettek, de olyan megszorítással – mivel „Kaposvár polgármestere meglehetősen óvatos a leendő színházigazgató kinevezésével kapcsolatban” –, hogy az öt éves kinevezések gyakorlatától eltérően ezúttal csak egy évre választják az új igazgatót.⁸ Szita e döntést azzal indokolta, hogy „egy év alatt bizonyíthatja a jelölt, képes-e művé-

zeti és gazdasági szempontból is megfelelően irányítani a színházat, ami alapja lehet a folytatásnak”.⁹ Ezt a megoldást a szakmabeliek mindnyájan érthetetlennek, komolytalannak tartották.¹⁰ Szita ekkor már nyilván feladatul kapta a pártvezetéstől, hogy számolja fel a „Kaposvár-jelenséget”. Az újabb fordulóra is csak Znamenák és Korognai jelentkezett – vállalva a megálázó feltételt.¹¹

„Tóth Ilona” feltűnik

Eközben az 1956-os forradalom ötvenedik évfordulójára, 2006. december 29-én mutatták be a Mohácsi István – Mohácsi János – Kovács Márton szerzőtrío *56 06 / Őrült lélek vert hadak* című színdarabját, amelyet Mohácsi János rendezett. A produkció óriási vihart kavart, a rendszerváltás óta mint színházi előadás talán a legnagyobbat. A második rész első jelenete váltotta ki többekben az indulatot, amely közvetlenül a forradalom bukása után egy kórházban játszódik.

Sáry Flóra, a negyedéves medika és az általa irányított nővérek óriási nyomás alatt dolgoznak. Folyamatosan el kell látniuk a sebesülteket, emellett aktív részt vesznek a politikai ellenállásban, illegálisan röpcédulákat állítanak elő. Eközben figyelniük kell a velük szemben álló gondnoknőre is. A besúgás miatt állandósul a pánik és a gyanakvás légköre. A szörnyű fizikai és lelki fáradtságot koffeininjekciókkal, gyógyszerrel igyekeznek leküzdeni. A forradalmárok – köztük Sáry Flóra volt udvarlója, Zoli – jönnek a röpcéduláért. Zoli ott akar maradni, ehhez azonban azt kell állítania, hogy bokasérülése van. Ám a karhatalmi razzia során előállítják az ellenállók kórházban rejtőző vezetőjét. Sáry Flóráék most már bizonyítottnak látják, hogy közülük valaki a belügyi szervek embere. Zoli kabátjában találnak is egy fényképet, amelyen Flóra volt szerelme ÁVH-s egyenruhában virít. A nővérek rátámadnak, mire Zoli azzal próbál védekezni, hogy tréfából sógora egyenruhájában fényképezte le magát. Úgy döntenek, hogy mint árulót halállal büntetik.

³ Korognai pályázatát Giber Vilmos, a kaposvári önkormányzat kulturális bizottságának tanácsnoka és Vidnyánszky Attila, Znamenákét Bodolay Géza, Hegedűs D. Géza, Márta István, Zsámbéki Gábor közül hárman támogatták. (Takács Zoltán: *Királydráma döntés nélkül*. www.sonline.hu/somogy/kultura/kiralydrama-dontes-nelkul-61241 2006. december 21. Letöltés: 2012. július 13.) A szerző egy másik cikke szerint nem derülhetett ki, hogy ki, miként szavazott. (*Színháti három felmosásban*. www.sonline.hu/somogy/kozelet/szinhajek-harom-felmosasban-61330 2006. december 21. Letöltés: 2012. július 13.) Giber Vilmos azt nyilatkozta, hogy „...a grémium tagjainak véleménye szerint a két pályázat méltatlan volt a Csiky Gergely Színház igazgatói székéhez. Sőt, még egy közepes létszámú kaposvári óvoda vezetéséhez is.” (Takács Zoltán: *Királydráma vég nélkül*. *Somogyi Hírlap*, 2006. december 22.)

⁴ Korognai pályázatára hárman szavaztak, négyen ellene, 18-an tartózkodtak.

⁵ Török Tünde – Szemere Katalin: *Bohózat, vagy elodázott döntés? Népszabadság*, 2006. december 22. „Znamit” ugyanis nem kedvelte a jobboldal, ellentétben Korognaival, akiben azt tisztelték, hogy Szegeden konfliktust vállalt a baloldali polgármesterrel. (Ezt alátámasztja N.G.M. írása is: *Vidéki igazgatókerülő*. *Népszava*, 2011. január 21.) E cikk szerint Mohácsi szokatlanul minősítette a Fidesz-beli ellentétet, Babarczy viszont valótlannak tartotta, hogy a közgyűlés előre megírt forgatókönyv szerint folyt volna. Szintén e forrás szerint Korognai állítólag kijelentette: „Mohácsi Jánost mindenképpen ott tartaná a színházban, mert megkerülhetetlen.” Mohácsi: „Igaz, amit mondott. Ő viszont megkerülhető. Olyan színházban nem fogok dolgozni, ahol ő a direktor.”

⁶ Huszka Imre: *Őrült hadak – Politikai abszurd Kaposváron. 168 óra*, 2007. április 4.

⁷ Huszka Imre: i. m.; Huszka Imre személyes közlése, 2012. Szerinte „az egész Fidesz-frakció Szita Károly zsebében van, vezényszóra vesznek levegőt”.

⁸ Gulyás J. Attila: *Két pályázó Babarczy helyére. Magyar Nemzet*, 2006. november 25. E forrás szerint Szita Károly először még nem volt ennyire végletesen óvatos, mivel két évadra javasolta kinevezni az új igazgatót. A közgyűlésen, a szünet után egy fideszes képviselő felvetette, hogy előnyösebb lenne, ha csak egy évre. „Szerintem ezt Szita találta ki, csakhogy ő személyesen nem mondhatta. Erre ő mint remek ötletre le is csapott, és meg is szavaztatta.” (Znamenák István személyes közlése, 2012.)

⁹ Török Tünde: *Znamenák éve jön. Népszabadság*, 2007. március 22.

¹⁰ Például Novák Eszter rendező azt hangoztatta, hogy így nem lenne szabad kiírni igazgatói pályázatot; „aki ilyen feltételek mellett mégis beadja, az szakmailag komolytalan lépést tesz, mert egy évre tervezve képtelenség rendesen dolgozni egy színházban”. ([Anonim]: *Znamenák István lett a Csiky Gergely Színház igazgatója*. www.sonline.hu/hirek/online-kozvetites/znamenak-istvan-lett-a-csiky-gergely-szinhaz-igazgatoja-71685 2007. március 21. Letöltés: 2010. szeptember 12.)

¹¹ „Tán az a cél, hogy a vegzutúra és a bizonytalanság felőrölje a társulatot, hogy aztán bárki betelepídhessen a székbe?” – vetette fel Huszka Imre. (I. m.) „Ettől kezdve nekem világossá vált, hogy nem arról van szó, hogy a jelölt bizonyítson. [...] Egyelőre nem az ő emberük jön, hanem várnak vele.” (Znamenák István személyes közlése, 2012.)



Az ítélet végrehajtása azonban különböző nehézségekbe ütközik. Előbb benzint próbálnak a vénájába fecskendezni, ám az lángra kap. Ezután árammal akarják likvidálni, sikertelenül. Végül Flóra kést szúr a szívébe. A gondnoknő, a tényleges besúgó értesítésére ismét megjelennek a karhatalmisták, és letartóztatják a nővéreket.

A jelenet Tóth Ilona viszonylag jól ismert 1956-os történetén alapult,¹² amelyről – minden komolyan vehető bizonyíték nélkül – a hősi legendák kedvelőinek széles körében elterjedt, hogy az egész csupán kommunista koholmány.¹³ Ők aztán a történet ettől eltérő értelmezését – így Mohácsiék darabját – a magyarsággal szemben elkövetett sértésként élték meg.

Ez azonban csak két hónap múlva következett be. Koltai Tamás kritikájában említést tett az „italt a műtőben nem tűrő doktornőről, aki heroinaként kisbicskával, benzinjekcióval, árammal gyilkolja le a tréfából testvére ávos egyenruhájában fényképezkedő

ártatlant”.¹⁴ Zappe László hangsúlyozottan a „legerősebbnek” tartotta e kórházi jelenetet, amelyben „a történelemtől meghajszolt, kimerült emberek, betegek és sebesültek, orvosok és ápolók örült tettekbe sodródnak. Itt zajlik le egy közismert történet – kiélezett változatban ugyan: a forradalmi hevületű, életmentő munkájuk közben...” Csak épp egyikük sem azonosította névvel Tóth Ilonát.¹⁵ A *Magyar Nemzet* kritikusa, Gulyás J. Attila viszont nem tért ki a történetre, ám a Sárly Flórát, azaz Tóth Ilonát alakító Gubás Gabi alakítását nagyszerűnek találta.¹⁶

Felhördülés, feljelentés

Két hónappal a bemutató után, 2007 februárjában váratlanul kirobbant a botrány. A rendező elmondta, hogy a próbák során erre egyikük sem gondolt. Pedig a *Magyar Nemzet* jó szándékú szerzője, Gulyás J. Attila így fejezte be írását: a „megannyi rendezői díjat be-

¹² A forradalom fegyveres leverése után, november közepén a Péterfy Sándor utcai kórház lett a politikai ellenállás talán legjelentősebb központja. Éjjel-nappal folyt a röpcédulagyártás és -terjesztés. 16-án, a „nagyrazzián” a karhatalmisták előállították az ellenállók karizmatikus vezetőjét, Angyal Istvánt és mintegy hetven társát. A kórház Domonkos utcai kisegítő részlegét vezető Tóth Ilona szigorló medika átvette a röplapgyártás irányítását. Már eddig is emberfeletti munkát vállalt a gyógyítással, az intézmény irányításával, az illegális tevékenységével. Koffeinampullákkal tartotta fenn ébrenlétét, heteken át szinte semmit sem aludt. Angyalék lebukása után az általános gyanakvás légköre kiteljesedett. 18-án egy Kollár István nevű rakodómunkást vittek be a kórházba, és Tóth Ilona, valamint két társa (Gyöngyösi Miklós és Gönczi Ferenc) a nála talált katonai igazolvány és fotó alapján úgy ítélték, hogy Kollár vitathatatlanul az ÁVH embere. (Kollár sorkatonaként valóban a belső karhatalomnál szolgált. A fényképen pedig – tréfából – sógora ÁVH-s egyenruhájában pompázott.) Minden valószínűség szerint ez a fotó teljesítette be mind a négyük végzetét. Tóth, Gyöngyösi és Gönczi egyaránt meg volt győződve arról, hogy csak akkor kerülhetik el a lebukást, és vihethik tovább az ellenállást, ha Kollárt megölik, de ennek végrehajtását technikailag csak igen nehezen oldották meg. 1957 júniusában mindhármukat jogerősen halálra ítélték és kivégezték. (Lásd Eörsi László: Tóth Ilona. In uő.: *Mítoszok helyett* – 1956. Noran, 2003, 201–257.)

¹³ Tóth Ilona egyetemista társai, barátai, akik nagyon tisztelték és becsülték őt kivételes képességeiért, kiváló tanulmányi eredményéért, jó tulajdonságaiért, emberileg érthetően képtelenek elhinni, hogy vér tapadhatott a kezéhez. A rendszerváltás óta sok publicista, történész, jogtörténész próbálja – prekonceptiózusan, igen gyenge érvekkel – a tényeket megváltoztatni, noha a bizonyítékokat a legcsekélyebb mértékben sem képesek cáfolni. Néhány ilyen egyértelmű bizonyíték: az esemény összes résztvevője és tanúja a peres eljárás előtt, alatt és utána egészen napjainkig a történetet lényegileg az előzőkben leírtaknak megfelelően mondta el, írta le, tehát egyaránt cáfolták/cáfolták, hogy koncepcióis per volt; sosem állítottak illet Tóth Ilona közvetlen hozzátartozói, édesanyja és féltestvére sem (Tóth Ferenc 1990-es beadványában teljes mértékben elismerte a „Kollár-ügy” valós voltát); semmilyen előnyöket nem remélhetett a hatalom egy politikailag súlytalan medikával szemben lefolytatott koncepcióis pertől, tehát semmi értelme nem lett volna illet kreálni; a perirat jellege, stílusa, hangvétele teljes mértékben különbözik a klasszikus műperekétől, ilyen szövegeket nem is tudtak volna a hatóságok kreálni, kiváltképpen ilyen rövid idő alatt (egyébként forradalomparti iratokat nyomozók aligha állítanának elő koncepcióis per keretében); a per vádlottjait a börtönben sem különítették el, s cellatársaiknak (akik lehettek zárkaügynökök is) semelyikük sem állította, hogy koncepcióis eljárás folyik ellenük.

¹⁴ Koltai Tamás: Rémmitológia. *Élet és Irodalom*, 2007. január 19.



gyűjtő Mohácsi újfent szelet vetett. Csak el ne sodorja a vihar Nagy Imre szülővárosának beázó, omladozó vakolatú színházát!”¹⁷

Mohácsi szerint nem a produkció váltotta ki a haragot, hanem egy Gubás Gabival készített interjú, amit egy „szánalmas internetes portál”, a szélsőjobboldali kuruc.info „felturbóztott”, a sajtó pedig „irgalmatlanul felkapta”.¹⁸

Valóban úgy tűnik, hogy a Gubással készült interjúban került először a nyilvánosság elé Tóth Ilona neve. A riport a *Metro* újságban jelent meg, amely bulvárlapként feltupírozta, eltorzította a „sztorit”, anélkül, hogy kísérletet tett volna a valóság megértetésére.¹⁹ A bombát kilenc nappal később a magyarságában sértett *kuruc.info* robbantotta: uszító tartalmú és hangnemű

pott a színház titkársága és a társulat egyes tagjai – közölte Mohácsi János, hozzátéve, hogy e felbőszült mélymagyarok többsége nem is látta az előadást, az összes értesüléstüket a *kuruc.info*-ból szereztek.²¹ „A Tóth Ilona alakjához hasonlatos medika forradalmi szerepének, tettének mérlegelésére a morál s a humánnum aspektusából készítő jelenet – még látatlanban is – elfogadhatatlannak bizonyult az orvostanhallgatóban ellentmondást nem tűrve hőst látó szemlélet számára.”²²

A botrány a Pázmány Péter Katolikus Egyetem polgári jogi tanszékének vezetője, Jobbágyi Gábor feljelentésével folytatódott. Jobbágyi – anélkül, hogy megtekintette volna az előadást²³ – a *kuruc.info* megjelenésének napján, 2007. február 20-án, a Somogy Megyei Főügyészségnek küldött beadványában a produkció

cikket közölte Tóth Ilonát *kommunista propagandadarabban gyalázzák* címmel. „A kaposvári Csiky Gergely Színház [...] közpénzen gyalázza a koholt vádak alapján 1957-ben ártatlanul kivégzett Tóth Ilonkát” – olvasható a kopfban. „És persze közzétesszük a felelősök telefonszámait, de aztán tessék hívogatni is őket! Főleg Gubás Gabi [...] a cionista színész-nőcskét [...], aki fősze-replőként próbál bemocskolni egy áldozatot. [...] Khell Zsoltnak pedig a díszletekért kell felelnie.”²⁰ Mintegy húszan szót fogadtak: többnyire „idézhetsen tartalmú” leveleket és zaklató telefonhívásokat ka-

¹⁵ Zappe László: Ötvenhat a magasból. *Theater Online*, 2007. január 20. theater.hu/?mode=szinhaz&sub=1&cikk_id=1736 (letöltés: 2011. március 17.)

¹⁶ Gulyás J. Attila: Szürrealista tabló a forradalomról. *Magyar Nemzet*, 2007. január 11.

¹⁷ Gulyás J. Attila: i. m. E cikk alcíme: *Bemutató Kaposváron nem titkolt politikai mondanivalóval*.

¹⁸ Tossenberger Adél: „Gondolatlan nyálcsorgatás”, „okádék nyomásgyakorlás” – nem csitulnak a kedélyek az 56-os „botránydarab” körül. hirszerzo.hu, 2007. március 17.

¹⁹ Mittelholcz Dóra: *Gubás Gabi kegyetlen szerepben*. www.metropol.hu/cikk/50642 2007. február 11. (Letöltés: 2012. július 4.) A cikk így kezdődik: „A színésznő Tóth Ilona bőrébe bújjik, aki 1956-ban egyfajta fekete angyalként lett ismert.” Ezt a megjelölést – tudtommal – eddig még senki sem használta. A szerző stílusát Huszka Imre is érzéketlenség nevezte. (In: i. m.)

²⁰ Csobay Noémi: *Tóth Ilonát kommunista propagandadarabban gyalázzák*. kuruc.info/126/9603/ 2007. február 20. (Letöltés: 2007. július 4.) A cikk egyébként súlyosan meghamisítva idézte Gubás *metropol.hu*-ban megjelent interjúját.

²¹ Takács Zoltán: *Mocskoló levelek a Csiky-társulatnak*. www.sonline.hu/somogy/kozelet/mocskolodo-levelek-a-csiky-tarsulatnak-68645 2007. február 24. (Letöltés: 2011. március 17.) Mohácsi: „Gubásnak volt a legnehezebb, mert a 9. hónapban volt. [...] Közvetlenül a telefonjára kapta az sms-eket, hívásokat, amikből nem idézek, de förtelmesebbnél förtelmesebb dolgokat javasoltak neki. O komolyan megszenvedte egy hétig, tehát rajta csattant az ostor, aki aztán igazán nem tehetett az egészről.” (<http://www.sonline.hu/hirek/online-kovacs-znamenak-istvan-lett-a-csiky-gergely-szinhaz-igazgato->

[ja71685](http://www.sonline.hu/hirek/online-kovacs-znamenak-istvan-lett-a-csiky-gergely-szinhaz-igazgato-) 2007. március 21. (Letöltés: 2011. március 17.) Több levél írója a rendezőt és a színészeket a „Gyurcsány-kormány kiszolgálóinak” szidalmazta, és azt követelte, hogy a „közpénzből ne csináljanak ilyen szemetet”. (Szemere Katalin: Gyilkos indulatok kavart az 56-os darab. *Népszabadság*, 2007. március 8.)

²² Szűcs Katalin Ágnes: Rendszerváltás a színházban. *Eszmelet*, 2009. tavasz. Szűcs felhívja a figyelmet arra, hogy az „ötvenhatos események hivatalos, törvényileg szabályozott értékelésénél jóval árnyaltabb, tárgyilagosabb, ha úgy tetszik, »tudományosabb«, egyszerűsített empátikusabb történelemszemlélete és kérdésfelvetése rendkívüli módon fölborzolta a befogadói kedélyeket” már Papp András – Térey János műve, a *Kazamaták* bemutatásakor is.

Mohácsi elmondta nekem, hogy később már Nagy Imre meggyalázását is felrötták nekik (személyes közlés, 2012), ennek azonban nincs írásos nyoma. Am a múróll szóló kiváló kritikákból (a megjelenés sorrendjében: Gulyás J. Attila: i. m.; Koltai Tamás: i. m.; Zappe László: i. m.; Csáki Judit: Tébody. *Magyar Narancs*, 2007. március 29.; Perényi Balázs: *Tóték disszidálnak* www.szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=24770&catid=1:archivum&Itemid=7 [letöltés: 2011. március 17.]; Urbán Balázs: *56 06 / örült lélek, vert hadak* (Tóték, Hruscsov, James Bond). *Kritika*, 2007/3.; Molnár Gál Péter: *56 06 / örült lélek vert hadak*. *Mozgó Világ online*, 2007/4. mozgovilag.com/?p=3067 [letöltés: 2011. március 17.]; Szűcs Katalin Ágnes: i. m.; Jászay Tamás: *Pannon bábszínház*. www.revizoronline.com/hu/cikk/102/kovacs-mohacsi-mohacsi-56-06-orult-lelek-vert-hadak-kaposvar/ 2008. január 25. [Letöltés: 2011. március 17.]; Kovács Dezső: *Megbombázták Szolnokot*. *Kritika*, 2007/7–8.) is kiderül, hogy Mohácsiéknál nincsenek tekintélyek.



erkölcstelennek, ostobának, gyávának és gonosznak tartom azt a hecckampányt, amely a napokban tudatlan és előítéletes egyének részéről elindult. Tény, hogy a darab élesen kettévágja a közönséget, tizedrésze felháborodva elmegy, ám a maradék igencsak kedveli – sírnak és kacagnak” – nyilatkozta Mohácsi János, hozzátéve, hogy „mint magánszemély szívesen meghackelném az ügyet elindító portált...”²⁷ „Bevallom, ilyen indulatokat a *Csak egy szögtől* vártam, ott azonban elmaradt. Ilyen kiszámíthatatlan a művészet” – emlékezett vissza pár hónappal később.²⁸

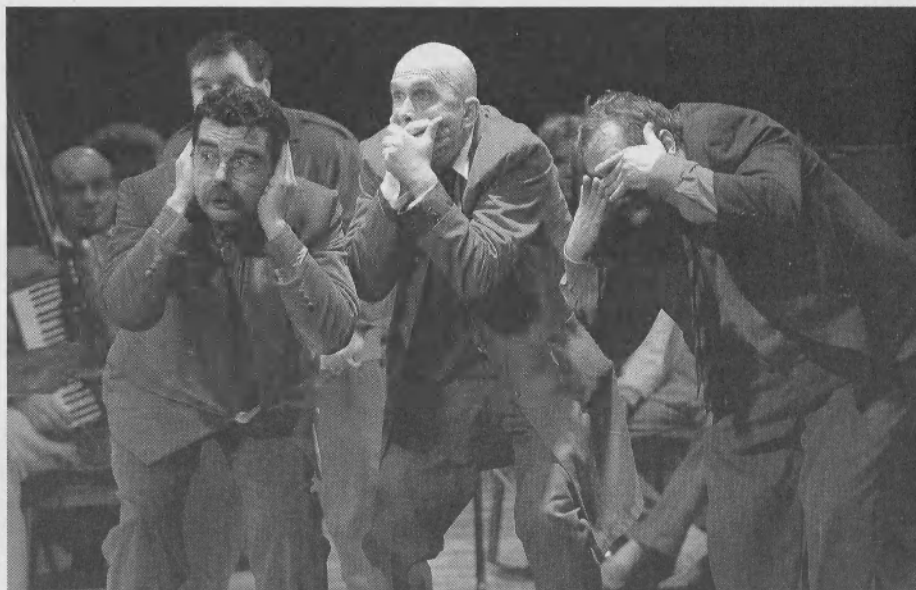
Küzdelem

A felforrósodott atmoszférában mindkét tábor aktivizálódott: a „polgári nemzetiek” – akik azzal is vádolták a társulatot, hogy „Gyur-

írói, rendezője és a színház igazgatója ellen személyiségi jogi pert sürgetett.²⁴ A per jogerős befejezéséig még az előadás felfüggesztését is kérte, azzal az indoklással, hogy a színjáték sérti Tóth Ilona emlékét, akit kivégeztek, ám 2001-ben a Fővárosi Bíróság semmissé nyilvánította az 1957-es ítéletet. Márpedig – szerinte – aki ezzel szembemegy, törvényt sért.²⁵

Giber Vilmos, a Fidesz–KDNP képviselője szerint a választók kifogást emeltek a produkció ellen a fogadóórákon és másutt. Bojkottálták is, a nézők nyolcvan százaléka Budapestről és más városokból érkezett.²⁶

A rendező nyilatkozatban hangsúlyozta, hogy a darabban nem Tóth Ilona, hanem Sály Flóra szerepel, és a történelmi szereplőket, eseményeket sem véletlenül változtatták meg. „...A fiatal nő érdekelt minket, aki összeroppanva túlvállalt munkáitól, a rölapok gyártásától, a kórházi osztály vezetésétől, az ellenállók bújtatásától és az iszonyú fáradtságtól katasztrofális döntést hoz. [...] A mi Tóth Ilonánk története szeretettel és vigyázva készült, ezért aztán hazugnak, aljasnak,



csányék fizetett művészei” – egy blogon aláírást kezdeményeztek a következő szöveggel:

„TILTAKOZÁS EGY MÁRTÍR ORVOSTAN-HALLGATÓNŐ EMLÉKÉNEK MEGGYALÁZÁSA ELLEN”

Mi, a Deák Ferenc Internetes Levelező Polgári Kör alapítói, tagjai és szimpatizánsai, valamint a Los Ange-

²³ „Jobbágyi [...] elmondta lapunknak: felesleges megnéznie az előadást, elég írásos bizonyítéka van a jogsértésről.” (Szemere Katalin: Mohácsi-csata. *Népszabadság*, 2007. március 20.) Erről Vásárhelyi Mária így vélekedett: „Hadüzenet az értelmiségi létnek: a bűnüldözéshez fordulni az alkotói szabadság ellen, és hadüzenet a jogász szakmának: hallomások és pletykák alapján peres eljárást kezdeményezni!” (A jövő elkezdődött? Vigyázó szemetek a színházra vessétek. *Élet és Irodalom*, 2008. október 3.)

Mohácsi egyik korábbi rendezését (*Hogyan vagy partizán – avagy Bánk bán*) is feljelentették a megyei pártbizottságon – ezt ügyvéd nagybátyjától hallotta –, de ebből nem lett „esemény” (személyes közlés, 2012).

Molnár Gál Péter: „A tanszékvezető félreértette a színházat. Mohácsiék nem másként gondolkodnak. Csak felelősséggel gondolkodnak. A színházban nem úgy van, mint a politikában. Aki bele-

beszél, helyesebben teszi, ha tudja, mibe beszél bele. Leghelyesebb nem belebeszélni. A művészetek története azt bizonyítja, hogy mindazok, akik akadályt gördítettek a művészet szabadsága elé, rövid távú előnyökhöz és halhatatlanná vált nevetségességhez jutottak. A színház a szabadság imahelye. Kívülről nem beszélhet bele politika, pártérdek, polgármester, miniszter, tisztségviselő, még a színikritikusok sem írhatják elő a színháznak: mit játsszék, s mit ne. Beleszólási joga csak a közönségnek van.” (In: i. m.)

²⁴ Kolláth György „tipikus, Magyarországon elterjedt megkerülő cselnek” tartotta e feljelentést: mivel az „alkotmányban igen fontos értéként kezelt művészi gondolat szabadságát direkt módon nem tudják megtámadni, kegyeleti jogokra hivatkozva indítanak támadást. A kegyeleti jog alapján az elhunyt érdekeit elsősorban a hozzátartozók képviselhetik. Ha azonban a közérdekbe is ütközik a jogsértés, akkor a megyei ügyészségnek kell eljárnia.” ([Anonim]:

les-i Polgári Kör tagjai közösen tiltakozunk a politikai koncepciók perben elítélt, fiatalon és ártatlanul meggyilkolt mártír Tóth Ilona orvostanhallgató emlékének a kaposvári Csiky Gergely Színházban előadásra kerülő – 56 06/ Őrült lélek, vert hadak című – színdarabban történő hazug, ízléstelen és kegyeletsértő meggyalázásáért. A jó ízlés nevében és 56-os halottainkra emlékezve a leghatározottabban követeljük, hogy a Mohácsi János által rendezett botrányos darabot a kaposvári Csiky Gergely Színház azonnal vegye le műsoráról.”



Kezdeményezők: Bulla Károly, Ferencz Csaba, Fodor András, Jeszenszky Géza, Lengyel Alfonz, a Deák Kör alapítói; Alföldi Ferenc, Balogh Ádám, Iván László, Kerkovits Gábor, a Deák Kör orvosprofesszor tagjai, „Tóth Ilona ügye minden részletének hiteles ismerői”; Ösapay György a Los Angelesi Polgári Kör képviselőjében; Bartucz Lajos, Cserkúti János, '56-os

fegyveres ellenállók; Magyaródy Szabolcs, Sajgó Mihály, a Deák Kör szimpatizánsai.²⁹

A kaposvári társulat egy része – Réthly Attila szervezésével és irányításával – esténként ülésezett a „cso-csószobában”. Megbeszélték, milyen stratégiát választanak, a sajtótámadásokra miként reagáljanak.³⁰

A színházi rendezők és színészek egy csoportja pedig 2007. március 12-én nyílt levelet tett közzé:

„[http://szinhaz.hu/Kedves Kollégák!](http://szinhaz.hu/KedvesKollégák!)

Eljött a pillanat, amikor egyértelmű helyzetben, egy emberként állhatunk ki a művészi szabadság, a szakmai és emberi tisztesség mellett a gyűlöletkeltéssel, a dilettáns politikai döntésekkel és a cenzúra fenyegetésével szemben. Noha voltak és vannak fontos ügyek, a színházi szakma a rendszerváltás óta nemigen képviselte magát olyan egységesen, ahogy sokszor tehette volna. Most itt az alkalom az összefogásra egy valóban nemes cél érdekében.

Közismert, hogy a kaposvári Csiky Gergely Színház Mohácsi János rendezte 56 06 / Őrült lélek, vert hadak című előadásának alkotói egy szélsőjobboldali honlap uszító cikke nyomán gyalázkodó üzenetek és hívások tucatjait kapták a forradalom egyik legendás figurája, Tóth Ilona ábrázolása miatt. Van, aki személyiségi jogi pert akasztana a nyakukba, mások aláírást gyűjtenek, követelve az előadás levételét a műsorról. Többnyire olyan emberekről van szó, akik nem látták a produkciót, és a jelek szerint azzal sincsenek tisztában, hogy a medika szerepét a történészek máig vitatják. Nem értenek a történelemhez, és nem értenek a színházhoz. A gyűlöletkeltéshez annál inkább. A hónap végén ismételen összeül a kaposvári közgyűlés, hogy – ugyan csak egyetlen évre, de – megkíséreljen igazgatót választani a Csiky Gergely Színház élére.

Botrány Kaposváron – cenzúra vagy kegyeletsértés fn.hir24.hu/csucsfogyaszto/2007/03/20/botranyn_kaposvaron_cenzura_vagy_kegyeletsertes/2007.03.21. Letöltés: 2011. március 17.) Kolláth egyébként úgy vélte, hogy ezúttal a támadás jellege egyértelműen politikai, a színház ellenségei az ügyességgel kívánja eljátszani a faltörő kos szerepét, miközben zaklatásért, sértegetésért inkább a színházat illetné meg jogvédelem.

A Mohácsiék által felkért szakértő így nyilatkozott: „a mártírság történetileg változó fogalom, a művészi szabadsághoz tartozik ennek értelmezése”. (Szemere Katalin: *Gyilkos indulatokat kavart az 56-os darab*. I. m.)

Más jogászok Jobbágyi professzort amatőrnek tartották, amiért nem ismeretlen tettes ellen adta be a feljelentését. Az ügyésznek ugyanis ekkor mindenképpen le kellett volna folytatnia a nyomozást. Így viszont ezt – bűncselekmény hiányában – el is utasíthatja. (Huszka Imre: i. m.)

²⁵ Megdöbbenő Jobbágyi jogtudós érvelése jogi szempontból is. Az ítélet semmisségének indoklása ugyanis így szól: „Tóth Ilona elítélésére – a forradalom és szabadságharc céljával, eszmeiségével való azonosulásra tekintettel – a forradalommal, illetve harci cselekménnyel összefüggésbe hozott cselekmény miatt került sor.” (Tóth Ilona és társai, Budapest Főváros Levéltára 164/57.) Tehát nem az emberölés bűntettében mondták ki a semmisséget. Jobbágyi kirívóan súlyos torzítását Stefka István következetesen fel is használta: Tóth Ilona-ügy: ügyészi elutasítás és újabb panasz. (A legfőbb ügyészhez fordultak az '56-os mártírt dehonosztáló előadás miatt.) *Magyar Nemzet*, 2007. április 28.; *Kegyeleti jog kontra művészi szabadság*. (Végső ügyészségi elutasítás az 1956-os forradalom

után koncepciók perben halálra ítélte Tóth Ilonát gyalázó előadás ügyében.) *Magyar Nemzet*, 2007. június 26.

²⁶ Giber Vilmos személyes közlése, 2012.

²⁷ Takács Zoltán: *Mocskolódó levelek a Csiky-társulatnak* www.sonline.hu/somogy/kozelet/mocskolodo-levelek-a-csiky-tarsulatnak-68645 2007. február 24. (Letöltés: 2011. március 17.) Lásd még [Anonim]: *Színházművészek ellen hangol egy szélsőséges webportál*. *HVG-Online*, 2007.03.02. hvg.hu/kultura/20070302_csikygereglyszinhaz (letöltés: 2011. március 17.).

Mohácsi egyébként nem zárkózott el a vitától, ez a színház honlapján követhető volt. A nem gyalázkodók kérdéseit megválaszolta, egyeseknek a darab szövegeknyvét is elküldte. Testvére és szerzőtársa hasonlóképpen írt: „Mivel egy színdarabról van szó, természetesen minden szava kitalált. A történet is költött – és emiatt nem is lehet elvárni pontos történelmi hűséget. Ez igaz a Tóth Ilona-jelenetre is. Ezért is lett a darabban Tóth Ilona – Sára Flóra. Mert nem ő. Tóth Ilona alakját használtuk föl – de nem történelmekönyvet írtunk. Színházat csináltunk, mert ez a dolgunk.” (Mohácsi István: *Ne fölöttünk üzengessenek! Népszabadság*, 2007. március 17.)

²⁸ Vas András: *Politikai felhangmentes elismerés*. *Somogyi Hírlap*, 2007. június 23.

²⁹ <http://blog.xfree.hu/myblog.tvn?SID=&pid=2331&n=furaila> 2007. március 11. A tiltakozáshoz csatlakoztak: Dr. Habil. Fodor András ny. egy. tanár, docens, genetikus, Wooster, OH, USA; Dr. Bokor Imre ny. egy. tanár, mérnök ezredes, Budapest; Fodor Andrásné Máthé Andrea Research Assistent I, Wooster, OH, USA; Anthony Nemet, Bloomfield, NJ; Barkóczi József; Barkóczi Józsefné; Bártfai

Az 56 o6 / örült lélek vert hadak előadás körül szított hecckampány időzítése nem véletlen, célja, hogy a szakmán és a demokratikus politikai téren kívüli erők nyomást gyakoroljanak a képviselő-testületre. Március 16-án, pénteken a döntnökök elmennek megnézni az előadást. Van rá esély, hogy ugyanazon az estén szélsőséges provokátorok jelennek meg a helyszínen. A kaposvári színház társulata számít a szakma támogatására. Sokan ott leszünk aznap este, hogy jelenlétünkkel tüntessünk a művészi szabadságért, egy elsőrangú alkotócsapat mellett. És hogy legyen egy jó színházi esténk. A nyilvánosság erejében bízva pedig aláírástokat kérjük az alábbi Nyilatkozathoz.

Mi, a magyar színházi szakma alulírott képviselői leszögezzük, hogy a színház a művészi gondolat szabad kifejezésének terepe. Az volt még a diktatúrában is, és annak kell maradnia fiatal demokráciánkban is. Tiltakozunk a cenzúrára irányuló minden kísérlet ellen. Tiltakozunk az ellen, hogy bármely teátrum sorsáról politikai vagy egyéb, nem szakmai szempontok döntenek. Elvárjuk, hogy a néző és az alkotó közös képviselőjére megválasztott hivatalnokok a legjobb tudásuk szerint kizárólag szakmai szempontok alapján hozzák meg kultúrpolitikai döntéseiket. Mutassák meg a felelős politikusok Kaposvár példáján, hogy képesek felülemelkedni a napi politikán, és képesek hosszú távon gondolkodni egy színház és egy város jövőjéről.”

E nyilatkozatot harmincöten írták alá: Ascher Tamás, Babarczy László, Bánki Gergely, Bányai Tamás, Básti Juli, Bezerédi Zoltán, Bódi Lajos, Csákányi Eszter, Gáspár Máté, Gothár Péter, Gyabronka József, Jordán Tamás, Karsai György, Keszthelyi Kinga, Koltai Róbert, Kőrösi Petra, Kulka János, Lázár Kati, Lukáts Andor, Máté Gábor, Merényi (Lengyel) Anna, Moldvai

Róbert, Lajosmizse; Bognár Béla gerontológus, Professor Emeritus, Dayton, OH, USA; Bóna Mária Ilona népművelő; Botos László történész, a Magyarságtudományi Intézet vezetője; Botlik Sándor, Magyar Út Körök, Pécs; Csapó Endre főszerkesztő, *Magyar Élet*, Ausztrália; Cserkúti János Pál, az 1956-os Magyar Nemzetország alezredese; Csapka László okl. villamosmérnök, közgazdász; Csipke Lászlóné Kossuth téri tüntető; Czékus Jób, Budapest; Dr. Czuth János; Dékány Csaba; Dobrotka Béla, Kaposvár; Domokos Kázmér, Zsámbék; Doszpot József nyugd., Budapest; Dr. Jablanczy Sándor MD; Dr. Kádár Elekné építőmérnök; Dr. Kádár György fizikus, Budapest; Dr. Kolozsy Sándor szobrászművész, szabadságharcos 1956, Sydney-Blacktown, Ausztrália; Dr. László Márton Professor of Biology Environmental Genetic Engineering, University of South Carolina, USA; Dr. Magenheim Mihály orvos; dr. Peitl Emőke; dr. Rodics Károly orvos, Budapest; Dr. Rontó Györgyi, prof. emer., Semmelweis Egyetem; Dr. Streit Béla, Sióagárd; Dr. Szitányi György ny. főisk. docens, újságíró; Dr. Szűcs István; Dr. Szűcs Istvánné dr. Váczai Judit; Dr. Vajk Kálmán; Dr. Vajna Zoltán Professor Emeritus, az MTA rendes tagja; Drabek Ferenc ny. gépész- és gazdasági szakmérnök; Dudás Béla; Dudás Béláné; Erdős Józsefné nyugdíjas, Budapest; Fasang Árpád, zongoraművész, Magyarország volt párizsi UNESCO-nagykövete; Fehér Borbála, Orosháza; Fényes Imre; Fövényessy Kálmánné; Frigyesy Ágnes újságíró; Gaál Csaba, a Torontói Kanadai Magyar Kultúrközpont v. elnöke; Gál Elemér, a *Héthavas* című őstörténeti hitregény írója; Goszleth Gabriella nyugdíjas; Gunyits László; Gyurasics József; Gyurasics Józsefné; Hajdú Szabolcs; Hegedüs Endre Dezső; Hegedüs József; Hering József; Horváth Hugó; Horváth Károlyné, Budapest; Horváth Sándor okl. mérnök; Hunyadi Péter; Jáky Ildikó; Jánosi György mérnök; Károly F. Szél, Stockholm; Karsay Péter, Ausztria; Keöves Györgyné gyógypedagógus; Kiss Ádám, tanszékvezető egyetemi tanár, ELTE, Budapest; Kiss László, Nagykanizsa; Kiss Piroska építész; Kobzos Kiss Tamás előadóművész, zenetanár; Kormos Pál ny. igazgató; Kóté Tibor; Kulcs Béla ügyvezető; Lázár Ödön közgazdász, Franciaország; Lévy Atilla; Lovag v. Haranghy Sándor nyug. okl. építőmérnök, Erdély díszpolgára, a POFOSZ 00223 sz. tagja; Ludányi András egyetemi tanár, politológus, Ada, OH, USA; Mányi Imréné; Mányi Molnár Lajos, Belgium; Marosvölgyi Andrea tanár,

Kiss Andrea, Molnár Piroska, Mucsi Zoltán, Nagy Zsolt, Péterfy Borbála, Pogány Judit, Rába Roland, Scherer Péter, Schilling Árpád, Sőregi Melinda, Székely Gábor, Terhes Sándor, Veress Anna, Zsámbéki Gábor.³¹

Természetesen a sajtóban is nekifeszült egymásnak a két oldal. A *Magyar Nemzet* szerkesztősége felvállalta, hogy a lapban nemrég megjelent kedvező hangvételű cikkkel ellentétes véleményt formáló írást is közlétegyen. A szerző – aki az alkotókat udvari művészeknek nevezte – szintén a kórházi jelenetet tartotta a legemlékezetesebbnek, amely „kísértetiesen hasonlít a halálra ítélt fiatal medika koncepció perében foglaltakra. Szégyen, nem szégyen, a jóérezésű színházlátogató [...] dühös lesz. [...] Egy fiatalon elsöpört doktorhallgató halála nem lehet az: nem lehet karikatúra, sem poén, sem drámaírói geg. [...] Tóth Ilona, alias Sárly Flóra, a gyilkos medika gonosz és kártékony »vicc«.” Tehát „amikor Mohácsiék beleröffenének a történelembe”, ne csodálkozzanak, hogy „a történelem mélységesen mély kútja visszhangozni kezd, és a társulat mocskolódo telefonokat kap”.³²

A *HVG-Online* így vette védelmébe a rendezőt: „Aki ismeri Mohácsi János munkásságát, tudja, hogy előadásai gyakran provokatívak, kemények, olykor megosztják a nézőket. Azonban a rendező művészi alapállását, világszemléletét – akárcsak a magyar nyelvű színjátszás egyik legfontosabb műhelyét, a kaposvári színházét – egy pillanatra sem lehet történelemhamisítással, propagandával hírbe hozni.”³³

A helyi lap pedig az „eszélösségig felfokozott hazai közéletről” írt, amelyben „esély sem maradt, hogy a végletekig lecsupaszított és megalázott ünnep méltósága megmaradjon, a napi érdekek fontosabbak voltak a tiszteletnél”.³⁴

könyvtáros; Mészáros Ágnes pénzügyi és gazdasági vezető; Mireisz Tibor; Nádasi Mihály, Budapest; Nagy Barnabás Sándor; Nagy Sándor mérnök, Szőlőgyőrök; Novák Imre; Nyerges Ferenc ügyvezető; Nyergesné Barabás Csilla cégvezető; Orbán Éva közíró; Pajor-Gyulai Károly okl. mérnök, okl. közg. '56-os elítélt műegyetemista, ny. kormányfőtanácsos; Péteri Attila; Árpád Pulay Tamás, Érd; Reisz P. Pál ferences, Szombathely; Retkes György, 1956. nov. 7-ig nemzetőr; Sárközy Csaba tanár; Siményi Vilmos nyugdíjas üzemmérnök; Simon Ilona; Simon Miklós Gyula; Sipos János nyugdíjas, Budapest; Sipos Jánosné nyugdíjas, Budapest; Solti Kálmán; Solymosy József '56-ban orvostanhallgató, Velence; Somodi Endre közgazdász-matematikus; Stark Ferenc vállalkozó; Szabó Gyula; Szabó Gyuláné, Herceghalom; Szabó Judith, nyugalmazott tanár, Franciaország; Szatmári Gézané; Székely Kornél A.D., grafikus-képzőművész, a Polgári Művészeti Műhely alapítója; Takács Tamás, Budapest; Tárnok Ibolya; Tóth Péter szerelő; Turi János; Turi Jánosné; v. Horváth Gyula karmester; Vajna Zoltán Professor Emeritus, az MTA rendes tagja, Budapest; Varga Zoltán, Orosháza; Wavruscha István; Wavruscha Istvánné; Zas (Szász) Lóránt. Fennmaradt még a fenti aláírók közül Dr. Kolozsy Sándor külön megszövegezett levele, amelyet ékezetekkel és az értelemzavaró hibák kijavításával közlünk:

„Tiltakozás a Tóth Ilona rágalmozói ellen!
Kaposvári Csiky Gergely Színház, Mohácsi János rendező Úr, Gubás Gabi Főszereplő Nő!

Erősen tiltakozom, hogy Önök egy Szent Magyar Mártír Tóth Ilona fiatal orvosnőnek életét, egyéniségét és nevét, ilyen mocskos ízléstelen hazugságú előadásukkal beszenyeznek, rágalmozák őt, nevét, hivatását, és emlékét!

Akkor, amikor ez az alig 22–25-ev körüli lány, fiatalorvos – az életét is feláldozva éjjel-nappal ügyeletesként kezelte a sérült szabadságharcosokat 1956 októberében az Orvostudományi Egyetem alagsorában is, és önfeláldozón szolgált a magyar fajtát, népünket, a Szabadságharcunkat a kommunisták, és az oroszok ellen, amiért az a rohadt Kádár 1957-ben kivégeztette.

Maguk meg, akiknek azért volt szabadabb életük, mert mi 1956-ban több százak, ezrek, szabadságharcosok áldozataival, és a mi életünkkel, Tóth Ilonával is áldoztunk érte!

Volt köztes megnyilvánulás is: „Láttam az 56-osokat, s bár én nem jelentettem volna föl (ez meglehetősen furcsa esztétikai tiltakozás), de nem tapsoltam. Színházi megoldásaiban remek volt, hangvételében és ideológiájában bántó. [...] Persze a színháznak az is a feladata, hogy felrázzon. Én ezt elfogadom. De a különféle érzékenységekre figyelni kell.”³⁵

Mohácsi István, a szindarab társszerzője így válaszolt a *Magyar Nemzet* cikkére: „Nem vagyunk »udvari művészek«. [...] Nem szeretném, ha a baloldal most az egekbe emelne minket mint »szegény megátamadt művészeket«, és hogy a jobboldal a földbe döngölje a személyünket. [...] Nem írunk sem a jobb-, sem a baloldalnak, mert akkor egyrészt csupán a nézők ötven százalékanak írnánk, másrészt úgy gondolom, az emberi érzések mindenkiben egyformák. Aki nem hiszi, járjon utána: jöjjön el, és nézze meg a darabot. Remélem, tetszeni fog, de az is lehet, hogy nem, mert nem egyforma az ízlésünk. És ez így helyes. Én nem is kérek mást, mint hogy csak azért, mert különbözik az ízlésünk, még tiszteljük egymást. Egy helyen élünk, egy időben. Bármilyen is a másik, bármi a véleménye, egy nemzet vagyunk. Ez az 1956-os forradalom hőseinek legfontosabb üzenete.”³⁶

A véleménykülönbségek természetesen éppen ebben tértek el leginkább: mi '56 üzenete, és milyennek kell lenni az ötvenedik évfordulás megemlékezésnek. A „polgári-nemzetiek” – hamis történelmi alapokon – az áldozat meggyalázásáról,³⁷ az „ünneplőknek mutatott fityisról”,³⁸ a kegyeleti jog megsértéséről³⁹ értekeztek. Koltai Tamás szerint a megemlékezés a színházban csak egyféleképp történhet: megmutatni a világot, ahol élünk. A valóságban és a fejekben.⁴⁰ A „múltnak abba a »mélységesen mély kútjába« tekint le, amely a forradalom ötvenéves jubileumának tragigroteszk bohózata nyomán nyílt meg. Ez a szegyeteljes »megemlékezés« hú tükre volt elintézetlen dolgainknak. Addig is tudni lehetett, hogy képtelenek

vagyunk földolgozni a történelmet Mohácstól '48-ig és a bornírt Trianon-komplexusig, de nem volt ennyire nyilvánvaló, hogy hagyjuk magunkat önként, »a szabadság mámorában« megvezetni a hatalom kisajátításának eszelőseitől s elveszíteni a múlt tanulságai által megvilágított jövőképet. A szellemi nyomor része az '56-os kulturális megemlékezésekre indított megélhetési kampány sok nézhetetlen produktuma. Mohácsiék kivételek: nem pénzre pályáztak, hanem önvizsgálatra.”⁴¹

Molnár Gál Péter is kedvező véleményt formált Mohácsiék múltkereséséről. Művük „nem emlékkoszorú, sem dokumentumdráma. Távol áll tőle a történelmi emlékezés. Nem tragoedia, sem comoedia. Négyórás kabaré... A kaposvári előadás nem selypegő évfordulós pukedli. Nem megcsócsált szavakból építkező közhelyparádé. Keserű szatíra ötven év történelméből.”⁴² „Azon időben, amikor meggyőztek majdnem mindenkit arról, hogy a politizáló színház bolsevista huncutság: Mohácsi visszaadja a világ ábrázolhatóságának időszerűségét”⁴³

Urbán Balázs, miután megemlíti az évfordulás „ötvenhatos megemlékezések nyomorúságosan, tragikusan röhejes poklát”, az „üres, kényszeresen ledarált ünnepi beszédek”-et, azt a kérdést veti fel, hogy „tudunk-e, képesek lehetünk-e az évfordulás ballasztoktól, sallangoktól megszabadulva beszélni ötvenhatról”.⁴⁴

Átmeneti győzelem

A 2007. március 16-i előadás után a színház vezetése közönségtalálkozót szervezett. A felbolydult városban olyan baljós hírek terjengtek, miszerint a „nép-nemzetiek” tiltakozó demonstrációjukkal tönkreteszik a programot. Többben civil ruhás rendőröket is felfedezni véltek.⁴⁵ Ám nem történt semmilyen rendbontás.

A telt házas estén a helyi képviselők mellett felűntek a budapesti színházi és médiaszakma ismert arcai és sokan mások, hogy nyomatékot adjanak szo-

En, aki 1956. október 24-től 18-es fejjel fegyveresen harcolt a Győri Vagongyári teherautók tetején az oroszok és a kommunisták ellen. Győr – Mosonmagyaróvár – Budapest. Majd sebesülten bekerült az Orvostudományi Egyetem alagsorában a többi fiatal sebesülten együtt. Csakis a néphez álló kiskatonák jóvoltából, akik kb. 10-nap körül egyik nap teherautókra dobálva bennünket, meg sem álltak az osztrák határig. Az orosz tanok egy bizonyos távolságban követtek bennünket a jobboldali szántásokban egészen a határig. Én mint magyar ember, és mint szabadságharcos az ilyen tiszteletlen jellemtelen munkájukért elítéltem Önöket. Maguk nem magyarok! Maguk félvér, kommunista janicsárok!

Visszaemlékezve a múltra, amikor az Egyetem piszkos alagsorában a mennyezetre felrögzített meleg vizet vezető csövekről az üveg-szálak angyalhajszőrűségű üveggypapírról csöpögött le a víz, az alatta levő szalmazsákokon fekvő fájdalomtól nyögő jajgató sebesült fiatal szabadságharcos betegekre, s ránk, és ott egy világos barna, rövid hajú filigrán orvosnő, Tóth Ilona nevezetű fiatal nő oly nagy buzgalommal, odaadással kötögetett, ápolgatott bennünket! Szerintem ez az egész semmi más, mint egy jelenlegi ízléstelen kommunista ragalom!

Dr. Kolozsy Sándor. www.kolozsy.com.au Szobrászművész. Szabadságharcos 1956. Sydney-Blacktown. Ausztrália.

Mint 1956-os kutató megjegyzem, hogy Kolozsy Sándor nevével eddig nem találkoztam, de nem is szerepel az ÁBTL dokumentumai között. Visszaemlékezése helyenként tényszerűtlen, másutt csak valószínűtlen.

³⁰ Réthly Attila személyes közlése, 2012.

³¹ *Élet és Irodalom*, 2007. március 16. E szolidaritási akciót Merényi (Lengyel) Anna kezdeményezte. A nyilatkozatot később az interneten még 2363-an írták alá.

³² Muray Gábor: Udvari művészet: a Mohácsi testvérek '56-os darab-

ja fityiszt mutat az ünneplőknek. (Visszhangzik a történelem mély kútja.) *Magyar Nemzet*, 2007. március 5.

³³ [Anonim]: *Színházművészek ellen hangol egy szélsőséges webportál*. I. m.

³⁴ Vas András: *Szimbolikus időturizmus*. w3.sonline.hu/somogy/kultura/szimbolikus-idoturizmus-70717 2007. március 13. (Letöltés: 2011. március 17.)

³⁵ Balázs Géza: *Kaposvár, IV. Henrik*. www.balazsgeza.hu/?p=1616 2007. március 24. (Letöltés: 2011. március 17.)

³⁶ Mohácsi István: Ne fölöttünk üzengessenek! I. m.

³⁷ Csobay Noémi: I. m.

³⁸ Muray Gábor: I. m.

³⁹ Stefka István: Tóth Ilona-ügy: ügyészi elutasítás és újabb panasz. I. m.; *Kegyeleti jog kontra művészi szabadság*. I. m.

⁴⁰ Jászay Tamás hivatkozása. In *Pannon bábszínház*. www.revizoronline.com/hu/cikk/102/kovacs-mohacsi-mohacsi-56-06-orult-lelekv-vert-hadak-kaposvar/2008.január.25 (Letöltés: 2011. március 17.)

⁴¹ Koltai Tamás: I. m.

⁴² Molnár Gál Péter: I. m.

⁴³ Molnár Gál Péter interjúja. In Lőrincz Sándor – Takács Zoltán: *Kaposvári Thália (Csiky Gergely Színház 1955–2005)*. Kaposvár, 2005.

⁴⁴ Urbán Balázs: I. m.

⁴⁵ Takács Zoltán: *Füttyszó helyett vastaps*. <http://w3.sonline.hu/somogy/kozelet/futtyszó-helyett-vastaps-a-szinhazban-71150> 2007. március 17. (Letöltés: 2011. július 3.); Huszka Imre: I. m.; „Felkészültünk arra, hogy szélsőségesek megzavarják az előadást. Persze nem vízágyúval reagálunk” – nyilatkozta a kezdés előtt a rendező, aki a hajigálás ellen még esernyőt sem készült a színészek kezébe adni. „Ezt már felhasználtam a *Csak egy szögben*, nem ismétlem magam. Elhatároztuk, bármi történik, végigjátsszuk a darabot. A színészek nem félnek, de izgulnak...” (Szemere Katalin: *Mohácsi-csata*. I. m.)

lidaritásuknak. A rendszerváltozás óta sosem fogott össze ennyire a színházi szakma. A nézőtérén 1982-t idéző hangulat uralkodott, beleértve a húszperces tapsorkánt, mint a legendás *Marat/Sade* előadásakor. Mindkét produkció 1956-ról szól, amelyről sem a kádári érában, sem ekkor nem lehetett normálisan beszélni. Korábban az elhallgatás, a tabusítás, ezáltal pedig a „tisztelen tisztelgés”⁴⁶ bigott ellenzői miatt.

A szolidaritási nyilatkozat exkaposvári aláírói közül Ascher Tamás, Básti Juli, Csákányi Eszter, Gothár Péter, Lukáts Andor, Zsámbéki Gábor jelenlétét említik meg a források.⁴⁷

Jobbágyi Gábor is jegyet váltott.⁴⁸ Azt nyilatkozta, hogy „esztétikailag nem ítéli meg a produkciót, de elképzelhetetlennek tartja, hogy megváltozik a véleménye”.⁴⁹ Később sem „bíbelődött [...] holmi művészi értelmezési szabadsággal [...], az nem az ő asztala” – jelentette ki.⁵⁰ A jelen lévő politikusok közül kétségkívül Várhegyi Attila, a Fidesz elnökségi tagja, egykori pártigazgatója, szolnoki expolgármester volt a legnagyobb. „Hogy a párt kipróbált kultúrharcosát a kíváncsiság hozta-e 16-án Kaposvárra, vagy küldetést teljesített – rejtély. Mozgásából mindenesetre úgy tűnt: hadiösvényen jár” – írta Huszka Imre.⁵¹ Informálisan, minden hivatalos megbízás nélkül, de mégis felhatalmazással, Várhegyi gyakran volt ott akkoriban. Megfordult a társulati üléseken, közgyűléseken, amikor az igazgatóválasztásról tárgyaltak. „Valósággal idehelyezte székhelyét, aligha véletlenül, egyébként nagy meglepetést keltve ezzel. Ő lehetett a kirendelt szervező.”⁵²

A rendező színpadi nyelven reagált a kritikákra: a kórházi jelenet csúcspontján, Sárosi Flóra döfésekor a képet három percre mozdulatlaná merévitette.⁵³ Molnár Gál Péter: „Igazságügyi rekonstrukció: a gyilkos medika cinkostársai körében. Itt látható az inkriminált pillanat, amiért a Pázmány Péter Katolikus Egyetem tanszékvezetője kérte Somogy megye főügyészét személyiségi jogi per megindítására a Csiky Gergely Színház igazgatója, valamint a darab rendezője és két szerzője ellen. A színházi értelemben példátlan hosszúságú szünet jelentheti a végső tettől visszariadást, latolgatását jónak-rossznak, mérlegelést

orvosi eskü és a forradalom érdeke között. Kifeszítetten drámai pauza. Beszédes némaság.”⁵⁴

A hosszas vastaps utáni meghirdetett közönségtalálkozón – amelyet Forgách András író-műfordító moderált – szinte csak a szimpatizánsok maradtak, a politikusok közül mindenki távozott, miként Jobbágyi is. Mindenesetre senki nem akadt, aki előtárta volna a produkcióval kapcsolatos elmarasztaló véleményét, s ezt a mintegy százfőnyi résztvevő hiányolta is.⁵⁵ Ascher ekkor elmondta, hogy ’56-os darabok zsűrizésére kérték fel, de végül nem vállalta, miután néhány alkotást megtekintett. Ugyanis azokban „okádék, ocsmány, a buta közönségnek behízsgáló, gondolatlan nyálcsorgatás folyt”, ellentétben Mohácsiék művével. Szerinte ez azért kelt ellenszenvet egyesekben, mert „nem a kincstári szabályokat követi, s sok ostoba ember nincs felkészülve a meglepetésre”.⁵⁶

A vég kezdete

Öt nappal később következett a színház igazgatói posztjára kiírt pályázat elbírálása az önkormányzat rendkívüli közgyűlésén, ami – a történetek után – az országos figyelem középpontjába került. A legtöbben úgy vélték, hogy a produkciót ért éles kritikák volta-képpen a közelgő igazgatóválasztásról szólnak, arról, hogy a társulat támogatottja, Znamenák István pozícióit megnyirbálják, hogy a másik (külső) jelöltet, Korognai Károlyt hozzák kedvező helyzetbe, akinek pályázata egyébként szinte az utolsó pillanatban került a testülethez.

A balsejtelmet nem oszlatták el a városvezetők sem, a társulat tagjaival történt informális találkozáson. „Most háború van, gyerekek” – hangsúlyozta az egyik fideszes képviselő.⁵⁷ „Dr. Szép Tamás ügyvéd azt közölte velünk, hogy »a Tóth Ilonával kivertétek a biztosítékot. Az már tőrhetetlen.« Pedig ő még viszonylag mellettünk volt.”⁵⁸ Jogosnak tűnik a felvetés: vajon akik „a premieren még tapsoltak, miért csak a kuruc.info és a *Magyar Nemzet* cikkei után tudták meg, mi a véleményük”?⁵⁹

Babarczy szerint nem volt „kiemelkedő” köze Mohácsiék színdarabjának a válság kialakulásához. „Voltak

⁴⁶ Jászay Tamás kifejezése, in: i. m.

⁴⁷ Takács Zoltán: *Füttyszó helyett vastaps*. I. m.; Szemere Katalin: *Mohácsi-csata*. I. m.

⁴⁸ Felesége rábeszélésére, aki nem tartotta helyesnek, hogy látatlanul nyilatkozott a színdarabról. (Szemere Katalin: *Mohácsi-csata*. I. m.)

⁴⁹ Szemere Katalin: *Mohácsi-csata*. I. m. És csakugyan fenntartotta az ügyészségi feljelentésében képviselt álláspontját.

⁵⁰ Takács Zoltán: *Jogtalan színjáték. Somogyi Hírlap*, 2007. március 29.

⁵¹ In *Órült hadak – Politikai abszurd Kaposváron*. I. m. Huszka így folytatta: „Kézen kell tartani a dolgokat. Szép diadal volt ugyan a kassai, de a háború folytatódik. Közismert, hogy a kassai Thália Színházban a borsodi Fidesz-bérlések nyomására kissé »átrendezték« a *Tótékat*. Kivették belőle a záró kép árpádsávos zászlót lengető suhancait.”

⁵² Huszka Imre személyes közlése, 2012.

⁵³ Szemere Katalin: *Mohácsi-csata*. I. m.; Huszka Imre: i. m. Huszka azt is említi, hogy a Mohácsi fivérek már korábban is folytonosan hozzáigazgatták alkotásukat az aktuális eseményekhez (tévészék-ház ostroma, az ősi tüntetéssorozat).

⁵⁴ Molnár Gál Péter: i. m.

⁵⁵ Takács Zoltán: *Füttyszó helyett vastaps*. I. m.

⁵⁶ Tossenberger Adél: i. m.

⁵⁷ Huszka Imre: i. m.

⁵⁸ Mohácsi János személyes közlése, 2012.

⁵⁹ Huszka Imre: i. m.

⁶⁰ Babarczy, OHA 2010. 8. Ascher: „Tényleg utálták a McDonagh-darabot. Szóbeszéd tárgya volt, talán látható jele nem maradt.” (Személyes közlés, 2012.)

⁶¹ Személyes közlés, 2012.

⁶² Kővári Orsolya: Most a lehetetlent kell megkísérelni (beszélgetés Znamenák Istvánnal). *Kritika*, 2007/5.

⁶³ Znamenák István személyes közlése, 2012.

⁶⁴ Tossenberger Adél: i. m.

⁶⁵ Mohácsi János személyes közlése, 2012.

⁶⁶ <http://www.sonline.hu/hirek/online-kozvetites/znamenak-istvan-lett-a-csiky-gergely-szinhaz-igazgatoja-71685> 2007. március 21. (Letöltés: 2011. március 17.)

⁶⁷ <http://www.sonline.hu/hirek/online-kozvetites/znamenak-istvan-lett-a-csiky-gergely-szinhaz-igazgatoja-71685> 2007. március 21. (Letöltés: 2011. március 17.)

⁶⁸ „A kaposvári Csiky Gergely Színház társulata mindazok számára, akik figyelemmel kísérik az igazgatóválasztás körül kialakult rendkívül éles helyzetet, és mindazok számára, akik nem, a következő nyilatkozatot teszi közzé:

Közel harminc év igazgatói pályafutás után színházunk eddigi vezetője, Babarczy László leköszön. A megüresedő igazgatói posztra Kaposvár Megyei Jogú Város Önkormányzata pályázatot írt ki, amely pályázatra a társulatunk bizalmát élvező Znamenák István, színházunk vezető színésze és vezető rendezője is jelentkezett. Az első

olyan produkciók, amiket sokkal jobban gyűlöltek itt a városon belül, például az Ascher rendezte ír darabot [Martin McDonagh: *Az inishmore-i hadnagy*, 2002/2003-as évad], ami egészen drasztikusan ábrázolta azt a fajta szadizmust, ami az IRA-t meg a hasonló csoportokat jellemezte. [...] Féktelen gyűlöletet indukált itt a városon belül, sokkal nagyobb, mint az '56-os darab.”⁶⁰

Rusznay Gábor kreált botránynak látta mindazt, ami a produkciót kísérte.⁶¹

Znamenák „legalábbis furcsának” tartotta, „hogy akkor kezdtek el gyalázni az előadást, amikor két vagy három héttel az igazgatóválasztás előtt álltunk”.⁶² „Elindult a kaposvári radikális jobboldal részéről egy erős támadás, hogy hogyan lehetne a saját emberüket valahogy igazgatói székbe juttatni. Kapóra jött nekik a Mohácsi-féle 56 ó.”⁶³

Mohácsi János is úgy látta, hogy a darabbal folytatott „hecckampánnyal” a „legokádékabb módon nyomást gyakoroltak a döntéshozó képviselő-testületre”.⁶⁴ „Amit addig csak rebesgettek, hogy balliberális fészek, akkor ragadt rá, akkor ragadhatott rá az intézményre.”⁶⁵

Ascher Tamás: „A támadás, ami a színházat érte, egy politikai típusú támadás. [...] Jól jöhet azoknak, akik szintén nem értenek a színházhoz, de jogot formálnak maguknak ahhoz, hogy eldöntsék: ki vezesse a színházat ezentúl. [...] Természetesen az alkotói szabadságról van szó. [...] Ez most nemcsak pusztán ennek az előadásnak a kérdése, hanem a kaposvári színház további működésének is. Ebben a játszmában ennek az előadásnak a támadása, szidalmazása, védelme voltaképpen egy harci kérdés... [...] Tudjuk, hogy van ez az anomália az igazgatóválasztás körül, mindnyájan tudjuk, hogy milyen politikai nyomások és kényszerek között ül össze az önkormányzat. [...] A tét az, hogy a színház folytathatja-e azt a típusú munkát, amit eddig végzett, vagy nem.”⁶⁶

forduló eredménytelenül zárult, a kaposvári közgyűlés újabb pályázat kiírása mellett döntött, lecsökkentve a pályázható terminus időtartamát egy, azaz egyetlen évre.

Ezt a döntést szakmailag nehezen értelmezhetőnek tartjuk, mivel nyilvánvaló, hogy művészi program ilyen rövid idő alatt nem valószínűsíthető meg. Mindennek ellenére Kaposvár város és közönségünk iránt érzett elkötelezettségünk okán Znamenák István vezető rendezőt felkértük, hogy pályázatával továbbra is támogasson bennünket. Határozott véleményünk, hogy az eddigi művészi munka folytatására – amivel az elmúlt évtizedekben hazai és nemzetközi tekintélyt vívtunk ki magunknak – jelen helyzetben ő a legalkalmasabb személy.

Miről szól hát akkor mindez? – tettük fel a kérdést a város képviselőinek, de egyértelmű magyarázatot nem kaptunk. Most színházi műhelyünk jövőjét érezzük veszélyben, mert attól tartunk, hogy sorsunk elbírálásánál kevésbé szakmai, sokkal inkább politikai szempontok az iránymutatók. E helyzet számunkra méltatlan, hiszen munkánkat mindig is a művészi szabadság, a magyar és európai színházkultúra mellett való elkötelezettség jellemezte, és jellemzi ma is, politikai pártoktól és rendszerektől függetlenül.

Most, amikor elmúlt korok világára emlékeztető támadások érnek bennünket, aggódunk a kaposvári Csiky Gergely Színház jövőjéért. Ezért ismételen felhívjuk a döntéshozókat, a tisztelt Képviselő-testület figyelmét felelősségük rendkívüli súlyára, és kérjük, hogy továbbra is támogassák a Csiky Gergely Színház jelenlegi társulatát, hogy a jövőben is rangjához méltóan működhessék.

A Csiky Gergely Színház Társulata:

Antal Márta, Barabás Edit, Bors Gyula, Csapó Virág, Cselényi Nóra, Csonka Ibolya, Csorba Mari, Csordás Bernadett, Csúz Livia, Fábrián Zsolt, Gubás Gabi, Gyuricza István, Hatvani Mónika, Hevesi András, Hollósi Katalin, Horváth Zita, Kalmár Tamás, Karácsony Tamás, Kelemen József, Keszég László, Khell Zsolt, Kirsch Veronika, Kocsis Pál, Kónya József, Kósa Béla, Kovács Magdolna, Kovács Zsuzsanna, Kőrösi András, Lecső Péter, Lestyán Luca, Lu-

Lukáts Andor: „Az egypártrendszerrel nagyon sokat kellett birkóznunk. Sok feljelentés volt [...] hasonlóan ahhoz, amik most vannak. [...] Most, a többpártrendszerben teljes képtelenségnek tartom, ami történik. [...] Akik azt mondják, hogy ki kell füstölni ezt a társulatot innen, nem gondolták meg, mit beszélnek. [...] Majd rájönnek, hogy ők egy harmincnégy éve épülő színházat, társulatot – amely nem akármilyen – politikai döntéssel semmissé nyilvánítanak, s ennek a súlyát nem fogják tudni elviselni, ezért ők felelősek.”⁶⁷

A társulat ugyanebben a szellemben – de a fentieknél természetesen valamelyest visszafogottabb hangnemben – tett közzé nyilatkozatot, amely éppen a közönségtalálkozó napján jelent meg az *Élet és Irodalomban*.⁶⁸

Az önkormányzat nyílt ülésén a társulat több tagja és országos napilapok tudósítói is megjelentek. Közvetlenül a döntés előtt Szita polgármester azt mondta, hogy a vezetői pályázat elbírálását nem befolyásolják a Mohácsiék alkotását kiváltó indulatok. Minden érdekelt felet nyugalomra intett. A színházról és társulatról azt kérte, hogy álljanak ki igazukért, de ne sértsenek meg senkit.⁶⁹ A közgyűlésnek a társulat tagját ajánlotta igazgatónak, akinek irányításával „stabilitást és nyugalmat vár a következő évadtól”.⁷⁰

A szakértői bizottság⁷¹ 4:2 arányban Znamenák beadványát részesítette előnyben. A képviselő-testület óriási szavazattöbbséggel – amelyet mintha a három hónappal korábbi választás óta kicseréltek volna – szintén öneki szavazott bizalmat (22 igen, 5 nem és 1 tartózkodás⁷²), hogy július elsejétől egy évig vezesse a Csiky Gergely Színházat.⁷³ A választás idején ismét szóba került az egy évre szóló megbízás: az MSZP-frakció vezetője, Pintér Attila kérdezte az előterjesztőtől, Szita polgármestertől, milyen előnyöket vár tőle.

gosi György, Márton Eszter, Mester Szilvia, Mohácsi János, Mózes Balázs, Nagy Ilona, Nagy Viktor, Némedi Árpád, Német Mónika, Nyári Oszkár, Nyári Szilvia, Papp Júlia, Patocska Katalin, Pető Kata, Pintér Katalin, Réthly Attila, Rusznay Gábor, Sarkadi Kiss János, Sebesi Tamás, Serf Egyed, Sipos Eszter, Száger Zsuzsa, Szegő György, Szula László, Szvath Tamás, Tóth Eleonóra, Tóth Géza, Tóth Richárd, Tóth-Molnár Ildikó, Urbanovits Krisztina, Valcz Péter, Váradi Szabolcs, Varga Zsuzsa, Végh Zsolt, Vékes Csaba Kaposvár, 2007. március 11.”

Csapó Virág színésznő egy interjúban így fogalmazott: „azt gondolom, hogy az igazgatóváltás miatt történt, ami történt. [...] A politikusok eldöntötték a fejünk fölött azt, hogy mi legyen a mi sorsunk... [...] Azt gondolom, hogy a hátralévő három előadásunk ebből a darabból, az mind egyfajta jajszó vagy segélykiáltás azért, hogy valaki segítsen nekünk, hogy ennek a színháznak ne a mai magyar politika döntse el a sorsát.” (<http://www.sonline.hu/hirek/online-kozvetites/znamenak-istvan-lett-a-csiky-gergely-szinhaz-igazgatoja-71685> 2007. március 21. (Letöltés: 2011. március 17.))

⁶⁹ [Anonim]: *Znamenák István lett a Csiky Gergely Színház igazgatója*. <http://www.sonline.hu/hirek/online-kozvetites/znamenak-istvan-lett-a-csiky-gergely-szinhaz-igazgatoja-71685> 2007. március 21. (Letöltés: 2011. március 17.)

⁷⁰ [Anonim]: *Eredmény Kaposvárott*. muvesz-vilag.hu, 2007. március 22. (Letöltés: 2010. szeptember 12.)

⁷¹ Közöttük Vidnyánszky Attilát, Bodolay Gézát, Hegedűs D. Gézát és Márta Istvánt tudjuk megnevezni. Közülük Vidnyánszky szavazott Korognai pályázatára, a többiek Znamenákra.

⁷² Igennel szavaztak: Szita Károly (Fidesz-KDNP), Juhász Tibor (Fidesz-KDNP), Oláh Lajosné (Fidesz-KDNP), Szép Tamás (Fidesz-KDNP), Kovács József (Fidesz-KDNP), Gelencsér Ferencné (Fidesz-KDNP), Somogyvári Lajos (Fidesz-KDNP), Torma János (Fidesz-KDNP), Csató László (Fidesz-KDNP), Csutor Ferenc (Fidesz-KDNP), Mihalecz András (Fidesz-KDNP), Csizi László (SZDSZ), Pintér Lóránd (SZDSZ), Tólos Krisztián (SZDSZ), Gyenesi Istvánné

Hiszen a szakma helytelenítette, hogy „a szellemi műhely vezetője csak főpróbát kap, az előadás egy év múlva kezdődik”.⁷⁴ Szita erről ezúttal nem beszélt, korábban már idéztük az indokát („egy év alatt bizonyíthatja a jelölt, képes-e művészeti és gazdasági szempontból is megfelelően irányítani a színházat, ami alapja lehet a folytatásnak”). Egy forrás szerint azonban már ebben az időben is nyílt sisakkal játszott. Kinyilvánította: ő dönti majd el, mi történik a színházban.⁷⁵

Mohácsi János szerint nem kizárt, hogy „Znami azért kapott egy évet igazgatóként, hogy ne hogy már az 56-os miatt ne legyen... [...] Pontosan nem tudom, miért voltak amellet, hogy Znami legyen egy évig... Nem volt valószínűleg megfelelő emberük. Korognairól kiderült, hogy csődbe vitte a szegedi színházat, lehet, hogy ez számított.”⁷⁶ „Alighanem úgy gondolták, egy esztendő alatt csak leavadásznak maguknak valakit.”⁷⁷ „A város nem talált ki elég jó embert – Korognait nem lehetett átverni a közvéleményen –, az 56-os-ra lejáró tömeg, tüntetők is vele szemben demonstrált” – mondta Ruzsnyák Gábor.⁷⁸ „Ekkor már lehetett tudni, hogy baj van” – emlékezett vissza a volt igazgató.⁷⁹

A választás után látszott, hogy Znamenák nem akart konfrontálódni a várossal, hangoztatta is, hogy tudomásul veszi a viszonyokat, igyekszik partner lenni mindenben. „Egy év alatt nem lehet nagyon megváltoztatni egy színház teljes arculatát, de lehet csinálni egy jó évadot, és elő lehet készíteni egy következő pályázatot.”⁸⁰ „Lehetőséget kaptunk arra, hogy megmutassuk, képesek vagyunk ezt a színházat a maga értékén vinni.”⁸¹ „Azt szeretném, ha végre mindenki megnyugodna, és elkezdhetnénk normális párbeszédet folytatni a fenntartókkal” – nyilatkozta az újságíróknak.⁸² De végül ezt találta mondani: „Hogy milyen szándék húzódik e döntés mögött, azt most mi nem szívesen elemezzük, mert kell a jókedv a következő évadra.”⁸³ Korognai így reflektált: „Ez a döntés az ön-

kormányzat számára egérutat jelent egy évre, de megoldást nem hoz a színháznak.”⁸⁴

Kívülről úgy (is) tűnhetett, hogy a súlyos támadásokra adott válaszként a város szinte egységesen kiállt a színházért. Ám minden a polgármester akaratára alakult; Szita Károly „a Babarczy-korszak epilógusának” szánta a következő évet, mely „majd megmutatja, ki az »úr«, és ki a »cifra szolgál« Kaposváron”.⁸⁵

Öt nappal később a Somogy Megyei Főügyészség megállapította, hogy Jobbágyi Gábor ügyészi keresetindítására nem találtak alapot, így a közérdek sérelmét nem látják megvalósulni, tehát nem indul eljárás a színház ellen.⁸⁶ Jobbágyi ezt az ügyészi álláspontot tévesnek minősítette, ezért írásbeli panaszt nyújtott be a legfőbb ügyészhez, Kovács Tamáshoz,⁸⁷ de itt is elutasításban részesült.⁸⁸ A Legfőbb Ügyészség indoklása: „...Nem állapítható meg a közérdek sérelme, mivel a társadalom egészének vagy valamely közösségnek érdekei ténylegesen nem sérültek, így a kegyeleti jog esetleges megsértése sem olyan fokú, hogy közérdeket sértene.”

A produkció a továbbiakban már problémamentesen hódított. Hatalmas érdeklődés kísérte a VII. Pécsi Országos Színházi Találkozón (POSZT), június 16-án, amikor a politikai felhangok már nem érvényesültek.⁸⁹ Itt „A legjobb társulat” különdíjat kapta, az évad végén pedig e színdarab zeneszerzője, Kovács Márton A legjobb zenéért a Színkritikusok Díját szerzte meg. A társulat pedig az évad végén minden eddigi rekordot megdöntött azzal, hogy közel száz-ezer néző látta az előadásait.

A POSZT-ra azonban rányomta a bélyegét, hogy – éppen a fesztivál napjai alatt – a szolnoki Szigligeti Színház igazgatóválasztásába a politikai erőteljesen beavatkozott, s ezzel az egyik legnagyobb hagyományú szellemi műhely autonómiája megszűnt. Ez újabb vesztes előjel volt a kaposvári színház jövőjére...

(Somogyért), Kovács Imre (Somogyért), Hoffmann-né Hetesi Noémi (MSZP), Jurmann Béla (MSZP), Paksi Lajos (MSZP), Pintér Attila (MSZP), Svajda József (MSZP), Zsoldos Róbert (MSZP). Nemmel szavaztak: Tóth István (Fidesz-KDNP), Vajda Imréné (Fidesz-KDNP), Dér Tamás (Fidesz-KDNP), Giber Vilmos (Fidesz-KDNP), Heintz Tamás (Fidesz-KDNP). Tartózkodott: Borhi Zsombor (Fidesz-KDNP).

⁷³ Korognai hangsúlyozta, hogy idegenként milyen hátránnyal indul. „Ne haragudj, Znami, nem te vagy itt a világbajnok, hanem a Babarczy” – tette hozzá. ([Anonim]: *Znamenák István lett a Csiky Gergely Színház igazgatója*. I. m.)

Znamenák: „A választás előtti éjszaka felhívott a közgyűlésből egy fideszes: »nem kell izgulni, tied a színház!«” (Személyes közlés, 2012.)

⁷⁴ [Anonim]: *Znamenák István lett a Csiky Gergely Színház igazgatója*. I. m.

⁷⁵ Uo.

⁷⁶ Mohácsi János személyes közlése, 2012. Hasonlóan vélekedett Babarczy is (Babarczy, OHA, 2010. 12.).

⁷⁷ Sztankay Ádám: Politikai próbaidő. (Beszélgetés Mohácsi Jánossal.) *168 Óra*, 2008. május 29.

⁷⁸ Személyes közlés, 2012.

⁷⁹ Babarczy, OHA 2010. 7.

⁸⁰ *Korognai is a direktorválasztáson*. Klubrádió, 2007. március 21.

⁸¹ [Anonim]: *Eredmény Kaposvárott*. I. m.

⁸² Kővári Orsolya: i. m.; „...nem vagyok hajlandó beállni ebbe a csatába sem egyik, sem másik oldalra” – nyilatkozta Proics Lillának: *Kís haladékok kaptunk. Beszélgetés Znamenák Istvánnal*. <http://kultura.hu/main.php?folderID=1181&articleID=261078&ctag=articlelist&iid=1> 2007. augusztus 2. Letöltés: 2012. augusztus 1.

⁸³ Kővári Orsolya: i. m.

⁸⁴ [Anonim]: *Eredmény Kaposvárott*. I. m. „Iszonyú sokat fogtok dolgozni, és nagyon keveset fogtok keresni” – vetítette előre a következő évadra szóló kilátásokat a társulat előtt az új igazgató. ([Anonim]: *Babarczy László elbúcsúzott Kaposvártól*. kultura.hu/main.php?folderID=952&articleID=259569&ctag=articlelist&iid=1 2007. június 11. Letöltés: 2012. augusztus 1.)

⁸⁵ Huszka Imre: i. m.

⁸⁶ Nem kegyeltsértő a kaposvári színdarab. *Népszabadság*, 2007. március 28.; *Nem indul eljárás a kaposvári színház 56-os darabja ellen*. 2007. március 29. index.hu. A közleményt Horváth Szilárd megyei főügyész írta alá. Horváth egyébként áttanulmányozta az egész Tóth Ilona-pert, mielőtt elutasította a feljelentést, a Kollár-ügyet nem tartotta koncepciónak. (Mohácsi János személyes közlése, 2012.)

⁸⁷ Stefka István: Tóth Ilona-ügy: ügyészi elutasítás és újabb panasz. I. m.

⁸⁸ Stefka István: Kegyeleti jog kontra művészi szabadság. I. m. „Jobbágyi Gábor professzor szomorúan állapította meg, hogy többet már nem tud lépni a két ügyészi elutasítás után.”

„...A kristálytisza jogi érveket követve az érdekelne, hogy az ügyészség elutasító döntését is jogszerűnek elismerve mikor kér először nyilvánosan bocsánatot a jog doktora az előadás alkotóitól. Mert ugye kétféle jog nem létezik...” – vetette fel Takács Zoltán (Jogtalan színjáték. *Somogyi Hírlap*, 2007. március 29.).

Két nappal később a lap – kvázi az ügy lezárásaként – Makovecz Imre Kossuth-díjas építész uszító hangvételű olvasói levelét közölte.

⁸⁹ Vas András: Politikai felhangmentes elismerés. *Somogyi Hírlap*, 2007. június 23.

Tánc, színház, igazgató

BESZÉLGETÉS BÉRES LÁSZLÓVAL

Gyergyóban, a Figura Stúdió Színházban éppen a dance.movement.theater fesztivál első napján, hajnalban hívom fel Béres László rendezőt, aki szerződése lejártáig, körülbelül október végéig – hét éve – a színház igazgatója. Az új pályázati kiírás során, pár hete vesztette el a lehetőségét annak, hogy tovább irányítsa a Figurát. De fellebbezni, újra pályázni nem akar. A Figura viszont a jelenlegi helyzet szerint igazgató nélkül marad. A kezdetekről és az igazgatósága alatt végbemenő szakmai és intézményi változásokról beszélgetünk.

– Sokat váltogattad a szakmáidat és a tanulmányaidat. Mit gondolsz, miért találtad meg ilyen nehezen a színházat?

– Lehet, hogy kívülről nézve hosszas, de nekem ez nyílegyenes útnak tűnik. Temesváron, mérnökhallgatóként is diákszínjász voltam, de már középiskolás koromban is folyton az akkori Figura körül ólálkodtam. Kolozsváron, míg szociológiát hallgattam, a Maszkura diákszínjász csoportot vezettem öt évig, de közben tévéztem, rádióztam, bábszínész is voltam. Aztán jött Bukarestben a rendező szak.

– Sokan a laza alternatív létből belecsöppennek a hivatalos oktatásba, és a megfelelés vágya kicsit megfagyasztja őket. Veled mi történt?

– Szembesültem, persze, a kötöttebb formákkal, de az előző tapasztalataim miatt már a második évtől valamelyest elszakadtam a főiskolától, és különböző erdélyi színházakban rendeztem a kötelező egyjelentes vizsgák helyett.

– Volt ötleted, hogy melyik színházhoz mennél szívesen?

– Nyitott voltam. A kilencvenes évek végén, 2000-es évek elején kevés rendező volt Erdélyben, bőven adódott lehetőség.

– Meg akartad csinálni a magad színházát?

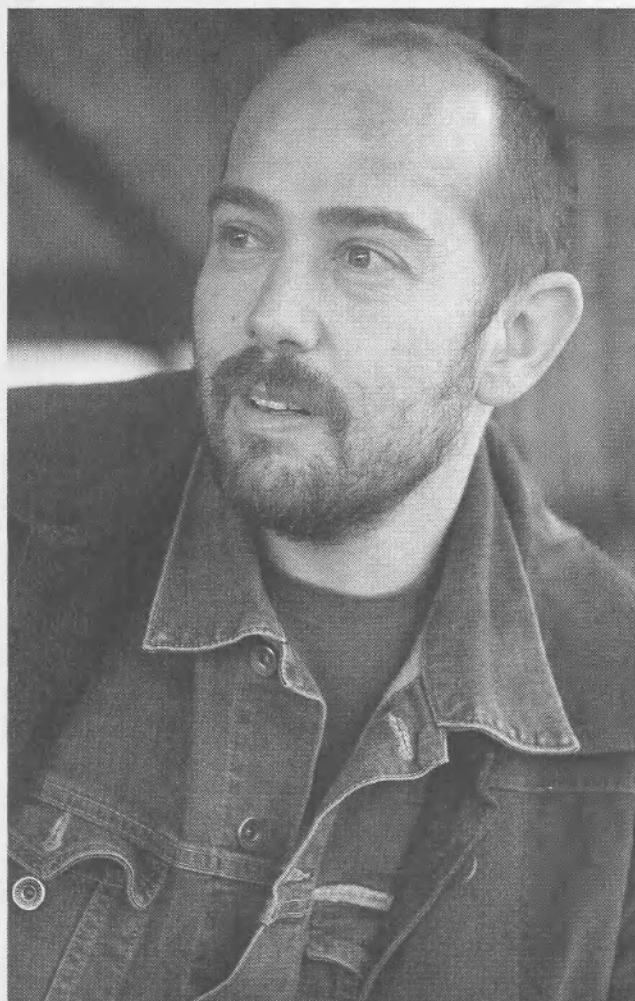
– Olyan helyet kerestem, amely terepet ad annak a fajta színházcsinálásnak, amit én elképzeltem.

– Milyen irányt képviselsz? Kik voltak rád hatással?

– Olyan színházat akartam csinálni, ami elég erősen kötődik a mozgáshoz-látványhoz. Nagyon nagy hatást tett rám például Nagy József Woyzeckje, Szegeden, a Zsinagógában. (Meggjegyzem: erre a fesztiválra végre meghívtuk ezt az előadást.)

– Kész rendezőként hogy kerültél pont a Figurához?

– Tibke, Szabó Tibor, az akkori igazgató hívott, még mint negyed- vagy ötödéves rendezőhallgatót, és ne-



Adriana Grand felvétele

kem imponált, és elfogadtam, azzal a feltétellel, hogy szabadságot kapok, kipróbálhatom magam. Így amelllett, hogy a Figura alkalmazottjaként végeztem a szerződésben meghatározott feladatokat, elmehettem rendezni Szentgyörgyre, Szatmárra, Váradra, Csíkba. Aztán itt maradtam. –Túl voltam egy-két színházi munkán, itt élnek a szüleim is, a Figura alapító okiratában benne van a kísérletezés, a figurás hagyományok is erről szólnak. Arra gondoltam, van arra lehetőség, hogy itt folytassam, vagy inkább újra indítsam.

– Szükség volt újraindításra?

– Igen. A Figura egyik legnagyobb hullámvölgyét élte, amikor a társulat egy része Bocsárdi Lászlóval átment Szentgyörgyre a '94-'95-ös évadban. Ott maradt egy frissen létrehozott intézménykezdemény, kialakulófélben lévő adminisztrációval, volt valamiféle műszak, csak éppen színészek nem voltak. Ráadásul a csapatot rögtön átköltöztették a művelődési házból a városi könyvtár felső emeletére: udvaron a raktár, pár iroda, és egy kis lyuk volt a próbaterem. Aztán elkezdődött egy nagyon lassú építkezés – még amatőrök, középiskolás diákok, fiatalok is játszottak, de köz-

ben már itt volt pár képzett színész is. Ekkor már próbálkoztunk színvonalasabb előadásokkal is, ilyen volt például *A helység kalapácsa*, amit én rendeztem, vagy a *Godot-ra várva* András Lóránt rendezésében.

– Amikor 2005-ben pályáztál, miért akartál ilyen eredménytelen helyzetben igazgató lenni?

– Amikor megpályáztam a színház igazgatóságát, és meg is nyertem, az első lépés az volt, hogy visszamegyünk a művelődési házba. Azt gondoltam, csak azért is megmutatom, hogy lehet ebben a kisvárosban igéyes színházat létrehozni.

– Mit értesz igéyes színházon?

– Akkor azt gondoltam, hogy a Figurának hűnek kell maradnia az alapítók gondolataihoz, a kísérletezéshez, amit mára inkább a színházi nyelv megújításaként gondolok tovább. Ugyanakkor figyelembe kellett venni a helyzetet, hogy a társulatnak egy akkor húszezres (mára 17 700) lakosú város ad otthont, ahol a figurás hagyományokat egyeztetni kell a kisváros lakóinak elvárásaival is.

– Ezek szerint volt egy szervezeti-infrastrukturális és egy szakmai kihívás. Nézzük előbb a művészeti oldalát. Hogyan reagált a szakma a te igazgatóságod alatt az előadásokra?

– Kifejezetten jól: az elmúlt hét évben a Figura szakmai megítélése egyre jobb lett. 2005-ben egyetlen fesztiválon voltunk, a szinte kötelező Kisvárdán – idén pedig kilenc fesztiválra kaptunk meghívást. Akkor, 2005-ben kaptunk egy különdíjat, az utóbbi években pedig a fesztiválokról két-három díjat is elhoztunk. Idén Veszprémben a Tánc Fesztiváljáról elhoztuk a nagydíjat; ilyen talán még nem is volt a Figura intézményesített történetében. Olyan színházi rendezők dolgoztak nálunk, mint Barabás Olga, Kövesdy István, Victor Ioan Frunză, Sorin Militaru, Kátóna Imre. David Esrig színészeknek tartott workshopot nálunk. És akkor a tánc-vonalról még nem is beszéltünk.

– Mi a helyzet a román és magyar szakmával? Volt különbség a két szakmai közeg között?

– A román szakmai közeg egyre nagyobb elismeréssel beszélt rólunk, ez érezhető volt a nyilatkozatok, fesztiválmeghívások szintjén. Felkerültünk a térképre: eljöttek például hozzánk válogatni a Nemzeti Színházi Fesztiválra (FNT-re). Ma már több román fesztivál rendszeres vendégei vagyunk. Például 2005-től évente meghívják a bukaresti Nemzetközi Gyerekszínházi Fesztiválra, sőt, sokáig mi voltunk ott az egyetlen magyar nyelvű színház. Az általunk szervezett fesztiválokra a legnagyobb román kritikusok jöttek el: Alice Georgescu, a Román Kritikusövetség elnöke, a Nemzeti Színházi Fesztivál igazgatója és Cristina Modreanu, Iulia Popovici, Silvia Dumitrache, Andrea Dumitru, Ion Parhon.

Ami az erdélyi magyar színházakat illeti, az eddigi kistestvér státusból valós partneri kapcsolatok alakultak ki. Előadás-cserkapcsolataink lettek a szentgyörgyi, vásárhelyi, kézdivásárhelyi, temesvári, szatmári, udvarhelyi, aradi társulattal. Megváltozott a főiskolákkal, illetve a főiskolát frissen végzettekkel való viszonyunk is. Addig a Figurát szólásmondás szintjén is úgy könyvelték el, mint előkészítő évfolyamot a főiskola számára. Pár év alatt megfordult a dolog, és a Figura

elkezdte vonzani a frissen végzetteket. A diákok érdeklődtek irántunk: úgy 2007-től kezdve izgalmas és vonzó társulatnak tartottak, elsősorban a műsorpolitikánk miatt. De mivel nagyon kicsi ez a város – a gazdasági potenciál minimális, a szellemi élet nem a legpezsgőbb –, nehéz a fiatalokat itt tartani.

– Talán nem is két, hanem három szakmai közegről van szó. Említetted a romániai román és a romániai magyar színházi közeget. Milyennek látod ebben az időszakban a Figura megítélését a magyarországi szakma körében?

– A magyarországi szakma kettéosztható. A táncszakma nagyon nyitott volt felénk, és egyre inkább elismerte az eredményeinket. Ez az alkotóknak is köszönhető: Vava Ștefănescu (elismert román koreográfus) és Magyarországról Bozsik Yvette, Goda Gábor dolgozott a társulattal. Egyre több ilyen jellegű fesztiválra kaptunk meghívást Magyarországon is, például a Thealterre és a Tánc Fesztiváljára is. Szaklapokban és táncrovatokban jelentek meg írások rólunk: a *tanc-kritika.hu*-n, az *Ellenfényben* vagy a *színhaz.net*-en. A színházi kritika tartózkodóbb, de érezhető az elismerés, hogy erős építkezés folyik a Figuránál. Az sem véletlen, hogy míg 2005 előtt a társulat két évente egyszer volt a Vendégségben Budapesten sorozat meghívottja, ma évente kétszer jövünk Pestre.

– És hogyan alakult a kapcsolat a közönséggel?

– Ha Gyergyóról beszélünk, akkor egyértelműen gyarapodott a közönség 2005-től. Sokat nyomott a latban, hogy felnőtteknek szóló, nagyszínpadi előadások kerültek a repertoárba, ezekhez olyan zenés, vígjáték jellegű előadásokat vásároltunk meg a környező színházaktól, amelyek behozták a nagyközönséget is. Ami a saját előadásainkat illeti, Csíkbán például nagyon erős közönségünk alakult ki, amelyik kimondottan a mi produkcióinkra jött be. Az utóbbi években Gyergyó testvérvárosaival – Eger, Kiskunmajsa, Békés, Szigetszentmiklós – vettük fel a kapcsolatot Magyarországon.

Itthon, Gyergyóban a lakosság egy részének komoly fenntartásai voltak a Figurával szemben a kísérleti jelleg miatt. Nagyon erős nyomokat hagyott, hogy a kilencvenes évek második felében a kísérletezés nevében nem mindig születtek minőségi előadások, például amikor városnapokon a díszbédre bementek, és az asztalon táncoltak. Sokan a mai napig felelmegetik a számukra botrányosnak tűnő előadásokat.

– Voltak azért korábban szakmailag elismert, izgalmas előadások, mint a Várnász vagy az Übü király.

– Így van. A közönség egy szűk rétege már korábban is vevő volt az igazi figurás előadásokra. Ők jöttek aztán a mi fesztiváljainkra is, ez kétségtelen. Mozgás, táncszínház, vizuális nyelv – erre épült a Figura saját nyelve. Megpróbáltuk megmozdítani az ellenállót is. Az átcsábítás egyik táborból a másikba hosszú és nehéz folyamat, mert nem nulláról építkeztünk, hanem erős ellenállást kellett legyőznünk.

– Két fesztivált szervez a Figura. Ezek közül az egyik a Nemzetiségi Színházak Kollokviuma, ami tíznapos megafesztivál, különösen a színház méreteihez képest. Nem megterhelő ez?

– Eddig még mindig megoldottuk. Legutóbb, 2011-ben huszonhat színházi előadás volt, naponta szakmai workshopokkal, kerekasztal-beszélgetésekkel. De vannak koncertek, könyvbemutatók, felolvasószín-

házak. Fesztiválújság, fesztiválrádió. Ilyenkor végig jelen van húsz kolozsvári és marosvásárhelyi főiskolás diák.

– *Miért döntött úgy a Figura, hogy átveszi ezt az eredetileg Szentgyörgyben indult fesztivált?*

– A minisztérium – pontosabban Románia Kormánya Interetnikus Kapcsolatok Hivatala – 2001-ben felakarta újítani a hagyományokat, és felajánlotta az összes színháznak a fesztiválszervezést. A legkisebb, a Figura fogadta el. A könyvtárban székelő Figura 2005-ig a végletekig lepattant kultúrházban szervezte meg a fesztivált. Abban az évben lettem igazgató, és még ugyanakkor felmerült, hogy a Kollokviumnak egyáltalán helye van-e Gyergyóban. Akkor többek között azzal pályáztam, hogy a Kollokvium maradjon itt, és ez segít a színháznak is megerősödni. A Kollokviumnak 2007-ben hatszázról hatezerre emelkedett a nézőszáma, és komoly szakmai sikere és elismertése lett.

– *A dance.movement.theatre egészen más hangvételű fesztivál. Rövidebb is. Mi a célja?*

– Ez is az akkori igazgatói pályázatom szerves része volt. Ahhoz, hogy a Figura mint olyan megmaradjon itt Gyergyóban, a bérletrendszeren kívül az is kell, hogy létrehozzunk egy olyan fesztivált, amely erről a kísérletező nyelvről szól. A 2006-ban elindított fesztivál a tánc–mozgás–színház határmezsgyéjén születő előadásokat szólítja meg. Az elsődleges cél az volt, hogy felkutassuk és megismertessük a színházművészet aktuális tendenciáit. A térképen nem tájoltuk be, de Közép-Kelet Európából jöttek a meghívottak: volt itt szerb, török, román, magyar vendég, de volt francia is. Idén lett volna szlovén és német csapat is, de pénzügyi okok miatt nem tudtak eljönni. A kísérőprogramokon a fotókiállítások, filmek, koncertek is ezt a világot erősítik. Olyan zenészeket hívtunk meg – Harry Tavitian, Lajkó Félix, Ágoston Béla, Vlaicu Gorcea, Philippe Herrier –, akik az előadások zenéjét írták.

– *Pár hete néhány század híján nem nyerted el a színház további igazgatásának lehetőségét. Milyen tartalmi és formai követelményei vannak ma Romániában egy színházigazgatói pályázatának?*

– Nem tudom a törvény számát idézni, a lényeg, hogy 2007-től Romániában a kulturális intézményeket menedzserek vezetik. A menedzseri törvény pontosan, részletesen meghatároz minden kis lépést: hogyan kell kiírni egy versenyvizsgát, milyen összetételű a bizottság, hogy egy menedzseri pályázat milyen kérdésekre kell válaszoljon, továbbá az óvás módját, vagy hogy miként kell megírni az éves beszámolókat, és miket kell bennük megfogalmazni.

– *A pályázatodban megütötte a szememet, hogy aránytalanul sok a viszonyszám, a gazdasági fogalom, a pénzügyi méricskélés. Miért ez a nagyon profit jellegű beállítottság?*

– A menedzseri törvény kapcsán az a szomorú, hogy az igazgatói pozíciókból menedzseri pozíciók lettek – ez pedig egészen más elvárásokat támaszt. Pénzről, vezetésről van szó, és sokkal kevésbé a művészeti koncepcióról.

– *Az új feltételrendszer szerint mennyire érdemleges még a művészeti koncepció?*

– A pályázatban a pénzügyi részt, a menedzseri teendőket kell hangsúlyozni, részletesen kitérve a piárra, közönségszervezésre, a gazdasági, jogi, intézményszerkezeti kérdésekre. Még arra is, hogy például milyen és mekkora a termék kihasználtsága. Ez adja egy pályázat 80 százalékát, és megítélésem szerint maximum 20 százalékban ad egyáltalán teret a művészeti elgondolásnak. Ez a szemléletmód a színházat üzleti vállalkozásnak tekinti.

– *A fentebbi két fesztivál a fenntartónak mekkora anyagi megterhelést jelentett?*

– Semekkorát. Mindkét fesztivált pályázati pénzekből szerveztük és működtettük.

– *Ha a menedzseri elvárások felől nézzük, mennyire tartod sikeresnek az igazgatóságodat ebben a hét évben?*

– A színház nézettsége körülbelül tizszeresére ugrott 2005-től. Visszaköltöztünk a művelődési házba. Egy olyan épületet kell elképzelni, ahol végé és fűtés sem volt; egy lakatlan hetvenes évekbeli szocreál épületet. Ebben az infrastruktúra nélküli kihalt épületben mára fűtött terem van, kicserélt színpaddeszkák, és például olyan hang- és fénytechnika, ami már megbír egy fesztivál-terhelést, vagyis több előadást párhuzamosan. Az előcsarnokot felújítottuk; ruhatárunk, színházi büfénk lett, és most már vannak raktárak, műhelyek, hangosító-világosító fülkék is. A volt diszkó helyén teljesen felszerelt, nyolcvan férőhelyes stúdióterem áll, amelyet a Figura névadója emlékére Bocsárdi Angi Gabriella stúdióteremnek kereszteltünk. Van egy mikrobuszunk is: azt a fenntartótól kaptuk.

– *És mi minden kellett még ahhoz, hogy működhessen a színház mint intézmény?*

– Nem volt statútuma, belső rendszabályzata a színháznak; munkaköri leírások hiányoztak, arra nem volt hivatalos papír, hogy milyen alapon tartja el a város a színházat. Ilyen állapotok voltak, amikor igazgató lettem.

De fontos volt az is, hogy bevezessük a bérletrendszert. Azt is 2005-ben kezdtük el. A bérletrendszer ugyanis közönségnevelő és gazdasági szempontból is lényeges. Ma a 17 700-as lakosú városnak 1200 gyerekbérlete van. Színre viszünk egy gyerekelőadást, és körbelátogatjuk egymást a környező színházakkal. Ebben a gyerekbérlet-rendszerben Csík, Udvarhely, Gyergyó vesz részt. Így mindegyik színházban látható évente három gyerekelőadás. De van felnőtt bérletes közönségünk is, és bérletet adunk el a középiskolásoknak is.

– *Akkor nézzük szigorúan a viszonyszámokat: röviden összefoglalva hogyan áll most a színház pénzügyileg?*

– Úgy, hogy a színház önrésze – tehát a bevételünk – és a Figura Társaság pályázatai az utóbbi években pontosan ugyanakkora összeget produkálnak, mint a város által nyújtott szubvenció. És ezt többnyire hagyományoszerűen elhallgattuk a város vezetése előtt, mert folyton ott lebegett a fejünk felett, hogy a város nem akarja ezt a színházat, és ezért úgy reagálnak, hogy ha összehozzuk a felét, akkor akár hozzuk össze az egészet is – vagy legalábbis sokkal kevesebb támogatást kapunk.

– *Mindezek után hogy lehet, hogy az idén valósággal elbuktál az igazgatói pályázaton?*

– Úgy, hogy magának a versenyvizsgának nem sok köze volt az eredményhez. Nem az új menedzseri terven dőlt el, amit ilyen alkalmakkor kérnek, és nem is a szóbeli védésen. Más szempontok kerültek előtérbe: például a társulat petíciója, amely az én igazgatásom ellen irányult. Ugyanakkor nyilvánvalóvá vált, hogy a város vezetése sem akar már engem. Mert amikor először megpályáztam a színház igazgatóságát, úgy láttam – és így látom most is –, hogy a könyvtár épületében nagycsaládi hangulatban működő csapat nem garancia arra, hogy a Figura megmaradjon a városban. Ezért erős intézményi rendszert próbáltam létrehozni. Azt gondolom, hogy Gyergyóban nincs igény arra a fajta színházra, amit 2005-ben elkezdtem építeni. Hát ezért nem volt sikeres az igazgatói pályázatom.

– *A nyár úgy kezdődött, hogy a Figuránál négy üresedés volt. Mi volt ennek az oka?*

– Ebből kettő színészi státus, és egy irodalmi titkári meg egy közönségszervezői hely volt. Az irodalmi titkár végül nem ment el, tehát három üresedéssel kezdődött a nyár, amiből kettő volt színészi poszt – egyre csappannak a számok, mint egy viccben. De hogy válaszoljak a burkolt kérdésre: maximalista voltam és vagyok önmagammal és a környezetemmel szemben is.

– *A maximalizmus egy sztenderdet feltételez. A magas lécezt te teszed fel?*

– Igen, én. Összességében azt gondolom, hogy sok feszültség felgyűlt az utóbbi években. Ezt két dolognak tulajdonítom: egyrészt sok munkával, energiabefektetéssel és stresszrel jár a fentebbi átalakulás folyamata – vagyis hogy kisebbségi létben egy nagy boldog családból intézményi színház legyen, ráadásul egy Figura-jellegű kísérleti színház. Ebben az intézményben két ember van, aki dolgozott már korábban profi színházban, és a tapasztalatai alapján rálátása volt egy színházi intézmény működésére. Az egyik a feleségem, Bartha Boróka, a másik pedig én. A Figurában ki kellett alakítanom például a tervelfogadást. Ugyanis korábban a rendszer működése ilyen szinten nem indult el. Be kellett vezetni a napi, heti és havi próbatábla fogalmát. A stábgyűléseket. A színház legalapvetőbb működési struktúráját kellett elindítani. Akik itt dolgoznak, és szeretik a Figurát, most a korábbi hat helyett kilenc-tíz órát robotolnak, évi két-három bemutató helyett ötöt-hatot, évi húsz-huszonöt előadás helyett pedig száz előadást kell végigcsinálniuk. Érthető módon elfáradtak, belefáradtak, érezhetik úgy, hogy stressznek, nyomásnak vannak kitéve. A munkát megsokszorozta az is, hogy kis irodákból átkerültünk egy kétezer négyzetméter nagyságú épületbe, és azt fenn is kell tartani. Szakmailag ez inkább sikertörténet. Ugyanakkor a részemről és a környezetem részéről is megfeszített munkát kívánt, amit én elvártam, sőt megköveteltem.

– *Nem okozott a társulatban feszültséget, hogy a vezető színésznő és az igazgató egy házaspár?*

– De igen.

– *Felmerült bennetek, hogy jobb lenne két külön társulatban dolgozni?*

– Ha fel is merült volna: egy háromgyerekes anya hogyan tudott volna napi rendszerességgel hatvan kilométert ingáznai a legközelebbi színházba csak azért,

hogy ne legyen összeférhetetlenség? Annak idején Boróka az akkor gőzerővel induló sepsiszentgyörgyi társulattól jött velem ide, akkor már első kisgyerekünkkel.

– *Mégis eljutott ez a feszültség egy petícióig a személyed ellen. Vajon lehetett volna más módja annak, hogy rendezzék a konfliktusokat?*

– Valószínűleg másfajta kommunikációval lehetett volna. Utólag azt gondolom, hogy eljutott egy pontig a helyzet, ahonnan már nem visszafordítható. Biztos, hogy nagyobb odafigyeléssel, több empátiával megállítható lett volna. Nem is tudom, hol lett volna az a pont.

– *Az autoriter vezetés híve vagy?*

– Mondhatjuk azt, hogy igen. Azt gondolom, hogy a színház nem demokratikus intézmény. Az erdélyi vagy a romániai színházak példáját tekintve azt látom, hogy azok a színházak működnek igazán jól, ahol erőskezü vezetése van.

– *Mi történik az évaddal ezek után?*

– Tudomásul vettem a helyzetet. Jeleztem a fenntartónak és a művészeti tanácsnak is, hogy nem áll szándékomban a következő versenyvizsgára elmenni, és ideiglenes megbízást sem vállallok. A menedzseri szerződésben foglaltaknak megfelelően még százhusz napig itt dolgozom. Most éppen zajlik a dance.movement.theatre fesztivál negyedik kiadása, ezt végigcsinálom, és még az első produkciót, Bicskei István Beckett-parafrázisát is végigviszem október 3-i bemutatóval. De a továbbiakban az évad megszervezése nem tartozik rám. Habár már megterveztem az évadot, az előadásokat sok szempontból kell végigkísérni; idetartozik az alkotók meghívása, ehhez a pénzügyi fedezet megszerzése, a bérletrendszer működtetése. Ez mind az új igazgató feladatai közé tartozik majd. Értelemszerűen nem tudok olyasmiről felelősséget vállalni, amit nem én fogok végigvinni.

– *A te terveid szerint milyen előadásokból állt volna a következő évad?*

– Az említett Bicskei-rendezéssel kezdődik, utána *Lúdas Matyi*t rendeztem volna, majd Háy János *Mandragóra* című darabja jött volna Kövesdy István rendezésében. Terveztem még Bozsik Yvette *Lidérc*ek, *boszorkányok* című előadását, Alexandru Dabija rendezte volna Csehov *Sirályát*, és/vagy én vittem volna színre Örkénytől a *Hanák*nét.

– *És mi történik veled ezután?*

– Új korszak kezdődik az életemben. Egyelőre szabadúszó rendezőként szeretnék megélni. Eddig úgy tűnik, a román szakma érdeklődik is irántam. Szeretném mostantól az energiáimat a rendezés felé terelni. A menedzseri munka nagyon másfajta gondolkodásmódot feltételez, mint a kreatív munka, és az elmúlt években úgy adta a helyzet, hogy az előbbire koncentráltam. Persze ez szándékos döntés volt a részemről. Amióta itt vagyok, csak egyszer mozdultam ki Gyergyóból, amikor Piatra Neamţon a *Yermát* rendeztem. És az előadást rögtön meghívták a Nemzeti Színházi Fesztiválra. Úgy érzem, sok mindenről lemondtam. Felmerült bennem egy csomó darabötlet, ami eddig nem tudott megvalósulni. Majd most fog.

AZ INTERJÚ KÉSZÍTETTE:
SEBESTYÉN RITA

Szergej Cserkasszkij

Sztanyiszlavszkij és a jóga

1930. december 23-án Sztanyiszlavszkij a következőket írta L. J. Gurevicznek befejezés küszöbén álló könyvéről, *A színész munkájáról*: „Véleményem szerint könyvemben »az emberi szellem életének megteremtése« rejt a legfőbb veszélyt, nem szabad ugyanis szellemről beszélni. Veszélyesek lehetnek még a tudatalatti, az emanáció, az imanáció, a lélek szavak. Mi lesz, ha emiatt tiltják be a könyvet?»¹

Sztanyiszlavszkijnak minden oka megvolt rá, hogy féljen. A húszas évek végén az országos fellendülést nyomatékosító intézkedések részeként megindult a Moszkvai Művész Színház kényszerátalakítása modellértékű színházzá; Sztálin ideológusai a „szocialista realizmus” fellegvárát kívánták megteremteni az intézményből. Egész bizottság gyűlt össze, hogy végigolvassa Sztanyiszlavszkij könyvét: a kéziratból ki kellett irtani mindent, ami a materialista filozófiával, a dialektikus materializmussal ellenkezett.

Sztanyiszlavszkij öncenzúrára kényszerült. Meg kellett például szabadulnia az „affektív” emlékeztetől. „Ezt a kifejezést elvetették, és nincs mivel pótolni” – szögezi le a Módszer alkotója *A színész munkájában*, majd szinte panaszosan fakad ki: „De mégiscsak muszáj definiálnunk valamivel!”² Így lesz az „affektív” emlékeztetőből „érzelmi” emlékeztető. Sztanyiszlavszkij még arra is módot talált jegyzetfüzetében, hogyan „fordítsa le” a színművészet céljának fő meghatározását a cenzúrától fenyegetett „szellem” szó mellőzésével: „az emberi szellem életének megteremtése” helyett „a színpadon játszó személyek belső világának megteremtése, s e világról alkotott képzet közvetítése a művészi formán keresztül”.³ Sztanyiszlavszkij számtalan ehhez hasonló kompromisszumra kényszerült, hogy legfontosabb gondolatait a cenzúra jóváhagyásával juttassa kifejezésre.

Ezzel egyidejűleg az Összorosz Kommunista Párt Központi Bizottságának illetékes tisztviselője, A. I. Angarov udvarias, de kérlelhetetlen „utasításokkal” látta el a Módszer szerzőjét: „Minél tovább olvasom az ön megjelent munkáit és kéziratait, annál inkább arra a meggyőződésre jutok, hogy »intuíción« ön művészi ösztönt ért... Az olyasféle homályos fogalmak, mint »intuíción« vagy »tudatalatti«, magyarázatra szorulnak, meg kell mutatni valóságos tartalmukat, világossá kell tenni az emberek számára, pontosan mit takar ez

a művészi ösztön, hogyan jut kifejezésre. Egyebek közt ez a feladat hárul azokra, akik elméleti síkon kutatják a művészet kérdéseit”⁴ – világosítja fel Angarov a színészet természetrajzának szentelt tudomány megteremtőjét. Sztanyiszlavszkij alázatosan megköszöni A. I. Angarov „baráti” jó tanácsát, és mindent meg is tesz, hogy kövesse, amint ez 1937. február 11-én keltezett leveléből kiderül: „Előre sejtve, hogy találkozásunk alkalmával ön részletes magyarázattal fog szolgálni az intuíción illetően, szándékosan kihúztam ezt a szót művem első kiadásából. [...] Egyetértek, hogy semmi sem rejtélyesebb vagy titokzatosabb az alkotás folyamatánál, és hogy beszélünk kell mindezekről a kérdésekről.”⁵

A húszas évek végétől kezdődően a jóga filozófiájának vagy gyakorlatának szinte mindennemű említése kikopott Sztanyiszlavszkij kézírataiból és publikált műveiből. Sztálin ideológusainak hite szerint a szocialista realizmus színházának meghatározó alakja nem meríthet ihletet az indiai remeték misztikus bölcséletéből. Így kezdték el szisztematikusan véka alá rejteni a Módszer egyik legfontosabb forrását. Az *Életem a művészetben* (1926) lapjain már nyoma sincs a „jóga” szónak, és *A színész munkája* 1938-as orosz kiadásában is hiába keressük.

Először az 1955-ös, nyolckötetes Sztanyiszlavszkij-összkiadás harmadik kötetében bukkan fel újra, ott is csak egy elejtett megjegyzésben, amely elmagyarázza, hogy „a hindu jógik filozófiájából kölcsönzött »prána« fogalmát a világosabb és tudományosabb »izomenergia«, még egyszerűbben »energia« kifejezéssel helyettesítjük”.⁶

Sztanyiszlavszkij összegyűjtött műveinek negyedik kötete, az *Egy színész felkészül* (1957) viszont gazdag bizonyítékokkal szolgál a Sztanyiszlavszkij-módszer és a jóga közti összefüggésekre, amelyek valamiképpen elkerülték a cenzúra figyelmét. A kötet három ízben utal a jógára: egyrészt azzal a megállapítással, hogy „a tudatalattihoz a tudatosságon keresztül vezet az út”,⁷ másrészt két, kifejezetten a jógából kölcsönzött példával: egyik „a tudatalatti zsákjába” dobott gondolatfürtök rejtett munkáját taglalja, a másik annak a bányász gyermeknek a példájával él, „aki, a magot elvetve, félóránként kihúzza azt a földből, hogy megnézze, gyökeret eresztett-e már”.⁸

¹ Sztanyiszlavszkij, K. Sz.: *Szobranijje szocsinyenyij*. In 8 vol. M., 1961, V. 8. 277–278.

² Sztanyiszlavszkij, K. Sz.: *Szobranijje szocsinyenyij*. In 9 vol. M., 1989, V. 2. 164.

³ Sztanyiszlavszkij, K. Sz.: *Iz zapisnih knyizsek*. In 2 vol. M., 1986, V. 2. 323.

⁴ Idézi Dibovszkij, V. V.: V plenu predlagajemih obsztojatjelsztv //

Minuvsije. *Isztoricseszki almanah*, 10. M.–SPb., 1992, 312–313.

⁵ Sztanyiszlavszkij, K. Sz.: *Szobranijje szocsinyenyij*. In 8 vol. V. 8. 432–433.

⁶ Sztanyiszlavszkij, K. Sz.: *Szobranijje szocsinyenyij*. In 8 vol. V. 3. 459.

⁷ Sztanyiszlavszkij, K. Sz.: *Szobranijje szocsinyenyij*. In 8 vol. V. 4. 156.

⁸ Uo. 158–159.

Az ilyesfajta hivatkozások inkább hatnak valami keleti tündérmeséből kölcsönzött részletként, mintsem a jóga filozófiáján és gyakorlatán alapuló, megalapozott módszertanként. Így hát annak a hatásnak a jelen-



FENT: Próbán 1935-ben
LENT: Csehov felolvassa a *Sirályt*, mögötte jobbra Sztanyiszlavszkij (1899)



tősége, amit az emberi természetről évszázadokon át felhalmozott jógikus bölcsélet gyakorolt Sztanyiszlavszkij módszerére a szovjet színházak stúdióiban, fokozatosan elhalványult, sőt, mindent meg is tettek annak érdekében, hogy eltitkolják. Joggal mutat rá Valerij Nyikolajevics Galengejev: „Főleg az ötvenes-hatvanas években emlegették előszeretettel Sztanyisz-

lavszkijról, hogy a XX. század fordulóján és a rákövetkező (»dekadens«) évtizedben futó, nem túl mély érdeklődést tanúsított az indiai jógik filozófiája iránt, különös tekintettel mindarra, ami a pránával függött össze – a lélek titokzatos belső lényegével, amely arra szolgál, hogy kapcsolatot teremtsen az emberi lélek és a tér (vagy, a korai Moszkvai Művész Színház gyakorlatának megfelelő nyelvre lefordítva, a Világlélek) között. A közvélekedés szerint Sztanyiszlavszkij gyorsan és sikeresen túltette magát a távoli hinduk filozófiájának befolyásán, és mindezt a materialista értelmében vett cselekvésbe ültette át, ahol nincs hely semmiféle »miszticizmus« számára.”⁹

Jelen tanulmányban éppen ennek az ellenkezőjét szeretnénk bizonyítani.

1967-ben Sz. V. Gippiusz megjelenteti Sztanyiszlavszkij technikáján alapuló híres gyakorlatgyűjteményét, *Az érzések gimnasztikáját*. Miközben több gyakorlatot emel át a jógából – ahogyan erre ki is tér könyve bevezető részében –, *Az érzések gimnasztikája* egyáltalán nem foglalkozik annak a Sztanyiszlavszkij-módszerre gyakorolt hatásával. A jógát „vallásos és idealisztikus filozófiai rendszerként” aposztrofálva kényszeredetten negatív, helyenként szinte vállvere-

⁹ Galengejev, V. N.: *Ucsenyije Sztanyiszlavszkogo o szcenyicseszkom szlove*. L., 1990, 105.

¹⁰ Gippiusz, Sz. V.: *Gimnasztika csuvsztv. Trenyng tvorcseszkoj pszihotyehnyiki*. L.–M., 1967, 26.

¹¹ Gippiusz, Sz. V.: i. m. 282–283.

getően ironikus hangot üt meg. A szerző gúnyt űz abból a feltételezésből, hogy az emberi lénynek aurája volna, a prána fogalmát pedig a leszűkíti a „kinesztéziára”.¹⁰ A „kisugárzás” vagy „átsugárzás” jelenségét például, P. V. Szimonovot idézve, tévesen próbálja meg „mikromimikává” egyszerűsíteni.¹¹ A második kiadásban, amelyet a pedagógus 1981-ben bekövetkezett halála után kezdtek előkészíteni, de végül csak 2003-ban jelent meg, a legszégeylenetesebb kitételeket már mellőzték, és külön fejezetecske tárgyalja röviden a jógát (*T. Ribot: Jóga – Az orosz realizmus hagyományai*). Ez azzal a beismeréssel kezdődik, hogy

„némely gyakorlatok megalkotásakor ösztönzőleg hatott a jóga, ez az ősi, Indiából származó filozófiai rendszer”,¹² és a szöveg további része a források feltüntetésével tartalmaz néhány jógikus alapvetést és gyakorlatot. De még itt is szükségesnek tartják az olvasó tudtára adni, hogy „Sztanyiszlavszkij utolsó, színészképzéssel kapcsolatos jegyzeteiből ítélve gyakorlatai a harmincas évekre már mentesek voltak [...] a jóga miszticizmusától”.¹³

Így hát még e javarészt jógikus képzésre épülő kötet sem vizsgálja mélyebben a Sztanyiszlavszkij-módszer és a jógaoktatás közötti összefüggéseket. Véleményem szerint a modern orosz színháztudomány is elsiklik fölöttük. Közben minden második jógával foglalkozó weboldal szerkesztője (a hatha jógát aktívan művelő hírességek feletti büszkeségében) siet megemlíteni mások mellett Sztanyiszlavszkijt, „akinek módszere köztudottan a jóga épül [kiemelés tőlem – Sz. Cs.]”.¹⁴ Ki által köztudottan? És mire alapozza ezt? Az ilyen megállapítás nem több pusztán reklámnál, nincs mögötte modern színházi kutatómunkára épülő, valódi tudás.

A Sztanyiszlavszkij-módszer és a jógikus tanítások közötti összefüggések felismerésének hiánya egy sor komoly színházpedagógiai problémához vezet. L. V. Gracseva professzor, a színészképzés szakavatott értője jogosan hívja föl a figyelmet arra, hogy bizonyos gyakorlatok esetében, amennyiben nem ismerjük a mélyükben rejlő jógikus alapokat, a gyakorlat célja leegyszerűsödik, tartalma pedig sekélyessé válik. A következő példával szolgál: „A »hangokra figyelés« gyakorlatára szinte minden évfolyam első szemeszterében sor kerül. Lebonyolítását azonban a legtöbbször félreértik: »szegény« növendéktől azt kérik, hogy figyelje meg a szobában és a szobán kívül hallható zajokat, s aki többet tud felsorolni a gyakorlat végén, mint társai, az állítólag nyitottabb náluk. E gyakorlat ősi zen gyökerekre tekint vissza, a hangokra épülő meditációból fejlődött ki, s lényege természetesen nem abban a képességben rejlik, hogy minél több hangra emlékezzünk vissza, hanem a nagyfokú koncentrációban: a megváltozott tudatállapotban, ahol a hangok betöltik a tudatot; nem pusztán meghallani kell a zajokat, de a köztük lévő távolságot is meg kell állapítani. Igen bonyolult gyakorlatról van tehát szó, amely bizonyos fokú felkészültséget igényel, mi pedig újoncokra bízunk, akik tanulmányaik első évében járnak. A gyakorlat természetesen nagyon hamar unal-

mas játékká silányul, amelyet föl sem fognak, de legfőképpen semmiféle eredménnyel nem szolgál.”¹⁵

Ez és számos egyéb példa is azt bizonyítja, hogy mára, amikor száz év is eltelt azóta, hogy a jógaiban föllett alapvetések megtermékenyítették Sztanyiszlavszkij módszerét, szükségessé vált megvizsgálnunk, valójában mi mindent köszönhet a módszer az ősi indiai filozófiának és gyakorlatoknak.

Bár a jóga Sztanyiszlavszkijra gyakorolt, lényegi és hosszán tartó befolyását érintő megállapítások viszonylag régóta¹⁶ jelen vannak színházi szakirodal-munkban, a témához kötődő kutatásokat sajnálatos módon javarészt külföldi szerzők végezték el. A legfontosabb munkák közt kell említenünk William Wegner,¹⁷ Andrew White¹⁸ tanulmányait, továbbá Mel Gordon,¹⁹ Sharon Carnicke²⁰ és Rose Whyman²¹ könyveinek egyes fejezeteit. Jelen értekezés elkészítése során Carnicke, White és Whyman számos tézisét felhasználtam. Legfőbb forrásom azonban természetesen K. Sz. Sztanyiszlavszkij irodalmi öröksége és gyakorlati munkássága volt.

A jóga Sztanyiszlavszkij gyakorlatában

Sztanyiszlavszkij 1911-ben találkozott először a jógik tanításaival. Életének krónikája részletesen feljegyzi ezt a pillanatot.

Lapozzuk fel N. A. Szmirmovna színésznő visszaemlékezéseit a Sztanyiszlavszkij családdal közösen töltött nyaralásáról Saint-Lunaire-ben, 1911 nyarán! Mint írja, „a mélykék hullámok” mellett folytatott napi beszélgetésekben – amelyek során Sztanyiszlavszkij mintegy a hallgatóságán tesztelte a módszerrel kapcsolatos gondolatait – gyakorta részt vett bizonyos N. V. Gyemidov, Sztanyiszlavszkij fiának nevelője. E fiatalember, a Moszkvai Egyetem orvostanhallgatója, aki a tibeti gyógyászatot is tanulmányozta Szentpétervárott P. A. Badmajev orosz-burját iskolájában (Badmajev volt a cári család orvosa), egy alkalommal csöppet sem meglepő módon „így szólt Konsztantyin Szergejevicshez, miután végighallgatta: »Miért akar új gyakorlatokat kiötlölni, és miért próbál olyan dolgoknak nevet adni, amiket réges-régen elneveztek már? Adok magának két könyvet. Olvassa el a *Hatha jógát* és a *Rádzsa jógát*! Érdekelni fogják, mert sok elképzelése összecseng az abban foglaltakkal.« Konsztantyin Szergejevics érdeklődését valóban sikerült

¹² Gippiusz, Sz. V.: *Aktyorszkij trenyng. Gimnasztjika csuvsztv.* SPb., 2007, 290.

¹³ Uo. 292.

¹⁴ A <<http://yogaclassic.ru/post/2128>> weboldalon a következőket olvashatjuk: „Nem csupán Mahatma Gandhi és Dzsavaharlal Nehru gyakorolta a hatha jógát, de John Kennedy is, az USA volt elnöke, a Szovjetunióban pedig – többek között – Konsztantyin Sztanyiszlavszkij. A Nobel-díjra jelölt akadémikus, Ivan Pavlov is kedvezően vélekedett a jógaról.”

¹⁵ Gracseva, L. V.: *Pszihotyechnyja aktyora v processze obucsenyija: tyeorija i praktjika.* Gyísszertacija na iszkanyije ucsonoj sztyepenij doktora iszkussztvovegyenyija. SPb., 2005, 34–35.

¹⁶ Poljakova, E. I.: *Sztanyiszlavszkij. M.*, 1977; Csernaja, E. I.: *Kursz trenynga fonacionnogo dihanijija i fonacii na osznove uprazsnyenyij Vosztoka.* SPb., 1997; Szilantjeva, I., Klimenko, J.: *Aktyor i jego Alter Ego.* M., Graal, 2000. A szerző szeretné háláját kifejezni L. D. Alferovának, amiért felhívta figyelmét az említett könyvre, illetőleg elolvasta és véleményezte jelen tanulmány első változatát.

¹⁷ Wegner, William H.: *The Creative Circle: Stanislavsky and Yoga.* *Educational Theater Journal*, 28:1, 1976, 85–89.

¹⁸ White, Andrew: *Stanislavsky and Ramacharaka: The Influence of Yoga and Turn-of-the-Century Occultism on the System.* *Theater Survey*, 47:1, 2006 May, 73–88. Jelen tanulmány szerzője örömmel mond köszönetet Andrew White-nak, amiért tanulmányát rendelkezésére bocsátotta.

¹⁹ Gordon, Mel: *The Stanislavsky Technique: Russia.* New York, 1987, 30–37.

²⁰ Carnicke, Sharon: *Stanislavsky in Focus: An Acting Master for the Twenty-First Century.* 2nd Edition. Routledge, 2008, 167–184. Jelen tanulmány szerzőjének alkalma nyílt meghallgatni Sharon Carnicke előadását a 2009 áprilisában tartott finnországi Sztanyiszlavszkij-szimpoziumon, amelyen mindketten felolvastuk tanulmányainkat. Örömmel mondok köszönetet a végtelenül izgalmas tudományos diskurzusért, amely a felolvasás után következett.

²¹ Whyman, Rose.: *The Stanislavsky system of acting: legacy and influence in modern performance.* Cambridge University Press, 2008, 78–88.



Szatyin szerepében (1902)

fölkelteti, és úgy látszik, sok mindenre, amit a színpadi alkotómunka pszichológiájával kapcsolatban korábban fölismert már, éppen ezekben a könyvekben találta meg a bizonyítékot és a magyarázatot.”²²

N. A. Szmirnova következtetése helytálló. Moszkvába visszatérve Sztanyiszlavszkij megszerezte Ramacharaka *Hatha jóga – Az ember fizikai jóllétének jógikus filozófiája* című könyvét (Szentpétervár, 1909, fordította és szerkesztette V. Szingh); a példányon, amelyet azóta a Moszkvai Művész Színház múzeuma őriz, meglátszik, milyen alaposan tanulmányozta.

Más források szerint Sztanyiszlavszkij talán már korábban ismerte az indiai filozófusok gondolatait. Ha A. L. Fovickijnek hihetünk, Sztanyiszlavszkij már 1906 elején felfigyelt a jógagyakorlatokra, és némelyiket használta is, hogy figyelemkoncentrációját növelje, miközben Asztrovot jászotta a *Ványa bácsi* hamburgi turnéja során. Ekkor történt, hogy Sztanyiszlavszkij „egy buddhista vallású, bölcs férfiú gyakorlataiban lelt útmutatásra, s ettől kezdve hosszadalmas pszichofizikai tréningeknek vetette alá színészeit, hogy figyelmük koncentrációját fejlessze... Követői a keleti metafizika iránymutatásai nyomán vizualizálni próbálták a megfoghatatlan »ént« – hogy a szellem életét élhessék a színpadon, megtapasztalják a spirituális létezés ismeretlen állapotait.”²³

Sztanyiszlavszkij hindu filozófiával való találkozásában kétségtelen szerepet játszott Leopold Antonovics Szulerzsickij is, aki sok mindent tudott a keleti spiritualizmusról, részben annak köszönhetően, hogy jól ismerte a duhobor vallási szekta szokásait. Miután végigolvasta jegyzeteit a duhoborok két esztendőn át zajló, hőskölteménybe illő kivándorlásáról Kanadába, Sztanyiszlavszkij felkérte „Szulert”, hogy legyen az asszisztense.

Egyes vélekedések szerint Szulerzsickij ismertette meg Sztanyiszlavszkij a napi feladatokon való reggeli meditációval, amely a duhoborok lelki gyakorlatainak része: ellazult testhelyzetben ülnek, s gondolatban lépésről lépésre elképzelik és vizualizálják, hogyan fogják elvégezni az összes rájuk váró aznapi feladatot.²⁴ Az ilyesfajta meditáció persze nem feltétlenül függ össze a jógatechnikákkal. Mégis érdemes megjegyeznünk, hogy Sztanyiszlavszkij nagyon hasonlóan írja le azt a szellemi utat, amelyet a színész „szerepének megértése” során jár be. A *szerepen való munka – Az ész bajjal jár* lapjain egy színész elképzeli az általa játszott szerep környezetét és a rá váró feladatokat, s „a szerepről álmodva” be is lép Famuszov házába, ahol különféle emberekkel találkozik, még beszélgetésbe is elegyedik velük.²⁵



Jelenet a Ványa bácsiból (1899)

Ami Sztanyiszlavszkij korai érdeklődését illeti a jóga iránt, bizonyítékaink töredékesek, és részben találgatásokon alapulnak – az viszont kétségtelen tény, hogy 1911-től kezdődően (miután Ramacharaka könyvét elolvasta) rendszeresen jógázott. Az ősi indiai gyakorlatrendszer az Első Stúdióban emelték be a színészképzésbe, ahol Jelena Poljakova beszámolója szerint „az improvizációk a *Hatha jógából* vett részletek felolvasásával váltakoztak”.²⁶

A könyv kézről kézre járt a Stúdióban, és kötelező olvasmány lett. E. B. Vahtangov egy 1915 májusában keltezett levelében szokatlan kérést intéz hallgatóihoz: „Még valami. Vegyenek ki a pénztárból egy rubelt, hivatkozzanak rám. Vásárolják meg Ramacharaka könyvét, a *Hatha jógát*, és adják oda a nevemben Egzempljarszkájának. [Vera Egzempljarszkaja az Első Stúdió növendéke volt – Sz. Cs.] Olvassa el figyelmesen, és nyáron a légzésre és a »pránára« vonatkozó szakasztól kezdődően kötelező jelleggel végezze el az összes gyakorlatot.”²⁷ Vahtangov még Egzempljarszkájától is beszámolót kért: „Ha befejezte a *Hatha jógát*, írjon nekem. Kérem.”²⁸

Borisz Szuskevics, a Stúdió akkori növendéke visszaemlékezéseiben kitér egy 1912-ben tartott próbára (Csehov novelláján, *A boszorkányon*

²² Grekova, T.: Tibetszkaja megycina v Rosszii. *Nauka i religija*, 1988, No. 8, 11.

²³ Idézi Vinogradszkaja, I. N.: *Zsizny i tvorcsesztvo K. Sz. Sztanyiszlavszkogo*. Letopisz v csetireh tomah. M., 2003, V. 2. 291–292.

²⁴ Fovickij, A.: *The Moscow Art Theatre and Its Distinguishing Characteristics*. New York, 1923, 42.

²⁵ Gordon, Mel: i. m. 31–32.

²⁶ Sztanyiszlavszkij, K. Sz.: *Szobranijje szocsinyenyij*. In 9 vol. V. 9. 72–85.

²⁷ Poljakova, J. I.: *Tyeatr Szulerzsickogo: Etyika. Esztyetyika. Rezsisszura*. M., 2006, 184.

²⁸ Vahtangov, F. B.: *Szbornik*. M., 1984, 211.

dolgoztak), s ebből valamelyes képet nyerhetünk arról, hogyan ültették át gyakorlatba a könyvben foglaltakat: „A Tverszkaján lévő stúdió színpadán, ebben az igazán aprócska térben, hat öltözőfülkét helyeztek el – szó szerint öltözőfülkét, mint a strandon. Mindegyikben két ember ül: egy pap és egy boszorkány. Mindnyájan párhuzamosan próbálnak, és nem érintkeznek egymással. Beszélni tilos. Akinek hang elhagyja a száját, hibázott. Csak egymásra néznek, és suttognak valamit... még a legkisebb hangot sem szabad kiadni.”²⁹ Szuskevics, noha nem mondhatja ki nyíltan (emlékiratai 1933-ban jelentek meg), nem mást ír le, mint a pránaemanáció egyik gyakorlatát.

Szabadabb szóhasználatával élhetett Vera Szolovjova (1892–1986), aki szintén az Első Stúdióban játszott, de már az Egyesült Államokban írta meg visszaemlékezéseit: „Nagyon sokat dolgoztunk a koncentráción. Úgy neveztük a gyakorlatot, hogy »Kerülj a körbe!«. Elképzeltünk egy kört, amely körülvesz bennünket, és közösen »pránasugarakat« küldtünk a térbe meg egymásnak. »Továbbítsátok a pránát – mondta Sztanyiszlavszkij –, azt akarom, hogy az ujjaim hegyén keresztül áradjon... Istenhez... az égbe... vagy később a partneremhez. Hiszek a belső energiámban, és átadom, kiterjesztem.”³⁰

Mihail Csehov, a Rudolf Steiner-féle teozófia majdani követője azt állította: „Szinte tárgyilagosan... mindenféle belső ellenállás nélkül szívtam magamba a jóga filozófiáját.”³¹ Az emanációt (a prána kiáramlását) például a színészi pszichotechnika egyik legfontosabb eszközének tekintette. Idézzük föl egyik gyakorlatának részletét; *Színésztechnika* című könyvéből kölcsönöztük, és csaknem megegyezik V. Szolovjova memoárjának azzal a részével, amelyben a színésznő Sztanyiszlavszkij Első Stúdióban tartott óráira emlékszik vissza: „Cselekvésed energiája először a mellkasodból áradjon ki, aztán kitért kezedből, végül pedig egész lényedből. Sugározd szét különböző irányokba...”³² Mihail Csehov nagy figyelmet szentelt a pránaemanációval való munkának; Beatrice Straight, akit már Amerikában tanított, úgy írja le ezeket a gyakorlatokat, mint „az aura... szinte misztikus értelemben vett kisugárzását”.³³

Miután fölfedezték „tudat, test és lélek” hármas egységének szerepét a színészi alkotás folyamatában, a spirituális megközelítés került a képzés középpontjába az Első Stúdióban. A szellemi útmutatás elsőbbsége a tisztán technikai oktatással szemben Leopold Szulercsickij személyiségével fonódott össze. Nem véletlenül jegyezte meg róla Alekszej Gyikij, a Stúdió egyik növendéke, hogy „nem a szó hagyományos értelmében vett rendező”, s az „előadásokra gyakorolt befolyása inkább egyfajta spirituális »súgóé« volt”.³⁴ Sztanyiszlavszkij később földidézte, hogy asszisztense arról álmodozott, ketten együtt „egyfajta szellemi renddé fogják kovácsolni a színészeket”.³⁵

És amikor eljött az idő, hogy a Stúdió egykori növendékei maguk is tanítani kezdtek, nem feledték el „Szuler” leckéit. Richard Boleslavsky (1889–1937) például, aki az Első Stúdió egy másik egykori növendékével, Marija Uszpenzskajával közösen megalapította az amerikai Laboratórium Színházat („The Lab”), pedagógiai rendszerében „a színész spirituális felkészítését vélte a munka lehangsúlyosabb elemének, és [...] kifejlesztett egy feladatsort, amit ő »szellemi gyakorlatoknak« nevezett”.³⁶ Ami pedig Uszpenzskaját illeti, ő élete további részében sem hagyott fel a jógával, és tagja lett az Ébredtek Társaságának, amelyet az *Egy jögi önéletrajza* című könyv szerzője, Jogánanda (1893–1952) alapított 1920-ban – a nyugati világban sokan az ő erőfeszítéseinek köszönhetik, hogy megismerkedtek a jógával.³⁷



BALRA: A Három nővérben Versinyin szerepében, 1901.
JOBBRA: A Cseresznyés kertben, mint Gajev, 1923.

A stúdió egy másik növendéke, Mihail Csehov barátja, Valentyin Szmisljajev (1891–1936), a második Moszkvai Művész Színház *Hamlet*-előadásának rendezője, templomos lovag és az Illuminátusok Rendjének tagja, alkotó élete során mindvégig megőrizte a keleti ezotéria iránti érdeklődését. Jelen tanulmány szerzőjének megadatott, hogy írhasson e különleges életútról V. V. Szmisljajev – *Tanítóm tanítója* című kötetében; mestere, Mar Vlagyimirovics Szulimov ugyanis, a Lenin-grádi Állami Színházi, Zenei és Filmintézet rendezőtanára, éppen Szmisljajev színházrendező stúdiójában végezte tanulmányait az Állami Színházművészeti Intézetben.³⁸ Röviden szólva, a jógával való megismerkedés élménye az Első Stúdió számos növendékét egész életében végigkísérte, és valószínűleg elkerülhetetlen volt, hogy ezt saját tanítványaikra is átörökítsék.

Miután a jóga utat talált Sztanyiszlavszkij és Szulercsickij az Első Stúdió számára megalkotott peda-

²⁹ Uo. 212.

³⁰ Szuskevics, B. M.: *Szem momentov raboti nad rolju*. L., 1933, 11.

³¹ Gray, Paul: *The Reality of Doing: Interviews with Vera Solovjova, Stella Adler, and Sanford Meisner*. In Munk, Erica (ed.): *Stanislavski and America*. New York, 1964, 211.

³² Csehov, M. A.: *Lityeraturnoje naszlegijje*. In 2 vol. M., 1986, V. 1. 107.
³³ Uo. 260.

³⁴ Idézi Hirsch, Foster: *A Method to their Madness: The History of the Actors Studio*. Cambridge, 2002, 347.

³⁵ Gyikij, A. D.: *Poveszty o tyeatralnoj junosztyi*. M., 1957, 214.

³⁶ Sztanyiszlavszkij, K. Sz.: *Szobranijje szocsinyenyij*. In 9 vol. V. 1. 437.

³⁷ Hirsch, Foster: i. m. 63–64.

³⁸ White, Andrew: i. m. 80

gógiai rendszerébe, Sztanyiszlavszkij a későbbiekben is sikerrel alkalmazta, az 1916-ban létrehozott Második Stúdió és az 1918-ban létrehozott Operastúdió növendékeinek oktatásában éppúgy, mint a Moszkvai Művész Színház művészeivel. Sztanyiszlavszkij 1919–1920-as évből származó jegyzetfüzetei több ponton tanúsítják, hogy a hatha jógát ugyanazon a szinten gyakorolták stúdiumaik során, mint a svéd gimnasztikát, a ritmusgyakorlatokat, a Duncan-féle görögtornát, a beszédgyakorlatokat vagy az izomlazító tréninget. A különféle, kívülről hozott technikákat Sztanyiszlavszkij szigorú egyensúlyban tartotta: „*Nota bene*, egyszer és mindenkorra. Minden egyes fizikai gyakorlatot belső pszichológiai cselekvéssel vagy céllal kell igazolni, vagy még előtte világossá tenni az okát.”³⁹

Tervezet további operagyakorlatokhoz (1920. október) című írásában a következő, izomlazításra vonatkozó utasításokat találjuk: „Teremts (magadban) egy szabad, tudattalan megfigyelőt. Először ülve, fekve (hatha jóga), azután állva.”⁴⁰ Néhány oldallal később: „Az izomlazítás két fázisa: a) kiengedni (ismét behívni) a pránát, és b) továbbítani. A prána (hindi »szív«) kiáramlik (mi magunk engedjük ki) ahhoz, hogy a cselekvés létrejöhessen, s az ebből fakadó energiát használjuk fel. Hogyan, mire? Először is, hogy megtámassza a test gravitációs középpontját különféle helyzetekben; másodsor, hogy ne pusztán a testtel játsszunk, az izmokkal, szemekkel, fülekkel, az öt érzékkel, de a lélekkel is.”⁴¹

De mindennél részletesebb képet nyújtanak a jógához fűződő kapcsolatról a Moszkvai Művész Színház társulata számára készített órajegyzetek. Sztanyiszlavszkij 1919. október 13-tól keltezett óravázlatait tanulmányozva Rose Whyman felfigyelt rá, hogy a jegyzet valójában a *Hatha jóga* rejtett összefoglalása.⁴² A most következő terjedelmes idézetben az angol tudós nyomdokain haladva szögletes zárójellel és dőlt betűvel jelezzük a párhuzamokat Ramacharaka könyvének fejezetei és a Sztanyiszlavszkij-szöveg között – Sztanyiszlavszkij ebből a kötetből merítette a jóga elméletével és gyakorlatával kapcsolatos ismeretei nagy részét.⁴³

Sztanyiszlavszkij a következőket írja:

„A tapasztalás művészetével foglalkozunk majd. [...] Mi szükséges ehhez az alkotó állapothoz? a) A test (az izmok) szabadsága, b) koncentráció és c) hatékonyság.

Az izomlazítással kezdem. Tanítások a pránáról. a) Prána: életenergia, a levegőből nyerjük [20. fejezet, *Pránikus energia*], továbbá az ételből [10. fejezet, *Prána befogadása az ételből*], a Napból [26. fejezet, *A Nap energiája*], a vízből [12. fejezet, *A szervezet átfürdetése*] és az emberi emanciókból. b) Mikor az ember meghal, a prána a föld alá kerül, a férgekhez, a mikroorganizmusokba [17. fejezet, *A test apró életei*]. c) Én – én vagyok: nem prána. Ez olvasztja egyggyé a különféle pránákat. d) Hogyan lép be a prána a vérkeringésbe és az idegrendszerbe a fogakon, az étel elrágásán keresztül? Átszellőztetés, forralatlan víz és a napsugarak befogadása. Megfelelően rágni és lélegezni ahhoz, hogy több pránát vegyünk magunkhoz (úgy elrágni az ételt, mintha innánk, nem pedig ennénk) [10. fejezet, *Prána befogadása az ételből*]. Légzés; hat szívverés – belégzés; három szívverés – bent tart; hat szívverés – kilégzés. Ezzel eljutni tizenöt szívverésig. [...] [21. fejezet, *Pránikus gyakorlatok*].

Ülőgyakorlatok. a) Ül le, és állapítsd meg, a test mely pontjára esik a terhelés. b) Addig lazíts, ameddig szabadon tudod mozgatni a nyakad stb. c) Ne merevedj bele a mozdulatlanságba. Figyeld a prána mozgását. d) A prána mozog, cikázik, mint a higany, mint egy kígyó, a kézfejtől az ujjakig, csípőtől a lábujjakig stb. e) A lábujjak szerepe a járásban. Megemelni a csípőt; a gerincoszlop szerepe. Gyakorlat: szabadon lengeni,

mint az ostorszój, lábtól csípőig, ezzel párhuzamosan lábujjhegyre állni és visszaereszkedni. Ugyanezt a kézzel, ugyanezt a gerincoszloppal. f) A prána áramlását véleményem szerint a belső ritmus termeli [21. fejezet, *Pránikus gyakorlatok*].”⁴⁴

A szövegek kétségkívül összecsengenek, sőt néhol teljes mértékben azonosak, mint például a belégzés – benn tartás – kilégzés gyakorlatához javasolt belső számlálás (hat – három – hat – tizenöt) esetében.



Az Egy hónap falun című Turgenyev-színműben (1909)

Jóllehet Sztanyiszlavszkij nem beszél nyíltan a *pránajámáról*, a jóga azon ágáról, amely a prána feletti kontroll technikáival foglalkozik, és persze nem használja magát a kifejezést sem, jegyzetei világossá teszik, hogy alaposan elmélyült a jóga gyakorlatok mögött meghúzódó fogalomrendszer tanulmányozásában. Ugyanakkor bátran folya-modik a *pránajama*-gyakorlatokhoz azért, hogy maximálisra hangolja a színész alkotó állapotát és hiteles kapcsolatteremtésre irányuló képességét.

Sztanyiszlavszkij jóga iránti lelkesedése csak nőtt a forradalom utáni első években, amikor kutatásai a *kifelé irányuló* színészi technikák felé fordultak, s az alkotó színész *pszichéje és fizikalitása* között

³⁹ Lásd Cserkasszkij, Sz. D.: *Valentyin Szmisljajev – aktyor, rezisszer, pedagog*. SPb., 2004.

⁴⁰ Sztanyiszlavszkij, K. Sz.: *Iz zapisnih knyizsek*. In 2 vol. M., 1986, Vol. 2. 209.

⁴¹ Uo. 209–210.

⁴² Uo. 213–214.

⁴³ Whyman, Rose: i. m. 83.

⁴⁴ Az általunk használt kiadás – Ramacharaka: *Hatha Yoga: jogijszkaja filozsofija fizicseszko go bla goszosztójanyija cseloveka*. Második kiadás. M., 2007 – helyenként meglehetősen különösen fogalmaz (a fordító neve nincs feltüntetve), ezekre az esetekre a weben található forrást is megjelöljük: Ramacharaka: Hatha Yoga [Elektronikus példány] – <<http://readr.ru/yog-ramacharaka-hatha-yoga.html#page=1>>.

meghúzódo mély összefüggést vizsgálta. Ebben az időszakban főleg a Moszkvai Nagyszínház Operastúdiójának énekes-színészeivel való munkája során tanulmányozta a jógát.

Mint tudjuk, a módszer alkotójának opera iránti érdeklődése nem a véletlen műve. Sztanyiszlavszkij ifjúkora óta vonzódott az operához. Fogékonyságát tovább szították a fiatalabb és idősebb korában egyaránt látogatott énekórák. Azt is tudjuk, hogy kutatásra érdemesnek tartotta Saljapin munkamódszerét, mert a drámai színész egyik lehetséges modelljét is meglátta az énekesben. Szándékának (az operaszínész-képzés új alapokra helyezésének) megvalósítása viszont találkozott a ritmikus jóga-légzést érintő tanulmányaival – ez utóbbi a jógi prána feletti technikájának kulcsa. Nem meglepő, hogy 1920-ban, amikor énekesekkel végzett munkája nyomán érdeklődése a figyelem – interakció – kapcsolatteremtés (és tágabb értelemben a színpadi alkotó állapot) folyamata és a ritmikus légzés közti összefüggésekre terelődött, jegyzeteket készített Olga Lobanova szintén jógára épülő könyvéből (*A helyes légzés kulcsa*).⁴⁵

Sztanyiszlavszkij Operastúdióban folytatott beszélgetései (1918–1920) újabb párhuzamokra világítanak rá módszere és a jóga alapelvei között. A beszélgetéseket Konkorgyija Antarova (1886–1959) rögzítette, egy fiatal énekes, aki előzőleg (talán nem véletlenül) elmélyülten tanulmányozta az ezoterikus technikákat, és regényt írt *Két élet* címmel; könyve már önmagában is a jógi bölcselet tárháza.⁴⁶ Gondos hallgatói jegyzeteiben felbukkan „egy hindu bölcseletnek” tulajdonított, rövid tanmese (amely egy részeg majom mozdulataihoz hasonlítja a fegyelmetlen elmét),⁴⁷ egy „hindu szólás” (ez a lecke voltaképp egy alkotói problémáira megoldást kereső diáknak adott válasz, és arra szólít föl, hogy a tudatalattira támaszkodjunk; itt kerül elő egy újabb fogalom, „a tudatalatti zsákja”, amit Sztanyiszlavszkij sokszor használt a későbbiekben).⁴⁸ Antarova 1952-ben publikálta jegyzeteit, és okkal feltételezhetjük, hogy Sztanyiszlavszkij húszas években adott órái során a „jóga” szó jelentősen gyakrabban fordult elő, mint a könyv lapjain. De még ha a „prána” említését kikerüli is, akkor is világos, hogy a legelső gyakorlat – lassú „átlélegzés” az ujjbegyeken keresztül, amelyet az ujjak összeszorítása és kiengedése kísér, amely a légzés ritmusa és a koncentráció közti kapcsolatot alapozza meg – összefügg a „prána” áramlásával.⁴⁹ Sztanyiszlavszkij hallgatóihoz intézett felszólítása hasonló üzenetet rejt: meg kell tanulniuk „gondolataikat egyfajta tűzgolyóvá formálni”.⁵⁰

A jógi megértették, hogy az élet alapja a légzés, s e felismerés az Operastúdióban találkozott Sztanyiszlavszkij megfigyelésével, amely szerint a színházi alkotómunka alapja a ritmus. Operaénekesekhez címzett előadásában Sztanyiszlavszkij kijelentette: „Amennyiben a zene összhangban van légzésük ritmusával, amely minden földi élet alapja, koncentrációjuk megnő, egész létezésük harmóniába kerül. A zenének a maga ritmusában kell egyesítenie gondolataikat és érzéseiket, és hozzásegítenie önöket ahhoz az állapothoz, amelyet valódi inspirációnak nevezünk: ösztöneik és tudatalattijuk felébredéséhez.”⁵¹

Sztanyiszlavszkij azt várta el az operaénekestől, hogy „fizikai és pszichológiai sajátosságait a zeneszerző által megszabott ritmushoz igazítsa”,

míg a drámai színészt arra szólította fel, hogy „önmagában hordjon egy zeneszerzőt”, „önmaga számára teremtsen ritmust”, amely nélkül „a szerep semmit sem ér”.⁵²

A művész színpadi élet- s még inkább légzésritmusa mindkét esetben kiemelkedően fontos. Sztanyiszlavszkij sok időt szentelt annak, hogy elmagyarázza a légzés alapelveit, világossá tegye a helyes légzés és a koncentráció, a helyes légzés és a színész testkultúrája közti összefüggéseket. „A fizikai cselekvés legegyszerűbb példáit véve alapul, a következő örök párhuzamot kell [a hallgató – Sz. Cs.] eszébe vésnünk: higgadt légzés = egészséges gondolatok, egészséges test, egészséges érzések, akadálytalan koncentráció; helytelen ritmusú légzés = zavart psziché, fájdalomérzet, teljes figyelemvesztés.”⁵³ E gondolatmenet kétségtelen hasonlóságot mutat Ramacharaka azon megállapításával, hogy tudat, test és érzélem a légzésben fonódik össze, s a helyes légzés gyakorlásának egyszerű fizikai előnyeinek túl „az ember lelkiereje, boldogsága, önkontrollja, elméjének tisztasága, erkölcsisége, sőt spirituális fejlődése is jelentősen növekedhet *A légzés tudományának ésszerű alkalmazásától*”.⁵⁴

A jógatechnikák Sztanyiszlavszkij-módszerre gyakorolt hatásának felismerése új fényt vet Sztanyiszlavszkij operával kapcsolatos kutatásaira, és újabb magyarázattal szolgál arra, miért vélte szükségesnek a színészi létezés alaptörvényeinek tanulmányozását mind az opera, mind a dráma területén, s mi okból feltételezte, hogy a drámai és énekes színészek közös képzése gyümölcsözőnek bizonyulhat. Elképzeléseit a harmincas évek közepén, az Opera- és Dramastúdióval végzett munka során finomította tovább.

Jóllehet Sztanyiszlavszkij leginkább a Módszer kialakításának kezdeti szakaszában tanulmányozta és alkalmazta a jógát, a gyakorlatokkal egész életében nem hagyott fel. Ahogy a „prána” kifejezés ideológiailag mindinkább elfogadhatatlanná vált, a harmincas évektől kezdve Sztanyiszlavszkij az „energia” szóval helyettesítette – gyakorlati munkája során azonban ragaszkodott a „pránához”, és ami még

⁴⁵ Sztanyiszlavszkij, K. Sz.: *Iz zapisnih knyizsek*. In 2 vol. M., 1986, Vol. 2, 220–221.

⁴⁶ Vinogradszkaja, I. N.: i. m. V. 3, 135.

⁴⁷ M. Sztrizsenova a következőket írja K. E. Antarova *Két élet* c. ezoterikus regényéről (*Dve zisznyi*, M., 1993–1994): „Indianológusként mély benyomást tettek rám a szerző kifinomult és elmélyült ismeretei e hatalmas keleti ország különös életéről, ősi bölcsességéről, a jógáról és a himalájai Shambala titkos ezoterikus társaságainak gyűléseiről.” Lásd Sztrizsenova, M.: Konkorgyija Antarova. In *Enciklopedyija szovremennoj ezoteriki* (Elektronnij reszursz). <<http://ariom.ru/wiki/KonkordijaAntarova>>.

⁴⁸ Antarova, K. E.: *Beszédi K. Sz. Sztanyiszlavszkogo v Sztugyui Bolsogo Tyeatra v 1918–1922 gg.* M., 1952, 73.

⁴⁹ Uo. 100.

⁵⁰ Uo. 73–74.

⁵¹ Uo. 74.

⁵² Uo.

⁵³ Uo.

⁵⁴ Uo. 58.

fontosabb, a jogából merített alapvetésekhez. Így tett az Operastúdióban bemutatott *Borisz Godunov* próbáin is. P. I. Rumjancev szerint a már kész előadáson dolgozva (Marina Mnyisek és Rangoni jeleneteinek felújításakor, 1934 novemberében) Sztanyiszlavszkij sokat beszélt a színész plasztikussága és a prána „áramlása” közti összefüggésről. Az énekesnőhöz például a következő utasításokat intézte: „Ahhoz, hogy úgy nézzen ki, mint egy cárnő, szüksége lesz a gyakorlatra, amelyet mindjárt elmagyarázok. Semmiféle félgesztus nem megengedett. A karja tövétől (a könyökétől) indítva engedje végigáradni a pránát (izomenergiát) a kar teljes hosszán. Fordítsa meg a karját, és az ujjbegyeitől indítva fokozatosan engedje ki a feszültséget. Emlékezzék: a lényeg az ujjaiiban rejlik. Ha érzi, ahogyan a »higany«-prána »áramlik« a kezén, lábán át, mindig plasztikus lesz. A tánc vagy a torna gyakorlatok nem biztosítják, hogy plasztikus legyen,

lyeket Sztanyiszlavszkij csaknem tizenöt évvel korábban végeztetett a stúdió növendékeivel. *Újra meg újra ezeket a követeléseket támasztotta* minden énekessel és színésszel szemben, függetlenül attól, miféle szerepet alakítottak...” [Kiemelés tőlem – Sz. Cs.]⁵⁶

1935. május 4-én, Bulgakov *Képmutatók cselzövése* című drámájának próbáján, részletesen és élénk színekkel ecsetelve Molière korának tipikus meghajlását, Sztanyiszlavszkij leszögezte: „Tartsák szem előtt, hogy a meghajlás soha nem lesz megfelelő addig, ameddig minden mozdulatot nem kísér a prána kiáramlása. A plasztikus mozgás nem lehetséges a prána nélkül. Muszáj, hogy kiengedjék a felgyülemlt pránát. [...] A szívben találják e prána forrását, és áraszák szét.”⁵⁷

Két, harmincas évek közepén keltezett Sztanyiszlavszkij-szöveget összevetve Andrew White szolgáltatja a legfontosabb bizonyítékot arra, hogy a jóga alap-



1. A Művész Színház színészeivel 2. Belasco, Sztanyiszlavszkij és Reinhardt (1923) 3. Sztanyiszlavszkij, Lunacsarszkij és George Bernard Shaw (1931) 4. Sztanyiszlavszkij és Nyezsdanova (1937)

ha nem érzékeli belülről a mozgást. Muszáj, hogy járás közben az energia a gerincén keresztül egyenesen a lábába áradjon. Makacsul erre kell törekednie. Akkor lesz plasztikus... Gyakoroljon a kezével, az ujjai-val. Az ujjak a test szeme... Próbáljon meg úgy mozogni, úgy ülni, hogy a prána mindvégig keresztüljárja a testét. Úgy sétáljon, mintha lábujjhegyen járna. A teste többi része tökéletesen szabad. Emlékezzék, hogy a hát fontos szerepet játszik a plasztikusságban. A »prána áramlásának« a gerincoszlopban is meg kell történnie...”⁵⁵

P. I. Rumjancev idézetei világossá teszik, hogy a jóga elemei több éven keresztül végigkísérték Sztanyiszlavszkij munkáját, próbáin és stúdiumaiban egyaránt: „Mi több, ezek az instrukciók azokra a kezdeti, plasztikusságot célzó gyakorlatokra emlékeztetnek, ame-

elvi ebben az időszakban is a módszer szerves részét képezték. Az egyik szöveg *A színész munkájának* már ismerős, 1937-ben nyomdába küldött orosz kiadása – a másik ugyanennek a műnek a kézirata, amelyet „az amerikai változat tisztázata” megjegyzés kíséretében kapott kézhez E. Hapgood, a leendő fordító; a kéziratot jelenleg a New York-i Közkönyvtár előadó-művészetekkel foglalkozó részében őrzik.

Az orosz kiadás „Kapcsolat” című fejezetében a következőket olvashatjuk: „Milyen névvel illessük e lát-hatatlan ösvényt, a kapcsolatteremtés folyamatát? Kisugárzás, átsugárzás? Kiáramlás, befogadás? Minthogy nincsen rá egyéb terminológiánk, maradjunk ezeknél a kifejezéseknél, hiszen képszerűen ábrázolják a kommunikáció folyamatát, amelyről beszélni szeretnénk.

Nincs messze az az idő, amikor mindezeket a lát-hatatlan áramlatokat, amelyek mostani érdeklődésünk homlokerében állnak, a tudomány fogja vizsgálni, és megfelelő terminológiát alkot majd számukra. Addig hagyatkozzunk csak a színészeink által megalkotott zsargonra.”⁵⁸

⁵⁵ Ramacsaraka: *Hatha Yoga*. Második kiadás. M., 2007, 77.

⁵⁶ Rumjancev, P. I.: *Sztanyiszlavszkij i opera*. M., 1969, 407.

⁵⁷ Uo. 407.

⁵⁸ *Sztanyiszlavszkij repetyirujet: Zapiszi i sztenogrammi repetyicij*. Soszt. i red. I. N. Vinogradszkaja. M., 1987, 427.

Az 1935-ös, Amerikának szánt kézirat idevágó fejezetében Sztanyiszlavszkij világosabban fogalmaz: „Olvastam a hinduk vélekedését ugyanerről a kérdérről. Ők hisznek az ún. prána, életenergia létezésében, egy olyan erőben, amely mindnyájunk testének életet ad. Elképzelésük szerint a prána fő forrása a solar plexusban rejlik, onnan áramlik tovább a többi szervbe.”⁵⁹ A továbbiakra nézve fontos megjegyeznünk, hogy Sztanyiszlavszkij, hozzávetőlegesen ugyan, de Ramacharaka könyvéből idézett.

Jóllehet az első Sztanyiszlavszkij-összkiadás harmadik és negyedik kötetéhez írott jegyzetekből megtudjuk, hogy a módszer alkotója élete alkonyán leszámolt a prána „burzsoá filozófiából kritikátlanul átvett” fogalmával (ezzel Ribot, a francia filozófus is megkapja a magáét), s a jógát megtagadván a tudományos terminológia és világnézet felé fordult, az a következőt, hogy Sztanyiszlavszkij – a módszer megalkotásának kezdeti szakaszában tanúsított lelkesedése után – elfordult volna a jógától, igencsak megalapozatlan.

Pusztán az a körülmény is, hogy 1935-ben – húsz évvel az Első Stúdióban végzett kísérletek után! – Sztanyiszlavszkij még mindig ír és beszél a pránáról, arra utal, hogy a jóga tanításait továbbra is a módszer és a színészi alkotó állapot lényeges elemének tekintette.

Emlékezetes bizonyítékkal szolgálnak minderre B. V. Zon rendező visszaemlékezései Sztanyiszlavszkij 1933-as próbáiról. Rimszkij-Korszakov *A pszkovi lány* című daljátékának előkészületei zajlottak a Sztanyiszlavszkij Operaszínházban, és Zon a következőket jegyezte föl: „Konsztantyin Szergejevics igen érdekes javaslattal állt elő a Mihajlót alakító énekes számára. Nyújtsd ki a kezéd Olga felé. Teljes hosszában. Mintha a kéz hívna, *sugározná* a hívást. (Ekkor felém fordult.) Annak idején ezt nemes egyszerűséggel úgy hívtuk, hogy »prána.«”⁶⁰

Vajon mi készítette Sztanyiszlavszkijt arra, hogy „odavesse” ezt az utolsó megjegyzést a fiatal lenin-grádi rendezőnek, aki első ízben vett részt a próbán (de megbízható emberek ajánlására, és valóban a módszerre volt kíváncsi)? Talán égető szükségét érezte, hogy munkájának legfontosabb alapelvei utat találjanak a Leontyev utcai lakás dicső száműzetéséből? (A külvilágnak? Az utókornak?)

Valerij Nyikolajevics Galengyjevnek igaza van: „Az ember a halál küszöbén, főleg ha jelentős személyiség, önkéntelenül vagy szándékosan, de a legfontosabb dolgokra gondol, mindazokra a dolgokra, amelyek a lelke sugall, mert még nem fáradt ki egészen, és azokhoz az eszmékhez fordul vissza, amelyek korábban a legmélyebben megragadták. Még inkább így van, ha mindezeket a gondolatokat és eszméket még nem sikerült harmonikus egészé, szellemi

hagyatékká összekovácsolni. Élete utolsó éveiben Sztanyiszlavszkij egyre többet foglalkozott *a színész szavaiban, mozgásában, csendjében rejlő spiritualitással.*”⁶¹ [Kiemelés tőlem – Sz. Cs.] Galengyjev mindezeket a tárgyköröket (sajnálatos módon anélkül, hogy néven nevezné őket) a beszédhangon keresztül kiáramló „lélekrészecskék” (azaz prána) jógikus képzetével kapcsolja össze. Sztanyiszlavszkij könyvének erre vonatkozó bekezdése azonban, amelyre Galengyjev utal, világosabban fogalmaz: „Nem érzékelik – kérde Torcov a tanítványaitól –, ahogy hangjuk hullámain tulajdon lelkük részecskéi járnak ki-be? Ezek nem üres hangok, hanem spirituálisan telített magánhangzók, ez pedig feljogosít arra, hogy kimondjam: legbelül, a magjukban, igenis az emberi lélek egy darabkája rejlik!”⁶² Sztanyiszlavszkij végső soron arra lyukad ki, hogy a beszéd parányi részecskéi az emberi lélek részecskéit tartalmazzák!

Láthatjuk, hogy „a hang lelkéről”, annak kiáramlásáról (emanációjáról), a mozgás plasztikusságáról („nem létezhet a prána nélkül”) való töprengései közepette Sztanyiszlavszkij még élete alkonyán sem szakította meg a párbeszédet a jóga testről és lélekről felhalmozott, ősi és örök tudásával.

Alaposan áttekintve, hányféleképpen folyamodott Sztanyiszlavszkij a jógához munkája során, úgy tűnik, megalapozott következtetést vonhatunk le arra vonatkozóan, milyen kitüntetett szerepet töltött be a jóga elmélete és gyakorlata módszerének megalkotásában és fejlődésében.

A jóga Sztanyiszlavszkij irodalmi hagyatékában

Most, hogy kimutattuk, a módszer alkotójának gyakorlatában mindvégig jelen volt a jóga, lehetőségünk nyílik friss szemmel újraolvasni Sztanyiszlavszkij legfontosabb műveit, és egy pillantást vetnünk az irodalmi hagyatéka mögött fölsejlő „jógikus háttérre”. Legtöbb könyvében – mint például *A színész munkájában* – nem történik említés a jógáról, mégis látni fogjuk, hogy lapjait voltaképp át- meg átszövi a jóga által közvetített tudás.

Ehhez pedig éppen az első, cenzúrázott Sztanyiszlavszkij-összkiadás harmadik és negyedik kötetéhez készült jegyzetek szerzői, G. Christie és V. Prokofjev sietnek a segítségünkre. Mai szemmel olvasva e kommentárok első pillantásra csaknem bosszantónak tűnnek a dialektikus materializmus jegyében fogant szűklátókörűségükkel. De figyeljük meg a jógik tanításait kommentáló jegyzetek ezópusi nyelvét! Közben a hivatalos álláspont fenntartásait hangsúlyozva nyugtázzák, hogy jóllehet Sztanyiszlavszkij kritikátlanul szívta magába a jógik idealista tanításait, idősebb korára megtért a materialista szemlélethez, kivételesen értékes adalékokkal szolgálnak a módszert megalapozó kézirat egyes részleteinek eredetéről, még olyan esetekben is, ahol Sztanyiszlavszkij óvatosságából nem jelölte meg forrását: Ramacharaka könyveit.

Akinek füle van, hallja! Így hát a Sztanyiszlavszkij-komentátorok által elejtett nyomon elindulva az egész folyamat felgöngyöltése lehetségessé válik.

Mindenekelőtt azonban ejtsünk részletesebben szót Ramacharaka jógik könyveiről. Sztanyiszlavszkij

⁵⁹ Sztanyiszlavszkij, K. Sz.: *Szobranijje szocsinyenyij*. In 9 vol. V. 2, 338–339.

⁶⁰ Sztanyiszlavszkij kézírata: *Rabota aktyora nad szoboj*. Csaszty I, Okoncsatyelnyij dlja Ameriki [A színész munkája önmagán, Első rész, az Amerikába szánt változat tisztázata]. Elizabeth Reynolds Hapgood Papers, T-Mss 1992-039, Billy Rose Theatre Collection, New York Public Library for the Performing Arts, Series II: Translations, 1930–1973, Box 7, Folder 6, chap. 10.9.

⁶¹ Sztanyiszlavszkij, K. Sz.: *Matyeriáli. Piszma. Isszledovanyija*. M., 1955, 445.

⁶² Galengyjev, V. N.: i. m. 105.

magánkönyvtárában és gyűjteményében két műve le-
 lehet fel: a *Hatha jóga – Az ember fizikai jóllétének jógi-
 kus filozófiája* és a *Rádzsa jóga – A jógi tanításai az
 ember szellemi világáról*.⁶³

Ami azt illeti, e két könyv, amelyet 1909-ben, ille-
 ve 1914-ben fordítottak oroszra, nem valami félreeső
 buddhista kolostorban vagy egy indiai remetejogi
 kunyhójában fogant, hanem 1904-ben és 1906-ban, a
 zajos Chicagóban, amely az 1893-as Vallások Parla-
 mentjét követően a jóga megismerésének központjá-
 vá vált a nyugati világ számára. Egy amerikai szerző
 írta őket, bizonyos William Atkinson (1862–1932),
 akinek nevét és életének folyását – visszahúzódó alka-
 tának és számos (nem kevesebb, mint tíz!) álnevének
 köszönhetően – mára jószerivel feledés borítja. A XX.
 század fordulóján Atkinson (aki egyszerre dolgozott
 jogászként, íróként, ügyvédként, üzletemberként és
 könyvkiadóként) az Új Gondolat nevű mozgalom kez-
 deti éveinek legbefolyásosabb személyiségei közé tar-
 tozott. Ő maga 1890 elején, csodával határos gyógyu-
 lását követően indult el az ezoterikus bölcsélet ösvé-
 nyén, és a következő harminc év során több mint száz
 könyvet írt, a legtöbbet különféle álneveken, amelyek
 közül a *Ramacharaka jógi* csupán az egyik. A Jogi
 Könyvkiadó Társaság annotációiból kiderül, hogy a
 könyvsorozat Atkinson és Baba Barat brahmin közös
 munkájának eredménye, és hogy a tisztelet jeléül tűn-
 tettek föl szerzőként az utóbbi guruját – Ramacharaka
 jógit. A feljegyzés még a hindu bölcs (1799–1893)
 életrajzi adalékaira is kitér. Ugyanakkor semmiféle
 bizonyítékunk nincs arra, hogy akár Baba Barat, akár
 Ramacharaka valóban létezett volna. Szintúgy rejtély
 marad, ki avatta be Atkintont, s hogy vajon hivatalo-
 san is áttért-e a hinduizmusra. Az 1903 utáni tíz
 évben mindenesetre több mint egy tucat könyv látott
 napvilágot „Ramacharaka jógi” szerzősége alatt, ame-
 lyeket a mai napig rendszeresen újra kiadnak angolul
 és oroszul, és számos, jógáról szóló irodalomjegyzék-
 ben mindmáig a legelső helyen állnak. Sokak számá-
 ra tehát – ahogy száz évvel ezelőtt Sztanyiszlavszkij-
 nak is – az első lépést jelentik a jóga rendszerbe fog-
 lalt tudástárhoz.

A klasszikus jóga felépítése alapítójának, Patandzsali-
 nak Jóga-szútráira tekint vissza; ezeket Indiában, a
 Kr. e. II. században jegyezte le szerzőjük (pontosab-
 ban szólva összegyűjtötte a korábbi tanításokat, és
 lefektette a filozófiai alapvetéseket). E klasszikus struk-
 túra nyolc lépésből áll:

- *jáma* (önuralom és erkölcsi önfegyelem);
- *nijáma* (önmagunk megtisztítására irányuló gyakor-
 latok sorozata; vallásos szabályok és előírások be-
 tartása);
- *ászana* (testhelyzetek, amelyek fizikai gyakorlato-
 kon keresztül egyesítik a testet és a lelket);
- *pránajáma* (a prána – életenergia – feletti kontroll
 megszerzése ritmikus légzésen és „az elme nyugta-
 lan tevékenységeinek” ideiglenes felfüggesztésén
 keresztül);
- *pratyahára* (belső szellemi erővel ruház fel, lehetővé
 teszi az elme koncentrációját, növeli az akaraterőt;
 eltávolít a vágy tárgyára irányuló érzésektől);
- *dáraná* (a figyelem fókuszálása, célirányos szellemi
 koncentráció, amely meditációban oldódik fel);

- *dzsána* (meditáció, belső tevékenység, amely foko-
 zatosan elvezet a *szamádh*hoz); végezetül
- *szamádh* (az *Om* mantra feletti meditáció, csendes
 és szupertudatos állapot, melynek során az egyén
 megérti önnön igazi valóját, nirvána).

E nyolc fokozatot olykor négy alsó és négy felső lé-
 pcsőfokra osztják, amelyekből az alsó négy a hatha
 jóga, a felső négy a rádzsa jóga körébe tartozik. Ebből
 fakadóan a hatha jóga gyakorlatainak az a céljuk, hogy
 a rádzsa jóga meditációs gyakorlataihoz szükséges
 fejlett kondícióba hozzák a testet.

Sztanyiszlavszkijnek bizonyos értelemben szeren-
 cséje volt azzal, hogy Atkinson-Ramacharaka könyve-
 in keresztül ismerkedett meg a jóga alapeszméivel.
 Nem kétséges ugyanis, hogy ezt a jógafelfogást a nyu-
 gati olvasóhoz alakították. Őket célozza meg az ame-
 rikai jógi XIX. és XX. századi, európai és amerikai
 tudósoktól kölcsönzött bőséges idézeteivel, miközben
 szándékosan nem terheli olvasóját a hindu jóga kü-
 lönféle ágainak és iskoláinak sajátosságaival. Egyfajta
 általános jógatradiációt vázol fel, anélkül, hogy „a jóga
 egy kitüntetett iskolájának vagy filozófiájának kedvez-
 ne, ahogy talán egy valódi jógi tenné”.⁶⁴

Egyet kell értenünk S. Carnicke-vel abban, hogy
 amikor Jerzy Grotowski (Sztanyiszlavszkij nyomdo-
 kain haladva) *eredeti* hindu szövegekre alapozva pró-
 bálta beemelni a jógát színházi munkájába, zsákcúba-
 ban találta magát. Tetszik vagy sem, a jógagyakorlatok
 célja abban rejlik, hogy a Szenvedés Kerekéből meg-
 szabaduljunk, s figyelmünket a minket körülvevő
 halandó világról elfordítva az örök abszolútum felé
 irányítsuk. Ez pedig, egy adott ponton túl, természet-
 szerűleg ellentmondott a színház és a színpadi kifeje-
 zésmód céljainak, a valódi jógikus „koncentráció ugyan-
 is mindennemű kifejezésmódot megszüntet: nem
 más, mint mély belső alvás, kifejezés nélküli egyen-
 súly, mély pihenés, amely minden cselekvésnek véget
 vet. Ennek nyilvánvalónak kellett volna lennie, hiszen
 a jóga célja az, hogy pontot tegyen [...] minden élet-
 működésre, és a tudatos halálban találja meg a teljes-
 séget és a beteljesülést.”⁶⁵

Sztanyiszlavszkijnek könnyebb dolga volt a jóga bir-
 tokbavételével: Ramacharaka, miközben bevezeti
 nyugati olvasóit a keleti bölcséletbe, az önkontroll
 képességének, az önuralom művészetének funda-
 mentumára fűzi fel a jóga alapelveit, anélkül, hogy a
 tényleges végcél, a nirvána elérését körvonalazná.
 És bár Ramacharaka annak eszközeként látta a jógát,
 hogy az ember önmagába fordítsa vissza a tudatossá-
 got, ami ellentmond a Sztanyiszlavszkij-módszer fő
 céljának (megtalálni a módját, hogy a belső érzések a
 külvilág számára kifejezhetőek legyenek), Sztanyisz-
 lavszkijnek sikerült „a visszatartó érzetektől való meg-
 szabadulás” jógikus alapvetését átfogalmaznia az
 előadás során való koncentráció és figyelem termé-
 keny állapotává. Pontosan tudta, hogy a színész szá-
 mára a legfőbb „visszatartó érzet”, amely ellen ő maga
 is oly nagy szenvedéllyel harcolt, nem máshonnan

⁶³ Sztanyiszlavszkij, K. Sz.: *Szobranijje szocsinyenyij*. In 9 vol. V. 3, 61.

⁶⁴ Sztanyiszlavszkij, K. Sz.: *Szobranijje szocsinyenyij*. In 8 vol. V. 4, 496.

⁶⁵ White, Andrew: i. m. 82.

ered, mint a rémületes fekete lyukból, a nézőtérről. És ebben az értelemben a híres „negyedik fal” mögötti létezés mintha csak a földi kísértésektől való jógikus elszakadásra rímelne.

Sztanyiszlavszkij ugyanakkor tudatában volt a saját, gyakorlati céljai és a jóga végső célkitűzése közt feszülő ellentétnek. 1919 novemberében, a Moszkvai Művész Színház színészeinek tartott előadás-sorozatában leszögezte: „Fölfedezhetjük, hogy ők [a jógik – Sz. Cs.] ezer évvel ezelőtt éppen azokat a dolgokat keresték, mint mi, csak hogy mi a művészet titkait fürkésszük, ők pedig a maguk túlvilágát.”⁶⁶

Idézzük föl még egyszer az Operastúdió Sztanyiszlavszkij-óráin készített jegyzeteket! Beszélgetései során Sztanyiszlavszkij végigvezeti tanít-



BALRA: Az ész bajjal jár című komédiában (1914)
JOBBRA: Argan A képzelt betegben (1913)

ványait „az alkotás lépcsőfokain [kiemelés tőlem – Sz. Cs.], amelyek mindenki számára azonosak, bármilyen korszakból jöttek, vagy bármilyen személyiségbeli sajátosságokkal rendelkeznek is”,⁶⁷ e lépcsőfokok pedig – amelyeket mindenkinek meg kell másznia, „aki életét a színházművészetnek kívánja szentelni” – inkább az ezoterikus, erkölcsi önfejlesztést juttatják eszünkbe, mintsem egy szakmai nyelven megfogalmazott követelményrendszert.

Az első lépés: a koncentráció; a második: az éberség; a harmadik: a félelem levetkőzése, az alkotó bátorság; a negyedik: a termékeny nyugalom. És ahhoz hasonlóan, ahogy a hatha jóga első négy lépcsőfoka után a rádza jóga magasztosabb területére lépünk, az „önmagunkon való munka” négy lépése után, amelyek a színész önmagával való belső egységéhez vezetnek, Sztanyiszlavszkij magasztos művészi célokat jelöl ki. A fejlődés az ötödik lépcsőfokban folytatódik, amikor is a színész „gondolatának és érzésének minden erejét, fizikai cselekvéssé alakítva, a lehető legnagyobb feszültségbe hozza”, ez „a hősi cselekvés tökéletessége”.⁶⁸

A hatodik lépés a színpadi jelenlét tökéletesítéséhez kapcsolódik, ahhoz a fajta emelkedett tudathoz, amellyel a színész áttetszővé teszi az ábrázolt szenvedélyeket.⁶⁹ Sztanyiszlavszkij mintha egészen buddhista szelvényben beszélne „arról a végső pillanatról, mikor az emberi lélek arra tör, hogy megszabadítsa magát a szenvedélytől”.⁷⁰

Végül pedig „az utolsó lépés, amely nélkül lehetetlen élni a művészetben. A boldogság.”⁷¹ E küzdelem az alkotásból fakadó boldogságért, ami megkoronázza a színésznevelés folyamatát, ez az eljövendő generációknak szánt legfontosabb lecke, és Sztanyiszlavszkij etikai álláspontjának lényege is ebben mutatkozik meg. Hetvenedik születésnapján papírra vetett, jól ismert szavai megerősítik, hogy a módszer alkotója maga is végigjárta a fent említett lépcsőfokokat, az önkínzó Salieri módjára kutatta önmagát, hogy végül a maga teljességében tudja élvezni a hetedik lépcsőfok boldogságát: „Hosszú életet éltem. Sok mindent láttam. Gazdag is voltam. Aztán szegény lettem. Láttam a világot. Jó családom volt, gyermekeim. Az élet szétszórta őket a világban. Hírnévre törtem. Megtaláltam. Megtapasztaltam a dicsőséget, fiatal voltam. Aztán megöregedtem. Közeledik a halál.

És vajon tudom-e, hol a boldogság a Földön?

A megismerés folyamatában. A művészetben és a munkában, a művészet újrafelfedezésében.

A művészetet megismerve magát a természetet ismered meg, a világ rendjét, az élet lényegét, a lelket – a tehetséget.

Nincs boldogság, ami ennél többet érne.”⁷²

Bizonyára nem véletlen, hogy a jóga fokozatainak száma eltér Sztanyiszlavszkij tanításától, hiszen a jóga nyolcadik lépése a nirvánához vezet, s ebben rejlik a jógagyakorlatok célja és a színjátszás rendszerre közötti különbség.

Közben azért jegyezzük meg azt is, hogy a jóga színházba való átültetésének már említett nehézségei dacára Grotowski nem vesztette el iránta az érdeklődését. Annak megállapítása, miféle hatást gyakorolt a jóga Grotowskira – aki eljövendő szakmáján töprengve a keleti tanulmányok, a pszichiátria és a rendezés közt ingadozott, aki leszögezte, hogy „ott kezd, ahol Sztanyiszlavszkij abbahagyta”, akinek megjelenése olyannyira megváltozott az 1970-ben Indiába tett zarándoklata után, hogy társulata, de még tulajdon bátyja sem ismert rá, s aki élete végén azt kívánta, hogy hamvait szórják szét India fölött,

⁶⁶ Schechner, Richard – Wolford, Lisa: *The Grotowski Sourcebook*. New York, 1997, 44. Idézi Carnicke: i. m. 176.

⁶⁷ Ragyiscseva, O. A.: *Sztanyiszlavszkij i Nyemirovics-Dancsenko: Isztorija tyeatralnih otnosenij, 1917–1938*. M., 1999, 60–61.

⁶⁸ Antarova, K. E.: i. m. 79.

⁶⁹ Uo. 90–91

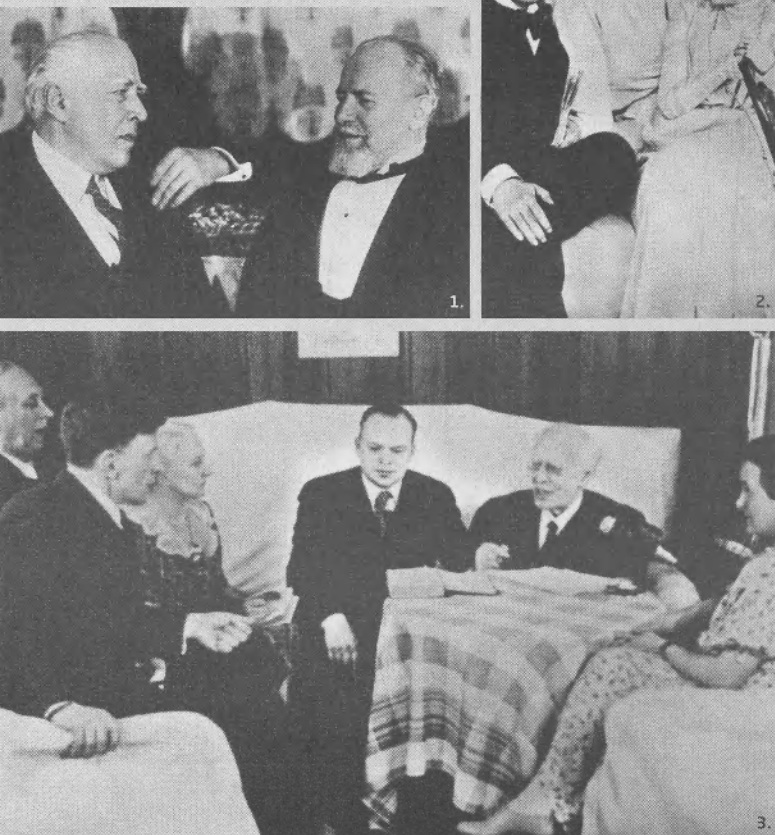
⁷⁰ Uo. 94.

⁷¹ Uo. 96.

⁷² Uo. 96.

amelyet egyszerre érzett közelinek és távolinak –, egy másik, komoly elemzés kereteit igényli.⁷³ Ettől függetlenül könnyű megérteni, hogyan vált lehetségessé a jóga világi „reorientálása”, ha csak abba belegondolunk, hányan gyakorolják szerte a világon a hatha jóga és a meditáció valamelyik változatát, rendszerint azért, hogy jó fizikai kondícióban tartsák magukat, és megszabaduljanak a stressztől.

1. Nyemirovics-Dancsenkóval (1925)
2. Gorkijjal és M. P. Lilinával (1900)
3. A Tartuffe próbáján otthonában (1937)



Sztanyiszlavszkij korábban hasonló reorientációt hajtott végre a befelé és a nirvána felé irányuló jóga-technikák színházi célra adaptálásával. A *Hatha jóga* Moszkvai Művész Színház gyűjteményében őrzött példányában ugyanakkor, a számos széljegyzet mellett, Sztanyiszlavszkij megjelölt egy bekezdést, amely óva inti mindazokat az olvasókat, akik a jogát kizárólag gimnasztikai mutatványok tárházának vagy egyszerűen csak a testkultúra egyik keleti válfajának vélnék. Sztanyiszlavszkij láthatóan igen pontosan megértette, hogy a jóga számára legértékesebb tulajdonsága abban a mély összefüggésben rejlik, amely a fizikumra irányuló testgyakorlatok és a spirituális nevelés közt húzódik, s az egymásba fonódó gyakorlatok sokoldalúságában, amelyet át- meg áthat az önfejlesztés töretlen iránya. Az örök tanulásra való szenvedélyes felszólítás persze lényegileg rokon Sztanyiszlavszkij eszméivel. Ezért tanulmányozta olyan elmélyülten Ramacharaka két művét, a *Hatha jogát* és a *Rádzsa jogát*, és ezért fogalmazta belőlük módszere sok lényegi alapvetését.

Sharon Carnicke számos izgalmas szövegbeli párhuzamra hívja fel a figyelmet Sztanyiszlavszkij és Ramacharaka munkáiban; alábbi elemzésünkben részben az ő gondolatmenetére támaszkodunk.

Kiderül, hogy a módszer jó néhány képi megfogalmazása közvetlenül az amerikai jogi szövegekből merít. Példának okáért mindkét szerző a „barátjának” nevezi a tudatalattit, amely lelkieben és alkotómunkájuk során egyaránt segítségükre szolgál.⁷⁴ Mindkettő azzal a ténnyel lepi meg olvasóját, hogy lelki folyamatainknak a tudatalatti nem kevesebb, mint kilencven százalékát teszi ki.⁷⁵ Sztanyiszlavszkij, anélkül, hogy feltüntetné a forrást, közvetlenül átveszi Ramacharaka utalásait két pszichológusra, Getsre és Modslýra.⁷⁶ Mindketten abban látják a nevelés és a tanulás kulcsát, hogy megtanuljunk kihasználni a (Ramacharaka szavaival élve) „tudat alatti gondolkodást, amely fölött a tudatos elme gyakorol ellenőrzést”, Sztanyiszlavszkijnál pedig „a gondolkodás tudat alatti szintjét, amelyért a tudatos szint által megszabott rend felel”.⁷⁷ Mindketten „raktárként” festik le a memóriát, ebből a raktárból vesszük elő tapasztalataink részecskéit.⁷⁸ Végül hasonlóképpen arra törekednek, hogy újfajta módon ragadják meg az igazságot: „nem pusztán a megjelenését, amely tökéletlen és félrevezető, de annak igazi valóját”,⁷⁹ míg „az élet igazsága olyan formát ölt a színpadon, amely tökéletesen különbözik a tényleges élet igazságától”.⁸⁰

Mai szemmel olvasva Ramacharaka könyveit óhatatlanul olyan kifejezésekbe, képzetekbe, különféle kulcsszavakba botlunk, amelyeket már jól ismerünk Sztanyiszlavszkij műveiből. Ramacharaka szövegei „a praktikus feladatsoroknál és fogalmi elképzeléseknél kétségkívül többet nyújtottak Sztanyiszlavszkij számára: olyan szerkezeti modellt, amely hozzásegítette őt ahhoz, amire mindig is áhítozott – sorvezetőt a színészi alkotó állapot kiaknázásához”.⁸¹ Összefoglalva, Sztanyiszlavszkij módszere ahhoz hasonlóan tanítja az alkotó állapot kiaknázását, ahogyan „a jóga tudománya tanítja, legfőbb elveként, gondolataink munkára fogását”,⁸² „megtanít arra, hogyan legyünk saját elménk urai”.⁸³

Ramacharaka összefüggő és következetes tanrendet javasol, amely (a módszert leíró könyvekhez hasonlóan) a magunkon végzett szellemi munkától a testre irányuló fizikai gyakorlatokig terjed. Mindkét nevelési rendszer arra az alapvetésre épül, hogy „az embernek, mielőtt az őt körülvevő univerzum titkait próbál-

73 Sztanyiszlavszkij, K. Sz.: *Szobranijje szocsinyenyij*. In 8 vol. V. 8, 324–325.

74 Basindzsagjan, N.: Konturi biografii. In Jerzy Grotowski. *Ot Bednogo tyeatra k Iszkussztvu-provodnyiku*. M., 2003, 24.

75 Sztanyiszlavszkij, K. Sz.: *Szobranijje szocsinyenyij*. In 9 vol. V. 2, 436.

76 Ramacharaka: *Radzsa-joga. Ucsenyije jogi o pszihologicseszkom mire cseloveka*. Rosztov na Donu, 2004, 188.

77 Sztanyiszlavszkij, K. Sz.: *Szobranijje szocsinyenyij*. In 9 vol. V. 4, 140.

78 Sztanyiszlavszkij, K. Sz.: *Szobranijje szocsinyenyij*. In 9 vol. V. 2, 61, 427., 437.

79 Uo. 290.

80 Ramacharaka: *Radzsa-joga*, 93.

81 Sztanyiszlavszkij, K. Sz.: *Szobranijje szocsinyenyij*. In 9 vol. V. 4, 380.

82 Carnicke: i. m. 173.

83 Yogi Ramacharaka: *A Series of Lessons in Raja Yoga*. Project Gutenberg's (Серевой текст). – <<http://www.gutenberg.org/etext/13656>>

ná fürkészni, először saját belső világán kell úrrá lennie”.⁸⁴

Ehhez az önmagunkról alkotott tudáshoz érzelmi szinten kell eljutnunk. Ahogy Ramacharaka felvázolja: „A jógaoktató nem lehet elégedett, ha beavatást kereső tanítványa pusztán intellektuálisan közelítve érti meg saját identitását; ragaszkodnia kell ahhoz, hogy az illető megérezze a magáról alkotott képzet igazságát, felismerje, mi az ő valódi Énje.”⁸⁵ Ezen a ponton eszünkbe jut Sztanyiszlavszkij híres és gyakorta idézett megállapítása: „Nyelvünkön a »megérteni« annyit tesz, mint »megérezni«.”⁸⁶

Még a módszer foglalatát jelentő könyv fejezetcímei is a jóga belülről kifelé haladó, önfejlesztést célzó gyakorlatok sorára rímelnék: (a tapasztalás folyamán) magunkon végzett munka, majd (a megvalósítás során) a szerepen végzett munka. Sőt, a kulcsfontosságú „munka” szó is újra meg újra visszaköszön Ramacharaka írásaiban: „Nem szabad megfélemlenünk arról, hogy minden lehetséges értelemben »munkát végeztünk magunkon«. A lusta vagy nemtörődöm ember hiába vár bármire is”, tanítja növendékeinek.⁸⁷

Ez a fajta megközelítés természeténél fogva közel állt az első orosz művészszínház alapítójához, aki éppen az alacsony mércét állító magántársulatokkal szemben hozta létre színházát, e színház pedig abból a törekvésből nőtt ki, „hogy megtisztítsa a művészetet a rátapadt mocsoktól, és katedrális építsen vásári bódé helyett”.⁸⁸ Nem véletlen, hogy az alkotófejelem szükségességére mind a Moszkvai Művész Színház napi működésében, mind a színház különféle periódusokban létrehozott stúdióiban nagy hangsúlyt fektettek. „Úgy érzem, akkora szigort kényszeríték magamra a közös munka során, mintha a hadseregben volnék” – mint mondták, Rahmanov volt a leginkább szívélyes; Torcov asszisztense, Szuler már kevésbé, s utána következett Sztanyiszlavszkij.⁸⁹

Ramacharaka egy másik kifejezése is visszatér a Sztanyiszlavszkij-módszerben, mégpedig a „cél”. A jógik szintén „spirituális célkitűzésekre” fűzik fel munkájukat.

Ramacharaka „egy feladatokra, gyakorlatokra stb. épülő rendszert” képzel el a *Rádzsa jóga*ban,⁹⁰ Sztanyiszlavszkij pedig megalkotja ezt a rendszert. Ramacharaka az *Ösvényt* mutatja meg tanítványainak, míg Sztanyiszlavszkij szerint „a »módszer« valójában útmutatás”.⁹¹ A „meggondolás és eszmecsere tárgyában” való elmélyülés,⁹² amely Ramacharaka szerint kulcsfontosságú a sikeres koncentrációhoz, „a figyelem tárgyaként” tér vissza a színész fegyvertárában. Az ember gondolatai között, ahogy egy dráma szövegében is, könnyebb eligazodni, ha külön „szletekre” tagoljuk őket. A repedésben növekvő fához hasonló-

an, amely – a jógikus „alkalmazkodási elv” jegyében – a repedés méretéhez igazítja formáját, a színész a darab és az előadás által nyújtott körülményekben találja meg a maga „eszközeit”.

Ramacharaka és Sztanyiszlavszkij egybehangzóan állítják, hogy ha a „vágyakozás” nem elég erős, sem az ember, sem a figura nem éri el a célját. Számos egyéb példával találkozunk, ahol Sztanyiszlavszkij és Ramacharaka megállapításai összecsengenek. Egy kérdésben azonban nem értünk egyet Carnicke-kel. Miután alapos szövegkutatást végzett, és izgalmasnál izgalmasabb egyezésekre és párhuzamokra bukkant Sztanyiszlavszkij és Ramacharaka műveiben, Carnicke, némileg elragadtatva magát, olyan fényben állítja be Sztanyiszlavszkijt, mintha mindenben Ramacharakát követte volna. Azt írja, „a jógaoktatók szerepét magára öltve, akik lankadatlanul vezetik tanítványikat azok céljai felé, [...] előbb az egyik ösvényen, azután a másikon, [...] míg végül a növendék meg nem találja az alkatához leginkább illeszkedő ösvényt»,⁹³ Sztanyiszlavszkij, három hónappal halála előtt közölte rendezőhallgatóival, hogy »az embernek mindig többféle ösvényt kell biztosítania színészei számára. Ezek közül az egyik a [fizikai] cselekvés. De van egy másik ösvény is, amely az érzésből fakad.«⁹⁴

Sztanyiszlavszkij gondolatai, amelyeket (Carnicke-et pontosítva) a Színművészeti Akadémia végzős rendezőhallgatóival folytatott beszélgetés során foglalmazott meg 1938. május 15-én, nem azt tükrözik, hogy a jógik „szerepmodelljét” követné, vagy hogy Ramacharaka húsz évvel korábban olvasott könyvének megállapításait kívánná visszhangozni. Sztanyiszlavszkij sokkal inkább következtetéseket próbál levonni egy hosszadalmas kutatóút végeztével, amelynek során számos forrásával párbeszédet folytatott – és e források közül a jóga, noha csakugyan az egyik legfontosabb volt, de korántsem az egyetlen. Ezekben az utolsó években – és ebben rejlik a dolog lényege – Sztanyiszlavszkij arra törekedett, hogy túllépjen a nyugati gondolkodásban rejlő kettősségeken és sajátosságokon, és azt a módszertani megközelítést részesítette előnyben, amelyben elemzés és megvalósítás, belső és külső munka, az alkotó színész pszichéje és fizikuma holisztikus egységben forr össze.

Sztanyiszlavszkij természetesen nem kizárólag Ramacharaka könyveiből merítette a jógára és az ezoterikus tanokra vonatkozó ismereteit. 1916-ban a Moszkvai Művész Színház az 1913-ban Nobel-díjat nyert bengáli szerző, Rabindranath Tagore művét, *A sötét kamra királyát* kezdte próbálni. A szellemi megvilágosodásról szóló allegorikus darab közép-pontjában egy rejtélyes király áll, aki alattvalói előtt minduntalan homályba burkolózva jelenik meg, s azok legfeljebb találgatásokba bocsátkozhatnak valódi lényét illetően, létezését is pusztán a hitükön keresztül fogadhatják el.

Sztanyiszlavszkij lelkesen beszélt a darabról, s a színpadi fogalmazásmód és a színészi technika szélesítésének lehetőségét látta a „mély vallási misztérium” előadásában. „Rabindranath, Aiszkhülosz – ezek az igaziak! Nem bírjuk őket eljátszani, legfeljebb kísérletet tehetünk rá”,⁹⁵ írta V. I. Nyemirovics-Dancenkónak. És jöllehet az előadás végül csakugyan

⁸⁴ Ramacharaka: *Rádzsa-joga*, 92.

⁸⁵ Uo. 6.

⁸⁶ Uo. 8.

⁸⁷ Sztanyiszlavszkij, K. Sz.: *Szobranijje szocsinyenyij*. In 9 vol. V. 1, 373.

⁸⁸ Ramacharaka: *Rádzsa-joga*, 141.

⁸⁹ Sztanyiszlavszkij, K. Sz.: *Szobranijje szocsinyenyij*. In 9 vol. V. 1, 268.

⁹⁰ Sztanyiszlavszkij, K. Sz.: *Szobranijje szocsinyenyij*. In 9 vol. V. 2, 48.

⁹¹ Ramacharaka: *Rádzsa-joga*, 6.

⁹² Sztanyiszlavszkij, K. Sz.: *Szobranijje szocsinyenyij*. In 9 vol. V. 3, 371.

⁹³ Ramacharaka: *Rádzsa-joga*, 45.

⁹⁴ Uo. 71.

⁹⁵ Carnicke: i. m. 173.

nem készült el (a próbafolyamat azzal zárult, hogy 1918 decemberében bemutattak néhány töredéket a darabból), az anyaggal való munka tovább bővítette Sztanyiszlavszkij ismereteit a hinduizmusról és a Kelet spirituális kincseiről – nem véletlenül szervezte a munka során stúdiókat a hindu filozófiáról. Sztanyiszlavszkij 1919 márciusában beszélgetést folytatott a Moszkvai Művész Színház színészeivel az új színházi formákról, és újfent javaslatot tett a hindu előadó meghívására, ez pedig megerősíti azt a tényt, hogy e stúdiók elvégzését a Tagore-darabon túli munkához is szükségesnek vélte.⁹⁶

Sztanyiszlavszkij meghatározó forrásai a jógáról ugyanakkor Ramacharaka könyvei voltak – ezért támaszkodtunk leginkább az amerikai jogi műveinek és a módszert megalkotó Sztanyiszlavszkij munkáinak összehasonlítására.

Az emberi természetről felhalmozott ősi hindu tanítások vizsgálata (amelybe Sztanyiszlavszkij már 1911-ben belevetette magát, amikor a Moszkvai Művész Színház hivatalosan is a módszerre kezdte alapozni munkáját) többnek bizonyult, mint „Konsztantyin Szergejevics újabb lelkes felbuzdulása”. Ebből fakadt a jóga hosszú időn át tartó, megtermékenyítő hatása a módszer alkotójának és tanítványainak kutatásaira. Sztanyiszlavszkij élete során színészek generációi (az 1910-es évek Első Stúdiójának hallgatói, az Operastúdió növendékei a húszas években, s 1930 után az Opera- és Drámastúdió diákjai) nőttek föl a jógára épülő módszer alapgyakorlatain. És a Sztanyiszlavszkij követő színésznemzedékek is

az ő módszere alapján végzik mindennapi felkészüléseiket, így anélkül köszönhetnek sokat a jóga tanításainak, hogy (a művészet és kultúra területén kifejtett szovjet cenzúra miatt) erről bármit is gyanítanak. Lev Dogyin megállapítását átfogalmazva, aki szerint „a megfelelő módon játszó színész még akkor is Sztanyiszlavszkij követi, ha történetesen nem kedveli Sztanyiszlavszkijét”,⁹⁷ leszögezhetjük, hogy a felkészülése során Sztanyiszlavszkij-módszert követő színész akkor is a jóga évszázados tapasztalataira hagyatkozik, ha soha életében nem jógázott még.

Ramacharaka és Sztanyiszlavszkij műveinek párhuzamos olvasása, amit jelen tanulmányban éppen csak megkezdtünk, arra is lehetőséget nyújt, hogy új megvilágításban vizsgáljuk a színészi alkotó állapot összetevőit: a Sztanyiszlavszkij-módszer elemeit, amelyek közvetlenül a jóga tanításaira tekintenek vissza, köztük az izomlazítást, a kapcsolatteremtést, a ki- és átsugárzást, a figyelem és a vizualizáció képességét. Különös figyelmet kell fordítanunk Sztanyiszlavszkij tudattalan működéséről alkotott nézeteire, ideértve a tudatalatti és a magasabb tudatszintet. Sztanyiszlavszkij a *Rádzsa* jógában fedezte föl az alkotó állapot és a tudattalan közti összefüggést, és innen kölcsönözte az inspiráció, az alkotó ösztön és a transzcendens tudás forrásaként szolgáló magasabb tudatszint fogalmát is. A *színész munkája* bevezetőjében pedig felhívja a figyelmet *A tudatalatti szerepe a színész alkotó állapotában* című fejezet alapvető jelentőségére, amely számára „az alkotás és az egész »módszer« lényege”.

FORDÍTOTTA: KOLTAI M. GÁBOR

⁹⁶ Vinogradszkaja, I. N.: i. m. V. 2, 529.

⁹⁷ Sztanyiszlavszkij, K. Sz.: *Szobranijje szocsinyenijj*. In 9 vol. V. 6., 488.

⁹⁸ Dogyin, L. A.: *Intyervju*. *Izvesztija*, 1997, 6 May, No. 88.

A fordítás az alábbi szöveg alapján készült: *Stanislavski studies*, 1. szám, www.stanislavskistudies.org. Oroszul megjelent: *Voproszi tyeatra*, 2009/3-4.

TÖRTÉNELMIDRÁMA-PÁLYÁZAT

A Székesfehérvár ünnepi éve 1938 – Székesfehérvár ünnepi éve 2013 eseménysorozata, a 75 éves jubileum alkalmából a székesfehérvári Vörösmarty Színház és a Vörösmarty Társaság nyílt drámapályázatot hirdet a **SZENT KIRÁLYI CSALÁD (SZENT ISTVÁN, SZENT IMRE, GIZELLA KIRÁLYNÉ)** élettörténetét bemutató történelmi színpadi mű elkészítésére.

A pályázatra kizárólag nyomtatásban, sem elektronikus formában meg nem jelent, színpadon be nem mutatott, korábbi drámapályázatokon díjat nem nyert, előadási vagy közlési joggal más intézménynél nem rendelkező magyar nyelvű színdarab nyújtható be. Ezen feltételeknek a pályázat elbírálási határidejéig folyamatosan fenn kell állniuk. Egy szerző (vagy szerzői társulás) egy művel indulhat.

A pályaműveket egy – írógéppel írt vagy számítógéppel nyomtatott – példányban kérjük „Vörösmarty drámapályázat” megjelöléssel a székesfehérvári Vörösmarty Színház postacímére (8000 Székesfehérvár, Fő utca 8.), kizárólag postai úton elküldeni. A pályázat jelíggés, ezért a szerző nevét és címét külön lezárt borítékban a nyomtatott példányhoz kérjük mellékelni. Névvél, azonosítható szerzővel megjelölt pályamunkákat a zsűrinek nem áll módjában elbírálni.

A pályázatok postai beérkezésének határideje: 2013. március 5.
A színházi és irodalmi élet neves képviselőiből álló bírálóbizottság a következő pályadíjakat ítéli oda:

I. díj: nettó 1 500 000 Ft

II. díj: nettó 900 000 Ft

III. díj: nettó 600 000 Ft

A zsűri fenntartja annak jogát, hogy első díjat nem ad ki, továbbá indokolt esetben a további pályadíjakat több pályázó között is megoszthatja.

Az ünnepélyes eredményhirdetésre 2013. március 27-én, a Dráma Világnapján a székesfehérvári Vörösmarty Színházban kerül sor. A díjnyertes pályaművet a Vörösmarty Színház a *Székesfehérvár ünnepi éve 1938* hivatalos programjaként még a 2012/13-as színi évadban színre viszi. A tárgyévra a győztes dráma bemutatásának kizárólagos joga a székesfehérvári Vörösmarty Színházat illeti. A második és harmadik díjat nyert alkotásokat a Vörösmarty Társaság leközi a folyóiratában.

A pályamunkák kéziratát nem őrizzük meg, és nem küldjük vissza.

Székesfehérvár, 2012. szeptember 28.
Vörösmarty Társaság és a székesfehérvári Vörösmarty Színház igazgatósága

Szemessy Kinga

Beavató színház, beavató kritika

IMPULSTANZ FESZTIVÁL ÉS CRITICAL ENDEAVOUR BÉCSBEN

A Jardin d'Europe ösztöndíjának köszönhetően, a Műhely Alapítvány delegáltjaként tizen-nyolc napot tölthettem a bécsi ImpulsTanz Nemzetközi Táncfesztiválon, illetve az ahhoz kapcsolódó, fiatal (tánc)kritikusok olvasztótégelyéül szervezett műhely-szemináriumon, a Critical Endeavour elnevezésű programsorozat ötödik – remélhetőleg nem záró – epizódján. Ez számokban tizenegy résztvevőt, egy mentort, öt meghívott szakértőt, kilencven közös munkaórát, átlagban tizenöt megtekintett előadást és rózsaszín kerékpárjainkon kétszázhetven ide-oda cikázó kilométert jelent – e számokon túl pedig az alábbi 8189 karakter beszél.

A kurzus célja és tanulsága egy általános újradefiniálási igényből fakadt: loholás egy válasz után, vajon mennyi és egyáltalán mi a *kortárs* és a *tánc* a kortárs táncban, nem kevésbé pedig mi a ma kritikusának szerepe és felelőssége. Mutatkozik változás? Merre tendál? Mi a sikk, a *mainstream*? Minden az összemosódás, a kérdőjelek felé tart; a diverzitás integet, a közösségi (vélemény)alkotás pedig visszainteget neki. Lenne a kortárs művészetnek egy (stílusában) kortárs része?

Csoportvezetőnk, Franz Anton Cramer szerint „a kortárs tánc ott kezdődik, amikor megszűnik tánc lenni”. A (tánc)technikai tudás felmutatása helyett valóban a verbális mozzanatok, a neon és a multimédia felé fordulás a jellemző. Ahogy látom, az egyik út ez, az előadó-művészeti eszköztár torkos habzsolása, a másik pedig a lebontás, a minimállal való kísérletezés. Ugyanakkor mindkét típusra igaz, hogy elfogynak a (tánc, színház, báb stb.) címkéik, s maradnak egyszerűen „előadások”. A műfajok közt éles határt húzni már-már kudarcgyanús próbálkozás; az ImpulsTanz produkciós palettája mindezt hűen tükrözte, gondolván itt akár a „nem mai csirke” Rosasra vagy akár a zsenge, de sok potenciált dédelgető An Kalerre.

Jogos tehát az analógia, ami a kritikust a pásztorhoz hasonlítja ebben a zúrzavarban; a görög „kriszisz” jelentései közül az „elválasztás” kerül az „ítélkezés” elé. Érdekes jelenség, hogy ezzel a tradícióbontással a hallgatók és az óraadók zöme ugyan egyetértett, vele azonosulni mégsem kívánt. Amerikában az olyan kez-

deményezésekből, mint a philadelphiai táncéltre koncentráló thINKingdance és az austini University of Texas PPP (Performance as Public Practice) projektje, kinőtt a „kollegiális kritika” fogalma. A táncosképzettséggel és baráti körrel rendelkező írókat nem „téglának” tartják, hanem különleges becsben. Idei egyik tutorunk, a *The New York Times* írója, Claudia La Rocco az általa alapított P-Club portál nyomán hirdette, hogy a kritikaírás nem tézisekbe merevedett, biztos önvédelmi érvrendszerrel átszőtt textus, hanem akár vers, festmény, „mondolat” is lehet. Másik tanárunk, a belga származású Pieter T'Jonck vélekedése – miszerint a saját referenciáink, a legélenjáróbb kompetenciánk nyomán fabrikáljuk az elemzésünket – ezzel rokonságban van, holott Pieter elsősorban tudományos, filozófiai, mély kanti és heideggeri gyökerekre utalt. A csoport egyetértett abban, hogy a kritika eszköz a diskurzusteremtésre; ahogy a művészeti produktumok újra felfedeztetik velünk a világot, úgy a kritika újra felfedeztetheti az előadást, ám az erre irányuló taktika kettéválik (akár az előadások). Míg az európai egy akadémikus, az írók olvasottságáról tanúskodó, revelációkban fogalmazó hullám, addig az egyesült államokbeli a naiv, – Szókratészhoz hasonló módon – kérdező, kollaboratív attitűd felé tart. Tudomány- és zsurnálkritika kontra esszéista – fókuszban az „írni valakinek”, illetve az „írni valamiről”.

A lezáratlanság, a precíz *gondolatokat közlő* szerkesztés helyett csak a *gondolatindító*, gyakran random dramaturgia nem kevés előadásnak volt jellemvonása az ImpulsTanzon. A mostani fesztivál programját – némi átfedéssel – a CPA-re (Choreographic Platform Austria), a késő esti, nyíltan határsértő [WildWalk] produkciókra, a már kánonba került nagy elődökre (Jan Fabre, Rosas, Ultima Vez, Manuel Legris stb.), a fiatal koreográfusokat bemutató [8:tension]-re, illetve azon belül a Prix Jardin d'Europe-díjra jelölt munkákra lehetett tördelni. A klasszikus történetmesélés kihalófélben lévő vonalvezetésnek mutatkozott, sőt darabok helyett alkalmasint a kutatási stádiumok ad hoc színpadra tétele dívott. Természetesen nem vagyok megrögzött manifesztumdrucker, nem a munkastádium bemutatását ellenzem, hanem az értük kért borsos jegyárakat, illetve az olyan ártó, instant teátrális



Jelenet a táncműhelyből

Domenico Grustino felvétele

élményt nyújtó, klisészerű cselezéseket, mint az *Insignificant Others* jelentéktelen fa-papír-bádog díszlete, avagy Saskia Hölbling *body in metal structure* tanulmányának sejtelmes fényezése és „tiszteséges előadásnyi” időre, hatvan percre nyújtása. Ugyanakkor a legtöbb előadásnak érdeme a magas szintű előadói jelenlét, a közönséggel folytatott, gyakran direkt, mégis pőre, manírintes kommunikáció – ami itthon, mondjuk, a Hodworks tagjainak védjegye. Ennek a sornak az elején Bécsben ott állt Antonija Livingstone az *Insignificant Others*-ből, Rob Fordeyn és Stephen Thompson az *Antigone Sr.*-ből, a *booty Looting* Dymitry Szipurája, a hirtelen szerveződő Franz West-émlék-esten púderszólójával szereplő Doris Uhlich és a manipulátor ördög, Ivo Dimchev. Gyakran az ő testi virtuozitásuknak, improvizatív csúcsképessegeiknek felmutatásával indultak az előadások – így Trajal Harrelé is és a *P Project* is –, ám közvetlenül utána azt eldobva, megtagadva például nyegle monológokba, vállalt amatőrködésbe csaptak át. A szemünk láttára ártatlanul ismerkedtek a nekik kényelmetlen, szokatlan kifejezési formákkal – persze kérdés, valóban lehet-e első találkozásról beszélni egy komponált műsornál.

A női koreográfusok száma ugyan kevesebb volt a férfiakénál, de a ragaszkodás a leosztott nemi szerepekhez korántsem társult az alkotói tematikákhoz: androgunitás, mohikán frizurás férfiak magassarkúban, temérdek „LGBT-thing” (Lesbian-Bisexual-Gay-Transsexual) – például az eddig nem (és modorossága miatt ezentúl sem szívesen) emlegetett Thomas Hauert és Scott Heron-féle a *Like me more like me* esetében hangsúlyosan is. Mintha tudatos didaktikával nevelték volna a nézőket: attól még, hogy az előadás tele van furcsaságokkal, nem feltétlenül szól a furcsaságról. A másik szembetűnően visszatérő kérdéskör a múlt, illetve annak megőrzése, befolyásolása volt.

A Wim Vandekeybus rendezte *booty Looting* a fotózással mint a pillanatot befagyasztó mechanikával, a vizuális és testi emlékezet konfliktusával operált, míg Benoît Lachambre *Snakeskinse* egy „amíg mindenki ki nem megy, a tapsrend tart” zárlattal küzdött a konzerválás, a befejezhetőség ellen. Ugyanez a tárgy Cecilia Bengolea és François Chaignaud *Danses Libres* című Malkovsky-rekonstrukciójában, illetve Fabian Barbánál, aki az *A personal yet collective history* szólósorozatban másoktól kölcsönzött youtube-táncvideók nyomán rajzolta a saját curriculum vitae-jét. Az érdekesség az, hogy mindezzel párhuzamosan tizenegy fiatal és kevésbé fiatal, pályakezdő és már befutott róka a Museumquartier egyik irodájában azon morfondírozott, vajon a kritikusok tényleg csak a történelem piszkosozói, vajon a jövőnek dolgoznak-e...

A Critical Endeavourhoz hasonló volumenű kezdeményezésnek a haszna egyvalamiben mérhető: sikeres, ha a résztvevők nem ugyanazt viszik haza, mint amivel érkeztek. Számomra méretes profit annak a törekvésnek a felismerése, amely a művészetről a tömegek áhítataként gondolkodik, és a nézők – ilyen jellegű – színházba visszazoktatásán iparkodik. Egy közegbe, eseménybe, nemes ünnepbe, amelynek inkább részesei, mintsem a sötét sorokban rejtő kukkolói lehetnek. Nos, az idei ImpulsTanz számomra hitet adott – hitet ebben a misszióban, és úgy hiszem, ahogy a beavató színházak moderátorai „használati utasítást” nyújtanak a kortárs tánc- és színházművészethez, úgy mi, kritikusok is fórumot teremthetünk egy „beavató kritikának”. Terep volt erre első heti nyilvános megmutatkozásunk, a Salon Critique kerekasztal-beszélgetés, a most is aktív blogunk (www.jardindeurope.eu/ce12), de hála venezuelai oktatónk, az internetguru Marlon Barrios Solano tanácsainak, ez már a twitter vagy a QR-kódok mentén sem elképzelhetetlen.

Lőrinc Katalin

Objektíven vagy teleobjektíven?

AZ ULTIMA VEZ A BÉCSI IMPULSTANZON

Persze hogy akad „sztár” a bécsi Impuls Tanz fesztivál műsorán idén is, de azért érződik a válság(?)-trend: a hazai (tehát osztrák) pálya felmutatása, támogatása, valamint nemzetközi (értsd: több nemzet pénzéből létrejövő) alkotói programok teszik ki a műsor nagy részét. Szerencsém volt: a tréningprogramon eltöltött három napban épp egy kiugró jelentőségű csoport, a flamand Ultima Vez társulat (szinte) friss bemutatója, a titokzatos *booty Looting* (talán legegyszerűbben: „Zsákmányszerzés”) került műsorra (az ősbemutatója idén, június 23-án volt).

A budapesti nézők számára a több műfajú belga alkotó, Wim Vandekeybus – hála a Trafó

közelmúltbeli tevékenységének – nem ismeretlen. Legújabb előadása többretegű, bonyolult, de közben mindvégig (két teljes órán át) szórakoztató. Filozófia egyfelől, lazán pörgő közönségdarab másfelől.

Vandekeybus ezúttal sem bonyolítja agyon játékerét: az csaknem üres, valami kartonfélék hevernek itt-ott (később kiderül: hátoldalukon hiperrealista képek, fotóháttérként szolgáló tájképek, utcarészletek, szobabelsők láthatók), és néhány lámpaállvány, apróbb kellékek, szürke filcpokrócok. Utóbbi kapcsán kiderül: Joseph Beuys német performanszművész egyik kedvenc kellékanyaga volt a filc. És még nagyon sok minden kiderül erről a különös figuráról, akinek gyakorlatilag maga az élete volt a művészete (vagy a művészete az élete, mindegy); vagyis ugyanazt a problémát járta körül művészi tevékenysége során, mint ez a Vandekeybus-opus. A kérdést, hol a határ valóság és fikció, megcselekedhető és tiltott, megélt és bemutatott, sőt: moralitás és immoralitás között...

Jerry Killick, az előadás lehangoló főszereplője vállalkozik arra (szó szerint), hogy felöltse Beuys ruháját, személyiségét, mindvégig mindent kommentálva (eleinte afféle médiakonferanszié-stílusban, majd át-átlépve „testművészbe”, akár meztelenül is, ha kell). Elmondja, ki volt Joseph Beuys, mit alkotott, hogyan



Wim Vandekeybus felvétele

élt, s mi az, ami ebből látható is lesz... De ne fussunk előre, mert a darab egy másik szálon indul: egy valódi „színház a színházban” képpel, melyben egy nagy formátumú színésznő (Birgit Walter) eljátszik egy nagy formátumú színésznőt, aki eljátssza, hogy halott fiait siratja. Még nem tudjuk, hogy egy *Médeia*-feldolgozásról van szó, de ez még nem is fontos: egyelőre a kép drámai erején van a hangsúly. Néhány perc szívszagató zokogás után a szőke asszony legyint, feláll, odébb megy: „nem jó a jelenet, hagyjuk.” Egyetlen töredék másodperc elég volt ahhoz, hogy kilépjen a tragikabórból, s a dolgozó nő (jelen esetben színészként dolgozó nő) kicsit megroskadt járásával odébb kullogjon. S bár az alkotó ezzel rögtön az előadás lényegébe csap bele, a dolgot nem ússzuk meg ilyen egyszerűen. A narrátor ugyanis éppúgy felkonferálja Birgit WALTERt, mint Joseph BEUYSt, egyenlőségelet téve ezzel az immár művészettörténeti jelentőségű klasszikus és a jelenkori kolléga státusa közé. És inntól kezdve párhuzamosan zajlik a két élet/út/ forma elmesélése – Beuys életének valódi epizódjaival, bennük az örültséggel, a megélt valósággal és a színésznő fiktív életrajzával, mely utóbbi viszont hemzseg a kitalációtól (bele van szöve például *Médeia* története, gyermekei megölésével együtt). És nem elég, hogy a művész életében (éppúgy, mint bármely halandó életében, csak hangsúlyosabb fókusszal) szerep és hétköznapi élet határai valóban, akár életveszélyesen is összezsúszhatnak, jön még egy harmadik tényező is: a nyilvánosság.

A darab legerősebb szála a „valódi aktualitása”, mely abból adódik, hogy minden történést – ott bent, a térben – egy fotós (Danny Willems) rögzít, állít be, manipulál, közvetít, és bármit kap el a lencséjével (ügyesen álhátteret csúsztatva a pillanat mögé), az egy kivetítőn azonnal meg is jelenik a színpadon, az „élő” jelenet mellett. Szinte ott, a szemünk láttára jön létre a manipuláció: az esemény és annak instant média-megjelenése. Nem álljuk meg, hogy ne gondolkozzunk el: úristen, mennyi minden áramlik felénk a tévén, a digitális kommunikáció útján! Egy történés, egy személyiség, egy ország, egy rendezvény. Mi az, amit mi ebből (róla) valóban látunk, hogyan jelenik meg épp ott és akkor a számunkra, és mennyire tükrözi a valóságot? Sőt: mi az, hogy valóság? De ez a kérdés persze már akkora filozófiai falat, hogy az előadás szerencsére nem keresi rá a választ.

A produkció anyaga – amellyel az alkotó mindezt nagyvonalúan, és bár laza, hanyag rajzú szerkezettel, mégis hajszálpontos vágásokkal, igen átgondoltan felrajzolja – igen sokféle. Elsődleges alap a narráció (mindenki nagyszerűen beszél, elsősorban persze a két színész főszereplő remekel, de a négy táncos is jól játszik, ha épp azt kell tennie). A szöveg rafinált, bonyolult, de szintiszta, érthető angolságú. A tánc mennyisége elenyésző a műben, az is inkább akrobatika: a Vandekeybustól jól ismert veszélykeresés, az egyszerűbb egyensúlyjátékoktól a zuhanásokon át a „halálugrásokig”. Egyedül, párban, hármasban, négyesben. Beuys állítólag egy vad prérükutyával zárta össze magát egy hétre az egyik New York-i happeningjén. Az akció itt előadott változatában a kutyák száma megnégyszereződik. Négy veszélyes „állat” ugrabugrál, de aztán némelyik áldozattá, *Médeia* gyermekeivé avanszál...

Az immár huszonöt éve folyamatosan alkotó Van-

dekeybusról köztudott, hogy eredetileg fotózással, filmmel foglalkozott, manapság is legerősebb színpadi látványeleme a fotó. Azt már megszoktuk az elmúlt tíz-tizenöt évben, hogy táncszínházi előadásokban vetítés, bejátszás vagy folyamatos színpadi videózás zajlik, de állókép montírozása ritkább, mert valószínűleg sokkal nehezebb effekt. Nyilván nem esz- köztechnikailag, hanem a művészi megvalósítás terén: annak az egyetlen pillanatnak, ami odakerül, pontosnak, erősnek kell lennie, mert képmozgás nem köti le a néző figyelmét. Egy eddig nemigen alkalmazott „színházi” eszköz, egy jókora fénymásoló gép is bekerül a színpadi arzenálba. Ennek másoló felületére nyomja rá *Médeia* a fiai fejét – egyenként, kiszámított mozdulatokkal. A működésbe hozott másoló bűgása, áthaladó fénye a gyilkosság maga, és a gépből a szemünk láttára kicsúszó A/4-es papírképek (az eltorzult, alig felismerhető arcokkal) pillanatokon belül lefotózva, reprodukálva jelennek meg a vetítőtávon. Megdöbbenő. És azonnal feldobja a kérdést: hogyan kapunk hírt egy-egy szörnyű halálesetről, milyen kép által, s mit is tudhatunk meg a kapott képi információból? A valódi és a képen megjelenített szörnyűségek percepciója között jelentős különbség is lehetséges, de mi itt most mindkettőt látjuk, szinte egy időben.

A *Médeia*-vonal amúgy felvet egy másik gondolati réteget is, és ez a gyermek sorsa, lehetőségei, kilátásai, a felnőttel, szülővel való kapcsolatának problematikusága. A darabban végig ott a gyerek szemlélet aspektusa is, a szituációkban pedig egymást váltják fel a gyermek kiszolgáltatottságát mutató képek (lásd *Médeia* tette) és az olyan helyzetek, amelyekben a gyermekek az erőszakosak, az agresszívek, a gonoszak (egymással vagy a felnőttekkel szemben).

Mindez azért nem üt arcul, és azért viselhető el két órán át (bár tagadhatatlanul vannak picit fárasztóbb, üresebb percek is), mert az egész előadás talán legfontosabb, legkövetkezetesebb alapanyaga a humor. Egyetlen zenész (Elko Blijweert) egy szintetizátorral és egy e-gitárral produkálja a hangokat, elképesztően sokféléet hoz elő, mikor mit kell, a lakodalmas zenétől a konkrét zajokig. A jelmezek teljesen egyszerű, pasztell pamutöltözékek, s ahogy sem a díszlet, sem a világítás nem él semmilyen effektlehetőséggel, az öltözékek is megmaradnak a szükséges jelzésszinteken.

Igazán kár, hogy az elementáris főszereplő, Jerry Killick neve nemhogy a bécsi fesztivál műsorfüzetében és szórólapjain sem szerepel, de a társulat honlapján is csak egy sokadik linken lehet rábukkanni (együtt a produkcióban szereplő táncosokéval), miközben a fotósé mindenütt elsőként áll, „a híres rock- és reklámfotós” mitológiai jelzővel ellátva. Érthető, hogy olyan népes rétegeket is be kell csábítani a színházba, melyek számára ilyesmi a hívószó, de azért kicsit szomorkás az ember, hogy még maga az alkotó sem tartja fontosnak a főszereplő (és partnere, Birgit Walter) nevét a saját, valamint a zeneszerző neve mellett feltüntetni. (Jó, a művésznőt maga Killick hangoztatja a színen furturfurt, hozzátéve, mekkora „világsztárról” van szó.)

A lényeg persze mégiscsak az, hogy a bécsi Museumsquartier „Halle G” elnevezésű színháztermének „kéttrafónyi” (!) nézőtere így is, úgy is zsúfolásig megtelt, holott két estén át játszottak, párhuzamosan egyéb előadásokkal.



Koltai Tamás

Halál és feltámadás

SALZBURG, BAYREUTH 2012

Nincs két fesztivál, amely jobban hasonlítana egymásra, és jobban különbözne egymástól. Mindkettő művészi elitek találkahelye, ahol radikálisan megújítva őrzik a hagyományt. Mindkettő nagyjából ugyanazon az öt-hat nyári héten zajlik. Másrészt viszont Salzburg nyüzsgő turistaközpont, Bayreuth csöndes kisváros. Salzburgban évente legalább egy tucat új teátrális produkciót, drámai és opera-előadásokat (plusz koncerteket) tartanak tizenhat helyszínen, míg Bayreuthban egyetlen exkluzív játékhely létezik, a Wagner építtette Festspielhaus a legendás Zöld Dombon, ahol kizárólag az ő – érettnek nyilvánított – műveit játsszák, vagyis a koraiakat nem.

A *Homburg herceget* színpadra állító Andrea Breth operarendezőként is ismert, öt évvel ezelőtt radikalizmusában is igen meggyőző *Anyegint* láttam tőle Salzburgban. Ahhoz képest a Kleist-dráma interpretációja inkább tradicionálisnak mondható. Breth, aki már több Kleist-művet rendezett – egyedül a *Pentheszileia* nem foglalkoztatja, azt inkább *olvasmány*nak tartja –, a többretegű mozarti enigmákhoz hasonlítja a *Homburgot*, amelynek tág, egymásnak akár ellentmondó értelmezési lehetőségei vannak. Nem véletlen, hogy a német nemzeti karakter – ha egyáltalán létezik ilyen – megfogalmazása szempontjából érzékeny művet sokan próbálták kisajátítani, például a nemzetiszocialisták. Szerzője kétségkívül hazafias drámának szánta, mintegy a törvényesség és a jog „pozitív önkényének” igazolására, de végül nem egészen úgy sült el. Persze így is lehet magyarázni. A hadparancsnak nem engedelmességet herceg megnyeri Brandenburgnak a csatát, de a választófejedelem a parancsmegtagadásért halálra ítéli, és lojális hősről utóbb belátja, hogy fejlebbvalója nem is cselekedhetett másként. A romantikus individualizmus, amely költői álmatagsággal párosul a lelkében, összecsap a patriotizmus poroszos fegyelmével, és az utóbbi győz. Értékelhetjük ezt a konformizmus diadalaként (ironikusan), az egyéniségről való lemondásként a közös cél érdekében (patetikusan) vagy az öntörvényű személyiség rendszertipikus megsemmisítéseként (tragikusan). A változások a kor és a társadalmi berendezkedés függvényei. Nálunk a Kádár-korszakban a puha diktatúra metaforájaként lehetett elemezni, bemutató, hogyan manipulálja a hatalom a magát függetlennek vélő egyéniséget – így játszották például Kaposváron. Mint lojalitás-dráma érdekes lehetne a mai Magyarországon is, főként, ha a konfliktusban rejlő szubtilitás elérné a színház és a társadalom ingerküszöbét.

Breth rendezése hűvös, elegáns, tárgyilagos. Szinte a legvégeig mellőzi a direkt reflexiót, állásfoglalást, plá-

ne kritikát. Két kép váltakozik jelenetenként, egy lepusztult erdő kopasz fákkal, köddel és egy matt üveg, elhúzzható panelekkel határolt, fényesre derített, semleges, *kortalan* enteriőr. (A tervező Martin Zehetgruber a rendező állandó munkatársa.) Az álomszerűség lassú, vontatott, ködösen sötétlő bizonytalansága felel a vakítóan világos, körülhatárolt valósággal. (Moidele Bickel jelmezei is fekete-fehér, letisztultan, egyszerűen historizáló változatok.) Az álom nyomott, holdsütötte háttéréből hol a lampionokkal felszerelt arisztokrata csoport vonul be lassú látomásként, hogy megkoszorúzza az álomittas delíriumban kuporgó címszereplőt, hol a csata pokla visszhangzik. A harci ágyúdörejek alig különböznek a győzedelmes fényárjelenetek diadallövéseitől. A kontraszt és a párhuzam a tudatalatti gomolygó bizonytalanságát és az ébrenlét tiszta racionalizmusát emeli ki.

August Diehl finom vonású, enervált, lírai alkatú Homburg, Peter Simonischek megtermett, robusztus, férfias, impozánsan ősz választófejedelem, aki uralja környezetét, anélkül, hogy ezt különösebben ambicionálná. A fejedelem erőszak nélkül, de ellentmondást nem tűrve csókolja szájon Natalie-t (franciásan írom, kötőjellel, mert nálunk úgy ejtik, az „e” a végén néma, de németül kimondják, és a hangsúly a második „a” hangra esik), a lány (Pauline Knof) hátrafeszl, és maga mögött összekulcsolja a kezét; Homburgot viszont ő csókolja meg szenvedélyesen, amikor az a felmentő levél aláírása helyett elismeri, hogy a fejedelem törvényesen és helyesen járt el a halálra ítéletével.

A legjellemzőbb jelenetben az arisztokratikusan katonás drill szelíd empátiája próbál hatni Homburg felmentése érdekében a flegma fejedelemre. Simonischek lassan, komótosan öltözködik föl alsóneműről, miközben kihallgatást tart (Kleist instrukciója eszembe juttatta, hogy Brecht talán tőle vette a *Galilei élete* pápájának öltözködés-jelenetét), a tisztek geometrikus mozgással, tartózkodóan változtatják helyüket, apró,



reflexív pillantásokat váltanak (semmi direktség, semmi leleplezés!), a felöltözött fejedelem egész idő alatt hátul ül, lazán átvett lábakkal, végig iratokat olvas, mint aki oda sem figyel, pohár vízbe mártogatott sárgarépát rágcsál (csak amikor egy pillanatra magára marad, gerjed dühre, és önti magára a vizet), tekintélye és akarata így is mindvégig megkérdőjelezhetetlen.

Breth csak a legvégén ragadtatja magát radikális változtatásra. A felmentés és a megkoszorúzás pillanata, amely természetesen indigós ismétlése az első álomjelenetnek, képszerűen kiegészül a háborús montázssal. A ködgomoly már füstgomoly, a díszlövés ágyúdörgés, és nemcsak az egyszerű emberek (az áldozatok) jelennek meg a színen – először a darabban, szerzői előírás nélkül –, hanem a véres fejű Mörner lovaskapitány is, aki a dráma első harmadában félholtan a fejedelem tévesnek bizonyult halálhírét hozta, és akiről Kleist az adott jelenetben megfélemedezik. (A rendező nem: Mörner végig ott fekszik ájultan, még akkor is, amikor kiderül, hogy a halálhír álhír volt: a kutya sem törődik vele.) A „nép” lassan, kísértetiesen vonul a választófejedelem felé, miközben az ájult Homburg nem serken föl „instrukció szerint” révületéből, hanem úgy marad, meghal, sőt a barátai a rögtönzött ravatalát is elkészítik, megkoszorúzzák – és így hangzik el a harciasan dörgedelmes végszó, mely pusztulást ígér Brandenburg ellenségeinek. Andrea Breth, aki mindvégig megtartóztatta magát, a végül megiscsak állást foglal németmilitarizmus-ügyben.

Irina Brooknak Brethnél jóval kevesebb skrupulusa van a klasszikusokat – nevezetesen Ibsent – illetően. A *Peer Gynt*, amelyet nem hagyományos színpadon, hanem a halleini Perner-Insel Trafó-szerű, csak jóval nagyobb raktárpületében mutatott be a salzburgiak fölkerésére, nem csupán laza átértelmezés, hanem masszív átírás. (Akár Shakespeare-parafrazisa, *A vihar*, amelyet francia produkcióban rendezett, és meghí-

vást kapott ugyanide. Nem láttam, csak a fotóit, és olvastam róla: öten játsszák zenés darabként, helyszíne egy olasz pizzasütőde, a szereplők szakácsok és kukták, játékuk eredménye *ehető*.) Irina, Peter Brook lánya, évekig – sikertelen – színésznő volt (a nyolcvanas években láttam mint Anyát a papa *Cseresznyeskertjében*), egy ideje sikeres rendező, és saját bevallása szerint nem olvasta *Az üres teret*. Meg is látszik, mondanám, ha szarkasztikus akarnék lenni, de Irina Brook egyáltalán nem tehetségtelen, csak tényleg nem üt az apjára. Legföljebb – a *Peer Gynt* esetében – abban, hogy ő is nemzetközi csapattal dolgozik (saját színháza van: Irina Brook Társulata a neve), a címszereplő izlandi színész, Solvejg indiai táncosnő, és így tovább.

Irina Brook a *Peer Gynt*-öt nem látja sem filozofikus, sem enigmatikus, sem problematikus darabnak. Rendkívül egyszerű darabnak látja. A kérdés, hogy mit jelent az „önmaga akar lenni” formula, föl sem merül, Peer nem önmaga akar lenni, hanem rocksztár, és az is lesz. Ennek érdekében Sam Shepard írt a produkciónak tizenkét verset, Iggy Pop pedig két songot, a versek is meg vannak zenésítve, a Troll Band játssza őket, melynek tagjai – természetesen – a trollok, illetve a színészek, akik a trollokat (is) játsszák, meg mindenki mást, mivel a címszereplő Ingvar E. Sigurdsson kivételével mindenki több szerepet alakít. A színészek zöme – a fregoli szereplők tizenhárman vannak – kitűnően játszik hangszereken, jól énekel, és képességeit megfelelően kihasználja, a produkció ezáltal musicalnek is tekinthető. A Dovre-képben a Troll Band a Grieg-szvitből a *Manók táncát* is előadja, egyre örültebb tempóban, közben körtáncot járnak. Mindjárt kezdetnek a Solvejg-dal is elhangzik a norvég szerzőtől, az új nóták persze a mai rock és pop stílust képviselik. Az angol nyelvű előadás csimboraszóója a karrierje csúcán levő Peer koncertje „egy az egyben”, a közönség mi vagyunk, némi aláfestett aré-



Bernd Uhlir, felvétele

nazajjal kísérve, Sigurdsson nemcsak imitálja, hanem produkálja az allűröket, profi színvonalon üvölt, rángatózik, őrzöng, s az „igazitól” elválasztó ironikus különbséget is érzékelteti – ez már Shepard jó minőségű verseiből is következik –, anélkül, hogy átmenne egyértelmű paródiába. A szám közepén átvonul a színen Solvejg mint látomás, a lelkifurdalásos, bepíált és bedrogozott Peer be is pánikol, hisztérikus rohamában botrányt csinál, az öltözőjébe tóduló újságírókat provokálja (itt is, mint más helyeken, elhangzik egyik kötelező szlogen „a gynti én”-ről), majd megundorodva és ideg-összeomolva fölhangy a sztársággal. A következő – mexikói – kocsmajelenetben még elkíséri a híre, úgy fogadják, mint a nagy P. G.-t – monogramja a sztáremblémája, ejtsd: *pídzsí* –, a vidéki kocsmacsillagocska Anitra hozzádörgölőzik, hogy együtt énekelhessen vele, de amikor hősünk molesztálja, Anitra pasija jól leüti.

Azt hiszem, sikerült érzékeltetnem az előadás jellegét. A tévedés elkerülése végett: nincs szó gagyról; ellenkezőleg: a kereteken belül minden igen magas színvonalú, minőségi a térkezelés, a világítás, a színészi játék, a zene, a mozgás – csak maga a *keret* szűk, megelégszik egyfajta populáris értelmezéssel. A színészek sok mindent tudnak, a címszereplő Sigurdsson alkatilag tökéletes a választott karakterhez, igazi belevaló, izmos, primitív fickó, intellektus nélküli svungos macsó és sármőr. Minden *eredeti* át van írva *maira*. Az eszténás (tehenész-) lányok erotikus vokált képeznek; a Nagy Görbéhez be kell fizetni, mint valami mutatóványoshoz, padlóra vetített labirintusban kell járkalni, és egy asszisztens – alacsony emberke micisapkában, szája sarkában csüngő cigarettával – folyton útban áll egy tükörrel, hogy az útkereső nekimenjen; hagyma helyett zacskós rákszirom kerül elő az Öreg Troll (Dovre papa) plázai bevásárlókocsijából, jól hozzávágja Peerhez, hogy kihulljon a szétszakadt zacskó tartalma; a halálszimbólum kanalas ember cirkuszi

bohóc, kacsaoorrú cipőben, sítalpakon, kimerevítve „lobogó” sállal, és így tovább. Az Aasét (is) játszó fekete színésznő energikus asszony, a haláljelenet szikár, kerüli a szentimentalizmust. A keretes vég megismétli a Solvejg ölébe hajtott fejjel fekvő Peer kezdő emblémáját. Minden egyszerű és érthető. „To be yourself is to kill yourself”, mondják az örült(nek látzó) szereplők, és tovább kóvályognak a körben. A jelzők a *fuckíng* és a *sexy* típusú szóhasználatot variálják. A fiatal troll, Peer Zöldruhás nőtől született „fia” sokáig küszködik a „multikulturális” szó kimondásával, amivel fel akarja konferálni a banda soron következő számát, aztán legyint, és belevág a nótába. Az előadás a szó legpopulárisabb értelmében multikulturális – és egyáltalán nem küszködik az artikulálással.

A „hagyományteremtés” mint abszurd fogalom régóta létezik, legfőljobb nem nevezték annak. (Hagyomány vagy magától lesz, vagy sehogy. Az erőszakos „teremtés” reklámkategória.) Schikaneder hagyományt akart teremteni *A varázsfuvolának* (talán nem tudta, hogy



Peer Gynt

Monika Rittershaus, felvétele

az megteremtette magának), és kierőszakolta a folytatását. Hét évvel Mozart operájának bemutatója után megszületett *A labirintus*. Nemcsak Schikaneder ambicionálta az újrázást – ő érthetően rákattant a sikerre –, hanem például Goethe is, nekiveselkedett librettót írni (Schikanederrel közösen), még zeneszerzőt is keresett. Végül Schikaneder maga hozta tető alá a szöveget, és felkérte a megzenésítésre a népszerű Peter von Wintert, akinek már volt egy jól fogadott operája Bécsben. A darab elkészült, és 1798-ban be is mutatták, még hozzá igen nagy sikerrel. A következő évszázad elején Mozart és Winter darabját együtt emlegették mint hasonló nivójú műveket – megáll az ész! –, és az utóbbi megkapta *A varázsfuvola, második rész* alcímet. A következő harminc évben Európa számos városában játszották, többek között Prágában, Brnóban, Kolozsváron is (Pesten nem!), majd totálisan elfelejtették. A múlt században összesen kétszer került erő, rekonstruált állapotban (nem volt meg az eredeti partitúra és dialóglista). Utoljára tíz éve mutatnak be Chemnitzben egy rövidített változatot.



A *labirintus* szereplői azonosak *A varázsfuvoláéval*, a cselekménye sem igen különbözik tőle, amennyiben az Éj királynőjének újabb és újabb rohamát ábrázolja a Sarastro-birodalom ellen Pamina visszaszerzéséért. A fordulatok szinte követhetetlenek, sűrűn váltakoznak a valóságos és a meseelemek – többszöri elrablás, elválás, háború, csodás megmenekülés –, a karakterek körvonalai elhalványulnak. Tamino meglehetősen konform jellemmé alakul (beáll Sarastro katonájának), Papageno, aki minden szoknya után megfordul, sőt Monostatos egy fekete szeretőt is szervez neki (csak a véletlen akadályozza meg a hűtlenséget), találkozik a szülei és testvérek megtestesítésével, köztük óvodáskorúakkal, és így tovább, egyedül Pamina marad az, aki volt, hűséges, bátor és kitartó, mint a *Szöktetés a szerájból* Constanzéja. (Kap érte szép koloratúra-lehetőségeket a szerzőtől.) Sarastro katonásan kemény férfi, eltűnt a spirituális aurája – a szabadkőművesek ekkorra már be vannak tiltva, annál sűrűbbek a háborúk, ennek következtében sok a darabban az induló és a militáns férfikar –, a főgonosz Éj királynője viszont, annak ellenére, hogy ő a cselekmény mozgatója, szinte mellékszereplővé jelentéktelenedik.

A „heroikus-komikus nagyoperát” Schikaneder elsősorban látványosságnak szánta, a meglehetősen hosszú, tizenöt jelenetből álló darabot színpadi gépezetekkel kiválóan felszerelt színházában vitte színre (Papagenót természetesen ismét ő játszotta), és a korabeli dokumentumok szerint a közönség a csodájára járt. Leírások tudósítanak a levegőbe emelkedő szereplőkről, fennmaradtak írásos emlékek arról, hogy az énekesek szerződésének kiemelt része volt, hogy tudnak-e „könnyedén és méltósággal repülni”. A zenei igényről kevesebb szó esett. Méltánytalanság volna ugyanakkor megfeledkezni erről. *A labirintus* ma is élvezetes, „Mozart stílusában” írt opera, szép áriákkal, kettősökkel és (főleg) kórusokkal, amelyek a zenei karakterekben is erősen hajznak az „eredetire”. Sarastro és Pamina áriái, a három hölgy (akik istennővé és férfit is átváltoznak), a három lányka (a fiúcskák helyett) követik a mozarti mintákat, tetszetősek, dallamosak, hatásosak, helyenként virtuózak is. Csak Mozart hiányzik belőlük...

A Residenzhoftban, vagyis egy zárható tetejű udvar színházzá alakított terében – egyike az állandó salzburgi játékhelyeknek – bemutatott előadás a mai igény szerint nem felel meg Schikaneder egykori színpadtechnikájának (az hatványozottan és mai igény szinten a másik három, kacsalábon forgó salzburgi operaházba van telepítve), amiből nyilvánvaló, hogy a produkció nem a színházzal, hanem a zenei interpretációval akar feltűnést kelteni. Az előbbinek nem is lenne értelme, részint mert a zavaros cselekmény a látványosságon kívül nem kínál mást, rezüméje legföljebb annyi, hogy minden Egész eltörött (értsd: *csaknem* minden érték elveszett), ami gondolatnak nem lenne rossz, ha volna hozzá *darab*; másrészt mert ezt a gondolatot éppen az idén *A varázsfuvola* új rendezése közvetíti Salzburgban, alaposan megkérdőjelezve a Sarastro-birodalom felvilágosodáskultuszának visszavonhatatlan értékéről szóló hagyományos diskurzus érvényességét. (*A varázsfuvola*

csak tévéközvetítésben láttam, ami nem jogosít fel teljes értékű kritikára.)

Ivor Bolton perfekt karmesteri munkája igazi varázslat, a salzburgi Mozarteum zenekara szépen szól, és a magas színvonalon, noha nem egészen kiegyenlítően teljesítő szólisták is megteszik a magukét, elsősorban a fiatalok. (Viszont Michael Schadét már nehezen tudom elfogadni Taminóként.) A fiatal rendező, Alexandra Liedtke inkább csak dekorált és rendezkedett, mint valóságosan rendezett, de adott esetben – ahogy a pap mondja Ophelia temetésén – „több nem lehet”. Mármost hogy a túlvilági zenét jó hallgatni, de a halottat nem lehet föltámasztani.

Ha van élő opera, akkor az a *Bohémélet*. Népszerűsége páratlan. A közönség mindig jobban szerette, mint a kritikusok, akik Puccini más darabjaihoz képest nem találták elég szofisztikálnak. Vagy mint a neves – és pozícionált – zeneművészek, akik elismerésüket akkor sem szívesen váltották konkrét bemutatókra, amikor módjuk lett volna rá. Példaként Richard Strauss, Mahler és Sztravinszkij említendő; utóbbi annak ellenére, hogy *Petruskáját* határozottan inspirálta a *Bohémélet* második felvonása, amely a Momus kávéház előtti nyüzsgést festi le. Schönberg is nagyra

Silvia Lelli felvétel



értékelte – A *Nyugat lányát*. Amit viszont a közönség máig sokkal kevésbé szeret.

A *Bohéméletet* Salzburg most először tűzte műsorra, Daniele Gatti vezényletével, Damiano Michieletto rendezésében, az új álompárnak kikiáltott Anna Netrebko és Piotr Beczala főszereplésével, a legnagyobb játékhelyen, a Großes Festspielhausban. A darab egyetlen, az említett Momus kávéház előtti jelenet kivételével intim pillanatok sorozata, még az átlagos színpadokat is le szokták szűkíteni hozzá, itt viszont hatalmas tér tátong, amit ki kellett használni. (A választott auditorium nagyságát nyilván a közönség érdeklődése diktálta.) A díszlettervező Paolo Fantin erre építette azt a vizuális trükköt, amely tovább növeli a méreteket, és még kisebbnek tünteti fel a szereplőket. Az első felvonás díszlete irdatlan ablakkeretet ábrázol, amely a zsinórpadláson is túlnő, fent még látható az ablakszárnyak jókora kilincse, az üvegtáblákat elválasztó középső keresztléc pedig rácsos függőfo-

Hans Jörg Michel felvétele

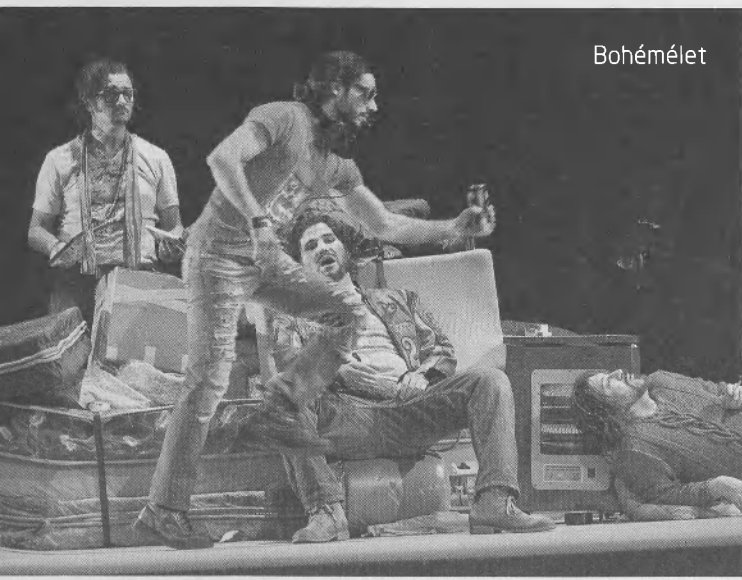


A labirintus

elnőtté avatja, arra készítve őket, hogy nézzenek szembe az *élet*problémákkal.

A *Bohémélet* mindenestre nem áll ellen a belemagyarításnak, végül is a mindenkori rendező dolga, hogy olyasmiket gondoljon a szerző helyett, amiket az sohasem gondolt. (Fodor Géza csak azt helyteleníti Petrovics Emilnek írt, híressé vált posztumusz levelében, hogy némely rendező a szerző direkt szándékaként állítja be a saját értelmezését.) Michieletto erénye, hogy ragaszkodik a kortárs történethez, ami nem könnyű, gondoljunk az apró részletekre, például arra, hogy a librettó szerint drámakéziratot kell elégetni fűtés céljából vaskályhában. (Ez esetben az ironikus önreflexióra esik a hangsúly a szobahőmérséklet emelése helyett: a papírlapok egy fémkonténerben válnak a lángok martalékává.) A *művészet*-probléma artikulálására nincs igazán mód azon kívül, hogy a kezdőknek ma sem (és sehol sem) könnyű, és mint látjuk, Rodolphe-nak a negyedik felvonásra el kell adnia a kameráját. (Nyilván előbb, mint Colline-nak a kabátját.) Ami a szerelmet illeti, ott nincs szükség különösebb magyarázatra, Rodolphe és Mimi szeretik egymást, ahogy Musette és Marcel is, *csak* nem tudnak együtt élni. Van ilyen.

Az előadás Párizst mint környezetet igen nagyvonalúan kezeli, erre a célra egy monumentálisra nagyított turistatérképet használ, amelynek különböző oldalai – metróvonalak, közhasznú informatív oldalak – vannak kinagyítva a középső jelenetekben, ezek képezik az exteriőrök háttérét. Momus kávéház nincs, helyette egy emeletes pláza karácsonyi vásárlásának tumultusa zajlik, majd az eredeti harmadik felvonásban egy országút menti, utánfutóból kialakított büfébódé kínálkozik külvárosi helyszínnek. Egyértelmű a két jelenet szociális kontrasztja; az előbbiben a polgári jólét konzumált társdalmát, az utóbbiban a szegényeket látjuk. (A hajnali piacról érkező asszonyok nejlonszatyros bevásárlásukat mutatják egymásnak ott, ahol az eredetiben a városhatáron posztoló fináncok ellenőrzik a behozott élelmiszereket.) Az ablakkeret dísz-



Bohémélet

Silvia Lelli felvétele

lyosó („gang”), amelyen a házba érkező vagy onnan távozó szereplők közlekednek. A bohémek szélesen elnyúló szobája csak jelzés, a tárgyak egyik jellegzetes darabja egy filmkamera, Rodolphe tulajdona, ami abból tudható, hogy amikor első áriájában poétának nevezi magát, gyöngéden átöleli. Rodolphe tehát forgatókönyvíró vagy filmköltő (rendező?), ambiciózus kezdőként próbál érvényesülni a mai Párizsban. A történet sarkpontja a filmes látásmód. Michieletto hangsúlyozza azt a meggyőződését, hogy a cselekmény nem egybefüggő sztorit mesél el, hanem kiragadott snitteket ábrázol, ezzel magyarázza a dramaturgia szakadozottságát és a karakterek hiátusait. Számára a darab a felelőtlen fiatalság elmúlásáról és az ehhez kapcsolódó művészet-problémáról szól. Rodolphe múzsának „használja” Mimit, fellángolása mögött nincs mélyebb érzelem, és a lány tragédiája mindannyiukat



FENT: Ariadné Naxoszbán
(középen: Elena Mošuc
mint Zerbinetta)

JOBBRA: Ariadné Naxoszbán
(középen: Cornelius Obonya
mint Jourdain úr)

letből nyílt színen bomlik ki az exteriőr, és alakul visz-sza a végére ugyanaz a kép. A bepárásodott ablaktáblákra a két szélső felvonás-ban egy óriási kéz mutató-ujja írja ki Mimi nevét, a végén természetesen költői mementóként, a halál bekövetkezte után. A fel-stilizált vizualitás ellensú-lyozza a nagy méretek színházát. És persze Netrebko, aki alkati diszkrepanciája ellenére – teltkarcsúsodott alakja, kerek arca a szerep-pel ellentétes, életerős attitűdöt sugároz – képes az elesettség, a magányosság és a lassú sorvadás ér-zetét kelteni. Mimiye nem tündöbajos, inkább azt gon-dolhatjuk, hogy rejtett betegség emészti, amit elha-nyagol – az introvertált, kommunikációképtelen, mindent elfogadó, önálló akarattal nem rendelkező karakter prototípusa –, a többiek pedig, egocentrikus bohémek lévén, nem veszik észre. Rodolphe sem, akiben azért érezhetnénk a heveny érzelmi kitörések között némi önemészto belső konfliktust, vagy leg-alább annyit, hogy olykor baja van önmagával, ha Beczala tenne rá némi erőfeszítést. (Az általam látott estén indiszponáltnak tűnt, mondják, hogy betegség-ből épült föl, talán ezért nem látszott énekes szem-pontból sem felszabadultnak. Ellentétben Netrebkó-val, aki nemcsak vokálisan, spirituálisan is a csúcso-kat ostromolta.)



Ruth Walz felvétele

gyakran játszott egyfelvonásos változata valójában átdolgozás. Az eredeti, 1912-ben bemutatott és meg-bukott variáció nemcsak különböző darabok szereplő-it eresztette össze, hanem különféle műfajokat is. A Reinhardt szellemét követő mű – a nagy rendező Straussra és Hugo von Hofmannsthalra is jelentős hatással volt, *A rózsalovag* ősbemutatója előtt őt kérték meg, hogy jöjjön el Berlinből, és pofozza helyre a katasztrofális helyi (drezdai) rendezést – egybefor-rasztotta az operát, a drámai színházat és a balettet. Az *úrhatnám polgár* című Molière-vígjátékra épülő darab központi alakja, Jourdain úr az, aki előke-lőségmániájában minden műfajban új opust rendel, majd ragaszkodik hozzá, hogy ezeket szimultán játsz-szák el, különben lekésné az est fénypontját, a pontos időre kitűzött tűzijátékot. A „ős-Ariadné” első felvonása a korabeli Molière-játszás modern változata (a prózai részeket összekötő Lully-betéteket Strauss modern

pastiche típusú áriái, intermezzói és baletzenéi váltották föl), a második felvonás pedig maga a „komoly” Ariadne-opera, Zerbinetta *commedia dell'arte* társulatának belespékelt buffó-jeleneteivel (amelyek magától értetődően újabb Strauss-féle stílváriációkat képviselnek). Végül is érthető, hogy a szuperszofisztikált Richard Strauss idegenkedett a végtelenül egyszerű Puccinitól. (Legalábbis a *Bohémélet* szerzőjétől, mert az oeuvre többi darabja más kategória.)

Az ősbemutató centenáriumán kívül alighanem a kuriozitás igénye hívta elő az eredeti művet a majdnem feledésből. Igaza lehetett annak, aki az egykori bukást azzal magyarázta, hogy aki operára jön, az a drámát unja és fordítva. Viszont a régi változatok manapság újításnak számítanak. Ennek ellenére az *Ariadné Naxosban* első kiadását ugyanúgy nem (vagy igen ritkán) fogják játszani, mint „A varázsfuvola II”-t. Persze az új salzburgi vezetés, elsősorban Sven-Eric Bechtolf érthető okból rukkolt ki vele, ő egyébként is

a grófnő kapcsolatát levelezésük dokumentálja.) Az ifjú grófnő elhunyt férjét gyászolja, és ugyanúgy nem akar hallani az új szerelemről, ahogy a Theseus által elhagyott, száműzetéses magányában kesergő Ariadné. Zerbinetta és társai pedig ugyanúgy az előadásukkal akarnak hatni az elkeseredett nőre, ahogy Hofmannsthal is Ottonie-ra. Azaz a keretes – már amúgy is többszörös színház a színházban – szituációra újabb keretjáték zárul: az író a drámai részben mint új szereplő, dramaturgiai irányítóként és Jourdain úr instruktoraként lép föl, az operai részben pedig néma nézőként aktív részvételre, a cselekmény színpad közeli követésére készíti imádatának tárgyát. Közben külön szerepjátékot is kitalál maguknak, ő alakítja a Molière-vígjáték Dorante-ját, míg Ottonie-t ráveszi Doriméne szerepének eljátszására.

Az első rész szabályos színmű zenei betétekkel, a második olyan, mint egy „félíg szcenírozott” operaelőadás a MÚPában, amelyben a rendező és szerelme a színpadi szereplők között sétál. Az első rész átlagosan hagyományos vígjáték klasszikus zenei betétekkel és egy technikás gegszínészszel, Cornelius Obonyával (ő a legendás Attila Hörbiger–Maria Wessely színészpár – az idősebbeknek ezek a nevek talán még mondanak valamit – unokája); a második rész díszlet nélküli pódiumon, pontosabban művészielen elhelyezett, részben szétzerelt zongorák stilizált színpadterében, stilizált estélyi jelmezekben játszott hangverseny-produkció, amelyet mi az egyik oldalról követünk, a darabbeli nézők pedig a túloldalon. Ottonie-t láthatóan megrendíti Ariadné szenvedése – hasonló ruhában is van, és ugyanúgy

néma árnyékként követi őt, a mozdulatait is utánozva, mint a szerepe szerint Zerbinetta –, és természetesen érzelmileg közelebb kerül Hugóhoz. (Annyiszor szólítja meg keresztneven Hofmannsthal, és olyan gyöngéden, hogy megértettem, miért nem lehet Molnár Liliomának német nyelvű előadásban Hugónak hívni Beifeld Hugót, amin Julika olyan jóízűen nevet. Németül a Hugo nem komikus.) Az előadás vége általános *abgang*: a szereplők párosával érkeznek hátra, a lépcsősor tetejére, és két irányban hagyják el a színpadot: újra szétválik színész és szerep, Ariadnéból és Bacchusból „a szoprán” és „a tenor” lesz, és a játék animátora is gáláns kézcsókkal búcsúzik műzsájától. Játék volt az egész: írónak, rendezőnek, Jourdain úrnak, szerződtetett szereplőknek, nézőknek, mindenkinek. Nem nagy gondolat, de gondolat. Vannak benne próbált ötletek, például hogy Zerbinetta soha



Enrico Newreith felvétele

Adrienne Pieczonka (Senta), Franz-Josef Selig (Daland) és Samuel Youn (Hollandi) Wagner operájában

rendkívül ambiciózusnak látszik. A foglalkozását tekintve színész és rendező Bechtolf – a Strauss-mű színpadra állítója – egyben a Salzburgi Ünnepi Játékok drámai színházi programjának felelőse, azonkívül az egyes előadások rendkívül gazdag műsorfüzeteibe számos interjút készített az alkotókkal és a szereplőkkel. Továbbá az *Ariadné Naxosban* librettóját is átírta, újabb cselekményszállal – keretjátékkal – egészítette ki a színmű-vonalat. Eszerint a Jourdain úr rendelte színházi produkciók szervezője, dramaturgja és rendezője maga Hofmannsthal, aki az estével plátói szerelme, Ottonie von Degenfeld-Schonburg szívét akarja megnyerni. (Ez életrajzi adalék, az író és



véget nem érő áriájának egyre hisztérikusabb koloratúráit az előadó legvégül már blattolja, mert a megittasult zeneszerző ária közben ír hozzá újabb és újabb kádenciákat, egyenként adogatva neki a kottalapokat (Elena Moşuc koloratúrái már kezdenek kopni). Emily Magee nemcsak primadonna mint Ariadné alakítója, hanem prima szoprán is; az általam látott estén Bacchus szólamát a Mozart-tenorból följejlődő Roberto Saccà énekelte, kevesebb macsó forszírozottsággal, mint (a tévéközvetítésben) Jonas Kaufmann, de kevesebb személyes kisugárással is.

Bayreuthban *A bolygó hollandi* színpadra állítói nem kívánták újraéleszteni az opera eredeti, 1843-as változatát, amelyet Wagner többször átdolgozott. Bizonyos értelemben mégis visszatértek a fiatal zeneszerző szellemi intencióihoz. Ez elsősorban a karmester Christian Thielemann-nak köszönhető. Ha igaz, hogy egy opera-előadás fundamentális újraalkotói – a karmester és a rendező – közül mindig az adott esetben erősebb dominál, akkor itt feltétlenül az előbbi az. Thielemann, amikor a *Singoper* képviselőire, Weberre, Marschnerre, Lortzingra hivatkozik, hangsúlyozva, hogy hatásuk nemcsak a *Hollandi* önálló áriákra bontott, de már szimfonikus keretbe ágyazott szerkezetében mutatkozik meg, hanem Wagner későbbi műveiben, a *Mesterdalnokok*ban és a *Ringben*, sőt, igen rejtetten, még a *Parsifal*ban is, radikálisan meghatározza a darab zenei karakterét. Határozott kézzel eltünteteti a hangszerelés vaskosságát és nehézkességét. A zenekari szólam könnyedén, áttetszően, szinte kecsesen hangzik, hála az amúgy is finomra hangolt bayreuthi akusztikának. Az énekesek hasonlóképpen lágyan, *beszédesen* szólalnak meg, a rendszerint „brutálisan”, élesen drámai Senta-ballada Adrienne Pieczonka előadásában valósággal dalszerűen hat – ami a szerep alapkarakterét is meghatározza.

A rendezés – Jan Philipp Gloger munkája – számúzi a sejtelmes, súlyos, sötét, balladai hangulatokat, a *Hollandi* személye körüli ködös legendák távlatába vesző homályt, az ideális nő által megváltásra váró nagybetűs Férfi hányattatását az időbeli és térbeli végtelenben. Semmi ilyesmi nincs a színpadon, nincs tenger és nincs hajó, csak egy kicsike lélekvesztő (csónak) az elején – benne Daland és a Kormányos –, amint a világmindenség perifériáján, a szárazon vesztegel. A „világmindenség” – a hányattatást jelképező tenger – metaforája a színpadon hatalmas digitális *network*ként jelenik meg. A sötét teret fényektől és futó számsoroktól villódzó-oszcilláló kijelzők hálózák be, ami jelképezhet akár egy távlati éjszakai városképet, akár egy stilizált számítógépsémát, mindenestre valami olyasmit, amit a „rohanó korunk” közhelyével szoktunk leírni. Ez a személytelen, elidegenedett, mechanikus – és mint látni fogjuk, föltöbb anyagias – világ áll szemben azokkal, akiknek nem kell. Sentával és a *Hollandival*.

Habár a rendező arra hivatkozik, hogy az újabb keletű szokással ellentétben nem Senta víziójaként fogja föl a történetet – e tekintetben Harry Kupfer volt

az úttörő, aki zseniális bayreuthi rendezésében a hetvenes évek végén egy Senta képzeletében élő fantom-Hollandit jelenített meg –, végül ugyanoda fut ki, ahová a megtagadott elődök: a hősnő és a világ ellentétére. Kupfernél Senta fölfokozott látomásai védelmet nyújtottak a nyárspolgári környezet rosszindulatú közömbösségével szemben. Glogernál a környezet hétköznapi, semleges és kisszerű. Senta papája, Daland egy asztali ventilátorokat gyártó kisüzem tulajdonosa – a termék prototípusának HINIL-lel jelzett emblémája kicsiben és nagyban, portfólióként és poszterként többször megjelenik –, aki kizárólag a pénzre hajt, ezért habozás nélkül odaigéri a lányát az idegenként megismert, bankjegyekkel színültig megtöltött kerekas bőröndjével utazó Hollandinak. A *Hollandi* tragédiája, hogy végtelen utazásai során maga is az anyagias világ részévé vált – noha monológja közben ellökdösi a szolgálataikat látványos gesztusokkal följánlókat –, eleve gyanakszik mindenkire, aki kapcsolatba kerül vele, ezért érti félre a vele tökéletesen azonosuló Sentát, akit a féltékeny Erikhez (ő itt a gyári villanyszerelő) csak gyerekkori barátság fűz. A rendező gondoskodik róla, hogy a világ és Senta különállását jól érzékeljük. A lány – „a főnök lánya” – a ventilátorok papundeqli dobozaiból hajtogat hajót, házat, *Hollandi*-bábút (!), tengerhullámot, pillangószárnyat, és festegeti mindegyiket pirosra, miközben munkatársnői szorgalmasan dolgoznak. (A „fonókorust” az árut csomagoló munkásnők kara váltja föl.) A dobozok tetején ücsörgő Senta azonnal az üzemlátogatásra érkező *Hollandi* vonzaskörébe kerül. Mindjárt meg is tartják a kézfogót az üzemcsarnokban, a munkásnők a fejkendős munkaruhát felcserélik azokra az olcsó áruházi ruhákra, amelyeket a – matrózokat pótló – férjek és udvarlók varázsoltak elő az egyenszatyrokból (a Kormányos mint Daland alázatosan konform helyettese a maga ajándékát már az elején félálomban énekelte „matrózodal” közben is gyengéden mutogatta). A szerelmesek papírmásé lepkeszárnyal és festett fáklyával pózolva örülnek egymásnak, amíg az említett félreértés föl nem kelti a *Hollandi* bizalmatlanságát. A végtelen várakozásához képest túl hamar ítélt férfi – a mellkasi horogkeresztetoválása miatt leváltott Jevgenyij Nyikityin helyett beugró, egyelőre fékezett habzású Samuel Youn – elkeseredésében öngyilkos lenne, amivel már annyiszor próbálkozott (mindjárt az előadás elején is), de nem tud az lenni, mert halhatatlan, és az állhatatos szerelem Sentát is halhatatlanná tette. Hiába próbálják később összevagdosi magukat – a vörös festék, a vér szimbóluma mindkettőjükre rákenődik –, örök életre vannak ítéelve. Vagy ha nem, hát örök szimbólumok lesznek: fáklyás szoborrá merevedve a dobozok tetején. A feloldó-megváltó epilóg zene alatt az őket így ábrázoló poszter is leereszkedik. Az üzem nyilván átáll a jövedelmező új termék – a húséges szerelmet szimbolizáló, fáklyás *Hollandi*-Senta-nipp – gyártására.

A mai szintre leszállított és alighanem meglehetősen leegyszerűsített rendszerkritika valószínűleg nem fog ártani a Wagner-opera halhatatlanságának.

Faluhelyi Krisztián

A Theatertreffen válogatásának kihívásai

A berlini Theatertreffenen minden év májusában a tíz leginkább figyelemre méltó német nyelvű előadás látható. S akárcsak a POSZT versenyprogramja, a Theatertreffen válogatása is elképzelhetetlen az azt övező heves viták és kritikák nélkül, különösen, hogy – az osztrák és a svájci színházakkal megtoldva – a német válogatás jóval nagyobb meritésből kénytelen szelektálni. Miként történik ilyen körülmények, kérdések és problémák közepette a válogatás? Milyen diskurzusok kísérik?

A válogatás

Legelőször is a Theatertreffen programját egy hét kritikusból álló zsűri állítja össze. Mindenkori tagjait a fesztivál vezetése kéri fel, a munkájukért fizetést vagy honoráriumot nem, csak költségtérítést kapnak. Az egyes tagok három évig töltik be e funkciójukat, utána vetésforgószerűen cserélődnek; azaz minden évben távoznak néhányan, őket aztán újabbak váltják. A hét zsűritag mindegyike egy-egy régióért felelős, azaz az ő feladata, hogy az adott területen figyelemmel kísérje és felderítse a figyelemre méltó előadásokat, ám ezen túl más régiók előadásait is látogatja. Egy-egy látott produkció után igennel vagy nemmel dönthet arról, hogy javasolja-e a fesztiválra, s amennyiben az előbbi mellett dönt, úgy a többi zsűritagnak is meg kell néznie. Egy-egy előadásnak akkor van esélye bekerülni a végső válogatásba, ha legalább négy zsűritag látta, és javasolja a találkozón való részvételét. Ily módon valamikor harminc-negyven, ám valamikor ötven-hatvan előadás kerül be a végső vitába, amikor is szavazással döntenek arról, hogy melyik tíz előadást hívják meg a találkozóra.

A válogatás procedúrájának egyik legfontosabb jellemzője így, még ha időnként vitatják is, hogy független és demokratikus. A programot nem egyvalaki személyes ízlése határozza meg, nem művészek (rendező, színészek stb.) állítják össze, továbbá a Theatertreffen vezetésének sincs beleszólása a zsűri döntéseibe. A tagok függetlenségét azonban időről időre vitatják, a legtöbben közülük ugyanis valamilyen lap, folyóirat (leggyakrabban a *Theater Heute*), esetleg rádió- vagy televíziócsatorna alkalmazásában állnak, amiből nagy valószínűséggel következik, hogy az adott médium eleve nem fogja bírálni a Theatertreffen adott évi válogatását, illetve annak egész működését. Iris Laufen-

berg, a találkozó 2003 és 2011 közötti vezetője egy 2011-es interjúban elismerte a problémát,¹ ugyanakkor utalt arra is, hogy meglehetősen nehéz független kritikust találni. Számos alkalommal fordul elő ugyanis, hogy egy kritikus a felkérés idején még független, nem sokkal utána azonban már valamilyen orgánum alkalmazásában áll, s ebbe a fesztivál vezetése természetesen nem szólhat bele.

A leginkább figyelemre méltók...

A Theatertreffen talán legtöbb vitára okot adó sajátossága, hogy a fesztiválon nem a tíz legjobb, hanem a tíz legfigyelemreméltóbb előadás látható. Első pillantásra úgy tűnhet, hogy e kritérium célja – mely remek marketingfogás is egyben – elejét venni mindazon messze vezető esztétikai vitáknak, melyek a jó vagy a *legjobb* meghatározására irányulnának. Egy szempillantással később azonban máris nyilvánvaló: a *figyelemre méltó* (*bemerkenswert*) fogalma semmivel sem definiálható könnyebben. Olyannyira nem, hogy Vasco Boenisch zsűritag 2012-es előadásában egyszerűen csak rágógumi-kritériumként emlegeti,² mely egyszerre áldás és átok, mivel totális szabadságot ad a zsűrinek; körülbelül annyira pontos, mint az, hogy ezt javasolnám a barátaimnak, mert mindenképpen látni kell. Van-e azonban értelme ilyen körülmények között e kritériumnak?

Mielőtt áttekintenénk, miként közelítik meg a *figyelemre méltó* fogalmát mostanában, fontos megemlíteni, hogy eredeti koncepciója szerint az újat, az innovatívot, az előremutatót jelentette. Ehhez nem lehet figyelmen kívül hagyni azt sem, amiről Hartmut Krug, egykori zsűritag ír egy 2008-as cikkében,³ tudniillik, hogy a Theatertreffen kezdetei – 1964-ben rendezték először! – olyan korszakra nyúlnak vissza, amikor a társadalmi változásokkal párhuzamosan a színházban is generációváltás zajlott le: ezekben az

1 „Schon wieder eine, die das Rad neu erfinden will” – Grete Götze interjúja Iris Laufenberggel, <http://www.theatertreffen-blog.de/tt11/allgemeines/schon-wieder-eine-die-das-rad-neu-erfinden-will/> (2012. augusztus 10.)

2 Vasco Boenisch: „Simply Not The Best – Not Simply The Best”, <http://www.theatertreffen-blog.de/tt12/diskussionen/%E2%80%9Esimply-not-the-best-not-simply-the-best/> (2012. augusztus 10.)

3 Hartmut Krug: Am besten Bemerkenswert. Erfahrungen bei der Arbeit in der Jury des Berliner Theatertreffens, http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&task=view&id=1561&Itemid=84 (2012. augusztus 10.)

években lépett színre Peter Zadek, Peter Stein és Claus Peymann.

A *figyelemre méltó* fogalmát a zsűritagok, a kritikusok és a közönség egy része továbbra is ebben az értelemben használja, s a következő minőségekkel és tulajdonságokkal állítják párhuzamba: eredeti, újszerű, progresszív, radikális, bátor, merész, meglepő, váratlan, szokatlan, izgalmas, esztétikailag vagy a recepciótörténet felől új, irányadó. Ebbe az is belefér, hogy az adott előadás nem hibátlan, nem tökéletes, nem mestermunka. A figyelemre méltó előadás vitatható és megosztó. Boenisch szerint a kérdés persze az, vajon lehet-e egy előadás figyelemre méltó, ugyanakkor egyáltalán nem jó.

A fentiek mellett azonban egyre gyakrabban a következő jelzők is fel-felbukkannak a fogalommal kapcsolatban: „kiváló”, „intelligens”, „átgondolt”, „konzekvens”, „kézműves minőségű” – azaz e koncepció szerint a *figyelemre méltó* éppen a *mainstream* azon tökéletesen kidolgozott mestermunkáira vonatkoztatható, melyekkel szemben eredetileg a találkoztól létrehozták. Krug szerint egyre inkább ebben a szellemben történik a válogatás – nem véletlen, hogy Christine Dössel korábbi zsűritag a 2007-es program kapcsán a német színház nemességéről, pompájáról és csillogásáról ír. Krug észrevételét részben a 2008 utáni találkozók is alátámasztják. Igaz, a nagy színpadok szuperprodukcói valamelyest háttérbe szorultak az elmúlt két évben, ám ez nem jelenti azt, hogy a helyettük beválogatott előadások több innovációt vagy progresszivitást hordoznának. A 2010-es év programja annyiban keltett nagyobb meglepetést, hogy a tíz előadásból hét abszolút kortárs darabra épült, vagy ősbemutató volt – ugyanakkor a darabok színrevitele már nem feltétlenül volt mindig izgalmas vagy progresszív (például Kriegenburg *Tolvajokja* vagy Kimmig *Szerelem és pénze*). A 2011-es és 2012-es válogatás pedig a független szféra előretörését hozta – formailag azonban ezek közül sem volt mindegyik kimondottan újító jellegű (például a 2011-es *Tébolyult vér* vagy az idei *Before Your Very Eyes*). (Mindez persze korántsem jelenti azt, hogy a Theatertreffen méla unalomba fulladt volna az elmúlt években; előadásainak a fele ekkor is innovatívnak nevezhető, és ami német színpadokon „megszokottnak” számít, számos más európai színpadon még nagyon is radikálisnak és progresszívnek bizonyulna.)

A *figyelemre méltó* két koncepciója mögött tehát valójában az a kérdés húzódik meg, hogy a Theatertreffenek a már intézményesült *mainstream* irányok és stílusok legkiválóbb darabjait vagy pedig mint korábban, az előremutató, újító darabokat kell-e felmutatnia. A probléma mindazonáltal korántsem merül ki ennyiben. Krug szerint ugyanis ma már az sem egyértelmű, hogy mit jelent a jó előadás, hogy mitől jó egy előadás. A kilencvenes évek és az ezredforduló generációváltása (Frank Castorf, Christoph Marthaler, Einar Schleaf, Christoph Schlingensiefel, majd Andreas Kriegenburg, Michael Thalheimer, Nicolas Stemann) óta olyan pluralizmus és sokszínűség uralkodik a német színházban – s mindegyik stílusnak ugyanúgy megvan a maga létjogosultsága! –, hogy meglehető-



Arno Declair felvétele



Ute Langkatefel felvétele



3.



4.



Arno Declair felvétele

1. Tolvajok (2010)
2. Tébolyult vér (2011)
3. Martha Rubin (2008)
4. Hamlet (2008)
5. Szerelem és pénz (2010)
6. Az üzletember szerződésai (2010)
David Baltzer felvétele
7. A résztvevők (2011)
Anna Stoecher felvétele
8. Faust (2012)
Krafft Angerer felvétele
9. John Gabriel Borkman (2012)
William Menke felvétele



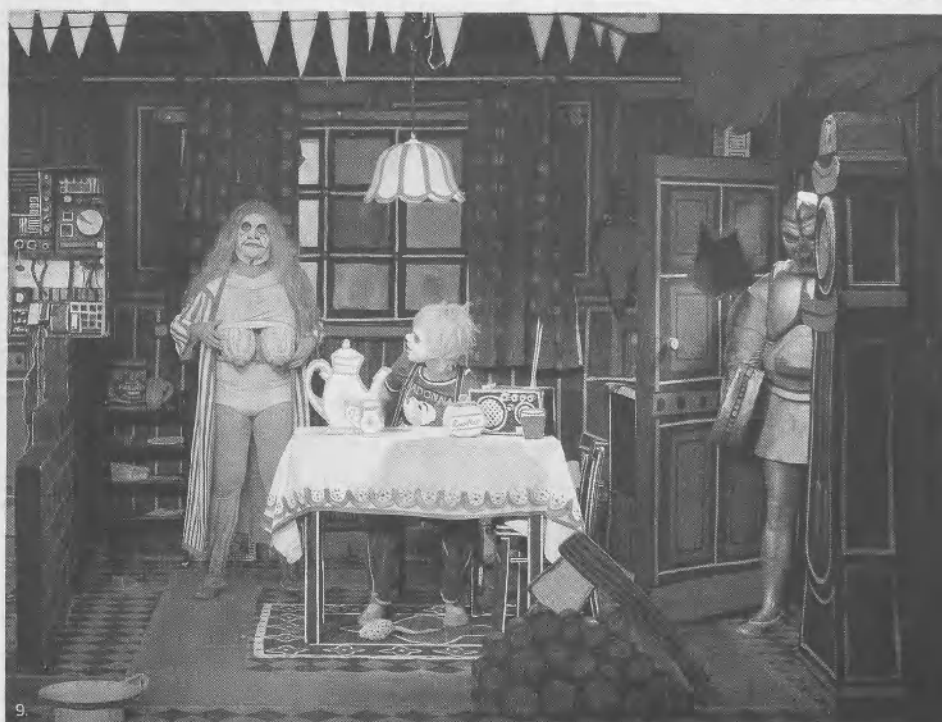
6.



7.



8.



9.

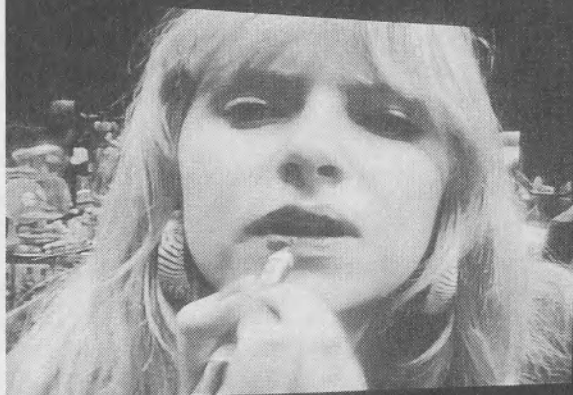
sen nehéz lenne eldönteni, mit jelent a jó. Általános érvényű kritériumok immár nincsenek, s ma már akkor sem feltétlenül tekintünk rossznak egy előadást, ha a színész nem tud érthetően beszélni, ha hibázik, vagy ha nyilvánvalóan nem érti a szövegét és a szerepét. Krug gondolatmenetét továbbfűzve pedig az is világos, hogy egy meglehetősen plurális és sokszínű terepen azt is nehéz meghatározni, mi számít esztétikailag innovatívnak vagy radikálisan újnak.

Érdekes egy pillanatra kitérni arra is, miként viszonyulnak az egyes zsűritagok a válogatás egyetlen kritériumának e totális kiüresedéséhez. Krug őszintén csodálkozik, hogy a Theatertreffen vezetése még mindig tudatosan kiáll mellette, és teljes mellszélességgel támogatja is, ahelyett, hogy újabb és izgalmasabb válogatási szempontokat keresne. A probléma így ugyanis az, hogy objektív támpontok hiányában az egyes

...és amit tükröznek

A *mainstream* előadások előtérbe kerülésének persze korántsem az az oka, hogy ma kevesebb lenne a kísérletező, formabontó produkció. Krug cikke arra enged következtetni, hogy jóval nagyobb szerepük van ebben a fesztivállal szembeni mérhetetlen elvárásoknak – mind a média, mind pedig a közönség részéről. A találkozóknak ugyanis egyszerre kellene újabb trendeket, mindeközben a német színház sokféleségét és változatosságát is felmutatnia, kiváló darabokkal szolgálnia – Krug szerint a közönség nagy része továbbra is a legjobbakban gondolkodik! –, továbbá a legkülönbözőbb igényeknek megfelelnie: legyenek előadások az egykori keleti régióból, kisebb vidéki színházakból, legyenek női rendezők, független szféra, klasszikusok és újak egyaránt stb. Az ily módon megnövekedett

Before Your Very Eyes (2012)



zsűritagok a saját ízlésükhöz közel álló előadásokat próbálják keresztülvinni a többiek akaratan, azaz a válogatás a mindenkorai zsűrinek van kiszolgáltatva. Boenisch ezzel szemben az előnyeit is láttatja e szabadságnak: véleménye szerint a *figyelemre méltó* fogalmát évről évre minden zsűrinek – sőt minden egyes zsűritagnak! – magának kell újradefiniálnia, és megtöltenie tartalommal. Erre a legjobb példa ő maga: míg 2012-es előadásában úgy látja, hogy a *figyelemre méltó* progresszív, újszerű, példaadó, ám nem feltétlenül tökéletes és hibátlan, addig egy 2011-es interjúban a válogatás kapcsán még arról beszélt,⁴ hogy egy meglepő koncepció, egy újszerű ötlet még korántsem volt elegendő a kiválasztáshoz, ha az előadás nem volt konzekvens, és gondosan megmunkált. Ellentmondásossággal vádolni túlzás lenne, ám a kritérium jelentésének eltolódása, hangsúlyainak áthelyeződése mindenképpen jól látszik Boenisch esetében.

Elvárások viszont egyfajta bizonytalanságot szülnek a zsűriben, így az egyre jobban hajlani fog arra, hogy biztosra menjen, s a többség tetszését nagy valószínűséggel elnyerő, azaz inkább jól megcsinált, kiváló előadásokat részesítsen előnyben.

S az elvárások e totálisan paradox voltánál rögtön meg is kell állni, pontosabban annál a kérdésnél, hogy milyen következtetések vonhatók le a programból egyáltalán. Legelőször is nem szabad figyelmen kívül hagyni a válogatás egy másik alapszabályát, hogy a zsűri kizárólag az egyes előadásokra és azok minőségére koncentrál, nem pedig holmi mellékkörülményekre vagy a végső program összképére. Ahogy Boenisch fogalmaz: a válogatás nem igazságos, illetve nem az igazságszolgáltatás a célja. Nem a színházakat, azok nagyszerűségét és sokévi megbízhatóságát értékeli, nem érdekli a gazdasági-pénzügyi háttér, az, hogy milyen nehéz körülmények között jött létre egy előadás; s egyetlen fent említett kvótának sem próbál megfelelni. Mindebből következően a válogatás nem a német színház reprezentatív tablója, s nem is lehet az, tekintve, hogy itt a szokatlan, a kivételes és a legkiválóbb van jelen. Azaz a csúcs.

4 Ohne Torte und Quote – interjú Christine Wahllal és Vasco Boenischsel, <http://www.kultiversum.de/Schauspiel-Theaterheute/Theatertreffen-2011-Berliner-Festspiele-Jury-Vasco-Boenisch-Christine-Wahl.html> (2012. augusztus 10.)

Boenisch következtetése elméletileg logikus, de a gyakorlat fölvet bizonyos gyanúkat. Vajon valóban nem az összkép lebegett-e a zsűri szeme előtt, amikor a 2006-os találkozót követő számtalan negatív visszhang után – miszerint az előadások nagy része izzadságban, nyálban, vérben, húgyban, ürülékben és egyéb testnedvekben úszik – 2007-ben Thalheimer *Oreszteiája* kivételével már egy foltot sem láthattunk a színpadon, csak a csillogást és a pompát? Vajon véletlen-e, hogy a 2010-es évad soha nem látott mennyiségű kortárs darabbal és ősbemutatóval rukkolt elő, vagy hogy a 2011-es évad marketingje arra alapozott, hogy most már tényleg van itt minden, amit a korábbi években folyamatosan hiányoltak: női rendezők, előadások kisebb vidéki színházakból, független szféra, produkciók a valamikori keleti régióból, klasszikus és kortárs egyaránt. Mind a fenti esetek, mind pedig Krug arra

meg tudja fizetni a legjobb színészeket és rendezőket, egy-egy sajátos és speciális produkciójához is megtalálja a közönségét, így jóval nagyobb eséllyel tud olyan előadást létrehozni, mely bekerülhet a válogatásba. Bizonytalan, hogy egy, a saját közegében óriási sikernek örvendő „helyi” előadás hogyan vizsgálja a „sokat látott és tapasztalt” berlini közönség előtt és a többi előadás mellett; Krug szerint így ha a zsűri biztosra akar menni, akkor inkább Berlinből, Bécsből, Hamburgból, Münchenből vagy éppen Zürichből néz ki valamit. S úgy tűnik, a válogatás e tekintetben valóban nem „igazságos”, hiszen a tíz előadásból általában egy, legfeljebb kettő érkezik egy kisebb város színházából – kivétel e tekintetben a 2011-es év volt, amikor Dreza, Schwerin és Oberhausen egy-egy produkciója is bekerült a programba. S bár időről időre szorgalmazzák, hogy több „helyi” előadást is mutassanak be a Theatertreffenen, de a túlságosan éles kritikának való kiszolgáltatottság miatt megoldás egyelőre nem született.

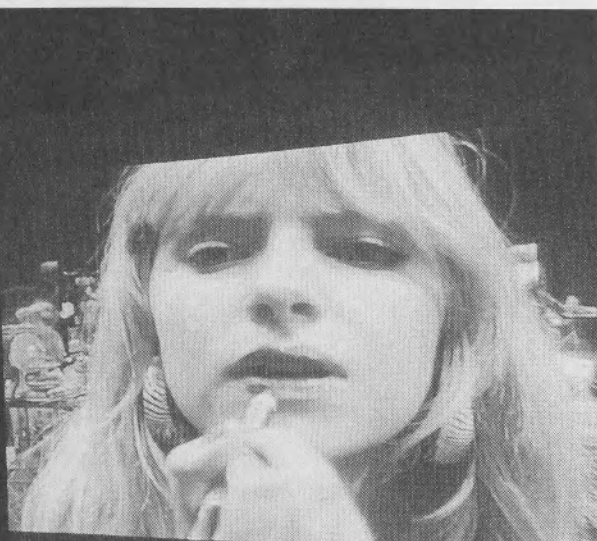
S végül a leggyakoribbak a független szféra hiányát hangoztató bírálatok, melyek attól tartanak, hogy a *mainstream* egyre inkább eluralkodik a Theatertreffenen a kísérletező előadások rovására. Boenisch szerint ugyanakkor hiba lenne a független szférára a kreativitás és a megújulás kizárólagos letéteményeseként, egyfajta gyógyírként tekinteni. Az intézményes és a független szféra egymással szemben való kijátszása amúgy sem szerencsés, hiszen egészen más körülmények között és egészen más elvárásokat kielégítő dolgoknak. Az államilag finanszírozott színházaknak bizonyos kötelezettségeknek is eleget kell tenniük (például megfelelő számú közönség!), ami óhatatlanul kompromisszumokkal jár. Ez persze nem jelenti azt, hogy bennük kizárólag unalmas előadások készülnek, s ezt a Theatertreffen elmúlt évi programja is maximálisan alátámasztja, hiszen a legszokatlanabb és legizgalmasabb előadások közül számos éppen az intézményes szféra keretein belül jött létre (például Nicolas Stemann rendezései – *Ulrike Maria Stuart* [2007], *Az üzletember szerződésai* [2010], *Faust I+II* [2012] –, Jan Bosse *Hamletje* [2008], Stefan Bachmann *A résztvevőkje* [2011], René Pollesch *Kill your Darlings!*-a [2012]), vagy felkérésére készült (például Signa Sørensen *Martha Rubinja* [2008], Vegard Vinge, Ida Müller és Trond Reinholdsten *John Gabriel Borkmanja* [2012]). Ugyanakkor a független szféra előadásai között is akadtak konvencionálisabbak. Boenisch mindemellett kiemeli, hogy egyre profeszszionálisabbá válnak, s az elmúlt két évben a találkozó zsűrije is egyértelműen nyitott a függetlenek felé, hiszen míg 2007-ben egyetlen előadással sem szerepeltek a programban, addig 2011-ben és 2012-ben három-hárommal is.

Viszont olyan véleményeket is hallani, hogy éppen a két szféra radikálisan más működési körülményei miatt nem szerencsés egymás mellett bemutatni független és nagyszínpadi előadásokat a Theatertreffenen, a függetlenek számára inkább külön fesztivált kellene alapítani (ilyen egyébként létezik, például a kétévente megrendezett *Impulse*). A legtöbben ugyanakkor általában nemigen értenek ezzel egyet, mondván, nincs szükség „gettósításra” a színházi palettán belül.

látszanak tehát utalni, hogy bizonyos elvárások és kritikák – még ha öntudatlanul is – időnként befolyásolhatják a válogatást, s hogy még a végső program megszületése előtt felmerül a zsűriben is a kérdés, hogy vajon mit fog sugallni az összkép.

Itt kell röviden kitérni arra is, hogy milyen igények és problémák húzódnak meg a különböző kvóták számonkérése mögött. Az időnként a klasszikusok hiányát felrovo bírálatokat általában izlésbeli, legtöbbször egyes kritikusoktól vagy nézőktől eredő elvárások szülik, messzebbre vezető viták és felismerések azonban nemigen követik őket. A női rendezők hiánya már jóval hangsúlyosabban és rendszeresen felbukkanó kérdés – a 2011-es év egyik diszkussziója például a feminizmus mai helyzetét járta körül –, oka viszont nem a válogatásban, hanem lényegesen tágabb kultúra- és társadalomkritikai kontextusban keresendő.

A vidéki színházak alulreprezentáltsága évről évre tapasztalható a Theatertreffenen. A probléma alapvetően a fentiekből következik. Legelőször is a *figyelemre méltó* kritériumból – értsük rajta akár a legjobbakat, akár a leginkább kísérletezőket –, hiszen egy nagyvárosi, nagyobb költségvetésű színház sokkal inkább



Marcus Lieberenz felvétele

Az átalakuló színház- és fesztiválkultúra sodrában

A színház- és fesztiválkultúra folyamatos változása és átalakulása ugyancsak tartogat újabb kihívásokat és végiggondolandó problémákat a zsűri számára. Legelőször is a nyelv tekintetében. A Theatertreffen mindaddig a német nyelvű (tehát a hazaiak mellett osztrák és svájci) színházi előadások találkozájaként határozta meg magát. A 2012-es válogatásba viszont két olyan produkció is bekerült, melyekben egyetlen árva mondat sem hangzott el németül: a *Hate Radio* francia és ruandai (illetve kinyarwanda) nyelven, míg a *Before Your Very Eyes* angolul és flamandul folyt mindvégig; az előbbi fejhallgatón keresztül szinkrontolmács segítségével, míg az utóbbit feliratokkal követhette a közönség. (A probléma már 2010-ben is felvetődött a *Life and Times – Episode 1* kapcsán.) A *Hate Radio* előadása ráadásul még azzal is nehezítette a helyzetet, hogy – ellentétben a zenének és a vizualitásnak rendkívül fontos szerepet szánó *Life and Times* és *Before Your Very Eyes* produkciókkal – alapvetően a verbalításra épült. Tekintve, hogy a darab egy rádióállomás egy napját dolgozza fel – a rádióstúdió a színpadon egy üvegcellában volt berendezve, s az eseményeket tulajdonképpen a ruandai nyelvű rádióműsor közvetítette –, a látvány itt nagyjából arra korlátozódott, hogy négy-öt szereplő ült egy asztal körül, és néha felállt. Egy-egy gesztusnak, arckifejezésnek és mozdulatnak persze volt jelentősége, de a verbalítás folyamatosságához képest csak elenyésző. Így a *Hate Radio* kapcsán az a kérdés is felmerülhet, hogy beszélhetünk-e ilyen körülmények között egyáltalán színházi élményről, illetve ha igen, akkor milyenről.

A nyelvi problémát Ulrike Kahle-Steinweh zsűritag a következőképp kommentálta: „Igen, a feliratozás és/vagy a fejhallgatón keresztüli fordítás magától értetődővé válik a színházban.” A kritikusabb szemlélők szerint kérdés azonban, hogy mi fogja megkülönböztetni a Theatertreffent más fesztiváloktól a jövőben, ha egyre inkább előzönlük az idegen nyelvű előadások.

A zsűri válaszként felhívta a figyelmet a színházi szféra átalakulására, arra, hogy egyre gyakoribbak a koprodukciók mind az intézményes és a független szféra együttműködése, mind a nemzetközi projektek tekintetében. Ez utóbbiak nyelve pedig sok esetben magától értetődően nem német, de ettől még nem lehet figyelmen kívül hagyni őket a válogatás során. Thomas Oberender, a Theatertreffennek otthont adó Berliner Festspiele új intendánsa (korábban a Salzburgi Ünnepi Játékok színházi területének felelős vezetője) azzal egészítette ki a zsűri észrevételeit, hogy napjainkban a fesztiválkultúra is átalakulóban van, ugyanis a közönség ezeken sokkal inkább olyasmivel szeretne találkozni, amivel hétköznapi kikapcsolódásai során nem tud. Oberender szerint ma már alig találunk olyan fesztivált, mely ne venne részt maga is különböző koprodukciókban, illetve speciálisan a saját felkérésére készülő előadások létrehozásában. A Theatertreffen – működéséből következően – maga ugyan nem részese ilyen projekteknek, ám nem szabad ignorálnia az így létrejött előadásokat. E kérdés ter-

mészetesen érinti mind a *figyelemre méltó* meghatározását (jó, tökéletes *versus* újító), mind az intézményes kontra független szféra vitáját, s úgy tűnik, a zsűri figyelmét a *mainstream*ről ismét a kísérletező, előremutató törekvésekre irányíthatják.

A vita jegyében

A Theatertreffen tehát nem a legjobb, legtökéletesebb előadások seregszemléje, nem tekinthető a német színház aktuális reprezentációjaként sem, és az új trendeket is csak kellő óvatossággal érdemes kikövetkeztetni a tíz produkcióból. Mivel a válogatás kritériuma korántsem egyértelmű, úgy tűnhet, a zsűri saját kénye-kedve szerint dönt, miközben évről évre elégedetlenkedők hada övezi az aktuális válogatást. Mi végre akkor mindez? Boenisch elismeri, hogy a válogatás teljesen szubjektív („Mi más lenne?”), és nem a tettség a célja. Leginkább talán egy beszélgetés kezdeményezése – előadásokról, rendezőkről, témákról, stílusokról, koncepciókról stb. A programba való bekerülés már maga is kitüntetés, elismerés, ám ezen túl már nincs verseny, nincs díjazás, nincs ranglista. A Theatertreffen tulajdonképpen fórum, alkalom vitákra, beszélgetésekre és eszmecserekre! S vitákból itt valóban nincs hiány! Minden válogatásból hiányzik „valami”, az előadásokkal ugyanez a helyzet, tehát mindig minden vitatható valamilyen szempontból. Minél inkább, annál figyelemre méltóbb – olyannyira, hogy már-már a *figyelemre méltó* egy újabb koncepciója látszik kibontakozni.

S mindebből (számunkra) a legfigyelemreméltóbb talán az, hogy indulati megnyilvánulások helyett érvek és indokok hangzanak el, s ettől a legélesebb kritikákat és a legintenzívebb vitákat is az élet természetes velejáróinak tekintik. A *Csúfak és gonoszak* 2010-es közönségtalálkozója végén például – miután többen is jelezték, hogy Ettore Scola eleven filmje után, mely egy generáció meghatározó élménye volt, a színpadi adaptáció unalmas és álmosító, s rettenetes csalódás – Karin Beier rendező mosolyogva annyit mondott, hogy lehet, de hát végül is ez egy kísérlet volt.

S még valami elképzelhetetlen a válogatás és a viták során – nem véletlenül nem említettük –: a szűkebb értelemben vett politika jegyében történő döntések és hivatkozások. A szűkebb értelemben vett politika jegyében, hiszen természetesen a találkozó előadásai és diskussziói által felvetett számos téma – legyen szó a feminizmus pillanatnyi kérdéseiről, a posztmigrációs generációról, a harmadik világ problémáiról vagy a ruandai népi társról – óhatatlanul politikai kérdés is egyben, sőt, a hatvanas évek kritikai gondolkodása óta az esztétika territóriumára sem lehet teljesen semleges. Mindez magától értetődően korántsem a hétköznapi vagy a pártpolitika bevonulását jelenti e területekre – ez ugyanis teljességgel tabu a találkozó vitái során. Esztétikai kérdésekben esztétikai, társadalmi kérdésekben társadalomtudományi stb. hivatkozások és érvek hangzanak el. Merüljön fel tehát bármilyen kulturális, társadalmi, formai, stílusbeli vagy egyéb jelenség, ezeket politikai szempontokkal és referenciákkal „elvágni” a Theatertreffenen elképzelhetetlen.



Fisher, Moscow

A SCENE IN ACT I OF MAXIM GORKY'S MASTERPIECE, "THE LOWER DEPTHS," AT THE MOSCOW ART THEATRE.
STANISLAVSKY IN THE RÔLE OF SATINE SITS ON THE TABLE

Sztanyiszlavszkij (középen) mint Szatyin az Éjjeli menedékhelyben

(Moszkvai Művész Színház, 1902)



Paul Cézanne, 1890 © Musée d'Orsay, Paris

CÉZANNE

ÉS A MŰLT HAGYOMÁNY ÉS ALKOTÓERŐ

FŐTÁMOGATÓ:



EGYÜTT A MŰVÉSZETÉRT



SZÉPMŰVÉSZETI
MÚZEUM
BUDAPEST

SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM

2012. OKTÓBER 26. – 2013. FEBRUÁR 17.



Együttműködő partner:

SOFITEL
LUXURY HOTELS



ÚJRAHASZNOSÍTOTT VALÓSÁG A SZÍNPADON

Dokumentarista színházi látület
Közép-Kelet-Európából és a nagyvilágból

„Először álltunk szemben az abszolút, általunk átélt valósággal. És ennek ugyanolyan feszült pillanatai és drámai csúcspontjai voltak, mint a költött drámának, és ugyanolyan erős megrázkódtatásokat okozott. Természetesen azzal az előfeltétellel, hogy ez a valóság politikai (a polisz - mindenkit illető - alapértelmeben vett) valóság.”¹ Így summázza Erwin Piscator első dokumentarista előadásának tapasztalatát. A helyszín: Berlin, Großes Schauspielhaus, 1925. Az utóbbi évtized során a politikai színház körül újra felforrta a levegő, így a dokumentarista színház is világszerte vírusszerű terjedésnek indult. Nehéz megmondani, hogy a valóság lett-e színházszerűbb, vagy a színház harapott a valóság nyers húsába. A német, angol, orosz, észak-amerikai gócpontokból kiindulva világszerte rengeteg mutációja jött létre, míg ma már szűkebb régiókban is alig találunk olyan színházi fesztivált, ahol minden második előadás ne kívánná valamilyen szokatlan módon lerohanni a valóságot. A színházi formák, célkitűzések és munkamódszerek hihetetlen változatossága azt is lehetetlenné teszi, hogy a dokumentarista színház pontos definícióját megfogalmazzuk. Terjed, fertőz, mutációval alkalmazkodik - mint mostanában minden, ami friss, ambiciózus és veszélyes.

Mi vihető színre a közép-kelet-európai társadalmak jelenéből? Hogyan lehet a valóság elemeit drámai és színházi anyaggá formálni? Miért terjedt el kevésbé ebben a régióban a dokumenta-

rista munkamódszer? Hogyan vázolható fel a dokumentarista színház történeti íve? Milyen társadalmi folyamatok felgyorsítására vagy elindítására képesek ezek a kísérletek? Ilyen és hasonló kérdésekre kereste a választ a Kortárs Drámafesztivál szervezésében 2011. december 2-3-án megrendezett nemzetközi konferencia.

A régiókban elsőként megrendezett és világviszonylatban is ritka találkozóra tett kísérletet, hogy elméleti szakemberek és színházi alkotók közös részvételével Közép-Kelet-Európa dokumentum-színházi törekvéseit a legtágabb nemzetközi kontextusban vizsgálja. Az itt közzétett tizennégy felszólalást is úgy válogattuk, hogy a tágabb elméleti és történeti aspektusokat (is) vizsgáló elemzéseket napjaink kiemelkedő dokumentarista színházi alkotóinak esettanulmányai kövessék. Míg angolul már komoly monográfiák és nemzetközi összehasonlító elemzések születtek a dokumentarista színház új jelenségeiről, addig magyar nyelven komoly igény mutatkozik a nálunk is egyre népszerűbb dokumentarista kísérletek változatos értelmezési szempontjainak felvázolására. Reméljük, hogy az alábbi gazdag példamanyagot alkotók és elemzők egyaránt érdeklődve olvassák.

¹ Piscator, Erwin: *A politikai színház*. Ford. Gál M. Zsuzsa. Korszerű Színház 56-57. Budapest, Színháztudományi Intézet, 1963, 36.

AZ ÚJ DOKUMENTARISTA SZÍNHÁZ ELSŐ ÉVTIZEDE - MERRE TOVÁBB?

Az „új dokumentarista színház” kifejezéssel különbséget szeretnék tenni az új törekvések és a dokumentumszínház régebbi, bevett formái között, melyek mind a tárgyválasztásban, mind a reprezentáció stratégiáiban más utakon járnak. Más alapvető vonásokban viszont oszthatják a mindenkori dokumentarista színház törekvését a valóság feltárására, megértésére. Az anyaggyűjtés, kutatás, az anyagok rendszerezésének, feltárásának és végül színrevitelének módszerei igen különbözőek a dokumentarista színház régi és új formái esetében. Ezeknek a különbségeknek a megfogalmazása kiindulópontul szolgálhat az új dokumentarista színház perspektívájának felvázolásához, annak létrejöttétől az itt tárgyalt kortárs nemzetközi variációkig. A jelenből a jövő felé tekintve, választ keresve arra a jelentős kérdésre is, hogy ez a színház vajon tényleg újrahasznosítja-e a valóságot, ahogy a konferencia címe sugallja, vagy inkább arra tesz kísérletet, hogy újradefiniálja azt, amit valóságként ismerünk fel, és ezt állítsa színpadra.

Elméleti alapvetés

Elsősorban német szempontból a dokumentarista színház három különböző történeti szakaszát tudjuk megkülönböztetni. Az 1920-as években Erwin Piscator a nagy berlini színházakban bemutatott nagyszabású látványosságaihoz az aktuális közéleti és politikai eseményekről készült filmrészleteket szőtt bele. A színre vitt jelenetek értelmezését a kor politikai ideológiáinak kontextusa határozta meg, így ezek a beékelte filmrészletek autentikus politikai anyagnak kívántak hatni a színpadon, Piscator maga pedig politikai színházként határozta meg ezeket az eseményeket. A korabeli nézők könnyen felismerték, hogy ezek az elemek radikálisan elütnek a drámai színház bevett irodalmi és poétikai hagyományaitól.

Amit ma általában dokumentarista színházként definiálunk, az a hatvanas években jelent meg. Rolf Hochhuth, Peter Weiss és Heinar Kipphardt darabjai és ezeknek a többnyire Piscator által rendezett világpremierjei történelmi dokumentumokat használtak forrásként, és új történelmi nézőpontokat fogalmaztak meg. Az események mélyebb megértését a dokumentumok aprólékos vizsgálata által kívánták elősegíteni, a történelmi szereplők pedig fiktív alakokként jelentek meg a színpadon. Az új történelmi nézőpontok történelmi színrevitele nem titkoltan a nézők okulását kívánta szolgálni. Ezek a törekvések két szempontot helyeztek előtérbe: egyrészt hogy a bemutatott darabok kortárs szerzők művei, másrészt hogy olyan szövegek legyenek, amelyek a közelmúlt történelmi eseményeit kívánják megragadni. Így alakult ki a történész drámaíró modellje.

Ezzel szemben a kilencvenes évek végén a dokumentarista színház új formái többnyire egy drámaíró-rendező projektjeiként jöttek létre. Ezek a történeti és szociológiai tudásképzés bevett stratégiáival szemben igen kritikusak voltak, és arra törekedtek, hogy a – Norman Mailer amerikai író kifejezésével – „instant történelem” eszközeivel olyan nyitott projekteket hozzanak létre, amelyek a fennálló elvek és ideológiák alapján nem ismerhetők meg. Ebben az új modellben a művész már nem a történész, hanem inkább

a kutató vagy a szakújságíró, esetenként szociológiai felmérés vezetőjének szerepét tölti be. Fontos továbbá, hogy ezek az alkotók az anyagot váratlan és újszerű színpadi eszközökkel kívánták formába önteni. De radikálisan megváltozott az előadás tárgyaként választott téma is: rendszerint kortárs jelenségekre alapul, így a múlt helyett inkább az ismeretlen jelent vizsgálja. Ez pedig nem teszi lehetővé a történeti megértés és értelmezés bevált eszközeinek alkalmazását. A témák tárgyyszerűsége ellenére az új dokumentarista színház gyakran a bizonytalanság, a szubjektivitás érzetét kelti, és folyamatosan megkérdőjelezi a megjelenítés hitelességét. Végül, de nem utolsósorban sem ideológiai, sem politikai szempontból nem elkötelezett, helyette inkább az ideológiák megkérdőjelezésével az ismeretlen jelen megértésének új útjait hívja életre. Ezért aztán nem meglepő, hogy ezek az új színházi formák a kommunizmus bukása után egy évtizeddel jelentek meg, amikor az új vagy neoliberais kapitalizmus világossá tette, hogy valójában a világ minden társadalma radikális átalakuláson megy át.

A szerzőség kérdésében is paradigmaváltás tanúi lehetünk. Az egykor autoriter drámaíróból a szerző és rendező kombinációjává lett, aki gyakran kisebb kollektívában dolgozva nem írott drámát, hanem előadást hoz létre. Nagyon kevés új dokumentaristának tekinthető drámaíró van, de annál több szerző-rendező került kapcsolatba a jelenség bizonyos megnyilvánulásaival.

Tovább bonyolítja az új és régi formák megkülönböztetését, hogy találunk olyan kortárs példákat is, amelyek ugyan csak múltbeli eseményeket vizsgálnak, ahogy a dokumentarista színház tradicionális formái is. Például Milo Rau *A Ceaușescu család végnapjai* című előadása a Ceaușescu házaspár elleni pert játssza újra kiváló hasonmás színészek segítségével, úgy próbálva megmutatni az eseményt, ahogy az valójában megtörtént. Azt a jelenetsort nagyítja ki az előadás, melynek a legvégét fényképekről és filmfelvétellel is ismerjük. A produkció jó példa arra, hogyan használja fel az új színházforma a régi variáns eszközeit. A lényeg tehát nem az, hogy mi tudható a perről, hanem inkább hogy hogyan viszonyulunk hozzá a jelen szemszögéből, számot vetve az események összes további következményével.

Ugyancsak jól példázza a jelen és közelmúlt problematikus viszonyát a lengyel Wojtek Ziemilski egyszemélyes előadása, a *Kis elbeszélés* (Mała narracja), melyben azt a tényt igyekszik feldolgozni, hogy szeretett nagyapja, az ismert lengyel nemes a titkosszolgálat informátora volt. Ziemilski személyes nézőpontból dolgozza fel az esetet, megragadva azt az igen ritka lehetőséget, hogy a történelemből kilépve következtetéseket vonhasson le. Ugyanakkor enigmatikusnak sejlő videorészleteket is beépített a produkcióba, olyan táncosok előadásaiból, mint például Xavier Le Roy, aki fej nélküli alakként araszol egy fal előtt. Ezért talán hiba lenne a múlttól való elhatárolódást tekinteni az új dokumentarizmus megkülönböztető jegyének.

Mindemellett rengeteg előadás reflektál olyan kortárs problémákra, mint a migráció és deindusztrializáció, kisebbségpolitika, terrorizmus és háború, a tőzsde és az egyre dagadó biztonságtechnikai ipar. A jelenkor nagy kérdései mellett számos kisebb probléma is terítékre kerül, például hogy kicsoda Karl Marx manapság, ahogyan a Rimini Protokoll zöldséget előadása kérdez rá, míg más produkcióik például egy város ismeretlen részeit tárják fel. Ezen a ponton nemcsak a színházépülettől vettünk búcsút, hanem a dokumentarista drámát is egészében magunk mögött hagytuk. Ezeknek a közönség bevonására építő projekteknél a nagy része, a szcenírozott felszólalások (*lecture performance*)

és a különböző feltáró intervenciók a posztdramatikus színház variációinak tekinthetők, hogy itt is ezt a már kissé porosodó terminust használjam.

De térjünk vissza a leglényegesebb kérdésre: az ideológiák felülvizsgálatára. Az új dokumentarizmusnak itt a hidegháborús kultúrák örökségével kell számot vetnie. A posztkommunista országokban a jelen és a múlt társadalmának hivatalos prezentációja, még a mindennapoké is, mindig gyanúsnak számított, mivel az a propaganda, a személyes emlékezet és az underground ellenemlékezet csatáinak kereszttüzében alakult ki. Nyugat-Európában és Észak-Amerikában a politika és a fogyasztói társadalom információöze né olyan kultúrát hozott létre, melyben az emberek nagy része aktívan kételkedik, különös gyanúval tekint arra a médiára, amely őt társadalmi és politikai környezetéről tudósítja. Az alapvető hitetlenség és a médiában való tudatos kételkedés összeolvadásából keletkezett az az egzisztenciális alap, amely minden tényként és igazságként bemutatott megnyilvánulást alapvető gyanúval kezel. Természetesen ez egy újabb csapda, de kétségtelenül előkészítette a terepet az új dokumentarizmus manapság megtapasztalt nagyobb fokú formai szabadságához, a perspektívák sokféleségét megmozgató játékoságához, a bizonytalanság és szubjektivitás színreviteléhez. Amikor Michael Moore 1989-ben berobbant a *Roger és én* című dokumentumfilmmel, mely a detroiti gyárbezárásokról és az ennek következményeként kipusztuló városokról szól, ezeket a kategóriákat egyáltalán nem lehetett még új dokumentarizmusként emlegetni, de a filmnek tiszta üzenete volt: „én felmutatom neked a magam szubjektív autentikusságát, amelyet te megkérdőjelezhetsz, de mindezt egy olyan világban, amelyről nem igazán tudsz sokat.” Moore egyébként nem sokat bajlódott statisztikákkal, számokkal vagy dokumentumokkal, hanem csak elkezdte kutatni ezt az új valóságot. Mivel nagyon sok fiatal színházi alkotó nőtt fel ezen a filmen, ez az attitűd az új dokumentarizmus egyik alapvető munkamódszerévé vált, szemben az olyan törekvésekkel, melyek az „autenticitás” növelésében bíztak. Ez a vita egyben a fiktív és a tényszerű közötti általánosabb konfliktusként is megfogalmazható, mely különösen fontos egy olyan kultúrában, amely a két fogalom szigorú elkülönítését a saját önértelmezése szempontjából alapvető fontosságúnak tartja.

Fontos megjegyeznünk, hogy a régebbi színházforma is használta már a dokumentum fikcionalizálásának hasonló módszereit, de az új dokumentarizmus ezt kétségtelenül sokkal játékosabban teszi. Például Hochhuth *A helytartó* című darabjában szerepel néhány karakter, amelyről az írónak nem állt rendelkezésére semmilyen autentikus forrás, sem írott, sem szóbeli vallomás. Nem lehetett tudni, hogy a történelem „valódi” színpadán milyen szerepet játszottak, vagy hogy tetteiket milyen indítékok vezérelték.

Alapjaiban változott meg a viszony a valóságként ismert és valóságként színre viheto között. Bizonyos értelemben azt mondhatjuk, hogy az új dokumentarizmus olyan szórazótató színház, mely tudatában van komoly és sokszor ellentmondásos voltának. Még Bertolt Brecht is hangsúlyozta a szórazótató fontosságát a közönségre gyakorolt hatás érdekében, hogy felkeltse érdeklődésüket a komoly témák iránt. Az új dokumentarista színház, annak ellenére, hogy a színházi formák nagy családjába tartozik, a legteljesebb elkülönülésre törekszik attól, ami a régi dokumentarizmus lényege volt: kétséget nem tűró oktatóprogram a politika magasiskolájában.

Példák és kontextusok

A nemzetközileg is legismertebb példa kétségtelenül a német Rimini Protokoll tevékenysége, de tudnánk sok olyan egyéb produkciót is említeni, melyek bizonyíthatják, hogy az új dokumentarizmus nemzetközi jelenséggé vált. A különböző színházi kultúrákból vett példák megmutatják, hogy ezek az alkotói módszerek és elvek hogyan terjedtek el az utóbbi húsz év során.

Anna Deavere Smith 1992-ben készített előadást az akkori Los Angeles-i zavargásokról *Twilight Los Angeles, 1992 On the Road: A Search for American Character* (Alkony Los Angelesben, 1992 az utcán: az amerikai karakter nyomában) címmel. Miután lecsendesedett Amerika legnagyobb városi zavargása, Smith több száz interjút készített, majd úgy döntött, hogy egy egyszemélyes előadásban szólaltatja meg ezeket a tanúvallomásokat, keresve azt a kollektív tudatot, amely ezernyi egyéni hangból áll össze (rokonok, szemtanúk, áldozatok, Los Angeles polgármestere, Peter Sellars rendező, valamint Mike Davis és Cornel West, a városi kultúra és a faji viszonyok kutatói). Anna Deavere Smith példáját azért említettem, mert 1994-es előadása az új dokumentarizmus sok aspektusát megelőlegezi, bár legkevésbé színházi formáját. Az egy színész(nő) által előadott performansz jellegzetesen amerikai módra jeleníti meg a felkavart identitás többsíkú önkeresését az ismeretlen jelenben. Smith formateremtő munkája megmutatta, hogy önmagában nem elegendő az ismeretlen jelen feltárása, hanem az alkotónak meg kell találnia annak a módját, hogy beférkőzön valahogy a szemtanúk perspektívájába is. Ezt pedig munkamódszerének állandó eszközévé is kell tennie.

Ian Klatka *Transfer!* című előadása a második világháborút követő kényszerkitelepítéseket vizsgálja: Ukrajnából Lengyelországba, Lengyelországból Németországba. A produkcióban éppen a szemtanúkat sújtó traumatikus élmény adja az előadás szinte szívszorító jelenbeli autentikusságát. Itt tökéletesen megmutatkozik a múlt és jelen közti élő kapcsolat.

A Rimini Protokoll legújabb előadása a *Hermann háborúja*; témája a háború és forradalom a jelenben. Munkamódszerük és színházmodelljük kapcsán tipikusnak mondhatóan egy nyugalmazott német tisztet ültettek színpadra, aki karrierje végén ENSZ-békefenntartóként dolgozott. Az előadásban egy egyiptomi nő is szerepel, aki az arab forradalomról tudósít, amiről még nem tudjuk megmondani, hogy elbukott-e vagy sem, és ha igen, miért. Újra a látszólag ismeretlen jelen...

Végül röviden beszámolnék a Schauspielhaus Graz 2012 *Boat People* című előadásáról, amely az *Emergency Entrance* (Vészbejárat) nemzetközi projekt részeként jött létre. A kortárs népvándorlás kérdését feldolgozó produkció létrehozásához alapos kutatást végeztek: a majdani előadás alapanyagául szolgáló interjúkat készítették, de anélkül, hogy a színházi formáról előzetesen döntöttek volna. Ezért, ugyancsak tipikus módon, nemcsak színházi szakemberek dolgoztak a projektben, hanem neves dokumentumfilm-készítők is, akik saját módszereiket használták a színházi munka során. A projekt természetét tekintve is kísérleti jellegű, eddig semmilyen közös nemzetközi színházi vállalkozás nem alkalmazta ezt. Az alkotók a kortárs népvándorlás különböző jelenségeinek kutatási eredményeiből indulnak ki: felhívják az afrikai hajós emigránsok jól dokumentált, de egyébként kevésbé ismert mozgásának adatait és a kelet-eu-

rópai szobalányok, prostituáltak és kétkezi munkások nehezen nyomon követhető vándorlásának tényeit. A színház feltérképezi útvonalait és mindennapjait, megnyílik élet-történetük előtt. Mintha szemtanúként látnánk, vagy épp magunk készítenénk el egy dokumentumot.

Konklúzió és kitekintés

Az új dokumentarista színház minden valószínűség szerint tovább folytatja majd nemzetközi sikertörténetét. Mert ha önálló színházi műfajnak nem is tekinthető, mára a kortárs színház mély gyökeret vert jelenségévé cseperedett, és a repertoárokban a klasszikusok színrevitelével szinte egyenrangú helyet vívott ki magának. Idővel elvállik, hogy az intézményes színház rendszere továbbra is barátságos és támogató viszonyt ápol-e majd a dokumentarista színházzal, vagy a színházi támogatások újabb eszközei bukkannak fel, amelyek egy kevésbé népszerű műfajt céloznak meg. Ha az utóbbi évtizedben több színházi kultúrában is tapasztalható fokozódó igény az autentikusság iránt halványulni kezd vagy megkérdőjeleződik, akkor az új dokumentarista színház kibontakozása is megtorpanhat. A tényleges vízváltó a művészet és műviség világához tartozó és a valós, valamint a realitás különböző módozatai feltárásának eszközeként felfogott színház között húzódik. Ez utóbbi fennmaradásához egyebek között az kell, hogy színházként legyen rá igény. A színházi kontextus esztétikai módozatai változhatnak, különféle új eszközök jöhetnek divatba, míg a társadalmi kontextus bizonyára nem fog átalakulni. Így arra a kérdésre is hamarosan választ kapunk majd, hogy az új dokumentarista színház poszt- vagy nem-ideologikus alapvetése tartható-e, mivel erre a válasza mai világunknak is mindenképpen szüksége van. Az új dokumentarizmus több területen és sok szempontból kivívta magának a „napjaink politikai színháza” címet. Fennmaradásához viszont folyamatos átalakulásra, valamint – hiszen mi is ezért vagyunk itt ezen a konferencián – az alapvető kérdések részletes megvitatására van szükség.

Joachim Fiebach

LELEPLEZETT IGAZSÁGOK

Reflexiók a „dokumentarista színházra”

Közismert, hogy a „dokumentarista színháznak” nevezett színházforma az 1920-as években született. Makacsul harcolva azért, hogy a színház fontos szerephez jusson a társadalmi-politikai gyakorlat színterén, Erwin Piscator „fiktív” színpadi jeleneteket/történeteket elegyített szociális, gazdasági és politikai „tényanyagok” színrevitelével. Elsődleges célja azon politikai és gazdasági mozgatórugók kimutatása volt, amelyek az első világháborút – Canfora olasz történész jellemzése szerint az „európai polgárháború első felvonását” – irányították, másrészt a kapitalizmus elleni forradalmi kiállás és ellenszegülés erejét kívánta kidomborítani, melyet a Nagy Háború gyökerének és katasztrofális társadalmi-politikai hagyatékának tekintett.

Az 1960-as évek sok fontos szempontból hasonló jelenségek voltak a világtörténelemben. A hidegháborút tetőző 1962-es kubai válság felvillantotta az emberi civilizáció atombomba által való kipusztulásának lehetőségét. A nyugati országok avított imperializmusa véget ért, és rengeteg korábbi afrikai és ázsiai gyarmat nyerte el függetlenségét. Az adott pillanat történelmi jelentőségének felismerését el-

sötétítette az amerikai típusú imperializmus vietnami bukása. És végül, de nem utolsósorban Prága '68-as szovjet le-rohanása eltemette a szovjet típusú (állam)szocializmus lényegi reformjának ábrándját, s ezzel halálos dőfést adott a kapitalizmust radikálisan átalakítani vágyó szocialista történelmi projektnek.

A dokumentarista színház újra felbukkant, s kritikus vizsgálat alá vetette az új konfliktusokkal terhelt történelmi szituációt. Nagyon jól példázza ezt Peter Weiss írói pályájának „dokumentarista” fordulata. Az 1965-ös Frankfurt am Main-i Auschwitz-per anyagait felhasználó *A vizsgálat* című darabja kulturális mérőföldkövet jelentett a Szövetségi Köztársaság azon törekvésében, hogy teljes mértékben feldolgozza Németország fasiszta múltjának borzalmas vétkeit. 1968-ban azt próbálta meg a színház területén „dokumentálni”, hogy a vietnami nép harca a francia gyarmatosítók és a világ rendőreiként fellépő imperialista Amerika ellen egyaránt a belső és külső (kínai) dominancia elleni évszázados küzdelmében gyökerezik. Weiss megmutatta, és 1968-ban elméletbe is foglalta, hogy a dokumentarista színháznak a rendelkezésére álló összes színházi eszközt fel kell használnia. A *vizsgálat* például verses oratórium formájában íródott. Az afrikai gyarmataihoz foggal-körömmel ragaszkodó Portugáliát művészi eszközökkel, egy erőtlen, de macacs bábóriás véresen groteszk haláltáncaként jeleníti meg. A *Vitairat Vietnamból. Beszélgetés a hosszan tartó felszabadító háború előtörténetéről és alakulásáról Vietnamban mint az elnyomottaknak az elnyomók ellen folytatott szükségszerű fegyveres harcának példázatáról, valamint az Amerikai Egyesült Államok kísérleteiről, hogy a forradalom alapjait megsemmisítse*, ahogy a darab hosszas címe is mutatja, egyfajta modern verses eposzként olvasható.

A hetvenes években aztán jó pár évtizedre eltűnt a dokumentarista színház a jelentős színházi műfajok közül. Fontos művészeti formaként való újjászületését, világszerte való szembeszegülését az alapvetően konfliktusos, végzetesen zavarba ejtő új realitásokkal – eddigi történetének tanúsága szerint – a kilencvenes évek közepétől számíthatjuk. Kétségtelen, hogy volt néhány érdekes kísérlet – és én itt első-sorban Németországra gondolok – a dokumentarista előadások újjáélesztésére. Igen figyelemre méltóak például a Rimini Protokoll produkciói. A „mindennapi ember” „a mindennapok szakértőiként” megjelenített színpadra emelése egy valóban izgalmas „új dokumentarista” színházformát hozott létre. Ennek ellenére én úgy látom, hogy az egyén tapasztalatának, a „mindennapok szakértőinek” nagyon személyes és ezáltal „korlátozott” nézőpontja a világ dolgairól nem elégséges az Európát és az egész világot elárasztó katasztrofális társadalmi és gazdasági zűrzavar rendszerezvő társadalmi okainak és szerkezeti mechanizmusainak kritikai feltárására. Piscatorra hivatkozva javasolnám „dialektikus dokumentarista színházi montázsok” elkészítését a kaszinók által működtetett pénzügyi kapitalizmus „ügyködéseiről”. És Weiss „modern dokumentarista eposzára” utalva igen jól állna a kortárs színháznak, hogyha megkísérelné a Thatcher–Reagan-éra óta testet öltő neoliberális kapitalizmus szinte korlátlan világaluralmának színrevitelét. A kritikai előadások leleplezhetnék az egyre táguló szociális ollót és a jóléti állam módszeres leépítését vagy a gazdaság és a „piacok” vad deregulációját, esetleg a társadalom minden ingó és ingatlan vagyonának esztelen privatizációját. Az ellentétes történelmi erők ütközését vizsgáló kritikai élű dokumentarista színház feltérképezhetné a kapitalista globalizáció elleni megmozdulásokat, különösképpen a 2001-es genovai csúcs óta. A színházi kísérletek így segíthetné dekonst-

ruálni vagy megsemmisíteni a neoliberais ideológiák azon állítását, hogy „az új világrend” végső soron minden ember boldogulását szolgálja. Ez egy olyan mítosz, amelyet a szolgalelkű média is készséggel hirdet, vagy maga a neoliberalis projekt, ahogy Arundathi Roy fogalmaz. Intellektuálisan vonzó és esztétikailag is meggyőző „dokumentarista színházat” csinálni manapság még nehezebb, mint korábban. Hogy csak két kérdést említsék: Hogyan nyerhetünk valódi betekintést, vagy még inkább hogyan „láthatjuk át” a mai elektronikus spekulatív pénzügyi tranzakciók körvonalazhatatlan, sejtelmes, sőt „misztikus” módjait? És talán még ennél is bonyolultabb lehet „lefordítani” ezeket a machinációkat, valamint romboló szociális, politikai és kulturális hatásait esztétikailag is vonzó előadásokká. Ezeknek a projekteknek ugyanakkor képeseknek kell lenniük elhárítani a kritikai színházat egy teljesen depolitizált közönség soraiból érő gyakori vádak, miszerint mindez csak „régimódi propaganda”. Ezeket és sok más hasonló akadályt leküzdve a színháznak meg kellene próbálnia például az Occupy Wall Street és a One out of 99 percent mozgalom által felvetett égető kérdések kritikai feldolgozását, valamilyen Piscator-féle „dialektikus montázs” formájába öntve őket.

P. Müller Péter

TÉNY ÉS FIKCIÓ, DOKUMENTUM ÉS FANTÁZIA – VAN-E KÜLÖNBBSÉG, ÉS SZÁMÍT-E EGYÁLTALÁN?

A nyugati gondolkodást elsősorban a rögzült dichotómiák határozzák meg, melyek gyakran bináris oppozíciókba rendeződve igyekeznek éles különbségeket létrehozni/láttatni olyan szférák között, melyek más kultúrákban (például Keleten), vagy más korokban (például az ókorban és a középkorban), vagy a tradicionális népi kultúrákban egymással szoros együtttest alkotnak. Az *aszimmetrikus ellenfogalmak történeti-politikai szemantikája* című 1975-ös esszéjének összefoglalójában Reinhart Koselleck kijelenti, hogy a XX. században az univerzális és egyben duális fogalompárok tartalmilag kiüresedtek.² Ezeket a dichotómiákat a jelen témánkra alkalmazva szeretném kimutatni az olyan kategóriák átjárható és viszonylagos voltát, mint a tény és képzelet vagy a dokumentum és fikció.

Nyilvánvaló, hogy műalkotások forrásaként tények vagy a fantázia szüleményei egyaránt használhatók, vagy akár a kettő elege is. Gyakran majdhogynem lehetetlen különbséget tenni e két fajta forrás között. Néha meghökkenítő következményekkel járhat, hogyha attitűdünket megváltoztatva egy szöveget már nem fikcióként, hanem tényanyagként kezelünk. Heinrich Schliemann 1870-es években végzett archeológiai munkái (vagy Manfred Korfman kutatásai az 1990-es években) arra a hipotézisre alapultak, hogy Homérosz eposzának, az *Íliász*nak a helyszínei ténylegesen léteztek. Trója romjainak felfedezése, azé a városé, amely ellen a görögök harcra szálltak Homérosz fiktív eposzában, a homéroszi eposzt e feltárás nyomán tény alapú művé változtathatta volna, melyben nemcsak a helyszínek, hanem a megrajzolt események is valóságosak. Ez alapján az *Íliászt* is történeti, sőt dokumentarista forrásműnek kellene tekintenünk. De ez a váltás, a mű státusának áthelyeződése nem következett be. Többek között a szöveg struktúrája, az elbeszélés felépülése és szerveződése, a hexameterekben írt sorok miatt. Bár Schliemann és más régészek számára az

Íliász dokumentummá vált, a többség számára megmaradt a fikció kanonizált kontextusában. Ez a példa azt mutatja, hogy miként válhat egy fiktív mű valós életbeli cselekvések forrásává és ösztönzőjévé.

Ha a fordított utat vizsgáljuk, mely a valóságból a fikcióba vezet, leszűkítve figyelmünket a drámára, hivatkozhatunk Peter Szondi *A modern dráma elmélete* című munkájára (1956), melyben a naturalista drámát olyan formaként definiálja, amely elsősorban valós életbeli eseményekre alapul. Ezt írja: „A naturalista dráma cselekménye többnyire a »színes« napihírek csoportjába tartozik. Az ilyen »színes hír« nem más, mint a saját talajától elidegenített történet, olyasmiről, ami még elég érdekes ahhoz, hogy hírt kapjunk felőle.”³ Az olyan események, amelyek először újsághírként kerültek a nagyközönség figyelmébe, mint a gyilkosságok, házaságtörő viszonyok stb., sokszor drámai művek ihletőivé váltak. Több olyan naturalista drámát ismerünk, amelyek valós eseményeket dolgoznak fel, amelyről a drámaíró olvasott vagy hallott. Szondi Gerhardt Hauptmann munkásságát hozza például, de tovább is folytathatnánk a sort Füst Milán *Boldogtalanok* (1914) vagy Georg Büchner *Woyzeck* című drámaival (1836).

A drámák, újságok, dokumentumok kapcsán feltétlenül beszélnünk kell a nyelvről, mely tapasztalataink domináns médiumának tekinthető, legyenek azok a tapasztalatok tény alapúak vagy a fikcióhoz köthetők. Egyet kell értenünk Jacques Derridával, hogy nem létezik végső valóság. Amit valósnak gondolunk, az önmagában egy konstrukció, melyet az észlelés története és hagyománya határoz meg; továbbá ideológiai, politikai, kulturális vélekedések, a tekintet keretező struktúrája, valamint az érzékek történeti viszonylagossága alakítanak. A valóság – bármi legyen is az – nem érhető el közvetlen módon, mindig mediáció eredménye. Ennek a közvetítésnek egyik jelentős eszköze a nyelv. Így a szövegek egy olyan tisztást hoznak létre, melyet valóságként gondolunk el. A dokumentumok olyan írott anyagok, amelyek bizonyos információk fennmaradását szolgálják, és rögzítik a személyes és társasági eseményeket. Ontológiai természetük alapján ezek a szövegek nem különböznek más típusú szövegektől, például az irodalmi művektől, bár bizonyos különleges nyelvi és strukturális tulajdonságok birtokában lehetnek. Van néhány példa az irodalomban, amikor a dokumentumok fikcióként jelennek meg, vagy egy fikciós mű részeivé válnak, mint a napilapokból vett levelek és hírek Danilo Kiš *A holtak enciklopédiája* című novelláskötetében (1983), az átszállójegy utasításai vagy a vadászat szabályai Örkény István *Egyperces novelláiban* (1960-as–1970-es évek), vagy a titkosügynöki jelentések (saját apjái) Esterházy Péter *Javított kiadás* című regényében (2002).

Az európai hagyomány domináns nézete szerint a műalkotás és a valóság közti viszony a mimézis viszonylatában írható le. A műalkotásokat sokszor a rajtuk kívüli, illetve a körülöttük lévő valóság pusztá tükröképeinek tekintik. De nem szükséges reprezentációs viszonyt tételezni egy mű és a rajta kívüli valóság között. A műalkotások nem a „valóság” tükröképei, nem függnek egy rajtuk kívüli szféra létezésétől. A művészetnek autonóm léte van. Néha viszont ez az autonómia társadalmi vagy politikai érdekekkel vegyül. Voltak olyan periódusai a XX. századnak, amikor a művészek és a politikusok a művészetet – vagy maradjunk csak

² Koselleck, Reinhart: *Az aszimmetrikus ellenfogalmak történeti-politikai szemantikája*. Ford. Szabó Márton. Budapest, József Műhely Kiadó, 1997, 80.

³ Szondi, Peter: *A modern dráma elmélete*. Ford. Almási Miklós. Budapest, Osiris, 2002, 89.

a színháznál – társadalmi vagy politikai céljaik megvalósítása eszközeinek tekinteték.

George H. Szanto *Theater and propaganda* című könyvében három színháztypust különböztet meg.⁴ Ezek: az agitációs, az integrációs és a dialektikus színházak. Az agitációs színháza, amelyet gyakran „agitpropnak” hívnak, „mozgósítani kívánja a közönséget és a társadalmat az adott aktivításra, melynek célja lehet a hazafiasság, a háború vagy a helyi csapatnak való szurkolás”. Az agitációs színház gyakran a különféle diktatúrák eszköze, amelyek a kultúrát rövid távú politikai céljaik megvalósítására használják. Az integrációs színháza, másfelől, elrejtje ideológiai irányultságát azért, hogy olyan tényeket mutathat meg, amelyek univerzális vagy természetes társadalmi konstrukciók. Ez a színház „igyekszik passzivitásban tartani a közönséget és a társadalmat; célja, hogy a közönség fenntartások és panaszok nélkül elfogadja a jelen társadalmi koholmányait, és ne vonja kétségbe azoknak az autoritását, akik állandósítják a domináns és fennálló társadalmi intézményeket”.⁵ Ez a színháztypus a legáltalánosabb a XX. és XXI. században, a tömegkultúra és a fogyasztói társadalom korában. Ez a Broadway és a West End színháza, például. A dialektikus színház ezzel szemben olyan intézményként látja és látatja a színházat, amely bizonyos célokat szolgál, és kritikával tekint a többi társadalmi intézményre és magára a színházra is. Célja, hogy „demisztifikálja a zavaros társadalmi és történeti szituációt létrehozó kompromittáló elemeket, úgy, hogy azokat elkülönítve, interaktív módon és a világosságra törekedve mutatja be”.⁶ Szanto Piscator, Brechtet és Augusto Boalt említi mint a dialektikus színház képviselőit.

Jól látható, hogy Szanto tipológiája szorosan összekapcsolódik azzal a kérdéssel, hogy milyen célokat és társadalmi funkciókat tölthet be a színház. Ezeknek a funkcióknak egy része arra irányulhat, hogy a színház tanítson, szórakoztasson, de célja lehet az is, hogy átalakítsa a nézőket, aktivizálja őket, ösztönözze társadalmi és politikai tevékenységüket.

A jelenlegi társadalmi problémák, a közelmúlt traumái is bemutatathatók színházi eszközök segítségével. Ennek a színházi formának az elképzelése, amely társadalmi és politikai aktivitással párosítja esztétikai törekvéseit, Marxnak a *Tézisek Feuerbachról* (1845/1924) című tanulmányában megfogalmazott filozófiai fordulatára vezethető vissza: „a filozófusok csak értelmezték a világot, különböző módokon, itt az ideje meg is változtatni azt” (II. tézis). A dialektikus színháztypusnak és azoknak az új színházi formáknak, amelyeket Carol Martin a valóság színháza (*theatre of the real*) kategóriájában összegzett (beleértve a dokumentarista drámát és színházat, a verbatim színházat, a valóságalapú színházat, a tényszínházat stb.), az a szándéka, hogy a társadalomban, vagy legalábbis a nézők körében, változásokat indítson el. Ezek a színházak szeretnének túllépni az esztétikai szórakoztatás funkcióján, és a színházat újra morális intézményként gondolni el, kiemelve a művészetek etikai aspektusát. Ez a törekvés együtt jár a valóság és fikció közti feltételezett határvonalnak az átlépésével, a dokumentumokat és a fantázia szüleményeit az esztétikaitól eltérő, azon túlmutató cél érdekében vegyítve.

A kortárs dokumentarista színháznak is megvannak a történeti előzményei, melyeket érdemes számba venni, elsősorban azért, mert a dokumentarista dráma bizonyos fontos jellemzői és központi kérdései már a korábbiak során is terítékre kerültek. Az 1960-as évek a dokumentarista színház nagy németországi virágkorának tekinthető. A korszak kiemelkedő példái voltak Rolf Hochhuth *A helytartó* (*Der Stellvertreter*) című darabja 1963-ból, Heinar Kipphardt *Az Oppen-*

heimer-ügy (In der Sache J. Robert Oppenheimer) című szövege 1964-ből, Peter Weiss *A vizsgálat* (*Die Ermittlung*) című drámája 1965-ből, Günter Grass *A plebejusok a felkelést gyakorolják* (*Die Plebejer proben den Aufstand*) című műve 1966-ból vagy Hans Magnus Enzensberger 1970-es *A havannai kihallgatás* (*Das Verhör in Habana*) című színdarabja, hogy csak néhányat említsünk. A fenti drámák közös tulajdonsága volt a direkt megszólítás, a propagandisztikus jelleg, a politikai elkötelezettség és a felvilágosító szándék.

A *Megjegyzések a dokumentarista színházról* (*Notizen zum dokumentarischen Theater*) című esszéjében Peter Weiss 1968-ban a következőket írja: „A dokumentarista színház azt vallja, hogy a valóság, bármennyire homályba burkolja is magát, a legkisebb részletéig feltárható.” Emellett azt nyilatkozza, hogy a dokumentarista színház, amely elsősorban politikai fórum kíván lenni, önámításban él, mert nem kerülheti el, hogy egyszersmind művészi is legyen. Weiss hangsúlyozza, hogy a politikai létezés elsődleges médiuma a valós élet gyakorlata, a politikai tevékenység.⁷ A politikai színházat kritizálva Eugène Ionesco kiemeli, hogy a dokumentarista színházban a valóság elemeit előzetesen önkényes módon választják ki, így ez a színházforma alapjaiban elfogult. Hans-Thies Lehmann a dokumentarista színház témaválasztásában látja a problémát, mely inkább a történelmi drámához hasonló. Így érvel: „amit tematizál [...] az történelmileg-politikailag már rég eldőlt a színházon kívül. A dokumentarista dráma ennyiben hasonló természetű nehézség előtt áll, mint az a történelmi dráma, melynek meg kell kísérelnie a lehetetlent; a történetileg már ismertet még egyszer bizonytalanként és csak a dramatikus folyamat során eldőlt történésként ábrázolni.”⁸ A dokumentarista darabok többnyire a közelmúlt témáit és problémáit dramatizálják, ezért hamar elavulttá válhatnak. Hamarosán azok lesznek, amikre alapulnak: egy időszak pusztá dokumentumai.

A mai dokumentarista színház és dráma másik történeti előfutárának a hatvanas–hetvenes évek latin-amerikai krízis-színháza tekinthető. Ez a színház a társadalom szociális-politikai forrongásának része volt, míg az új társadalmi kontextusnak új tartalmakra és formákra volt igénye. Diana Taylor *Theatre of Crisis: Drama and Politics in Latin America* című könyvében vázolja fel a krízis-színház alapvető jellemzőit. Taylor leírása sok ponton hasonlít a valóság színházának vagy a dokumentarista színháznak a leírásaira. „Ez a színház törekszik nyitott maradni, epizodikus vagy fragmentált, a konvencionális keretek felbontásának érdekében arra biztatja a drámaírókat, hogy keressenek alternatív eszközöket a korábban marginálisnak tekintett valóságok előtérbe állítására. [...] A strukturális nyitottság ellenáll a kizárás stratégiáinak, és inkább beépíti az áldozatok és elnyomottak történeteit és nézőpontját, melyeket a hivatalos kultúrtörténet szisztematikusan mellőzött. [...] Tudatosan antiarisztoteliánus formaként a krízis-színház erősíti azt a felismerést, hogy az ellentmondásokat nem lehet feloldani vagy összekapcsolni egy befejezés által. [...] Ez a színházforma fragmentáltsága és nyitott vége segítségével megkísérli, hogy korábban marginalizált szavakat, hangokat és víziókat

⁴ Szanto, George H.: *Theater and Propaganda*. Austin, University of Texas Press, 1978.

⁵ Szanto: i. m. 9.

⁶ Szanto: i. m. 75.

⁷ Carlson, Marvin: *Theories of the Theatre*. Ithaca and London, Cornell UP, 1993, 428.

⁸ Lehmann, Hans-Thies: *Posztdramatikus színház*. Ford. Kricsfalusi Beatrix, Berecz Zsuzsa, Schein Gábor. Budapest, Balassi Kiadó, 2009, 59.

vigyen színre.⁹ Ennek a színház típusnak a képviselői a színház funkciójának „a társadalmi változás előidézését tekintik, mely a közönség lassú ütemű és nehezen mérhető nevelése során valósulhat meg”. Fő feladata az, hogy növelje az emberek, azaz a nézők tudatosságát. A hangsúly inkább a kontextuson, mint a textuson van; és ennek a színházformának „gyakorta nincs sok köze a színház mint keretezett szimbolikus cselekvés általános felfogásához”.¹⁰

Taylor nézőpontjából létezik egy olyan színház, amelyet a tények, dokumentumok, társadalmi és politikai célok uralnak, olyannyira, hogy ez már magának a színháznak mint kulturális és esztétikai intézménynek a marginális formájává válik.

Végül pedig van egy ellentétes nézet is, amelyet Brecht képvisel. Szerinte a kontextus, nem pedig a tényekből vagy dokumentumokból kihámozott tartalom az elsődleges. Brecht hangsúlyozza, hogy „a színház mindent színháziasít”.¹¹ Ez tekinthető akár a színház általános jellemzőjének is. Így tehát kijelenthetjük, hogy a forrástól függetlenül, amely lehet egy dramatikus (fiktív) játék vagy egy írott dokumentum (egy ténydarab), a végeredmény majdnem ugyanaz, azaz egy színdarab, egy műalkotás, melyet dokumentaristának tekinthetünk, és ekként mutathatunk be, de amely elkerülhetetlenül a teatralitás médiumát fogja reprezentálni.

Natalja Jakubova

DOKUMENTUM VAGY UTÓEMLÉKEZET

A múlt feldolgozásának kihívásai a kortárs közép-európai színházban

Marianne Hirsch javaslatára terjedt el az utóemlékezet (*postmemory*) fogalma az úgynevezett „második generáció” (a holokauszt-túlélők gyermekei) „erőteljes, sokszor traumatikus tapasztalatainak” leírására, melyek „születésük előtt történt eseményekkel kapcsolatosak, de mégis olyan mély nyomot hagyva adódtak át nekik, hogy szinte saját emlékeiké váltak”.¹² Hirsch *Az utóemlékezet nemzedéke* című nagy hatású tanulmányában ezt írja: „Az utóemlékezet azt a viszonyt elemzi, amely kulturális vagy kollektív traumát megélt nemzedék és az azt követő fiatalabb nemzedék tapasztalatai között fennáll. A második generáció az eseményekre csak történetek, képek és szülei viselkedése alapján »emlékezhet«. De ezek a tapasztalatok annyira mély és érzékletes módon adódtak át számukra, hogy úgy tűnik, szinte a saját közvetlen tapasztalataikat képezik. Az utóemlékezet a múlttal való kapcsolatot nem a visszaemlékezés, hanem a képzelet, projekció és az emlékkalkotás közvetítésével hozhatja létre. Az, hogy valaki ennyire lehengető öröklött emlékekkel nő fel, vagy a születése előtti narratívák hálójában eszmél öntudatra, azt a kockázatot rejtheti magában, hogy a saját történetei és tapasztalatai mellékvágányra kerülhetnek vagy akár el is törölhetik azokat egy korábbi generáció emlékei. Saját emlékeiket, akármennyire közvetett módon is, de erőteljesen alakítják a felfoghatatlan és minden narratív rekonstrukciónak ellenálló tapasztalatok. Bár ezek az események a múltban történtek, a hatásuk a jelenben is fennáll.”

Nem tekinthető meglepőnek, hogy a közép-európai színházelméleti kutatás épp most vette át e terminus használatát, annak minden fogalmi többértelműségével, a színházi előadásokban kifejezett „történeti tudat” és „történeti képzelet” leírására. De milyen kapcsolat fedezhető fel a „képzelet, projekció és emlékkalkotás” igénye és a színházi alkotók dokumentarizmus iránti érdeklődésének felélése között?

Alábbi gondolataimat több kortárs kelet-európai színházi előadás ihlette (beleértve olyanokat is, melyek a Kortárs Drámafesztivál korábbi éveiben voltak láthatók, mint Jurij Klavgyijev *Én, a géppuskás* vagy Árvai György *Halál-Tours* című produkciói). Emellett mégis a lengyel Krzysztof Warlikowski két rendezésére – *Dybbuk* és *(A)pollonia* – szeretnék részletesebben kitérni, melyek talán a legjobban illusztrálják mondanivalómat.

A *Dybbuk* című 2003-as előadást, a varsói Teatr Rozmaitości és a wrocławói Kortárs Színház koprodukcióját két azonos című szöveg inspirálta: Szymon Anski [*az orosz-zsidó származású szerző sokféleképpen szereplő nevének ez a lengyel írásmódja; ugyanez a helyzet a dybbuk szóval – A Szerk.]* drámája, mely a XX. század elején Vahtangov habimabeli rendezésének köszönhetően vált világhírűvé; valamint a kortárs lengyel író, Hanna Krall novellája. Mindkét forrás ugyanazt a zsidó népi hiedelmet dolgozza fel, miszerint a halottak nyughatatlan lelke beleszáll egy élő emberbe. Anski drámája a boldogtalan szerelem témáját járja körül, egy fiatal nő testét szállja meg a szeretett férfi dybbukja, míg végül a rabbinak sikerül kiűznie. Hanna Krall novellája egy mai amerikai zsidó férfiről szól, aki felfedezi magában bátyja szellemét. Testvére hatévesen a holokauszt áldozata lett, így vele a háború után született férfi sohasem találkozhatott.

Ebben az előadásban a „fikció” és „dokumentum” szintjei szigorúan elkülönülnek. Annak ellenére, hogy több kritikus is nehezményezte, hogy a dokumentum szintje a fikcióhoz képest túl egyértelmű, s hiányzik belőle az összetettség, úgy gondolom, hogy ez az erős kontraszt mindenképpen rendezői szándéknak tekinthető, része az előadás komplex dramaturgiai szerkezetének. Anski drámáját Warlikowski a mítosz dimenziójába transzponálja. Ez a mítosz nemcsak ezt a bizonyos zsidó hiedelmet érinti, hanem az egész hajdani zsidó világot, melyet Warlikowski szuggesztív, enigmatikus, megtört képek sorozataként mutat meg, utalva arra, hogy ez a világ visszavonhatatlanul eltűnt, s így számunkra szinte teljesen érthetetlen marad.

A dramatikus akció és a szöveg egy oldalsó üveggalitkába zsúfolódik, míg a tágas proscenium hosszú, nyúlós „lélekállapotok” számára van fenntartva. Akár a forrásműben, itt Lea történetét ismerjük meg, akit a szeretett Chanán dybbukja szállt meg. Tulajdonképpen ez az egész zsidó világ a kortárs ember számára dybbukként jelent meg: olyan ismeretlen dologként, ami érthetetlen módon jelen van bennünk, de oly módon, hogy a „jelenvaló” és az „eltűnő” kibogozhatatlan összegubancolódik. Annak ellenére, hogy az előadás e része nem szólt a holokausztról, a kritikusok közvetlenül „az elveszett világ rekonstrukciójának kísérleteként” fogalmazták meg a darab üzenetét.¹³

Az előadás második, dokumentarista része ugyancsak a halott lélek általi megszállásról szól, de váratlanul száraz, riportszerű hangnemben, amelyet a szavak dominanciája jellemez. Az újságíró játékos színész (Stanisława Celińska) tartózkodott az érzelmek közvetlen kifejezésétől és mindenféle beleélés látszatától, mintha ez eleve alkalmatlan játképmód lenne, mivel a valós személy helyét tud állni magáért.

⁹ Taylor, Diana: *Theatre of Crisis: Drama and Politics in Latin America*. Lexington, The UP of Kentucky, 1991, 7–8.

¹⁰ Taylor: i. m. 18.

¹¹ Brecht, Bertolt: Anmerkungen zur „Dreigroschenoper”. In Unseld Siegfried (Hg.): *Bertolt Brechts Dreigroschenbuch. Texte, Materialien, Dokumente*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1973, 90. („Theater theatert alles ein.”)

¹² Hirsch, Marianne: *The Generation of Postmemory. Poetics Today*, 2008, nr 1 (Spring). 103–128.

¹³ Koscielniak, Marcin: *Bóg ję historia. Didaskalia*, 2003, nr 57, 14.

Ez a valós személy, Adam S. (Andrzej Chyra) nemcsak az artikulációval küszködve mondta el történetét, hanem mint-ha eleve zaklatott állapotban lenne. Úgy tűnt, hogy lehetetlen *elmondani* a dybbuk történetét, mi több, a történetmondás végül semmilyen megkönnyebbülést nem hoz. Egy rövid szekvencia zárta az előadást, melyben az elmesélt történet egyik epizódja elevenedett meg: egy buddhista szerzetesnek épp sikerülne kiúznia a férfi testéből bátyja dybbukját, amikor az utolsó pillanatban ő mégis visszahívja azt.

Hat év elteltével Warlikowski dokumentarista stratégiája radikális átalakuláson ment át. Az *(A)polloniában* (2009, Teatr Nowy) a „fikció” és „dokumentum” határai már nem annyira élesek, mint a *Dybbuk* esetében voltak. A Hanna Krall dokumentumtörténetéből megmaradt elemek itt már nem őrzik a narratív formát, hanem egy kollektív improvizáció kiindulópontjává váltak. Az előadás bizonyos részeiben a vizuális tablók és a testi jelenlét egyszerre válnak a kifejezés eszközévé: ilyen mozzanat a terhes Apolonia (Magdalena Cielecka) és apjának kihallgatása, aki lehetőséget kap lánya megmentésére, hogyha magára vállalja a zsidók bűjtatásának vétségét. Ő viszont „csendben marad” – ez a csend-jelenet elviselhetetlenül hosszú ideig tart a színpad oldalsó traktusában, míg a színpad közepén más cselekmények zajlanak. Hanna Krall történetének egyéb eseményei pedig egy teljesen különböző dramatikum struktúra anyagául szolgáltak: Apolonia Machczyńska posztumusz Világ Igaza-címének átadási szertartása egyfajta szürrealisztikus talk show formájában jelenik meg. Itt ugyanis azt a tényt kellene megerősíteni, hogy saját élete kockáztatása árán zsidókat rejtegetett, miközben a párbeszéd heves vitává válik az általa hozott áldozat értelméről.

Az *(A)polloniában* a dokumentum- és fikciós részek viszonya teljesen más, mint a *Dybbuk* esetében. Az utóbbiak többnyire klasszikus textusokra – Aiszküloosz *Oresztoiája* vagy Euripidész *Alkésztisz*e – utalnak, de felhasználásuk módja nagyon hasonló a „dokumentarista” rész Hanna Krall-féle történetéhez: az eredeti szövegek képi és szöveges improvizációs jelenetek kiindulópontjául szolgáltak. Így tehát olyan Iphigeneiákat, Klütaimésztrákat és Alkésztiszeket látunk megelevenedni a színpadon, akik a mitológiai alakok reinkarnációi, így bizonyos értelemben Apoloniát is ilyennek kell látnunk. Mi több, az antik referenciákat használó történetek a jelöletlen „kortárs világban” játszódnak, a kortárs háborúk, kortárs média és a kortárs áldozathozatal világában. Az „Iphigeneia”, „Alkésztisz” és hasonló nevek pszichológiailag kidolgozott szituációkban való használata inkább intellektuális keretként működik, mely csak egy dolgot jelez: azt, hogy ezek a helyzetek, más-más formában, a legrégebb idők óta szüntelenül megisméltódnak. E részletek színpadi megvalósítása nem igyekszik azt a látszatot kelteni, hogy bármilyen történelmi „Iphigeneia” vagy „Alkésztisz” szelleme kísértene, vagy valami valóságos, részben elfeledett, elhallgatott vagy több, egymást kizáró variációban megőrzött történet rekonstrukciójára törekedne. Ugyanígy illeszkedik Apolonia története is az előadásba, annak ellenére, hogy kizárólag ez utal valós történelmi esetre, és egyértelműen felidéz a tényeket s a még élő emberek emlékeit. Ugyanakkor meglepő, hogy Apolonia valós történetének színpadi megjelenítése a legködösebb mind közül. Úgy tűnik, manapság inkább ez a fajta megtört folytonosság és töredékesség, s nem a dokumentarista tudósítás pontossága értelmezhető a hiteles valóság jeleként, és itt a „múlt valósága” sem kivétel. Apolonia Machczyńska története sötét rémálomként jelenik meg, mely azokkal az emlékekkel együtt kísért minket, melyek részben elnyomott, részben elhall-

gatott, részben eltorzított formában adódnak át nekünk. Ezt a torzítást gyermekeinek intenzív érzelmei okozzák, akik nemcsak az anya hiányától szenvednek, hanem attól a tudattól is, hogy értük áldozta fel önmagát.

A *Dybbuk*ban az utóemlékezet jelensége egy olyan férfi valós történetében merült fel, aki ténylegesen a „második generációhoz” tartozott. Warlikowski már ebben az előadásban is talált egy olyan színházesztétikai eszközt, melynek segítségével már az Anski drámáját felhasználó részben is viszonyulni tudott ehhez a jelenséghez, annak ellenére, hogy ez konkrétan nem az utóemlékezetéről szólt.

Az *(A)polloniában* a „dokumentarizmusra” való utalás már más formában jelenik meg: a dokumentum itt már nem bizonyítékként szerepel, és nem is az utóemlékezet tapasztalatát önti nyelvi formába. Az *(A)polloniában* a bizonyíték töredékessége (mely már Hanna Krall szövegében is jelen van) az utóemlékezet eredeti működését indítja el a színházművészek *saját* emlékezetében. Az előadás a dokumentum egy új formájának megszületését eredményezi, melyet talán leginkább „az utóemlékezet bizonyítékának” nevezhetnénk. Ezt a dokumentumot a kortárs néző hozza létre, és arra biztat, hogy mind „a tényleges dokumentumot”, mind „az utóemlékezet fantomjait” megtanuljuk egy ilyen műből kiolvasni. Mivel véleményem szerint ennek a tapasztalatnak mindkét oldala egyaránt értékes.

Deres Kornélia

MIÉRT RÓLUK SZÓL?

A dokumentarista színház szereplői

Bár a dokumentarista színház mindeddig nem válhatott a magyar színházi tradíció népszerű műfajává, az a néhány létező példa is felveti a kérdést: mi válhat Magyarországon jó dokumentarista témává? Vagy, hogy másként fogalmazunk: kinek a történetei elég érdekesek vagy fontosak egy adott szociokulturális közegben ahhoz, hogy dokumentarista darabok szereplőivé válhassanak? A kérdés relevanciáját a műfaj megkülönböztető sajátossága adja, miszerint a témák a valóságból származnak, így a dokumentarista színház könnyen válhat a múlt vagy a jelen vitatott társadalmi, politikai, kulturális valóságáról való beszéd hatékony eszközévé.

A dokumentarista színház minden témaválasztása mutat és tükröz egy bizonyos hierarchiát arról, hogy mely történetek méltóak a dokumentarista bemutatásra Magyarországon. Ez a hierarchia a percepció (azaz a valóság felfogásának) politikumában gyökerezik, valamint egy adott színházi hagyomány rejtett feltételezésében, beleértve azt a kérdéskört is, hogy mi a színház szerepe egy adott társadalomban: hogy fenntartsa-e egy kulturális kontinuitást, vagy rákérdezzen bizonyos társadalmi problémákra? Így tehát a dokumentarista színház témaválasztásai egyszerre szólnak egy adott színházfelfogásról és egy társadalom – vagy a társadalom egy részének – percepciójáról. Az én meglátásom az, hogy a magyar színház eddig két fő okot talált a dokumentarista színház különféle formáinak alkalmazására: az első a nemzeti kulturális hagyomány megerősítése és/vagy visszatükrözése, a második pedig a kortárs társadalmi problémák megvitatása.

Dokumentumok

Mielőtt a témaválasztás kérdéseivel foglalkoznánk, szeretnék néhány bevezető megjegyzést tenni az adott műfaj anyagát

képező dokumentumokról, melyek további belátásokhoz vezetnek. Egyrészt a dokumentumokat sokszor értelmezik „tényekként” a produkció és a recepció során, ami rögtön olyan kérdéseket vet fel, mint a tények ellenőrizhetősége, vagy hogy mennyire befolyásolja ezeket a megfigyelés aktusa, a domináns narratívák vagy az elméleti diskurzus. Másfelől viszont a dokumentumok lehetnek bizonyos szövegek is, melyek sokkal nyúltabban képviselik egy adott esemény személyes narratíváit. Az a mód, ahogyan egy tényként felfogott esemény vagy annak egy része „terítékre kerül” – ami szorosán összefügg annak forrásával is, így bizonyos specifikus következtetéseket vonhatunk le arról a kontextusról is, amelyben a tény megjelenik, vagy más tényekkel összekapcsolódik, esetleg pusztán önmagában áll. Különböző források különböző értelmezéseket képviselnek, így tehát amikor egy színházi alkotó kiválaszt egy dokumentumot, egyidejűleg annak egy értelmezéséről is dönt.

A *történelem terhe* című tanulmányában Hayden White olyan történészekről beszél, akik a „tényeket” „adottként” kezelik, és képtelenek felismerni – szemben a legtöbb tudóssal –, hogy azok nem annyira „talált”, mint inkább a kutatónak az előtte álló tárggyal kapcsolatban feltett kérdései által „konstruált” jelenségek. Ha feltételezzük, hogy ez érvényes a dokumentarista előadások készítőire is (akik ebben a kontextusban leginkább kutatóknak tekinthetők), Hayden elmélete alátámasztja azt a vélekedést, hogy a dokumentarista színház anyaga – amelyet sokszor a valóság és autenticitás zálogának tekintenek – már a kezdetektől fogva ideológiailag meghatározott. Marvin Carlson még megjegyzi, hogy vannak új megközelítések a történelem tudományos módszertanában, amelyek azt vallják, hogy „minden kulturális anyag ideológiailag terhelt – már maguk a szövegek is, az ezekből kiolvasott kontextusok és a kutató szellemi világa is, aki kiválasztja és összefűzi egymással ezeket a szövegeket és kontextusokat a saját hipotéziseinek tükrében”. Hasonlóképpen, a mai kutatóknak (legyen az történész vagy egy dokumentarista előadás alkotója) „sokkal többet kell küzdenie a reflexivitás és indoklás kérdéseivel, keresve egy hangot és egy értelmes diskurzust egy sokhangú, sok diskurzustól hemzsegő világban, melyek közül egyik sem lehet az áttetsző autenticitás képviselője”.¹⁴

Megőrzött kultúra

A dokumentarista színház, amikor olyan produktumokra, személyekre vagy periódusokra koncentrál, melyek szorosan kötődnek egy nemzeti kultúrtörténetéhez, tudatosan (vagy tudattalanul) egy kulturális tradíció megerősítését célozza meg. Erre a törekvésre több kortárs példát is találunk Magyarországon, ilyen az Örkény Színház *Nyugat 2008–1908* című előadása, mely a magyar irodalmi modernitás kiemelten fontos folyóiratának állít emléket, vagy a Katona József Színház *Notóriusok* című dokumentarista sorozata, mely a magyar történelem bizonyos időszakait és kiemelkedő személyiségeit állította a középpontba. A kulturális megőrzésen túl ezek a produkciók egyfajta kulturális kontinuitást is igyekeznek felmutatni a múlt és a jelen között, azt sugallva, hogy egy bizonyos kulturális termék vagy ugyanolyan értékkel bír, vagy másnak tűnik a jelenben.

A *Nyugat 2008–1908* számos, igen különböző műfajú szöveget használt fel, sajátos elegyét adva a személyes célú írásoknak (mint a levelek, emlékiratok, naplók) és a művészeti célú szövegeknek (például a XX. század híres költőinek művei). Bár az előadásban semmi sem jelöli a különbséget a kiadásra szánt műalkotások és a személyes célú írások kö-

zött, azt feltételezhetjük, hogy az előadott versek a magyar kulturális tudás részét képezik, és így a (magyar) közönség számára ismertek. Hogy az előadás feltételez egy alaptudást az egyes szereplőkről, alátámasztja az a tény is, hogy bizonyos írók jól ismert irodalomtörténeti jellemzőit a színészek határozottan kijátsszák, mint például Ady Endre arroganciáját, Szép Ernő törekény lelkületét (melyet még inkább kiemel az, hogy őt egy színésznő játssza) vagy Krúdy Gyula tivornyázó hajlamát.

Ezzel szemben a *Notóriusok* célja az volt, hogy számos dokumentum felhasználásával a saját környezetére reflektáljon, a magyar színház történetére a XIX. századtól napjainkig. A témák nagyon sokszínűek voltak: a XX. század elején működő Thália Társaságtól az 1950-es évek sajátos színházi kontextusán át különböző színész- és rendezőegységének életrajzi vázlatáig (mint például Bárdos Artúr vagy Egressy Gábor), egészen napjaink közismert színházi eseményeiig. Ahelyett, hogy saját történetének nagyszabású narratíváját rekonstruálná, a sorozat a magyar színház történetét különálló szegmenseire közelített rá, kiegészítve burkolt vagy nyílt utalásokkal napjaink színházi helyzetére. A témák kiválogatása során az alkotók nem törekedtek arra, hogy a magyar színház történet „legjobb” vagy a „legfontosabb” periódusait mutassák be, ehelyett inkább olyan érdekes epizódokat választottak, amelyek a magyar színház rendszerében jelentős változásokat eredményeztek.

Ezeknek a produkcióknak a kapcsán érdemes lehet Jan Assmann kulturálisemlékezet-fogalmát felidézni (*kulturelle Gedächtnis*), mely folyamat minden társadalomban biztosítja a kulturális kontinuitást azáltal, hogy közvetíti a közös tudást egyik generációról a másikra.¹⁵ Ennek a közvetítésnek az a célja, hogy a kulturális identitás bármikor rekonstruálható legyen. Ebből a nézőpontból bizonyos kulturális elemek megerősítése egyben annak a végiggondolását is jelenti, hogy milyen típusú hagyományok tudnak tovább élni a jelenben, melyek a kulturális identitásra is hatással vannak. Például ha létrejön egy dokumentarista előadás a leghíresebb irodalmi folyóiratról, amely az oktatási rendszer közvetítésével közös tudássá válik Magyarországon, ez kétségtelenül közrejátszik a folyóiratnak mint kulturális terméknek a megőrzésében, kihangsúlyozva, hogy a *Nyugat*nak ma is fontos szerepe van a kulturális emlékezetben. Továbbá amikor a *Notóriusok* kiválaszt a múltból néhány színházi rendezőt vagy társulatot, ezzel egyben a színházi kánonra is reflektál, felmutatva, újraírva vagy átértelmezve azt. A lényeges kérdés mégis az, hogy ezek a kísérletek képesek-e többre, mint hogy egyszerűen felidézzenek érdekes írott dokumentumokat, melyek alapján a múlt egy furcsa figuráját vagy előadását azonosíthatjuk. Kérdés, hogy tudnak-e mindközben érdekes színház történeti vagy irodalomtörténeti prezentációként is működni. Így a dokumentarista színház témaválasztásának egyik magyarázata az lehet, hogy igyekeznek kiemelni a kulturális tartalmak és tradíciók színház általi megőrzésének szükségességét.

A jelen problémái

A dokumentarista színház lehetőségeinek másfajta megközelítése, amikor a színház megkísérel kortárs társadalmi problémákról beszélni írott vagy íratlan dokumentumok se-

¹⁴ White, Hayden: *A történelem terhe*. Ford. Berényi Gábor et al. Budapest, Osiris, 1997, 103–142.

¹⁵ Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und Politische Identität in frühen Hochkulturen*. München, Verlag C. H. Beck, 1992.

gítségével. Például a PanoDráma társulat *Szóról szóra* című előadása, Magyarország első verbatim kísérleteként, a rasszizmus problémáit a roma családok elleni gyilkosságok viszonylatában vizsgálja; a Nézőművészeti Kft. *A gyáva* című produkciója a drogfüggőség jelenségével foglalkozik, az úgynevezett hírszínház napi híreket dolgoz fel, míg a Krétakör *A papnő* című előadása, mikor a társadalmi különbségeket vizsgálja, szintén tartalmaz valós vagy áldokumentarista elemeket.

A produkciók kis száma miatt nehéz lenne tendenciákról beszélni, de a néhány előadásból is tisztán kiolvasható például az erős érdeklődés a hátrányos helyzetű társadalmi csoportok történetei és a velük szemben megfogalmazott előítéletek iránt. Ezekben a kérdésekben tehát nem lehetséges egy közös társadalmi tudás aktiválása, hanem a produkciók inkább a percepció keretező technikáit mutatják fel, melyek szoros kapcsolatban állnak a kortárs (tömeg)média narratíváival. Ezeket a szövegeket az előadások sokszor forrásként idézik (például a hírszínház). Keretezésen azt értem, hogy jelentések percepciókra szelektíven hatnak, így a keret a dolgok „csomagolását” határozza meg, úgy, hogy bizonyos értelmezéseket megerősít, míg másokat helytelennek tekint.

Mivel a kortárs társadalmi és politikai problémákat feldolgozó előadások a szóbeli dokumentumok iránti érdeklődésüknek köszönhetően sokkal erősebben kötődnek az élő hagyományokhoz, tökéletesen meg tudják mutatni a (domináns) narratívák változékonyságát és egyértelműségét egy olyan közönség számára, amelyik épp a színpadon megjelenített életkörülmények között él. Így tehát ezek a produkciók az emlékezet és történelem Pierre Nora-féle fogalmi különbségével is játszani tudnak, mely szerint „[a]z emlékezet az élet, melyet a nevében alapított élő társadalmak hordoznak. [...] A történelem, másrészt, valami olyannak a mindig problematikus és hiányos rekonstrukciója, ami már nincsen.”¹⁶ Ezzel az éles válaszonallal Nora a szóbeli és írásbeli történetek különböző tradícióit is érinti: az elsőt a kontinuitással, míg a másodikat a múlttal való szakítással azonosítja. Ezeket a nézeteket témánkra alkalmazva felvethetjük, hogy a kortárs problémákat feldolgozó dokumentarista előadások nemcsak a saját témáikra reflektálnak, hanem – részben azért, mert nincs közös, rögzített diskurzus – képek azok dinamikus alakítására is.

A fő kérdés az, hogy az ilyen típusú dokumentarista produkciók képesek-e felmutatni a keretek dualitását anélkül, hogy ugyanakkor a mögöttes ideológiát is reflektálatlanul, komplexitásának kihangsúlyozása nélkül mutatnák be (legyen az a humanizmus vagy akár a rasszizmus). Hiszen ha a dokumentarista projektek nem tudatosítják saját diszkurzív és mediális kereteiket, a dokumentumok bizonytalan jellegét is beleértve – még ha szándékuk szerint társadalmi problémákra kívánnak is reflektálni –, könnyedén megmaradhatnak olyan színházi kísérletekként, amelyek csak alaposan meg akarják leckéztetni a nézőt.

Olivier Mouginot

EGY EGÉSZEN MÁS FIKCIÓ

A fekete Amerika története francia szemmel

Olivier Mouginot drámaíró és rendező vagyok, egy franciaországi színházi kollektíva, a Collectif L'Organisation vezetője, amely különféle nemzetek művészeit egyesíti a közös alkotás folyamatában. Célunk a kortárs színházi írás népszerűsítése, a franciáé és a külföldié egyaránt. Saját munkám során inkább a kortárs történelem feltárására és ennek

a dramatikusan és színpadi formába öntésére igyekszem. Legújabb munkám rövid leírásával reflektálni szeretnék dokumentarista színházi tapasztalataimra, mely nem annyira kiterjedt, de intenzív kérdésfeltevés jellemzi. Kezdetnek szeretnék bemutatni egy olyan előadást, amit nem láttam. Veszedelmes feladat. Ezért kérném, jól figyeljenek, és használják képzeletüket. A 2001 januárjában, Franciaországban létrehozott előadás címe *I AM A MAN* [Ember vagyok]. Témája az afroamerikai történelem, pontosabban az Egyesült Államokban élő afroamerikaiak története.

Az *I AM A MAN* mint dokumentumrapszódia

Az *I AM A MAN* több dolog egyszerre, szimultán előadások sorozata. Különböző formák elegye: monodráma, konferencia, vetítések, történeti freskó, musical, improvizációk stb. Dramatikusan viszonylatban az *I AM A MAN* számos történetet versenyeztet egymással, melyekben intim, poétikus és politikai szövegek fonódnak össze. Nevezhetnénk dokumentumrapszodiának is. (A *rapszódia* szó a görög varrást jelentő szóból származik – a rapszodosz az, aki „összevarrja, egymáshoz illeszti a dalokat”). Az előadás hetvenöt percben meséli el egy évszázad történetét. A törekvés, hogy egy egész történelmet felvázoljon, epikus dimenziót kölcsönöz az előadásnak, melynek végkimenetele ismeretlen, hiszen még szemünk előtt is kibontakozóban van. Szimbolikus, ahogy a kronológia a rabszolgaság eltörlésével indul (1865), és a jelenig tart. Egy igen bonyolult, gyakran félreértett történet bomlik ki, melynek nagyon fontos a kollektív dimenziója: az afroamerikaiak küzdelme a „világ legnagyobb demokráciájában” való részvételükért.

Az előadásban a következő emberi és anyagi eszközöket használtuk fel: egy színésznőt (Laetitia Lalle Blessed Bi), egy széket, egy emelvényt (amit ebben a funkciójában sosem használtunk, de alkalmas volt ezer más kérdés megválaszolására), néhány kelléket (egy könyvet, hamutálat, egy pár kesztyűt, egy bőrdzsekit, egy hangosbeszélőt, egy csomag szórólapot [a Fekete Párduc híres tízpontos programjával], néhány fényképet [egy fehér vászonra vetítve]), néhány kronologikus elemet power-point prezentáció formájában (szintén vetítve) s egy nagyjából négy négyzetméteres fehér négyzetet a padlón. Kb. ennyit. A franciaországi előadásokon van egy transzparenszgyűjteményünk is, kartonpapírra írt szlogenekkel. Szorgos ikonográfiai kutatás során összesen ötven ilyen gyűjtöttünk az állítások és követelések gazdag történetéből (beleértve az *I AM A MAN* feliratút is). Ez a hatalmas kupac a tér más-más pontján foglalt helyet, a technikai sajátosságok függvényében. Van úgy, hogy az előtérben állítjuk ki őket, egyfajta önálló installációként.

Most képzeljék el, hogy egy színésznő belép a színpadra, egy lefátyolozott kalapot tartva a kezében, melyet egy papírvirág – pontosabban gardénia – díszít. Ez Billie Holiday kalapja. A közönséghez fordulva a színésznő találós kérdést tesz fel. A nézőknek ki kell találniuk, melyik afroamerikai történelmi hírességhez – Billie Holiday, Martin Luther King, Malcolm X, Muhammad Ali, James Brown, egy Fekete Párduc, Angela Davis – tartozik egy-egy adott kellék. Ők a rapszódia szereplői is, akiket mind egyedül a színésznő kelt életre. A találós kérdések végén a színésznő magát is bemutatja: „A nevem Laetitia Lalle Blessed Bi. Huszonöt éves vagyok. Színésznő.” Ekkor az előadás kezdetét veszi, Bo Diddley *I AM A MAN* című blues dalával.

¹⁶ Nora, Pierre: *Between Memory and History: Lieux de memoire. Representations*, Spring 1989, University of California Press, 8.

A színész szerepe az, hogy összefogja és felügyelje azokat a történeteket, melyeket az általam partitúrának nevezett szövegbe gyűjtöttük össze. Ez egy szabad partitúra – mint a free jazz kottája. Beszéd, interjú, önéletrajzok és különféle idézettörédek képezik a nyersanyagot, mely tizenkét jelenetben bomlik ki. A színész előadója és karmestere is a partitúrának. Nemcsak megjeleníti a fentebb említett karaktereket, hanem fel is konferálja, majd eltüntet, vagy később visszahívja őket. Továbbá szintén ő az, aki a dátumokat, tényeket, eseményeket bejelenti, kezeli a zenét és a vetítéseket. Összefoglalva: az ő szerepe nemcsak a Történelem színrevitele, hanem értelmezése is. A néző pedig néha olyan helyzetbe kerül, hogy el kell döntenie, pontosan mit is kíván nézni, mivel egy pillantással nem tud mindent átfogni.

Az előadásban a zene egy önálló karakter, mely ugyanúgy egy történetet mesél el. Mert az afroamerikai zene nemcsak a zene történetéről szól. Ez egyben egy narratíva is: csak hallgatni kell a hangokat, a szöveget, a ritmusokat, és kibomlik a történelem egy páratlan lenyomata, az emberi emlékezet lenyűgöző hagyatéka. A zene az eseményeket sajátos szemszögből írja körül, miközben önmaga eredetéről is mesél. Ugyanakkor igyekeztem nem illusztratív módon használni. Az előadás semmilyen zenei kronológiát nem követ. Néhány dalt „rossz helyre” tettünk, vagy újra meg újra visszatért, az ezredik verzióban is lejátszottuk. A fekete zene fehér zenére gyakorolt hatását is göröcsö alá vettük, James Brown és Elvis Presley egymás mellé helyezését.

Hogy jobban megértjük a történelmet

Miről is szól az *I AM A MAN*? Ezt a kérdést nagyon sokszor felteszik nekem. Röviden bemutatom, hogy mi az, amit MI szerettünk volna megvalósítani, mivel az előadás kollektív munka eredménye. Ha úgy tetszik, semmi eredetit, csak egy színházi tér-időt kidolgozni, amely az alaposabb vizsgálat terepe lehet. Az *I AM A MAN* egyfajta színházi közvélemény-kutatás. Ebben az értelemben túl szerettünk volna lépni az egyszerű történeti rekonstrukció határain. A dokumentarista forma a kortárs történelem színrevitelének mindig is hatékony és eredeti eszköze volt. Bizonyos értelemben azt mondhatjuk, hogy a dokumentarista színház a történelem színháza. Főleg azért, mert lehetővé teszi, hogy egy teljességet öleljen fel – olyat, amelyre semmilyen más színházi forma nem képes. Születése óta nagyon sok dokumentarista dráma próbálta a teljességet megragadni: Peter Weiss: *Vita-irat Vietnamból* (1968), Olivier Py: *Rekvium Srebrenicáért* (1998), Le Groupov (belga színházi kollektíva, 2000): *Ruanda 94* – hogy három nagyon különböző példát említsünk. Mit is akartunk csinálni? Megosztani a közönséggel a történelem iránti szenvedélyünket, annak minden értelmében: mint tudomány, mint az emberiség története, mint a jelen megértéséhez való szótár stb. A hivatalos történet, a nyerteseké, a nagy embereké, nem érdekelt minket. Csak az emberek története, a tömegeké, a kisebbségeké. Az, amelyet nem tanítanak az iskolákban, amelyik nem fér bele a nemzeti történelmekbe, melyet hazugsággá egyszerűsítnek, vagy manipulálnak a politikusok. Lehet, hogy az *I AM A MAN* története nem közvetlenül a miénk, de tökéletesen megmutatja, milyen súlyos amnéziában szenvedünk.

Az *I AM A MAN* sokat köszönhet Howard Zinn amerikai történész munkáinak, aki maga is történelmi darabok szerzője. Továbbá felhasználtuk Angela Davis írásait is – különösképpen *A demokrácia Gulagjai* című munkáját –, melyek egyfajta hidat képeznek tegnap és ma között az afroamerikai kérdés tekintetében. Angela Davis segítségével sikerült az

afroamerikai ellenállás más fontos alakjait is dokumentálni, és tőle merítettük az ötletet, hogy felhasználjuk ezeket a személyiségeket a lassanként kibontakozó emancipációs mozgalmak bemutatására.

Amellett, hogy a nagy személyiségeket is bemutattuk – akiket az előadás cselekményének egyfajta „kapuiként” használtunk –, elsősorban a közemberek történetére voltunk kíváncsiak: a proletariátus lázadásaira, a tüntetésekre, a civil elégedetlenségi akciókra, melyek mindig is szerves részét képezték az Egyesült Államok történetének. Ezért biztatja az *I AM A MAN* a nézőt arra, hogy Barack Obama 2008-as elnökké választását – ami sok értelmező szerint az afroamerikai történet végét jelöli – az amerikai feketék hosszú útjának kronológiájában vizsgálja.

Az előadásban, a szabadság kissé „rikító” genealógiája mellett, az amerikai történelem másik oldala is felvillan. Megidéződnek a politikai gyilkosságok, amelyeket a mindenkorai amerikai rendőrség követett el, a folyamatos elnyomás, amely a proletármozgalmat vagy a faji kisebbségek emancipációs kísérleteit sújtotta, a kulturális ellenállás vagy bármilyen aktivizmus azonnali kriminalizációja. Egy tragikus történet, amelyet semmilyen jelen nem tud eltörölni.

Összefoglalva: a dokumentarista színház a Történelem helyrebillentésének valós eszközévé vált, mely oly hatalmas és érzékeny, akár egy jégmező. Célja szót adni a népi történelemnek, felismerni a kollektív harcok folytonosságát, azokat az emancipációs mozgalmakat, amelyek a történelem tényleges alakító tényezői.

Egy egészen más fikció

Milyen etikai szempontokat kell figyelembe vennie egy írónak, amikor dokumentarista drámát kezd írni? Ez a kérdés nagyon lázba hozott, amikor elkezdtünk az előadások dolgozni. Úgy tűnhet, hogy Peter Weiss a *Jegyzetek a dokumentarista színházról*¹⁷ című írásában óvatosságra int...

A dokumentarista színház mindig is, joggal, az igazság megszállottja volt, a pontosságé, az alaposágé, néha a teljességé. Ez magyarázatot adhat a benne rejlő potenciálra és erőre – de talán arra is, hogy miért vált ismét divattá Európában. De tekinthetünk-e a dokumentarista formára a fikció egyfajta terepeként is? Milyen helyet foglal el a szubjektivitás a dokumentumban? A történelem rendbe rakása, az igazság színrevitele nem kényszerít-e arra, hogy itt-ott füllentsünk egy kicsit?

Ezeknek a kérdéseknek nem az a céljuk, hogy kétségbe vonják a beállítás és átírás folyamatainak hatékonyságát, melyeket a dokumentarista forma használ. Kiemel, megjelöl, előtérbe hoz, sorrendbe rak – ezek olyan folyamatok, amelyek nagyszerű lehetőségeket kínálnak az alkotás folyamatában. Nem a nyersanyag az – ebben az esetben a történelmi dokumentumok sokasága –, amit közvetlenül színre lehet vinni, hanem inkább a kérdéseknek az a sokasága, amely a társulatban és bennem megfogalmazódik. A történet ismerős volt számunkra, közeli és befejezetlen. Hasonló kérdések kavarják fel a francia társadalmat is, például a saját gyarmati történelmünkkel való számvetés kapcsán. Ez a kérdés-csoport képezi a dokumentum kontextusát.

Arra törekedtem, hogy a dokumentarista forma ne színre vitt történelemlecke vagy illusztrált történelmi előadás legyen, melyet az autentikusság fikciója éltet. Azt gyanított-

¹⁷ Weiss, Peter: Notes Towards a Definition of Documentary Theatre (Notizen zum dokumentarischen Theater, 1968). Trans. Heinz Bernard. *Theatre Quarterly* 1, no. 1 (January–March 1971), 41–43.

tam, hogy a dokumentarista színház akkor is erős tud maradni, hogyha a fikció is teljes jogú része az előadásnak. Én igazán egy olyan dokumentarista színházat szeretnék, amelyik elsősorban mégiscsak színház tud maradni. Ez így talán kissé együgyűnek tűnik, de számomra ez a gondolat olyan hasznos korlátként működött, melybe az *I AM A MAN* próbafolyamata során nagyon sokszor bele tudtam kapaszkodni. Mint minden más színházi formának, a dokumentarista színháznak is konkrétnek és szervesnek kell lennie. Nem maradhat pusztán intellektuális vagy absztrakt. A dokumentarista színház előnyei is színházi jellegűek: a színésze új-szerű feladatok hárulnak, képesnek kell lennie összefűzni intim, poétikus és politikai szövegeket, kihasználni a dialektikus, játékos és didaktikus lehetőségeket.

Fikción az olyan különböző folyamatok használatát értem, melyek a történeti anyagokat nem valós vagy szürrealisztikus elemekkel fonják át: rövidítés, újraolvasás, múlt-jövő egymásba játsása, egy dialógus kontextusba helyezése, olyan események színrevitele, amelyek megtörténhetek volna, de nem történtek meg stb...

Vegyünk egy konkrét példát. Az előadásban van egy képzeletbeli jelenet, amelyben a színésznő két híres afroamerikai aktivista párbeszédét jeleníti meg, az erőszakmentességet hirdető Martin Luther King és a kompromisszumokra nem hajlandó Malcolm X dialógusát. A jelenet egyszerre nagyon humoros és komoly. Még a történelmet nem jól ismerő nézők is megértik a nézőpontok különbözőségét. A valóságban viszont ez a két mozgalmár sohasem találkozott, azaz csak egyetlen kézfogásra. De egymás mellé helyezve a beszédeiket látható, hogy röviddel haláluk előtt nagyon sok kérdésben hasonló álláspontra jutottak. Azt is feltételezhetjük, hogy ha nem gyilkolták volna meg őket, a két vezető – akiket az amerikai média szeretett egymással szembehelyezni – szinte biztosra vehetően egyesítette volna erőit valamilyen formában. Persze ezt az értelmezést az előadás csak sugallja, a párbeszéd intim hangütése által, bár a fiktív dialógus a két vezető nyilvános szónoklataiból lett összevá-gva. Íme, egy konkrét példa arra, hogyan tud működni a dokumentarista színház.

A fikció egy másik elemének beépítésére a színésznő saját testével kapcsolatos munkája a példa. Annak ellenére, hogy egy tucatnyi női és férfi karaktert megjelenítő szöveget ad elő, arra kértem, hogy mindvégig használja saját testét mankónak. A különböző alakok bemutatása után Laetitia saját magát is bemutatja: ő nem amerikai, hanem francia, de elefántcsontparti gyökerekkel. Ezért sem a beszéde, sem a megjelenése nem semleges. Ő az, aki folyton belemerít minket ebbe a történetbe, ő irányítja a dokumentarista színház gépezetét.

Sok szempontból az *I AM A MAN* pályafutásom egyedi alkotása marad. Nagyon sok időt töltöttem el azzal, hogy megtaláljam a többé-kevésbé végleges formáját. De talán nincs is neki olyan... Az előadások során minduntalan az egyszerűsítésre törekedtem. Szeretem a mostani verziót, mert a lényegre tör. Azaz egy lényeges dolog vált láthatóvá, azt hiszem.

Ez a tapasztalat arra is megtanított, hogy a dokumentarista színház viszonylag ismeretlen terület – akkor is, hogyha sok formájával találkozunk már. Hogy kiléphessen a mostani szűk szegmenséből, szükség lenne olyan produkciók és disztribúciós csatornákra, melyeket a színházi pezsgésért felelős nagy kulturális központok hoznának működésbe. Ezekből is nagyon kevés van. Franciaországban a dokumentarista színháznak gyakorta igen rossz a sajtóvisszhangja, inkább „kis formának” vagy „zabigyereknek” tartják. A fran-

cia színházi szakemberek nagy része nem is hajlandó újragondolni a dokumentarista színház ügyét. Még ha előadásokat létre tudunk is hozni, a forgalmazás elégtelen. A közönséggel való kapcsolattartást megnehezíti a rövid játékszámú idő, mely nem ad lehetőséget a kölcsönös megértés kialakítására, sem a néző számára, hogy a színházi projektet fel-dolgozhassa, sem pedig az alkotók számára, hogy felmér-hessék és megérthessék a közönség kritikai reakcióit.

Több ötlet is felmerült bennem. Például az előadást megelőzően vagy annak első felében a közönség egy önkéntesen jelentkező része együtt dolgozhatna az alkotókkal magán az előadáson vagy bizonyos kiegészítő anyagokon – ami lehetőséget biztosítana mindenkinek, hogy alaposabban felkés-züljön az előadásra. Talán egy napon bevett szokás lesz a közös munka. Mert az *I AM A MAN* egy folyamatban lévő tapasztalat...

Hilary Halba - Stuart Young

ÁTGYÚRT VALÓSÁG

A verbatim dráma színrevitelének egy

lehetséges módja Új-Zélandon

Bár Új-Zéland bővelkedik a közösségi színház és az ön-et-nográfia számos formájában, igen kevés dokumentarista színházi előadás jött itt létre, illetve magának a színházi formának a kutatása is hiányos. Fontos kivétel Miranda Harcourt és csapatának munkája. Ennek része a *Verbatim* című dokumentumdráma, melynek elkészítéséhez Harcourt interjúkat rögzített gyilkosság miatt életfogytiglani börtönbüntetésre ítélt rabokkal és hozzátartozóikkal, valamint az áldozatok családtagjaival is. Ezekből az interjúkból alkotott összetett karaktereket az előadás számára.

Így tehát verbatim színházi munkánk kivételesnek számít Új-Zélandon. Két dokumentarista drámáról van szó, melynek kutatását és megírását is mi végeztük: *Bizalommal egybegyűltünk* (*Gathered in Confidence*) és a *Csitt* (*Hush*); valamint két színházi előadás: *A nevem Rachel Corrie* (*My name is Rachel Corrie*) és legújabb projektünk, a *Be/longing*¹⁸. Ezt a munkát többnyire az Otagói Egyetemen végzett gyakorlati kutatás inspirálta. Most elsősorban a *Csitt*-ről szeretnék beszámolni, amelynek hosszú utóélete volt, és melynek a megvalósításában a dunedini Talking House társulat is közreműködött.

Dokumentarista színházi munkánk során két tényezőre fordítottunk kiemelt figyelmet. Elsősorban arra törekedtünk, hogy helyi kontextusba ágyazott előadást hozzunk létre. Tudtuk, hogy a brit dokumentarista színház szembetűnő ihletforrását főleg a nemzetközi politika kiemelt témái képezik, mint a terrorizmus vagy az iraki háború. A *Csitt* kapcsán úgy döntöttünk, hogy a családon belüli erőszak kérdését szeretnénk előtérbe helyezni, mely szinte járványszerű méreteket öltött Új-Zélandon. A *Csitt* olyan emberek vallomásaiból született, akik családon belüli erőszak áldozatai vagy elkövetői voltak, másrészt felhasználtuk a problémára specializálódott ügynökségek kommentárjait is.

A második fontos szándékunk – munkánk talán legfontosabb indítéka –, hogy a reprezentáció kérdéseit boncolgassuk: azt a bonyolult, tüskés viszonyt, ami a dokumentarista előadásban bemutatott anyag és az „igazság” vagy „valóság”

¹⁸ *Be/longing* – lefordíthatatlan szójáték. *Belong* = valahova tartozni, *Be* = lenni, *longing* = vágyakozni valami után. [A fordító megjegyzése.]

között feszül. Carol Martin megjegyzi, hogy „legjobb esetben a dokumentarista színház összekuszál”, és nemcsak a dokumentum és valóság fogalmait, hanem „azt is, amit dokumentálni kíván”, azaz „felforgatja a már eleve összekuszált kategóriáinkat” az „igazságról, valóságról és fikcióról”, valamint a színjátékról.¹⁹

Darabjaink színpadra állításához olyan módszertant választottunk, amely a kortárs gyakorlatot tükrözi, és amely a dráma felépítmény voltát és a dokumentáció stratégiáit egyaránt láthatóvá teszi. Így tehát szeretnénk tudatosítani saját helyünket is a színrevitel módjában. Az általunk bevezetett módszer két színházi alkotó technikáit ötvözi: Alecky Blythe és Anna Deavere Smith gyakorlatát. Alecky Blythe *Recorded Delivery* nevű angol társulatától az mp3 lejátszók vagy iPodok használatát vettük át. Az interjúk szövegeit fülhallgatón hallva a színészek nemcsak az emberek szavait ismétlik meg, hanem kiejtésüket, hanghordozásukat, hezitálásaikat is pontosan rekonstruálják. Blythe módszerét egy lépéssel tovább is vittük: miután az összes interjút kamerán is rögzítettük, megkérjük a színészeket, hogy mímeljék, amennyire pontosan csak lehetséges, a szavakat kísérő gesztusokat is. Ezzel az amerikai Anna Deavere Smith módszeréhez közelítünk. *Alkonyat* (Twilight) és *Tűzek a tükörben* (Fires in the mirror) című előadásaira készülve alaposan tanulmányozta az interjúalanyairól készült videókat, hogy fizikailag is minél pontosabban utánozni tudja őket. A próbákon tehát színészeink részletesen megfigyelik az általuk megjelenített interjúrészleteket, míg az előadás során a lehető legpontosabban megismétlik alanyainak szavait, minden szándékolt és tudattalan gesztusát.

Az előadásban meghagytuk az interjúalanyok azon mondatait is, amelyek a interjúkészítő jelenlétére vagy magára a projektre utalnak. Egy adott ponton a pszichoterapeuta nemcsak „szakértőként” kommentálja a családi erőszak jelenségét, hanem beszámol a saját maga által elkövetett pszichológiai erőszakról is.

Az egyik interjú során nem várt szerencse ért, mely lehetőséget teremtett arra, hogy felhívjuk a figyelmet a mediáció technológiai folyamatára is. Ebben a bizonyos esetben egy lány volt erőszakos anyjával, a lány gyerek- és tinédzserkorában. Igen szokatlan módon mindketten vállalták, hogy interjút adnak nekünk. David Hare angol drámaíró ezt írja egy helyen: „A dokumentarista színház nagy részével az a baj, hogy többnyire hiányoznak belőle az emberek közötti jelenetek. Rengeteg bennük a közvetlen megszólalás.”²⁰ Az anyának és lányának köszönhetően a monológok sorába sikerült egy dialógust is beszúrni. A vallomás vége felé a két színész szünetet tart, hogy ugyanahhoz a lejátszóhoz csatlakoztassák fülhallgatóikat. A testbeszéd és a nyelvi partitúra egymásra vetítése, kombinációja igen gazdag és érdekes színházi anyagot eredményezhet. Néha az interjúalany testbeszéde vagy hanghordozása többé vagy kevésbé ellenében áll a kimondott szavaival.

Az általunk használt módszer alapvető elgondolása az, hogy a színész nem játssza el a szerepet, nem teszi hozzá a saját cicomáit, hanem inkább azt a „csodálatos szinkront” keresi, amelyet Richard Schechner látott Anna Deavere Smith munkáiban.²¹ Ennek a színházi technikának a célja kettős: egyrészt eltörli az előadó jelenlétét, másrészt a lejátszók láthatóvá tételével felhívja a figyelmet a mediáció folyamatára, folyamatosan tudatosítva a színész és a karakter közötti „szakadékot”. Ahogy Anna Deavere Smith írja: „hogya a közönség megtapasztalja ezt a szakadékot, akkor értékelni fogja azt a gesztust is, amivel a másik ember felé fordulok.”²²

Friss projektünk, a *Be/longing* az új-zélandi bevándorlók tapasztalatait tárja fel, illetve azokat, akik egy ideig külföldön éltek, de hazaköltöztek. Ez a témaválasztás az identitás problémáját kívánta előtérbe állítani. A munka során kiegészítettük és elmélyíthettük a színházi percepció, reprezentáció és a nézőség terén végzett korábbi kutatásainkat. Alapvetően ugyanazokat az eszközöket használtuk, mint a *Csitt* elkészítésekor, viszont sokkal jobban igyekeztünk magát a kutatót felmutatni. Dramaturgunk, Fiona Graham hangsúlyozza, hogy ebben a projektben az interjúalanyok és a színészek is folyamatosan a kint és bent közötti váltásra kényszerülnek. Linda Ben-Zvi jegyzi meg, hogy az izraeli Nola Chilton dokumentarista munkáiban a színész „nem a külső kommentátor pozícióját foglalja el, hanem inkább egy intim belső térbe helyezkedve a másikkal való azonosulás megvalósítására törekszik”.²³ Ezért az interjúinkban mind a kutatót, mind az adatközlőt videóra vettük. Továbbá a *Be/longing* előadásaiban Hilary és én is színpadra állunk majd, úgy is, mint interjúkészítők, és mint az előadás karakterei – elmesélve saját történetünket a megérkezésről, az odatartozásról.

Joanna Biernacka

TRANSFER! MANIPULÁCIÓ VAGY MESTERMŰ, AVAGY HOGYAN ÍTÉLJÜK MÁSOK ÉLETÉT?

2006-ban Jan Klata, a fiatal generáció egyik legnépszerűbb és legellentmondásosabb rendezője úgy döntött, hogy színpadra viszi a német lakosság kitelepítésének történetét a wrocław-i Teatre Współczesny színpadán. A lengyel–német koprodukcióban létrejött előadás a ma szemszögéből járja körül a problémát, hatvan évvel a háború után, Wrocławban, egy olyan városban, amelynek – Európa e részén egyedülálló módon – teljes lakosságát a Szövetségesek döntésének értelmében kicserélték. Évekig tilos volt erről nyíltan beszélni, és még ma is fájdalmas témának számít, ami mindmáig meghatározza mind a lengyelek, mind a németek társadalmi és politikai tudatát.

A lengyelek nyugat felé nyomulnak, az úgynevezett Viszszafoglalt Területek felé, a németek épp távoznak, útjaik egy pillanatra keresztezik egymást. A németek kitelepítésének egészen más a tartalma: a nyilvánosság számára jól megérdemelt büntetést jelentett a náciok által elkövetett bűnökért, míg a lengyel lakosok erőszakos áttelepítése a Szovjetunió által bekebelezett területekre az új hatalommegosztás következménye volt. Így a két történet újramesélése is más-más formát ölt. Ami közös a lengyelek és a németek történeteiben, az az, hogy a nagypolitika, mint ahogy a világtörténelem is, teljesen máshol történik, és itt viszont az apró, mindennapi történések válnak fontossá: az ajándékba adott kávészemek, a lédús körték emléke, és leginkább az elvesztett szülőföld iránti honvágy és annak a fájdalmas tudomásulvétele, hogy a visszatérés nem lehetséges.

¹⁹ Martin, Carol: Living Simulations: The Use of Media in the Documentary in the UK, Lebanon and Israel. In *Get real: Documentary Theatre Past and Present*. Eds. Alyson Forsyth – Chris Megson. Palgrave Macmillan, 88.

²⁰ Hammond, Will and Steward, Dan (eds.): *Verbatim Verbatim*. Dave Hare & Max Stafford-Clark. London, Oberon Books, 2008, 63.

²¹ Schechner, Richard – Anna Deavere Smith: Acting as Incorporation. *TDR*, 34, 4 (T140), 63–64.

²² In *Get Real*, 142.

²³ Ben-Zvi, Linda: Staging the Other: The Documentary Theatre of Nola Chilton. *TDR*, 50, 3 (T191), 46.

A forgatókönyv a tragikus események még élő résztvevőinek visszaemlékezései alapján készült, négy dramaturg jegyezte le őket Lengyelországban és Németországban. Sok-sok órányi beszélgetés és több ezer meghallgatott történet után a dramaturgok és a rendező közösen válogattak ki tíz embert (öt lengyelt és öt németet, négy nőt és hat férfit), s meghívták őket a produkcióba. A kiválasztás fő szempontja maga a történet volt, mely egyéni, sokszor intim, nem mindig politikailag korrekt, és a résztvevőnek vállalnia kellett, hogy előadja a színpadon.²⁴ Ez volt az első probléma. A projekt majdnem minden résztvevője a próbák során eljutott egy olyan pontra (többben a bemutató után hónapokkal), amikor kétségeik merültek fel vagy annak az értelmét illetően, hogy elmondják a történetüket, vagy a bemutató módjával kapcsolatban. Az egyik német résztvevő egy évvel a bemutató után hagyta ott az előadást, és egy új szereplő, valamint egy új történet került a helyére. Itt kell kiemelnünk, hogy a dramaturgok – annak ellenére, hogy igyekeztek minél hitelesebben szerkeszteni – kénytelenek voltak bizonyos mondatokat megváltoztatni, és főként nem engedték egyik amatőr színészt sem, hogy történetét az elejétől a végéig elmondja. Egy másik kihívást az jelentett, hogy beilleszkék az előadást a repertoárba, és rávegyék a nem professzionális, idősebb résztvevőket arra, hogy „szerepüket” minden este más közönség előtt ismételjék meg.

Minden történetet rövid részekre szabdaltak, a lengyel valóságok a németekkel keveredtek, és dramaturgiai módon úgy voltak szerkesztve, hogy egymást bizonyos értelemben egészítsék vagy kommentálják. Mint egy kaleidoszkópban, a képek folyamatosan változtak, ugyanazt a történelmi eseményt különböző szempontokból láthattuk. A végső verzió forgatókönyve egy bonyolult puzzle-ra vagy szövegre emlékeztet. Az alkotók minden résztvevő történetéből csak azokat az eseményeket emelték ki, amelyek egyéni tapasztalathoz kapcsolódnak – a kitelepítések előtt, alatt és után. Így ami sokkal korábban vagy sokkal később történt, az igen ritkán jelent meg, és csak akkor, hogyha kapcsolatba lehetett hozni a kitelepítés eseményeivel, ami a szereplők tudatának egyfajta origópontját képezte.

Az elemzőben először tehát itt jelentkezik valamilyen visszás érzés: a manipuláció gyanúja. Érzünk valamilyen visszaélést azoknak az embereknek a bizalmával, akik vállalták a „tanúskodást”, tapasztalataikat az alkotók rendelkezésére bocsátották, hogy olyan formában dolgozzák fel őket, hogy azok a rendező által a priori elképzelt tételt illusztrálják.

A Három Nagyok alkudozásai a jaltai konferencián groteszk ellenpontját és igen erős kommentárját adják a kitelepítések áldozatait által elmondott történeteknek. A *Transfer!* egyetlen olyan jelenete ez, amelyben hivatásos színészek léptek színre W. Churchill, F. D. Roosevelttel és J. Sztálin szerepében. Vagy pontosabban mondva a színpad „főlé” léptek, mivel egy le-föl mozgó magas emelvényen foglaltak helyet, mely a fekete földdel borított színpad közepén volt elhelyezve, mint egy rockzenekar, és felvételtől bejátszott Joy Division-dal kísérte őket. Eközben a kitelepítettek is mindvégig a színpadon vannak, mindegyikük a hátsó fal elé helyezett széken ül, és csak akkor lép előre a színpad előterébe, amikor épp a történetét meséli. Az előadás a három politikus

híres jaltai egyezkedésével kezdődik, mely átrajzolta Közép- és Kelet-Európa határait. Az előadás ütközteti egymással a három politikus önkényes döntését, mely könyörtelenül ezer kilométerekkel odébb húzza meg Európa korábbi határait, de rögtön látjuk az ezen döntések következményeit elszenvető emberek igaz történeteit is; és megéljük a nagypolitika igazi abszurdját azoknak az embereknek a tragédiája által, akik véletlenül estek a Történelem Nagy Gépezetének fogaskerekei közé. Ez egyben egy dramaturgiai módon is erőteljes ütköztetése a színházi fikciónak és az autentikus (bár többé-kevésbé újraalkotott) szemtanúi elbeszéléseknek. Egy olyan konfrontáció, mely perverz módon a művészi alkotás gyengeségének és ügytelenségének jeleit is magán viseli, melyek magát a műalkotást ássák alá. Nincsen olyan színpadi valóság, még a legvéresebb sem, ami erőteljesebben tudna hatni, mint egy nyolcvanéves mozgáskorlátozott amatőr színész személyes története, aki fiatal fiúként vesztette el egyik lábát a háborúban. Egy olyan történetnél, amelyet az után mondott el, hogy nagy nehézségek árán a színpad háttéréből mankókkal az előszínpadra botorkált, felmutatva a számára kihívást jelentő távolság leküzdésének valódi nehézségét. Egy olyan történetnél, mely által megosztja emlékeit, annak a tudatában, hogy ő hamarosan nem lesz már, és senki más nem fogja tudni elmondani helyette.

A projekt résztvevői néha szégyenérzettel küszködnek, néha nehezen érthető, amit mondanak, nehézkesen mozognak, igen különféle módokon birkóznak meg az emlékeikkel és újramesélésük módjaival: van, akinek a „kibeszélésre” van szüksége, mások pedig szívesebben maradnak csendben. A lengyel és német perspektíva párhuzamos megmutatása lehetetlenné teszi a közhelyes gondolkodást és a klasszikus fekete-fehér különbségtevést erőszaktevők és áldozatok között. Ez kétségtelenül a projekt legnagyobb erőssége, és egyben hihetetlen sikerének záloga is. Egyik alkotó sem számított arra, hogy az előadás két-három alkalomnál többször fog futni. Ennek ellenére a *Transfer!* kisvártatva elkezdett hagyományos repertoár-előadásként működni, négy évadon keresztül játszották több mint ötvenszer, nagyon gyakran külföldön is felléptek vele jó néhány színházi fesztiválon Párizs és Moszkva között.

A bemutató után egyetlen negatív kritika sem született. Roman Pawłowski, az egyik jelentős lengyel napilap kritikus az előadásról emelkedett, majdhogynem ünnepi hangnemben írt, egyfajta „kaddis”-játéknak nevezte, imának a halottak tisztelőre, és egy másik legendás színházi eseményhez, Tadeusz Kantor *Halott osztályához* hasonlította. Itt újra felbukkan a manipuláció kérdése. Hogyan értékeljük ezt a produkciót esztétikai szempontból? Közönséges színházi előadásként, hiszen a bemutató óta így funkcionált, külföldi fesztiválokra utazott? De hogyan ítéljük meg a rendező döntéseinek és gondolatainak helyénvalóságát, hogyha ezek valódi emberek valós vallomásait érintik? Hogy lehet megkérni egy nyolcvanéves vak nőt, akit erőszakkal telepítették ki szülővárosából, hogy egy előre elvárt módon emlékezzen, mivel a történelmi források ezt tartják valósnak?

Én több mint tíz alkalommal láttam az előadást, az eredeti helyszínen és különböző színházi fesztiválokon. Minden alkalommal erős meghatottságot éreztem, de azt is, hogy manipuláció áldozata lettem. Minden alkalommal az érzelmi zsarolás kellemetlen érzése fogott el, mivel a rendező nekem mint nézőnek csak egyetlen fajta reakciót engedélyezett. Választhattam a meghatódást, elismerve mindkét oldal érveit, a katasztrofált pártját fogva mindkét nagy nemzet esetében; vagy választhattam azt is, hogy egy minden humánus nélkülöző egyénnek tűnjek, aki híján van minden

²⁴ A meghívott németek között volt egy harminchét éves német költő is Hamburgból, egy Klaipedából kiűzött család gyermeke, az ő monológja fejezi be az előadást, és egyben fel is vezeti a beszélgetést egyrészt arról, hogy mit lehet kezdeni az ilyen emlékek hagyatékával, másrészt a mai fiatalok helyzetéről, akik folyamatosan szabad mozgásban vannak egyik helyről a másikra, akik számára „a bóröndöm a házam”.

képzletnek, együttérzésnek vagy erkölcsi érzékenységnek. A darab felépítése, a betegséggel sújtott idős emberek jelenléte, vallomásaik valóságának tudata nem adott más lehetőséget. Nem vonom kétségbe a téma aktualitását, egyetértve Jan Klata méltatónak azon megállapításaival, hogy a rendező rendkívüli művészi intuícióról és hatalmas társadalmi bátorságról tett tanúbizonyságot, amikor a *Transfer!* színrevitele mellett döntött. Ennek ellenére nem tudom magam túltenni azon az érzésen, hogy az együttérzés és érzelmesség áradata, amely az előadásról való beszédet körülöngte, lehetetlenné tette egy tartalom-központú eszmecsere kialakulását. Nem nyitott vitát az igaz történeteken alapuló, szemtanúk bevonásával készült színpadi valóságok kiépítésének módszereiről és a feldolgozott események mába nyúló következményeiről.

Catherine Decastel

AZ ERŐSZAK CSENDJE

A dokumentarista projektek társadalmi hatása:
múltfeldolgozás, elfogadás,
érzékenyítés, polemizálás

Amikor írni kezdtem *ça (le silence tue)* (az [a csend gyilkol]) című drámámat, abból a megfigyelésből indultam ki, hogy a szexuális erőszak az egész emberiséget érintő probléma. Nem köthető egyetlen kultúrához, valláshoz vagy adott földrajzi helyhez sem. Ez egy valós történelmi jelenség. Másrésztől viszont, ha abból indulunk ki, hogy az emberiség egyik fontos jellemvonása az, hogy cselekedni tud önmagáért, azt kell feltételeznünk, hogy mindeddig az emberiség nem volt képes vagy egyáltalán nem akart megváltozni.

Úgy tűnt, hogy az én projektem számára a dokumentarista színház kínálja a legjobb eszközöket az adott téma feldolgozására. Nem azért, mert a dokumentarista megközelítés a pusztá tények megmutatására törekszik, hanem azért, mert egy megfigyelő nézőpontjára alapul, aki analitikus tekintettel figyel a tényeket és azok kontextusát.

Michel Foucault szerint három tényezőre van szüksége minden olyan politikai erőnek, amely a közjólét megvalósítására törekszik: először is egy olyan entitásra, amely lefekteti a társadalmi játékszabályokat; másodsor egy olyan erőre, amely betartatja azokat; harmadszor egy olyan embercsoportra, amely részt vesz a játékban, anélkül, hogy igényt tartana hatalomra. A színház, természeténél fogva, képes ilyen játékos szerepében működni, anélkül, hogy igénye lenne bármilyen hatalom gyakorlására.

A projektem központi kérdése az volt, hogy miért van az, hogy a XXI. században még mindig nem sikerült ezt az állapotot megváltoztatnunk, mely annyira általánosnak és tragikusnak tűnik. Következésképpen a céloim nem az volt, hogy megmagyarázzam, miért elítélendő a nemi erőszak, vagy hogy miért és hogyan történtek ezek az esetek, hanem hogy megértssem, milyen mechanizmusok teszik lehetővé, hogy az erőszaknak ilyen formái még mindig létezhesse- nek. Érvelésemben megpróbáltam összevetni a nemi erőszak mechanizmusát azzal az erőszakkal, amely totalitárius rezsimek létrejöttéhez vezet. A párhuzam különösképp az emberek elnémításának módozataiban szembetűnő, mivel ilyen borzasztó tettek csak akkor követhetők el, ha azok a nagy társadalmi nyilvánosságban szokásossá és elfogadottá válhatnak, még ha egyikünk-másikunk fel is háborodik rajtuk.

Az összes vallomás, amellyel a kutatás során találkoztam, rendelkezett egy közös, egyértelmű jellemzővel: az eseményeket mindig csend övezte. Az áldozatok szavai annyira elviselhetetlenek, hogy sokszor egyszerűen nem hallhatók. Hadd magyarázzam el ezt. Mindnyájan rendelkezünk az együttérzés bizonyos fokú képességével, másrészt sokszor az, amit a képzelet során érzünk, erőteljesebb, mint amit ténylegesen megtapasztalunk. Amikor egy áldozat elmeséli történetét, együtt érző képességünk és képzelőerőnk szembe kerül erőtlenségünk határaival. Ezeknek az ellentétes impulzusoknak az eredménye egyfajta jólneveltség, ami rögtön azt mondatja velünk: „térjünk át más témára.” Mivel semmit sem tehetünk az áldozat megsegítésére, inkább megpróbáljuk „megváltoztatni a gondolatait”. Ezzel egyszer s mindenkorra meg is fosztjuk az áldozatot saját hangjától. Az áldozatok nagy része vissza is utasítja a hallgatást, melyet a család vagy barátok részéről tapasztal, hisz ezt a csendet egy második erőszakként értelmezzük.

Másrészt, hogyha a szexuális erőszak elkövetője próbál meg beszélni az esetről, ő sem talál meghallgatásra. Sokkal könnyebb egyfajta szörnynek tekinteni ezt az embert, olyan ördögi lénynek, aki teljesen más, mint mi. Ezáltal igyekszünk az egyént abnormálisnak bélyegezni, viselkedését pedig kurióznak, hogy ne kelljen azonosulnunk vele. Sokkal könnyelműbb számunkra azt feltételezni, hogy ők szellemileg fogyatékos emberek, szociopáták, drogfüggők, vagy még borzasztóbb lények, az ezek ellentétét igazoló rengeteg statisztika ellenére. Így tehát előbb a hallgatás kérdésével kellett foglalkoznom, hogy eredeti témámhoz is közelebb kerülhessek. Következésképpen megközelítésem során igyekeztem a nézőt is, és nemcsak a szereplőket, az előadás közép- pontjába helyezni. A nézők a meghallgatás egy új formáját kezdték tanulni, míg a színészek lassan megtörték a csendet.

A totalitárizmust vezérlő mechanizmusok – vagy pontosabban a lázadásra való képességünket elpusztító mechanizmusok – is csak akkor kaphatnak erőre, hogyha a felháborító eszmék és vélekedések mindennaposá válnak. A másik itt is demonizáció áldozatává válik, emberségétől megfosztjuk, eltaszítjuk magunktól, így szabva gátat annak, hogy esetleg azonosuljunk vele.

Ahhoz, hogy a társadalom egy részét demonizálni tudjuk, a tömegkommunikáció segítségével, valamint a propaganda minden lehetséges formájára is szükség van. Nyilvánvaló, hogy szexuális erőszak esetében a társadalom szexista struktúrái nagymértékben elősegítették ezt a folyamatot, de az okok ezzel nem merülnek ki. Minél többször látjuk a szexuális erőszak eseteit elkülönített tényként az újságokban, annál szívesebben beszélünk róluk, anélkül viszont, hogy a probléma lényegét érintenénk. Így tehát a címlapok helyzettesítik magát a jelenséget. A szavak válnak a folyamatok létrejöttéhez szükséges fegyverekké. Ezért tartom szükségesnek, hogy a szavaknak visszaadjuk emberségüket, hogy harcba szállhassunk ezzel a folyamattal. Visszaadni a szavaknak a súlyukat és értéküket pedig úgy lehet, hogy visszahelyezzük őket saját kontextusukba, szembeesítjük őket saját erejükkel, azaz saját következményeikkel.

A dokumentarista színház ezekre a mechanizmusokra adott válaszként született. Ebben az esetben a színház az a hely, ahol a színészek összegyűjtik az áldozatok szavait (vallomásait), és közvetítik őket a nézőknek: ennek a közvetlen és élő közvetítésnek következtében elkerülhető az elidegenítés. Itt azon képességünkre gondolok, hogy nem érezzük magunkat érintettnek. Ugyanis a dokumentumfilmek és a médiariportok képesek meghatódásunkat előidézni, de arra nem, hogy ráébredjenek közvetlen érintettségünkre. Az ott

megjelenített dolgok valahol máshol történnek, messze tőlünk vagy egy képernyő mögött. Ezek az események más emberekkel történtek meg, más kulturális, pénzügyi vagy politikai kontextus részei.

A dokumentarista színház képes tehát arra, hogy rekonstruálja egy esemény résztvevőinek a szavait, lehetővé téve az esemény általános megértését, úgy, hogy mindeközben ezek a szavak, mivel az őket közvetítő valódi és specifikus emberi lényekhez tartoznak, megőrzik humánus és érzelmi súlyukat. A dokumentarista színház így az ellenszegülés mozgalmának potenciális formájává, az ellenállás fontos terepévé válhat. Először is azért, mert a művész nem az abszolút igazságot viszi színre, nem áll elő egy kész elmélettel arra, hogy a közönségét meggyőzze, hanem elismeri megközelítésének szubjektivitását. Kérdéseket vet fel, amelyek segítségével a néző még inkább elmélyülhet a témában. Másrészt, fontos kiemelni, hogy a dokumentarista színház élőbeszédet ad át. Az eseményeket személyesen átélt szereplők saját szavai által közvetít egy történetet, ezáltal kérdőjelezve meg annak struktúráját.

Minden színházi téma középpontjában az emberi áll. Meg kell értenünk, hogy az emberi lények hogyan élnek túl, tapasztalják meg, vagy egyszerűen hogyan képesek elfogadni ezeket az eseményeket. Ezért van az, hogy az általános jellemzők megvizsgálása helyett, ahogyan a történészek vagy az újságírók járnának el, mi arra törekszünk, hogy egy adott eseményt a maga szingularitásában értsünk meg: X vagy Y úr vagy XY-né saját, tényleges és mindig egyedi tapasztalatára gondolok. Következésképpen a történet szereplői nem konceptuális lények: tényleges emberi alakok. És így az erőszaktevő sem szívtelen szörnyeteg, hanem egy adott emberi lény, aki ezt meg ezt a tettet követte el. Ez a megközelítés lehetővé teszi, hogy bármelyikünk az elkövető bizonyos tulajdonságaiban saját magát lássa tükröződni, és a megértés olyan módját alaposítsa meg, mely inkább érzelmi, mintsem intellektuális alapokon nyugszik. Ezt a folyamatot a közönség és a művészek közössége támogatja, akik egy azonos térben és időben foglalnak helyet.

Mindez vonatkozik a szexuális erőszakra is. Minél inkább tárgyának, embertelennek, távolinak tekintjük az ilyen erőszaktevőket, annál nehezebb megérteni, hogy ők mit élhettek át.

Amikor Párizsban játszottunk, egy hölgy a nézők közül a következő történetet mesélte: egyik barátját (egy fiút) apja molesztálta. Egyik este, tizenévesként, tévét nézett barátaival és családjával, és épp egy riportot adtak egy olyan esetről, amikor egy anya nem vált el erőszakos férjétől. A fiú anyja ideges lett, és azt ordította, hogy ha a férje válást kezdeményezné, ő megölné őt. Évekkel később, amikor fiú megváltotta apját, a nő nem hitt a fiának, a férje védelmére kelt, és meg is tagadta gyermekét. Miért? Mivel az igazság elfogadása egyben egy olyan kudarc beismerését is jelentette volna, amelyet nem lett volna képes elviselni. Az ő saját hallgatása passzív bűnrészességének a jele volt. A férfi, akit szeretett, aki mindig oly elegáns, oly vonzó volt, nem illett az erőszaktevő „hivatalos” képébe.

Ezért a darab írása során arra törekedtem, hogy a globális statisztikák mellett az áldozatok, az erőszaktevők és a szemtanúk saját szavait állítsam a középpontba, anélkül, hogy megpróbálnám elrejtetni azok esetleg kegyetlen, borzalmas vagy ízléstelen vonásait. Ebben a helyzetben a néző valahogy arra van kényszerítve, hogy meghallgassa ezeket, nem menekülhet, vagy nem terelheti más témára a beszélgetést. Ez a stratégia a tények kollektív tudomásulvételét eredményezi. Ugyanakkor segít megérteni ezt a valóságot: hisz az erőszak elkövetője sokszor egy szomszéd, egy barát, egy csa-

ládag, egy olyan férfi (legtöbbször), aki képes vonzó, finom és gondoskodó lenni más helyzetekben.

Mivel a szexuális erőszak témájában egyedül akkor lehet társadalmi vitát kezdeményezni, ha mélységeiben megértjük működését. És ennek érdekében egészében kell megközelítenünk a folyamatot. Tény ugyanakkor, hogy mindenki azt hiszi, már mindent tud erről a témáról, így nem szánnak elegendő időt a hallgatásra. De hogyan tudnánk megérteni bármit is, ha nem figyelünk? A téma kétségtelenül annyira közismert, hogy szinte része a „tájnak”. De közülünk vajon hányan vették a fáradságot, hogy megértsék a főszereplők érzéseit és érzeteit? Csak az idő segíthet megnyerni ezt a háborút. Csak a megértés vágya és a démonizáció visszautasítása segíthet megváltoztatni a minket követő generációk gondolkodását.

A *ça (le silence tue)* színrevitele során a legérdekesebb tapasztalatom az volt, hogy a nézők nem maradtak közömbösek. Az előadás formája annyira direkt, közvetlen volt, hogy lehetetlen volt a történeten kívül maradni, lehetetlen volt megmaradni pusztán nézőnek. Mivel a szándékom az volt, hogy megtörjem a csendet, a szereplők teljes jogú résztvevőivé váltak az előadásnak: hallgatásuk, kényelmetlen érzéseik, menekülési vágyuk reakciójukat rögtön láthatóvá tette. A terem fényeit nem kapcsoljuk le, a színészek pedig közvetlenül szóltak a nézőkhöz: mindenki láthatott minket.

Az előadást követő viták az esetek többségében nagyon intenzívek voltak. Az emberek nem tudtak tapsolni, de eljöttek megnézni az előadást, és szívesen beszéltek arról, hogy mi nekik kellene megváltoznia, és hogyan. Beszéltünk a fiúk neveléséről, a nők és férfiak viszonyáról, a tények tudatosításának módszereiről, arról, hogy miként tudnánk az áldozatoknak segíteni... Felfedeztem, hogy néhányan azok közül, akik látták az előadást, először voltak képesek beszélni a saját élményeiről, míg mások egyesületek tagjai lettek... Persze nem mindannyian. De még ha csak egy kisebbség is, tudtuk, hogy valamit sikerült átadnunk. A többi már rajtuk áll.

Annabel Soutar

JÓ IDŐBEN JÓ HELYEN

A *Sexy béton* és a harmónia szétesése

Az ötlet, hogy dokumentarista színházi alkotásba kezdjek, nem véletlenül vetődött fel bennem, de nem is egy hosszú érési folyamat eredménye volt. A korai kilencvenes években bukkantam rá erre a műfajra, amikor a New Jersey-i Princeton Egyetemen színházi tanulmányokat folytattam. Egy amerikai színésznő, akit Anne Deavere Smithnek hívtak, ekkor mutatta be első dokumentarista darabjait az Egyesült Államokban lejátszódott súlyos etnikai konfliktusokról Princeton városának hivatásos regionális színházában. És ott voltam én, egy tapasztalatlan elsőéves egyetemista, aki szinte csak kedvtelésből vett fel elsős színházi kurzusokat. Mindaddig, amíg nem láttam Smith darabjait, nem igazán tudtam, hogy miért is folytatok színházi tanulmányokat. Amit Smith előadásaiiban tapasztaltam, az számomra inkább egy haditudósító ténykedésének tűnt: egy ember megpróbál elmesélni egy történetet egy valós és jelenbeli veszély tudatában. A két darab, amire itt utalok, az a *Tűzek a tükrökben* és az *Alkonyat* – Smith dokumentumdrámái a New York-i 1991-es erőszakos etnikai összetűzésekről, illetve a Los Angeles-i Rodney King-perről és az azt követő 1992-es zavargásokról. Smith mindkét esetben fejest ugrott két erőszakos embercsoport harcokkal terhelt senki földjére, és dokumentálta

a harcban álló emberek nyelvét, miközben a szavak golyóként repdestek körülötte. Csodálatos módon az, amit erről a szociális csatamezőről hazavitt, a társadalmi párbeszéd egy új módozata volt. Azáltal, hogy mindkét oldal képviselőinek több tucat vallomását rögzítette, majd elő is adta ezeket, a színészi munkát, mi tagadás, a szórakoztatás eszközeként alkalmazta. De ugyanakkor dinamikus és együtt érző politikai mediátor is volt. Szóval miért is foglalkozom azóta is dokumentarista előadások létrehozásával? Mivel húsz évvel ezelőtt láttam két olyan előadást, amelyet képesnek éreztem arra, hogy a polemikus diskurzust erőteljes társadalmi vitává alakítsa, és az volt a megérzésem, hogy a színháznak ez a formája igen értékes tényező lesz az észak-amerikai demokrácia jövőjének biztosításában.

Nem tudom pontosan, hogy Kelet-Európában merre tart jelenleg a politikai diskurzus, de azt bizton állíthatom, hogy Észak-Amerikában kritikus állapotra jutott, de ezzel önök biztosan tisztában vannak. Ha hihetnénk a *mainstream* médiában, azt mondhatnánk, hogy az egész kontinenst két nagy egymásnak feszülő politikai tábor választja ketté, melyek a gőgös és megosztó Jobb és Bal, Republikánus és Demokrata, Konzervatív és Liberális nevet viselik lobogójukon.

A pártok képviselői naponta „megmérkőznek”²⁵ egymással a nyomtatott és televíziós médiában, a Parlamentben és a Kongresszusban vagy olyan informális csatornákon is, mint a névtelen blogok – pártjuk ideológiáját footballhuligánok módjára üvöltve a nagyvilágba.

A politikai vitát nem a kommunikáció igénye motiválja, hanem saját igazságuk bizonygatásának a vágya. Egyszerűen szólva nagyon kevés hely maradt az észak-amerikai polgár számára arra, hogy árnyalt társadalmi dialógus részese legyen, anélkül, hogy pellengérré állítanák, kigúnyolnák, vagy – ami még rosszabb – teljesen figyelmen kívül hagyják. Ebben a kritikus pillanatban bukkan fel a dokumentarista színházi alkotó. Minden az időzítésen múlik.

De miért pont most jelenik meg? Mert most van rá szükség. Közössége egyre kevésbé képes megbékélni az ideológiai különbségekkel. Szomszédai és barátai már nem tekintik magukat a demokrácia jelentékeny alakítóinak. Továbbá túl bonyolultnak tűnik kibogozni, hogyan történt, hogy ez a társadalom elvesztette demokratikus hatalmát. Én ezért írok dokumentarista darabokat, és úgy gondolom, ennek köszönhető a műfaj robbanásszerű elterjedése is Észak-Amerikában és Nyugat-Európában az elmúlt húsz év során. A magamfajta színházművészek létramászás céljára használják a dokumentarista színházat, fokról fokra kapaszkodva fel a morális apátia és társadalmi elszigeteltség szakadékaiból. Kizakadunk íróasztalunk csendes magányából, és kivonulunk képzeletünk önös bástyáiból, hogy a világba kilépve meghallgassuk az embereket, és egyszerűen dokumentáljuk azt, ami a „valós életben” történik. A történetek, amikre így bukkanunk, valószerűtlennek tűnnek. Amikor visszajátsszuk őket a közönségnek, az emberek elnémulnak: „Hogy történhet meg ilyesmi Észak-Amerikában? Nem a szabadság földjén élünk?”

Tizenkét éve írok és rendezek dokumentarista darabokat Québecben. Nem tudom itt részletesen bemutatni mind a hét előadást, amit 2000 óta színre vittem, de röviden beszámolnék egy olyan produkcióról, amely jelenleg turnézik városom környékén, a címe *Sexy béton*, mert úgy gondolom,

hogy leginkább ez az előadás foglalkozik a mai konferencián felvetett kérdésekkel.

A *Sexy béton* a Montreal melletti de la Concorde felüljáró 2006-os leomlásának történetét dolgozza fel. Az eseményben öt ember életét veszítette, és hatan megsérültek. A kormány igyekezett a katasztrófát valószerűtlen, bár egyszerű balesetként feltüntetni. A miniszterelnök létrehozott egy bizottságot, amelynek az volt a feladata, hogy felderítse a baleset körülményeit, és egy évvel később arra a következtetésre jutottak, hogy a katasztrófát az emberi mulasztás, a tökéletlen építés és az elmaradt karbantartás több különálló hibája okozta, így nem lehet egyetlen embert felelőssé tenni a történetekért. Québecben van egy olyan gépjármű-balesetbiztosítás, mely a „Felelősmentes Biztosítási Program” nevet viseli. Ez a csomag minden autóbaleset résztvevőjének egyaránt kártérítést ad, függetlenül attól, hogy ki volt a felelős. Ahelyett, hogy hosszasan kutatni kellene, ki okozta a balesetet, Québec vezetése mindkét félnek kártérítést ad, sérüléseik súlyosságának és egyéb szempontoknak a figyelembevételével, mint például az életkor és a jövedelem. A leomló híd katasztrófája viszont nem „autóbaleset” volt, hanem több száz tonna beton leomlott, és maga alá temetett olyan szerencsétlen embereket, akik történetesen pont az autójukban tartózkodtak. Mivel a városi vezetés nem akart egy konkrét felelőst megnevezni, és mivel senki sem vállalta magára önként a felelősséget, a Felelősmentes Biztosítási Programot használták fel az áldozatok kártérítésére. A városvezetés úgy gondolta, hogy mivel az autójukban ültek, mégiscsak autóbaleset volt.

Az egyik áldozat, aki túlélte a balesetet, de gerinctörést szenvedett, 900 dollárt kapott. A balesetben egy fiatal férfi és várandós felesége is életét veszítette, hozzátartozóik 47 ezer dollárt kaptak. De a kártérítések összegek nevetséges összegénél felháborítóbb volt, hogy a tartományban senki sem vállalta nyilvánosan a felelősséget az esetért. Senki sem ismerte fel, hogy a híd leomlása egy mély társadalmi szétbomlás szimbóluma volt.

A „Concorde” szó harmóniát jelent. A híd pedig az összekapcsolódás és két szemben álló fél közötti közös nevező lehetőségének a jelképe. Amikor láttam, hogy a harmónia összeomlott a városomban, és senki sem szándékozott semmit tenni az ügyben, úgy éreztem, hogy valamit lépniem kell. Saját nyomozásba kezdtem, és egy színdarab formájában mutattam be az eredményeket. Ezt a darabot 2009-ben mutatták be, és két további rendezésben is színre került, az idén pedig egy regionális turnén is részt vesz.

2006 óta több esetben is tapasztalhattuk Montrealban az infrastruktúra katasztrófális összeomlását, míg Québecben a rendőrség a tartomány infrastruktúrájának fenntartásában hatalmas korrupciós és politikai megvesztegetési ügyek nyomára bukkant. Egy hónappal ezelőtt, amikor a *Sexy béton* turnéját kezdtük, Québec miniszterelnöke a közvélemény nyomására egy újabb vizsgálóbizottságot állított fel az építőipar korrupciós ügyeinek feltárására. A korrupcióval kapcsolatos botrány könnyen megdöntheti a jelenlegi kormányt a következő év során.

Nem akarom azt a látszatot kelteni, hogy közvetlenül kis darabom vezetett a fent leírt eseményekhez. Bizonyos értelemben egyszerűen szerencsés krónikás voltam. Minden a jó időzítésen múlt. Dokumentarista előadásom olyan pillanatban érkezett Québecbe, amikor a benne szereplő események az újságok címlapjain is olvashatók nap mint nap. A nézők nem hiszik el, hogy a színház képes lehet megelőzni a napihíreket. De nem ez az, amit a dokumentarista színház tenni akar – sőt, pont az ellentéte. Megkísérli áttörni

²⁵ „These opponents ‘face off’ daily – through the print and television media, in Parliament or Congress, and in more informal settings like anonymous blogs – like crazed sports hooligans screaming for a football team.”

a folyamatos hírképzés és -fogyasztás keltette zajt, és egyszerűen feltenni a kérdést: mi is történik itt valójában? Majd megosztani ezt a kérdést a közönséggel – egy olyan közönséggel, amely igencsak érdekelt a válaszok megtalálásában. Végül pedig szeretném leírni azt, amit a dokumentarista színház legnagyobb akadályának tartok, ami megnehezíti fennmaradását egy közösségben. Egyszerűen fogalmazva: igen unalmas műfajnak tűnik. Észak-Amerikában életünk valóságselemeinek feltárására már rengeteg, igen szórakoztató fórum áll rendelkezésre. Ahogy korábban említettem, a gyorstüzelésű médiagépezet nap mint nap jól megformált történetgombócokat lökdös ki magából, melyek egészséges dózisban tartalmazznak újdonságot, és adnak alkalmat a voyeurizmusra. Hogyha ez nem lenne elég, bármikor bekapcsolódhatunk valamelyik fő műsoridőben sugárzott valóság-show-ba, mely ingyenesen vagy egy olcsó kábeltévé-előfizetés fejében bárki számára elérhető. Vagy ha igazán intellektuális benyomást akarunk kelteni, baloldali elhajlással, megkereshetjük a legújabb Michael Moore-dokumentumfilmeket. Miért fordulnánk a művéség dimenziójához – a színházéhoz –, hogy a valóságról többet tudjunk meg? „Azok nem is igazi emberek a színpadon. Ezek csak színészek.” A dokumentarista színház radikálisabb attitűdöt javasol a nézőnek: nem lenne szabad hagynunk, hogy annyira könnyedén szórakoztassanak a való világ történetei. Talán hallatlanul fel kellene háborodnunk, és változásokat kezdeményeznünk...

Ezt az üzenetet viszont nagyon nehéz népszerűsíteni. Politikusaink nem tudnának hatalmon maradni, ha ezzel az üzenettel állnának ki, mivel a választók azt szeretnék, hogy szórakoztatva hitessék el velük, hogy minden rendben lesz. A *mainstream* média képtelen ezt az üzenetet közölni, mivel így egyetlen újságot sem tudnának eladni. A dokumentumfilm-készítők sikeresen eljuttatták ezt az üzenetet a közönséghez, de igencsak megosztó módon, mivel ők is kénytelenek drága termékeiket reklámozni és eladni. A dokumentarista színház ezzel szemben viszonylag olcsó, és így nem tartozik senkinek, olyan tér, amelyben a változás gondolatai – véleményem szerint – gyökeret ereszhetnek. Nekünk alkotóknak és producereknek az a feladatunk, hogy minél tovább fennmaradjunk, és elég leleményesek legyünk ahhoz, hogy meggyőzzük az emberek széles rétegeit arról, hogy a dokumentarista színház képes politikailag mobilizálni a nézőközönséget, miközben egyszerre szórakoztató, emberi, és igen dramatikus is.

Olykor nem tudom, hogy darabjaim sikerében közrejátszik-e az is, hogy jó drámaíró vagyok-e. Úgy látom, leginkább azzal fogják meg a közönséget, hogy egy olyan témát dolgoznak fel, aminek végre eljött az ideje.

Jana Svobodová

89 - A LEHETŐSÉGEK ABLAKA

Az Archa és a társadalmi színház
kibontakozása

Színházi munkám során arra törekszem, hogy olyan történeteket meséljek el, melyek egyébként rejtve maradnának. A színházat a kommunikáció terének tekintem, mely sajátos eszközei segítségével – mint a zene, tánc és különféle vizuális eszközök – lehetővé teszi olyan egyének és csoportok párbeszédét, akik nem ugyanazt a nyelvet beszélik, kü-

lönböző kulturális, történelmi és vallási háttérrel rendelkeznek. Munkám szorosan kötődik a prágai Archa Színházhoz. Az *Archa lab* program vezetőjeként a színház olyan projekteivel foglalkozom, melyek társadalmi relevanciával rendelkeznek; *Akcent* néven egy fesztivált is alapítottunk hasonló projektek bemutatására. Nem az számít igazán, hogy milyen címmel illetjük tevékenységünket, hanem hogy olyan színházi projekteket kezdeményezzünk, amelyek a társadalom forrongó gócpontjait tapogatják le, az aktuális társadalmi és politikai kérdéseket helyezik a középpontba. Korábban például afrikai falvak lakóival dolgoztam, később hip-hop táncos fiatalokat vontam be az előadásokba. 2004 óta rendszeresen dolgozom bevándorlókkal, menekültekkel: menekülttáborok lakóival vagy olyanokkal, akik már letelepedtek valahol, de még mindig küzdenek a nyelvvel vagy a bevándorló státusból származó más nehézségekkel. A projekt, amelyről most szeretnék beszélni, több szempontból is dokumentarista színháznak tekinthető.

89 - lehetőségek ablaka - kiindulópont

A *89 - lehetőségek ablaka* színházunk legalaposabban kidolgozott ilyen projektje volt, mely a színházi eszközöket társadalmi párbeszédre vetítette. Ellentétben a korábbi munkáimmal ezt az előadást nemcsak az Archában, hanem más helyeken is játszottuk.

A jelenlegi konferencia a dokumentarista színház közép-európai formáival foglalkozik. Mindannyian, akik itt élünk, kénytelenek vagyunk szembenézni a kommunista hagyatékkal. Az 1989-es változások mindannyiunk életét átalakították, így 2009-ben visszatekintve éreztük annak az igényét, hogy beszéljünk reményeinkről, csalódottságunkról, terveinkről és az elmúlt húsz év során megszületett gondolatainkról.

Minden új munkám személyes érintettségéből indul ki. 2008 őszén nagy port kavart a híres író, Milan Kundera ügynökmúltjának felszínre kerülése, amit egy fiatal történész, Adam Hradílek fedezett fel a titkosrendőrség irattárában. Kundera aláírása szerepelt egy olyan jelentésben, mely börtönbe juttatta az adott személyt. Hradílek részletesen leírta az eset minden körülményét a neves *Respect* című folyóiratban. A riport nagy port kavart, és jelentősen megnyírbálta Kundera népszerűségét. Húsz évvel a '89-es forradalom után még mindig felszínre kerülhetnek a kommunista múlt igencsak meglepő elemei. Ami ebben az esetben a legnagyobb meglepetést okozta, az volt, hogy a riport megjelenését követően Kundera mindenféle magyarázkodástól elzárkózott. Hasonulni kezdett regényalakjaihoz, megpróbált elmerülni a feledésben. Vajon nekünk is felejtetni kellene? Ezt tartottam a legfontosabb pontnak, amelyről beszélni kellene.

A projekt megvalósítása

A projekt során szerettem volna felmutatni a feszültséget különböző nézőpontok, attitűdök és embercsoportok között. A színházi cselekmény eszközeivel szerettem volna megteremteni az elkötelezett párbeszéd lehetőségeit, a végén pedig összehozni különböző generációk képviselőit: idősebb embereket és olyan diákokat, akik 1989-ben születtek. A színház eszközeivel ilyen kérdéseket akartunk feltenni nekik: Elég szabadnak érezzük-e magunkat a mai korban és demokráciában ahhoz, hogy beszélhessünk a múltról? Hogyan tudunk szembenézni a saját egyéni történetünkkel?

Az egész munkafolyamat ezekkel a kérdésekkel indult. Innen kezdtük dramaturgiai kutatómunkánkat az Oral His-

tory Intézettel közösen, interjú készítettünk nagyon sok mindennapi emberrel, középiskolás diákokkal, akik később az előadásban is szerepeltek. Mindent gondosan lejegyeztünk, és ezt a dokumentációt később az előadás részévé tettük. Rengeteg megszólalás alapos elemzésével kerestük az általunk vizsgált téma sarokpontjait. Ekkor döntöttem úgy, hogy felkérem Anna Gruskova ismert szlovák drámaírónt arra az igen nehéz feladatára, hogy a valós történetek alapján írja meg egy cseh–keletnémet pár, Kurt és Květa személyes drámáját. Életük három olyan szakaszát emeltük ki, amelyek társadalmi léptékben is kiemelkedő jelentőséggel bírtak. A színpadon hivatásos színészek, 1989-ben született fiatalok és az események szemtanúi szerepeltek (köztük például Václav Havel). Az előadás mindhárom részét beszélgetés követte.

Első rész: 1975 - tompaság és mozdulatlanság

Kurt és Květa 1975 nyarán találkoztak a dél-csehországi tó partján. Mindketten tanúi voltak egy amerikai pilóta bátor tettének, amint helikopterén keletnémet menekülteket szállított Nyugat-Németországba. Tizenévesekként csodálattal figyelték ezt az akciót és a kommunista határőrökkel folytatott harcát, de nem értették meg a következményeit. A két fiatal egymásba szeretett, majd Kurt Karl-Marx-Stadtba, míg Květa Pardubicebe tért haza. Kurt vegyész volt, Květa tanár. Kis idő múlva összeházasodtak, előbb Karl-Marx-Stadtban, majd később Pardubicében éltek, ahol Kurt egy fegyvergyárban dolgozott, mely a Semtex nevű plasztikbomba gyártásáról ált híressé. Ezt követően a kommunizmus mindenpajiról szolt a beszélgetés.

Második rész: 1989 - forradalom

A bársonyos forradalom során Kurt és Květa együtt ünnepel pardubicei lakásukban. Květa állapotos első gyermekükkel. Néhány hónappal később Kurt barátja telefonál Kelet-Németországból, arról értesítve a nőt, hogy a Stasi archívumában talált dokumentumok alapján Kurt besúgó volt. Květa úgy érzi, hogy elárulták, és válni akar. De a férfi barátja meggyőzi őt, hogy ez az együttműködés nagyon jelentéktelen mértékű volt, és senkinek nem okozott kárt. Mivel a Stasi archívumait nem nyitották meg a nagyközönség előtt, lehetetlen bármit is pontosan kideríteni Pardubicében. A házaspár úgy döntött, hogy nem beszélnek az esetről senkivel. Květa Kurt büntársává vált, a SZABADSÁG idején. Ezt az epizódot is beszélgetés követte: mik voltak az 1989-es forradalmak valódi eredményei?

Harmadik rész: 2009 - huszadik évforduló

2009-ben, a demokratikus változások húszéves évfordulójára Pardubicében egy kiállítást rendeznek. Véletlenül kiállítják egy levél másolatát is, amelyet a Stasi a cseh-szlovák titkosrendőrség részére küldött Kurt nevű ügynökökről. Tomáš, Kurt és Květa fia értesül az apja ügyéről, és úgy dönt, hogy elhagyja az országot. Hagy egy búcsúlevelet is, mely így szól:

„Mikor ezt olvassátok, én már nem leszek itt. Messze kell utaznom, hogy semmi közöm ne legyen többé ehhez az álszent családhoz. Hányanom kell tőletek, még a házunk is a medencével és a BMW-vel hányingert kelt. Megtudtam, hogy apám a Stasi-nak dolgozott. Miért nem mondtad el magad, apa? Miért nem mondtad el te, anyja? De ez még nem is a legrosszabb. Nemcsak-

hogy eltussoltátok a dolgot, hanem a forradalom után ugyanazokat a régi kapcsolataidat használtad fel arra, hogy meggyazdagodj. Semmit sem tanultál? Semmit sem változtál. Ugyanaz vagy, mint húsz évvel ezelőtt. Ne gyere utánam. Soha nem akarlak többé látni. Undorodom tőled.”

A levelet szándékosan ilyen szigorú és provokatív hangon fogalmaztuk. A végén a moderátor feltette a kérdést a közönségnek, hogy adott esetben ők is írnanak-e hasonlót apjuknak. Nagyon érdekes volt hallani a különböző helyekről származó, különböző szociális és kulturális háttérű egyetemisták személyes történeteit. A nézők között vegyesen voltak második generációs iraki emigránsok Hamburgból, különféle nemzetiségű, magasan képzett New York-i egyetemisták, középiskolások Zsolnáról és persze prágai egyetemisták. Különösen érdekes egy Tomáš nevű diák története, akit pont úgy hívtak, mint a darabbeli fiút. Az előadás után hazavitte a levelet, és a nadrágzsebében felejtette. Mosáskor anyja megtalálta, és sírva fakadt, mert azt hitte, ő írta a levelet, és épp készül elhagyni a családot. Megnyugodva, hosszan beszélgettek a témáról szüleivel. Különösen örülök, hogy Mike Bough, a darab angol fordítója, és egyben New Yorkban középiskolai tanár, azóta Tomáš konkrét példáját használja arra, hogy a totalitárius rendszer működését elmagyarázza diákjainak.

Giannina Cărbunariu

AZ ELSŐ MILLIMÉTER

A Román Állambiztonsági Rendőrség

dokumentumai: fikció és realitás

Mint általában, most is egy olyan témát dokumentáltam és vittem színre, ami személyesen érdekelt. A dokumentumok és interjúk alapján igyekeztem bemutatni azt az érzést, amely bizonyos valóságok megtapasztalása során merült fel bennem.

Két korábbi projektem dokumentációs szakaszában kerültem kapcsolatba az Állambiztonsági Rendőrség (Securitate) témájával, ami sok interjúalanyom történetében szóba került. Így az új projekt a két évvel ezelőtt készített előadások szerves folytatásának tűnt. Az *Xmm az Ykm-ből* című előadást a ColectivA független társulat hozta létre a kolozsvári Ecsetgyár (Fabrica de Pensule) nevű helyszínen.

Romániában a Securitate aktáinak ügye továbbra sem világos. Egy nyilvános intézmény feladata, hogy felnyissa a dokumentumokat. Rendelkezésükre bocsátottak egy archívumot – egyesek szerint 26 kilométer, mások szerint 40 kilométer hosszú iratsorról beszélnek, de az nyilvánvaló, hogy az akták egy részét rögtön az 1989-es forradalom után eltávolították, egyes dossziék tehát hiányosak. Tovább bonyolítja az ügyet azoknak az aktáknak a sora, amelyek biztonsági okokból nem bonthatók fel. Lehetőségem nyílt arra, hogy kutatóként két hónapig néhány aktát tanulmányozhassak. De csak azokat, amelyeknek a tartalma a médiából már ismert volt, mivel ez az intézmény mégsem könyvtárként működik, ahol egyszerűen kutatni lehetne dolgokat. Mégis, abból a néhány aktából, amit átolvashattam, sok minden kiderült arról, hogyan épülnek fel az ilyen szövegek; vastag papírcsomók részletezik ugyanazokat a banalitásokat: jelentések, feljegyzések, tájékoztató jegyzetek. Látni lehet, hogyan válik valaki nemcsak „célszeméllyé”, de egy „karakterré” is, mert annyi szemszögből olvashatunk róla, mint egy po-

lifonikus regény hősről. A legtöbb esetben a feljelentők nemcsak a célszemélyről, hanem önmagukról is részletesen jelentenek, igyekezve jó fényben feltüntetni magukat, ezért több kilométernyi akta pusztá fikció.

Van néhány aláírt megállapodás is azok részéről, akik vállalták, hogy informátorok legyenek, ami egy iratsablon alapján készült, tehát nem lehet tudni, milyen valós történet áll a háttérben, hogy megfenyegették-e őket, vagy önként ajánlották fel szolgálataikat. Olykor kiderül a Securitate aktáiból, hogy néhány személyt zsarolással vettek rá a közreműködésre. Olvashatjuk hivatásos besúgók jelentéseit is, akik nagy szanvedéllyel jelentenek, míg mások igyekeztek néhány banalitásra szorítkozni, vagy épp jó színben tüntetik fel a célszemélyt. Ugyanakkor ezek a besúgók és a jelentéseken dolgozó ügynökök irodalmi szempontból komoly munkát végeztek, szinte naplót vagy regényt írtak egy valós személyről. A besúgók besúgtak, az ügynökök fizetésért dolgoztak, óriási összegeket költött az állam erre a nagyvállalkozásra – a fő kérdés ma pedig az, hogy milyen céllal jött létre ez a hatalmas családregény.

A kutatás során alkalmam nyílt arra is, hogy az Oral History Archívum felvételeibe belehallgassak, olyan interjúkba, amelyek az aktáikat elolvasó emberekkel készültek. Ezek azért különlegesen értékes dokumentumok, mert szembebitik az aktát és a személy saját emlékezetét. Mindkettő fikcionalizálja a valóságot, de különböző módon: az első különféle szubjektív nézőpontok felhasználásával hoz létre fikciót, és úgy tesz, mintha „dokumentumot” alkotna, míg az utóbbi eleve fikciót alkot. De ezek együtt igen érdekes és hasznos anyagot képeznek.

Az egyik interjúban egy német újságíró beszél, aki a nyolcvanas években Romániában tanult, és így természetesen folyamatos megfigyelés tárgya volt. Olyan sok rossz dolgot írt róla az aktája – természetesen hazugságokat –, hogy még az Államrendőrség tisztje is megelégedte, és az irat szélére piros nyomatott betűkkel ezt írta: AZ ÉRTELMEZÉS A MI FELADATUNK!

2011-ben Dorin Tudoran újságíró, aki 1985-ben végleg emigrált Romániából, ötszáz oldalas válogatást adott közre több mint tízezer oldalas aktájából: *En, A fiuk. A Securitate egyik aktája* címen. Ez a gyűjtemény jól mutatja, mekkora mennyiségű fikciót gyártott az Állambiztonsági Rendőrség és besúgóinak csapata, és milyen változatos eszközöket használt a szervezet ahhoz, hogy közelebb férközzön a célszemélyhez: nyomást gyakorolt a barátaira, akik mégis megpróbálták jó színben feltüntetni, sőt néha külföldön rossz hírért próbálta keltetni hamis információk elhíntésével. Hosszú beszélgetések után a színészekkel úgy döntöttünk, hogy Dorin Tudoran aktáját használjuk fel az előadáshoz, aki maga is beleegyezett, hogy interjút adjon nekünk. Az általunk kiválasztott részlet szereplői a következők voltak: a Kommunista Párt Propagandairodájának vezetője, az Írószövetség elnöke és maga Dorin Tudoran. A beszélgetés helyszíne: a Kommunista Párt Bukaresti Bizottságának Székháza. A dátum: 1985. március 25.

Több okból is erre az epizódra esett a választásunk. Az Államrendőrség ügynökeinek fikciót gyártó beavatkozása jól látható a tízoldalas átirat minden részén. Nagyon sok például a hibajegyzék: a dokumentum végére tették az első verzióból kihúzott részeket. Ez azzal magyarázható, hogy a dokumentum három verzióban készült. Az elsőt Ceaușescunak és feleségének küldték, és az ügynök jól tudta, hogy a küldönc lesz az első, akit megbüntetnek, így eleve kihúzta Tudoran legerősebb szavait. Van néhány nagyon súlyos nyelvtani hiba is a Tudorannak tulajdonított megszólalásokban, melyek bizonyára nem származhattak tényleg az újság-

író szájából. Rengeteg továbbá a hezitálás, a kézi javítás, az aláhúzott mondat, a témák közötti hirtelen váltás: valószínűleg bizonyos részeket le sem jegyezték az átirat készítői. Másrészt, ami igen ironikus, a dokumentum úgy néz ki, mint egy dráma részlete: nevek és megszólalások váltakoznak. Mi több, „rendezői instrukciókat” is találunk. Egyszer, mikor Tudoran ezt mondja: „Akiknek feladatuk a tájékoztatás...”, a következő kézírásos megjegyzést látjuk a papíron: „Kezével háta mögé mutat a Belügyminisztérium épülete felé”. Dorin Tudoran szerint az sem elképzelhetetlen, hogy videofelvétel is készült a tárgyalásról, de ez egyelőre nem érhető el. Megmosolyogtat, hogy néha a „kézírásos magyarázó” milyen kommentekkel kívánja érthetővé tenni a lejegyzett kihallgatást. „Ha valamit meg akarok tenni, akkor meg is fogom – mondja Tudoran –, még akkor is, hogyha figyelnek a trafik mögül vagy a rövidáruboltban.” Mellette a megjegyzés: „a Securitate ügynökeire utal, akik követték”. Harmadszor pedig, egy drámai jelenethez hasonlóan bomlik ki a tárgyalás: a feszültség fokozásának remek eszköze, hogy sokáig nem értjük, miért kel a célszemély védelmére a propagandafőnök és az Írószövetség elnöke. Csak a végén fedik fel kártyáikat, amikor már úgy tűnik, nem tudják meggyőzni az írórt semmiről: „ha nem kap útlevelet, a végén még éhségstrájkba kezd, és transzparenszeket aggat az ablakába.” A végén derül ki az is, hogy miért kínál a Párt és az Írószövetség is hirtelen állást neki, miután négy évig semmilyen munkát nem kapott, mivel viselkedését és véleményét elfogadhatatlannak tartották. És ezt egy olyan országban, ahol munkanélküliség elméletileg nem létezett. Mint egy igazi „színházi” jelenetben, itt is alkudozás tanúi lehetünk, bár ez csak tettetett: Tudoran az elejétől fogva kijelenti, hogy nem hajlandó semmilyen alkura, míg a másik két „ügyfél” úgy tesz, mintha ezt nem hallaná, és különféle stratégiákkal próbálkozik: fenyegetéssel, ígéretekkel stb.

A dialógus kétféle nyelve között éles ellentét mutatkozik: van egy standard nyelvhasználat, mely megpróbálja elfedni a valóságot és megfenyegetni a mögöttes nyelvet, amely viszont egyszerű szavakkal igyekszik kimondani az igazat: egy romokba döntött ország igazságát, ahol az alapvető emberi jogokat naponta lábbal tiporják, ahol a Securitate uralkodik. A beszélgetés során a két ügynök, aki a Nép Hangját képviselte, színpadias nyelvet használt, mintha több száz ember előtt, egy „nyilvános kivégzésen” szólaltak volna fel. Tudoran elmondta, hogy a teremben csak ők hárman voltak, és talán egy néma megfigyelő, de mindenki jól tudta, hogy mikrofonok vannak elrejtve. Tudorantól tudtuk meg azt is, hogy a két ügynök viselkedéséből néha látszott, hogy teljesen elveszettek. Ez kitetszik az átiratból is, hiszen sokszor ugyanazokat a mondatokat ismétlik. De Tudoran is jól tudta, hogy mikrofonok vannak körülöttük, és ő is fontosnak tartotta, hogy üzenetét átadja.

Azért is pont erre a tíz oldalra esett a választásunk, mert rengeteg hiányzó rész, a javítások, a kimondatlan gondolatok és az ismétlések provokatívan hatnak a képzeletre, arra ösztönöznek, hogy saját magunk próbáljuk meg összerakni a történetet, ezáltal egyszersmind megteremtve a kapcsolatot mai valóságunkkal is. A próbák során felmerült első kérdés az volt, hogy milyen viszonyt alakítsunk ki a forgatókönyvvel és a „karakterekkel”, akik nem színpadi alakok, hanem ma is élő emberek, és hogyan viszonyuljunk a közönséghez. Nagyon sok időt töltöttünk azzal, hogy válaszokat találjunk ezekre a kérdésekre. Csak ezek után kezdhettük el a konkrét munkát az anyaggal.

Azt mindannyian sejtettük, hogy a dokumentációs szakasz végén futóhomokon találjuk magunkat, akár a legelején, nem találtunk ugyanis olyan igazságokat, amit a közön-

séggel közölhattunk volna, így csak a megértés vágyából tudunk kiindulni, és abból a hajlandóságból, hogy beszéljünk ezekről a kérdésekről. Úgy döntöttünk, hogy az értelmezés tényleg nem a mi feladatunk, hanem csak az, hogy fikciót építsünk a valóság megtalált „nyomai” köré, megkeresve a dokumentumban a valóság és fikció elegyítésének mechanizmusait. A nézőktől pedig azt vártuk, hogy vegyenek részt a szöveg „olvasásában”, meghagyva számukra a szabadságot, hogy tetszőleges álláspontra helyezkedjenek a térben és a vitában, hogy pozíciójukat mindkét értelemben tetszőlegesen megváltoztathassák.

Úgy döntöttünk, hogy a helyzetváltoztatás szabadságát magunk számára is fenntartjuk. Miután a nézők tetszőlegesen helyet foglaltak a térben, a színészek is helyet keresnek maguknak, szabadon választva meg a távolságot egymástól és a nézőktől. Néha magukkal viszik a díszletet is, mely nagyon egyszerű: egy asztal, rajta működő vezeték nélküli mikrofon és négy szék. A színészek néha úgy döntenek, hogy a nézők elé helyezik az asztalt, néha leülnek a nézők egy csoportja mellé, néha közvetlenül szólítják meg őket, azt a hatást keltve, hogy ők is tanú a kihallgatásnak, de a beszélgetés újraalkotását is nézőként figyelik. Egy kamera is követi a négy színészt, de feladata nem az, hogy a szereplők folyamatos megfigyeltségét jelképezze. Hanem hogy folyamatosan kövesse a színészeket, mutassa meg a nézők mely csoportjához csatlakoztak, kitől távolodtak el, emelje ki bizonyos gesztusaikat, melyek a két, egymással szemben elhelyezett hatalmas kivetítőn sokkal jobban láthatók lesznek. A kamera ugyanakkor a negyedik szereplőként is funkcionál, mert nemcsak ő követi a színészeket, hanem a karakterek is követik a kamerát, tudják, hogy jelen van, és „játsszanak” vele. Mindig egy adott színész feladata, hogy kezelje a kamerát, és ő a felelős azért is, hogy az „eredeti forgatókönyvet” betartsák, értesítse a többieket a javítások és jegyzetek helyéről, vagy figyelmeztesse őket, hogyha eltérnek az „eredetitől”, néha pedig segítségül kivetít a képernyőre néhány sort a szövegből.

A másik kérdés az volt, hogyan „játsszuk” le az 1985-ös beszélgetés szereplőit. Amikor elkezdtem a projekten dolgozni, nem rendeztem szereplőválogatást, két okból sem: nem volt szövegem, csak egy kiinduló ötlet; másrészt azokkal a színészekkel akartam dolgozni, akikkel egyébként is szoktam, és akik kellően elkötelezettek lesznek majd: két színészt és két színésznőt választottam, akik mind harminchárom év körüliek. Ekkor az a képtelen helyzet állt elő, hogy három férfit kellett eljátszanunk, akik teljesen más korúak voltak: egyik negyvenéves, másik ötven fölötti, a harmadik negyven-ötven közötti. Egyértelmű, hogy igen távol voltunk az úgynevezett „ideális szereposztástól”. Ugyancsak nagy kihívást jelentett annak az eldöntése, hogy ki játssza Tudoran szerepét. Nem az volt a kérdés, hogy ki tudná jobban vagy rosszabbul megjeleníteni az író, hanem etikai jellegű nehézségek merültek fel. Az a színész, akire az elején osztottuk a szerepet, annyira radikálisnak találta a normalitásáért a végsőkéig harcoló újságíró alakját, hogy úgy látta manapság nem lehetne ilyen alakot találni a közéletben – legalábbis a ma nyilvános szereplői között. A színész azt áll is tartott, hogy nem tudná „végigjátszani” a szerepet, mert nem hiszi el magáról, hogy adott esetben ő is hasonlóan bátran tudna viselkedni. Ekkor döntöttünk úgy, hogy segítenünk kell egymásnak „végigjátszani” a szerepet. Kitaláltuk, hogy minden előadás elején sorshúzással döntjük el, ki melyik karaktert fogja aznap játszani, a negyedik színész pedig mint „technikai személyzet” a kamerát és a forgatókönyvet működteti. Az előadás során viszont a színészek folyamatosan cserélgetik a szerepeiket, mígnem mindannyian sorra

kerülnek Tudoran eljátszásában. A játékszabály a következő: minden színésznek el kell tudnia játszani az összes szerepet, mindenkinek segítenie kell Tudoran alakjának „megjelenítésében”, kezdetben valamilyen helyzetet el kell foglalniuk a nézőköz képest, majd meg kell változtatniuk, és ugyanannak a szövegrésznek más-más verzióit kell bemutatniuk.

A próbák során azzal kísérleteztünk, hogy különféle formákban rekonstruáljuk egy adott szövegrész kontextusát. A végére például ötfajta változatunk van. Ezekben a szabályokon túl a színészek szabadon variálhatták a különféle részeket, rövid részleteket többször is újrajátszva, újrakezdve egy szekvenciát, ha úgy érzik, valamit rosszul indítottak, szövegmondási és egyéb hibáikat nyíltan kijavíthatták. Mivel mindegyik színész máshogy értelmezi az adott karaktert, az egyes jelenetek elején meg kell vitatniuk az eljátszandó szituációt az éppen adott szereposztásnak megfelelően.

A kezdetektől fogva elismertük, hogy nem a valóság „rekonstrukcióját” kíséreljük meg, hanem csak rá akarunk kérdezni a színháznak arra a képességére, hogy egy ilyen „rekonstrukciót” meg tud-e valósítani. Mit tudunk kezdeni ezzel a „valóságnyommal”, melyet az Állambiztonsági Rendőrség hagyott ránk? Ugyanannak a szövegrészletnek több verzióban való megjelenítését vitaindítónak szántuk, azt az érzetet keltve a nézőkben, hogy a színpadi megvalósításra még ennél is több lehetőség létezik. E színházi gyakorlat során azt akartuk kideríteni, mi is valójában ez az archívum, nem pedig a benne rejlő végső valóságot iparkodtunk feltárni. A színház a fikcióalkotás során kérdéseket tud feltenni, melyek alapján a társadalom komoly vitát folytathat róluk, ahelyett, hogy passzivitásba merülve mindent magába szívna a médiából.

Az egyik legfontosabb ok, amiért ezt a részletet választottuk, az, hogy az ott leírt mondatok úgy hangzanak, mintha ma mondanánk őket. A politikusok attitűdje, az értelmiségiek opportunizmusa, a hatalom arroganciája ugyanaz ma is. Sajnos a Tudoran által huszonöt éve kimondott szavak tökéletesen illeszkednek a mai valóságra: „Nincs semmilyen kapcsolat az állami intézmények és a polgárok közt”, vagy „Van-e egyetlen olyan törvény is ebben az országban, amelyet tisztelünk?”.

Futóhomok: ezt a szót írtuk fel fehér krétával a fekete padlóra. Az előadás végére, mivel az emberek sokat járkáltak rajta, már nagyrészt elmosódott, olvashatatlanná vált. Akár a Securitate archívumának kilométerei.

David Schwartz

FELELŐSSÉGEM TUDATÁBAN KIJELENTEM

A Felelősségem tudatában kijelentem Alina Șerban, a fiatal roma származású román színésznő előadása saját életéről. Ő maga meséli el a saját szövegeire alapuló történetet. Az előadást Alinával és Alice Monica Marinescu dramaturggal közösen hoztuk létre. Nem vagyok benne biztos, hogy ez vegytiszta dokumentarista előadás, mivel a szöveg Alina gyerekkori naplőbejegyzéseiből és saját visszaemlékezéseiből jött létre.

Három kérdésre szeretnék kitérni: röviden felvázolnám a Romániában élő roma kisebbség helyzetének történeti és politikai kontextusát, hogy értelmezhető legyen előadásunk háttere, másrészt kitérnék azokra a módszerekre, amelyeket a produkció és a szöveg létrehozására használtunk, végül pedig a közönség reakcióiról és a projekt folytatásának lehetséges módjairól beszélnek.

Bár nem tudni pontosan, honnan származnak a romák, azaz nincs egyetértés a történészek között a kérdésben, leg-

többen úgy tartják, hogy India valamelyik részéről származnak, és a Bizánci Birodalmon keresztül érkeztek Európába. Ez fontos történelmi tény, mert így érthetjük meg, miért nevezik magukat inkább romának, mint cigánynak, gipsynek vagy egyéb olyan néven, amelyet a többi népek adtak nekik. Ugyanis a Bizánci Birodalom lakóit *rom* néven illették. Így igen humoros, hogy amikor a XIX. században a románok Romániának kezdték nevezni saját országukat, a név ugyancsak a Bizánci Birodalomra vezethető vissza. Ez a tény egy nagyon érdekes kérdést vet fel, ugyanis sok vita zajlik manapság Romániában arról, hogy ki számít románnak és ki nem, és rengeteg indulatot vet fel az a feltételezés, hogy a románok valójában azonosak románokkal. Nem lehet pontosan tudni, hogy a románok szolgaként érkeztek-e Romániába, vagy utólag kerültek szolgáskorba, de bizonyított tény, hogy mintegy ötszáz évig a románok bojárak és az ortodox egyház vezetőinek szolgálói voltak. A XIX. századi felszabadulás után elkezdték szervezni saját közösségeiket. Az 1930-as évekre több roma szervezet is működött, de a Ion Antonescu által vezetett fasiszta rezsim 1938-as hatalomra kerülése után 36 ezer roma vesztette életét Transnistria koncentrációs táboraiban és más pogromokban. Ugyanekkor a Magyarország fennhatósága alá visszakerülő erdélyi területekről a roma lakosság jelentős részét hurcolták el Auschwitzba, Birkenaubába és más koncentrációs táborokba. Bár a kommunista diktatúra idején bizonyos jogokat megkapott a roma lakosság, mégis, a közösség szintjén jelentős identitásvesztést szenvedtek el. A kilencvenes évek elején a roma kisebbséget támadások érték a román és magyar etnikumú lakosság részéről egyaránt, bizonyos Maros megyei településeken, a Bolintin-völgyben és más falvakban. A legtöbb ilyen incidens hátterében az a vélekedés állt, hogy a románokat egyfajta új kapitalistáknak tekintették, mivel számtalan kis, sokszor illegális vállalkozást üzemeltettek, mint például az illegális pénzváltást vagy egyéb kereskedői tevékenységeket. Ma a roma közösség jelentős része mélyszegénységben él, folyamatos diszkrimináció áldozata, szenved az integráció és az oktatás hiányától. A románokkal szembeni ellenérzés néha olyan abszurd törvényjavaslatokban csúcsosodik ki, mint az a tavalyi kezdeményezés, hogy a népcsoport hivatalos megnevezését cigányra változtassák, elkerülve így a *roma* és *román* összemosódásának lehetőségét a nemzetközi médiában.

Ez a háttér Alina történetének, aki egy, a román társadalomba jól beilleszkedett roma családban született 1986-ban. Szülei korábban mindketten dolgoztak, de a kilencvenes évek elején édesapja sorozatosan veszítette el állásait, belebukott egy vállalkozásba, egészen amíg tízéves korára Alina először találkozott a roma gettóban élő rokonaival. A kislány arra kényszerült, hogy egy viszonylag átlagos, panellakásban eltöltött gyermekkor után egy olyan nyomortelepre költözzön, ahol sem villanyáram, sem gáz nem volt, óriási családok nyomorogtak kis házakban.

Ami minket ebben a biográfiában leginkább megfogott, az az volt, hogy egy olyan személy története ez, akit sem a roma, sem a román közösség nem fogad el teljesen. Mindkét népcsoport diszkriminatív módon viselkedett vele, míg ő igekezett a többségi román lakossághoz hasonlítani, de másságát nem tudta letagadni. Az előadásban ezt az identitáskrizist akartuk körüljárni. Alina két változatban is megírta a produkció alapját képező monológját, majd Monica Marinescu dramaturggal közösen dolgozni kezdtünk a szöveg végleges formájának kialakításán. Ehhez egy igen fontos részt tettünk hozzá: szó szerinti részleteket Alina tinédzserkorában írt naplójából. Ezeket csak szerkesztettük, de nem írtuk át. Néhány jelenetet a közös beszélgetések alapján hoztunk létre.

A munka során két nehézséggel kellett szembenéznünk. Az egyik a szöveggel kapcsolatos: nagyon sokat beszélgettünk arról, hogy mi fontos és mi nem Alina történetében. Ha valakinek az élettörténetét igyekszel elmesélni az illető közreműködésével, akkor az alany egyrészt jobban tudja, hogy mi a fontos a saját életében, másrészt valahogy a mindennapi életritmus rendszerint nem kap elegendő figyelmet, az emberek hajlamosak inkább a nagy eseményeket kiemelni saját életükben. Ezzel szemben mi arra törekedtünk, hogy Alina mindennapjait mutassuk meg, a mindennapos diszkrimináció tapasztalatát, nemcsak azokat a sorsdöntő eseményeket, mint amikor édesanyját börtönbe zárják, vagy amikor a roma gettóba kell költöznie.

A második nagy nehézség a próbák során merült fel. Nagyon nehéz egy embernek a saját életét eljátszania, rendkívüli kihívás önmagának lenni a színpadon, hisz sok olyan dolgot kell megjelenítenie, amely kiszolgáltatottá teheti, vagy olyan mozzanatokot kell elmesélnie, amelyeket a valós életben semmiképpen sem osztanánk meg másokkal. Igyekeztünk egy olyan perspektívát találni, amely Alina saját történetének szubjektív, de pontos képét adja.

Az előadást nem titkoltan politikai deklarációjának is szántuk. Egy fiatal roma színész nyilatkozata, aki nyíltan vállalja az azonosságot etnikai közösségével, és kész harcba szállni a roma közösség jogaiért. Az ő története egyaránt nagyon fontos a roma és nem roma lakosság számára, mivel egy olyan nézőpontot mutat fel, amely radikálisan eltér a román megszokott romániai megjelenítéseitől. Itt kell megemlítenünk a romániai román önmegjelenítésének problémáit, amit leginkább annak hiánya jellemez. Legtöbbször a románok csak a többségi diskurzusok reprezentációiban jelennek meg. A XIX. században például Ion Budai Deleanu *Tiganiada* című regényében vagy más olyan irodalmi művekben, ahol túlzottan romantikus képet rajzolnak a cigányságról. Ezt az előadást pontosan egy ettől radikálisan eltérő önmegjelenítésnek szántuk: Alina történetét a saját nézőpontjából meséli el, és egyben szót ejt a roma kisebbség és a román többség problémáiról is. Ugyanakkor az is fontos volt számunkra, hogy senkit se vádoljunk, és hogy mindkét oldal problémáit felmutassuk. Ne mondjuk azt, hogy minden a román lakosság hibája. Egyszerűen meg akartuk mutatni, hogyan élte át Alina ezeket a problémákat, és kezdjünk el végre közösen gondolkodni azon, hogy mit lehetne tenni. Úgy gondolom, munkánk következő fontos lépése az lesz, hogy workshopokat szervezve további roma fiatalokkal és felnőttekkel dolgozzunk együtt, akik szeretnék elmondani történeteiket, vagy maguk is szerveznének a miénkhez hasonló műhelyeket.

Ardai Petra

A SPACE SZÍNHÁZ ÉS

A SZEMÉLYESSÉG POLITIKUMA

A SPACE olyan színházi vállalkozás, amelynek két központja van: Budapest és Amszterdam. Az általunk létrehozott dokumentarista színház a valóság és fikció határmezsgyéjén egyensúlyoz, a „személyesség politikumából” indul ki. Mi lenne, hogyha ez meg ez történe velünk? Mit tennénk egy ilyen vagy olyan helyzetben? – kérdezzük magunktól és a közönségtől. A dokumentum színházi feldolgozásának lehetőségeit kutatjuk. Szerintünk minden helyszín helyspecifikus (*site-specific*), még egy színházterem is. Szeretnénk elcsípni a valóságot. Szeretnénk átlátni a tényeken. A mindennapok nézőpontjából tekintünk az életre. Személyesség

tesszük a politikai kérdéseket. Semmit sem akarunk bevalani vagy megmagyarázni. Tapasztalatokat szeretnénk a nézőknek átadni. Az idő és a tér erős fizikai érzetével szembe-
sítjük őket, és arra kérjük, hogy alakítsanak ki személyes kapcsolatot az adott témával. Az alábbi rövid ismertetőben három projektünkről szeretnénk néhány gondolatot megfogalmazni, és figyelmükbe ajánlani készülő előadásunkat, melynek címe: *Malacpersely* (Pig Bank).

A *hely, ahova tartozunk* (The Place Where We Belong) a nemzeti identitásváltás darabja, az új mobilitásról, a jelenkori népvándorlásról szól. Egy Hollandiában élő magyar emigráns és holland férje közösen keresik az „otthon” szó jelentését. Felvetik a kérdést, hogy „ki hova tartozik, és miért”.

A *hely, ahova tartozunk* azonban nemcsak a magyar vagy holland identitásról szól. A két karakter történetén keresztül felvetődik a bennszülöttek és idegenek viszonya... Az ő történetük egy vászon, melyre ez a problémakör kivetül.

A holland férfi végtelenül unalmasnak találja szülőhazáját, és nagyon csalódott, míg a magyar emigráns még mindig nem találja helyét az országban. Hova költözzenek? Oslóba vagy Szófiába, Lisszabonba vagy Isztambulba? Hol érezhetik otthon magukat?

Az előadás installációja szó szerint a valóság felé fordítja a színházat: a közönség egy ablak mögött foglal helyet, mely az utcára néz. Fülhallgatón keresztül a magyar emigráns hangos naplóját hallgatják, aki beilleszkedési gondjait, értetlenségét meséli, felháborítja, hogy a férje milyen könnyedén kezeli az elköltözés és a vegyes házasság problémáit... Férj és feleség, bennszülött és emigráns – két különböző háttér (Nyugat-Európa és Kelet-Európa) és a „haza” két különböző felfogása. A férj fent ül a nézőkkel, az ablak mögött. Az utcát filmezi, és rádiókapcsolatban van feleségével. A közönség pedig hallgatózik, figyelni az utcát és a házaspárt. A nő az utcán van, kezében kamera. A hangos napló beszédfolyamát néha megszakítják a járókelőkkel folytatott párbeszéd, melyeket a férj kommentárokkal lát el. Költözünk ide? – kérdezi a nő. Hogyan tudnánk a leghatékonyabban beilleszkedni? Adjon néhány ötletet... Ezekkel a kérdésekkel szembesülve a járókelők hangot adnak érzéseiknek a hazájukról és az idegenekről, beszélnek a nemzeti identitásról vallott nézeteikről.

Amit ebben az installációban a leginkább szeretek, az annak a lehetősége, hogy a valóságot egyszerre két nézőpontból rögzítsük, ami csak a színházban lehetséges. A feleségnél levő kamera közeli képeket közvetít azokról az emberekről, akikkel találkozik, másrészt a voyeur biztonságából láttatja az események madártávlati képét. Nagy sikernek tartom, hogy a SPACE mára fenntartható kooperációs szálakat épített ki Hollandiában, Magyarországon, Belgiumban és Németországban. Ez az interkulturális, de mégis helyileg működő munkamódszer rendszeres művészi együttműködésre kínál alkalmat, és olyan színházi kísérletek születnek a segítségével, amelyek a helyi közönséget a hozzá legközelebb álló nyelven szólítják meg. Amikor turnézunk egy ötlettel, mindig elkészítjük annak helyi változatát, így nemcsak helyspecifikusak, de kultúraspecifikusak is vagyunk egyszerre. Négy nyelven játszunk, és ha ez nem lenne elég, megtaláljuk a fordítás lehetőségeit is.

Az interkulturális és interlokális együttműködés jó példája a *Holland cunami* című áldokumentarista előadás. A „mi lenne, ha” fikcióképző erejét használva azt feltételezzük, hogy cunami fenyegeti Hollandiát, és minden nemzet közül pont a magyar vállalja, hogy segít a bajba került hollandokon. Akiknek ki kell üríteniük az egész országot, és megpróbálnak új életet kezdeni Magyarországon. Ebben a projektben azzal kísérleteztünk, hogy megtanítsuk a magyar

közönséget arra, hogyan fogadja a holland menekülteket. Készültünk „tananyaggal” is, a hollandok által rögzített videóüzenetekkel, melyeken gyakorolni lehet: például az egyetlen egy meleg pár kér menedéket, míg másokon fiatal és öreg hollandok tesznek fel olyan kérdéseket, melyek hemzsegnek a kelet-európaiakkal szembeni naiv előítéletektől. Felvettük a magyar közönség reakcióit, és felhasználtuk az előadás holland verziójának elkészítéséhez. Ez arra a kérdésre keresi a választ, hogy milyen érzés lehet menekülni lenni, mindent magad mögött hagyva új életet kezdeni egy másik kultúrában. Az előadást egy vasútállomáson rendeztük meg – ahova a fikció szerint a holland menekültek érkeznek majd –, míg a videobejátszásokat mozgatható felületekre vetítettük: vonatokra vagy az állomáson található vasúti menetrendekre. Váltakozott a vetítés és az élő akció, a két nemzet között párbeszéd alakult ki.

Azáltal, hogy megkértük a magyar és holland közönséget, hogy reagáljanak a fiktív szituációra, az anyag dokumentumértéke domborodott ki. Igen tanulságos és szórakoztató volt látni, hogyan fantáziálnak a katasztrófaövezetté alakult Hollandia sorsáról. El tudják képzelni, milyen menekülni lenni? Hogyan reagálnak majd a magyarok a liberális és igényes hollandok érkezésére? Hogyan illeszkednek majd be a hollandok a kelet-európai életbe? Előveszik-e majd gyarmati múltjuk emlékeit... És egyáltalán mi lesz a bőröndjükben? Mi fog nekik leginkább hiányozni a hazájukból? Mit hoznak ajándékba? Mit szeretnénk tőlük ajándékba kapni? A *Holland cunami* nem politikai pamflet, hanem egy elmés gondolatfüzér, amely felszabadító erővel hat. A tenger fenyegetése ma is fennáll, és mivel Magyarország egyre kevésbé nyitott Európára és az egész világra, más olyan országokat is keresünk, amelyek hajlandóak lennének befogadni a hollandokat. Vannak jelentkezők? Végül is egy nagyon helyes kis nép ez.

Jelenleg is futó előadásunk *A felhő*, mely nemzetközi koprodukcióban jött létre. Tárlatvezetés a jövő múzeumában. 2011-ben járunk, ötven évvel a nagy változás után, amely megmentett a teljes pusztulástól. A történelmet elfelejtettük, és annyira megszoktuk a jólétet és a harmonikus életet, hogy már nem is tudjuk értékelni. Képes lehet-e a múzeum arra, hogy megóvjon egy újabb katasztrófától? Tudunk-e tanulni a történelemből? A *felhő* a színházban kezdődik, egy 2011-es show-lakásban. Fogadjuk a közönséget, és megmutatjuk, hogyan éltek az emberek abban a korban:

„Üdvözöljük 2011 múzeumában. Nagyon örülök, hogy itt vannak. Annak is nagyon örülök, hogy a 2011-es divat szerint vannak felöltözve. Szép... Úgy néznek ki, mint egy jellemzálban. Ismerkedési rítus. Büszkén mutatjuk be kutatásunk legújabb eredményeit. Történelemből rábukkantak azokra az emberekre, akik a hatalmas változások előidézői voltak. Első látásra úgy néznek ki, mint 2011-es átlagemberek. A nevük korábban Ar dai Petra és Luc Van Loo volt. Barátjukkal, Li Yanggal együtt megmentették a világot a katasztrófától. Valószínűleg csodálkoznak azon, hogy pont úgy néznek ki, mint az egyik történelmi figura. Mi ugyanis Ar dai és Van Loo hasonmásai vagyunk. Azzal keressük a kenyereinket, hogy eljártsszuk az ő életüket. Ezért kértek minket, hogy dolgozzunk itt a múzeumban. És imádjuk a munkánkat. Legalábbis én igen. Egyébként túl sokat nem tudunk Ar dairól vagy Van Looról. Szinte az egyetlen információ róluk ez a négy-öt hiteles fotó, amelyeket azon a napon készítettek, amikor eszükbe jutott, hogy megváltoztassák a világot. Li Yangról pedig nincs egy becsületes fotónk sem, csak egy rekonstrukció, ami a kortársak megfigyelésén alapszik. Lehet, hogy téves az, hogy bikiniben van, vagy az, hogy görögdinnyét tart... Talán mindkettő téves. Nem tudjuk. A kép legalábbis legendává vált. Így emlékezünk Li Yangra,

és innen ered szeretett görögdinnye-ünnepünk is. Arдай Budapestről származik, ami akkoriban nem volt még a Veszélyeztetett Kelet-európai Értelmiségi Fajok Rezervátuma, hanem a Duna-vidék legkisebb totalitárius rezsimje. Van Loo Amszterdamból származik, egy olyan városból, amely már évek óta víz alatt van; itt található a Vízi Alvilág nevű bűvárparadicsom... A fényképek és más 2011-ből származó autentikus dokumentumok alapján szinte biztosra vehető, hogy Arдай és Van Loo a kapuzárás pánik nevű generációs betegségben szenvedett. Azt hiszem, ezt meg kell magyaráznom, mert ez a betegség 2061-ben már nem létezik. Olyan életkor volt ez, amikor az emberek annyira el voltak foglalva életük elejének végével, illetve életük végének a kezdetével, hogy képtelenek voltak annak közepét élvezni.

Mielőtt belépünk a múzeum szabadtéri részére, engedjék meg, hogy tudósítsam önöket a biztonsági előírásokról. Nem tölthetünk negyven percnél hosszabb időt a 2011-es valóságban anélkül, hogy mentális és pszichológiai sérüléseket ne szenvednénk. De ne aggódjanak, ma még nem megyünk ki oda.”

A 2011-es kiállítótér bemutatása után az Arдай- és Van Loo-hasonmások végigvezetik a nézőket a 2011-es szabadtéri kiállításon. Tesznek egy sétát az épület körüli nyilvános térben. Fülhallgatókon keresztül a Felhő beszél a nézőkhöz, és bemutatja a látnivalókat. A vezetett túra előre rögzített hanganyagát élő interakciók szakítják meg, mint a járókelőkkel való kapcsolatfelvétel. És persze fény derül a Li Yang és a görögdinnye körüli történelmi titokra is.

MALACPERSELY hajléktalan álmok számára (PIG BANK for Homeless Dreams) a címe annak a projektnek, amelyen most dolgozunk. A *Malacpersely* egy szívmengető kiesős játék, amelyben te döntöd el, hogy ki jut be a következő szintre, hogy álmát valóra válthassa – vagy legalábbis közelebb kerüljön hozzá. Egyszerűen, gombnyomásra. Hat valós szereplő verseng azért, hogy egy mikroajándékot kapjon a közönségtől. Ez az adomány megváltoztathatja életüket, és ezzel megválthatja a világot. Ki nyer majd? A legkiszolgáltottabb vagy a legtalpraesettebb? Vagy egyszerűen a legvonzóbb? Egy nagy interaktív képernyőn láthatjuk megelevenedni történetüket, és követhetjük a közönség szavazatainak alakulását. A *Malacpersely* az adakozás és elfogadás nehézségeiről szól, a globális szorongásról és arról, hogyan tudunk mi emberek kis befektetéssel nagy változásokat előidézni. A játék tétjét képező pénz a nézők önkéntes adománya, melyet a közönség a jegyek megvásárlásakor tesz be a közös perselybe. Egy szimbolikus összeg összegyűjtésével egy mikroajándékot tudunk felajánlani egy valós szereplő-

nek, lehetővé téve, hogy a közönség a valósággal játszhasson. A *Malacpersely* egy szelekciós folyamatot jelenít meg – ennek részei a megvitatás, a szavazás –, melynek során a közönség ténylegesen dönthet arról, hogy ki lesz az este nyertese. A befogadó színház támogatásának függvényében a SPACE igyekszik minél több helyi versenyzőt bevonni, akiknek az élettörténetét videóüzenetek által ismerheti meg a közönség. A videorészletek bekeverését élőben végezzük, hogy alkalmazkodhassunk a közönség döntéseire. Minden nézőnél van egy nyomógomb, ezzel tud „igennel” vagy „nemmel” szavazni. A szavazás eredményét a képernyőn láthatjuk. Minden körben egy új erkölcsi dilemmát vetünk fel, mely megnehezíti a közönség döntését. Arдай Petra és Luc Van Loo kommentálja az eseményeket. Mesélnek az adott szereplővel való személyes találkozásról és a saját érzéseikről, kétségeikről. A videóüzenetek és az alkotók kommentárjai egyaránt befolyásolják a közönség döntését.

A *Malacpersely* azonnali véleményváltás egymásról egymással. A játék során, a színházi előadás biztonságában sokkal könnyebb más helyzetébe helyezkedve a közönség érdekeit a saját érdekeink fölé helyezni. Az előadásban igyekszünk nem kikerülni a kényes kérdéseket, amelyekről alig tudunk már beszélni, hanem éppen ezeket helyezzük a középpontba, megértéssel, humorral és önkritikával beszélünk róluk. Mind az előkészületek, mind az előadásokat követő események láthatóak lesznek a projekt szociális portálján. Mivel a játék interaktív, a közönség nem fogja tudni minden versenyző történetét végig megismerni az előadáson. Ez a honlap viszont lehetőséget nyújt arra, hogy megismerjük az összes jelentkező történetét, és újakat ajánljanak. A közönség itt arról is értesülhet, hogy mi lett a sorsa a pénzüsszegenek, amelyet az előadás győztese kapott, és további segítség-szervezetek elérhetőségeit is megtalálják.

Elvesztettük a dinoszauroszt. Elvesztettük a dodót. Hamarosan elvesztjük az idealistát is.

Az evolúciós folyamathoz a fajok kihaltása természetesnek tekinthető.

1. kérdés: *Próbáljuk meg megmenteni őket, vagy hagyjuk, hogy a természet tegye a dolgát?*
2. kérdés: *Ha nem mentjük meg őket, képesek lesznek-e túlélni a közelgő Szociális Jégkorszakot?*
3. kérdés: *Ha túlélnek ezt, és domináns fajokká válnak, továbbra is idealisták maradnak?*

Gyakran Ismételt Kérdés: [az angolban FAQ, Frequently Asked Question]



Szerkesztette: Szabó Attila és Tompa Andrea
Fordította, és az előszót írta: Szabó Attila
Kiadja: SZÍNHÁZ + SzínMűhely Alapítvány

A felszólalások a Kortárs Drámafesztivál Budapest 2011 keretében rendezett ÚJRAHASZNOSÍTOTT VALÓSÁG A SZÍNPADON, Dokumentarista színház és dramaturgia Közép-Kelet-Európában című konferencián hangzottak el.
Időpont: 2011. december 2–3. Helyszín: Közép-európai Kulturális Intézet, Budapest

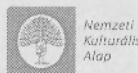
Szakmai partnerek:

Institut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Institut Umeni – Divadelni Ustav, Tučeta Studio novej drámy, občianske združenie



A konferencia létrejöttét a Nemzetközi Visegrádi Alap és a Creativ Média Színházi Ügynökség támogatása tette lehetővé. A melléklet kiadását a Nemzeti Kulturális Alap támogatta.

• Visegrad Fund



A borítón Sebastian Hoppe felvétele