

SZÍNHÁV



STÚDIÓ K 50

VÁROSI SZÍNHÁZAK:
BUDAPEST ÁRNYÉKÁBAN?

ÉVADPORTRÉK I.:
ZALAEGERSZEG, SZOMBATHELY,
BUDAÖRS, DEBRECEN

1490 Ft
LV. ÉVFOLYAM
7-9. SZÁM
9 770039 813001
22007



VILÁGSZÍNHÁZ:
BÉCS, BERLIN,
BUKAREST

22
07
09

VÁROSI SZÍNHÁZAK: BUDAPEST ÁRNYÉKÁBAN?

- 2 Erőt sugározni vagy nemesen bukni
Kerekasztal-beszélgetés a városi színházak valódi jelenéről és vágyott jövőjéről: Barnák László (Szegedi Nemzeti Színház), Béres Attilát (Miskolci Nemzeti Színház), Gemza Pétert (debreceni Csokonai Színház) és Szabó Tibort (szombathelyi Weöres Sándor Színház) Bodor Panna kérdezte
- 10 Nem észrevétlennek maradni
A színházak láthatósága a fővároson túl – körkérdés
Csáki Judit: Építés, bontás
Dömötör Adrienne: Kételyek, közhelyek – és lelkifurdalás
Nánay István: Összehasonlíthatatlanok
Szabó István: Takarásban
Szűcs Katalin Ágnes: Globálisan képen voltunk
Turbuly Lilla: A nyugati végekről
Urbán Balázs: Ami fennmarad és ami nem
- 18 Gajdó Tamás: Thália kordéjától az állandó kőszínházakig
A vidéki színészetről történeti távlatokban

ÉVADPORTRÉK 1.

- 21 Turbuly Lilla: Két irányból egy utca
A zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház 2021/2022-es évadáról
- 25 Stuber Andrea: Mozgás, utánam!
A szombathelyi Weöres Sándor Színház 2021/2022-es évadáról
- 30 Gabnai Katalin: Kisvárosi fele királyság
A Budaörsi Latinovits Színház 2021/2022-es évadáról
- 34 Dézsi Fruzsina: Mitől nemzeti egy nemzeti?
A debreceni Csokonai Színház 2021/2022-es évadáról

STÚDIÓ K 50

- 39 Hagyományok átértékelése
Vezetőváltások a Stúdió K-ban. Fodor Tamással, Zubek Adrienn-nel, Nagypál Gáborral és Gyarmati Katával Nánay István beszélgetett
- 46 Nánay István: Megmaradt színésznek?
Fodor Tamás, a rendező
- 51 Forgách András: Marie, bájos asszony!
Egy hajdani házi szerző megfigyelései

TÁVBESZÉLŐ

- 56 Szabadság és a döntés lehetősége
Távbeszélő 12.: Garai Judit és Káldor Edit (A beszélgetést kísérte, szerkesztette: Proics Lilla)

AZ IFJÚ NÉZŐHÖZ

- 61 Cseicsner Otília: Mert ez egy csodálatos nap
ASSITEJ Nemzetközi Gyermekek- és Ifjúsági Színházi Biennálé – Kaposvár
- 66 Gergics Enikő – Rádai Andrea: Határok és határtalanságok
Magyarországi Bábszínházak 15. Találkozója – Kecskemét

VILÁGSZÍNHÁZ

- 70 Gáspár Ildikó – Szenteczki Zita: Csak a zene?
Theatertreffen 2022 – négykezes
- 77 Cseicsner Otília: Neurodiverz
Wiener Festwochen 2022
- 81 Oana Stoica: Együtt, ne csak egymás mellett
Magyar színházak Bukarestben

KÖNYV

- 84 Szabó-Székely Ármin: Mi a tv ellentéte?
Könyv a Rimini Protokoll húsz évéről
- 87 Urbán Balázs: Az őszinteség ereje
Gyárfás Dorka – Somos Ákos: Alkalmáté TRUPP

Címlapon: (felül) All right. Good night., r.: Helgard Haug, Rimini Protokoll (fotó: Merlin Nadja-Torma); (alul) Like Lovers Do (Memoirs of Medusa), r.-kor.: Pinar Karabulut, Münchner Kammerspiele (fotó: Krafft Angerer). Belső borítón: (elöl) Johannes Doktor Faust, r.: Boráros Szilárd és Boráros Milada, Magamura Alkotóműhely (fotó: Éder Vera)

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

E-mail: szinhazalapitvany@gmail.com. Adószám: 19673776-2-43. Bankszámlaszám: 10402166-21624669-00000000. Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Zrt. Postacím: 1900 Budapest. Előfizetésben megrendelhető az ország bármely postáján, www.posta.hu webshop-ban vagy hirlapelofizetes@posta.hu címen. A Színház Alapítvány külföldről is támogatott szervezet. Lapunkat támogatja az Emberi Erőforrások Minisztériuma, a Nemzeti Kulturális Alap és a Petőfi Kulturális Ügynökség.

Többszörre futunk neki, hogy kibontsuk, de legalábbis boncolgassuk, milyen szerepet töltenek be a városi színházak az ország kulturális vérkeringésében. Már az elnevezés is fontos, hogy vidéki helyett – külföldi mintára – a városi színház terminust használjuk. És bár egyáltalán nem könnyű, megpróbáltuk függetleníteni magunkat a nemegyszer romboló kultúrpolitikától, és kizárólag szakmai alapokon vizsgálni. (Lehet egyáltalán?) Korábbi lapszámainkban (nem fővárosi) színgazgatókat kérdeztünk színházvezetési credójukról. Önkormányzatokat, fenntartókat az általuk elképzelt/preferált színházi működésről, mit tartanak jónak a helyi közösség érdekében. Rendezőket, színházi alkotókat, szakembereket – olyanokat, akik nem érintettek a Budapesten kívüli kőszínházak működésében – álmaik városi színházáról, hogy az utópiának is teret engedjünk. Párbeszédet generálni persze nehéz egy olyan szakmai közegben, amely alapvetően nincs hozzászokva a párbeszédhez. De a magunk szerény eszközeivel törekszünk arra, hogy ez változzon. Most Budapest és vidék, azaz a fővárosi és nem fővárosi színházcsinálás viszonyát, helyzetét, gyakorlatát tesszük terítékre. Ezzel is jelezni akarván, hogy a törésvonal nem a földrajzi és helyi adottságok mentén, hanem jó és rossz színház között húzódik.

ERŐT SUGÁROZNI VAGY NEMESESEN BUKNI

Kerekasztal-beszélgetés a városi színházak valódi jelenéről és vágyott jövőjéről

Milyen kihívásokkal jár a színházcsinálás a fővároson kívül? Kell-e kerülni a „vidéki színházak” kifejezést? Lát-e a szakma Budapesten túl? Mit tud ajánlani egy pályakezdő színésznek egy városi színház? Mi a feladatköre és milyen a jövőképe vidéken egy színházi intézménynek? BODOR PANNA kérdéseire BARNÁK LÁSZLÓ, a Szegedi Nemzeti Színház, BÉRES ATTILA, a Miskolci Nemzeti Színház, GEMZA PÉTER, a debreceni Csokonai Színház és SZABÓ TIBOR, a szombathelyi Weöres Sándor Színház igazgatója válaszolt.

– *Miért kezdtek el színházzal foglalkozni?*

Szabó Tibor: Harmadikos koromban én voltam az *Egy-szer egy királyfi* legénye, aztán lettem Döbrögi, párnával kitömvén... Gimnáziumban megcsináltuk Tamási Áron *Énekes madarát*, és ekkor már magától értetődő volt, hogy a Színművészetire felvételizek. Aztán kétszeri próbálkozás után sem vettek fel. Majd sok idő eltelt, aztán kerülő úton, har-

minhárom évesen kerültem színházhoz. Ötvenéves koromban diplomáztam színművészetből, amikor már rég aktív színészként tevékenykedtem.

Barnák László: Gyerekkori becsípődésből indult az egész nálam is. Versmondó versenyeken indultam, tizenhárom éves koromban a Harlekin Színház tagja lettem. Egy-két évvel később már kötelező olvasmányokból készült elő-



Barnák László. Fotó: Szabó Luca

adásokkal jártuk az országot. Utána jött az Új Színház Stúdió, pár évet rendezőasszisztensként is dolgoztam. Nagyon kitartóan próbálkoztam, engem ötödszörre vettek fel a Színházművészetre.

Béres Attila: Én gyerekként igazából sose voltam színház közelében. Matematikusnak meg focistának készültem, mégis komplett beleszerettem a színházba. Egyből felvettek, később felvételiztem a rendező szakra, ahová szintén.

Gemza Péter: A kilencvenes évek elején mindössze jó tanító szerettem volna lenni. Aztán találkoztam azzal a gondolattal, hogy a jó tanár titka hasonló, mint a jó színészé. Ebből inspirálódva kezdtem színházi alaptreningekre járni, és egyik alkalommal eljött hozzánk Nagy József. Fontos lépés volt, mikor meghívott az együttesébe. Egy-két évet akartam ott tölteni, ám ott ragadtam, és a színház többé nem engedett el.

– Ma már nyakig benne vagytok nemcsak színészként és/vagy rendezőként, de intézményvezetőként is a színházcsinálásban. Mit jelent számotokra a színházigazgatás? Kapcsolódik-e hozzá küldetéstudat?

B. L.: Hatalom és pénz. Bocsánat, hogy kicsit elviccelem... Szerintem valamilyen fajta szervezői készség mindannyiunkban van, ez mocorgott bennem már akkor is, amikor az Új Színházban elkezdtem rendezéssel is foglalkozni egy picit, meg besegíteni a szervezési feladatokba. Azt éreztem, hogy a közösségért, a közösséggel együtt szeretnék valamit csinálni. A Színházművészeti után tanultam még szín-

háztudományt, stratégiai marketinget és művészetmenedzsmentet is. Érdekel, hogy miként lehet kis csapatokat létrehozni, fölépíteni és működtetni. Már közel tíz éve voltam a Szegedi Nemzeti Színháznál, amikor azt éreztem, hogy nem úgy működik a struktúra a mindennapokban, ahogyan működhetne, nem úgy jönnek a nézők, nem olyan a repertoár. Azt gondoltam, hogy szívesen belevágnék abba, hogy ne csak pofázzak az öltözőben arról, hogy hogyan kéne ezt csinálni, de tegyek is valamit azért, hogy a dolgok pozitív irányba változzanak.

G. P.: Hiszek a színházban. Nagyon mélyen hiszek abban, hogy változtatni tudunk, hogy ennek van értelme, sőt, ennek van igazán értelme. A színházigazgatás számomra arról szól, hogy helyzetbe hozzam azokat az alkotókat, akik ugyanígy gondolkoznak. Ehhez arra van szükség, hogy minél professzionálisabb körülményeket és csapatot alakítsunk ki köréjük, hogy a tehetségük legjavát legyenek képesek megmutatni. Nagy erőfeszítéseket tettünk a Csokonai-ban annak érdekében, hogy az intézményi struktúrát és kultúrát ebbe az irányba mozdítsuk el.

Sz. T.: Nekem már volt gyakorlatom színházvezetésben még otthon, Erdélyben, ezért is foglalkoztatott a gondolat, hogy abban az esetben, ha Jordán Tamás abbahagyja, meg kellene pályáznom a szombathelyi igazgatói posztot. A korábbi ciklusok meghirdetésekor is fel-felmerült a nevem, de úgy igazán nem gondoltam komolyan. Kivártam, de amikor eljött a pillanat, már nem voltam olyan lelkes, úgy gondol-

tam, hogy túl vagyok én már az izgátság delelőjén. Végül néhány kollégám meggyőzött, hogy pályázzak. Persze így, hatvanon túl már nem akarom feltétlen megváltani a világot, de azért remélem, hogy sikerül valamit elérnem.

B. A.: Nagyon sok generáció veszett el, idézőjelben és idézőjel nélkül is. Mi úgy gondoltuk páran, akik a Székely-, illetve Babarczy-osztályokban végeztünk, Keszéggel, Rusznyákkal, Szabó Mátéval, aki az évfolyamtársam volt, és Szócs Arturral, hogy nem hagyjuk magunkat elveszni. Nagyon ritka ez a fajta generációs gondolkodás, inkább egyéni sikerek jellemzőek. Kitaláltuk, hogy művészeti tanácsként – kezdetben még Kiss Csabával is kiegészülve – együtt fogjuk irányítani a színház munkáját. És úgy látszik, hogy ez a generációs összefogás és szakmai barátság jól működik. Én nem vagyok a szó nemes értelmében igazgató, ebben az ötös fogatban nekem pont ugyanúgy egy szavazatom van művészeti és esztétikai kérdésekben, mint a többieknek. Ez a világ egyik legnehezebb dolga, mégis fontos. Egyéni szándékom egyébként nem is nagyon volt, én szerettem rendező lenni.

– Mit gondoltok a vidéki színház kifejezésről? Ugye Nyugaton inkább a városi színház elnevezést használják. Mennyire fontos számotokra, hogy a diskurzus esetleg már alapjaiban is változzék?

B. A.: A vidéki jelzőben mindig van valami pejoratív, bármilyen hangleytéssel mondják is ki, bármilyen szándék legyen is a szavak mögött. A színházak hihetetlenül erős kulturális bástyák egy város életében. A kisebb városoknak

általában egy kőszínháza van. Nálunk, a miskolci színházban hihetetlenül erős műhelymunka zajlik, kevés helyen látok hasonlót, még Budapesten sem, ezt így ki merem jelenteni. Színházszakmai szempontból nincs, nem kell hogy legyen különbség. Ugyanazzal a rendezőcsapattal is dolgozunk, mint a fővárosi nagyszínházak. Engem szokott bántani, amikor vidékeznek.

G. P.: Nem mindegy, hogy ki és honnan mondja. Amikor Budapestről hangzik ez el, akkor pejoratívabb élt kap az egész történet. Én leginkább Debrecenről tudok beszélni, ami egy folyamatosan fejlődő, nagy hagyományokkal, erős identitással rendelkező város. Nem vagyunk könnyű helyzetben, hiszen mindannyian tudjuk, hogy az ország egypólusú. Ha ezen változtatni akarunk, az nemcsak gazdasági és infrastrukturális, hanem kulturális és mentalitásbeli kérdés is. Azt azonban érdemes tisztázni, hogy a budapesti színházak évi, mondjuk, öt bemutatóval arányosítva sokkal többől gazdálkodnak, mint mi. Ez egy nehezítő körülmény, de magas színvonalú és komoly szakmai munka folyik a vidéki színházakban, műfaji sokféleséggel.

B. A.: Szeretném megerősíteni Pétert. Egy vidéki színház az Operaház, az Operettszínház, a Vígyszínház, a Katona József Színház, a Pintér Béla és Társulata és a Nemzeti Táncszínház funkcióját tölti be egyben. És mindegyik műfajban hoznunk kell a színvonalat. Ha őszinte vagyok, mi itt négyen tulajdonképpen egyszerre működtetünk hat-hét színházat. Ezért jó egyébként egy színésznek elkerülni vidékre,

Béres Attila. Fotó: Éder Vera



mert ott tényleg meg lehet tanulni a szakmát, hiszen egyik este táncol, másik este énekel, harmadik este pedig Dosztojevskijbe pusztul bele. Vidéki nemzeti színházat vezetni hatalmas felelősség és nagyon nehéz dolog.

Sz. T.: Négyünk közül én vagyok az egyedüli, aki nem nemzeti színházat vezet, ám így sem egyszerű egy saját, csak ránk jellemző profilt kialakítani. Számomra fontos a színészi munkában a testtudatosság, ezért örülök a mozgásszínház térnyerésének, a művészeti tanácsba is olyan embereket kértem fel, akik képviselni és szolgálni tudják ezt a gondolatot. Hát persze hogy a városi színház megnevezés jobban hangzik, mert lehet azt sokféleképpen mondani, hogy vidéki. Tökéletesen egyetértek Attilával, hogy egy színésznek, ha igazán meg akarja tanulni a szakmát, érdemes vidékre szerződnie. Ennek ellenére – ha ez egyáltalán tudatosul az ifjú kollégákban – egy vidéki város színháza számára nem kis hátrány, hogy a pesti delej nem szűnik meg, a színészek többsége legalábbis nem vidékre, hanem a fővárosba vágyik. Vidéki színház, városi színház... fene tudja. Valahogy nem is nagyon foglalkoztatott ez a gondolat, amíg a kérdést fel nem tetted.

B. L.: Én is Attilához csatlakoznék, hogy a többféle színházi műfaj egyidejű képviselése átlag 12-14 bemutatót jelent egy évadban. Egyébként érdemes három oldalról is megközelíteni ezt a kérdést. Egyrészt finanszírozási szempontból, mert eleve az is furcsa, hogy vannak kultúrstratégiaileg kiemelt intézmények... Értem a gondolatot, de közben meg ott van a nevünkben, hogy nemzeti. Mi miért is nem vagyunk akkor kultúrstratégiaileg kiemelték, ha más tekintetben nem is, legalább a finanszírozásban? Mindeközben az előadó-művészeti törvény komoly hármass feladatot ró ránk. A másik szempont a társulatiság. Vannak ugyan Budapestről leszerződő színészek, ám a közönség vágyik időnként arra, hogy új arcokkal is találkozzon. Nem mellékesen problémás, hogy akik vidéken dolgoznak, miként tudnak filmes munkát vállalni, vagy egyéb kiegészítő jövedelemhez jutni. A harmadik szempont a közönség. Ha Budapest köré köröket rajzolunk, látjuk, melyek azok a színházak, amelyek egy, két vagy éppen három órán belül elérhetőek. Szerencsére nálunk, Szegeden egyre több olyan produkció van, amiért a nézők bevállalják ezt az utat, ami egyébként mind a négyünk színházánál érezhető jelenség. Csökken a távolság a nem budapesti és a budapesti színházak között.

- Azon túlmenően, hogy többféle műfaji igénynek kell megfelelnetek, milyen különbségek vannak egy városi és egy fővárosi színház feladatai között?

Sz. T.: Egy fővárosi színház megengedheti magának, hogy csak egy bizonyos közönségréteget célozzon meg. Viszont egy vidéki vagy városi színház nem. Nekünk mindenfajta ízlést ki kell szolgálnunk, vagy ha nem is kiszolgálnunk, de figyelembe kell vennünk. És bármennyire is dolgozunk ezen, gyakran érnek bennünket bírálatok, hiszen nem egyszerű minden igénynek megfelelni. Persze, ha akarunk egyáltalán.

G. P.: A főváros lakossága kétféle millió lélek, így bármekkora régiós hatásköre van is egyik-másik városi nemzeti színháznak, akkor is jóval kisebb nézői közösségnek játszik, tehát a repertoárt másképp kell kialakítani. Debrecen ugyan nagyobb városnak számít, de így is pusztán tizede a fővárosnak. Így sokkal több bemutatóra van szükség, hiszen sokkal

hamarabb végignézi a színházba járó közönség azokat a darabokat, amelyeket műsorra tűzünk. A bemutatók számának azonban van egy véges határa, azt hiszem, mi ezt már elértünk. Feladatunk a régiós elérés kiterjesztése, hogy a Csokonai valóban egy, az országhatáron is átnyúló régió központjaként tudja megszólítani a közönségét. Emellett a játszóhelyeink számának bővülésével magától értetődő lesz a vendéglőadások gyakoriságának növekedése is. És itt nemcsak a fővárosi előadások „lehívására” gondolok, hanem a magyarországi és határon túli városi színházak egymás közötti előadáscseréinek rendszeresítésére is.

B. L.: A *Színházban* olvastam Nánay István interjúját Rudolf Péterrel, és ő említette azt a szempontot, hogy ha egy előadásból havi kettőt tudnak csak játszani a színházak, az a színészek szempontjából sem annyira szerencsés, nehéz ismét felvenni a fonalat. Egy vidéki színháznál normális esetben lemegy a hétvégén ugyanabból a darabból két vagy három előadás, a következő héten a bérletből is három-négy, majd havonta két-három előadás blokkonként. Így a színész is jobban rá tud koncentrálni a feladatra, tud fejlődni, előrelépni, sokkal jobban, mint ha heteken át csak egyeket játszana mindenképp. Másfelől ez a fajta „bemutatókényszer” azt is hozza magával, hogy nem lehet egy-egy produkcióból nagyobb szériát futni. Habár ez most elkezdett nálunk megváltozni.

B. A.: Igen, ez valós probléma. A legjobb előadásokból sem tudunk igazán hosszú szériát játszani, és iszonyatos anyagi áldozattal jár, hogy évekig repertoáron tartsuk őket. Mi több előadást is megkíséreltünk hosszú távon, évadokon átívelően játszani – több-kevesebb sikerrel. És ez a fájdalmas szépsége is a munkánknak, hiszen, mondjuk, Molière-t eljuttatunk vagy huszonötösztör, utána pedig jön az a rész, hogy megtanulod elengedni még a legjobb előadásaidat is. Belepusztulunk, de elengedjük. Budapesten könnyebb tíz évig fenntartani egy előadást, mert mire levonnék, kinevelődik a közönség egy új generációja.

- Mennyire feladata ma egy városi színháznak, hogy a hagyományos funkcióin túl mást is nyújtson? Gondolok itt a színházi nevelésre éppúgy, mint az egyéb közösségi, civil törekvésekre. Az ilyesmi talán egy kisebb közösségben egészen másképp, intenzívebben működhet, mint a fővárosban. Van ezzel kapcsolatos tapasztalatotok?

B. A.: Nagyon büszke vagyok a Zöld Színház Projektünkre, ami már országos mozgalommá nőtte ki magát. Papp Endre kollégám kezdte el Miskolcon, és civil szervezetekkel működünk együtt a tudatos zöld nevelés szellemében. Tantermi előadásokkal, előadás utáni feldolgozó és előadás előtti ráhangoló beszélgetésekkel, ifjúsági programmal is rendelkezünk. Tehát mindazt, amit egy budapesti érdeklődő néző megkap például az Iram csapatától az Örkény Színházban, azt nálunk is megkapja. Ráadásul Miskolcon ez kiemelten nehéz és fontos küldetés, mivel a különböző társadalmi rétegek együttműködése konfliktusos. A kormányzat részéről vannak pályázatok, ezeknek köszönhetően tudunk hátrányos helyzetű településekről is busszal hozni nézőket. Ez egy igazán szép szolgálat.

G. P.: Azt gondolom, hogy nemzeti színházként fokozottan szükség van arra, hogy a hagyományos színházi funkciókon kívüli feladatokat is ellássunk. Ugyan hivatalosan nem tartozik a feladatkörünkhöz, de belső indítatásból,

önként vállaljuk, hiszen minden energiabefektetést megér, hogy alakítsuk a jövő színházát. Ennek keretében indítottuk 2013-ban a Csokonai Ifjúsági Programot (CSIP), idén a KözTér részvételi színházi programot, csatlakoztunk a Zöld Színház Projekthez, továbbá kiemelten figyelünk a női alkotókra a MagdaFesztten, hogy csak néhány példát említsék.

Sz. T.: Számomra is magától értetődő volt, hogy a színházi nevelés hangsúlyos része kell hogy legyen a munkánknak. Ebből a megfontolásból fel is vettünk a színházhoz egy drámapedagógus szakembert, Németh Gyöngyit, aki drámapedagógus munkát, valamint színházi nevelési előadásokat is létrehozunk rendszeresen. Az Osonó Színház-műhellyel is egyre szorosabb a kapcsolatunk.

B. L.: Átalakulóban van a színház szerepe. A funkcióbővülés pedig már összefügg a marketinggel is. Ahhoz, hogy jobban benne legyünk a városunk, a közvetlen környezetünk vérkeringésében, be kell tudnunk vonni a helyi közösség tagjait is a színházzal kapcsolatos gondolkodásba. Nálunk a Kooperáló Színházpedagógiai Alkotótér az a terep, ahol különféle csoportos foglalkozások vannak általános iskolásoknak, középiskolásoknak, felnőtteknek, bárki bárkikor becsatlakozhat a munkába, és időnként művészi produktumok is születnek. Most mutattunk be például a Faktor Terminállal egy közös projektet, a *Szegedszombatot*, amelyben a közösség tagjai írhattak novellákat a szegedi boszorkányperek kapcsán, illetve azokból kiindulva. Ez egy olyan, a városi közösséget is bevonó színházi projekt volt, amire nálunk eddig még nem volt példa. Nagyon sok kapcsolódási pontra van szükség a szűkebb és tágabb értelemben vett helyi közösséggel.

Sz. T.: Mi tavaly a költészet napjára videópályázatot hirdettünk középiskolásoknak, idén pedig *Az ember tragédiája* kapcsán iskolai diákszínjátzó csoportok készítettek el egy-egy jelenetet a műből, amelyeket egymásba fűzve be is mutattunk. A társadalom összes rétegét igyekszünk megcélozni, hiszen azt szeretnénk, hogy a megye színházaként is gondoljanak ránk. Felvettük a kapcsolatot a környező önkormányzatokkal, és van, ahol már együttműködési megállapodás is kötött.

– *Szerződtekéskor milyen hátrányokkal és milyen előnyökkel indultok? Korábban említettétek, hogy a színészek számára előny, hogy sokféle műfajban jártasságot szerezhetnek, de ez akkor is verseny Budapesttel, a fővárossal, amely sok szempontból nyilván sokkal vonzóbb lehetőségeket kínál.*

B. L.: A városi színházak között vannak nonprofit kft.-k és költségvetési intézmények, és még ezen belül is vannak különbségek, mert az egyik helyen munkaviszonyban vannak a színészek és a teljes társulat, a másikon meg nem. Nálunk például a társulat nagy része, pontosan 196 ember munkaviszonyban van, de az összes színész, illetve a színpad körül dolgozó kollégák vállalkozók. Nehéz ez, mert azt a fajta biztonságot mi nem tudjuk megadni, amit egy állandó szerződés garantál. Vagy például nem tudunk a filmezés nyújtotta lehetőségekkel versenyre kelni. Ez utóbbi elsősorban a legfiatalabb generációt érinti. Tőlük egyre több visszajelzés jön, hogy nagyon szeretnek itt, szívesen maradnának is, de közbejön egy film, egy sorozat, ami elszippkázza őket. Ilyenkor azt szokták kérni, hogy maradhassanak csak adott előadásokra. De a színháznak az a jó, ha a teljes évadban itt vannak, hiszen akkor tudunk valóban rájuk építeni. Minél

többet kell egyeztetni, annál nehezebb összerakni a bérlet-struktúra mellett a havi műsort. Bőven elég bonyodalmat okoz, ha van időnként néhány vendég, de az, hogy a saját színészeinket is egyeztetni kell, miközben üdvözlendő a tehetségük és népszerűségük, nagyon leszűkíti a lehetőségeinket, ami korántsem szerencsés egy ilyen típusú, nagyüzemi működésnél. Mi nem tudunk a fiataloknak igazi alternatívát nyújtani. Ráadásul amikor ennyire sokfelé megosztja az energiáit egy színész, előbb-utóbb kiég. Felmerülhet, hogy ez megéri-e neki egyáltalán. Örülnek, ha a fiatal, pályakezdő színészek számára az is kellően motiváló volna, hogy hosszú távon jelen lehetnek egy színház életében, építhetik magukat, a karrierjüket, fejleszthetik a szakmai tudásukat... Ám ezek a lehetőségek könnyen elcsábítják őket. Ami persze több mint természetes, hiszen a színházak még biztos megélhetést sem képesek nyújtani nekik.

G. P.: Mondhatnám, hogy semmit nem tudunk ajánlani. Szinte semmit. Hiszen fizetésben, kiegészítő kereseti lehetőségekben, lakhatásban nem vagyunk versenyképesek. Amiben viszont igen, az az a tény, hogy az ország egyik legkiválóbb társulata a miénk. Vitrinszínházi *Hamlet*, koncertszínházi *Toldi*, helyspecifikus *Kaméliás hölgy* készül nálunk. Van egy friss Kossuth-díjasunk, Csikos Sándor, akivel minden próba felér egy beszédtechnikai továbbképzéssel. Van egy Ráckevei Annánk, aki munkamorálban, a színház és a társulat iránti tiszteletben minden fiatal színész példaképe lehet. És van egy társulatunk, amely hisz az együttműködésben, a nyitottságban, a kreativitás örömeiben. Na, ebben versenyképesek vagyunk.

B. A.: Én gyakran foci példával mondom – és ma ugye divatosak is a foci példák – a frissen hozzánk szerződő főiskolásoknak, hogy olyan ez a miskolci színház a jelen pillanatban, mint a Porto vagy az Ajax. A fiatalok odaszereződnek, aztán jól otthagyják a Barcelonáért vagy a Real Madridért, amikor már izmos játékosok lettek. Ez hosszú ideig tényleg tartotta magát, sokan elmentek, a Radnótiba, a Katonába, az Örkénybe. Ám akkor, amikor elkezdtek jönni a színházszakmai sikerek, megszűntünk ugródeszka-színháznak lenni. A színészek itt maradtak. Nagyon erős társulatunk van jelenleg, rengeteg fiatalal. Amit mi ígérni és nyújtani tudunk, az a rengeteg munka. Ezt minden szerződési tárgyaláson el szoktam mondani. Fizetést nem sokat tudok ajánlani, ellenben munka lesz bőven, jó rendezőkkel, olyanokkal, mint Ascher Tamás, Mohácsi János, Rusznyák Gábor, Szabó Máté, Zsótér Sándor... Nálunk az a szabály, hogy minden színésznek kell hogy legyen egy évadban legalább egy olyan feladata, amiért „érdemes felkelnie”. Mindez valamiképpen nálunk tartja a színészeket, az időseket és a fiatalokat is.

Sz. T.: Sok olyat nem tudunk nyújtani a színészeknek, amit egy budapesti színház igen, de persze mi is törekszünk arra, hogy lehetőleg mindenki kapjon a képességeinek és a tehetségének megfelelő feladatokat. Törekszünk arra, hogy olyan rendezőkkel találkozhassanak a színészek, akikkel eddig még nem. Nagyon nehéz egyensúlyt tartani egyébként, mert tapasztalataim szerint a fiatalokat csak sok munkával és izgalmas feladatokkal lehet megtartani, ám ott vannak az idősebbek is, akik már sok éve húzzák együtt az ígát. Tehát tud féltékenység lenni a fiatalok körül. Nehéz úgy kialakítani egy évadot, hogy minden színész elégedett legyen. Ugyanak-

kor nálunk mindenki bejelentett munkaviszonyban van, a színészek is, ami egyfajta anyagi biztonságot ad, és normális esetben jelenthetné azt is, hogy senkinek nem kell futnia a megélhetése után, de ahogy már a kollégák is említették, egy városi színház ma Magyarországon nem tud sokat fizetni a munkavállalóinak. Most szerencsénk volt, mert adódott két film is, ugyanis Szombathelyhez közel, a megyén belül zajlottak a forgatások, amelyekben szinte az egész társulat részt tudott venni.

– *De ne csak a színészekről beszéljünk. Pályakezdő rendezők, dramaturgok, drámainstrukturátorok, rendezőasszisztensek számára mit tudtok ajánlani? Gondolkodtok fiatalokban ezeken a területeken is?*

B. A.: Fontos, hogy a rendezőkkel is újítsunk, igen. Ezzel kapcsolatban azonban még sok adósságunk van, hiszen Miskolcon a művészeti tanács öt rendezőből áll, így rendezőként is ők dolgoznak elsősorban. Rajtuk kívül még Székely Kriszta és Ascher Tamás. Tehát ha őszinte vagyok, azt kell mondjam: a biztosra, az erősen biztosra szoktunk menni. De mindenképp cél, hogy megpróbáljunk fiatal rendezőket is idecsábítani. Komoly adósság ez, de meg fog történni.

Sz. T.: Nálunk szerencsésen alakul ez a dolog, mert a művészeti tanácsban eleve fiatalok vannak: Nagy Péter István és Sardar Tagirovsky, de még Horváth Csabát is idesorolom. A tanács tagjai nem mind rendezők, köztük van Nagy Cili színésznő és Tóth Réka Ágnes mint széles látókörrel bíró dramaturg is. Réka egyébként nagy gonddal igyekszik még több fiatal, sőt fiatal női alkotót bevonni a munkába. A következő évadban például rendez nálunk Tárnoki Márk, Widder Krisztof, illetve Horváth János Antal már másodszor fog dolgozni Szombathelyen.

G. P.: Néhány évvel ezelőtt meghirdetük a Fiatalok évadát, ahol hangsúlyosan jelen volt a rendezők között a fiatal, pályakezdő generáció is. De ez inkább csak figyelemfelhívás volt, valójában minden évadunk a fiataloké ebből a szempontból. A kíváncsi társulat, a 158 éves kőszínházi hagyomány és a fiatal alkotók találkozása szerintem nagyon inspiratív légkört teremt, és minden fél számára fontos tapasztalatokkal jár. Ezt példázza Ilja Bocsarnikovsz és Ráckevei Anna vagy éppen Sardar Tagirovsky és Csikos Sándor közös munkája.

B. L.: Hozzánk az elmúlt években több fiatal, pályakezdő rendező is érkezett, illetve különböző területekről diákok jöttek

hospitálni. Asszisztenst is szerződtettünk. Munkát, tapasztalatszerzési lehetőséget ajánlunk. Rendezőknél ez egy-egy darabra koncentrálódik, asszisztensünk évadra jött. A Hojsza Henrietta rendezte *Élet-ritmusra* telt házzal megy, és már a második fesztiválra utazunk vele. Komoly lehetőség lehet egy pályakezdőnek egy ilyen munka.

– *Hogyan válogattok a fiatalok közül? Az SZFE felülről jövő erőszakos átalakítása hozott-e változást ebben? Sokat jártok Pestre, és figyelitek a vizsgákat? Vagy valaki leadja a „drótot”? Mi ennek a praktikus menete?*

B. A.: Mielőtt az SZFE bedőlt, sokat jártam vizsgákra. Tavaly, a pandémia utolsó pillanatában még megnéztem Székely Kriszta és Máté Gábor osztályát, akik aztán csináltak is nálunk egy vizsgát. Az egyetem körüli botrány utolsó

Gemza Péter. Fotó: Csokonai Színház, Debrecen



Szabó Tibor. Fotó: Mészáros Zsolt / Weöres Sándor Színház, Szombathely



pillanataiban még onnan is szerződtettünk színészeket. Most szerencsére sok fiatal van Miskolcon, amit számszerűsíteni is tudok, a társulat negyven százaléka harminc év alatti. Tehát, úgymond, jól „beszámoltunk”.

Sz. T.: Annak ellenére, hogy ritkán jutok el Budapestre – aminek egyébként nagyon prózai oka van, ugyanis nem vezetek autót, így el kellene érnem az utolsó vonatot, ami általában lehetetlen –, azért a kollégáim, a művészeti tanács tagjai jelen vannak a pesti nyüzsgésben, páran tanítanak is az egyetemen. A figyelmünk egyelőre még kicsit egyoldalú az SZFE felé, a Freeszfével még nem alakult ki kapcsolatunk. Volt egy próbálkozásunk Kaposvárral is,

mert egyre nehezebben tudtuk egyeztetni *A Pál utcai fiúk* szereplőgárdáját, és észszerűnek tűnt, hogy bizonyos szerepeket lekettőzzünk. De végül nem Kaposvárról, hanem a Tárnoki-osztályból jöttek többen kettőzni, a kaposváriakkal ugyanis többszöri próbálkozás után sem sikerült érdemi egyezségre jutnunk a hallgatók részvételéről.

G. P.: Az a szerencsém, hogy magam is tanítok a Kolozsvári Egyetemen, így van lehetőségem meghívni gyakorlatra vagy egy-egy szerepre hallgatókat. Ami pedig talán ennél is fontosabb: ha a nálunk dolgozó fiatal színészek jó hírért viszik a társulatnak, és az osztálytársaikban az a benyomás alakul ki, hogy irigylésre méltó hely a Csokonai, akkor magától beindul ez a folyamat, és nekem csak válogatnom kell.

B. L.: Az elmúlt három évben castingot hirdettünk, ahogyan az idén is. Elég sok jelentkezőnk volt, hatvan-hetven fő, nem csak felsőoktatási helyekről. Többen is társulati tagok lettek, vagyis eredményes volt ez a módszer. Vizsgákra alig érkezik hozzám meghívó, pedig ha tehetem, elmegyek.

– *Beszéltetek az üzemszerű működésről, az előadáskényszerről. Ez mennyire akadálya a kísérletezésnek? Illetve milyen hátrányai vannak a termelőközpontú színháznak az igazi, elmélyült műhelymunkára nézve? Hogyan lehet a balanszot tartani?*

B. A.: Miskolcon három játszóhely van, és mindegyik nagyon jellegzetes profillal rendelkezik. A nagyszínházban alapvetően a közönségcsalogató darabok kerülnek műsorra, a kamaraszínház inkább egyfajta, jó értelemben vett művészszínház, és ott van a Játékszín, amely a kísérletezés helye. Utóbbiban kifejezetten keressük a szélsőséges kifejezőeszközöket, a váratlant, a meglepőt. Tehát a széles repertoár nálunk nemhogy gátja, inkább alapja a kísérletezésnek. Erre mondok is egy nagyon jó példát: a jövő évadban Miskolcon például Ascher Tamás Pintér Bélát rendez. Kísérletezés és megújulás nélkül tulajdonképpen el is temethetjük a színházat.

Sz. T.: Mi is három játszóhellyel rendelkezünk, és én azt gondolom, hogy ha egy színházon belül az a tendencia, hogy friss gondolatokat próbálunk közvetíteni – és ez nemcsak az új szövegekre, hanem a régebben született darabokra is vonatkozik –, az jó. Ha azon gondolkodunk, hogy az adott anyag milyen új olvasattal készülhet el, akkor máris teret nyert a kí-

sérletezés. Mi ennek a szellemében igyekszünk dolgozni mindhárom helyszínünkön.

G. P.: A Csokonaiiban épp egy nagy változást élünk át. Az új játszóhelyünk, a Csokonai Fórum megnyitása előtt állunk, amelyben van egy 350 és egy 130 fős terem. Emellett jövőre adják át a teljesen felújított történelmi épületet, 600 fő feletire kibővített nagyszínpadi nézőtérrel. Idéntől mi működtetjük a Nagyerdei Szabadtéri Színpadot is, és van egy egészen különleges profilú helyszínünk is, a Csokonai Irodalmi Labor. Ez egy olyan színházi ökoszisztéma, ami lehetővé teszi a nemzeti színházi státuszhoz kapcsolódó kötelezettségek teljesítésén és a már említettekén túl a társművészeti projektek ösztönzését is. Nem kicsi, de nagyon szép feladat.

B. L.: Érdemes körüljárni, hogy mit jelenthet a kísérletezés egy városi nagyszínház esetében. Hol jelenik ez meg? A rendező személyében, a darabválasztásban, a megvalósításban? Esetleg egy korábban nem használt helyszín jelentheti a kísérletezés terepét? Kortárs szerzők felkérése egy darab megírására például minden bizonnyal kísérletezés, hiszen csak akkor szembesülünk az írott szöveggel, amikor már meghirdettük a produkciót, megvan a rendező és a körülbelüli színészgárda is. Ezt minden évben bevállaltuk. A következő évadban a színházhoz tartozó REÖK-ben készülünk egy Peter Handke-bemutatóra, ez is kísérlet. Ha egy nemzeti vagy kiemelt színház művészileg is érdekes szeretne lenni, akkor bevállal ilyen produkciókat is, hogy sokszínű repertoárjában a szórakoztatás mellett szellemi feltöltést is kínáljon.

– *Szerintetek mi segíthetné elő az elszigeteltség oldását? Akár rendszerszinten, akár szakmai körökből induló kezdeményezésekkel, akár személyes lépések révén azért, hogy nagyobb legyen rajtatok a figyelem. Akár a kritikus figyelem is.*

B. A.: Én azt gondolom, hogy nagyon fontos, hogy a kritikusok nézzék az előadásainkat. Mi nem panaszkodhatunk, rengeteg sok *Kritikus órát* tartunk, és több kritika jelenik meg rólunk, mint amiről kezdetben álmodni mertünk. Fontos, hogy a kritika aktívan vegyen részt egy vidéki színház életében, hiszen nagy eséllyel a kritikusok tollján keresztül tud csak eljutni egy-egy előadás híre a szélesebb rétegekhez. Ha valamiről több felületen is írnak, az egy idő után be tudja mozgatni a nézőket. Én az RTL Klub egyik műsorában minden hónapban egyszer elmesélem, az egyik legnézettebb időszámban, hogy mi történik a Miskolci Nemzeti Színházban. Az ilyesmi is hihetetlenül fontos. A miskolciak erre büszkéek, és odafigyelnek rá. Rajtunk nagy a kritikus figyelem, bár tény, hogy mi minden hónapban egyszer indítunk kritikusoknak buszt Budapestről Miskolcra, kávéval. Néha szokták úgy emlegetni a miskolci színházat, hogy olyan, mint a régi Kaposvár. De én ezzel vitatkozom, mert szerintem ez inkább az új Miskolc.

Sz. T.: Nagyon fontos szerepe van egy színház életében a kritikusok jelenlétének. Azt tapasztaltam az eddigi rövid igazgatóságom ideje alatt, hogy van, aki rendszeresen érdeklődik irántunk, és van, aki tudomást sem akar venni rólunk, talán a személyem miatt, a csalódottsága miatt, hogy én lettem az ügyvezető. Sokat segítene az is, ha az előadásainkat gyakrabban felvihetnék Budapestre, hogy ezáltal is láthatóbbá váljunk.

G. P.: A kritikusok jelenléte valóban fontos, de azt tapasztalom, hogy egyre szűkebb az a réteg, amelyhez eljut a

hangjuk. A jól strukturált stratégia mentén történő kommunikáció az, ami kimozdíthat minket a „némaságból”. Én azt látom, hogy a kétszeres Marketing Diamond-díjjal elismert *Van, aki Zoomon szereti*-sorozatunk (ebben Mészáros Ibolya színésznő beszélgetett a társulati tagokkal) sokat tett a társulat ismertségének növelése érdekében. És igen, ebben a kommunikációs tevékenységben a társulatnak, engem is beleértve, aktívan részt kell vennie.

B. L.: Egyetértek Attilával, mert én is azt tapasztalom, hogy a kritika – bár a beszámolóok egyre inkább leírásjellegűek – segít abban, hogy a szakmabeliek is, a nézők is hírt kapjanak egy-egy előadásról, ezzel együtt pedig a színház munkájáról, a társulatról. Mi is hívunk és utaztatunk érdeklődő kritikusokat, és párhuzamosan egyre több cikk jelenik meg a szegedi színházról, ami a kollégáknak is fontos visszajelzés: eljönnek hozzánk, látnak, megismernek bennünket, szó van rólunk. Nem vagyunk elszigeteltek, az autópálya összeköt más városokkal, és Budapesten is lehet olyan színház, ahova kevesebb kritikus jár, mint Szegedre. Ha jó az előadás, akkor híre megy, megnézik.

– *Befejezésül: hol, milyennek szeretnétek látni a színházakat öt év múlva?*

B. A.: Azt szeretném, hogy ez a színház öt év múlva is megtartsa a jelenlegi erejét. Ez sokkal nehezebb feladat, mint feljutni a „csúcsra”. Úgy megmaradni a színházi köztudatban, hogy közben nem válik üres márkánévvé az, hogy Miskolci Színház. Hogy legyen valós tartalma. Hogyha bukunk, akkor nemesen bukunk, úgy igazán nagyot, ahogy a jó színházakban szokás. Ha meg sikerül továbbfejlődni, az a komoly tartalom miatt legyen. Annak is örülnék persze, ha a nemzetközi reputációnkat tudnám növelni. Ezért már hét éve küzdök, ez idáig sikertelenül.

Sz. T.: Nagyon remélem, hogy öt év múlva még fogunk és tudunk működni. A nemzetközi helyzetre is gondolok itt. Járvány, háború, ki tudja, mi minden áll még előttünk. De legyünk pozitívak: ha öt év múlva egy lapon emlegetnek majd minket a Miskolci Színházzal, akkor én nagyon boldog leszek.

G. P.: Azt írtam az etikai kódexünk elejére a Csokonai jövőképeként, hogy a teátrum Magyarország egyik legkomplexebb színházi műhelye lesz azáltal, hogy az eddigi eredményekre építve következetesen fejleszti kapcsolatát a hozzá kötődő alkotókkal és közösségekkel. És mint a színházi repertoár megújítója innovatív és nyitott alkotóközösségként jelenik meg a nemzetközi művészeti szférában. Hogy ez öt év múlva valósul meg, vagy később, azt nem tudom, de hogy úton vagyunk efelé, abban egészen biztos vagyok.

B. L.: Nehéz vizionálni a jövőt. Nemcsak a tágabb környezeti változások, válságok okán, de a szűkebb kultúrpolitikai helyzet is erősen meghatározza például a finanszírozást, a színházhoz pedig ekkora volumenben sok pénz szükséges. A „mindig lehet rosszabb” jelenleg már nehezen értelmezhető, de ha Peter Brook *üres terére* gondolok, akkor tudom, hogy színházat bárhol, bármikor csinálhatunk. Az elmúlt 139 évben is működött Szegeden színház, hol együtt, hol külön a 91 éves Szabadtéri Játékokkal. A nagyszínház épületére ráfér a felújítás, de ha már nem tudjuk használni, színházra akkor is szükség lesz, mert az tükrözi vissza létezésünket, amit közösségben élünk meg.

NEM ÉSZREVÉTELLENNEK MARADNI

A színházak láthatósága a fővároson túl – körkérdés

Kritikusokat, színháztörténészeket kérdeztünk a városi (vidéki) színházak és színházcsinálás láthatóságáról. Nem generációs alapon, de szem előtt tartva a minél nagyobb tapasztalatot, a minél régebbi kritikusok működését. Arra voltunk kíváncsiak, mennyire látszik Budapestről – ahol a legtöbb (kevés kivétellel szinte az összes) gyakorló kritikus él – a nem fővárosi színjátszás. Vannak/voltak-e olyan, nem fővárosi színházi műhelyek, társulati útkeresések, alkotói/színigazgatói periódusok, amelyek épp a (talán túlzott) főváros-centrikusság miatt nem kaptak kellő szakmai figyelmet a maguk idejében? Megfordítva a kérdést: van/volt-e Budapestnek, a budapesti színházcsinálásra irányuló érdeklődésnek olyan hatása, hogy az valós, de nem a fővároshoz kötődő színházi értékeket – ha csak részben is, de – kitakarjon, elhomályosítson. Körkérdésünkre heten válaszoltak.

ÉPÍTÉS, BONTÁS

Nincsen most keletje a pontos – ezért keménynek ható – szavaknak; a maszatolás, az álságos körbenyomatás dívik. Hát akkor legföljebb nem leszek trendi.

Nem a vidék és a főváros közt húzódnak a színházi élet frontvonalai – és az, hogy frontvonalak vannak, önmagában is jelzi a súlyosan beteg állapotot. Kézi vezérrelssel kinevezett igazgatók regnálhatnak sok helyen, akiket már rég olyan „bizottság” javasol, amelynek távoli köze sincs semmiféle szakmaisághoz. Tagjai – megannyi „Oberfrank Pál”, ha tetszik, „oberfrankpál” – legtöbbször kötött mandátummal érkeznek, a pályázóknak legföljebb a pártállását vagy pártszimpátiáját ismerik, a szakmai munkásságát nem, ahogy az adott vidéki színházat sem.

Csakhogy ebből – vagyis ezekből a döntésekből – nemigen lesz jó színház, színházi műhely. De értem én, hogy a kérdés nem ez... Hanem az, hogy ha mégis kibontakozik valami ilyesmi vidéken, észreveszi-e a fővárosközpontú színházi szakma.

Szerintem igen – amennyiben a színházi szakmába beleértjük a kritikusokat is. Sőt, teszem hozzá: a szakma (és a közönség) éppen a kritikusok révén, rajtuk keresztül értesül az ilyesmiről, mégpedig úgy, hogy a kritikusok egyre nagyobb számban írnak róla.

Így került be a színházi köztudatba nagyjából tíz éve például a kecskeméti színház, amelynek élén a politikai kinevezett Cseke Péter áll. Ő bizony nekiállt a műsortervnek, neves-nívós rendezőket hívott, és lettek előadások, például ilyenek: *Boldogtalanok* (r.: Szász János), *Karamazov testvérek* (r.: Béres Attila),

Buborékok (r.: Mohácsi János), *Angliai második Edward élete* (r.: Zsótér Sándor), *Chioggiai csetepaté* (r.: Rusznyák Gábor), *Hosszú út az éjszakába* (r.: Zsótér Sándor), *Tóték* (r.: Rusznyák Gábor), *Macska a forró bádogtetőn* (r.: Zsótér Sándor), *Vízkereszt* (r.: Mohácsi János), *Apátlanul* (r.: Szász János), *Gabler Hedda* (r.: Zsótér Sándor), *Ármány és szerelem* (r.: Rusznyák Gábor), *Völegény* (r.: Szikszai Rémusz), *Übü* (r.: Hegymegi Máté), *Liliomfi* (r.: Kocsis Pál), *Illatszertár* (r.: Mohácsi János). Lett szakmai siker, folyamatos kritikai visszhang, kritikusdíj, közönségsiker – és meglett a „szuperkiemelt” nemzeti színházi státusz, aminek evidens és látható ára a rendezői gárda alapos átalakulása – Sente Vajk, Pataki András és mások léptek a korábbiak helyére, a műsortervből eltűnt az izgalom. Volt jó néhány elszerződés, és ami hosszú idő alatt rengeteg munkával fölépült, most alig látszik. A kecskeméti színházról az országos sajtóban ismét kevés szó esik.

Vagy ott van Szombathely: Jordán kigründolta, fölépítette; rendezett ott Czukor Balázs, Béres Attila, Valló Péter, Alföldi Róbert, Mohácsi János, Jeles András, Réthly Attila és mások. A tizedik, jubileumi évadban került színre többek közt a *Völegény* (r.: Mohácsi János), a *Hétköznapi örületek* (r.: Réthly Attila), a *Bunbury* Elfriede Jelinek változatában (r.: Zsótér Sándor), a *salemi boszorkányok* (r.: Alföldi Róbert). Ugyanabban az évben volt az az emlékeztető botrány az igazgatói pályázat körül, aminek a végeredménye az lett, hogy Jordán újabb három évre igazgató maradt. Nagyjából ez volt az a pillanat, amikor el kellett volna kezdeni utódot keresni, kinevelni, bevezetni; már csak azért is, mert a társulat is bomlani kezdett, vezető színészek szerződtek el, fiatal, ott indult tehetségek ugyancsak elmentek – elkezdődött a lejtmenet. Az utód



Somhegyi György a Feketeszárú cseresznyében, r.: Szócs Artur, Miskolci Nemzeti Színház. Fotó: Gálos Mihály Samu

kiválasztása, bevezetése elmaradt. És míg az addig eltelt tíz évben számos kritikus gyakori vendég volt, a színház a legjobbak közt foglalt helyet a szakmai térképen, volt elismerés, díjak, stabil közönség – egyszer csak ritkulni kezdett a levegő. Mire Jordán elment, a színház alig is emlékeztetett egykori önmagára.

A fenti két példa azt mutatja, hogy egy színházat műhelylé tenni hosszú és kemény munka – leépülni hagyni egyetlen évad is elég.

De van más példa is. Székesfehérvár Szikora János vezetésével ügyesen lavírozik a NER-elvárások és a szakmai teljesítmény között. Rengeteg bemutatója között mindig akadnak izgalmasak, érdekesek, néznievalók. Ráadásul ez az egyik színház, amelyik tudja, hogy a szakmai ranghoz hozzátartozik a szakmai kritika, vagyis ad arra, hogy az előadásait megnézhessék a kritikusok.

Ugyanígy Miskolc, amit ugyancsak hosszas munkával tett az ország egyik legjobb színházává Béres Attila; szoktuk mondani, hogy „Miskolc a mai Kaposvár”, és ezen azt értjük, hogy ilyen pompás közönséget ritkán látni, és persze ez a színházat is dicséri. A bemutatókon túl rendeznek fesztivált, felolvasószínházi sorozatot, rendszeresek a közönségtalálkozók, a beavató produkciók. A művészeti tanács – Béres Attila, Keszég László, Szócs Artur, Rusznyák Gábor, Szabó Máté – csupa rendező, de rajtuk kívül gyakori vendég például Mohácsi János. Remek társulat épült fel itt, sok a fiatal, sok a „főszereplő szakos”. Folyamatos a kritikai visszhang, hullanak a kritikUSDíjak is.

És drukkolunk Szegednek, mert elindulni látszik valami, és folyamatosan figyelünk Tatabányára, mert érdemes,

és felkaptuk a fejünket a sokáig érdektelen Szolnok legújabb korszakára. Mert ehhez a fejfelkapáshoz elég, ha az ember azt látja a programban, hogy Székely Kriszta *Sirályt* rendez, máris beülünk a kocsiba.

És van színház, amelyikre lelkiismeret-furdalással gondolok, mert tán több figyelmet érdemel, mint amennyi jut neki: Nyíregyháza, Debrecen. Nem kifogás, csak magyarázat: ameddig a színházi finanszírozás nem vesz tudomást a kritika szükségességéről, addig ez a helyzet nem lesz kiegyensúlyozottabb. Pénz kell. És pénz van, csak nem ott, ahol igazán szükség lenne rá.

Csáki Judit

KÉTELYEK, KÖZHELYEK – ÉS LELKIFURDALÁS

Jobb esélye van-e egy érdektelen, de Budapest belvárosában született produkciónak, hogy kritikák íródjanak róla, mint egy érdekes, ámde a fővárostól távolabbi bemutatónak? Igen. Volt-e már lelkifurdalásom, hogy a Színkritikusok díjának megszavazásához vállalt előadásszámból lemaradtak ígéretes vagy jó hírű, de távolabbi előadások? Minden évadban.

Ha azt nézzük, hogy a kritikák elsősorban a nézőkhöz szólnak, velük folytatnak párbeszédet, értelemszerűnek tűnhet a fővárosi színházakról szóló írások túlsúlya: a játszóhelyek meghatározó többsége Budapesten működik, ezzel együtt pedig itt a legnagyobb a – tényleges és potenciális – színházba járók aránya. Vízfejű országban miért éppen a színházi szakmák működnének másképp? Az internet ugyanakkor egyből

elmosta a papíralapú orgánumokra jellemző földrajzi kötődéseket. A nem budapesti nézőnek – aki korábban elsősorban a helyi lap kritikarovata alapján tájékozódott – nyilvánvalóan éppúgy kijár a figyelem, hogy a saját színházi vonzókörzettel kapcsolatban is szakmailag megbízható tartalmakhoz juthasson.

Ha pedig a kritikának azt a szerepét nézzük, hogy az alkotók számára is visszajelzést fogalmazzon meg – egyúttal dokumentálja a mindenkori jelent az utókornak –, ugyancsak bizarrul venné ki magát a főváros-centrikusság elve. A század végét megelőző évtizedeket – amely korszakról az utolsó néhány év kivételével még csak olvasói tapasztalataim lehettek – sokrétű kritikai irodalom jellemezte, a szakmai fórumokon túl a napilapok sorának viruló kultúrrovatával (vagy akár tévés és rádiós megjelenésekkel). Egy-egy távolabbi előadás felfedezéséhez, szakmai műhely nyomom követéséhez az orgánumok biztosítani tudták mind az anyagi fedezetet, mind a ráfordítandó időt. Az „országos visszhang” ebben a közegben könnyen értelmezhető szókapcsolat volt, még ha a figyelem nem egyenletesen oszlott is meg a fővárosi, a vidéki és a határokon túli magyar nyelvű színházi műhelyek között.

Vajon a mából visszanézve meg lehet-e állapítani, hogy egy-egy alkotóközösség a saját korában megkapta-e az őt megillető figyelmet? Annyi mindenképpen felkutatható volna, hogy adott társulat munkájával foglalkozott-e érdemben az országos kritika is. Megalapozott összehasonlításokat azonban így sem tehetnénk; a leginkább illékony művészeti ág nál nem lehet felmérni a *mihez képeste*ket és a *mi helyette*ket. Ha pedig mégis összegyűjtenénk adott időszakra vonatkozóan a

teljes színházi spektrum minden bemutatóját és az összes rájuk adott kritikai reflexiót, azzal sem jutnánk túl messzire, hiszen a színházi emlékezet egészen másképpen működik, mint ami egy tényfeltárási értekezés számára hozzáférhető.

Ezen a ponton elfogott a kíváncsiság: vajon mi deríthető ki akár csak egyetlen vidéki színház egyetlen évadáról? Mivel úgy adódott, hogy a zalaegerszegi Hevesi Sándor Színházban 1990/91-ben majdnem minden bemutatót láttam, kézenfekvő volt, hogy ezek visszhangját próbáljam felmérni. A bemutatók sora minden valószínűség szerint (a dokumentáció nem teljesen egyértelmű) nyolc felnőtt- és két gyerekelőadásból állt. Országos kritikai visszhangra leginkább a magyarországi bemutatóként jegyzett *Mefisztónál* számítottam, valamint a Kézdy György vendégszereplésével színre került *Alkunál* és az akkoriban divatosnak számító *Equusnál*, amelyekre mint kifejezetten igényes (ha nem is épp revelatív) előadásokra emlékszem vissza. Ehhez képest igencsak meglepett, hogy a *Zalai Hírlap* kolumnáin túlra jobbára pont nem ezek a produkciók jutottak el: két helyen olvashatunk kritikát a gyengén sikerült *Macbeth*ről (*Színház, ÉS*), egy-egy helyen pedig *A revizor* musicalváltozatáról (*Színház*) és az *Equusról* (*Magyar Hírlap*), továbbá a *Mefisztó* is kapott mindösszesen fél flekket (*Vasárnapi Hírek*). Jól érzékelhető, hogy a Ruszt József nevével fémjelzett korszak után vagyunk, amikor már nem övezte az a kiemelt figyelem a társulatot, amely az alapító igazgatófőrendező működésének idejére jellemző volt.

De visszatérve az alapkérdéshez: mi a helyzet ezzel a bizonyos országos visszhanggal manapság? Az utóbbi jó pár év meghatározó törekvésének látom, hogy koncentrált figyelem

Közellenség, r.: Sztarenki Pál, Hevesi Sándor Színház, Zalaegerszeg. Fotó: Pezetta Umberto



irányul a nem budapesti – vidéki és határon túli – alkotóműhelyekre (a kőszínházakra és a független szcénára is). Lehetőségek bezárultak: a kritikusi állások és az ezzel együtt járó utazási keretek megszűntek. Más lehetőségek viszont megnyíltak: egyre több színház kezdett rendszeres kritikusatakat szervezni. Egyenletesen eloszló esélyek mindazonáltal nincsenek; minél kisebb és szegényebb egy társulat, annál kevésbé van alkalma ilyen módon felhívni magára a figyelmet. Bár a Kritikusok Céhe is igyekszik segíteni a tagjait, hogy eljussanak vidéki előadásokra, lehetőségei erősen korlátozottak. És még mindig van olyan színházi irány – a némely országban sokkal nagyobb presztízsű részvételi színház –, amelyet egyelőre sem a kritikának, sem a szélesebb körű szakmának nem sikerül méltó helyén kezelnie.

Dömötör Adrienne

ÖSSZEHASONLÍTHATATLANOK

Bevallom, amikor először olvastam a felkérést, hogy válaszoljak a főváros és vidék szembeállításáról szóló körkérdésre, értetlenkedtem. Hogyan értelmezem azt, hogy „van-e, volt-e a fővárosnak, a fővárosi színházcsinálásnak és a felé megnyilvánuló figyelemnek olyan hatása, hogy valós, de nem Budapesthez kötődő színházi értékeket – ha csak részben is, de – kitakarjon”? Persze hogy van. De kérdés, hogy milyen körben. A szakmában, a hírlapírásban, a nagyközönség számára? És mikor? És mióta?

A vidék kontra főváros szembeállítás ugyanis hosszú évtizedeken át (lényegében a 19. században és a 20. század nagy részében) értelmezhetetlen volt. Hiszen a színjátszás – egy teátrumot, a Nemzetit kivéve – eleve vidéki volt. Ám a különböző társulatok teljesítményéről országos lapok nem vagy csak kivételes esetben tudósítottak, kritika jószerivel csak az egyes városok helyi, rövidebb-hosszabb élettartamú újságjaiban jelent meg. Amikor megerősödött és sokrétűvé vált a budapesti színházi élet, akkor pedig a vidéki társulatok jobbára utánjátszók lettek, azaz azokat a darabokat adták elő, amelyek sikert arattak valamelyik pesti színházban. Ez volt a helyzet a színházak 1948-as államosítása után is. Egymás után mutatták be a vidéki együttesek is például Illyés Gyula *Fáklyalángját*, de aligha kelhetett versenyre bármelyik társulat Kossuthot vagy Görgeyt játszó színésze az akkor minden tekintetben legerősebb együttesrel rendelkező Nemzeti szereposztásával, Bessenyei Ferenc vagy Ungváry László alakításával.

Döntő változás e tekintetben a hatvanas–hetvenes évek fordulóján következett be, egy fiatal rendezőgeneráció sokat emlegetett vidéki térhódításakor. Ruszt József Kecskeméten, Székely Gábor Szolnokon és Zsámbéki Gábor Kaposvárott nemcsak más színházat képviselt, mint a legtöbb színházvezető, hanem önálló műsorpolitikát is folytatott. Akárcsak Pécs, Debrecen és nyomukban csaknem minden vidéki teátrum. Ettől kezdve volt érdemes fokozottan ezekre a társulatokra figyelni.

Ez azonban semmiképpen nem jelentett átfogó országos figyelmet. Korábban vidéki előadásról a napilapokban lényegében csak akkor írtak, ha a fővárosban rendezték meg a vidéki színházak fesztiválját. A hetvenes évek elejétől már jelentősebbnek ítélték a szerzők bemutatásáról, kiemelt figyelmet érdemlő társulatok produkcióiról is születtek napilapi kritikák. Rendszeresen néhány orgánus, mindenekelőtt a

Film Színház Muzsika és a *Színház* foglalkozott a vidéki premierekkel. Ám az egyik heti-, a másik havilap volt, tehát igen nagy késéssel tudott csak tudósítani az eseményekről. Mivel a vidéki színházak többsége en suite vagy részleges repertoárszisztémában dolgozott, mire egy írás megjelent, az adott darab többnyire már nem volt műsoron. Ilyen körülmények között nehezen alakulhatott ki olyan, valós versenyszituáció, amelyben ténylegesen egymás mellé lehetett volna helyezni színészi vagy rendezői teljesítményeket.

Azért is nehéz összevetni a vidéki és a fővárosi értékeket, mert a vidéki színházaknál egy-egy darabból lényegében csak annyi előadást lehetett tartani, ahány bérletet sikerült eladni, azaz általában nagyjából tizenötöt (tizenkettő és húsz között mozgott a bérletes előadások száma). Tehát az alakítások csak ritkán tudtak beérni. Másrészt csaknem minden színész majd minden produkcióban (operettől tragédiáig) benne volt, ami nemcsak permanens próba- és előadás-jelenlétet követelt, hanem lehetetlenné tette, de legalábbis megnehezítette az elmélyült alkotómunkát.

Ilyen körülmények között is születtek kimagasló teljesítmények, amelyekről például a *Színház* szinte maradéktalanul hírt adott. De ez a híradás nem ment át eléggé a szakmai és szélesebb nyilvánosságba. Például Szoboszlai Sándor kiváló színész volt, aki Békéscsabán sorozatban és remekül játszott nagy szerepeket, amelyek alapján jogosan elvárható lett volna, hogy valamelyik pesti színház szerződtesse (hiszen végső soron ez a színészi karrier csúcsa nálunk). Erre akkor sem került sor, amikor már veszprémi színész lett, és az ottani *Az imposztor* címszerepében Major Tamás parádés Boguszlavszkijához mérve is revelatív alakítást nyújtott.

Volt idő, amikor a kritikusok képviseletében évente részt vettem a Színházművészeti Szövetség képviselőinek tanácskozásán, ahol javaslat született a különböző művészi díjak várományosairól. Elkészerítő volt, hogy amikor felmerült egy-egy vidéki színházigazgató által felterjesztett színész, táncos, tervező vagy rendező neve, a jelen levő, többségében fővárosi művészek igen sok esetben azt még hírből sem ismerték. Nekem az egyik legfőbb Köles Ferenc példája volt, aki akkor már jó pár főszerepen volt túl a pécsi színházban.

És akkor nem beszéltem az amatőr és alternatív színházi körről, amelyből a hivatásosok szinte senkit nem ismertek. Talán ma ennél valamivel jobb a helyzet.

Nánay István

TAKARÁSBAN

Először is a Budapest-centrikussághoz: nem a színházi élet Budapest-centrikus, hanem az ország. Ez egy geopolitikai adottság, így volt ez már tágabb határok között is. Nemcsak közigazgatási szempontból, de szellemi tekintetben sem volt Budapesthez képest ellensúlyt képező magyar város. (1910-ben Budapest lakossága 1,1 millió, Kolozsváré 63 ezer fő.) A világban végbemenő folyamatok nagyrészt a főváros közvetítésével jutottak el „vidékre”, különösen így volt ez a színház esetében (a modern dráma, a korszerű stílusok, az aktuális divatok stb. vonatkozásában). Az egyenlőtlenség már a színikerületi rendszer¹ körülményei között is kiegyenlíthetetlen volt. Száz évvel ezelőtt Budapesten volt színházi élet,

¹ Ehhez lásd ugyanebben a lapszámban Gajdó Tamás írását.

több épületben több társulat működött, vidéken pedig nem volt olyan város, ahol egy társulat egész évadban folyamatosan játszott volna.

A szakmai figyelem kétszer is szerepelt a felkérőben. Ennek értelmezésében már nem mennék vissza a történelmi időkre, hiszen akkor a szakmai figyelem elsősorban a vidéken felbukkant tehetségek elszípkázását jelentette. Feltételezem, hogy a kérdés inkább az államosított magyar színház időszakára vonatkozik, viszont 1949 után tíz-tizenkét évig az ismert politikai okok miatt „szakmai figyelem” helyett inkább „politikai figyelem”-ről beszélhetünk.

A hatvanas években kevésbé centralizált struktúra alakult ki, de pontosan a számunkra legfontosabb területen, a művészi szabadság tekintetében maradt meg a rövid póráz. A túlnyomó részben állandó társulatokra építő hálózat színházai nem kaptak a politika részéről biztatást és a közönség oldaláról támogatást arra, hogy bátrabbak legyenek, kísérletezzenek. Az ismert ellenpéldák is azt mutatják, hogy a progresszív törekvések éppen a politika és a közönségigény ellenében jelentkeztek. A szakmai megítélés is kettévált ekkor, a kritikusok támogatták az új kezdeményezéseket, a fővárosi dominanciájú – felülről létrehozott – szakmai szervezet nem annyira, hiszen minden ilyen törekvésben felé irányuló kritikát, sőt fenyegetést látott. Legszélsőségesebben ez az ellentét az amatőr együttesek felvirágzása okán jelentkezett, bár ott a kérdés nem elsősorban Budapest–vidék relációban exponálódott. A mainstream hálózatban a „szélművészek levő” kisvárosok színházai voltak előnyösebb helyzetben, a nagyvárosokban inkább a szabadabb szellemű egyetemek jelentettek jó bázist a bátrabb kísérletezésre. Arra is volt példa néhány kisvárosban, hogy a művelődési ház bázisán figyelemre méltó amatőr együttesek működtek (pl. Tatabányán, Zalaegerszegen). Utóbbiaknál, ahogy az egyetemi csoportoknál is, tartalmi és/vagy formai szempontból tagadhatatlan egyfajta lázadó attitűd.

Ezen a ponton valóban felvethető, hogy mi lett volna, ha a Reflex Színpad vagy a Manézs, de akár Paál István JATE Színpada Budapesten „történt volna”. Azt gondolom, hogy ugyanaz lett volna a sorsuk, mint az Utcaszínháznak, az Universitasnak vagy a Stúdió K-nak. A szakma, és most nem a kritikusokra gondolok, ugyanúgy reagált volna, hiszen Budapesten a szakmai közeg és az azt támogató kitüntetett politikai figyelem még akkor sem lett volna más, ha Kazimir Károly Békéscsabán lett volna igazgató. Budapest ugyanis egy centralizált politikai rendszerben szükségszerűen „kitakar”.

A pluralizmus mai fokán ezt így még nem mondhatjuk ki. Ahogy a felkérésben fogalmaztatok: „ma is megesik” társulatok vannak vidéken, kiemelt szakmai figyelem övezi teljesítményüket. Megérdemelten. Jó lenne, ha még több „kitakarásra” érdemes társulat, előadás lenne.

Azt hiszem, hogy ma inkább letakarásról beszélhetünk. Az államosítás a finanszírozási és a jogszabályi keretek ad hoc változtatásával folyamatos, ugyanakkor jelenlegi tempója mellett az „állványok takarásában” a kiszolgálás zavartalan. Ennél többet nem is kíván támogatni a politika, a közönség pedig... Mit tehet? Beéri ennyivel.

Egyébként pedig „virágozzék száz virág”, már amennyiben képes szárba szökni. Ennek támogatására megint kevés az akarat. Talán, mert mint akkor régen, ma is megzavarná a társadalmi nyugalmat.

Szabó István

GLOBÁLISAN KÉPBE VOLTUNK

Nehezen találtam konkrétumokat a kérdésre, de azért akad egy-kettő.

Biztos vagyok benne, hogy ha Nádasy Erika 2006-ban nem az egri Gárdonyi Géza Színház stúdiójában játssza el Sárbogárdi Jolánt Parti Nagy Lajos *Ibusárjának* az ehhez a bemutatóhoz írott monodráma-változatában (r.: Szegvári Menyhért), hanem Budapesten, akkor alakítása s az előadás egésze nagy visszhangot kiváltó reveláció. Az egy évvel később az Örkény Színház aulájában színre került, Bíró Kriszta játszotta, Pelsőczy Réka rendezte mono-*Ibusár* azonnal bekerült a színházi köztudatba. Az erről a produkcióról szóló kritikák némelyike megemlítette ugyan Nádasy Erika „jutalomjátékát”, annak „kirobbanó sikerét” és díjazását a debreceni Kortárs Drámafesztiválon, de sok-sok évnek kellett eltelnie az újrafelfedezéshez, amiben közrejátszott tán az is, hogy Nádasy Erika időközben (2011-től) a Miskolci Nemzeti Színházhoz szerződve olyan közegbe került, ahol jobbnál jobb szerepeket s egymástól nagyon eltérő karaktereket játszva végre a maga teljességében megmutatkozhatott művészi formátuma – és ez szerencsére máig így van. Az *Ibusárt* 2011-től az akkor létrehozott Földszint 2. nevű lakásszínházban (a rendezővel közös otthonukban) játszotta tovább, de látható volt azóta Újpesten, Miskolcon, 2018-ban a Három Holló színpadán Budapesten. 2006 óta minden bizonnyal látták annyian, mint az ugyancsak szép szériát, 8 előadást megélt, 8 évig repertoáron tartott Örkény színházit.

A másik konkrét példám a nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház *Sirály*-bemutatója, amelyet Verebes István rendezett. A premier 1996. október 4-én volt, s a szakmai visszhang meglehetősen csekély. Magam a Színkritikusok díja 1996/97-es szavazásán erre voksoltam legjobb rendezéséért, megosztva *Az eltört korsó* Zsámbéki Gábor rendezte Katona József színházi előadásával. Indoklasként ezt írtam: „Évek óta minőségi, erős csapatmunka jellemzi a nyíregyháziak előadásait is, a nagyszínpadi kommerszeket játszva is, ismét csak a fentieket igazolva. A Verebes István rendezte stúdió-*Sirály* értelmezési tartománya tágasságával, mélységével, emberi érzékenységgel fogott meg, s olyan kitűnő színészi alakításokkal, mint Csoma Judit, Gábor Katalin, Avass Attila vagy Keresztes Sándor. Mesterien árnyalt, végtelenül mulatságos, egyszerű szomorú előadása ez Anton Pavlovics művének.”²

Azért is tartottam fontosnak egy-egy konkrét példát kiemelni, mert az említett szavazás indoklása ugyanakkor azt is mutatja, hogy globálisan képben voltunk a fontos vidéki műhelyek munkáját tekintve (ahogy tulajdonképpen mindig is): szó esett benne a Szegedi Nemzeti Színház Szikora János, Telihay Péter és Zsótér Sándor triászának vezetésével megújult társulatának két előadásáról is, vagy Kiss Csaba győri Padlásszínházáról s annak híressé vált *De mi lett a nővel?* című előadásáról – hogy csak néhány példát említek.

És bár globálisan ma is képben vagyunk a jelentős vidéki társulatokat illetően, a Színkritikusok díja legutóbbi szavazásánál mégis megmutatkozott a hátrány: jóllehet több kollégával együtt láttam a *Feketeszárú cseresznyét* Szőcs Artur rendezésében a Miskolci Nemzeti Színházban, a legjobb előadás díját mégis egy budapesti produkció kapta, amelyet nyilván többen láttak. Nem vitatva a Bodó Viktor rendezte *Kertész utcai Shaxpeare-mosó* kiemelkedő erőit, úgy gondolom, leg-

2 Színház 30, 10. sz. (1997): 14–15.

alább megosztott díjat érdemelt volna a Trianon-traumához kivételes érzékenységgel és bölcsességgel közelítő *Feketeszárú cseresznye*. Igen fontos előadás, amelyet minden politikusnak és egyszerű állampolgárnak látnia kellene (persze nem kötelező jelleggel).

A magam sara is megvan persze az efféle aránytalanságokban, amennyiben például még mindig nem írtam meg az őszi Kaleidoszkóp versfesztiválról a tapasztalataimat, ahol pedig láttam egy ugyancsak revelatív, egyszemélyes produkciót, a Győri Nemzeti Színház Padlásszínházában létrehozott *152 lépés Auschwitz felé* címűt Karácsony Gergely (nem a budapesti főpolgármester) előadásában. És a restanciák sora még folytatható lenne hosszan.

Szűcs Katalin Ágnes

A NYUGATI VÉGEKRŐL

„Színészt találni a Világvége utca 136. szám alá nem egyszerű.” Ezt a mondatot Bartal Kiss Ritától, a zalaegerszegi Griff Bábszínház művészeti vezetőjétől hallottam. Rendszerint a határon túli egyetemekre kell menni értük, és az első adandó alkalommal elszerződnek egy, a fővároshoz közelebbi színházba.

Kritikust találni, aki hajlandó Zalaegerszegre, Celldömölkre vagy Sopronba utazni egy-egy előadás kedvéért, éppen olyan nehéz. Ezt magam is tapasztaltam, amikor céltársaimat arra szerettem volna rábírní, hogy nézzenek meg egy – szerintem nézésre nagyon is érdemes – előadást úgy, hogy a színház biztosítja az utazást. Egyetlen kolléga sem tudott eljönni. Fog-

hatjuk mindezt a 220 km távolságra, az autópálya hiányára, a mikroszkopikus honoráriumokra, a megélhetési munkákra, és mindez igaz is. De Zalaegerszeg nem volt közelebb akkor sem, amikor 1997-ben játszották ott a *Liliomot*, mégis nagyon sokan megnézték a fővárosból is, hiszen a híres olasz rendező, Paolo Magelli rendezte. Az általam ajánlott *Liliomot* pedig egy fiatal egerszegi színész, Mihály Péter.

A példa sarkított, huszonöt év alatt sokat változott a világ és a kritikusok helyzete is, de tagadhatatlan, hogy az ismert nevek (elsősorban rendezőkről beszélek) legyőzik a távolságot, megünnik utánuk. És még az sem kell feltétlenül, hogy befutott rendezők legyenek, ha az egyetemi éveik alatt, után láttuk néhány ígéretes munkájukat, az már elég lehet a figyelemhez. Ha azonban az adott előadást alig vagy egyáltalán nem ismert alkotók jegyzik, és a fővárostól több mint egy órányi távolságra játsszák, kicsi az esélye, hogy a kritikusok felfigyelnek rá.

Ezzel nem azt mondom, hogy a lakóhelyemnél fogva általam gyakrabban látogatott, nyugati határszéli színházak (a soproni, a szombathelyi, a celldömölki és a zalaegerszegi) esetében nagy korszakok maradtak volna észrevétlenül. Ruszt egerszegi éveit például élénk szakmai, kritikai figyelem kísérte, a Ruszt-életmű feldolgozása során máig születnek e korszakról írások, tanulmányok. Azóta a színháznak voltak jobb és rosszabb időszakai, született sok jó előadás, amelyek közül legutóbb talán a Bagó–Bereményi korszakot kísérte nagyobb kritikai figyelem. A Besenczi–Sztarenki évek fontos történése volt, hogy Madák Zsuzsanna vezetésével színvonalas tantermi színházi program jött létre, ami azért nem maradt észrevétlen, mert a színházi neveléssel foglalkozó társulatok között szoros az együttműködés, folyamatosan figyelik egymás munkáit,

Bognár Gyöngyér a Boldogtalanokban, r.: Szász János, Kecskeméti Nemzeti Színház. Fotó: Kecskeméti Nemzeti Színház



és rendezvényeik alkalmat adnak a budapesti bemutatkozásra. E korszak két előadása, a *Közellenség* és *Az ötödik pecsét* (Sztarenki Pál, illetve Csiszár Imre rendezései) a Vidéki Színházak Fesztiválján kapott kritikai figyelmet és nyert szakmai díjakat. A legújabb, immár művészeti vezető nélküli Besenczikorszak meghatározói, a zenés történelmi színdarabok és a vígjátékok kívül esnek a színházkritika értékpreferenciáin. A baj az, hogy a peremvidéki lét miatt nem kapnak elég figyelmet azok a színészek – Ecsedi Erzsébet, Pap Lujza, Farkas Ignác – sem, akik évtizedek óta alázattal és magas szakmai színvonalon teljesítenek, és egy elismert színházban már régen díjak (köztük kritikUSDíjak) sorát kaphatták volna.

A Budapesttől szintén vagy 200 km-re lévő szombathelyi színház 2009 óta tartó történetét a szakma folyamatos figyelemmel kísérte, a szakmai színvonal mellett köszönhetően Jordán Tamás személyének, szakmai kapcsolatrendszerének, a Budapestről hívott rendezőknek és a színház határozott szándékának, hogy rendszeresen invitálja a kritikusokat az előadásaikra.

A soproni színház a Mikó-korszakban és a Darvas Ilona-korszakban is sajátos konstrukcióban, Budapestről kihelyezett tagozatként működött. Így ha valaki követni szeretne volna a működésüket, azt megtehetette Budapesten is. Azonban az általuk képviselt, elsősorban szórakoztató darabokra épülő repertoárt a kritikusok ott is ritkán nézik. Pataki András korszakában inkább a fesztiválok (elsősorban Kisvárdán) nézték meg egy-egy előadásukat. Kihagyott nagy korszakról itt sem beszélhetünk, néhány figyelemre érdemes színészi teljesítményről azonban igen.

Ahhoz, hogy a celldömölki Soltis Lajos Színház az utóbbi öt évben bekerüljön a kritikai köztudatba, két dolog kellett. Az egyik, hogy az előadásait rendszeresen elhozzák Budapestre, a MU Színházba, a másik, hogy az onnan kikerült színészek, rendezők (elsősorban Nagy Péter István) a budapesti színházi közegből alkotókat vigyenek oda, és ezzel meginduljon a közös munka, amelynek eredményei mindkét közegben láthatók. A tanulság az, hogy lassú, kitartó építkezéssel, Budapest felé nyitással a színház is sokat tehet azért, hogy ne

maradjon észrevétlen. Mindez persze csak azután jön, ha megvan az alap: a színvonalas repertoár.

Végezetül néhány mondat a bábszínházakról: a kritikusok közül még mindig kevesen követik a munkájukat, de ők szerencsére nemcsak egymásra figyelnek a kőszínházaknál sokkal jobban, hanem arra is, hogy mi is figyeljünk rájuk. Így talán nem marad észrevétlen, hogy a szombathelyi Mesebólt Bábszínház folyamatosan magas színvonalon teljesít, az egerszegi Griff pedig Bartal Kiss Rita vezetésével felfelé ívelő szakaszát éli.

Turbuly Lilla

AMI FENNMARAD ÉS AMI NEM

Nehéz a kérdésre közhelyek halmozása nélkül válaszolni – egészen egyszerűen azért, mert mindazok a közhelyek, amelyek kapásból eszünkbe jutnak a téma kapcsán (a kultúra egészségtelen főváros-centrikussága, a logisztikai, illetve egzisztenciális nehézségek stb.) valós problémákat írnak le. Már önmagában azt is sok körülmény nehezíti, hogy létrejöjjön egy olyan színházi műhely vidéken, amely magától értetődően erős lokális kulturális (és politikai) beágyazottsággal bír, miközben újtó ereje, különlegessége vagy pusztán előadásaiknak kiemelkedő színvonala okán az országos szakmai figyelem középpontjába kerülhet. Még nehezebb azonban ezt a figyelmet tágítani és éveken át fenntartani. Komoly felelőssége van ebben a színházi szaksajtónak, amely optimális esetben mind a szakma, mind a közönség felé közvetíti azokat az értékeket, amelyek e műhelyekben megszületnek. Annak leírása, hogy mennyire vagyunk messze az optimumtól – vagyis hogy a színikritikusi szakma milyen egzisztenciális, illetve jórészt abból eredeztethető szakmai problémákkal küzd –, egy másik kérdésre adandó válasz lehetne. Amivel nem azt akarom mondani, hogy ezeknek a színházi műhelyeknek a kiválóságát ne rögzítenék a róluk megszülető írások, ám kérdéses, hogy mennyire széles e recenziók hatóköre. Ha felidézem az

HIRDETÉS

Folyamatos előfizetés a Színház folyóiratra

Tárgyhótól tárgyhóig, változatlan feltételekkel:
10 szám, köztük egy nyári dupla, és a lapot házhoz viszi a posta.

Előfizetési díj: **7900 Ft**

Az előfizetés módja: **banki átutalás** • Bankszámlaszám: **K&H Bank 10402166-21624669-00000000** • Számlatulajdonos: **Színház Alapítvány**
A megjegyzés rovatba nyomtatott nagybetűkkel kérjük feltüntetni az előfizető nevét és pontos címét, ahová a folyóiratot postázzuk.
Levelezési cím: **szinhazalapitvany@gmail.com**





Kóles Ferenc és Darabont Miklód A tanítónőben, r.: Funk Iván, Pécsi Nemzeti Színház. Fotó: Kis Kata Linda

elmúlt két évtized vidéki színházi műhelyeinek meghatározó periódusait (nagyjából az ezredforduló tájkától kezdve járok rendszeresen vidéki színházakba), azt látom, hogy a fontos periódusok és a kiemelkedő előadások dokumentálva vannak, hogy a recenzensek igyekeznek felhívni a figyelmet az egyes bemutatók kontextusára, és aláhúzni a műhelyszerű működés jelentőségét. Igaz ez a Csizmadia Tibor vezette egri Gárdonyi Géza Színházra, a Harsányi Sulyom László igazgatása alatt hivatalos társulat nélkül kitűnő előadások sorát létrehozó, majd valamivel később, immáron Crespo Rodrigo vezetése alatt társulattá formálódva újra megerősödő tatabányai Jászai Mari Színházra, a Jordán Tamás társulatalapító ambíciójának köszönhetően létrejött szombathelyi Weöres Sándor Színházra, a Szikora János szerepvállalását követően megújuló székesfehérvári Vörösmarty Színházra vagy napjaink egyik legerősebb színházi műhelyére, a Miskolci Nemzeti Színházra is. Összetettebb a helyzet, ha a Színikritikusok díját nézzük: bár az utóbbi években itt is érzékelhető az elmozdulás, kaptak díjat a vidéki színházi műhelyek fontos előadásai és egyéni teljesítményei is, de az arányok szemrevételezésekor, illetve az egyéni szavazólapok böngészésénél azért érzékelhető, hogy a legkiválóbb vidéki műhelyek is hátrányból indulnak a pesti mainstream művészszínházakhoz képest. S valószínűleg még inkább igaz ez, ha a szakmai kapcsolatokat vizsgáljuk: a köztudatba bekerült vidéki teátrumok ugyan magukhoz vonzhatnak neves rendezőket – személyükön keresztül is nagyobb figyelmet generálva ezzel –, de e kapcsolatok gyakran alkalmiak csupán. További lényeges kérdés, hogy egy szakmailag nagyra tartott vidéki színház jelentőségét miként tudják felismerni a nem helyi nézők, akiknek a repertoár követéséhez még komolyabb logisztikai, illetve egzisztenciális

kihívásokkal (amelyek egy része – mint például a késő esti magyarországi tömegközlekedés szinte teljes hiánya – nem színházszakmai probléma, és várhatóan nem is fog megoldódni a közeljövőben) kell szembenézniük, mint a „szakmai nézőknek”. S noha nagy öröm azt hallani, hogy manapság a miskolci előadások törzsnézői között debreceni, egri és budapesti színházrajongók is vannak, a problémát alapvetően az oldaná meg, ha létezn(én)e(k) olyan befogadószínház(ak), ahol az egyes teátrumok kiemelkedő produkciói rendszeresen megmutatkozási lehetőséget kapnának.

Összegzésként mindebből talán leszűrhetjük azt, hogy a jelentős vidéki műhelymunka nem marad említetlen, bekerül a szakmai köztudatba, ám a szakmai kapcsolatok folyamatos bővülése, a nem helyi közönség előtti megmutatkozási lehetőségek, s így a figyelem folyamatos fenntartása terén még a legkiválóbb vidéki színházak is hátrányban vannak a budapesti teátrumokkal szemben. A legelkeserítőbb tapasztalat pedig az, hogy sok esetben a rengeteg munkával kivívott szakmai reputáció semmilyen védettséget nem jelent a – többnyire politikai jellegű – helyi konfliktusok esetén. Amire már a kilencvenes évekből bőséggel lehetne példákat említeni Veszprémtől Szege dig, de a pár bekezdéssel ezelőtt említett Csizmadia Tibor-féle egri színházat is pillanatok alatt szüntették meg, hogy helyt adjanak a „remény színháznak”, Harsányi Sulyom László számtalan ütközetet vívott a tatabányai városvezetéssel (miközben a színház építése közben állandó játszóhely nélkül tartotta életben a teátrum szakmai reputációját), s felmerült Jordán Tamás menesztésének szándéka is. Ha mindennek okait elemezni kívánánk, akkor persze ismét más kérdésre válaszolnánk.

Urbán Balázs

GAJDÓ TAMÁS

THÁLIA KORDÉJÁTÓL AZ ÁLLANDÓ KÖSZÍNHÁZAKIG

A vidéki színházról történeti távlatokban

Abban a pillanatban, amikor a Pesti Magyar Színház 1837. augusztus 22-én megnyitotta kapuit, kettészakadt a magyar színháztársadalom. (Kérdés persze, hogy ekkoriban a színpadra lépők közül hányan tekintettek tevékenységükre úgy mint hivatásra.) Kerényi Ferenc hívta fel a figyelmet arra, hogy a „Pesti Magyar Színház létesítése, majd országos pártolás alá vétele viszonyítási alappá tette az új intézményt. A mozgás kétirányú. A vidéken játszó színészek mércéje ettől fogva egyértelműen a Nemzeti Színház.”¹ De azt is bemutatta Kerényi, hogy a régi, a „síró-éneklo” iskola tagjai véglegesen és visszavonhatatlanul vidékre szorultak, s ennek a mozgásnak az lett a következménye, hogy hosszú időre megmerevedett a vidéki társulatok játéktípusa. Szerencsére a Nemzeti Színház ismert művészei gyakran vendégszerepeltek vidéken, így a vidéki társulatok vezető színészei – gesztusban, hanghordozásban, jelmezben – legalább másolhatták a neves vendégszereplők alakításait. Az ország első társulatába természetesen vidékről érkezett az utánpótlás, hiszen az intézményesített színészképzés csak az Országos Színházi Tanoda megnyitásával, 1865-ben kezdődött.

Az 1840-es évektől a vidéki társulatok megszorodtak. 1842-ben nyolc középtársulatról olvashatunk tudósítást a *Regelő Pesti Divatlap*ban. Ez a szám az 1847/48-as évadra mintegy tizenötöre emelkedett. Rajtuk kívül harminc-harmincöt kis- és törpetársulat járta a falvakat. Ezek az alakulatok azonban gyakran felbomlottak, újjáalakultak; a színészek létszáma szinte naponta változott.

Kerényi Ferenc szemléletes példákkal igazolta, hogy a Nemzeti Színház és a vidéki középtársulatok szinte ugyanazt a műsort játszották. „A vidéki színház lemaradása tehát nem késedelmisségben, hanem egyrészt a helyi változat gyengeségében rejlett, még inkább a régi iskola színészeinek alakításaiban” – írta.²

Az 1840-es években egyre több újságcikk foglalkozott a vidéki színház hanyatlásával. Sepsy Károly színházigazgató a kormány azonnali beavatkozását sürgette. Úgy vélte, tartályatlan, hogy a színházcsapatok összevissza kóborolnak az országban, és silány előadásokat tartanak. Keserűen jegyezte meg, hogy „[e]rkölcsmesítés, s nemzeti nyelvünk művelése volna a kítűzött szép cél színi pályánkon, melynek hatásköre nemzeti életünkre s főleg erkölcsiségünkre kiterjedne; de a mostani színháztársulatok nagyobb része által kiparódiáztatik

a művészet, háttérbe tolatik a nemzeti cél”.³ Már ekkor megfogalmazódott, hogy erre csak az lehet a megoldás, ha az állam meghatározná a társulatok számát, s kijelölné működésük területét. Ez azonban még évtizedekig váratott magára, csak 1878-ban hozták létre az országban harminc önálló színházterületet. S ez rendszer maradt a vidéki színházszervezeti kerete egészen az 1949-es államosításig.

A vidéki színházművészet színvonalának emeléséhez az újonnan emelt színházépületek nagymértékben hozzájárultak. Bár Szabadkán már 1854-től, Miskolcon 1857-től, Debrecenben pedig 1865-től működött társulat az újonnan megnyitott színházban, a nagy színházépítési hullám az 1870-es években kezdődött, s csak a 20. század első évtizedében zárult le. Aradon és Székesfehérváron 1874-ben, Szeged 1883-ban, Nyíregyházán 1894-ben, Pécsen 1895-ben, Kecskeméten 1896-ban, Kásán 1899-ben, Veszprémben 1908-ban, Kaposváron 1911-ben, Szolnokon 1912-ben nyitotta meg kapuit az állandó színház.

Mivel a színházépületnek a város volt a tulajdonosa, a vidéki színházszervezés alapvető működési feltételét a városi önkormányzat teremtette meg. Az önkormányzat az „összes színházi célokat szolgáló helyiséget” ingyen bocsátotta a társulat rendelkezésére, ingyen szolgáltatva a fűtést, a díszleteket és a színház felszerelését használati díj nélkül átengedte, fizette a színház javítási és biztosítási költségeit. Az állam a 19. század végétől kezdve szerény, majd egyre jelentősebb szubvenciót igyekezett a társulatoknak juttatni, ezzel (inkább jelképesen) bizonyítva, hogy a színház fontos szerepet játszik a vidék kulturális életében. A vidéki színészek – saját szerepüket kissé túlértékelve – még akkor is szívesen tetszelegtek a nemzeti kultúra terjesztőinek szerepében, amikor műsorukat már csaknem kizárólag üzleti szempontok alakították. Azzal érveltek, hogy mivel a bevétel alapvetően fontos számukra, csak jelentős állami segélyezés esetén vállalkozhatnak kulturális misszióra.

A 20. század fordulóján alapvetően megváltozott a vidéki színházak játékrendje. Míg az 1880-as években a Nemzeti Színház és a Népszínház bemutatói szolgáltak mintául, addig a magán- és vidéki színházak megalapítása azonnal hatással volt a regionális műsorra. A Magyar Színház és a Király Színház több százszor játszott műsordarabjai váltak az egész országban uralkodóvá, és a Vígszínház bohózatai, a Városligeti Színkör paródiái is beilleszkedtek a szórakoztató repertoárba, egyre kisebb teret engedve a „komolyabb” drámai műveknek:

1 *Magyar színháztörténet, 1790–1873*, szerk. KERÉNYI Ferenc (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990), 337.

2 Uo., 343.

3 SEPSY Károly, „Levelek a vidéki színház köréből”, *Pesti Divatlap*, 36. sz., 1847. szept. 2., 1156.



Az Állami Faluszínház társulata a Madách téren az ötvenes évek elején. Fotó: archív

a klasszikus tragédiáknak, színműveknek, vígjátékoknak és a nemzeti irodalom alkotásainak.

Érdekes, hogy a Színművészeti Akadémiát végzett színművészek szerződötetése alig befolyásolta a vidéken uralkodó játéktílust. Törzs Jenő feljegyezte, hogy már első szerepében kudarcot vallott, mert nem volt elég próba; a beérkezett kecskeméti színészek pedig „lóhátról” beszéltek vele, az ő szemükben „zöldfülü akadémista” volt, s ennek megfelelően „támogatták”. Meg is bukott, s igazgatója azonnal felbontotta szerződését.⁴

A vidéki előadásokon a 20. század elején kibontakozó színpadi forradalom alig hagyott nyomot. Tiszay Andor 1963-ban írott tanulmányában igyekezett összegyűjteni azokat a vidéki bemutatókat, amelyek az 1945-ös fordulat előtt valamilyen eredményről tanúskodtak. Janovics Jenő rendező kolozsvári működése mellett Tiszay csak elszórt jelenségekről tudott beszámolni, kiemelve Alapi Nádor és Szentiványi Béla tevékenységét. Mindkét színházvezető állástalan művészekből szervezett stagione társulattal járta az országot. Tiszay tanulmányának összefoglalója talán túlságosan optimistára sikeredett: „Az elmúlt negyedszázad alatt mégiscsak teret hódítottak az addig naturalista módon telerakott színpadok helyett bevezetett leegyszerűsített (stilizált), körfüggönyös színpadmegoldások és díszletjelzések, amelyek megváltoztatták az addigi színpadképet, és helyet adtak az újszerű színpadi megvilágításoknak is. A stagione-rendszer kifejlesztette az addigi, főleg vidéken elhanyagolt összjátékot, bevezette a sugó nélküli, pergő előadásmódot, amely egyúttal kicsiszolta a színpadi szabványmozdulatokat, és megalapozta nálunk a realista színjátszás kezdeti formáját. [...] Színházművészetüket mégiscsak elvitték olyan helyekre, amelyeknek lakói mindaddig alig részesültek a színvonalas színjátszás művészetében.”⁵

Tiszay nem szólt a vidéki színészet válságáról szóló röpiratokról, cikkekről és interjúkról, melyek a 19. századtól kezdve szinte azonos érvrendszerből táplálkoztak. A vidéki színgazgató nem lehet méltó társa fővárosi kollégáinak, a vi-

déki társulat nem követheti a budapesti együtteseket. Ebben elsősorban külső tényezők gátolják: az anyagi nehézségek, a közönség egyoldalú érdeklődése és a konkurens látványosságok: a mozi és a cirkusz. Érdekes, hogy a színházak a műkedvelő társulatok működését is kárhoztatták: úgy vélték, hogy a műkedvelők az újdonságok bemutatásával elvonják közönségüket; de azt is sérelmezték a vidéki direktorok, hogy a műkedvelő előadásokat reklám nélkül is szervezettebb, homogén közönség látogatja – családtagok, ismerősök, barátok, az egyesület tagjai –, míg a hivatásos társulatok előadásaira nehezebben mozdulnak ki az emberek.

Az első világháborút lezáró békekötést követően csökkenttek ugyan a színtársulatok számát, de a vidéki társulatok működésének feltételei mit sem változtak. A színházi struktúra gyökeres átalakítása helyett beérték látszattmegoldásokkal: az állami támogatás emelésével, a városi szubvenció növelésével, az igazgatót támogató szavakkal.

A vidéki színjátszás államosítását a 20. század elejétől többen szorgalmazták. S amikor 1949-ben végre bekövetkezett, mindenki üdvözölte, hiszen a színészek elsején pontosan megkapták a fizetésüket, melyből, ha szerényen is, de meg tudtak élni. Székely György rendező, színháztörténész élete végén így emlékezett erre a fordulatra: „egészen biztos, hogy általános kulturális haszna volt. Olyan színházi központokat alakított ki, melyekből aztán később tovább lehetett építkezni. Ma ezt nem tudjuk fenntartani! A szemünk láttára omlik össze! Erre ma nincs pénz. Arról beszélnek gyakran, hogy mennyi adósságot halmozott fel a negyven év kommunista diktatúrája! De mennyi értéket teremtett ennek fejében! Nem csak embertelen dolgot végzett, hanem olyat is, amely használt az embereknek.”⁶

A történeti távlat kissé más megvilágításba helyezte a színházak államosítását, melyről 1958-ban lelkesen kellett nyilatkozni: „Thália kordéját felváltották a Faluszínház modern autóbuszai; alkalmi kocsiszínek, kocsmái nagytermek helyett állandó kőszínházakban, kultúrotthonokban lépnek fel előadóművészeink. Véget vetettünk a művész-nyomornak, a megalázó emberi kiszolgáltatottságnak, amely a tehetség ér-

4 Törzs Jenő, „Első fellépésem”, *Pesti Hírlap Képes Vasárnap*, 1937. máj. 30., 48.

5 TISZAY Andor, „Vidéki színjátszásunk törekvései a felszabadulás előtt”, in *Élő dramaturgia. Tanulmányok a színházról*, szerk. GYÁRFÁS Miklós (Budapest: Magvető, 1963), 276.

6 GAJDÓ Tamás, „A falusi színpadoktól a Nagymező utcáig. Székely György portréja 2.rész”, *Parallel*, 22. sz. (2011): 4–13.

vényesülését a mindenható direktor-vállalkozók kényének-kedvének vetette alá. Nyugodt lelkiismerettel mondhatjuk, hogy a tennivalók nagy részét elvégeztük.⁷

Az államosításnak azonban nem az volt az egyedüli célja, hogy a színházban dolgozók létbizonytalanságát megszüntesse, a kommunista párt ideológusai a színházat is a nép kulturális felemelésének szolgálatába állították. Ennek érdekében nemcsak azt írta elő a központi akarat, hogy milyen műveket kell bemutatni, de azt is meghatározták, hogy csak a Sztanyiszlavszkij-módszer szellemében lehet hiteles színházi előadásokat teremteni. Jellemző a korszakra az a leegyszerűsített képlet, amelyet Hámos György Kossuth-díjas (!) író, újságíró fogalmazott meg 1952-ben: „Csak a népből válik nagy néző, s a nép ihleti, a nagy néző »kényszeríti« nagy gondolatra az író. A nagy gondolat pedig, melyet a dráma közvetít a nézőnek, még nagyobbá teszi a nézőt, még magasabbra emeli a népet. Író, színház és néző egymásra hatása Sztanyiszlavszkij rendszerének tükrében világossá, magától értetődővé válik.”⁸

S amire még nem volt példa a magyar színház történetében: 1952-ben azt lehetett olvasni a Vidéki Színházak Ünnepi Hete elnevezésű rendezvény-sorozat után, hogy a „vidéki színházak bizonyították, hogy igényesség és művészi akarat erővel utolérték a fővárosiakat, s nem sok idő kérdése, hogy művészi teljesítményük színvonalát is elérjék. [...] Az mindenesetre kiderült, hogy a magyar színház egy és oszthatatlan, s hogy Budapestnek, ha meg akarja tartani vezető szerepét, nagyon keményen kell megfognia a dolog végét.”⁹

A valóságban azért ez nem volt ilyen egyszerű, hiszen még 1971-ben is fel lehetett tenni azt a kérdést Tímár Évának, hogy vidéki színésznek érzi-e magát. S a válasz rendkívül tanulságos: „Ahogy ezt a szót használni szokták, abban az értelemben egyáltalán nem. Én színésznőnek érzem magam, s teljesen egyformán igyekszem játszani bárhol, Kaposvárott, Pécsen, Budapesten. Nagyon rossz fogalom, ahogy nálunk a vidéki és a budapesti színházakat

7 KARÁCSONYI Béla, „Provincia és főváros 2”, *Tiszatáj* 12, 4. sz. (1958): 1.

8 HÁMOS György, „Sztanyiszlavszkij, a nagy közvetítő író és színész között”, *Irodalmi Újság* 3, 26. sz. (1952): 4.

9 SEBESTYÉN György, „Vidéki színházaink új arca”, *Csillag* 5, 7. sz. (1952): 862.

megkülönböztetik egymástól. Meggyőződésem, hogy csak jó színház meg rossz színház van.”¹⁰

A vidéki és Budapesti színházi élet között feszülő szembenállás jóval bonyolultabb kérdés annál, hogy azt egy ilyen rövid írásban minden vonatkozásában kimerítően összefoglalhassuk. Azt azonban el lehet mondani, hogy az 1970-es évektől kezdve alapvetően megváltoztak az addig mozdulatlanok tűnő erőviszonyok. Néhány rendező a vidéki létből próbált erényt kovácsolni, s a vidéki közönség ízlésének átformálását, a vidéki műsorpolitika átalakítását, a vidéki társulatok megfiatalítását tűzte ki célul. A magyar színházművészet új korszaka kezdődött a hetvenes évek elején azzal, hogy Ruszt József, Zsámbéki Gábor, Székely Gábor alkotócsoportot, igazi színházi műhelyt tudott Kecskeméten, Kaposváron és Szolnokon teremteni. Rendezők, tervezők, színészek kötöttek hosszú távra szövetséget. Az intenzív próbaidőszak, a rendezői módszerek átformálódása, a rendező vizuális látásmódjának felerősödése megváltoztatta a vidéken sokszor unalmasan folyó napi színházi tevékenységet. Mihályi Gábor így ábrázolta ezt a hihetetlen változást: „Fellépésük nyomán a magyar színházi struktúra egésze válik ismét kérdésessé. Budapest-központú országunkban előbb-utóbb problémává válik, hogy a magyar színház nagy centrumai ne Budapesten legyenek. De Székely, Zsámbéki, Ruszt már összeforrottak a maguk társulatával, és valószínűleg ők maguk is csak akkor boldogulnának a fővárosban, ha egy megváltozott színházi struktúrában fenn tudnák tartani a művészi koncentrációt az az atmoszféráját, amelyet jelenleg vidéki létük biztosít számukra. Enélkül valószínűleg ők sem tudnának többet, mint bárki más. Meggyőződésem, fel is ismerték, hogy az adott körülmények között egy budapesti állás egyet jelenthet számukra az elszürküléssel, sőt a művészi öngyilkossággal.”¹¹

Mihályi Gábor jóslata nem vált be, s néhány alkotónak sikerült a vidéken elkezdett munkát a fővárosban folytatnia. De újabb és újabb nagyszerű előadások születtek a már említett városok mellett Pécsen, Miskolcon és Szegeden is. Azt azonban már a következő nemzedék színházi kutatóinak kell eldöntenie, hogy ez a pezsgés csakugyan olyan nagyszerű volt-e, mint amilyenek ma látni és láttatni szeretnénk.

10 MAGYARI Vilmos, „Vendégünk volt: Tímár Éva, a Pécsi Nemzeti Színház tagja”, *Hajdú-Bihar Megyei Napló*, 1971. máj 27., 5.

11 MIHÁLYI Gábor, *Színházról vitázva*, Székénétéka (Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, 1978), 364.



Jurik Ica, Kardoss Géza és Halassy Mariska
A torockói menyasszonyban, Debrecen (1932). Fotó: Berzéki Sándor

TURBULY LILLA

KÉT IRÁNYBÓL EGY UTCA

A zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház 2021/2022-es évadáról

A 2021/2022-es évad Zalaegerszegen is elhalasztott bemutatókról, betegség miatt lemondott előadásokról, beugrásokról, visszaesett bérletszámról, összefoglalva: az újraindulásról és a közben folyamatosan ott kísértő bizonytalanságról szolt. Már az sem egyértelmű, hogy ebben az évadportréban hány bemutatóval kellene számolni. Hivatalosan ugyanis a színház az új évadot 2021 novemberében kezdte meg, azonban már szeptembertől játszottak, két új bemutatót is tartottak, amelyek a járvány miatt az előző évadról csúsztak át ide. Mivel az írás célja a színház jelenlegi állapotának, társulatának feltérképezése, ezeket az előadásokat is figyelembe vettem.

Több előadás, kevesebb néző

Így a szokásos hat nagyszínpadi bemutató helyett ezúttal nyolcat láthatott az a zalai néző, aki valamennyire jegyet vagy bérletet váltott. A bérletesek száma azonban drámaian

lecsökkent, tizenkétezerrel háromezer-nyolcszázra, vagyis alig harmadára esett vissza. Hozzá kell tenni, hogy a színház bérletrendszerben működik, ritkán – csak a legsikeresebb, többnyire zenés előadásokból – játszanak bérleten kívül is. A megcsappant nézőszám az egyes előadásokon is tapasztalható volt, általában úgy háromnegyedig megtöltött nézőtereket láttam.

A repertoárt végignézve két olyan bemutató volt, amelynek a címe nem lehet ismerős a hazai színházi palettáról. Az egyik Fodor László 1935-ös keletkezésű, *Érettségi* című darabja, egy kedves, békebeli vígjáték, amelyben azonban jómagam – a műsorfüzetben írtakkal ellentétben – Molnár Ferenc-i eredményeket nem találtam. Iskolai közegben játszódó történet jellegzetes tanár- és diáktípusokkal, tanár- és diákszerelmekkel. Örök téma hálás, a társulat minden korosztályának játsszási lehetőséget kínáló szerepekkel. Talán ezért is választotta a rendező, Farkas Ignác, aki a színház egyik vezető színésze, emellett pedig egyre gyakrabban rendezője is. Az előadást

A kőszívű ember fiai, r.: Böhm György,





A Félőlény, r.: Farkas Ignác. Fotók: Hevesi Sándor Színház, Zalaegerszeg

a felnőttbérletek mellett az általános iskolásoknak és a középiskolásoknak szóló bérletekben is játszották. Annak ellenére, hogy a benne ábrázolt iskolai világ és a darab nyelvezete is meglehetősen távol áll a mai iskolai közegtől, azok az általános iskolások, akikkel láttam, meglepően jól fogadták, valószínűleg a kortalan diák- és tanártípusoknak és az előadás finom humorának köszönhetően.

A másik kevésbé ismert darab egy magyar musical, a *Cigánykerék*, amelyet korábban Szegvári Menyhért vitt színpadra három alkalommal is, Böhm Györgynek pedig ez volt a második rendezése belőle, de rajtuk kívül más még nem állította színpadra. Szakcsi Lakatos Béla és Csermer Géza műve több szempontból is eltér a musicalhagyománytól. Nincs egyetlen, kiemelt történetszála, inkább mozaikszerűen építkezik. A világ, amelyet bemutat, a józsefvárosi Dankó utca közege a hetvenes-nyolcvanas évekből, romák és lecsúszott egzisztenciák hol békés, hol kevésbé békés egymás mellett élése. Ha van is benne némi retró nosztalgia, a környéken járók ma is ráismerhetnek erre a nehéz sorsokkal teli, színes világra, amelyről ma például Erdős Virág versei adnak hírt. A musical vége pedig – a teljes reménytelenség a kiemelkedés, továbblépés illúziója nélkül – szintén fájdalmasan ismerős.

Böhm György jó arányérzékkel, biztos kézzel állította színpadra a darabot, színészvezetésének köszönhetően a társulat egységes, jó benyomást keltett. Máriás Zsolt zenei vezető és karmester irányítása alatt az előadás zenei világa is magas színvonalon tudott megszólalni, a rendezés pedig a zenészeket is beépítette a játékba. A társulat vezető színészei és a nemrégiben odakerült fiatalok egyaránt meg tudtak mutatkozni. Ezzel az évad eleji előadással a színház az utóbbi néhány év talán legjobb formáját mutatta, reményt adva arra, hogy egy jó évaddal zökkenhet vissza a pandémia előtti rendes kerékvágásba. Ezeket a várakozásokat azonban a további bemutatók nem igazolták, a tisztas, üzembiztosan működő közepszer következett.

Tandemben és egy keréken

Mielőtt a többi bemutatóra rátérnék, röviden arról, hogy milyen koordináták között működik a színház az utóbbi egy évtizedben. Besenczi Árpád 2010 óta áll a színház élén. Az azóta eltelt időszak a művészeti profil szempontjából két szakaszra osztható. 2018-ig Sztarenki Pál volt a művészeti vezető. A Besenczi–Sztarenki tandem idején két művészeti felfogás egymás mellett élése jellemezte a munkát. Besenczi Árpád elsősorban vígjátékokat, szórakoztató előadásokat (pl. *Bérgyilkos a barátom*, *A miniszter félrelép*, *Balfácánt vacsorára*, *Család ellen nincs orvosság*) rendezett, amelyeknek többnyire egyik főszerepét is eljátszotta. Sztarenki Pál pedig drámákat, főként a hatalom anatómiáját, a kisember és a hatalom viszonyát középpontba helyező darabokat állított színpadra. Ilyen volt a *Közellenség* és a *Caligula helytartója*. (Előbbi a legjobb előadás díját hozta el a Vidéki Színházak Fesztiváljáról, a másodikért Balog Tamás kapott ugyanott színészi díjat.) Ebben az időszakban rendezett Zalaegerszegen Alföldi Róbert (akit később nemhogy rendezni nem hívhattak, de talkshowvendég sem lehetett a városban¹), Vidozszy György, Gergye Krisztián, Verebes István, többször visszatért Csiszár Imre, de jöttek fiatalok is, például Bereczki Csilla vagy Bethlenfalvy Ádám. Utóbbiak ifjúsági előadásokat rendeztek, amelyekre különösen nagy figyelem esett. Ekkor kezdett bele a színház a tanteremszínházi programba, amely Madák Zsuzsanna vezetésével országosan is elismert műhellyé vált. Szakmai díjakkal is elismert előadásaikkal járták a megye és a szomszédos megyék iskoláit. A színházban kortárs magyar drámák is színre kerültek, például Krusovszky Dénestől *Az üveganya* vagy

¹ Az ügyről részletesen lásd: TURBULY Lilla, „»Meddig lesz hely, hol fölolvasható?« Alföldi Róbert Zalaszentgróton”, szinhaz.net, <http://szinhaz.net/2018/03/27/turbuly-lilla-meddig-lesz-hely-hol-fololvashato/>.

Szálanger Balázs *Köztársasága*. Két évre visszatért a városba a valamikor innen (illetve Egervárról) indult Nyílt Fórum is. Ekkoriban mintha két színház működött volna a színházon belül: egy progresszív, a kortárs irányzatokra odafigyelő, és egy, a sokat hangoztatott népszínházi vonalon haladó, elsősorban szórakoztató és zenés darabokat preferáló másik.

Voltak helyben és országosan is nyilvánosságot kapott konfliktusok a műsorpolitikából,² nevezetesen a *Közellenség* és a *Kövek* című előadások miatt tettek feljelentést helyi civil szervezetek és szülők a polgármesternél, többnyire a szerintük trágár nyelvhasználatot kifogásolva. Néha a helyi politika is megpróbált beleszólni a darabválasztásba: közgyűlési határozatban írták elő évi egy operett bemutatását. A színház sokáig jól egyensúlyozott a kétféle művészeti koncepció között, és párbeszéddel, vitafórummal igyekezett megoldani a konfliktusokat.³

Megzenésített történelem

Egy idő után azonban az igazgató, illetve a művészeti vezető által képviselt, egymástól jelentősen eltérő irányok már nem tudtak egymás mellett létezni, a konfliktusoknak pedig az lett a vége, hogy Sztarenki Pál 2018-ban távozott a színházból. Azóta a színházban nincs művészeti vezető. (A színház honlapján szereplő szervezeti ábrán továbbra is szerepel ilyen státusz. Egy sajtóhír szerint létezik egy művészeti tanács, amelynek tagjairól a társulat titkos szavazással döntött, az azonban, hogy kik ennek a tanácsnak a tagjai, és milyen munkát végeznek, már nem szerepel a színház honlapján.⁴) Nincs főrendező, sőt, a társulatnak egyetlen rendező végzettségű tagja sincs. Besenczi Árpád mellett Farkas Ignác és Mihály Péter színművészek rendeznek, illetve vendégrendezőket hívnak, leggyakrabban Moravetz Leventét és Böhm Györgyöt, de Funtek Frigyes is kétszer rendezett már a színházban. Moravetz Levente évente visszatérő vendég, idén már ötödször dolgozott a teátrumban, és a következő évadra is meghívták, akkor is egy történelmi témát, a doni áttörésről szóló *Volt egy seregünk*et fogja színpadra állítani, az évadterv szerint oratorikus formában.

A korábbi művészeti vezető távozása óta eltelt négy év (a Covid miatti töredékessége mellett is) egyértelmű irányt mutat: ez pedig a szórakoztató előadások mellett a történelmünket idealizált és általában zenés formában feldolgozó előadások előnyben részesítése.

Ebben az évadban ezek közé tartozik Moravetz Levente rendezése, *A fejedelem*. Moravetz 2019-ben már megrendezte a színházban a *Zrínyi 1566* című rockmusicalt is. Mindkét darabot maga írta (zene: Balásy Szabolcs, Horváth Krisztián és Papp Zoltán), és a Moravetz Produkció logója alatt játsszák a bennük ábrázolt történelmi eseményekhez kötődő helyszíneken (Szigetvár, Sárospatak), járják velük az országot és a határon túli magyar területeket is. Ezek többnyire szabadtéri előadások. A Zalaegerszegen színpadra állított kőszínházi változatokba a társulat színészei mellé a rendező hozta magával Sasvári Sándort, aki az eredeti előadásokban főszerepeket játszik. (*A fejedelem* címszerepét Bot Gábor, az egerszegi társulat tagja játszotta, Sasvári Sándort Bercsényiként láhattuk.) De

nem az egerszegi volt az első kőszínházi változat, *A fejedelmet* játszották az egri színházban is, azonos díszletben (Bényei Miklós) és jelmezekkel (Molnár Gabriella). Nyilván anyagi okai is vannak a már több helyen bejáratott produkciók befogadásának. Ami azonban a művészi arculatot illeti, ezek a más szereposztásban, de lényegében ugyanazzal a rendezői koncepcióval és látványvilággal színpadra állított előadások csak korlátozott mértékben tekinthetők új, saját produkcióknak.

Közös ezekben az előadásokban, hogy nem elemzést vagy kritikus kérdésfelvetést, hanem olyan történelmi képeskönyvet kínálnak a nézőnek, amely elsősorban az érzelmeire hat, és alkalmat ad arra, hogy magyarságát megélje, esetleg azt közössége számára is demonstrálja. *A fejedelem* végén például az „Amíg él e nép a Kárpátok között” című dalt hallgatva ülve maradni egy viszonylag kisvárosi premieren, ahol ott ül az országgyűlési képviselő, a polgármester és még sokan a város vezető személyiségei közül – manapság ez felér egy, a politikai irányultságot leleplező coming outtal. Különben is a zene mozgatja az előadást: az egymást követő jelenetek rendre a „bejönnek a szereplők, énekelnek egyet, majd kimennek” koreográfiára épülnek.

A fejedelem az általános iskolás és a középiskolás bérletbe is bekerült. A korábbi évek néhány megosztó kortárs ifjúsági előadása után ez abszolút biztonságos terep a színháznak, hiszen a fiatalok kapnak egy színes, zenés, történelmi képeskönyvet, a tanárok pedig kipipálhatják a Rákóczi-szabadságharc szemléltetését.

Hasonló, ám némileg jobb a helyzet *A kőszívű ember fia* zenés változatával, amelyet Böhm György rendezett. (Zenejét a Tolcsvay testvérek jegyzik.) Bár rendezése szintén hajlik a nemzeti romantika felé, nagyobb hangsúlyt helyez az emberi viszonylatokra, a tablóképek helyett árnyaltabb konfliktusok, jellemábrázolások jelennek meg. Különösen igaz ez a Pap Lujza által megformált özvegy Baradlaynéra. Összességében az előadás korrekten abszolválja a feladatot, ám meg sem közelíti a rendező évadkezdő munkája, a *Cigánykerék* sodrását, az egész társulatot egységbe szervező erejét.

Szintén történelmi témájú darabot rendezett, de már nem zenés formában a színházba a 2019-ben bemutatott *Augusztus Oklahomában* után visszatérő Funtek Frigyes. Abból egy kifejezetten jó előadás született inspiráló színészi lehetőségekkel, amelyekkel a társulat – az egyéni és az összjátékot tekintve is – élni tudott. Most *A király beszédét* állította színpadra Funtek. A történelmi háttér ellenére ez a darab alapvetően személyiségekről, ezek kölcsönös egymásra hatásáról, egymáshoz csiszolásáról szól. Ezúttal is színészközpontú rendezést láthattunk, amelyben Urháy Gábor László a király és Kiss Ernő a beszédtanár szerepében egyaránt kimunkált, magabiztos alakítást nyújtott.

Szórakoztató előadásokból kettő jutott erre az évadra. *A feleség negyvennél kezdődik* címűt, akárcsak a korábbi évek Ray Cooney-bemutatóit (*Kölcsönlakás*, *Család ellen nincs orvosság*) Besenczi Árpád rendezte. Az *Egy bolond százat csinál* című zenés bohózatot pedig Lendvai Zoltán. Ezeket az előadásokat sajnos nem láttam. Nem műfajuk, pusztán időbeli egyeztetési gondok miatt maradtak ki. A korábbi évadok Besenczi-rendezései a műfajban szerzett nagy gyakorlatot, működőképes előadásokat mutattak.

Stúdióelőadás nem volt a 2021/22-es évadban. A színház valamikori stúdiószínpadán ugyanis jelenleg a Griff Bábszínház működik, így a próbatermet leszámítva, ahol időnként tartanak előadásokat, nincs olyan tér, amely alkalmas lenne

2 https://7ora7.hu/2015/10/27/a_feljelentesekre_forummal_valaszol_a_zalaegerszegi_hevesi_sandor_szinhaz

3 https://www.hevesisandorszinhaz.hu/hirek/1142/botrany_helyett_parbeszed

4 <https://www.zaol.hu/helyi-kultura/2018/09/evadnyito-tarsulati-ulest-tartottak-a-hevesi-sandor-szinhazban>

ilyen, kisebb léptékű előadások megtartására. Ezen a helyzeten próbáltak átmenetileg úgy segíteni, hogy béreltek egy lakást, ahol lakásszínházi előadásokat tartottak, de néhány év után a tulajdonosok a lakást eladták, a lebontott, valamikori családi ház helyére társasház épült, így ez a kezdeményezés elhalt. A színház idénre tervezett felújítása, átépítése pedig a költségvetési megszorítások miatt egyelőre húzódik.

Ifjúsági szakasz

Ahogy arról korábban már szó esett, az általános és a középiskolásoknak szóló bérletekbe bekerültek a történelmi zenés játékok, mellettük pedig az *Érettségi* című előadás. A középiskolások bérletében szerepel még az *Egy bolond százat csinál* és *A király beszéde* is. Ez utóbbiak nem nekik készültek, de még talán elfogadható, hogy a színház ezzel a megoldással él. Az viszont már kevésbé érthető, hogy *A feleség negyvennél kezdődik* hogy kerülhetett be a középiskolás bérletbe.

Bár az előző évadra tervezték, de csak szeptemberben tudták bemutatni a valóban az iskolás korosztálynak készült *Féllélely* Farkas Ignác rendezésében. Békés Pál darabja persze a felnőtt nézőnek legalább annyira izgalmas és aktuális, mint a fiatalabbaknak. A belőle készült előadás is más hangsúlyokkal, de egyaránt tud szólni mindkét korosztályhoz: a gyerekekhez a félelmek legyőzéséről szóló meseként, a felnőttekhez az értelmiségi életforma és a természet folyamatos visszaszorulásáról beszélő történetként.

A Covid alatt mindenhol szüneteltek a tanteremszínházi előadások, de Zalaegerszegen az a kérdés, hogy lesz-e még valaha olyan jól működő tantermi színházi programjuk, mint amelyet Madák Zsuzsanna vezetésével 2010 és 2018 között felépítettek. A dramaturg-rendező azóta már Debrecenben dolgozik a Csokonai Ifjúsági Programban, és a társulattól is több olyan színész elszereződött, illetve színművészeti egyetemre került, aki korábban ezeknek az előadásoknak állandó szereplője volt. A Tantermi Deszka programot Mihály Péter színész, rendező vette át, aki korábban Madák Zsuzsannával dolgozott, rá vár a feladat, hogy egyéb munkái mellett újjáépítse ezt a műhelyt. Ezt a munkát közvetlenül a pandémia előtt, a 2020-ban bemutatott *Csonkatreccel* meg is kezdte. Ebben az évadban pedig D. Varga Ádám állított össze egy kortárs versekből és dalokból álló előadást *Közel a jóhoz* címmel, amelyet szintén osztálytermekbe szánunk.

A jövő évi programban nem szerepel tanteremszínházi bemutató. A Lázár Ervin Program keretében viszont előadják majd Mikó Csaba *Herkules* című ifjúsági darabját, szintén Mihály Péter rendezésében. Ő egyébként már bizonyított ebben a műfajban, korábban *A Pál utcai fiúkból* (nem a zenés változatból) kiváló előadást rendezett, és két emlékezetes, felnőtteknek szóló bemutató (*Vaknyugat*, *Liliom*) is fűződik a nevéhez.

Társulat

A társulatépítés szempontjából is meghatározó adottság, hogy Zalaegerszeg távol esik Budapesttől. Az itteni színészek nem nagyon tudnak máshol vendégszerepelni, kimaradnak a castingokból, szinkronlehetőségekből. Az idősebb és a középgeneráció már letelepedett, családot alapított a városban, sok szállal kötődik oda, nehezen mozdul. A fiatalokat viszont ke-

vésbé tudja megtartani Zalaegerszeg, ők túl csendesnek, periférikusnak találják ezt a vidéket. Az elmúlt években közülük többen is elmentek (Kátai Kinga, Barsi Márton, Kovács Olga, Lőrincz Nikol). Az utóbbi két-három évben viszont hat pályakezdő színész is ideszereződött Kaposvárról: Helveci Ersan David, Ticz András, D. Varga Ádám, Dura Veronika, Kovács Martin, Támadi Anita. Ticz András több előadásban is figyelemre méltó teljesítményt nyújtott, a *Cigánykerékben* például egy homoszexuális fiú szerepéből a sztereotípiákat messze elkerülve formált emlékezetes karaktert, Dura Veronika bemutatkozása pedig *A köszív ember fia* Alphonsine-jaként sikerült jól. Egy másik útra jó példa Magyar Cecíliaé, aki csoportos szereplőből évről évre lépett előre, majd elvégezte az SZFE drámainstruktor-színjátékos szakát, és ma már érett színésznőként, kimunkált, pontos alakításokkal gazdagítja a társulatot.

Az idősebb korosztály meghatározó színészei Farkas Ignác és Ecsedi Erzsébet, akikre, ha szerencsésebb helyzetű színházban játszanak, biztosan több figyelem jutna. Ecsedi Erzsébetre 2013-ban a POSZT-on a *Színésznőkben* nyújtott teljesítménye után csodálkozott rá a szakma, a színész zsűritől díjat kapott, illetve valószínűleg ennek köszönhetette az Aase-díjat is. Azonban továbbra sem ismerik el formátumához méltóan, és a színházában is többnyire kis szerepeket kap, amelyeket mindig önzomonosan és formátumosan old meg. Szerencsére a lánya, Ecsedi Csenge Berta rendezett neki egy *Mintapinty*t (Kovács Dominik és Kovács Viktor darabja), időnként játszik a Soltis Lajos Színházban, és nemrégiben feltűnt a szombathelyi *Candide*-ban is. A társulat másik, országosan méltatlanul kevésbé ismert, kiemelkedő színésznője Pap Lujza. Művészi alázat, pontosság, mértéktartás, de legfőképpen egy különleges színészegyéniség nyilvánul meg minden szerepében. A kevésbé sikerült előadásokból is kiragyo a tehetsége. A jövő évadban eljátszhatja *A vágy villamosa* főszerepét a színházban először dolgozó Kiss Csaba rendezésében.

A zenés darabokhoz jól éneklő színészek is kellenek. E tén a Debrei Zsuzsanna–Bot Gábor házaspárra lehet építeni.

A társulatról összességében az mondható, hogy egy formátumos rendezésben képes jó összképet mutatni, a közepeszerű vagy legfeljebb korrektnek mondható előadásokban viszont már szóródnak a teljesítmények. Ebben az évadban pedig kevés, ha szigorúan veszem, egy formátumos előadást láttam, a *Cigánykeréket*.

A zalaegerszegi színháznak jutott legendás korszak: Ruszt Józsefé. Volt egy megbízható színvonalon működő korszaka Halasi Imrével, aztán egy progresszív, jó előadásokat is létrehozó időszaka Bagó Bertalan és Bereményi Géza alatt. Amikor a Besenczi–Sztarenki páros vette át a színház vezetését, a szakmában mély bizalmatlanság fogadta kinevezésüket. Ehhez képest 2018-ig születtek jó előadások, kialakult az országosan is kiemelkedő színházi nevelési program. Most a vidéki színházak egy része által preferált, népszínházasként nevezett vonal vált meghatározóvá, kiszorultak a kérdésfelvető, netán konfrontatív, a nézőt komolyabb szellemi erőfeszítésre, a márról való gondolkodásra készítő előadások. Néhány kivétellel maradt a szórakoztatás és a történelmünk dicső vagy tragikus lapjaira való visszaemlékezés. Mintha Egerszegen megrekedtek volna egy kicsit az időben. Lehet hivatkozni a közönség igényeire, de látjuk, hogy más vidéki városokban, például Tatabányán, Miskolcon vagy Szombathelyen a közönség mennyire jól fogadja a jelen idejű, a nézőt önmagával is bátran szembesítő színházat.

STUBER ANDREA

MOZGÁS, UTÁNAM!

A szombathelyi Weöres Sándor Színház 2021/2022-es évadáról

Aligha nevezhetjük Fortuna kegyeltjének azt az igazgatót, aki 2021 februárjában lett egy vidéki színház vezetője. Akkor, amikor a színházak már zökkenőmentesen működhetnek ugyan, de inkább csak elvileg. Valójában eléggé kiszámíthatatlannak bizonyult az üzemmenet. Egyfelől rendre felborították a programot a Covid-teszt kék csíkjai, másfelől a közönség elbizonytalanodott – összefüggésben nyilván avval is, hogy gyakorivá váltak az előadás-elmaradások. Sok néző óvatosságból otthon maradt, mások átálltak az esetlegesebb vagy ad hoc jellegű színházba járásra. A tervezett bemutatók mindenhol feltorlódtak a járványidőszakban, miközben a színházak rengeteg idejét, estéjét és energiáját kötötte le az elmaradt előadások pótlása.

A Weöres Sándor Színház direktorának 2021. február elsejétől Szabó Tibor színészt nevezték ki. (Ez egyébként megfelel az utóbbi évtized gyakorlatának: a vidéki színházak fenntartó önkormányzatok szívesen választottak igazgatónak helyi színészt. Bár most, hogy a központi akaratnak nagyobb lett a beleszólása, rögtön felsejlik az ellenkező tendencia, elég Bakos-Kiss Gábor győri vagy, pláne, dr. Ragány Misa soproni beiktatására utalni.) Szabó Tibor alapító tagja a szombathelyi színháznak, tanúja és közreműködője volt tehát Jordán Tamás tizenkét éves működésének. Alaposan ismerheti a társulatot, a közönséget és a közeget. Amikor a váltás ideje elkövetkezett, a Jordán fémjelezte korszak túl volt a fénykorán. Az igazgató fél lábbal talán már Pesten állt, s közben számos

Árad a gazság, r.: Kiss Csaba,



Vízkereszt vagy bánom is én, r.: Horváth Csaba



jó színész ment el az Akacs Mihály utcai teátrumból. Ennek frappáns színházi kifejezése volt, amikor a Mohácsi János rendezte szombathelyi *Farsang*-előadásban – amely már az új évában, 2021 nyarán öt díjat nyert a Városmajori Színházi Szemlén – a díszlet faláról sorban potyogtak le a társulat korábbi jeles tagjainak fotói, Bajomi Nagy Györgytől Bányai Kelemen Barnán és Bánfalvi Eszteren át Sodró Elizáig. Az is tény, hogy legtöbbjük már a Jordán-korszak harmadik ciklusában távozott, utoljára 2019-ben Kiss Mari, Hartai Petra és Fekete Linda.

A 2020-ban kiírt igazgatói pályázatra ketten jelentkeztek: Szabó Tibor és Harsányi Sulyom László.¹ Utóbbi Mohácsi Jánossal és Czukor Balázssal együtt kandidált – akik alkotói múlttal és rendezői praxissal rendelkeztek Szombathelyen –, valamint Perényi Balázssal és Szikszai Rémuossal. Az önkormányzat Szabó Tibort választotta. Ezután itt-ott felbukkantak olyan, szubjektív interpretációk, miszerint a Teátrumi Társaság ínyére való politikai döntés született Szombathelyen, és az új, progresszív alkotói szándékok helyett az „állóvíz” megőrzésére voksoltak a városvezetők. Ezt a véleményt azonban e

pillanatig semmi nem látszik alátámasztani. Sem Szabó Tibor pályázata, sem pedig az igazgatásának első teljes évada.

Szabó Tibor elképzeléseiről a legtöbbet talán az mondta el, hogy a Weöres Sándor Színház művészeti tanácsába meghívta Horváth Csabát, Kiss Csabát, Nagy Cilit, Nagy Péter Istvánt és Sardar Tagirovskyt. Tehát a testületbe invitált a társulattól egy színésznőt, aki rendez is, valamint négy rendezőt, akik közül az egyik (Kiss Csaba) dramaturgként jócskán számításba vehető. Ez a csapat pozitív várakozást keltett, és okvetlenül arra utalt, hogy a direktor kíváncsi a társulat számára ismeretlen alkotókra, nyitott a modern színházi formák iránt – különös tekintettel a fizikai színházra –, és érdeklik új, izgalmas, kísérletező színházi rendezők. Az első szezon pedig igazolta, hogy komolyan is gondolja a dolgot. A 2021/22-es évadban a művészeti tanácsnak mind az öt tagja dolgozott a társulattal. Horváth Csaba a *Vízkeresztet*, Kiss Csaba az *Árad a gaszágot*, Nagy Cili a *Szerelmet*, Nagy Péter István a *Candide*-ot rendezte. Az ötödik, Sardar Tagirovsky az évad végére készülődött. A *Sirály* egyetlen májusi előadásként, előbemutató címen szerepelt a programban, ám elmaradt. (Erről majd később.)

Az előbbieken felsorolt színrevitelek voltak azok, amelyek egyrészt felrajzolták a lehetséges művészi irányokat, másrészt próbára tették az érkező rendezők és a társulat együttműködési képességét. Ezeken kívül még jó néhány produkció

¹ Ehhez lásd: HODÁSZI Ádám, „Pasztellszínnek nyugaton. A szombathelyi Weöres Sándor Színház igazgatói pályázatairól”, *Színház* 53, 10. sz. (2020): 22–24., <http://szinhaz.net/2021/03/26/hodaszi-adam-pasztellszinek-nyugaton/>.

született, megfelelően a héthatárban előszeretettel emlegetett népszínházi eszménynek. Több új bemutató is az igazgatói pályázatban lefektetett célkitűzések jegyében jött létre, mindenekelőtt a koprodukció a szombathelyi Mesebolt Bábszínházzal: a *Szólít a szörny* című, Vidovszky György rendezte ifjúsági előadás. Ennek minimum két jól látható, fontos hozama volt a Weöres Sándor Színház számára. Az egyik az, hogy a társulat legígéretesebb, legtehetségesebbnek tippelhető fiatal színésze, Major Erik olyan feladatot kapott, amihez más módon aligha jutott volna hozzá. Bábbal és bábszínészekkel játszhatott, megismerve technikákat és kollégákat. Meglehet, mutathatott volna Major Erik a színészetéből többet is a halálos beteg édesanyját lassan, gyötrelmesen elvesztő kamasz fiú figurájában, ám Vidovszky György számos rendezői ötletet és eszközt vetett be, amivel talán kéretlenül is csökkentette a főszereplő terheit és a rá irányuló figyelmet. De hogy az alkotók eredményes munkát végeztek, azt visszaigazolja az Üveghegy-díj is, amelyet a *Szólít a szörny* mint legjobb ifjúsági előadás nyert el tavasszal a X. Kaposvári ASSITEJ Gyermek- és Ifjúsági Színházi Biennálén. Ez a szakmai elismerés bátorításként ráfért a színházra, már csak a *Szólít a szörny* nem zökkenőmentes indulása miatt is. A főpróbára pedagógusokat hívtak meg, s ők ódzkodtak a halált tematizáló darabtól, nem szívesen vállalkoztak arra, hogy osztályokat vigyenek rá közönségnek. (A gyermek- és ifjúsági színházak számára nem ismeretlen tapasztalat az, hogy olykor a felnőttek jelentik a leküzdendő akadályt.)

Ugyancsak hangsúlyos eleme volt Szabó Tibor igazgatói pályázatának a színházi nevelést segítő előadások programja. Haladéktalanul neki is láttak. Az *ajándék* című művet színházi nevelési szakember, Liptai Ildikó írta és Horváth János Antal rendezte. Harmadikos általános iskolásokkal néztem az éppen hogy csak valamiféle otthon díszletet, amelyben Hajdu Péter István mint tizenegy éves kisfiú háziállatot szeretne, de a mamája (Decsi Edit) és irodalomtanár papája (Antal D. Csaba) nem engedik neki. Bonyodalom és világgá menés lett ebből. Amit láttunk, az színházként nem számottevő, a pedagógiai haszna pedig elég bizonytalan. Az események néhány pontján az előadás megállt, és a szereplők a csoportokra osztott gyereknézőkkel beszélgettek a konfliktusról, helyzetgyakorlatszerű játékokra kérve őket. Látni véltem a kísérő pedagógus arcán a kétségbeesést a tanulók egy-egy megnyilvánulása miatt. Pedig alighanem arról van szó, hogy eldöntetlen, mit várunk ebben a helyzetben a gyerektől: a saját véleményét fejezze ki és képviselje, vagy illeszkedjen be a szerepjátékba. Az én nézőtársaim hajlamosak voltak erkölcsstanóra helyett alkotófolyamatnak fogni fel a csoportmunkát. A produkció legfőbb érdemének azt tudtam be, hogy színházba szoktat. Bizonyára akadt az iskolások között, aki először járt itt. Megismerhette a házat, a ruhatárat, az aulát, a nézőteret. Élő színeszt láthatott akció közben, és interakcióba is keveredhetett vele. Ez olyan hely, ahol játszanak! És néha velük lehet játszani. Sőt velük játszunk akkor is, amikor konkrétan nem.

A középiskolás korosztálynak az *Antigoné* tantermi verziója készült. Az előadást követő beszélgetést vezető drámapedagógusok, Németh Andrea és Németh Gyöngyi alkották a kart, míg a színészek lendületesen és megkapón adták elő az antik tragédiát. Némedi Árpád és Szabó Róbert Endre szolgáltattak zenét hozzá; az előző részek tartalmát például rap formájában vezették elő a szereplők. Bálint Éva fekete bőrdzsekis Antigonéja úgy volt bajnoka az igazságnak és a morálnak, hogy közben nem állt távol tőle némi csábos, fi-

atalos léhaság. Horváth Ákos öltönyös-nyakkendőös Kreónja érzékletesen hozta egy szigorú iskolaigazgató rigorózusságát. De amikor a fia halálhírére kapta, akkor szépen kövült meg az arca. Az előadást követő diáktanácskozáson többen azt a véleményét képviselték, hogy Kreón jó király – betartja a törvényt. Innen nézve ez a színházi értelemben érvényes és értékes előadás vajon siker vagy kudarc?

Az évad kötelező feladatának tekinthetjük virtigli szórakoztató előadások kiállítását. Két ilyen született, az egyik az *Ájlávjú* című „jókedvű musical-revü”. Egy gazdaságos, kamara méretű, négy szereplős Broadway-musical, amely Nagy-Bakonyi Boglárka, Nagy Cili, Hajdu Péter István és Antal D. Csaba jóvoltából hiánytalanul betöltötte a nagyszínpadot. (Plusz az el nem hanyagolható muzsikások.) A színrevitelt jegyző Harangi Mária rendezte már a darabot a Centrál Színházban, kikristályosodhatott benne, hogyan kell egyszerűen, flottul, pörgősen színpadra tenni. Sima pamutpólókra festett-írt különböző jelmezekkel, gyorsöltözésekkel, vetítésekkel, változatos jelenetekkel, néhány kirobbanó kettőssel vagy magánszámmal érte el az általános jókedvet kiváltó sikert. A produkció színvonalas, arányos, jó ízlésű, a színészek egyenletesen, összeillően szakszerűek és energikusak. Ennél dőcögősebbnek bizonyult a Márkus Emília teremben bemutatott *Shakespeare a mellényzsebben*, amelyet a társulat színésze, Kelemen Zoltán állított össze és rendezett meg. Karinty Frigyes, Nóti Károly, Békeffi László, Rejtő Jenő műveit, Lehár Ferenc, Zerkovitz Béla, Orlay Jenő, Ábrahám Pál, Seress Rezső, Horváth Jenő, Doleskó Béla zenéit és Harsányi Zsolt, Szilágyi László, Orlay Jenő, Harmath Imre, Szenes Iván munkáit használta fel, s a kabaréjeleneteket és a dalokat hozzávetőleg a színház tárgyköre mentén szerkesztette egybe. Az előadás kissé ódivatúan hatott, nem kellemetlenül. Közben ambiciósan látta azt is, hogy mindazt, amit említ, a mára fordítsa le, aktuális társadalmi problémákra reflektáljon, de ez már nemigen jött össze. Pedig a Kecsa Móri Csaba tervezte díszlet annyiban igazán ígéretesnek látszott, hogy a színházigazgatói irodában olyan plakátok lógtak a falon, mint például a nemzeti dohányboltok emblémáját idéző „Réz Albin: Nem röpül a turul, rendező: Marosszéki Kerek Ernő”. Maguk a kabaréjelenetek azonban pontosan abban a hagyományos stílusban játszódtak, amelyben Szerémi Zoltán nagy gyakorlattal gyárt le egy kissé szórakozott színidirektort vagy, mondjuk, Orosz Róbert tüchtigen, aprólékosan kidolgozott komikummal ruházta fel a tehetségtelen drámaírókat, akit nehéz lerázni. Végül is a legemlékezetesebbként talán Bálint Éva színésznői toalettje maradt meg bennem – Csonka Szilvia jelmezterve alapján –, amelynek fehér szoknyáját rengeteg nagy, színes gomb díszítette.

Itt kell megjegyezni, hogy a közönségcsalogató előadások csak mérsékelten váltották be a hozzájuk fűzött jegyvásárlási reményeket. Az *Ájlávjú* jól teljesített, át is viszi a színház a következő évadra, míg a *Shakespeare a mellényzsebben* a vártnál talán hamarabb kifutott. Általában véve is komoly gond, hogy a járványidőszak alaposan megrostálta a bérletvásárlókat. A 2021/22-es szezonra erősen csökkent a bérletesek száma. Ez azt is jelenti, hogy míg a legjobb időkben 20-25 előadást lehetett játszani az új bemutatókból, addig ez most csupán 12-15. Mert az olyasmi ritka, mint a *Pál utcai fiúk*, amit 2020-ban rendezett Réthly Attila (az akkor még Máté Gábor-Székely Kriszta-osztály számos fiúnövendékével), és még mindig műsoron van. Tavasszal eljutott az 50. előadásig – voltaképp ez volt az egyetlen alkalom az ideai szombathelyi szín-

házlátogatásaim során, amikor már csak pótszékes nézőként fértem be a zsúfolt zsöllyébe.

A művészeti tanács tagjai közül elsőként Kiss Csaba vonult be a próbaterembe. A francia Jacques Audiberti 1947-ben írt, talányosnak mondható egyfelvonásosát, az *Árad a gazságot* vitte színre a Márkus Emília teremben. A Balla Ildikó tervezte festői díszletfal előtt esetlegesen látszott keveredni történetiség és realizmus, dráma és mese, költőiség és vulgáris vállalás. Már ahogy a kezdet kezdetén Mari Dorottya Alaricája és Bálint Éva Nevelője aludtak két, egymástól távol eső, nagyon keskeny ágyon, azt rögtön nem lehetett elhinni. A későbbiekben mintha némi tanácstalanság érződött volna a főszerepeket alakító fiatalokon, Mari Dorottyán és a Parfait királyt szép bundában, szép beszéddel játszó Sipos László Márkon. (A Parfait király nem olyan, mint a fagyicápa, hanem uralgó, méghozzá a XVII. e néven hazája, Occident trónján.) A társulat régebbi tagjai felvonultak különböző kisebb szerepekben – például Balogh János, aki egy remek, felvakkanó nevetéssel reagált valaki lelepleződésére, vagy Jámbor Nándor mint lehetetlenül elbűjtött szerető, vagy Orosz Róbert örökös operettkirályként –, jobbra szemlélődtek, akárcsak mi, nézők. A történet a darab végére kitisztult, szép helyett csúnya fordulatot vett a cselekmény, de az tulajdonképpen talány maradt, hogy mit is akartak evvel a premierrel.

A Szombathelyen bemutatkozó következő rendező Horváth Csaba volt, aki – eddigi pályájára nem igazán jellemző módon – Shakespeare-darabot vitt színre. A *Vízkereszt, vagy bánom is én* (Nádasdy Ádám fordításában így hangzik a címe) meglehetősen színészigényes darab, és nem állíthatjuk, hogy minden ponton rendelkezésre állt megfelelő színész. Az előadás funkciója részben az lehetett, hogy felmérje, a társulat tagjai mennyire tudnak helyállni a Horváth Csaba-féle fizikai színházban. Szabó Tibor igazgató a pályázatában hangsúlyozta ezt az irányt, ezt a célt: a színészek mozgásbeli kifejezőképességének és testtudatos játékának kibontakoztatását, fejlesztését. Mivel ő Malvolio szerepét kapta a *Vízkeresztben* – igazgatóként ez volt az egyetlen színészi feladatvállalása az évadban –, így alkalmunk is nyílt megállapítani, hogy neki megy ez. És ott volt még a titokzatos, belső szomorúsággal hajladozó Olívia a Horváth Csaba-növendék Herman Flórától, valamint a fortés különítmény: Pallag Márton (Böföghy Tóbi), Horkay Barnabás (Fonnyady Ábris) és Widder Kristóf (Feste) Csonka Szilvia virgonc és fürgenc Máriájával kiegészülve. De például Nagy-Bakonyi Boglárka halk, magának morfondírozó Violája és Jámbor Nándor szorgosan szavaló Orsinója nem tudta életre galvanizálni a cselekményt abban a kietlen, alufóliával ridegített, guruló lépcsős térben, amelyet Kalászi Zoltán és Kiss-Benedek Kristóf tervezett az előadáshoz. Ez a *Vízkereszt* sápadtnak és sótlannak hatott. Lehet, hogy Horváth Csaba nem a szerelmet, a világ változatosságát vagy az emberek színességét akarta megmutatni benne. Hanem talán azt, hogy milyen nehéz az élet. Hogy erőfeszítést igényel minden. És ha megkaptuk, amire vágytunk, akkor az meg nem olyan. Mindezt a mozgás volt hivatott kifejezni, mert a rendezői szándék érzékelhetően nem igényelte a színészi munkában a pszichologizálást, az árnyalást, a rétegzettséget. Ilyen színpadi és darabbeli viszonyok közt igazi felüdülést jelentett Pallag Márton játéka, akiből nagy hangon tört ki az életöröm, a kedély, a humor. Amellett persze, hogy neki nemcsak a kisujjában, de minden porcikájában benne van a már-már akrobatikus mozgástudomány.

Nagy Cili ugyancsak egyetemista korában kezdett tanulni Horváth Csabától, s jó mozgású, sikkes, kecses, ritka nőies színésznő vált belőle. Már több mint egy évtizede ebben a társulatban dolgozik, elég hamar rendezni is kezdett, néha, egyet-egy. Barta Lajos *Szerelem* című darabja mindenképpen nehezebb feladat, mint azok a művek, amelyeket eddig színre vitt. Meglehet, nem volt egészen szerencsés a darab békebeli hangulatának megteremtéséhez Kiss Borbála álmosan drappos-barnás színű, lezáratlan, áttört, kicsit jelzésszerű díszlete. Miközben az ugyanő tervezte jelmezek biztatóan hatottak a többé-kevésbé korabeli szabásukkal, ámde modernebb színeikkel és mintázatukkal. Barta Lajos műve – mint a legtöbb múlt századelős polgári és kispolgári színdarabunk Molnártól Szép Ernőn, László Miklóson, Lengyel Menyhértten át Szomorvig és tovább – mindenekelőtt stílus- és ritmusbiztonságot követel. Az előadás nehezen jutott el az ingerküszöb; porosnak, üresnek hatott. Nem volt világa. De azért javára írhatunk néhány szép és igaz színészi pillanatot: például ahogy Keller-Dénes Emőke a Szalay Nelli némán szűkülő kétségbeesését keserű piszkálódásba fojtotta, s még öniróniát sem volt képes tanúsítani a saját szenvedése láttán. Tetszetős Antal D. Csaba haldoklós magánszáma Komoróczyként az ágyban, de a leginkább az a jelenet maradt emlékezetes, amikor a lányok – mint afféle magyar három nővér – birkóztak, majd pihegve röhögtek a végén.

A Weöres Sándor Színház nagy dobásának ideje márciusban jött el, amikor Nagy Péter István a Márkus Emília teremben színre vitte a *Candide* modern verzióját (írta: Voltaire nyomán Vinnai András, Bódi Zsófia és Nagy Péter István). A rendező pályakezdőként erős felfutással indított, s az idejének éve ez a bravúrosan lebonyolított, csillogóan szellemes, fergeteges road movie – egyetlen multifunkcionális lakókocsival díszlet gyanánt. Plusz az elmaradhatatlan vetítések. Hőseinkkel a jelen való világát jártuk be, tekintettel számos globális és lokális problémánkra, ami így kicsit talán publicisztikusnak hangzik, de nagyon is teátrális formában valósult meg. A főszereplő párost, *Candide*-ot és Kunigundát a társulat előre tolt fiataljai, Major Erik és Mari Dorottya adták, s kicsattanóan energikusan fregoliztak mellettük a többiek: a parókakirálynő Csonka Szilviától a dicapriós Jámbor Nándoron és a vendég Ecsedi Erzsébeten át a főnyeremény értékű új erőig: Domokos Zsoltig. De folytatható tovább a sor Némedi Árpáddal, Gyulai-Zékány Istvánnal, Sipos László Márkkal és Szerémi Zoltánnal. A produkció egyik legfontosabb erénye a színház szempontjából az, hogy a fiatal rendező keze alatt a színészek láthatóan olyan nagy kedvvel, adakozón és örömgyanús hozzáállással dolgoztak, mint régebben egy-egy jobban sikerült Mohácsi-előadásban.

A jelenlegi szombathelyi társulatról el kell mondani, hogy az igazgatóváltás után, a 2020/21-es csonka évad végén négyen hagyták el a Weöres Sándor Színházat: egy régi tag, Alberti Zsófia – aki itt kezdte a pályát bő egy évtizeddel korábban –, továbbá Dunai Júlia, Hajmási Dávid és Lábodi Ádám. Az érkezők: a bábszínészként megismert Keller-Dénes Emőke, a Mohácsi-rendezések révén Szombathelyen már járatos Némedi Árpád, valamint a Horváth Csaba-növendék Gyulai-Zékány István. Horváth Csaba még egy növendékét találhatta itt, amikor jött: a már említett Herman Flórát, akit jómagam a legreménykeltőbb fiatal színésznőnek látok a szombathelyi társulatban, még ha az idej szerepeiben – a *Szerelem* Lujzájában és a *Vízkereszt* Olíviájában – ez nem volt is okvetlenül szembeötlő. A Horváth Csaba-osztályból kikerültek mellett Novák



Major Erik a *Candide*-ban, r.: Nagy Péter István. Fotók: Mészáros Zsolt / Weöres Sándor Színház, Szombathely

Eszter-tanítványok is ott vannak a szombathelyi frontvonalban: Nagy-Bakonyi Boglárka és Hajdu Péter István. Persze a fiatalok után mindig jönnek még fiatalabbak: a most záruló szezonban egyetemistaként két főszerepet abszolváló, idén végző Mari Dorottya a Weöres Sándor Színházhoz szerződött, és alighanem tagnak tekinthető az érdekes karakterű, szintén most diplomázó Sipos László Márk is, aki *A Pál utcai fiúk*ban állt először a szombathelyi közönség elé. A színészi utánpótlás tehát folyamatosan érkezik. Hiány, ha van, az talán középkorú, illetve idősebb színésznőkben mutatkozik. A tapasztaltférfivonalat különböző korosztályokban megbízhatóan viszi Antal D. Csaba, Szerémi Zoltán, Orosz Róbert, Horváth Ákos vagy az erős komikusi vénával bíró, kreatív humorú Róbert Gábor, aki szintén új tag, és éppúgy Mohácsi János révén vált itt otthonossá, mint Némedi Árpád. Az érett női szakasz azonban megfogytakozott: előbb Kiss Mari, utóbb Vlahovics Edit távozásával mindössze Németh Judit és Csonka Szilvia maradt, két erősen különböző karakterű és alkatú színésznő. Csonka Szilvia a gyermekei születését követően egy precízen kidolgozott, reklámértékű újrahajszosított anyagokat alkalmazó díszletű-jelmezű monodrámában tért vissza (*Visky András: Pornó*), Németh Judit pedig bizonyára nagy kedvvel és ambícióval készül a szeptemberi *Sirály*-bemutatóra, amely végül nem Sardar Tagirovsky rendezésében valósul meg, hanem a feladatot átvállaló Widder Kristóf színrevitelében.

A váratlan rendezőváltást Szabó Tibor igazgató avval magyarázta a jövő évadot meghirdető sajtótájékoztatón, hogy nem volt harmonikus a próbák folyamán a rendező és a színészek közti munka. Sardar Tagirovsky ezt követően lemondott tagságáról a művészeti tanácsban. Szintén kilépett – az évad

folyamán már korábban – a testületből Kiss Csaba, akivel az *Árad a gázság* kapcsán kerültek összetűzésbe a szereplők. A színházvezető mindkét konfliktushelyzetben a színészek mellett tette le a voksát, és megvált a rendezőktől. Hogy ezzel veszélyes precedenst teremtett vagy példamutatón járt el, az messziről megítélhetetlen, és talán helyben is csak az idő fogja eldönteni. A jövő évad programja mindenesetre azt mutatja, hogy Szabó Tibor továbbra sem színész-rendezőként vagy bulvárszínházi rutiniékben gondolkodik, hanem markáns, szakavatott rendezőkkel kívánja társulatát alakítani, terhelni, fejleszteni, és művészeti programját megvalósítani. A következő szezonban Horváth Csaba, Nagy Péter István, Béres Attila, Horváth János Antal, Rusznyák Gábor és Zsótér Sándor érkeznek dolgozni a tizenötödik születésnapjára készülő színházba. A háromfősre csökkent művészeti tanácshoz Tóth Réka Ágnes dramaturg csatlakozott.

Privát zárzó. A szombathelyi *Vízkeresztet* kétszer láttam. Másodszor akkor, amikor a Gábor Miklós-díj bizottság tagjaként tanúja voltam, hogy Ascher Tamás, a bizottság elnöke az előadásvégi tapsnál átadta a Gábor Miklós-díjat a Vitéz Böföghy Tóbi szerepét játszó Pallag Mártonnak, a Forte Társulat itt vendégeskedő színészének. Utána még felmentünk pár percre adminisztrálni a színészbüfébe, annak is a „szabadtéri élménytartózkodó” részébe, amely a „Bajomi Nagy György Nemzeti Dohányzó” nevet viseli, nem véletlenül. Ott ült egy szűk, hideg, rendetlen kis teraszrészben vagy másfél tucat színész, minden bizonnyal szakmai kupaktanácsban. Benne van az előadásban, meg ebben a kényelmetlen teraszozásban is – mondta utóbb Ascher, aki meg szokta találni a helyes kifejezéseket – az eljövendő jó előadások ígérete.

GABNAI KATALIN

KISVÁROSI FELE KIRÁLYSÁG

A Budaörsi Latinovits Színház 2021/2022-es évadáról

Egy színház élőlény mivolta akkor mutatkozik meg igazán, ha több év távlatából látunk rá a működésére. A budaörsiek színházára az utóbbi években lehetett fölfigyelni, pedig nagy történet van a mostani sikerek mögött. Sok erős ember elszántsága emeli magasba ezt a csúcs felé tartó intézményt. Megéri röviden átfutni a huszonöt év történetét, megemlítve azokat, akik nélkül nem lenne színháza a húszezer fős városkának.

A kezdetek

Az első erős ember a közgazdász végzettsége mellé színház-elméleti diplomát is szerző Éless Béla volt, akinek tatabányai fiatalokkal bemutatott *Kukabúvárok* című megrendítő dokumentumjátéka az amatőr színjátszás híres produkciója volt a hetvenes években. Rádiós rendezőként és a József Attila Színházban színészként szerzett tapasztalataira támaszkodva alapította meg a Tatabányai Jászai Mari Színházat, ennek vezetőjeként ténykedett 1996-ig, 1997 és 2008 között pedig a szintén általa alapított Budaörsi Játékszín igazgató-művészeti vezetője volt. Dokumentált sikere volt a 2000-ben bemutatott *Dobszó az éjszakában* című Brecht-darabnak, amelyet nem láttam, de láttam Girolamo Bargagli *A zarándoknő* című komédiáját, Esztergályos Cecília főszereplésével. Ez utóbbit azért fontos megemlíteni, mert 2003-ban még nemigen voltak színházi nevelési foglalkozások az országban, de itt ilyen sorozatot szerveztek a középiskolásoknak. A feladat az volt, hogy a látott darab cselekménye és az előadás játékmódja ürügyén milyen dramaturgiai és színházelméleti fogalmakat lehet működésükben tetten érni és definiálni. A színészek az előadás után, drámatanári kérésre, újra megmutatták a kérdéses részeket. A közönség- és embernevelés hagyománya megmaradt. A mostani színház – amelynek működésében valami görcsöktől mentes, felelős felnőttőség is jól érzékelhető – az országos átlagot meghaladó mértékben figyel a fiatalokra és a gyerekekre.

2008-tól 2013-ig Salamon Suba László vezette az intézményt. 2013-ban Frigyesi András lett az igazgató, s ekkor vette föl a színház Latinovits nevét. Míg a Budaörsi Játékszín a szórakoztató előadásokra helyezte a hangsúlyt, az innentől kezdődő időszak a művészsínházzá válást célozza. Az első öt év az útkeresésé volt, a második öt év során pedig öles betűkkel írta föl magát a színház a szakmai térképre.

A közelmúlt

A 2014/15-ös évadban mindössze két művész – Szalay Marianna és Ilyés Róbert – jelentette a „társulatot”. 2015 őszére már Bohoczki Sárát, Bregyán Pétert, Ilyés Róbertet, Ódor Kristófot, Páder Petrát és Spolarics Andreát tudták szerződtetni, s a hat fő mellé 2016-ban megjelent Böröndi Bence, Chován Gábor és Takács Katalin. A mostani, 2021/22-es évad színművészeinek névsora megegyezik a 2022/23-as évadéval: Bohoczki Sára, Böröndi Bence, Bregyán Péter, Chován Gábor, Fröhlich Kristóf, Hartai Petra, Ilyés Róbert, Mertz Tibor, Páder Petra, Szóts Orsi, Spolarics Andrea és Takács Katalin.

2013-ban Frigyes Andrást annak ellenére választották meg igazgatónak, hogy a szakmai bizottság nem támogatta a kinevezését. Frigyes András rögtön a kinevezése után maga mellé vette művészeti vezetőnek Berzsényi Bellaagh Ádámot. 2017 végén a város önkormányzata pályázatot hirdetett a színház igazgatói álláshelyének betöltésére. A megbízást öt évre, 2018. július 1-től 2023. június 30-ig szólóan – négy másik jelentkező előtt – az akkor harmincegy éves Berzsényi Bellaagh Ádám nyerte el.

Pályázatából idézem: „Mivel művészeti vezetőként komoly szerepem volt az elmúlt öt évben a színház alakításában, fontosnak érzem, hogy nemcsak az eredményekkel, hanem a hiányosságokkal is őszintén szembenézzek, és számot adjak róluk. Sikerült valós értékekkel bírni, színházszerűen működő, markáns arculatú, társulati színházat létrehozni, színes kínálattal és magas művészi ambíciókkal. Amit viszont, lássuk be, eddig csak részben sikerült elérnünk (és ez nemcsak a következő igazgatói mandátumnak, hanem a budaörsi teátrum életben maradásának a tétje), az az, hogy a színházat Budaörs integráns részévé és megkerülhetetlen kulturális tényezőjévé tegyük, vagyis olyan színházzá, amit a budaörsiek valóban a magukénak érezhetnek. Ez a következő öt év legnagyobb kihívása.”



Szentivánéji álom, r.: Fehér Balázs Benő

2022-t írunk, és a leírt elképzelés megvalósulni látszik.

S hogy kicsoda a magyar szülőktől Stockholmban született, s ott is érettségizett Berzsényi Bellaagh Ádám? Kettős anyanyelvű, fordítóként is ismert színházi rendező, aki 2008-ban szerzett diplomát a londoni University of the Arts, Central Saint Martins College of Art and Design rendezői szakán. Dolgozott Svédországban, Nagy-Britanniában, Magyarországon, Svájcban és az Egyesült Államokban. A Színház- és Filmművészeti Egyetem vendéghallgatója volt egy évig Babarczy László rendezői osztályában, amely időszak igencsak fontos lehetett a hazai szakmai kapcsolatok felmérésében. (Aki emlékszik Babarczy Lászlóra, jól tudja, nála alapkövetelmény volt a tájékozódni tudás.) A budaörsi évadokat átnézve úgy látszik, a vezetői munka mellett évente két darabot rendez. Igen jó híre volt a 2017-es *Egerek és embereknek*, s nemrég láttam a *Rekviem egy álomért* című, társulatépítő erényekkel rendelkező produkciót, amelyet később még érinteni szeretnék.

Mint munkatársai mondják, a vezetőség a meghívott vendégrendezőikkel együtt dönt a bemutatandó darabról, ügyelve a minőségre, a sokféleségre és a kioszthatóságra. Nem könnyű ez, mert igaz, hogy vidéken vagyunk, s figyelni kell a település lakosságának igényeire, de olyan vidék ez, ahová a kék busz még kijár, s ahonnan bárki könnyedén eléri a fővárosi színházakat. A könnyebb műfajok kedvelői be is utaznak a fővárosba a maguk operett- vagy musicaladagjáért, saját, itteni színházukba meg gondolkodni és társalogni járnak.

Jómagam 2015-től kezdve figyeltem a műsorukat, s ebben nagy része volt az akkor látott, ifj. Vidnyánszky Attila által rendezett és átdolgozott, Vecsei H. Miklós dramaturgi és Kovács Adrián zeneszerzői munkáját dicsérő, varázslatosan vad

*Liliomfi*nak. Ez volt az első olyan budaörsi produkció, ahol meg kellett jegyezni a tér bátor és fantáziadús használatát. A szűkségből muszáj itt erényt kovácsolni, hisz a befogadó ház nem színház, hanem régimódi művelődési ház egyetlen nagyteremmel, s ha a rendező meg a tervező nem rendelkezik megvalósítható látomással, ott hal meg a játék a kopott parkettán.

2017-ben ugyancsak izgalmas térben láttam itt Lev Tolsztoj *A sötétség hatalma* című művét, a „rettentő parasztdrámát”, ahogy Ady nevezte. A darab Alföldi Róbert rendezésében kortárs tragédiaként állta meg a helyét. Följegyeztem: „A kivilágított termet körbeülik a nézők, s középpütk, mint egy hordalékkal teli mederben, szedett-vedett bútorok közt, bugyog és fortyog az ösztönöktől fölkavart élet. Magas hőfokon, hihetetlen intenzitással van jelen mindenki. Néha érintésnyi közelben, néha messze, a terem túlsó zugában játszanak a színészek. A rémtörténet bármelyik magyar településen is játszódhatna, csak a szamovár fénylik emlékeztetően. Zöldy Z. Gergely számtalan asztalt, sok széket szorított egymáshoz a térben. Közöttük, meg a fal mellett futó magaslaton rohangásznak űzöttek a szereplők. A kuporiság, a vagyonszerzés szép jele: minden asztalt több, egymásra dobott, kidobni nem akart, eltérő minőségű terítő borít. Épp úgy, ahogy a nők a »mackónadrág« fölé vesznek egy szoknyát, afölé blúzt, arra kardigánt, arra kabátot, ahogy faluhelyen szokás. A férfiakon egyszerű nadrágok, madzaggal kötött, lehasznált műanyag dzsekik. Távolról is szépek a régi patikák titkos porokat rejtő barna papírborítékjai. A szamovár »begyújtása« viszont a zsinór dugaszos végének felmutatásával történik. És így, együtt, minden működik. Felettünk, a magasban, bomlott vitorlaként, fekete szigszalagokkal összeragasztott, vérfröccsenéses, koszlott műanyag függöny lebeg.

Funkciója és jelentése van. Megmenti a hangokat, s állandósítja a nyomottság érzetét... Bregyán Péter Pjotr szerepében esendő és viszolyogtató. A szerelemtől sújtott Anyiszját, vagyis Balsai Mónit meg egyszerre gyönyörűség és gyötrelem nézni. Spolarics Andrea részvétet nem ismerő, a hétköznapi haszonelvék szerint működő, számító Matrjonája igazi, ártó gyalogsátán a történetben. A férjét, a bűnökhöz is buta, tiszta lelkű Akimot játszó Ilyés Róbert sikeresen ellensúlyozza saját, erőteljes alkatát. Elhisszük neki, hogy ilyen formátumú, tömpe jóssággal legfeljebb ha latrinát pucolhat az ember ebben a világban. Megrendítő a fájdalma, amikor elszörnyed saját züllött fiától.¹

Ez volt a második forró színházi estém Budaörsön, s a térkezelés speciális megoldásai mellett meg kell még említenem valamit: itt, náluk láttam először felnőttekkel együtt játszó gyerekszereplőt. Palugyai Sári azóta felnőtt, de az azt követő darabokban játszanak újabb gyerekek, s ezt azért jelzem, mert a megrázó színpadi történések közepette is nyilvánvaló, hogy a gyerekszereplők sokszoros védetségben „dolgoznak”. A *Vadászatban* az egyik óvodás kislány elcseni apja telefonját, és az azon talált képet mutogatja rohíncsélva a társainak. A kislány a kép láttán kezd fantáziálni, s jelez meg nem történt dolgot az óvodavezetőnek. De az egész molesztálási ügy csak a felnőtt néző előtt rajzolódik ki, a gyerekeknek nem kell közel kerülniük a hamis vád lényegéhez. Ez mind a rendezőkre, mind a színházvezetésre igen jó fényt vet.

Ekkortájt láttam tőlük a színház dramaturgja, Kovács Kristóf rendezésében Beckett *Godot-ra várva* című abszurdját a Bethlen téri színházban (ahol rendszeres vendég), Székely B. Miklós és Tóth József főszereplésével, egyszer megrendítően, másszor kicsit halványabban. Két évvel később az ugyancsak Kovács Kristóf által rendezett Szép Ernő-esten a társulat két színészére csodálkoztam rá. Érdemes lenne felhívni a színházat tanuló ifjúság figyelmét arra, amit Takács Kati a *Kávécarnokban* művelt; talán van felvétel is erről a játékról. Az ő visszafogott gesztusaiban, finoman gurgulázó mondataiban, szertartásos, merev mozdulataiban az egész elszegényedett, magát úrinnak tartó, ámde inkább csak kispolgári Magyarország viselkedéskultúrája benne van. A *Május* öngyilkosságra készülő főhősét Ilyés Róbert játszotta. Ilyés a pályája csúcsára érkezett ezzel a gyönyörűen kidolgozott, lefegyverzően férfias, tökéletes ritmusú alakítással.

És akkor jött 2020 ősze, s vele a vírus. Emlékszem azért egy okos és keserű játékra, az Alföldi Róbert rendezte *Figaro házasságára*, s a Pelsőczy Réka rendezte, egészen kiváló *Születésnapra*. Mindkettőt streamelt formában láthattam. Sejtésem szerint az igen erős *Születésnap* hatását fölérősítette a kamera, a felvétel látható a *szinhaztv.hu* kincsei között.

A jelen – avagy a 2021/22-es évad

A Covid utáni fellélegzés boldogságában jó pár előadást láttam Budaörsön. S hadd mondjam el, nem az lepett meg, hogy a színház azt mondja magáról, hogy „a szerződött társulat kvalitásaira és a budaörsi nézők igényeire támaszkodva, a mai magyar valóság jelenségeivel folyamatos párbeszédet fenntartó kortárs színházat működtet”, hanem az, hogy ez tényleg így van. S bár a tervezett nyolc bemutató közül három – Erich Kästner: *Emil és a detektívek*, Antoine de Saint-Exupéry: *A kis herceg* és Wéber Anikó: *Az osztály vesztese* – kifejezetten gyerek-, illetve ifjúsági közönségnek szól, a fennmaradó ötöt látva kimondható, kifejezett felnőtt színházat visznek Budaörsön.

1 <http://szinhaz.net/2017/12/07/gabnai-katalin-itt-vagytok-pravoszlavok/>

A 2021. szeptember elején bemutatott, ötszereplős *Rekviem egy álomért* című dráma Hubert Selby jr. könyve alapján, házi erőkkkel készült, dramaturgja a szöveggönyt is készítő Németh Nikolett, rendezője Berzsenyi Bellaagh Ádám. A drogos fiatalokról és egy pirulákat szedő, magányos asszonyról szóló történetet sokan ismerhetik a híres filmből. A 16 éven felüliek számára ajánlott produkció figyelmeztető történet a szédelő fiatalok – Fröhlich Kristóf, Nagy Katica m. v. és Böröndi Bence – triójával és Takács Kati a leépülő anyát megelevenítő megrendítő alakításával. Noha a sok jelenetből álló cselekmény kicsit szétmászik az üres térben, a darab mindvégig erősen fogja a nézőket.

Székely Csaba *Öröm és boldogság* című, ugyancsak 16 éven felülieknek szóló székely keserve Alföldi Róbert rendezésében, Pető Kata stilizált jelmezeivel és vendégszereplésével, kiváló csapatmunkával mutatta be az erdélyi „szivárványos szerelmek” gyötrelmét.² Feszés, pontos, minőségi játék jellemzi a produkciót, tisztán rajzolt képet adva az emberi kötődések mindannyiunkra vonatkozó gondjairól. Különösen emlékezetes volt Pető Kata és Hartai Petra más-más okok miatt szenvedő, reménytelennek tűnő párosa, Fröhlich Kristóf jelentős vonzerővel rendelkező, laza szépfüúja, Mertz Tibor dermesztő durvaságú, macsó figurája és Spolarics Andrea károgó öregasszonya. Jelenkori balladák fonódtak itt egymásba, és az évad egészétől kissé elütő, emelt játékot nagy figyelemmel követte a közönség.

Shakespeare *Szentivánéji álom* című vígjátékát Nádasdy Ádám fordításában, Devich Botond cukorrózsaszín és pipacspiros díszletében, Fehér Balázs Benő rendezésében láttuk karácsony előtt.³ A mutatós, de ritmikailag széteső előadás Fekete Ádám mint vendég és mint Puck magánszámaival és Göndör László m. v. játékevetői monológjaival lett igazán szakadozottá és kissé hosszadalmassá. Jó lenne látni, hogy a most szerzett rendezői tapasztalatok után milyen lesz Fehér Balázs Benő következő *Szentivánéji álom*-rendezése.

A 2022-es év első premierje a 2020 őszen bemutatott, 18 éven felülieknek szánt s végre közönség előtt élőben is játszható *Születésnap* párdarabja, Thomas Vinterberg *Vadászat* című műve volt Pelsőczy Réka rendezésében. A Chován Gábor főszereplésével elővezetett történet egy óvodás kislány (Nagy Nóra Zsófia m. v./Nagy Enikő m. v.) által igaztalanul, pedofíliaival megvádolt nevelő meghurcoltatását meséli el. „Ahogy a játék első perceiben megjelenő Hilde (Spolarics Andrea) – mint az óvodai ünnepséget fölkonferáló óvodagazgató – kitévőzik a közönség elé a maga kétségbeejtő, kockás ruhájában, az maga az asszonyi magány és életfáradtság. Nem rossz ember ő, csak támasz nélküli, s olyan, aki rátanult a félelemre. Ki is derül ez hamarosan Spolarics lenyűgöző alakításából. A példaszerű pontossággal fölkeszített gyerekszereplők a történethez szükséges bájjal és kegyetlenséggel alakítják a bajkavaró óvodásokat. [...] Olyan az egész előadás, mint egy tömör, erős, feszes gumilabda, ami végül kivédhetetlenül hozzánk csapódik. A nézőközönség először még nevetgél rajta, aztán lélegezni is elfelejt. Ez a hatás nem csupán a rendezés érzékenységeiből és erős ritmusból adódik, hozzájárul ehhez a Kálmán Eszter által tervezett, a vadászházat, az óvodát és az otthonbelsőket egy-egy elfordulással jelezni tudó, s tulajdonképpen csak egy épület vonalait mutató, kanárisárga ketrecformát kiadó díszlet, s a változásokhoz szükséges színészi mozdulatokat szinte tánccá komponáló Bodor Johanna mozgástervezői munkája is. Igen sokat ad az

2 Jászay Tamás kritikáját lásd: <https://szinhaz.net/2021/10/04/jaszay-tamas-akar-akarki/>.

3 Bogyai Tímea Éva kritikáját lásd: <https://szinhaz.net/2022/02/21/bogyai-timea-eva-szinhazi-komedia/>.



Chován Gábor a Vadászatban, r.: Pelsőczy Réka. Fotók: Boróvi Dániel

élményhez a jeleneteket lezáró és elválasztó, imponáló biztonsággal adagolt zenei futamok sora, és még a feszültséget fokozó, olykori zúgás is beépül a játékba. Zenei vezető: Bercsényi Péter és Wagner Puskás Péter.⁴

Ha netán elfeledkeztünk volna a közös világunkra jellemző megtipratásokról, május 7-én Máté Gábor rendezésében került bemutatásra a Heinrich Böll *Katharina Blum elvesztett tisztessége* című könyvéből készült Bereményi Géza-átirat.⁵ Az NSZK hetvenes évekbeli világáról, a rendőrség és a revolverújságírás hatalmáról szól a játék. A színház a legkülönbébb stílusú rendezőkkel igyekszik megismertetni a társulatot, s ennél csak a színészek helyzetbe hozása tűnik fontosabbnak. Ez az este a frissen ide szerződött Hartai Petra megmutatkozását szolgálta. Láttam őt gyerekszínházi produkcióban s nagyon felnőtteknek szánt előadásban, láttam Szombathelyen és persze Budapesten, de Budaörs tudta megteremteni azt a helyzetet, hogy Hartai Petra igazi főszerepet játszhasson végre. Mertz Tibor és Takács Katalin nagyszerű párosa is segíti őt, aki pedig kemény, mint az üveg, és lángol, mint a gyertya.

Wéber Anikó és Kolozsi Angéla *Az osztály vesztése* című produkciója, amely az elmúlt évek egyik legfontosabb és legjobb gyerekszínházi előadása, a Városi Ifjúsági Klubban került közönség elé. Kolozsi Angéla osztálytermi körülmények közt is felépíthető színpadra írta át a regényt, Fröhlich Kristóf, Szóts Orsi és Vrabecz Botond m. v. játsszák. „Kolozsi bravúros dramaturgiai érzékének köszönhetően, a színpad törvényeinek megfelelően, tehát a regényben érzékelhetőnél is erőteljesebben rajzolódik ki az osztályon belüli »csípési rend« szerkezete. Felnőttek számára is lélegzetállító az országos társadalmi gyakorlatlává vált »becsicsskulás« gyerekközösségen belüli folyamatának ábrázolása. S mindvégig azt érezzük: bárki lehet a tettes, sőt, az áldozat is. Elindulhat a nézői méricskélés is: vajon ki az ott fent, akit meg lehet vagy meg lehetett taposni, s vajon ki az, aki

épp tapos?»⁶ A színház kezdettől fogva szervez az előadásokhoz kapcsolódó színházi nevelési programokat, tanári segédanyag is készül a pedagógusok számára.

A körülmények

Tíz évvel ezelőtt egy társulat nélküli, infrastrukturálisan színházszerűtlen helyet tudhatott magáénak az induló csapat. A színház a Jókai Mór Művelődési Házba befogadva működött. Kiszolgáló helyiségek, saját táruk, öltözők és irodák nem léteztek, a színháztermet pedig felváltva használta a két intézmény. Azóta próbálnak változtatni az áldatlan állapotokon. Az épület mögötti udvarban „konténerváros” létesült. A bérelt fémdobozokból összeállított és az épülethez toldott hátsó traktus most öltözőket, irodákat, jelmeztárat, műszaki tartózkodókat és egy kis társalgót foglal magában. A színházterem színháztechnikai felszereltsége, mikrofon- és lámpaparkja jelentős korszerűsítéssel ment át. Idén nyáron talán a díszletraktározás gondja is enyhül valamelyest. A színház igyekszik kompenzálni a színházteremhez való korlátozott hozzáférést. Sokat tájolólnak, főleg nyáron, s vannak kávéházi sorozataik is, például a *Szellemidézés*, ami pályatársak vetített képes emlékezése nagy magyar színészekre. Rendszeresen tartanak előadásokat Budaörs más közösségi tereiben is. A szervezettel az intézményhez tartozó – ám korábban más funkciókat ellátó – Ifjúsági Klubban kapnak helyet a kisgyerekeknek szóló előadások, ennek előadóterme próbateremként is használatos.

A kiváló előadások egy megosztott birodalomban, a Jókai Mór Művelődési Házal közös épületben születnek. A színház havonta tizenöt este fogadhat csak nézőket. A jelenlegi állapot afféle „fele királyság” – de királyság. A megoldás azért egy saját színházépület lenne.

Addig meg annak örvendezzünk, hogy jövőre Spolarics Andrea Kurácsi mama lesz Zsótér Sándor rendezésében.

4 <https://szinhaz.net/2022/03/02/gabnai-katalin-lovesre-keszen/>

5 Csáki Judit kritikáját lásd: <https://szinhaz.net/2022/05/16/csaki-judit-katharina-a-val/>.

6 GABNAI Katalin, „És amúgy hogy vagy?”, *spiritusonline.hu*, 2022.05.07., <https://www.spiritusonline.hu/kritika/es-amugy-hogy-vagy/>.

DÉZSI FRUZZSINA

MITŐL NEMZETI EGY NEMZETI?

A debreceni Csokonai Színház 2021/2022-es évadáról

Jogos feltételezésnek tűnhet, hogy az elmúlt évek pandémiás időszaka nemcsak az önmagunkhoz és környezetünkhöz fűződő viszonyunkat rendezte újjá, de egyszersemind azon mechanizmusokat is átstrukturálta, amelyek mentén a kultúráról, így többek között a színházcsinálásról (nem utolsósorban annak jelentőségéről) is gondolkodunk. A járványhelyzet számos olyan innovatív, az alkotói és befogadói alapállást egyaránt megmozgató megoldásra hívta fel a figyelmet, amelyek áttemelése az immáron offline térben létrejövő előadások keretrendszerébe nem pusztán kívánatos, de egyenesen elengedhetetlen – volna.

Varga Klári A kaméliás hölgyben, r.: Sardar Tagirovsky



Már amennyiben a kultúra meghatározó szereplői is hajlandók lennének, ha nem is teljesen elfelejteni, de legalábbis alapjaiban átgondolni a realista színház játszási és nézési hagyományait, a merev normatisztelet kényszeres attitűdjét, illetve szembesülnének azzal a világszínházi kontextussal, amely egyrészt visszaigazolhatná egyes törekvések és irányzatok érvényességét, másrészt hosszú távon kijelölné ezek történeti helyét és jelentőségét. Ez utóbbi folyamatnak ráadásul kifejezetten aládolgozott a járványidőszak, hiszen számos külföldi produkció és nemzetközi fesztivál vált elérhetővé a világ bármely pontjáról. Ugyanakkor a 2021/22-es évadot tekintve mégiscsak úgy tűnik, hogy az elmúlt időszak radikális (elsősorban mediális) folyamatainak nem vagy csak alig sikerült kikezdeniük a magyar kőszínházi konvenciókat.

Különösen váratlan az önreflexív működés hiánya a debreceni Csokonai Nemzeti Színház esetében: míg az intézmény 2020 nyarán Éry Franciska rendezésében vitrinszínházi produkcióval felelt a járványhelyzet kihívásaira – a Nagyerdei Stadionban játszott *Hamletet* jelölték is a Highlights of Hungary díjára –, addig az új évadban igen határozottan visszanyúlt a lélektani realizmus meg nem újított köznyelvéhez. A tizenhat beharangozott bemutatóból végül hét került színpadra – ezek közül egy kizárólag online –, ezekhez csatkozott még három, az évad közben meghirdetett előadás. Ahhoz, hogy a színház a vállalt bemutatóit nem tudta maximálisan teljesíteni, a pandémiás helyzet mellett az is hozzájárult, hogy az új játszóhely épületét, a Csokonai Fórumot csupán a vártnál később, előreláthatóan 2022 őszén fogják átadni.

Mind az elmaradt, mind a megtartott bemutatók esetében megfigyelhető azonban az a jól ismert, óvatos lavírozás, amely a vélt vagy valós nézői igényeket igyekszik egyensúlyba hozni az új színházcsináló generáció hagyományváltó törekvéseivel. Ennek ellenére mégiscsak úgy tűnik, hogy igen kevés drámai alapanyag batorította rendezőjét a képesség és a nyelviség bevett viszonyának újragondolására, ez pedig közvetlenül kihat a közönség működésére is: a tradíciók reflektálatlan újrajátszása azonnal megfosztja a befogadót az értelemképzés sokrétű játékától. Ördögi a kör: ha a színház nem kondicionálja saját nézőit, nem nyit feléjük és nem bíz bennük, úgy visszazáródik saját archívumába. Rögtön hozzá is kell tennünk, hogy nem egyedi a jelenség, ez a szüntelenül öröklődő lavírozás ugyanis mind a vidéki, mind a fővárosi társulatoknál ugyanazt eredményezi: kevés kivétellel lemetszi az újító szándék radikálisabb ágait.

Az természetesen nem hagyható figyelmen kívül, hogy minden vidéki intézmény összetett nagyszerkezet, amelynek olyan, széles rétegeket kell érdekletté tenni a színházfogyasztásban, amelyek háttér tapasztalatai és szociokulturális jellemzői jelentősen eltérhetnek egymástól. Különösen nehéz feladat ez ma, hiszen a művelődés széles spektrumán a színház már korántsem foglal el egyértelműen kiemelt helyet, így folyamatosan erősödik a tendencia, miszerint a vezetők közművelődési és közönségszervezési szempontok alapján állítják össze műsortervüket – a gazdasági sérülékenységet ezáltal is valamelyest csökkentve. Ugyanakkor a közönség rétegzettsége nem elegendő ok a magyar alkotói és befogadói gondolatrendszer statikusságának továbbtáplálására, épp ellenkezőleg: olyan, eltérő válaszok érkezhetnének erre a differenciált összetételre, amelyek nemcsak hogy elszakadnak a színház és valóság mimetikusként tekintett viszonyától, de figyelembe veszik elérési közegek kulturális komplexitását is. Erre törekvések Debrecenben leginkább a színházi nevelés felől

érkeznek, az itt otthonos demokratikus(abb), diszkurzívabb alkotói struktúra ugyanis nemcsak közvetlenül reagál környezetére, de gyakorta integrálja is közönségét a létrehozás és/vagy feldolgozás folyamatába. Sokatmondó ugyanakkor, hogy a vidéki intézmények közül jelenleg kettőben működik aktív ifjúsági program, ez idáig a Szegedi Nemzeti Színház és a Csokonai Nemzeti Színház ismerte fel, hogy a színház akkor válik felelős társadalmi cselekvéssé, ha – erőforrásait és szakmai energiáit nem kímélve – kiterjeszti erőterét, és ezzel együtt lehetővé teszi az egymással vetélkedő alternatívák reprezentációját. Ezek az alternatívák ugyanis már azáltal megakasztják a konvencionális ábrázolási és észlelési rendet, hogy olyan szereplők számára kínálják fel a reprezentáció lehetőségét, akik rendszerint kiszorulnak a nyilvánosság teréből. Az aktív részvételen alapuló előadások így nem kizárólag különböző esztétikai irányzatoknak és törvényeknek engedelmesskednek, hanem egyszersmind közösségi eseményekké is válnak, amelyekben a jelenlévők egyenrangú felekként ismerethetnek és ütköztethetik nézőpontjaikat. Megvan ugyanis a szigorú hagyományörzésnek az a veszélye, hogy a struktúrák lesz mindazokra az irányvonalakra, amelyek megbontának a színházkultúra fősodrának egyhangú homogenitását, a rendezői elgondolások önismétlő monotonitását, és amelyek nemcsak bővítenék a szegényes repertoárt, de stimulálnák a belső (intézményi) hierarchia és a befogadói percepciók munka változását is. E tekintetben kevés különbség van az egyes vidéki kőszínházak műsorpolitikája között, így voltaképpen már az is frissítő jelenség, hogy a Csokonai Színház repertoárjában a színháztörténet kanonikus, sokat játszott művei mellett – úgymint *A játék a kastélyban* vagy az *Óz, a csodák csodája*, de a *Balfácánt vacsorára* is végigtornézta már a magyar kőszínházi szférát – feltűnnek olyan, izgalmas kísérletek is, mint Valcz Péter koncertszínházi *Toldija*, Sardar Tagirovsky az épület térszerkezetét egészében újrastrukturáló *A kaméliás hölgy, avagy a kegyvesztettek tündöklése* című előadása, és szintén üdvözlendő, hogy Pass Andrea a 2019-es *Imágó* után visszatért a társulathoz a *Fináléval*. Ezen munkák nagy része ugyancsak sikeresen megtöri a reprezentáció szokványos rendjét, ezáltal újraalkotva a színészi játékmód koordináta-rendszerét is. Szintén figyelemre méltó, hogy az intézmény legújabb színházi nevelési előadása, a *Théba* nem pusztán Szophoklész jól ismert, az irodalomoktatásban kiemelt helyét máig megőrző szövegeiből épül fel: Madák Zsuzsanna a *Théba* dramaturgiájának megalkotása során Jon Fosse vonatkozó írásait is beépítette az előadás szövetébe.

Messze nem egyedülálló jelenség az sem, hogy a kortárs világirodalomból szinte kizárólag azok a művek szívárognak be a vidéki társulatok, így a Csokonai Színház repertoárjába is, amelyek vagy bizonyítottak már egy fővárosi intézményben, vagy a bevett, historikus színrevitelnek kevéssé ellenálló, könnyen kezelhető alapanyagoknak tűnnek – eklatáns példa erre Alexis Michalik *Edmond* című drámája, amelynek magyarországi ősbemutatóját Keszég László rendezte. Az efféle kortárs, már most „ikonikus vígjátékként” emlegetett történeteknek elsősorban – és korántsem megvetendően – nézőcsalogató erejük van, ugyanakkor élő kérdések és lokális referenciák hiányában csak még inkább konzerválják az egyenmőséget, aminek egyik legfőbb oka a mainstreamen túl nem látó, illusztrációra törekvő alkotói magatartás. Mondhatjuk természetesen, hogy a külföldön jelentős sikerrel futó vígjátékok által a szerelem és a művészet – így pedig az emberiség – alapkérdéseiről elmélkedhetünk, de sem a szövegek gondolati

felépítése, sem pedig színrevitelük formanyelve nem győzött meg ezen művek vitathatatlan legitimitásáról sem Debrecenben, sem más vidéki intézményekben. A téma ún. univerzalizációja a mai színházi közbeszédben (marketingben) egy voltaképpen mentőöv, amelynek a segítségével megúsztatóvá válik a valódi keresés.

Mindezzel elsősorban nem arra szeretnék rámutatni, hogy a nemzetközi sikerdarabok magyarországi játszása teljes egészében érdektelen vagy haszontalan volna, sokkal inkább azt hangsúlyoznám, mennyire zavarba ejtő azon vígjátékok dominanciája, amelyek figyelmen kívül hagyják a magyar társadalmi és kulturális sajátosságokat – azaz éppen azt a közeget, amelyben reprezentációjuk megvalósul. Erős tünete ez a (nem kizárólag vidéki, és akár még nem is kizárólag kő-) színházi szféra nagyon is rendezett logikájának, amely óvakodik a merészebb gazdaságpolitikai döntésektől – és a jelenlegi kultúrafinanszírozási rendszert tekintve ez nem különösből meglepő.

Ugyanakkor nagyon is méltányolandó törekvés, hogy a Csokonai Színház vezetősége rendszerint visszavárja azokat a kortárs drámaírókat, akiknek a szövegei utat találtak a debreceni közönséghez, és akik nem utolsósorban figyelembe veszik a színház történelmi idő és társadalmi tér általi meghatározottságát. E tekintetben már említettük Pass Andréát, de ugyanilyen fontos vállalkozásnak tekinthetjük Mikó Csaba mesedarbjait, illetve Madák Zsuzsanna átdolgozásait, amelyek többnyire az intézmény ifjúsági programjában kapnak helyet. Hasonlóképpen üdvözlendő, hogy a fiatal rendezőgeneráció azon tagjai is szerephez juthatnak, akik – vélhetően szándékosan – kívül állnak a kánonon. Valcz Péternek különösen független színházi munkássága ismert, eredeti, a zeneiségre koncentrált formanyelve és előadásainak folyamatos önreflexiók igénye láthatóan jót tett a társulatnak is. Bár *Toldija* egyelőre csupán felvételen érhető el – profi színházi film formájában –, de az intézményes hierarchiát, a házon belüli versengést és a női-férfi szerepeket egyaránt érzékenyen megmutató adaptációról már most bizonyossággal állítható, hogy izgalmas viszonyítási pont lesz a következő évadban. Az előadás voltaképpen azt mutatja meg, hogy a színház nem pusztán előadásokra és színészekre lebontható kultúrateremtő és -közvetítő gépezet, hanem egy olyan, közösen működtetett viszonyrendszer, amelyet éppannyira szerveznek az informális alakzatok és hatalmi mechanikák, mint amennyire a vezetőség művészeti állásfoglalása.

A színház eklektikusan alakult évadjából ugyanakkor nem rajzolódik ki határozott irányvonal. Gemza Péter évadismeretű beszédében éppen két olyan előadást emelt ki – Astor Piazzolla *María de Buenos Aires* című tangóoperáját, illetve Florian Zeller *A fiú* című drámáját, utóbbit Ilja Bocsarnikovsz rendezésében –, amelyek végül a Csokonai Fórum munkálatai miatt nem tudtak megvalósulni. E szerencsétlen körülmény vélhetően erőteljesen rányomta a bélyegét a tervezésre mind darabválasztás, mind rendezői felkérések tekintetében. Az online *Toldival* együtt végül tíz megvalósult új produkcióból kettőt Keszég László (*Játék a kastélyban, Edmond*), kettőt Ilja Bocsarnikovsz (*Balfácánt vacsorára, Óz, a csodák csodája*), kettőt Madák Zsuzsanna (*Théba, Herkules – A kezdetek*) jegyezte, hozzájuk csatlakozott még a már említett Pass Andrea, Valcz Péter, Sardar Tagirovsky és Gemza Péter igazgató. Bár kétségkívül gyakorlott rendezőket fogadott Debrecen, a többségében túlonult kézreálló darabok a legritkább esetben tematizáltak jelen idejű társadalmi konfliktusokat – lokális

problémákról nem is beszélve –, és még ritkábban gazdaságították új értelmezéssel a kanonizáltabb műveket.

Ez a merőben esetlegesnek tetsző műsorpolitika pedig felveti azt a korántsem elhanyagolható kérdést, hogy egy nemzeti színháznak mi lehet a tulajdonképpeni szerepe és vállalása. Mikor sikeres egy nemzeti színházi koncepció? Kell-e foglalkoznunk ezzel a minősítéssel, vagy egyszerűen gazdasági formáról van szó? Akár valódi, értő szándékkal igyekszünk megközelíteni a „nemzeti” megjelölést, akár kizárólag pénzügyileg motivált címkeként detektáljuk, annyi mindenesetre világosnak tűnhet, hogy az intézmény szimbolikus jelentőséggel bír még akkor is, ha az európai integráció korszakában a nemzeti színház mint olyan már pusztán ideológiai konstrukcióként fogható fel.¹ A nemzet ugyanis nem zárt képződmény, és soha nem is volt az, hibriditását kizárólag a domináns diskurzusok fojtották el a globalizáció jelenkori szakasza előtt, ma azonban már a homogén nemzetállamról való elképzelés sem tartható. Amikor tehát egy nemzeti színház működését vizsgáljuk, joggal merülhet fel az igény, hogy olyan törekvéseket is észleljünk, amelyek figyelembe veszik az államok multikulturalitását és a transznacionális viszonyokat egyaránt. De nem mehetünk el amellett sem szó nélkül, hogy az intézmény működésével akarva-akaratlanul meghatározza a másságot is, így talán az egyik legfontosabb vizsgálódási pont az jelentené, hogy melyek azok a társadalmi csoportok, ügyek, viszonyok, amelyek kiszorulnak egy nemzeti színház reprezentációs teréből. E tekintetben a Csokonai Színház, akár csak a legtöbb magyarországi intézmény, ragaszkodik a status quo kereteihez: a nemzetiségek és a kisebbségi csoportok – akár az etnikai, akár a vallási, akár a gender- stb. szempontokat vesszük figyelembe – nem vagy alig jutnak szóhoz, ahogyan nem tematizálódnak azon problémák sem, amelyek éppen ebből a kirekesztésből adódnak.

Mindebből úgy tűnik, hogy az elmúlt évadban a színház a társadalmi szerepvállalás feladatát teljes egészében átruházta a CSIP-re, azaz a Csokonai Ifjúsági Programra. Ritka, hogy egy intézmény műsorán belül egyenrangúan jelenjen meg a „nagyszínházi” repertoár és az ifjúsági program, ez pedig minden egyéb aránytalanság ellenére már önmagában kiemeli a Csokonai Színházat vidéki társai közül. Ráadásul az ifjúsági műhely tagjai nem pusztán színházi nevelési előadásokat hoztak létre az elmúlt évadban, de a rendszeres drámafoglalkozások mellett – melyek olyan, fontos problémákat járnak körül, mint például az iskolai bántalmazás – újra indították legújabb interaktív színházi projektjüket, a *közTeret* is. A tizenhat éves kortól ajánlott program kifejezetten a debrecenieket invitálja kreatív alkotóműhelybe, ahol a fiatalok közösen gondolkodhatnak a jövőre irányuló félelmeikről és reményeikről, érintsenek azok akár társadalmi, akár globális jelenségeket. A CSIP az elmúlt években foglalkozásaival bejárta Hajdú-Bihar megyét, és így olyan csoportokat és közösségeket ért el, amelyekhez egyrészt nagyszínházi keretek között aligha jutott volna el, másrészt amelyek szegregáltságuk okán nem vagy csupán alig férnek hozzá ilyesfajta kulturális javakhoz. Ugyanakkor érdekes genderkérdéseket is felvet a műhely szakmai összetétele: a CSIP-et Madák Zsuzsanna, Gemza Melinda és Varga Nikolett vezeti, férfiak többnyire szakmai konzulensként vannak jelen. Női szakma-e a vajon dráma-

1 IMRE Zoltán, *A nemzet színpadra állításai. A magyar nemzetiszínház-elképzelés változásának főbb momentumai 1837-től napjainkig* (Budapest: Ráció, 2013), 11



Réti Adrienn és Mercs János a *Fináléban*, r.: Pass Andrea

pedagógia? Milyen hierarchikus viszonyban áll a klasszikus színházi gyakorlattal? Mennyire szűrődnek be a patriarchális társadalom által kijelölt szerepek a műfaj keretei közé? Ezen kérdések mindegyike megérne egy-egy külön kutatást. Mindenesetre a CSIP mozgékonyága, az érzékenyítésben és oktatásban vállalt szerepe példaértékű. Igazságtalanság volna nem megemlíteni, hogy a nem kifejezetten erős évad és művészeti koncepció ellenére az utóbbi évtizedben az ifjúsági program mellett még egy igen fontos feladatot vállalt magára a színház: az évente megrendezett DESZKA Fesztivál ugyanis a kortárs magyar drámák egyik legfontosabb fórumává nőtte ki magát, éppen ezért igazán sajnálatos, hogy az elmúlt évadban szervezési nehézségek miatt nem tudott megvalósulni. Érdemes azonban megjegyezni, 2021 májusában a színház kidolgozott egy hibrid megoldást, a DESZK@ Digitalt, ami lehetővé tette a folyamatos működést a járványhelyzet közepette is. Ugyancsak figyelemre méltó kezdeményezés a MagdaFeszt, amelynek fókuszában évről évre női sorsok állnak, egyaránt merítve magyarországi és határon túli alkotók munkáiból.

Eseményszerűen tehát időről időre – és szerencsére egyre gyakrabban – bukkannak fel olyan kezdeményezések az intézmény falai között, amelyek egy-egy kiemelt jelentőségű témára fókuszálva szisztematikusan feltérképezik a kortárs színházi kínálatot, ezáltal pedig néhány napra megteremtik azt a sűrű diszkurzív hálózatot, amely az egész működésre vonatkozóan volna igazán kívánatos. A fősodorban, a napi működésben ugyanis leginkább a látótér szűkösségét érzékelhetjük, ezt ideig-óráig tágitja egy-egy olyan rendező, aki még ha témaválasztásában nem is feltétlenül unikális, de a színházról mint térről való gondolkodásban megakasztja a bevett formulákat. Annyi bizonyos: akkor válik valóban izgalmassá egy előadás, ha már létrejöttének szokásrendjében is változást észlelhetünk.

Evidencia, hogy a rendezői játéknelv alapvetően meghatározza a színészi fejlődést és kibontakozást, és különösen igaz ez abban a – Magyarországra jellemző – hierarchikus színházi gondolkodásban, amelyben a színész voltaképpen csak az előadás létrehozásának utolsó fázisába kapcsolódik be egyfajta végrehajtó személyzetként. Sarkos a megfogalmazás, de még ma is ritkán látunk olyan produkciókat, amelyek va-

lóban demokratikus elvek szerint működnének, a szabadság jórészt kimerül a próbafolyamat során megengedett improvizációban. Szintén máig erős tendencia a skatulyázás, a naiva, a hősszerelmes, a bolond figurájának ráégrese egyik-másik színészegyéniségre, aki pedig évekig tanulta azt, hogyan jelenítse meg a legkülönbözőbb életutakat. Nehéz ebben a zárt rendszerben sokoldalúságot mutatni, még abban a ritka esetben is, ha a lélektani realizmus precíz színpadi megvalósulása kiemelkedő előadást eredményez – és még nehezebb akkor, ha ezt a lélektani realizmust pusztán a konvenció fegyelmezettsége, nem pedig a markáns rendezői vízió szabályozza. Ez a jelenség szintén általános, hatása pedig kimutatható a Csokonai Színházon is: bár a társulat önmagában magas színvonalat képvisel, a játszott előadások témájukat és formanyelvüket tekintve egyaránt a statikusságot támogatják, ami ha nem is gátolja a színészi fejlődést, de komoly nehézségeket állít mind a fiatalok, mind a középgeneráció kiteljesedése elé.

A legnagyobb feladatokat következetesen Mercs János és Herczeg Tamás kapja – az, hogy játékmódjuk és gesztusrendszerük néhány előadás után kiismerhetővé válik, nem kizárólagosan (sőt!) színészi felelősség. Ezt bizonyítja, hogy Pass Andrea *Fináléjában* mindketten határozottan és magas színvonalon mozogtak a tőlük megszokott karakter rendszerén kívül, vagy ha meg is idéztek hagyományos jellemvonásokat, azokat képesek voltak jótékony iróniával kezelni. A társulati össz munka tekintetében vitathatatlanul ez a legkiemelkedőbb előadás az évadban: pontos, összeért alakításokat láthatunk, amelyek nem önmagukban állnak, hanem adott esetben szoros kapcsolódnak a színházban betöltött formális és informális pozíciókhoz is.

A társulat összetétele különösen izgalmas, ha a művészek végzettségét nézzük: akad ugyan, aki nem szerzett diplomát semmilyen művészeti egyetemen, de sokan érkeznek Marosvásárhelyről és Kaposvárról, néhányan – főleg az idősebb generációból – a Színház- és Filmművészeti Egyetemen végeztek, de még a kolozsvári Babeş-Bolyai Tudományegyetem Színház és Film Karáról is szerződtek a színházhoz. A művészeti képzések eltérő fókuszusa és módszere egyfelől nehezítheti a koherencia megteremtését, másfelől viszont nyitott ajtóként



Herkules, r.: Madák Zsuzsanna. Fotók: Máthé András

szolgálhat ebben a zárt rendszerben. A sokféle kulturális és alkotói tapasztalat összevetésével, a személyes kapcsolati háló területileg is változatos kiterjedésével és az eltérő munkamódszerek egymásba kapcsolásával újító fórummá is válhat az intézmény, amennyiben nem kívánja a határon túl végzett színészeket reflektálatlanul integrálni egy alapvetően a főváros által meghatározott színházi struktúrába.

A honlapon éppen a társulati tagok névsora felett olvashatjuk a színház „küldetését”: „A Csokonai Színház a nemzetközi művészeti áramlatokkal termékeny kapcsolatot ápoló, nyitott, innovatív alkotóközösség. Művészeti programjában központi szerepet kap a regionális és nemzeti értékek legmagasabb színvonalon történő képviselete, a kortárs dráma és az általa felvetett társadalmi kérdések, a színházi nevelés és a fiatal alkotókkal való együttműködés.” Érdemes mondatról mondatra megvizsgálni ezt a művészeti programot, és még érdekesebb újabb kérdéseket feltenni. Vajon termékeny nemzetközi kapcsolatot jelent-e az a színházi aktus, amely elsősorban megismétel, illusztrál, de nem adaptál a tér és idő viszonylatában? Mit mond el egy struktúra működéséről az, ha egyszerűen átemeli a külföldi sikerdarabokat, de nem talál, társít hozzájuk valódi tétet, amely a helyi közösség számára társadalmi cselekvéssé avatná mind a színházcsinálást, mind a színházba járást? Mitől érdekes itt és most számunkra a 19. századi párizsi kulturális élet, amelyben Edmond Rostand megírja a *Cyranót*? Miként tudunk kapcsolódni olyan figurákhoz, amelyeknek mind szociális közege, mind társadalmi szereplehetőségei, mind anyagi keretei messze eltérnek a jelenkori magyar valóságtól? Milyen gyakran foghatnak meg olyan törekvések az önisméltések és kompromisszumok keresztűzében, amelyek a világszínházi platformokon aktívan jelen vannak? Hogyan térképezi fel és alkalmazza önmagára vonatkozóan az intézmény azokat a kortárs tendenciákat, amelyek valóban innovatívvá tehetnék? Lehet-e egyáltalán innovatív színházat csinálni egy olyan rendszerben, amely minden tekintetben ragaszkodik hierarchikus berendezkedéséhez – passzivitásában

megtámogatva ezáltal a nézőt is –, és figyelmen kívül hagyja mind a rendelkezésre álló medialitás sokszínűségét, mind kisebbségi csoportjainak szűkös reprezentációs lehetőségeit? Társadalmilag elkötelezett-e az a színház, amely jóformán teljes egészében kiszervezi a felelősségvállalást ifjúsági programjába, érintetlenül hagyva a felnőtt korosztálynak szóló programot? Egyáltalán mit jelentenek a nemzeti és regionális értékek egy üzemszerű működési struktúrában?

Bár a fenti kérdések és a korábban kifejtett jelenségek most a Csokonai Színház kontextusában kerültek a látóterünkbe, fontos hangsúlyozni, hogy többségében nem speciális attribútumokról van szó. Amíg a magyar színház archívumként kezeli saját magát, amíg nem történik meg önmaga demisztifikálása, és amíg a finanszírozási rendszer egyértelműen a piac felé tolja a művészetet, addig valóban embert próbáló feladat megújítani az évtizedek óta öröklődő struktúrákat. Különösen igaz ez a nemzeti színházakra, hiszen ezek az intézmények erőforrásigényük miatt még jelentősebb mértékben ki vannak szolgáltatva az aktuális államapparátus kánon- és identitásképző diskurzusának, a kulturális elitet érintő elképzeléseinek.

A Csokonai Nemzeti Színház elmúlt évadának és működésének áttekintésével tehát holisztikusabb, rendszerszintű problémákhoz juthatunk el. A változásban a nulladik lépésnek kellene lennie, hogy a színházat ne kizárólagosan művészeti intézményként, hanem élő társadalmi gyakorlatként kezdjük értelmezni – ahogyan teszi azt például a Csokonai Ifjúsági Program. Ebből az alapállásból talán könnyebb kimozdulni a kényelem és a gazdasági sérülékenység által rögzített pozícióból. Az ugyanis – nem levéve a vezetők és döntéshozók válláról a felelősséget – aligha tagadható, hogy az egzisztenciális bizonytalanság, a foglalkoztatás kereteinek megváltozása és az elvárt igazodás egyaránt elzárja az utat azon alternatív gyakorlatok előtt, amelyek valóban jelentéssel (és jelentőséggel) ruházhatnák fel a színházat – és ezzel együtt sokat emlegetett, nagy szavainkat.

HAGYOMÁNYOK ÁTÉRTÉKELÉSE

Vezetőváltások a Stúdió K-ban

1994-ben újjáalakult, vagy ha úgy tetszik, átmeneti szünet után ismét működni kezdett a Stúdió K. Természetesen ugyanúgy Fodor Tamás vezette tovább az együttest, miként előtte több mint két évtizeden át. Ám tíz éve Fodor hátrébb lépett, és a társulat vezetését átengedte tanítványainak. Hogyan történt a váltás? Milyen nehézségekkel kellett szembenézniük az egymást váltó igazgatóknak? Változott-e, és ha igen, miben, a Stúdió K arculata, szemlélete általuk? Ezekről kérdezte a staféta hordozóit – FODOR TAMÁSt, ZUBEK ADRIENNT, NAGYPÁL GÁBORT és GYARMATI KATÁt – NÁNAY ISTVÁN.

– Tamás, amikor 1994-ben lényegében új társulattal új Stúdió K-t alapítottál, nemcsak művészeti vezető voltál, miként előtte több mint két évtizeden át, hanem igazgató is lettél.

Fodor Tamás: Sokkal korábbra datálódik az én igazgatóságom. Már a hatvanas években az Egyetemi Színpad Universitas Együttesének munkáját is úgy igyekeztem alakítani, hogy ott rend legyen. Bántott a műkedvelő szétszórtság. Bevezettem például a próbatáblát és megszerveztem az asszisztenciát, bár mindegyik nem volt puvoárom. A rendet később, a Stúdió K-nál is fontosnak tartottam, különösen azoknak a nehézségeknek a közepette, amelyek között éltünk, mert csak így lehetett eredményeket elérni. Meglepett, amikor a *Woyzeck* után kibukott: a társulat tagjai megdöbbentek azon, hogy igazgatóként kezdek viselkedni, holott kezdetben a „kollektív alkotás” jegyében dolgoztunk. De hát valakinek vállalnia kellett a felelősséget azokon a helyeken, ahol megfordultunk, ahol rövidebb-hosszabb ideig dolgozhattunk. A másoknak is feltűnő „igazgatói” viselkedésem az Akácfa utcai korszakunkban kezdődött, amikor a Stúdió K előadásain túl más produkciókra és programokra is sor került (többek között Vallai Péter *Spionjátékára*, Nagy Zoltán *Ének a napon felejtett hintalóról* című estjére vagy Ladik Katalin fellépésére). Ezeket meg a kisebb előadásaink tájoltatását már meg kellett szervezni, pontos műsorszámra volt szükség. Egyre többet kellett tárgyalnom (például a Filharmóniával a működési engedélyeink ügyében, az Irodalmi Színpaddal, hogy rendszeresen felléphessünk ott, majd Schwajda Györggyel, hogy milyen feltételekkel szerződjek én rendezőnek, és szerződjék a Stúdió K társulata a szolnoki színházhoz). Jogosan gondoltam hát, hogy igazgatóinak nevezhető ez a munka. Erre készítetted a helyzet, de e cím használatára senki nem hatalmazott fel, és nem is használtam.

– 1990-ben országgyűlési képviselő lettél, ezzel párhuzamosan a szolnoki színház főrendezője maradtál.

F. T.: 1994-ben azonban úgy döntöttem, hogy mindkét funkciót feladom. A politikait eleve egy ciklusra vállaltam, a színházi visszalépést pedig siettettem, hogy az akkori igazgatóval, Spiró Györggyel összetűzésekre került sor. De Illés Edit, a korábbi Stúdió K tagja rágta a fületem, hogy folytassuk a szolnoki időszak előtti munkát. A többi „stúdiókás” kevésbé volt követelőző, feltehetően belém is, a kétlakóságba is belefáradtak, vagy más színházi utakat kerestek.

– Hogyan jött létre az új formáció?

F. T.: Arra gondoltunk, hogy új alapokon kellene folytatni a Stúdió K-t, azaz több diszciplínás színházat hozunk létre. Ennek megfelelően kezdtünk a kilencvenes évek elején helyet keresni először a VIII., majd a IX. kerületben. Nagy színházban gondolkodtam. A színházalapításhoz szükséges volt egy alapítvány és egy egyesület létrehozása. Ez utóbbinak „Kultúra a margón kívül” a neve, utalva arra, hogy nemcsak színházban gondolkodtam, hanem a társművészeknek, mindenképp a filmeseknek is teret akartunk adni. Az első előadásunkat még vendégként a Műcsarnokban játszottuk, de egyrészt ott hosszú távon nem maradhattunk, másrészt kaptunk a IX. kerületi Mátyás utcában egy eredetileg ifjúsági klubnak szánt pinchehelyiséget. Ez lett a hely, amit saját kétkezi munkával tettünk színházzá. Innentől tényleg igazgató voltam. 1995 végén egy gyerek- (*Flandriai csínytevések*) és egy felnőttelőadással (Csáth Géza: *Zách Klára*) nyitottunk. A mai társulattól Homonnai Katát akkor egy castingon szerződtettem, tehát ő alapító tagunk. 2006-ban kerültünk át ide, a Ráday utcába, mert a volt mozi helyiségeit bérlő cég távozott innen.

– Kialakult tehát az első társulat.

F. T.: Igen. Illés Edit mellé olyanok csatlakoztak, akiket az ember látott valahol, egy fesztiválon, egy másik együttes előadásán, és mivel érdekesnek találta, hát elhívta, hogy a racine-i értelemben vett társulatot kialakítsa vagy kiegészítse (bár a tizenegy tag soha nem jött össze, mert ennyi embert



Fodor Tamás. Fotó: Éder Vera / Szkéné 50

vagy nem sikerült találni, vagy nem lehetett eltartani). Aztán a meghívott vagy tudott integrálódni az adott társulatba, vagy nem.

– *Rögtön kaptak pénzt a színészek, vagy egy ideig még amatőrként dolgoztak?*

F. T.: Rögtön. Úgy emlékszem, hogy 50 forintot tudtunk fizetni fellépésenként, valamivel többet, mint a hivatalos kiszállási díjat, ami 30 forint volt (ennyit kaptak még a régi „stúdiókások”). Ez hivatalosan költségtérítésnek számított, így csak a társadalombiztosítást kellett utánuk lerónunk. Erre a fedezetet elsősorban az alapítványunkba befizetett támogatások adták, de közben már pályáztunk mindenhová, például a Soros Alapítványhoz, az NKA-hoz.

– *A Mátyás utcában már színházként működtetek.*

F. T.: Persze. Rendes műsorterv alapján dolgoztunk, ennek az előadások mellett részei voltak a beszélgetőműsorok (ezek nem kerültek pénzbe, mert a résztvevők ingyen jöttek), a gyerekprodukciók, amelyek később elvezettek a bábhoz. Jegyeket bocsátottunk ki, szórólapokat sokszorosítottunk. Szigorú adminisztráció és elszámolás mellett működtünk. Miután beindult a színház, egyre többen szerettek volna hozzánk csatlakozni. Így jött például Zubek Adrienn is, aki itt ragadt.

– *Minek alapján alakult a műsor?*

F. T.: Évadonként legalább három, de inkább négy bemutatónk volt.

– *Amiket gyakorlatilag mind te rendeztél.*

F. T.: Ez nem igaz. Hívtam másokat is. Nem győztem volna az évadonként négy rendezést.

Zubek Adrienn: Dehogynem bírtad!

F. T.: Na, tessék! Szóval műsorterv. Hármass szerepe volt a műsornak: pedagógiai, hogy legyen társulat, és mindenkinek legyen olyan feladata, amit szeret. Ezek többnyire nem kész darabok voltak, hanem torzók, és epikai vagy tudományos művek feldolgozásai. A második szempont a közönségtérítés, és a harmadik: mindig legyen olyan izgalmas görcs vagy csomó a drámában, a forgatókönyvben, ami valamilyen

módon nehezzé teszi az előadás kibogozását. Mondok egy példát, egy kakukktójást. Sokan értetlenkedtek, a társulaton belül is, hogy miért játsszuk Schnitzler *Körtáncát*. Azért, mert nekem fontos volt, hogy ebben a formai játékban mindenki két szerepet alakíthat, ugyanakkor a produkció szórakoztató, végül: egy olyan szerencsétlen teret kellett valóságos térré változtatni, amely kilencven centi mély volt, tehát „síkra kellett teret játszsanunk”. Tartalmilag is vállalható volt, mert soha, még a szórakoztatónak tekinthető daraboknál sem mentünk el a kommersz felé.

– *Az 1995 óta eltelt közel három évtizedben sok minden történt a világban, és ettől aligha függetlenül többször átalakult a társulat.*

F. T.: Volt fluktuáció. Elmentek régiek, jöttek újak. Arra mindig figyeltem, hogy kölcsönös elfogadás legyen. Aki ide akar jönni – sokan voltak –, csak akkor jöhet, ha van összhang a többiekkel, ha bebizonyosodik, hogy ő idevaló. Mindig partnereket kerestem.

– *Viszonylag hosszú ideje meglehetősen stabil a társulat.*

F. T.: Jó egy évtizede valóban stabilnak mondható. Akkor volt az a váltás, amit már jóval korábban pedzegettem magamban és kifelé, hogy ideje eltakarodni. Olyan embereket kerestem (például Gáspár Mátét, aki azonban akkor már elköteleződött a Krétakör mellett), akiket képesnek tartottam arra, hogy gazdasági és szervezési problémák kezelésében helyt tudnak állni. Nem művészt, mert rendezők mindig lesznek, de olyasvalaki, aki ezt a speciális intézményt irányítani tudja, nem minden fán terem.

– *Ismerve az utódaidat, keresgélésed egyik gócpontja Újvidék volt.*

F. T.: Amikor 2004-ben meghívtak Újvidékre, hogy rendezzem meg Csehov *Platonovját*, arra gondoltam, hogy az ottaniak közül öt embert – Gyarmati Katát, Mezei Kingát, Szorcsik Krisztát, Nagypál Gábort és mindenekelőtt Balázs Áront – át kéne hozzánk csábítani, de Áron nem akart mozdulni, a többiek pedig már leszerződtek a Bárka Színházhoz.

Nagypál Gábor: Ezt nekem sose mondtad.

F. T.: Dehogynem, csak nem emlékszel. Két évvel később azonban Kata átjött hozzánk, és 2008-ban Gábor is felbukkant.

N. G.: Amikor a Bárkából eljöttem, és megkerestem Tamást, nyitottan fogadott. Kaptam egy szerepet, aztán még egyet, és a következő szezonban már mindenben benne voltam.

– *Tudomásom szerint A rettentő görög vitéz főszerepe ellen berzenkedtél, mondván: nem tudsz bábozni, és félsz a gyerekközönségtől.*

N. G.: Nem berzenkedtem, hanem kézzel-lábbal tiltakoztam. De már tizennegyedik éve játszom a szerepet, és hálás vagyok Tamásnak, mert a bábozás nagyon jó iskola, más színészeknek is ajánlanám.

– *Odakerültél színésznek, és pár évvel később már te vagy a művészeti vezető. Színészi beilleszkedésed, ezek szerint, harmonikusan zajlott.*

N. G.: Zökkenőmentesen ment. Hamar befogadtak, és sok segítséget kaptam. Menet közben tanultam meg mindent, főleg a bábozást, hiszen én ebben nyeretlen kétévesnek számítottam. És hamarosan rendezésre is kaptam lehetőséget. Már rendeztem Szabadkán meg a Tanyaszínháznál, a főiskolásokkal Újvidéken. Felvettem Fodornak, hogy szívesen csinálnék egy előadást Danyi Zoltán verseiből. Ő somolyogva mondta, hogy hamarabb várta ezt a bejelentésemet. Biztató, hogy jó lenne, ha a többiek rendezőként is megismernék, mert terve van velem azután, hogy visszalép az együttes éléről.

F. T.: Egyre sürgetőbbnek éreztem, hogy átadom valakinek a színház vezetését. De nemcsak az nem volt eldöntött, hogy kinek, de az sem, hogy miként. Semmiféle jogszabály nem írja elő ugyanis, hogy mi történik ilyen esetben egy alapítványnál. Én, aki harcoltam az átláthatóságért, a pályázatok tisztaságáért és nyilvánosságáért, úgy döntöttem, hogy adjuk meg ennek a formáját. Kijelöltem az utódaimat, és nekik, mint egy meghívásos pályázaton, pályázatot kellett írniuk. Ez 2012-ben történt.

– *Miért épp a Zubek–Nagypál kettőse esett a választásod?*

F. T.: Zubek dramaturg, asszisztens, minden szerepkörben régóta tagja volt az együttesnek, s úgy láttam, jól tudna együtt dolgozni Nagypállal. Nem mellesleg Gyarmati Kata is dramaturg, asszisztens és minden más volt a Stúdió K-nál, mielőtt igazgató lett.

N. G.: Árnika, mármint Adrienn volt a dramaturgja a Párlatnak, az első itteni rendezésemnek, és nemcsak erről, hanem a színházról, a társulatról is sokat beszélgettünk. Terveztük, hogyan lehetne változtatni a működésén. Aztán egyszer csak megnyílt a lehetőség arra, hogy ne csak tervezgessük, hanem próbáljuk megvalósítani is mindazt, amiről beszéltünk. De mondtam Fodornak, hogy egyszemélyi vezetéssel nem vállalom, mert egyrészt az operatív irányításra nem vagyok alkalmas, másrészt nem akarok lemondani a színészetéről, márpedig a kettőt együtt biztosan nem tudnám csinálni. De Zubek mellett amolyan ötletelő, tárgyaló emberként elvállalnám a művészeti vezetését.

Z. A.: Végül is mi tandemben pályáztunk. Alapvetően mindent ketten csináltunk. Annyit változott a világ, hogy ezt akkor már nem is lehetett másként vállalni.

– *Miért volt tarthatatlan, hogy egy kézben maradjon az együttes vezetése?*

Z. A.: Mert addigra már sok szempontból funkcionális világ volt. Fenn kellett tartani ezt a nagyon furcsa modellt,

amely eléggé egyedülálló: független színház, nincs akkora dotációja, mint egy kőszínháznak, nincs normatív támogatása, nincs rendes épülete, öltözője, nem beszélve a raktárról, de úgy működik, mint egy kőszínház. Repertoárja van, amelyben adott számú, nem kevés előadásnak kell lennie, állandó társulata van, és a társulat minden tagjának megfelelő feladatokat kell adni, tehát üzemszerűséget kell biztosítani, miközben maradjon meg a szabad levegője, mert ez egy független színház, amelyben a projektek innovatívak, és ezeket lehetőleg nulla forintból kéne megvalósítani. Szóval ez nem olyan cucc, amit jó egyedül vinni. Valaminek a kárára megy. De hogy kellett egy ilyen felállás, abban utólag is egészen biztos vagyok.

N. G.: Meggyőződésünk volt, hogy egy olyan korszak után, amit Tamás lezár, újra kell fogalmazni a célokat és az utakat, hogy tovább tudjunk lépni. Biztosak voltunk abban, hogy nem a Stúdió K történelme és hagyományai ellenében, hanem egyértelműen arra támaszkodva, de egy nyitottabb helyet akarunk teremteni. Szabadabb és nagyobb rendezői átjárást szerettünk volna, jobban akartunk nyitni a társulatszettek felé, a fórumok, a társadalom felé.

Z. A.: Akkor vettük át a színházat, amikor zárolták az összes támogatást. Írtunk egy terjedelmes pályázatot, elsősorban magunknak, hogy tisztán lássuk, mire vállalkozunk, mit szeretnénk elérni. Meg azért is, mert akkor kezdődtek a fedezet nélküli igazgatói kinevezések, és modellt akartunk adni arra, hogy milyen az, amikor az igazgatóváltást normálisan bonyolítják.

F. T.: Azt kértem, hogy csináljanak a dolgozatukból egy kivonatot, és azt tárják egy olyan plénum elé, amelyen ott vannak az „ős-stúdiókások”, a jelenlegi társulat, a törzsközönségünk és a kritikusok képviselői.

Z. A.: Nagyon klassz este volt. *Etoile*-remake-kel kezdődött, majd szétosztottuk az absztraktunkat, mindenki megvizsgálhatta. Elmondtuk, hogy konkrétan mire gondolunk, aztán ültünk négy és fél órát, és válaszoltunk a kérdésekre. Az őstúdiókásoknak (akik közül Oszkay Csaba Amerikából jött haza erre az estére) láthatóan nem volt mindegy, hogy kinek a kezébe megy át a mitikus örökség, ezért rengeteg felvetésük és kérdésük volt. De a többieknek is. Azt gondoltam, hogy körülbelül így néz ki egy jó átvétel. Megismerhető az anyag, átláthatóak a szándékok, lehet kérdezni, lehet kritizálni, és a kandidáló nemcsak kifejtheti a terveit, de meg is védheti az álláspontját.

– *Nem lehetett könnyű pillanat, amikor Fodor Tamás kimondja: hátralépek.*

F. T.: Könnyű volt. Persze szomorú is.

– *Az első időszakban még hármassal együttműködés alakult ki?*

Z. A.: Nem, Tamás tényleg hátralépett. Két nap alatt összeraktuk, hogy milyen teendők vannak, és persze utána sok kérdésem volt, amivel megkereshettem őt. Nagyon-nagyon itt volt, de nem folyt bele a munkába. Igazából mint alkotó volt jelen. Hagyta, hogy változzanak a dolgok körülötte. Ez hosszú folyamat volt. Igényeltük Tamás jelenlétét, mi is, a társulat is, és neki is igénye volt ránk. Érezhetően felszabadult művészi értelemben. Gáborral az volt a kitűzött célunk, hogy közepes sebességű átmenetet biztosítsunk, és körülbelül két-három év után kezdünk csak radikálisabb újításokba fogni.

N. G.: Utólag azt kell mondjam, hogy a terveinkből sokkal kevesebbet tudtunk megvalósítani, mint akartunk, aminek jórészt anyagi és időbeli okai voltak. Gyakorlatilag a pusztá túlélésért meg az állagmegóvásért kellett harcolnunk.



Nagypál Gábor. Fotó: Dömölky Dániel

– Ez belső feszültséget is generált?

Z. A.: Igen, mert ha a társulat egy része, legalább három ember valami mást akar, mint én, akkor annak egy ilyen kis közösségben már súlya van. Azzal abszolúte nincs baj, ha egy jó független színházból annyi jön ki a végén, mint ami akkor született. Csak én nem ennyit akartam. És egy ponton túl a célok összefeszültek egymással, és ebből személyek közötti konfliktusok is születtek. Amit én gondoltam, az túlmutatott azon, hogy miként lehet jó színházat csinálni. Ugyanakkor azt is gondoltam, hogy lehet „terítetten” vezetni. Hogy a döntéseket is, az abban való részvételt is közössé tenni. Tudtam, hogy nekem képviselnem kell olyan közös döntést is, amivel nem értek egyet, de hittem abban, hogy magukat a folyamatokat közös felelősséggel visszük. Ez nem mindenben sikerült. Ez is a szakításunk egyik eleme volt.

N. G.: Volt egy bázisdemokratikus ambíciónk. Megtárgyaltunk mindent, és ebből valamit kifelé képviselni kellett. De gyakran ellenérdekek születtek, ellenállás alakult ki az ötleteinkkel szemben, vagy felerősödtek félelmek, régi beidegződések, amit nem mindig tudtunk jól kezelni. Ha viszont azt éreztük, hogy valamit erőből kéne átverni, annak – habitusunkból fakadóan is – mi álltunk ellen. Akkor inkább elfogadtuk a szavazás eredményét, még ha azzal a lélkünk mélyén nem értettünk is egyet, vagy nem örültünk neki. Jó pár ilyen eset volt. Ma sem hagy nyugodni a kérdés: lehet-e, és ha igen, milyen mértékben lehet demokratikusan vezetni egy színházat? Valamennyire biztosan lehet, hiszen azért vonzódtam a független színházi léthez, mert úgy éreztem és érzem, hogy színészként itt nagyobb beleszólásom van abba, hogy mi fog történni velem. Ez nekem fontos, és azt gondolom, hogy a többeknek is az.

– Azaz egyszerre voltál kint és bent.

N. G.: Egyértelműen ütközőzónában voltam. A vége felé azt éreztem, hogy Adrienn egyre kevésbé ért egyet a társulattal, illetve a társulat velem. De ez az állapot nem abban az egy évben alakult ki, amikor ő egyedül irányította a színházat, ha-

nem korábban kezdődött. Nagy lendülettel indultunk, de folyamatosan derült ki, hogy abban a támogatási rendszerben, amelyben éltünk, nem fogjuk tudni olyan lépésekkel teljesíteni az ígéreteinket, ahogy akartuk. Árnika betyárbeccsületből is végigcsinálta, halál tisztességesen. Máig azt gondolom, hogy bár Gyarmati Katát remek vezetőnek tartom, jó lenne, ha Adrienn továbbra is itt maradt volna, vagy valamilyen módon itt lenne a színházban.

– *Te hamarabb bedobtad a törülközőt, mint Adrienn.*

N. G.: Egy évvel korábban, igen.

– *Miért?*

N. G.: Tulajdonképpen már két évvel hamarabb eljutottam arra az elhatározásra, hogy nem csinálom tovább, de azt tartottam korrektnek, ha nem egyik napról a másikra távozom a vezetői posztról. A társulatnak elmondtam, hogy a következő év programja összeállt, annak lebonyolítását még vállalom, de a következő évadot már nem. Azt éreztem, hogy nem vagyok eléggé alkalmas erre a feladatra, nem volt hozzá elég energiám. Azt is nehezen viseltem, hogy felelősséget kell vállalnom olyan ügyekért, amelyek előkészítésére semmiféle ráhatásom nincs. Mindig valami kellemetlen, megszorító vagy rossz hírt kellett kommunikálnom a társulatnak. Folyamatos improvizáció volt az életünk. Alig akadt olyan bemutatónk, ami ott és akkor úgy és azzal valósult meg, akivel terveztük. Ez a helyzet szétmorzszolt.

Z. A.: Többek között abból is adódtak a konfliktusok, hogy én strukturális változtatásokat szorgalmaztam, azt például, hogy sokkal több befogadott előadásunk legyen. Ez nyilván azzal járt, hogy kevesebb saját produkcióra kerülhetett sor.

– *Tehát kevesebbet kerestek a színészek.*

Gyarmati Kata: Minden a pénz függvénye!

Z. A.: Arra törekedtem, hogy – ha csak egyszeri alkalommal is, de – legyenek itt eseményszerű projektek. Az előadások mellett mindig voltak a színház köré felépített programok, de akartam, hogy a színházi előadások körében is legyen hasonló nyitás. Például úgy, hogy új rendezők jönnék. De nem volt



Gyarmati Kata. Fotó: Vass László

egyszerű olyan, Tamáshoz hasonló kaliberű rendezőket találni, akik nagyjából úgy gondolkodnak a világról, mint mi. Társadalompolitikailag nagyon eltérő nézetekkel nem tudunk volna mit kezdeni. A szakma azonban nem termel ki hat-hét, minden tekintetben az igényeinknek megfelelő rendezőt.

F. T.: Az alapvető kérdés a pénz, ami összefügg a színház státusával. A saját társulat arról szól, hogy ha valaki lesz szerződik egy munkára, van-e annak exkluzivitása, mármint megvan-e az az érzés, hogy én ide tartozom. Itt abban érdekelt a színész, hogy sok darabban játsszon, mert különben nem tud megélni. Ha idekötjük őt társulatilag, akkor megfelelő számú előadásról és próbáról kell gondoskodni. Még így is éhbéért dolgozik. El kell dönteni, hogy mi az a minimális létszám, amit egyben lehet tartani, és mindenkinek jut valami feladat, illetve hány új darabot lehet beadni pályázatokra, mert mindig újat kell készíteni, ez a pályázatás egyik következménye. Van ugyan repertoár, de időben nem szabad túlzottan elhúzni az előadások egymás közötti távolságát. Nincs bérlet, tehát a közönség keresletére van bízva: ha jönnek, valamennyi pénz befolyik, ha nem, baj van. A jegybevétel a bekerülési költség mintegy harmada, ehhez kell kétharmadnyi támogatást szerezni. Ha ez nincs meg, akkor sérül a működés mechanizmusa, hiszen nincs kihasználva a színészek munkaeje, pedig követelik, hogy ki legyenek használva. Ennek ellentéte, hogy túlságosan ki van használva, tehát a színész nem tud levegőhöz jutni. Itt nincs műszak, ez a legnagyobb tehertétel. A színészek egy része, akik ezt plusz pénzért vállalják, reggel kilenctől csaknem éjfélig a színházban van (beállítják a próbadíszletet, előkészítik a próbát, kettőig próbálnak, lebontják a próbadíszletet, délután öttől már az előadást készítik elő, és előadás után még le kell bontaniuk a díszletet). Ez is feszültségforrás.

Z. A.: Az a fő baj, hogy ha háromnál több színész játszik egy előadásban, az akkor is veszteséges lesz, ha 130 százalékos telítettségű a nézőtér, mert kicsi a terem. Nagyobb színházba költözés reális lehetősége viszont nulla.

– *Hat év után tehát Adrienn is felállt. Ekkor került a színházhoz Imely Zoltán.*

Z. A.: Időközben egyértelmű lett, hogy váltásra lesz szükség. Mi Katát akartuk utódunknak, de neki valamit mindig meg kellett váltania Szerbiában, ezért folyton vártunk rá. Egy ponton túl ez nekem már nem ment. Kellett tehát valaki, aki vezeti a helyet, de tudtuk, hogy Kata egyszer jönni fog, így aki idejön, ideiglenes státuszba kerül. Olyan valakit kerestünk, aki ezt a helyzetet vállalja, ugyanakkor megvannak benne azok a menedzseri képességek, amelyek ennek a rendhagyó intézménynek a vezetéséhez szükségesek. Én ismertem Imelyt, tudtam, hogy erre a munkára képes, és azt gondoltam, hogy elég rugalmas ahhoz, hogy ezt a helyzetet is jól tudja kezelni, meg a társulattal is jól fog kijönni.

N. G.: Zoli Adrienn kreditjével érkezett, mi nem sokat tudtunk róla, de ő ismerte, dolgoztak együtt a FESZ-ben. Zubek tudta, hogy a Stúdió K-nál anyagilag nagy gáz van, tehát olyan valaki kell, aki ezt rendbe tudja tenni. Nekünk túl sok lehetőségünk nem volt, hogy befolyásoljuk ezt a döntést. De hamar kiderült, hogy világnézeti különbség van közöttük és a társulat között abban, hogy hogyan kell működtetni a Stúdió K-t. Ő személyiségéből kifolyólag túl technokrata és rugalmatlan volt. Nem lehet mindent a számon tükrében szemlélni. Hogy mondjam, nem lehet mindig az alsó polcra vásárolni a bort, mert meg fog vakulni az ember. Nekem komoly bizalmatlansági válságom volt vele szemben. Igyekeztünk áthidaló megoldást találni. Kata még a Vajdaságban dolgozott, amikor megpróbáltuk őt művészeti vezetőként integrálni az ügyvezető funkciót betöltő Imely mellé. Ám közöttük meg olyan szemléletbeli különbségek voltak, hogy hamar kiderült: Kata nem fog tudni együtt dolgozni Imelyvel.

– *Kata, ha jól értem, eredetileg művészeti vezető akartál lenni.*

Gy. K.: Igen.

– *És ehelyett igazgató lettél.*

Gy. K.: És egy szemében művészeti vezető is.

– *Ezt a kényszer szülte, vagy nem igaz, hogy manapság az a jó, ha a funkciókat elválasztják egymástól?*

Gy. K.: Igaz, amit Árnika mondott, az az ideális felállítás, ha külön van ügyvezető igazgató és művészeti vezető. Két ember inspirálhatja egymást. A kétpólusú színházvezetésnek az a lényege, hogy egyensúly is tud lenni, meg fék is, löket is. Nem ambicionálok, hogy mindent én csináljak, de ez az időszak így alakult. Gyakran észreveszem, hogy a művészeti vezető vitatkozik bennem az igazgatóval, a gazdasági vezetővel. (A művészeti vezető énem általában engedékenyebb, és ráhagyja az igazgató énemre, hogy hozza be az esetleges veszteségeket.) Az egyszemélyes igazgatás Fodor Tamás esetében természetesen működött, mert ő a megálmodója a történetnek, és a produkciók is hozzá kötődtek. De az egészen más időben zajlott, és egészen más jellegű szisztéma volt. Én annak az ötvözetét képviselem, amit Tamás és Adrienn csinált. Nagyon nehéz egyensúlyt találni a dolgok között. Az továbbra is megmaradt, hogy a Stúdió K szellemiségét meg kell őrizni, de az, hogy miben áll ez a szellemiség, már kérdéses. Az jól látható, hogy működésünk egyre jobban hasonlít egy klasszikus repertoárszínházéhoz, mindeközben küzdünk azért, hogy megmaradjon a műhelymunka jellege, hisz ez belső törekvésünk és igényünk. Ezt egyre kevésbé tudjuk kielégíteni, és ebből vannak időnként feszültségek. Van egy bemutató- és előadásszám-kényszer, ennek teljesítéséhez a színészek éjt nappallá téve bent vannak a színházban, ugyanakkor a finanszírozási lehetőségeink eléggé szűkösek.

– *Törekvéseidben partner a társulat?*

N. G.: Katával szemben megvan a bizalom, támogatva érezheti magát. Jól látszik, hogy milyen irányba szeretne elmenni, de neki is istentelen nehéz körülmények között kell talpon tartani a színházat anyagilag és kultúrpolitikai szempontból egyaránt. Talán még rosszabb a helyzet, mint a mi vezetésünk idején volt.

Gy. K.: Vannak nehézségek, de melyik társulatban nincsenek? A színészeinknek az elmúlt időszakban több vendégművészt kellett megszokni, gondolkodásmódjukat, munkamódszerüket, mindent. Idejövetelem első éve után beütött a Covid, ami fényekkel visszavetette a közös gondolkodást. Próbálunk megbeszélni mindent, próbálok úgy érvelni, hogy közben teret adjak a társulat véleményének is, de végül döntéseket kell hozni. A közös döntéshozatal nem mindig működőképes.

Z. A.: Ez nálunk sem működött kellőképpen, ez jelentette az alapvető problémát, de soha nem adtuk fel az erre vonatkozó kísérleteket.

N. G.: Nagy eredménynek tartom, hogy ebben a nehéz időszakban is előbbre tudott lépni a színház. Jó a repertoár, és minden évben születik egy vagy két erős előadás. Szeretem, hogy a néző nem mindig tudja, hogy mire számíthat. Meglepő előadások is születnek, például Urbán András *Sacra Hungaricája*, a *Peer Gynt* vagy Jeles András *Babaháza* nagyon jó meglepetések.

– *Megerősíthetem: az utóbbi években a korábbiaknál sokkal színesebb, sokfélebb lett a színház műsora, feltehetően azért, mert Jeles Andrástól Hegymegi Mátéig, szerb rendezőtől a k2 párosáig különböző esztétikájú alkotók dolgoznak az együttesel. Megvan-e még a Stúdió K hajdani szellemisége?*

Gy. K.: Szellemiség alatt mit értünk?

– *Stílust és gondolatíságot. Tamás azt mondta korábban, hogy mindig kell valami görcs. Mostanában nem látok konstans, visszatérő görcsöket.*

Gy. K.: Ennek három oka van. Az első, hogy Budapest színházi közege – annak ellenére, hogy nagyon sok produkció születik, köztük sok minőségi is – meglehetősen zárt. Ugyanazok a rendezők forognak mindenütt, és nagyon ritkán tapasztalom azt, hogy jönne valaki külföldről, vagy – tisztelet a kivételnek – a színházigazgatók nyitottak lennének arra, hogy a megszokottól eltérő impulzusok is ériék a társulatokat és a közönséget. Kicsit belterjesnek érzem ezt a világot. Azzal, hogy más területekről, akár külföldről hívok rendezőket, ezt a homogén közeget máris megbolygatom. Keresem a Stúdió K helyét a független, de az egész budapesti színházi világban. Próbálok bemérni, hogy mi az, ami 2022-ben meghatározó tud lenni e színház óriási tradíciójával szemben vagy mellett. A második ok az, hogy szemben Nagypál Gáborral mint alkotóval és Fodor Tamással, aki formálta a Stúdió K arculatát, én nem rendeztem, és nem is fogok. Nekem a vízióhoz kell megtalálnom azokat az embereket, akik ezt gyakorlatban megvalósítják. A harmadik ok: szép dolog, hogy stabil ez a társulat, de ha arra is képes, hogy megújuljon, az művészi érték. Lehet, hogy furcsa lesz a nézőnek az előadásaink egy része, de kimutatható egyfajta művészi fejlődés. És a színészeknek a sokszínűség a személyes fejlődésükben is hasznukra válik.

F. T.: A műsorpolitikát és a társulati működést meghatározzák azok a követelmények, amelyek tulajdonképpen a kőszínházakra is érvényesek, csak a mi műsorunkat nem kell jóváhagyatni, nálunk nem kell bérletezni, mi jó esetben azt játszhatjuk, ami a szerintünk kívánatosnak tartott színvonalat és tartalmat képviseli. Ez lehet gyerekelőadás is, amit a színészek kifejezetten szeretnek, mert formailag és színészműveltségükkel kiléphetnek a rendezői színház keretei közül. A társulatnak olyan perspektívát kell nyújtani, ami a színészek számára jó értelemben vett karriert jelent, olyan utat, ami érdekes, de a végét nem lehet pontosan látni. Ott kezdődik a baj, ha az egyes színész vagy rendező azt érzi: ismétlünk. Nagy terhet ró a vezetőre, hogy a rendezésben és a darabválasztásban mindig legyen valami újdonság, ami egyben az egyéni karriernek is megfelel. A színészek egy része nagyon kritikusan nézi az eléje kerülő feladatokat.

Gy. K.: A független színházi működésnek szellemiségében és a műhelymunkában kellene különböznie a kőszínházitól. Itt és most a független színházi létezés azonban az határozza meg leginkább, hogy ki tud egy csavart tisztességesen becsavarni, és nincs elég idő az elmélyült színházi munkára. Ez a nagy problémám.

– *Ez a héttagú társulat elég régóta stabilan együtt van, igaz, tavaly bekerült egy frissen végzett színész, Samudovszky Adrián. De további fiatalításra előbb-utóbb szükség lesz. Hogyan lehet ezt végrehajtani?*

Gy. K.: Az, hogy ilyen stabil ez a hétfős társulat, nekem, amikor idejöttem, nagyon vonzó volt. Egy egész évadot arra szenteltem, hogy mind a heten legyenek benne mindenben (akkor még itt volt Sipos Gyuri is), kovácsolódjanak össze még jobban. Tehát nem a széttartás, hanem az összetartás felé akartam menni. Viszont azóta elmúlt három év. Most az a koncepcióm, hogy mindig hívunk vendégeket, és nincsen benne mindenki minden produkcióban. A Stúdió K-nak ez a hét ember a társulata. És annak, hogy hogyan fiatalítunk, természetes folyamatnak kell lennie. Tamásnak az az elve, hogy olyat kell hívni, aki itt is marad. Nekem élvezetes az is, ha az új energia vagy új lendület csak egy-egy produkcióra érkezik. A fiatalítás nem így fér be abba bizonyos szellemi-

ségbe. Azt gondolom, hogy a fiatalításnak nagyon lassan kell megtörténnie. Jó esetben a vendégek és a társulat között jó találkozások történnek, s akkor az új emberek itt is maradnak. De úgy, hogy szerződtesünk még három új tagot a három vagy négy produkciónkra, az egy másik működési rendszer.

Z. A.: A fiatalításra mi is törekedtünk. Gáborral jártuk a vizsgaelőadásokat, és például a kaposváriaknak lehetőséget teremtettünk arra, hogy eleve itt hozzák létre a vizsgájukat. Ezek a lehetőségek mostanában beszűkültek.

– *Másfelől a színészek pályája követhetően kiteljesedik, hogy csak az életkor szerinti két szélső pólust képviselő Spilák Lajosra és Pallagi Melittára utaljak.*

Gy. K.: Ezeket a lehetőségeket keressük. Ezért kérdeztem vissza, hogy mi a szellemiség. Szerintem nemcsak a hagyomány, hanem ez is egyfajta lenyomata a szellemiségnek. Hogy Pallagi Melcsi lefut minden *Heilbronni*-próbán 12 kilométert a futópadon, az a belénk ivódott szellemiség megtestesülése. A hagyomány és a szellemiség más és más formában jelenik meg az előadásokban, de ebben a hét emberben elég mélyen gyökerezik.

F. T.: Ez csak úgy képzelhető el, hogy állandó viták és konfrontációk közben születik meg valami. Nehéz emberek ezek, nem fogadják el kritikátlanul az első változatot, amit egy rendező eléjük tesz, hanem addig morognak, addig nem csinálják, amíg aztán elkezdik kiizzadni magukból a figurát.

Z. A.: Visszatérnék a mi korszakunkhoz. A befogadó profilon túl – ami tényleges szakmai és egzisztenciális konfliktusokat generált – azt gondoltam, hogy kicsit ránk záródott a színház, és ha teljesen ránk záródik, akkor mindegy, hogy mit csinálunk. Azt akartam, hogy több nem színházi eseményt tartunk, hogy a Stúdió K egy közösségi hely, találkozási pont legyen, és azt is szerettem volna, ha a szűken definiált színházi élmény és esemény fogalmait meghaladnánk – erre szép példa a *Peer Gynt*. A negyedik fontos dolog, ami hozzátartozik a Stúdió K és Tamás szellemiségéhez, az a politikum. A vágyainkhoz képest ez jelent meg legkevésbé az igazgatásunk alatt. Holott erre nagyon nagy szüksége lenne a szakmának és az országnak. Ehhez persze az kell, hogy az embereknek ez ugyanolyan fontos legyen, mint amilyen volt a Stúdió K létrejöttékor.

N. G.: A mindenkori vezetőségtől függetlenül a Stúdió K egy szabad szellemű hely, amelyet meghatároz az együttgondolkodás, és ahol úgy próbálunk színházat csinálni, hogy nem az aktuális trendekre, hanem azokra a problémákra igyekszünk figyelni, amelyekkel érdemes foglalkozni.

Gy. K.: Én még nem tudok az adósságaimról beszélni. De azt tudom: adós vagyok abban, hogy – leszámítva ezt az évadot, amikor a jubileum kapcsán meg a zöld színház projekten belül szerveztünk beszélgetéseket – a működésünk meghatározó szelete legyen a találkozóhely, a fórum megteremtése, és azzal is adós vagyok, hogy a színház csápjait kiterjesszem a színházon kívülre. A tevékenységünk nagyjából kimerül az előadások létrehozásában és lebonyolításában. Annak idején itt komoly vitaforumok voltak, de azt érzem, hogy nem nagyon van rá igény, érdeklődés. Változóban van minden. A Covid után semmi sem állt vissza a régi kerékvágásba. Csökkent a kíváncsiság, és magasabb lett az emberek ingerküszöbe.

– *Ez a jelenség befolyásolja azt is, hogy mire jön a közönség?*

Gy. K.: Azzal nincs problémánk, mert sok olyan ember jön, aki eddig nem járt ide. Ennek sok oka van, az egyik



Zubek Adrienn. Fotó: Schiller Kata

például az, hogy a vendégművészeink törzsközönsége eljön a kedvükért, és jó esetben más előadásainkra is kíváncsi. A hagyományt nyilván őrizni kell, de átfórmálva. A sokszínűség most jót tesz a színháznak. Tapogatózom, hogy meddig lehet tolni a határokat, igyekszem óvatosan bánni azzal, hogy mi fér bele a profilunkba. Ilyen-olyan értelemben mindegyik előadásunk kísérletezik azzal, hogy olyan témákat feszegetsen, amelyek bennünket érdekelnek. Föltett szándékom, hogy továbbra is így formáljam a repertoárt. Meg az is célom, hogy a társulat tagjai és a meghívott vendégművészek minél több rendezővel ismerkedjenek meg.

F. T.: Lehet-e ma olyan szellemi kisugárzást előidézni, mint amelyet a hagyomány sugallna? Ezt a kérdést vettem fel az ötvenéves évforduló kapcsán az egyik beszélgetés résztvevőinek, Forgách Andrásnak, Radnóti Sándornak és Sándor Erzsinek. Meglepett Forgách szkepticizmusa. Azt hiszem, igaza van. Nem összehasonlítható a két korszak. Ez a színház ma is elkötelezett, talán még inkább, mint az én utolsó időszakomban volt. Én tartózkodtam a nagyon erős közéleti mondanivalótól. Az utóbbi két év előadásaiban viszont sokkal erősebb politikumot tapasztaltam, néha talán még túlzottan is erőset. De ez is egy érvényes irány.

NÁRAY ISTVÁN

MEGMARADT SZÍNÉSZNEK?

Fodor Tamás, a rendező

Önmagát leginkább színésznek szokta nevezni. Kétségtelenül elfogadható és igaz öndefiníció, bár hosszú ideig mégis elsősorban rendező volt. És többszörös társulatalapító és színházvezető. Ezekon kívül is sok-sok szállal kötődött és kötődik a színházhoz, mindenekelőtt előadó-művészeti teljesítményét vagy szinkronszínészi és rendezői munkásságát említem.

1960. Egyetemi Színpad. Az ELTE elsőéves bölcsésze a szavaló körben és a színjátszó együttesben kezdi színházi pályáját. Pártos Géza, a korszak egyik legjelentősebb rendezője azonnal egy farce, a *Pathlen Péter prókátor* címszerepét játsszatja Fodor Tamással, aki ettől kezdve az Egyetemi Színpadon tölti csaknem minden idejét (nemritkán ott is alszik az öltözőben). Műsorokat szerkeszt, verset mond, beatkoncerteken konferál, és játszik az egyetem Universitas Együttesében. Rendezői: Dobai Vilmos, Ruszt József és Mezei Éva, közülük különösen nagy hatással volt rá Ruszt. A hatvanas évek közepétől maga is rendezni kezd, kezdetben irodalmi összeállításokat és kabarékat, majd színdarabokat is. Ekkor kerültem vele munkatársi kapcsolatba. Asszisztense lehettem többek között a *Rámpa* (1969, szerző: Vágó Péter) és a *Pizkos Fred málnaszörpöt iszik és kavarja Fülíg Jimmy őszinte sajnálatára* (1968, szerző: Katona Imre) című előadásában. Az előbbi Grotowski ihlette melósdarab volt, az utóbbi olyan Rejtő-adaptáció, amelyhez a kor valamennyi menő hazai beatzenésze írt egy-egy számot, s amellyel az együttes végigutazta a fél országot. Az Universitas-beli munkáival párhuzamosan már az Irodalmi Színpadon is kapott rendezői feladatokat, de a nagy váltás 1969 után következett be, amikor az Universitas alapító gárdája az egyetemen belüli politikai viszonyok bekeményedése miatt távozott az Egyetemi Színpadról.

E váltás másik kiváló oka az volt, hogy Fodor találkozott a Képzőművészeti Főiskolán formálódó előadó-művészeti kezdeményezések résztvevőivel, mindenekelőtt Malgot Istvánnal, aki alakított egy bábcsoportot. Kor- és eszmetársainak verseiből Fodor már két önálló estet állított össze és adott elő, s ezek ultrabalos szellemisége összecsengett azzal, amit Malgoték Orfeo néven működő művészeti közösségei (báb, zenekar, fotó, képzőművészet) képviseltek. Ezeket a köröket egészítette ki a Fodor Tamás által elindított színházi csoport, az Orfeo Stúdió.

Fodor az Universitas Együttessel többször járt külföldi fesztiválokon, amelyeken meg lehetett ismerni az épp aktu-

ális világszínházi tendenciákat. Példának okáért 1965-ben Nancyban a *création collective* (közös alkotás) módszerét, amelynek lényege: egy előadást nem feltétlenül egyetlen rendezői akaratból lehet létrehozni, hanem egy személy által animált alkotócsoport minden tagjának aktív közreműködésével is. Ez a metódus nagy hatást gyakorolt Fodorra, és már az első Orfeo-produkció, *A háborúnak vége* című Jorge Semprún-regény alapján készült *Etoile* (1971) is ezzel kísérletezett. Fodor később is minden rendezésében e szemlélet jegyében igyekezett dolgozni.

Ritka, hogy egy korai rendezés már csaknem teljes egészében hordozza alkotója majdani legfőbb stílusjegyeit. Ez történt az 1971-ben bemutatott *Etoile* esetében. Fodor munkáiban kiemelt fontosságot kap a tér, a tárgyi világ és a színészi létállapot. Az *Etoile* üres térben játszódott, csak egy sereg széket használtak, de úgy, hogy a tárgy egyszerre jelentette önmagát és kapott epizódról epizódra más, „átvitt” értelmet. A legérzékletesebb példa erre a következő: egy színész a szék alá feküdt, és csavarhúzóval ténylegesen kilazította és visszatekerte a szék lábait tartó csavarokat, így az autószerelő műhelyben játszódó jelenetben ez a szék a javítandó gépkocsit jelentette.

A tárgyakkal hasonló a helyzet. Fodornál fontos, hogy a színházi térbe kerülő tárgyak azok legyenek, amik, és akként is lehessen használni őket, amiként az életben szokás, ugyanakkor sohasem csak a használati értéküknek megfelelő funkciót látnak el, hanem más szerepeket is kapnak. Az *Etoile*-ban például tömémentelen mennyiségű újságot használtak. Volt, amikor a hírlapokat olvasták vagy álcaként maguk elé tartották, volt, amikor összetekerve gumibot lett belőlük, vagy mint az előhívott és száradó papírfotókat, ruhaszáritó kötélre aggatták őket, illetve összegyúrva hajléktalan vackát bélelték ki velük. A másik, számtalan metamorfózison átment tárgy a léggömb volt, amely lehetett csomag, szatyor, szerelmi együtt-lét hangjait előidéző „hangszer” vagy csupán lufi.

A játszóktól a rendező kezdetektől a valóságosságot, a

hitelességet kérte és kéri. Már az első munkájánál is arra törekedett, hogy a többnyire színészi múlttal nem rendelkező egyének természetes módon létezzenek a térben, a szituációkban. A hatvanas-hetvenes években lett divatja a színpadi eszköztelenségnek, ami a deklamáció és a színpadi gesztusok korlátozását vagy elhagyását jelentette, de leginkább az artikuláció nélküli szürke motyogást és a színészi jelentéktelenséget és unalmat eredményezte. Fodor a megformált eszköztelenség híve volt. Azt kérte a színészeitől, hogy olyan magától értetődően létezzenek a szerepükben, mintha filmen szerepelnének. A közelkép ugyanis minden mozzanatot felnagyít, és leleplezi a színészi hazugságot és csináltságot, ezt kellett kerülniük a játzóknak. Azaz a szerepek belső igazságát kellett megtalálniuk ahelyett, hogy külsődleges eszközökkel mímelnék és imitálnák ezeket az igazságokat. Ez ugyanakkor költői és emelkedett pillanatok is teremtett, példa erre az a jelenet, amikor a főszereplő a párizsi metró egyik vonalán utazott, és az egymás mögött álló szereplők mint utasok – Radnóti Miklós *Páris* című versétől ihletetten – kórusműszerűen sorolták énekelték a melodikusan hangzó állomásneveket.

Az előadás formai megvalósítása sok szempontból szokatlan, az elfogadott realista-naturalista hangvételtől eltávolodó, a stilizációnak egy nálunk alig ismert szintjét megcélzó produktum lett. Ugyanakkor nem öncélú kísérletezés vagy mindenáron újítani akarás jellemezte. Elsődleges volt benne a társadalmi-politikai viszonyokra való reagálás, egy korosz-

tály elégedetlenségének artikulálása. Az akkori fiatal színházcsinálókra nagy hatást gyakorolt Antonin Artaud frissen megismert színházideája, amelyből Fodor és társulata főleg a következetesség és kíméletlenség követelményét vette át. Kíméletlenség önmagukkal szemben és a valóság bemutatásával szemben. Nem a kijelentés, hanem a kérdés volt a kulcsszó. A hierarchikus gondolkodás elutasítása, a kétely, az opciók keresése és felkínálása. A gondolkodtatás. A szembesítés.

A következő előadások egyrészt folytatták mindazt, ami az *Etoile*-ban megjelent, másrészt újabb stiláris és gondolati kérdéseket vetettek fel. A *Vurstliban* (1972) teljesedett ki az epizodikus szerkesztésmód, mert ez a forma, a Vidám Parkból ismerős szórakoztató attrakciók (hullámvasút, erőművész, elvarázsolt kastély stb.) felvillantása szolgálta legjobban a munkásemberek manipulált szabadidő-eltöltetésére irányuló hatalmi mechanizmus bemutatását. A *Szüretben* (1972) két cselekményszint ütköztetése történt: az egyik egy, az 1848-49-es szabadságharc idején játszódó esemény felidézése, a másik egy építkezés epizódjaiból álló jelenetsor. Ez utóbbi alapja valóságos, ugyanis az együttes tagjai saját kétkezi munkájukkal építették éppen a közös házukat. Ennek megfelelően az előadás díszlete építkezési állvány volt, a színészek azokat az eszközöket és szerszámokat használták a darabban, amelyekkel különben is dolgoztak, azaz összefolyt a valóságos és a színpadi életük. Fodor színházában ez is alapkövetelmény lett.

Ezek az előadások vállaltan egyfajta közéleti, politikai





Woyzeck, r.: Fodor Tamás, Stúdió K (1977). Fotó: Fortepan / adományozó: Angelus Iván

színház eszméjét követték. Nem elsősorban az akkor szinte kötelező témát, az egyén és hatalom viszonyát emelték a középpontba, hanem ennél szélesebb értelemben keresték a demokratikus önszerveződés alternatíváját a hierarchikus hatalomgyakorlattal szemben. Ahogy ezt Fodor Tamás az akadémiai székfoglalójában kifejtette: „Az akartuk, hogy szabad individuumok méltósága, véleményük szabad kimondása, kritikáik élessége az őket képviselő csoportok szabad szerveződésével párosuljon. Úgy gondoltuk, hogy csoportok, közösségek önszerveződése, a meglévő intézmények őrző-védő kerítéseinek áttörése nem anarchia. Hittük, hogy a (racionális érvelés és tisztázó viták után meghozandó) döntéseinket az egymás iránti és az alkotás minőségéért érzett felelősség fogja áthatni.”¹

Néhány évnyi kényszerű szünet után (amikor egy feljelentést követő rendőrségi vizsgálat és az ebből kipattanó úgynevezett „Orfeo-ügy” miatt a csoportok működése ellehetetlenült, és a Stúdió egyetlen fővárosi helyszínt sem talált a próbáihoz és előadásaihoz, ezért pilisborosjenői épülő házába szorult vissza) a *Woyzeck* (1977) robbanásszerű hatást keltett. Magyarországon akkor még ismeretlen volt az a forma, amelyben Georg Büchner töredékes darabját előadták. Egy nagy, üres teremben játszódtott az előadás, a térben itt-ott bútordarabok (egy szék, másutt vitrines szekrény, megint másutt, az ablak alatt egy dikó orvosinak tűnő eszközökkel stb.). A beözönlő közönség tétován álldogált, amikor valamelyik sarokban elkezdődött egy jelenet. Mindenki odatömörült, hogy lássa és hallja a történéseket, amikor párhuzamosan a

másik sarokban egy másik epizód is elkezdődött. Ez megosztotta a nézőket, ki erre, ki arra volt inkább kíváncsi. A jelenetek valóságosan testközelen zajlottak, a nézőknek időnként hátrálniuk kellett, hogy helyet adjanak egy új epizódnak. Ez a térforma és a szimultanizmus együttesen alkalmas volt arra, hogy megszüntesse a nézőtér és a színpad évszázados elkülönülésének gyakorlatát. Baleset-szituációt idézett ez a forma: volt, aki közvetlen közlelről értesült a részletekről, mások a többiek válla-feje mögül kaptak el egy-egy pillanatot, s volt, aki csak néhány szófoszlányból igyekezett rekonstruálni az eseményeket. A szimultanizmus és a testközelség aztán Fodor rendezéseinek visszatérő sajátossága lett.

Mint ahogy a „sétálás” is. A *Balkon* (1980) című produkciójukban ugyanis az egyes jelenetek más-más helyszínen zajlottak, és a nézőknek kellett vándorolniuk szobáról szobára. Jean Genet parabolisztikus történetének egyik mellékszálát, a forradalmárok szervezkedését Fodornál hangsúlyosan az 1968-as párizsi diáklázadás mozzanatai inspirálták (miként nagymértékben a már sokat emlegetett *Etoile-t* is), jelezve: rá és egész generációjának gondolkodására és életérzésére mekkora hatást gyakorolt '68, tehát mindaz, ami itthon és a nagyvilágban akkor történt.

1974-től az együttes új neve Stúdió K lett, s az ekkori felállásban néhány évig dolgozott együtt a társulat. A hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján náluk is törvényszerűen bekövetkezett a generációváltás. Fodor – nem először és nem utoljára – új együttest hozott létre és nevelt fel. Ennél a csapatnál is ugyanazokat az elveket igyekezett követni, mint az előzőnél. Az óbudai gázgyár művelődési házának csupasz színpadán játszottak. Fodor hangsúlyozni akarta a színház színház voltát (akárcsak Brecht, akinek színházi gondolatai kimutathatóan hatottak rá), ezért a színpadot a berendezési tárgyival és eszközeivel (létrák, gépészeti berendezések, ügylőpult stb.)

¹ FODOR Tamás, „A création collective mint a független színház kvázi öngazgató modellje – 1. rész. A Stúdió »K« vezetésének dilemmái”, *szinhaz.net*, 2019.11.11., <https://szinhaz.net/2019/11/11/fodor-tamas-a-creation-collective-mint-a-fuggetlen-szinhaz-kvazi-onigazgato-modellje-1-resz/>.

együtt mint talált teret kezelte. A sokféle Élektra-darabból és feldolgozásból készült montázsában (*Vázlatsor az Élektra-témára*, 1986) az irodalmi szöveg, a puritán, kopár tér és a színészek fiatalsága között olyan összhang alakult ki, aminek eredményeképpen új, kortárs magyar drámaként ható közérzetdráma született. Zalán Tibor darabjának, az *Ószereseknek* (1987) az előadása két részből állt, az elsőben a színpad közepén felállított eladópultoknál különféle árusok portékáit lehetett megvenni. A gyülekező nézők hosszan bókláshattak a standok között, nézelődtek és vásároltak, s amikor elült az érdeklődés, összecsomagoltak az eladók, és kezdődött a második rész, a tényleges előadás. Azaz egy naturalista valóságból léptünk át a színházi valóságba.

1986-ban Fodor Tamás válaszütt elé került. A Stúdió K mint független, amatőr vagy alternatív együttes financiálisan nem tudott tovább egzisztálni, ugyanakkor Schwajda György, a szolnoki Szigligeti Színház igazgatója meghívta őt rendezőnek. Fodor azzal a feltétellel vállalta el a megbízást, hogy viheti magával a színészeit, és minden évben egy saját produkciót készíthet velük, miközben ők betagozódnak a vidéki társulatba. Az önálló munkára egyre kevesebb lehetőség adódott, viszont Fodor rendezői pályája kiteljesedett. Lényegében az történt vele, mint mentorával, Ruszt Józseffel, aki egyszerre dolgozott Debrecenben hivatásos és az Universitasban amatőr társulattal, így kétféle tapasztalat adódott össze, aminek első látványos eredménye a kecskeméti főrendezőse alatt született előadásainak sora volt. Fodor pályáján Szolnok volt a szintetizálás helye és lehetősége.

1986 és 1993 között főleg huszadik századi és klasszikus szerzők darabjait állította színpadra (Shakespeare: *III. Richárd* és *Ahogy tetszik*, Molière: *Tartuffe*, Goldoni: *A hazug*, Ibsen: *Vadkacsa*, Csehov: *Cseresznyés kert*, Gorkij: *Örökösök*, Schnitzler: *Körtánc*, Lenz–Brecht: *A házitanító*, Synge: *A nyugati világ bajnoka*, Kafka: *A kastély*, Csáth Géza: *Janika*), illetve a kortárs Szilágyi Andor két művét (*A rettenetes anya*, *Leander és Lenszirom*). Az *Ahogy tetszik* előadásának helyszíne először egy Szolnokhoz közeli kastély parkja volt, ahol a nézőknek az éjszakai sötétben ezúttal is sétálniuk kellett a kijelölt pontok között. (Az évadban a produkció bekerült a színház épületébe, ettől alapjaiban lett más a rendezés.) A *Tartuffe*-nek egy óriási kereszt volt a metaforikus fő díszleteleme; a *Cseresznyés kert* elrajzolt díszlete (Karácsony Gábor munkája) perelt a játék kvázi realista stílusával, ugyanakkor Törőcsik Mari Ranyevszkaja-alakítása revelatív volt; a *III. Richárd* Antal Csaba monumentális börtön-díszletében a shakespeare-i Nagy Mechanizmus működésének illusztrációja lett.

Úgy tűnt, hogy ezekben a munkákban Fodor – funkciójából is adódóan (1989–92 között a színház főrendezője volt) – egyensúlyra törekszik a vidéki konzervatív közönségizlés és a Stúdió K-ban kikísérletezett, radikálisabb fogalmazásmód között. Ezt a váltást Sándor L. István így látta: „Nekem úgy tetszik, hogy Fodor Tamás utóbbi rendezései a színház természetére kérdeznék rá, az előadás hitelességének problémáit feszegetik. Középpontjukban a játék áll. Mintha ezek az előadások az önmaguk számára kitűzött játékszabályok következetes végigvitelére, az önként vállalt feltételek konzekvens megtartására törekednének. Mintha azt érzékeltenék, hogy a színház hitelességét nem az étellel való közvetlen azonosításának lehetősége adja meg, hanem az előadást szervező játék ereje. A szabályokat maga az előadás teremti meg, ahelyett hogy külső feltételekből, az előadástól független konvenciókból származtatná. Ebben a felfogásban a színház

igazsága nem az életünkre vonatkoztatható felismerésekből adódik, hanem abból a tétből, amely keretet és értelmet ad a (szín)játéknak.”²

Ezekben az években tehát némileg háttérbe szorult a Fodorra jellemző politikai-közéleti közlésmód, ugyanakkor az elemzés, a szituációk és viszonyok kidolgozása egyre elmélyültebb lett. A könyörtelen igazmondás parancsa és a kétely felmutatása mindegyik szolnoki előadására is igaz maradt. Ebből a szempontból is két előadását tartom különösen fontosnak. Az egyik Csáth Géza ritkán játszott *Janika* (1986) című darabja. A groteszk és tragédiával végződő háromszög-történetet Fodor stúdiókörülmények között játszatta. Erről annak idején ezt írtam: „A nézők Perticsék lakásának bejárati ajtaján lépnek be, végigmennnek az előszobán – ahonnan Janika, Kálmán, a barát és a házaspár szobája, illetve a konyha nyílik –, s úgy érnek a nézőtérre, azaz az ebédlőbe. A szoba közepén óriási megterített ebédlőasztal áll, rajta egy étkezés romjai. A bejárattal szemben kályha (ez az egyetlen tárgy, ami nem működik a színen), az egyik szegletben masszív tálaló-szekrény, átellenben bőrkanapé, rajta hever Aranka, újságokat olvas, régi lemezeket hallgat, zavartalanul lustálkodik. Súlyos csillár lóg be közepén, mindenütt képek, egy kis asztalon telefon (amelyből beszélgetésekkor a partner szavai is hallatszanak). Antal Csaba díszletében és terében minden naturalista mód hiteles, ennek megfelelően mikrorealista szinten hitelesnek kell lennie a játéknak is. A nézők szinte zavartan, hívatlan vendégként keresnek helyet maguknak a szoba képzeletbeli falainak helyén levő tribünökön. Kényelmetlenül érzik magukat, mint akik akaratlanul is kilesik egy család minden napjainak eseményeit, ugyanakkor jól látják a szemben ülők arcát, reagálásait is. Sajátos feszültség alakul ki az ilyen terekben: a realista játék és környezet azt sugallja, hogy itt minden igaz és valódi, de attól, hogy a nézők karnyújtásnyira ülnek a játszóktól, egyszersmind megcsináltta, színházivá is válik. A nézőnek állandóan kapcsolnia kell: hol belefeledkezik a játékba, hol pedig pillanatokra kikerül a játék erőteréből. Ez a hatásmechanizmus erősíti fel az ilyen terekben a játék hatását, s erre épít Fodor, amikor ezt a polgárinak mondható darabot szobaszínházi körülmények között mutatta be.”³

A másik előadás stílusosan tulajdonképpen már előremutatott a Stúdió K következő korszakára is. *A házitanító* (1993) szereplői színészként és bábfiguraként egyaránt léteztek. Bebujós félbunraku bábokat használtak (egyik kezükkel a maguk elé tartott, ember nagyságú báb fejét, másik kezükkel a báb egyik kezét mozgatták, a báb lába a mozgató lába volt). Akik éppen nem voltak benne egy jelentben, azok az oldalt elhelyezett hangszereken szolgáltatották a dramaturgiai fontos zenét.

Fodor már addig is használt előadásaiban bábokat – például a *Woyzeck* előjátékában kesztyűsbábokkal játszatta el Büchner darabjának egyik jelenetét –, de az animáció ettől kezdve lett az egyik meghatározója rendezéseinek. Akár törvényszerűnek is tekinthető, hogy az Orfeo bábegyüttesben való közreműködésétől kezdve pályáját végigkíséri a báb. Ebben nyilván nagy szerepe lehet annak, hogy társa, Németh Ilona bábos volt, és ma is az egyik legeredetibb bábtervező. De annak, hogy a bábozás egyre nagyobb helyet kapott Fodor színházi

2 SÁNDOR L. István, „A színjáték hitele”, *Színház* 27, 2. sz. (1994): 15–17, 15.

3 NÁNAY István, „Megalkuvásaink kisszerű tragédiája”, *Színház* 19, 12. sz. (1986): 5–8, 6–7..

gondolkodásában, elvi-elméleti alapja is van, amit ekként foglalt össze: „Amikor a Stúdió K egyik fő alkotásformája az animáció lett (közelebről a bábokkal való játék), rá kellett jönnünk, hogy a diderot-i paradoxon feloldásához (röviden: hogy a színész egyszerre alanya és tárgyja alkotásának) ez a műforma lesz a leghasznosabb út. Az alkotás első szakaszában a báb (az alkotás tárgya) és mozgatója (az alkotás alanya) intim viszonyt alakíthatnak ki egymással, erre időt kell hagyni, és nem siettetni a cselekményhez s általában a tartalomhoz kötődést. Ha a színész képes lesz megragadni ezt a magában még mintegy embrióként mocorgó, később világra hozható alakot mint objektumot, és fellelni ebben a saját alkotói szubjektumát, biztosan elfogja a legboldogabb »heuréka« élmény. Ebben a folyamatban a vezető kíváncsi figyelmét kell éreznie, a vezetőnek pedig meg kell találnia a nem is mindig verbális, finom helyeslés és biztatás formáit. Ha ez sikeres, akkor elmondhatjuk, hogy valamennyire felfedeztük a création collective lényegét jelentő vezetési módszerek egyikét.”⁴

Fodor Tamás a szolnoki éveiben a rendszerváltás aktív részese lett, és az első többpárti parlamenti ciklusban országgyűlési képviselővé választották. Ám 1994-től ismét új együttes alapításába fogott. Ettől kezdve színháza töretlenül működik a IX. kerületben (először a Mátyás utcában, aztán, mindmáig, a Ráday utcában). Mindaz, ami korábban jellemezte a rendezéseit, ebben a korszakában összegezve és igen magas fokon jelenik meg az előadásaiban.

A Stúdió K-ban töltött utóbbi két évtizedében több mint negyven előadást rendezett. Ezek között meglehetősen sok

az együttes számára írt kortárs magyar mű, beleértve azt is, hogy minden bábos produkció (a klasszikus mesékből készült is) új színpadi szövegnek számít. Fodor Tamás meghonosította azt a Nyugaton – főleg a skandináv államokban – igen gyakori működési modellt, amelynek lényege: egy alternatív együttes nemcsak a felnőtt, hanem a gyerek nézőknek is játszik, azaz a kétféle közönségnek szánt produkciók eltérő formavilága egymást kölcsönösen megtermékenyítheti. A gyerekelőadásokban megjelennek olyan elemek, amelyeket a felnőtteknek szóló produkciókban kísérleteztek ki, és fordítva. Amikor tehát Fodorék úgy döntöttek, hogy tevékenységük egyik fő iránya a gyerekeknek szól, akkor nemcsak egy új fővárosi gyerek- és bábszínházat kezdtek el működtetni, hanem az említett szempontot is érvényesítették. Az a figyelem és koncentráltóság, az az egymásra utaltság, ami egy általuk leginkább használatos báb páros vagy csoportos mozgathatósához szükséges, természetesen megjelent az esti prózai előadásaikban is. És az a szerteágazó és mélyreható elemzés, ami nélkül a felnőttelőadások elképzelhetetlenek, magától értetődően áthatják a gyerekprodukciókat is.

Fodor Tamás 1995 és 2015 között együttesét többször is fiatalította, ugyanakkor néhány alapembere (például Homonnai Katalin, Nyakó Júlia, Spilák Lajos) változatlanul tagja a csapatnak. Az utóbbi időben átadta az ötven éve egzisztáló társulat vezetését fiatalabbaknak, de figyelmével és pártolásával ott áll ma is mögöttük. Egyre ritkábban vállal rendezést, annál intenzívebb a színészi munkássága – azt is mondhatnánk: visszatért pályája kezdeti éveivel. Lehet, hogy a lelke mélyén rendezőként is mindig megmaradt színésznek?

4 FODOR T., „A création collective mint...”



Janika, r.: Fodor Tamás, Stúdió K (1986). Fotó: archív

FORGÁCH ANDRÁS

MARIE, BÁJOS ASSZONY!

Egy hajdani háziszzerző megfigyelései

Tamással a viszonyunk már a kezdetektől izgalmas volt, és szikrázó. Tizenkilenc évesen becsöppentem az *Etoile* színészválogatásába – vagyis nem becsöppentem, hanem sokakkal együtt én is jelentkeztem Tamás csapatába –, ami az Orfeo együttes legérdekesebb vállalkozásának ígérkezett, és akkor történt a híres eset, midőn – a szó helyénvaló, elvégre fél évszázada történt – Tamás nem figyelt rám; de nemhogy nem figyelt, hanem úgy éreztem, szándékosan hagy figyelmen kívül, mert valószínűleg már eleve eldöntötte, egyetlen, vesébe látó pillantással fölmérte, hogy nem kellek neki, hogy amire vagy akire szükség volna, az nem én vagyok, arra én nem vagyok alkalmas, és már sokadszor siklott át fölöttem a tekintete, járt-kelt mindentudó mosollyal az arcán; nekem mindenesetre egyetlen mondatot kellett volna elmondanom *A háborúnak vége* című Semprún-regényből, de nem jutottam hozzá, végül még statisztaként sem kerültem bele az előadásba, és őszintén szólva, ahogy ott álltam, kicsit durcásan ebben a kaotikus, mobil szoborként szüntelenül körülöttem forgó és állandóan változó térben, hogy szédültem bele, ráadásul a kapott mondat így szólt: „Marie, bájos asszony”, nem tudtam, de még ma sincs fogalmam róla, hogyan lehetne ezt a mondatot ilyen szituációban, ilyen felfordulásban meggyőzően elmondani; ám az is lehet, sőt biztos, hogy Tamás az én belső bizonytalanságomat azonnal érezte, már azelőtt, hogy a mondatot megkaptam volna tőle, vagyis azt, hogy valójában nem is akarok én színész lenni, csak a kaméleonságom, a mimikri, a közösségben való feloldódás sóvár vágya hajt, mindegy, mi, csak történjen végre; igazából soha nem is értettem, miért lesz valaki színész, miért akarja a testét, az arcát, a hangját közszemlére tenni, én csak odaálltam, a kivételezett gyermek göggyével (engem mindenki szeretett, legalábbis így éreztem, és ígéretesnek tartottak, legalábbis így éreztem, a gimnázium legjobb tanulója voltam, egyetemre jártam, történelem–filozófia szakos voltam, tizenkilenc évesen a lábam előtt hevert a világ, legalábbis így éreztem), és ahogyan a Kinizsi utcai Népfőnt dísztermében – ahonnan az Orfeo és illetéknépp a későbbi Stúdió K is eredt, egyszóval még a rendszer kebelén belül, valamiféle titkos alku részeként, valamiféle hallgatóságos szövetségben a diktatúra rugalmasabb kultúrpolitikusaival, ugyanis, mint később kiderült, a baloldali radikalizmus becsatornázása folyt (így jutottam ki, egy évvel később, az Orfeo együttes dobosaként Kelet-Berlinbe, egy nagy politikai dal-fesztiválra), vagy legalábbis az látszott lenni, és bár bennem 1968 óta folyamatosan recsegett-ropogott az egész, szüleimtől kapott világnézet, és nyilvánvalóvá lettek az ordenáré hazugságok, mindazonáltal akkor számomra csak balfelé nyílt valamilyen út, és akkoriban szinte elképzelhetetlen volt, hogy ne a rendszerrel történő kooperációban történjen meg e mégoly radikális kulturális önkifejezési csoportnak a születése – Ta-

más arcán sejtelmes, örömét alig leplezni tudó mosollyal járkált közöttünk, és ha valakire rámutatott, annak mondania kellett a mondatát vagy csinálnia valamit, nos, Tamás perifériális látásával nyilvánvalóan érezte otlétemet, és amikor már sokadszorra nézett mellém, rákiáltottam, illetve még nem kiabáltam, hanem először halkán mondtam a mondatot: „Marie, bájos asszony”, de ő rám se hederített, és nem tudhatam, szándékosan teszi-e, vagy ez valamilyen titkos módszer arra nézvést, hogy kihozza az emberből a maximumot, mindig valaki másra mutatott rá, és én akkor, mint egy gépfegyver vagy sorozatvető, egyre dühödtebben lőttem ki rá a szavakat: „Marie, bájos asszony!”, egymás után tízszer, a végén már sistergett a számból, a „Marie” utáni vessző keményen megzökkenett, és Tamás, mintha először vett volna észre, egy pillanatra megállt, egyenesen rám nézett, „köszönöm”, mondta, „leülhetsz”, nem volt ideje vagy kedve megmagyarázni, de nem is kellett, és amennyire izgatta ez akkor a hiúságomat, annyira meg is könnyebbültem.

2000, 2002, 2004: *A szűz, a hulla, a püspök és a kések*, *A görény dala* és *a Halni jó!* – a három előadás valóságos röntgenfelvétel erről az akkori formájában sokadik átváltozásán túli, és mégis őszonos színházról, ami azóta is Fodor Tamás körül forog. Amikor 1999 végén az Andrássy úti Eckermannban találkoztunk, mert felkért, hogy írjak darabot az *Egy előre bejelentett gyilkosság krónikájából*, mintha ugrott volna a tő a lemezen, mintha megisméltődött volna az az 1971-es aszinkronitásunk, ugyanis a rossz könyvet vettem le sebtiben a Márquez-polcra, az *Egy emberrablás történetét*, és azon gondolkodtam, hogy milyen érdekes darabot is lehetne belőle írni, de a beszélgetés folyamán a könyvet szerencsére nem vettem elő. És azután elkezdődött valami nagyon jó. A próbákon Tamással sokat veszekedtünk, de inkább szikráztunk, folytattunk játékos csörtéinket. Tamásban ugyanis megvolt (inkább felvett stílusként, mint megrögzött viselkedésként, és nem volt az ő végtelenül érzékeny, régies szóval élve humánus személyiségének a megnyilvánulása) az én háziszótáramban „rusztikusnak” nevezett rendezői attitűd. „A színész: kutya”, vetette oda nekem egyszer Ruszt, mint megfelelőbezheterlen axiómát, és ezt ugyan csipetnyi sóval kellett érteni, de kétségtelenül volt Rusztban valami a *Mario és a varázsló* varázslójából, ezt a technikáját tudatosan fejlesztette ki az évek során. Sok-sok előjátás, ritmus és hangsúlyok óramű-pontosságú megadása és számonkérése, utasítások, amelyekre a színésznek nem illett rákérdeznie, finom lelki manipulációk sorozata. Tamásnál nem egészen így történt a dolog, de például ő is szeretett sokat beszélni a próbákon, élvezte ezeket a folyon-

dáros, önmagukra visszakérdező nagymonológjait, vitték, amerre vitték, élvezte kétségtelen szellemességét, és volt is mit mondania, és a színészekkel való viszonya is, habár baráti, sőt testvéries, de mégis erősen hierarchizált volt, holott kétségtelenül más szemmel nézett a színészeire, mint Ruszt (aki az ő mestere is volt egy időben), és sosem hagyta számításon kívül, hogy ezek a színészek nagyon sokféle helyről érkeztek, és a szakmai tudás másféle szintjein álltak, de elfogadták, sőt, talán még élvezték is a margón létezés nehézségeit és szépségét, voltaképpen szabadságát, mindeközben jelentős dolgokban is részt vehettek, és komoly szakmai figyelem irányult rájuk. És fontos még, hogy Tamás, Ruszttal ellentétben, sohasem akarta valamilyen ritualizált színházi formanyelvbe préselni a színészeit, képes volt rá, hogy a néha jószerével az utcáról beesett tehetségeknek is teret nyisson gyakran improvizatív-nak, olykor eklektikusnak tűnő, nyitott színészvezetési technikájával, nagy műveltségével, sokféle pozíciót megtapasztalt színházi múltjával, és kíváncsi volt a személyiségükre, arról nem is beszélve, hogy alkalmanként színészként elvegyülve a társulatában saját sebezhető oldalait is föl vállalta. Nem véletlenül ragaszkodtam hozzá, hogy játsszon a darabjaimban. Úgy éreztem, szüksége van erre a kiszolgáltatottságra.

A próbák beszélgetésekkel, az éppen elkészült részek felolvasásával kezdődtek. Ha én olvastam föl, Tamás soha nem mulasztotta el, hogy rám ne dörrenjen: „Forgách, ne színészkedj!” Néha én is visszalöttem, a „Marie, bájos aszszony!” különféle új változataival. Ezek a pengeváltások szinte kötelezőek voltak, a munkához tartoztak, a társulat közben alkalomadtán jól szórakozott, Tamás jól tűrte, én is. Azért hívott meg, mert egyszer könnyörtelenül elmondtam

neki, a megérdemelt dicséret mellett, a számomra oly fontos Kleist számomra oly fontos *Amphitryon*jának előadása után, hogy ez a társulat éppen alakjában és az éppen játszott előadásokkal önmaga alatt teljesít. Pedig minden kéznél van, minden képesség, minden lehetőség. Az én mániám mindig is a *nagyforma* volt, azt kértem és kérem számon mindenben, bárhol, bármikor, egy pusztán jó előadás nekem nem volt soha elég, és ha egy előadás amplitúdója nem volt elég nagy, nem voltak benne durva kilengések és igazi határátlépések, lehetett bármilyen jó ötlettel megrakott, mint ajándékkal a Mikulás fogata, kielégületlenül hagyott; és Tamásnak szimpatikus volt az egyenességem, mert addigra már a Stúdió K, bármilyen küzdelmes volt is előttem remteni pusztá fennmaradásának költségeit, mint egy hosszú idő óta magas szinten teljesítő, jól bejáratott intézmény, paradox módon nem kapta meg azt az éles és kritikus figyelmet, ami a jóknak még jobban kijár, és amire szükségük is lett volna, hanem valami otthonos kulturális centrum lett, és részben az *Amphitryon*nak szóló kritikám miatt kért föl darabíráásra, én pedig részben éppen ezért is vállaltam el, hogy megmutassam, amennyire képességeimből telik, mi-féle nagyforma rejlik a társulatban, és benne is mint rendezőben. A színházban általában azt szerettem, ha felkérnek, magamtól ritkán írtam vagy fordítottam színdarabot, ez egy elv volt, legyen rá megrendelés (ami részben arról is szólt, hogy én soha nem akartam színpadi szerző lenni). A *kulcs* volt a nagy kivétel, mert kivételnek is kell lenni; már a legelső darabom, *A játékos* is felkérésre született; a *Vitelliust* a Szikora vezette győri színház ösztöndíjasaként írtam, a színház dramaturgja, Nadas Péter iszonyúan ledorongolt az

Nyakó Júlia A város emlékezetében, r.: Edvin Liveriç.
Fotó: Doma Petra



elkészült darab miatt, amit elküldtem neki Nyugat-Berlinbe, mondván, hogy pont olyan (konvencionális), amilyenek nem kéne lennie, de persze azt is tudni kell, hogy első publikációm, *A játékos* csak miatta jelenhetett meg egy antológiában, mert Radnóti Zsuzsa, a szerkesztő odaadta neki, és az ő véleményétől tette függővé, hogy megjelenhet-e, és *A játékos* a maga joyce-iánus technikájával tetszett neki, és azt a radikális mércét alkalmazta a *Vitelliusra* is, és mi tagadás, igaza is volt, ezért miután lefordítottam a *Lulut*, azaz az ötfelvonásos, zseniális ósváltozatot, azzal a tudással, ami a fordítás során mint vénába beadott heroin hatolt belém, rögtön, illetve az 1982-es lengyelországi, azaz gdański események hatására újra nekiesem a *Vitelliusnak*, és szinte teljesen átírtam (de már nem merem megmutatni Nádasnak). És Fodorral a helyzet ezúttal olyan volt, hogy teljes szabadságot kaptam, íróként megtehettem bármit, Tamás kifejezetten örült a kihívásoknak, tehát a Márquez-regény amúgy is sajátos elbeszélői rendjét szabadon felrúghattam, például egyszerre történt az egész előlről és hátulról és a közepétől kezdve, és bár még rakosgattuk a jeleneteket ide-oda, mint a dominókat, ebben a szüntelen dialógusban és egymásra figyelésben fokozatosan egy egyre jobban a társulatra szabott szerkezet, elbeszélői modor és színházi nyelv született, mint egy mesterszabásznál (nem én voltam a mesterszabász, hanem a helyzet), aki a kuncsaft sajátos alkatára szabja, rejtett hibáit elfedve, erőnyeit kiemelve, a készülő ruhát. A társulat a tartalmi vitákban kevésbé vett részt, hiszen többnyire nagyon fiatalok voltak, nyitottak, ám bizonyos értelemben kiszolgáltatottak. Számomra többségükben ismeretlenek. Korábban látott előadásokból egy-egy arc, egy-egy szubjektív benyomás. És aztán, nem tudom, mikor, a próbák során, hirtelen átfordult a dolog. Hirtelen megpillantottam őket külön-külön a maguk egyszerségében, mondjuk, SZABÓ DOMOKOST, váratlanul észrevettem, hogy milyen figura, miféle színész a kissé éles, karcos hangjával, pengevékony alakjával, saint-justi naivitásával, akinek sejtelve sincs, mi történik körülötte, és miért is kell meghalnia, miközben úgy tűnik, hogy a világ a lába előtt hever, és ez a „sejtelve sincs” nem is olyan egyszerű ügy, mint gondolnók, hiszen a színész mindent tud a történetről, és mégis úgy kell belépnie minden pillanatba, mintha először történne; nézőként kezdett izgatni a szerepnek és a színésznek ez sajátos egymásban léte, és azután ámulva szembesültem azokkal az ízekkel, főleg a NYITRAI ILLÉSEL, ezzel a szintén Debrecenből jött barátjával való közös, színészi értelemben is testvéries jeleneteiben, amelyekben úgy kiegészítették egymást, mint Don Quijote és Sancho Panza, mert NYITRAI ILLÉS a maga commedia dell'arte-szerű megjelenésével, dörögő hangjával, nyúlánk alakjával, a szája sarkában játszadozó gyermeki mosolyával, amint színre lépett, azonnal mosolyt fakasztott, kiszámíthatatlan volt, mint amikor egy piactéren ácsolt rögtönzött színpadra belép egy buffó, és tréfáival megnevetteti a legegyszerűbb lelkeket is, a kisgyerekektől a fogatlan mámiákig, de még az egyetemi tanárokat is, aztán jelenléte mégis váratlanul végzetessé és drámaivá vált, ő sem pusztán színészként volt jelen, hanem elsősorban saját maga volt, egy kocsmai figura és egy kültelki srác keveréke; ezek ketten, SZABÓ DOMOKOS és NYITRAI ILLÉS (Nasar és Bedoya), mintegy felerősítve egymás ősi, primér hangját, egyszerre voltak intímek és brutálisak, csintalan gyerekek és elveszett, elkárhozott

lelkek, összes megnyilvánulásukat átlengte valamilyen karcos népi humor, az a fajta voltak, amelyik könnyeden veszi a legnagyobb katasztrófákat is, de még bele is ugranak, ha úgy hozza az élet, nem a nagybögőbe, hanem a kaszába, balladák hősei, és közben még ki tudják nevetni önmagukat, mert ragyogó történet lesz belőle másnap; arról nem beszélve, hogy az előadás rajtuk kívül is tele volt sajátos ikerképződményekkel, és ezek a párosok egyfajta rejtett hálózatot hoztak létre; ott volt rögtön HANNUS ZOLTÁN és BOGDÁN ÁRPÁD ellenállhatatlanul komikus és súlyos testvérpárosa (Pablo és Pedro), akik a tragédia vak eszközeként belelovalják magukat a gyilkosságba, színésziileg nagyon másféle alkatok, mégis iker, részben hála a gépfegyverszerűen kattogó, egymásra feleselő dialógusuknak, amelyben bizonyos mondatok folyton helyet cseréltek. (Hozzá kell tennem, hogy lényegében semmit sem tudtam a társulat tagjainak előéletéről, se szakmai, se privát életéről, hanem csupán éppeni állapotukat láttam, illetve azt, ahogyan néha öntudatlanul hozzátettek valamit Tamás furfangos instrukcióihoz.) HANNUS ZOLTÁN villámgyors hangulat- és tempóváltásokra kész, jól artikulált, pergő beszéde, amelyben a szavak hol pattogtak, mint a labda, hol vinyogtak, mint egy kölyökkutya, a mosolya, kerek arca nekem elsőre Pécsi Sándort hozta be, gyerekkorom kedvencét, akinek minden sejtje kész a nevetetésre, habár tudjuk, én konkrétan az apám miatt tudom, hogy a túlfejlett humorérzék többnyire a mélyen depressziós lelkek különös adománya, lásd Kabos, de HANNUSNAK, és ez születési adottság, páratlan színházi reflexei vannak, egészen biztos, hogy már csecsemőkorában is képes volt elkápráztatni a felmenőit; a színházi reflex itt azt jelenti, hogy nemcsak a pillanatot oldja meg, hanem mindig az egészre is reflektál, és a néző, akit, amíg a színpadon volt, ezzel a gömbölyded jól formáltsággal folyamatosan leköt, úgy érezheti, hogy HANNUSNAK folyamatosan jár az agya, mert váratlan váltásokra képes valamilyen titkos algoritmus szerint, ami minden humor előfeltétele; és ő volt az egyik, akin az előadás olykor eszelős tempója múlt, mert, és ez ritka színészi erő, szinte tesszőleges tempójúra föl tudta gyorsítani magát úgy, hogy közben semmit sem veszítettünk az érthetőségből; a humor egyik titka, hogy általa a komoly komolytalanná és a súlytalan súlyossá válik, a köznapi tragikussá és a tragikus köznapivá, és HANNUS sokféle regiszteren meg tudott szólalni, epikureus boldogsággal lubickolt a szerepeiben, viszont akkor volt egy olyan érzésem, hogy ezektől a képességeitől függetlenül túlságosan is függ Tamástól, a Tamás neveltje, hogy Tamás bábrendezői reflexei is irányítják, egy olyan rendező-színész kapcsolatot éreztem köztük, mint mikor egy rendező úgy érzi, megtalálta az ideális színészt, aki ki nem mondott vágyait is meg tudja valósítani, és ettől olykor mintatanulós lett a megoldás, lett legyen bármilyen magas színvonalú; és ehhez képest BOGDÁN ÁRPÁD, akivel aztán később sokat beszélgettem, mert az első pillanattól fogva teljes bizalmát a hallgatóságába vetve, a próbák szünetében, folyamatosan, mint egy alanyi költő, mesélt önmagáról, és volt is mit mesélnie, feltárta önmagát, „sebemet mindig elvakartam” jeligré, elemezte önmagát, elmondta, honnan jött és hova tart, és hogy miből mire jött rá, történetei csapongóak voltak, és határtalanok, akár nagyotmondónak is tűnhettek volna, ha nem lettem volna biztos benne, hogy színingazak, és innen nézvést élete egy fantasztikus sikertör-

ténet, tele szinte beláthatatlan mélységű, sötét szakadékokkal, és amint megjelent, lényé betöltötte a színpadot, vad és elementáris tudott lenni, egy robbanni kész Molotov-koktél, fájdalmait nem titkolta, sötét, dorbézolni kész, dosztojevskiji indulatok hullámzottak rajta át (és így voltak ezek ketten ikrek, ennyire különbözően lettek olyan hasonlósákok), a néző, és ez nagy szó, akár közvetlenül fenyegetve is érezhette magát, ha BOGDÁN tett egy mozdulatot, tartva attól, hogy valamiféle atrocitás éri, ha esetleg a színész lelép a színpadról, mert BOGDÁN folytonos határátkelésben volt, nem úgy viszonyult a szerepéhez, mint amit szigorú értelemben meg kell oldania, hanem mint amibe, lesz, ami lesz, bele kell vetnie magát; beszédében idegen dallamok lüktettek, amikor abbahagyta a beszédet, a színészi erő még sokáig ott lüktetett a térben, de még a csöndjeiben is. Én olyan néző vagyok, akit nem lehet becsapni, mert ha az előadás rendben van, azonnal gyermekké válok; örülök, ha visznek és sodornak, de ha nem visznek, elkezdek nem figyelni, és a saját figyelmetlenségemből veszem észre, hogy valami baj van a színpadon, de BOGDÁN ÁRPÁDRA nem lehetett nem figyelni: bizalom, mely bármikor érzékeny, sebzett gyanakvásba fordul, sokféle irányba mozduló kreativitás és a háttérben egy szüntelen mozgásban levő társadalmi élet, a legkülönbözőbb közösségek közötti átjárás, ő olyasvalaki, aki abban a pillanatban, hogy megtanul valamit, már szívesen tanítaná, sőt képes is tanítani. Tamás finom szimatával ennyire különböző egyéniségeket tudott

oximoronként egymáshoz kapcsolni úgy, hogy az ember gyakran paradox módon észre sem vette, mennyire különbözők. A szerény és első blikkre észrevehetetlen HOMONNAI KATALIN, aki könnyűszerrel látszott egy sötét sarokban motozó kisegérnek, és képes volt mozdulatlanul ülni akár órákig is, mintha ott se volna, és akire csak hangjának összetéveszthetetlen modulációja hívja fel a figyelmet, aki képes ezt a pianissimót sokáig tartani, sohasem túloz, többnyire csendes és egyszerű, és ez az egyszerűség nem csupán alkati félénkségből, hanem szakmai alázatából is következik, amelybe belesűrűsödik rengeteg, előadásról előadásra, cseppenként, mint a cseppkő, összegyűlt tudás, és váratlanul egy szilaj vagy kemény megszólalás ezt a csendességet átértelmezi, HOMONNAI nőni kezd a szerepében, szerepeiben, de mégsem akar több teret elfoglalni egy előadásból, mint ami neki jut, mondhatni, nem sztáralkat, de ez a csendesség, egyszerűség a néma pillantás különös képessége, melyben nagyon sok figyelem van, a megszólalások szándékos alulfogalmazottsága és a hangjának dallamos modulációja – mellesleg itt, és elnézést, hogy csak egy mellékmondatban, emlékeztetek arra a modulációra, amellyel a veszedelmesen gyönyörű NYAKÓ JULI rendelkezik, de nála egészen különös, nagy tragikai adottságok tündökölnék át a legkisebb, leghétköznapibb szerepben is, tehát mondhatni, HOMONNAI KATALIN szöges ellentétéről beszélhetnénk a szobor arcú NYAKÓ esetében, akit egy filmforgatáson ismertem meg, Janisch Attila *Zizi* című filmjében, ahol ő

Nyakó Júlia és Spilák Lajos A széplélekben, r.: Geréb Zsófia



Tőröcsik Mari egyenlő rangú partnere volt, aki köré, a szűkös, alagsori térben az ember mindig egy sokkal tágasabb színpadot vizionált, egyszóval NYAKÓ JULI hangjának dallamossága, felragyogó mosolya, hirtelen nevetése egészen máshonnan érkezik, mint HOMONNAI KATALIN kis masamód cselédlányokra emlékeztető alázatos kisugárzása, és mivel ritkán írok valamit Petri-idézet nélkül, ezért most ez utóbbi kapja tőlem Petri egyik Maya-versének néhány sorát: „Mint egy kavics, / külön csöndjébe gömbölyödve. / Beálló állapot: megszülető jég. / Törésmutatója mosolynyt változik” –; HOMONNAI éretlen kislányt is játszott az előadásban, és bordélyházi madámot is, azzal a finom karikírozóképességgel, ami kikapcsint a visszafogottságból, és akkor kiderült, hogy az ő szerénysége rejtelmes tudás, amelyik kibírja, hogy huzamosabb ideig jóval kevesebbet mutasson magából, mint a többiek, ettől fokozódik körülötte a csönd, és a hiánnyal ébreszti föl a kíváncsiságunkat: a tekintet elsőre elsiklik felette, de aztán meglepetve, sőt megdöbbenve tér vissza hozzá: ez ugyanaz az ember? És az ő párja, a másik véglet, az érdekes emberpéldány, NÁDASI LÁSZLÓ, akinek két lány mondta, akik az utcáról mentek be plakátot ragasztani egy könyvesboltba, ahol ő éppen dolgozott, menjen színésznek, mivel érdekesnek találták az arcát; és az ő arca és lénye is tényleg érdekes, a madárcsőröszerű orrával, keskeny arcával, szűk szemeivel, ha nem szóval meg, már az is egy történet, de ha megszólal, tud élesen, panaszosan vijjogó lenni, mint egy ősbóhóc, de már szinte a nézése is elegendő, és a fanyar, csodálkozó, fel-felcsapó regiszterben mondott mondatai beégnek az ember agyába, mindenféle elbizakodottság hiányzik belőle, tökéletesen beilleszkedik a résbe, amelyet az előadás teremt számára, de ami a lényeges, megmutatja, hogy egy karikatúrisztikus gesztus mennyire helyénvaló lehet, mert a hatásvadász eszközök NÁDASI LÁSZLÓNÁL mindig a helyükön vannak, sohasem feledem, hogy arab kereskedőként milyen kíváncsi, oktondi és idegen tudott maradni, és milyen élvezettel mondta a darabba csempészett arab köszönést, „Kifhallak!”, amire Nasar, SZABÓ DOMOKOS válaszol, „Hamdulla!”, nem éreztem egy percre sem, hogy nála a túlzás túlzás volna, hogy aránytalan vagy ízléstelen, épp ellenkezőleg, azért is volt olyan prima falusi előljáró, katona, arab kereskedő, mert egyszerre volt színész és emberpéldány, pusztá-



Homonnai Katalin A széplélekekben, r.: Geréb Zsófia. Fotók: Vass László

jelenlét, jólesően és üdítően volt harsány, provokatív, sőt, ugyanezen eszközök révén fenyegető, ijesztő és felejthetetlen, a fejemben történő visszajátszásoknál mindig úgy ugrott elő, olyan intaktul, amilyenek az előadásban láttam, és itt, tényleg csak távirati stílusban, meg kell említenem TAMÁSI ZOLTÁNT, akit *A görény dalában* ismertem meg, és aki a *Halni jó!*-ban az emlékeimből kiirthatatlan Gáz rendőralezredest alkotott, ő is rögtön egy erőteljes fiziológiai és fizikai adottságokkal rendelkező emberpéldány, akit már csak a megjelenése okán is figyelni kezdünk, mély, recsegő hangja, erős szemöldöke, szögletes arca, húsos orra miatt akkor is odafigyelni rá, ha nem csinálna semmi különöset, de az időzítése mindig hibátlan, az esze vág, mint a penge, közben tud irtózatosan butának látszani, és még folytathatnám – – –

SZABADSÁG ÉS A DÖNTÉS LEHETŐSÉGE

Távbeszélő 12.: Garai Judit és Káldor Edit

GARAI JUDIT, a Partizán felelős szerkesztője, dramaturg, a PanoDráma alapító munkatársa, korábban az SZFE oktatója és KÁLDOR EDIT, Budapesten született amerikai színházcsináló, a Lundi Egyetem malmói színiakadémiáján induló új, nemzetközi tanszék frissen kinevezett vezetője beszélgetett arról, hogyan és mi érdekli őket a színházban. A beszélgetést kísérte, szerkesztette: PROICS LILLA.

Garai Judit: Amellett, hogy én személy szerint nagyon kíváncsi vagyok rád, fontosnak tartom azt is, hogy a magyar színházi szakma egyik legjelentősebb lapjában teret kapjanak a gondolataid.

Káldor Edit: Emlékszem rád, Berlinben találkoztunk.

G. J.: Nekem viszont volt egy revelatív élményem korábban, amikor 2008-ban egyetemistaként láttam a *Point Blank* című előadásodat a budapesti Holland-Flamand Fesztiválon a Merlin Színházban. Csak utána, 2012-ben találkoztunk Berlinben, ahol a Theatertreffenen voltam ösztöndíjas. Rajtad kívül Jens Hillje és Andres Veiel tartott workshopot, én Veiel csoportját választottam Lengyel Anna javaslatára, mivel akkor kezdtük el a dokumentumszínházi munkát a PanoDrámában. Ha most választhatnék, a te csoportodba jelentkeznék, mert a doktori kutatásomban többek közt a részvételiséggel foglalkozom.

K. E.: Szívesen elolvasnám majd a doktoridat. Egyébként az enyém is részben ezzel foglalkozik, és a színházzal mint helyzettel, mint szituációval.

G. J.: Első körben fontos lenne, hogy a szakmai életed kezdetéről mesélj, a munkakapcsolatodról Halász Péterrel, mert amikor tanítom Halászt, téged is mindig megemlítelek.

K. E.: Tizenhárom éves voltam, amikor disszidáltunk, aztán New Yorkban ugyan láttam tőlük előadást, de még nem ismertem őket. Amikor befejeztem az egyetemet, visszajöttem Pestre, leginkább azért, mert nem tudtam, mihez kezdjek magammal. Péter valamivel később érkezett Magyarországra a New York-i társulatával három hónapot próbálni. Én addigra már bántam kicsit, hogy hazaköltöztem, mert nem éreztem magam otthon. És hirtelen nagyon jó volt olyan emberek között lenni, akik valójában sokkal ismerősebbek voltak, mint azok, akikkel akkoriban Pesten találkoztam. Egyébként Vajdai Vilin keresztül találkoztam velük. Először Péter munkatársával, Laura Barnett-tel barátkoztam össze, akivel máig jóban vagyok, aztán a társulat többi tagjával is. Egyébként Péterrel az első igazi beszélgetésem akkor volt, amikor a Tilos Rádió megkeresésére egy interjút csináltam vele, amit meg kellett ismételni, mert mint később észrevettem, már az elején kifogyott az elem a diktafonból. Másodszorra már összeha-

verkodtunk, nemcsak vele, hanem a társulatával is. Néhány héttel később felkértek, hogy legyek az asszisztensük, a *Piero della Francesca Cabaret*-t próbálták; Budapest után Hollandiába, majd Franciaországba utazott a darab, és utaztam velük én is. Aztán hat-hét évig dolgoztam Péterrel, többféle társulattal, főleg Pesten, New Yorkban és Belgiumban. Mint kétlaki, mindkét nyelvben és kultúrközegben otthonos voltam, így tudtam vele itt is, ott is dolgozni. Péter munkamániás volt, folyamatosan dolgoztunk, én pedig sokat tanultam közben.

G. J.: Vannak-e még olyan motívumok, amelyek onnan jönnek, és ma is központi hatással vannak a munkáidra vagy a gondolkodásmódodra?

K. E.: Persze. Én Amerikában irodalom és színház szakra jártam klasszikus egyetemi oktatásnak mondható formában. Az alapvető dolgokat a színházról azonban Pétertől tanultam a közös munka során. Egyik ilyen, hogy bármi érdekes vagy fontos dolog, ami az életben történik, feldolgozható színházzá. Lehet színházban gondolkozni mindenről, amit látunk, amit megélünk, lehet mindent színházi ötletté vagy színházi helyzeté alakítani. Ez pedig rögtön ad a munkához valamilyen esztétikát és dramaturgiai alapot. Amit én csinállok, az mégsem hasonlít Péter színházára. Ő általában megírta a szövegeit, utána próbált – én másképp dolgozom. Az nagyon jellemző, hogy Péter színész volt, én pedig nem vagyok az. Én létrehozni szeretek előadásokat, de játszani már kevésbé, mert a színházat kicsit szemérmetlennek tartom. Egy-egy előadás nézése közben – legyen az a sajátom vagy másé – mindig van bennem egy enyhe szégyenérzet. Van abban valami alapvetően ciki, hogy emberek csinálnak dolgokat, és azt mások nézik – engem ez nagyon érdekel esztétikailag. Próbálok nem beilleszkedni létező struktúrákba, és igyekszem nem karriert csinálni a kínálózó lehetőségekből, mert nekem a színház nem munka, hanem létkérdés. Persze sokan vannak, akiknek a színház nem csak munka, de azt a Péterrel való munka során szoktam meg, hogy ez alapvetően létkérdés. És amit szintén tőle tanultam: minden a kontextus. Tehát mindig minden nulláról kezdődik. Amikor megérkezünk például egy belga színházba, akkor először alaposan körülnéztünk. Kik a nézők? Milyen a tér? Nem az az elsődleges,



Garai Judit. Fotó: Brozsek Niki

hogy mit hozunk, hanem az, hogy hová érkeztünk. És miután rendesen körülnéztünk, onnan kell elkezdni. Vagy hogy a gyökértelenséget, kétlakiséget hogyan lehet lefordítani két-órás színházi együttlétre, azt, hogy most van, aztán meg nincs ez az átmeneti közösség. A színházban nemcsak a formák és eszközök az érdekesek, hanem a folyamatos felfedezés, hogy mit lehet a színházban csinálni, hogy mire jó a színház. És itt persze nem arra gondolok, hogy a színháznak bármilyen módon „hasznosnak” kellene lennie. Viszont ez így nem lesz beszélgetés, ha én ennyit beszélek, te meg csak kérdezel... Mi lenne, hogyha valahogy reagálnál ezekre a dolgokra, amiket összehordtam most?

G. J.: Persze, nekem is ez volt a tervem. Amikor én jártam az SZFE-re, elsősorban művészszínházakat kiszolgáló alkotók képzése zajlott. De több olyan oktatónk volt, aki már a független vonalat képviselte, például Lengyel Anna is tartott nekünk kurzust, aki akkor a Krétakör tagja volt, de Schilling éppen feloszlatta a társulatot. Anna ekkor saját csapatot épített: verbatim dokumentumszínházi társulatként kezdtek, kezdtünk dolgozni. Nemcsak előadásokat hoztunk létre, hanem különböző workshopokat, speciális projekteket, konferenciákat is tartottunk. Engem itt ért az első olyan szemléletváltás, ami kiléptetett a megszokott művészszínházi dramaturgi szerepkörből. Elindultam egy másik, párhuzamos úton is, ami alatt például megismertem Schermann Márta rendezőt. Nem tudom, ismered-e.

K. E.: Igen, Hollandiából.

G. J.: Vele és Hárs Anna osztálytársammal elkezdünk közösségi színházi, valamint térspecifikus előadásokon dolgozni, ez jó tizenöt évvel ezelőtt történt. A kortárs magyar

színházban még mindig van olyanfajta felfogás, hogy a színházat csak egy bizonyos esztétikai alapfeltevés vagy akár csak maga az intézmény jelenti. Mielőtt szétverték az egyetemet, osztályvezető tanár voltam az utolsó dramaturgosztálynál – ők már külföldi diplomát kaptak Ludwigsburgból. Radnai Annamáriával, Róbert Julival, majd Németh Gáborral azon dolgoztunk, hogy a hallgatók minél többfajta színházcsinálási módot, módszert, szerepkört ismerjenek meg, ne csak azt a mainstreambe tartozó művészszínházi vonalat, mint annak idején mi. De továbbra is nagy hiányosságokat érzek a magyar színházi közeg gondolkodásában és az alkalmazott színház (most jobb híján alkalmazott színháznak nevezem az angol terminus után) elismertségében, ami egyébként izgalmas konfliktushelyzeteket teremt. És amit mondasz, hogy fiatalon találkoztál egy olyan színházcsinálóval, színházi gondolkodóval, aki már a kezdetektől fogva egyáltalán nem tagozódott be abba az áramvonalba, amelyik akár egy kultúrán vagy egy országon belül épp az uralkodó, az nagyon szerencsés helyzet, hiszen az egyfajta szabadságot ad, és sok lehetőséget is rejt magában, valamint kevesebb szorongással is jár, hogy minek kell megfelelned, és hogyan tudsz dolgozni. Nem is feltétlenül az érvényesülésről van szó, mert azzal maximálisan egyetérték, hogy itt nem az a lényeg, hogy hogyan fut be karriert az ember, hanem egyáltalán tudja-e magát érvényes színházi alkotónak tekinteni, és úgy előadásokat készíteni, hogy erre van tere, lehetősége, és megvan hozzá a motivációja. És nem tudom, hogy te mennyire követed a magyar színházi életet...

K. E.: Nem nagyon. Ha ugyanazon a külföldi fesztiválon lépünk fel, mint valamelyik magyar társulat, akkor persze megpróbálom nézni őket. Így láttam a Krétakört egy kanadai

fesztiválon, Brüsszelben Pintér Béla társulatát, Mundruczót pedig dél-Franciaországban.

G. J.: Akkor olyan alkalmazott színházi előadást nem láttál, ami közel áll ahhoz a színházi gondolkodáshoz, mint amilyen a tiéd.

K. E.: Nem, nem ismerem a magyar színházi életet. Egyébként nem tudnám a saját munkámat közösségi színházként vagy alkalmazott színházként keretezni, mert oda sem tartozik. Amatőrökkel dolgozom, illetve inkább civileknek nevezném őket, mint amatőröknek, mert a meghallgatásuk egyik feltétele, hogy ne legyen semmiféle színházi gyakorlatuk, tehát ne legyenek rossz beidegződéseik, mert ezektől szinte lehetetlen megszabadulni. Mégsem közösségi színház, amit csinállok, inkább posztdramatikus. Formailag kísérleti színház. Nem az a fontos, hogy nem színészekkel dolgozom, hanem az, hogy mi a nézőhöz való viszonyuk, mi a dramaturgia, hogyan működik a realitás: Hans-Thies Lehmann kifejezésével élve, fontos az eldönthetlensége, hogy itt mi igaz, és mi csak játék. Még nem sikerült a hovatarozásomat eldönteni, és lehet, hogy már nem is fog sikerülni.

G. J.: Igen, éppen ezt szerettem volna veled kinyitni. A doktorimban is a különböző részvételi formákkal foglalkozom, a színházban a befogadó, a néző-résztevő és a színház, az előadás viszonyával. Rólad tudni lehet, hogy az alkotásaidban nem profi színészek vesznek részt, hanem amatőrök/civilek vagy az érintett csoport tagjai – de majd te definiáld ezt, kérlek. Mára, illetve az utóbbi években erősen inflálódott a részvétel terminusa – mind a közéletben, mind a politikatudományban, mind a kultúratudományban, mind a színházművészetben. A részvételiség egy billog, amit ráraunk elvárásaként helyzetekre, amivel izgalmasan kísérletezgetünk. Kérdés persze, ez hogyan tud egyáltalán megvalósulni, illetve mi az, aminél mi, alkotók azt mondjuk, hogy erre gondoltunk, vagy akár maga a néző nem azt mondja, hogy ez egy ilyen – szitokszóval – „bevonós” előadás volt, hanem érti, hogy ennek az egész előadásnak akár a dramaturgiája, akár az esztétikája miért épít magára a részvételre. Nagyon érdekelnek a tapasztalataid, hogyan, milyen munkamódszerrel készíted a produkcióidat, mit tartasz szem előtt. Én pedig szívesen beszélek arról, hogy mi az, amiben éppen változást látok a magyar színházi terepen.

K. E.: Jó. Tehát a nézők részvételét érted, vagy azt, hogy az ember civilekkel dolgozik?

G. J.: Beszéljünk mindkettőről! A nézők között is egyre szélesebb körben ismert és megszokott az az irány, amikor a színházi előadás felkínálja a nézőnek az aktív részvételt. Illetve készülnek olyan előadások, akár érintettekkel, de nevezhetjük őket civileknek is, amikor az alkotói oldal vagy az alkotói közösség egy részvételi irányt is képvisel, hiszen így tud létrejönni maga a projekt.

K. E.: Én is éppen erről írom a doktorimat, vagy inkább azt mondom, hogy csinálom, mert Skandináviában dolgozom ezen, és jelentős gyakorlati részt foglal magában a feladat. Ez azt jelenti, hogy egy művészeti végeredményt is be kell mutatni. De visszatérve a részvételiséghez: tudom, hogy én miért ezt használom. Gyakorlatilag nagyrészt esztétikai okokból. És igen, úgy pontos, ha civileknek nevezzük őket, hiszen lehet, hogy amatőr színházcsinálók, de profik különböző foglalkozásokban. Részemről az, hogy nem színházi emberekkel dolgozom, egy elhatározás. A színészek mint alkotótársak általában kevésbé érdekelnek, mert ők óhatatlanul más színpadi jelentést hordoznak, mint amit én szeretnék. Tehát amikor én

színpadra állok, vagy odateszek más embereket, akkor nem egy színészi feladat asszociációját szeretném megmutatni, hanem a nézőkben a színpadra lépő emberek által szeretnék más asszociációkat ébreszteni és tudásokat láttatni, mint amiket, mondjuk, feltételezhetünk egy színészről. Egy civil egész más tudást hoz, és más a motivációja, mint akinek a színház a szakmája. Számomra nagyon fontos, hogy miért van valaki ott, azon a színpadon. A keret lehet fikatív vagy valós, mindegy. De aki nem ebben él, az egész másképpen van ott, más okból és másképp szólítja meg a közönséget, és mást is jelent az ottléte. A színházban engem ez az eldönthetlenség érdekel, hogy valójában az, ami jelen időben történik, bármi lehet. Ha az adott szereplők a társulat tagjai, akkor velük nem történhet bármi, hiszen másnap fel fognak lépni egy másik darabban. A nem színházi emberek pedig olyan tudást hoznak az előadásba, ami kívül esik a színházi eszközökön. Ez akkoriban tisztult le teljesen bennem, amikor egy halálról szóló előadásban dolgoztunk; egyébként ez a munka összefüggött Péter halálával, illetve azzal az előadással, amelyet ő készített róla. Akkor értettem meg igazán, hogy egyszerűen más súlya van egy színésznek, mint egy érintettnek. Hogy hasznos tud lenni, ha valakinek nincsenek reprezentációs eszközei. Ez ugyanis másképpen teszi lehetővé azt, hogy „foglalkozunk” a témával, ne csak úgy csináljunk, mintha. Engem az a munka érdekel nagyon a színházban, ami egy előadás során történik. Ez nem a színészeket minősíti, hiszen nagyon sokféle színészi attitűd, képesség, elkötelezettség létezik, hanem egy ilyen kérdést vizsgálva egyszerűen más úton vannak azok, akiknek az adott kérdés éppen betölti az életét. Az előadásaimban általában van valami ok, ami miatt azok az emberek ott vannak azon a színpadon. Többször használtam azt a dramaturgiai keretet, hogy az előadás tulajdonképpen alibi, és az előadók valójában valami tők mást akarnak a nézőktől: mondjuk, eladni nekik valamit, vagy munkát találni, és ezáltal letelepedési engedélyt szerezni, vagy segítséget egy döntés meghozatalához. Elsődleges, hogy egy civil ember hogyan van azon a színpadon, és ehhez nézőként milyen módon viszonyulsz. Az előadásaim valójában nagyrészt a néző fejében zajlanak: minden, ami a színpadon van, azért van, hogy impulzusokat adjon. Bevált módszer erre, hogy azok, akik a színpadon vannak, kevesebb tudással rendelkeznek, mint azok, akik a nézőtérén, mint például abban az előadásomban (*C'est du chinois*), ahol előbbieket csak kínaiul tudnak, és az európai kontextus szerinti visszajelzéseket félreértik; vagy amikor még fiatalok és tapasztalatlanok, mint a *Point Blank*ben a kislány, akinek fogalma sincs a világról, és bár mond dolgokat, a néző jobban tudja és érti annak az összességéből, amit befogadhat – ez a dramaturgia. Vagy egy másik darabban (*Or Press Escape*), amikor írok a színpadon, és a néző gyorsabban olvas, mint ahogy én írásban befejezném a mondatokat. Ott végig ezzel játszom: minden mondattal felépítem a néző elvárásait, ő menet közben fejben zárja valahogy a mondatokat, amelyeket én aztán másképp fejezek be; tehát a néző élményében benne van a saját elvárása is, és az is, ami valójában történik. Így végeredményben az előadás alatt minden néző a kettő közti diszkrepanciát és önmagát is szemléli. Egy másik aspektusa a civilekkel való munkának, hogy a néző egész másképp viszonyul egy hozzá hasonló emberhez. Amikor a cirkuszban a késdobáló behív valakit a nézőtérről, akkor annak a késdobálásnak más lesz a tétje, mint ha a társulat egy tagja állna oda. A néző másképp tud azonosulni azzal, aki a színpadon nem a színészi tudásával kápráztatja el. Az előadásaim gyakran arra



Káldor Edit. Fotó: Tomáš Malík

apellálnak, hogy a néző azt érezze: a maga vonatkozásában ő valamilyen módon jobban ismeri, jobban tudja a dolgokat annál, mint amit hall és lát. A néző nem egy kisdíák, akibe tömni kell a tudást, mert az neki nincs, ahogy ezt Jacques Rancière *Az emancipált nézőjéből* is tudjuk. Ahhoz, hogy a néző gondolkodása eleven maradjon, az kell, hogy ne legyen elnyomva.

G. J.: Nekem Boal és Freire jut még eszembe arról, amit mondasz. Illetve visszakérdezek: nem megfordítod a hierarchiát, és a nézőnek adsz hatalmat, hanem ilyen módon a partnerséget vagy az egyenrangúságot facilitálod, jól értelek?

K. E.: Igen, illetve igyekszünk azt megteremteni, hogy ne lehessen tudni, pontosan mi van. Összezavarjuk a helyzetet azzal, hogy most végül is valaki olyan határozza meg, mi történik, aki adott esetben tizenkét éves, és bizonyos dolgokról nem tud semmit. A nézőnek valójában nem adunk hatalmat, mert akkor ugyanabban a rendszerben maradnánk, csak éppen a nézők kezdenének el dominálni. Mindenkinek a pozícióját el kell bizonytalanítani, a nézőét is. Nem megfordítani, mert az sem biztos, hogy egyenlők – ez egy más játszma. Itt nem működnek azok a szokások, vagy azok a beidegződések, vagy az a tudás, ami általában működik, hanem valami újat kell létrehozni együtt.

G. J.: És volt valaha olyan élményed, hogy egy másik kulturális közegben, mondjuk, egy vendégjátékon valami félrement, mintegy a játékszabályok tisztázatlansága miatt, mert nem volt kellő előzetes tudás vagy nyitottság a nézőkben?

K. E.: Persze, minden közönség, minden előadás más, és így esténként eltérő dinamikák jönnek létre. Általában a „fél-

remenés” lehetősége már eleve be van építve a darab szerkezetébe, de a próbafolyamat során megpróbálunk felkészülni a különféle reakciókra, ezért aztán a dolog nem nagyon tud félremenni. Most hirtelen az jut eszembe, amikor Kínában játszottuk egy olyan térben, ahol a színpadon át vezetett kijárat az utcára. És amikor az egyik néző kapott egy telefonhívást, keresztülment a színpadon, és úgy fejezte be a beszélgetését, hogy a fél lábával nyitva tartotta az ajtót, mert még vissza akart jönni. Nagyon muris volt, eléggé meghökkenünk. Az egyetlen, amit tenni tudtunk, az volt, hogy leálltunk, így a néző telefonbeszélgetésének a hangja és az ajtót tartó lábának a látványa egyfajta betétként része lett a játéknak. Csak miután észrevette magát, és visszaült, akkor folytattuk, hogy ez a spontán közjáték ne tegye tönkre a koncentrációt. Vagy amikor Szerbiában játszottuk a *Point Blanket*, két néző kis híján összeverekedett. Ebben az előadásban a színpadon álló kislány tanácsot kér, és a közönség adott is, de ez a két néző nagyon nem értett egyet. Sőt, nemrég történt, hogy a *The Inventory of Powerlessness* című előadásunkat játszottuk, amelyben negyvenen szerepelnek, és egy alkalommal a nézők leállították. Azt mondták, hogy már nem akarnak több szörnyűséget hallani, nem ezért jöttek színházba. Mint később kiderült, színész hallgatók voltak. Ez az előadás történetesen az empátiáról szól, arról, hogy mennyire tudjuk meghallgatni a másik történetét. Egyébként azzal kezdődik, hogy nyitva tartjuk az ajtót, és felkínáljuk: mindenki addig maradjon, ameddig érdekl. Más mizériája nyilván senkit sem érdekel tovább, mint körülbelül tizenöt percig. Ezekből persze nehéz

helyzetek adódhatnak, de valójában olyan struktúrát próbálok teremteni, ahol nem kell mindent kontrollálni, vagyis a struktúrába bele van építve a nem várt reakciók lehetősége és feloldása is. Jó esetben, ha nem szimpla provokációk, nárcisztikus vagy direkt destruktív megnyilvánulások, akkor ezek a reakciók értelmet nyerhetnek az előadáson belül, illetve részévé válhatnak annak. A helyzetet magyarul a struktúra oldja meg. Ezért a legfontosabb és a legnehezebb eleve felépíteni az előadást.

G. J.: Ezeknél a helyzeteknél persze az a csapda, ha csak úgy teszünk, mintha biztosítanánk a részvételt, vagy csak a fejünkben játszunk le előre, hogy milyen eshetőségek vannak, de nem számolunk azzal, hogy ott a másik fél is, akinek szabadsága van. Én több ilyen előadást csináltam egyébként, ahol kinyitottuk a játékot, és utána nagyon meglepődünk, vagy esetleg kudarcként értékeltük azokat a reakciókat, amelyekre nem számítottunk.

K. E.: Mesélj erről konkrétan!

G. J.: Lengyel Annával készítettünk egy előadást a közoktatásról: *Tanulni, tanulni, tanulni*. Arra reagáltunk ezzel a munkával, amikor a politika nekiállt a 2010-es évek elején „megreformálni” a közoktatási rendszert. Akkor vezették be az egységes tankönyvek rendszerét, a mindennapos testnevelést, az iskolaörököt bizonyos iskolákban kötelezően. Az előadásunkban a vitának csináltunk teret: az integráció, illetve a szegregáció mellett kellett érvelni a két csapatnak. Ezt először az előadásban játszó színészekre bíztuk, aztán változtattunk ezen, és középiskolás fiatalok szerepeltek ebben a jelenetben. Azonban senkinek sem a meggyőződése szerint kellett érvelnie, hanem aszerint, hogy éppen ki melyik témát kapta. Egy ponton pedig kinyitottuk a vitát, de a közönség általában nem élt ezzel a lehetőséggel, hiszen a magyar néző arra van kondicionálva, hogy csendben, rendben üljön. Viszont volt olyan, amikor egy néző közbeszólt, és a színészek egyáltalán nem tudtak rá reagálni – úgy tettünk, mintha ez nem történt volna meg, és folytattuk az előadást. Kár olyan helyzeteket generálni, amelyekben a részvétel csak látszólagos, ennek így semmi értelme. Márpedig engem a kölcsönösségen vagy dialóguson alapuló művészet érdekel igazán. És hogy mik a feltételei annak, hogy ez megvalósulhasson.

K. E.: Valójában a színház maga nagyon kondicionál: az épület, a folyamat, hogy bemész, sötét lesz. Onnan át kell kerülni az előadás valóságába. Aztán mindenki mást lát, ahogy mindenki másképp él meg hasonló dolgokat is. Nagyon nehéz ezt navigálni, és ezért nem kiszámítható, hogy ha megnyitod egyik-másik szituációt a nézőknek, akkor mi történik. Az egész dramaturgiának van egy alapvető hatalmi rendszere. Mi mennyire kontrollált? És mi mennyire szabad? Én szívesen dolgozom nagyon egyszerű dramaturgiával, illetve nagyon egyszerű játékszabályokkal, mert ha a nézők könnyen átlátják, jól ismerik ezeket, akkor biztonsággal értik, miről van szó, és el tudják dönteni, hogyan akarnak benne részt venni. Én nézőként egyébként nem annyira szeretem az aktív részvételt, és ez az előadásaimban is inkább lehetőségként van jelen.

G. J.: Ez vicces, mert én sem, ugyanakkor alkotóként engem is érdekel. És lehet, hogy túlzottan leegyszerűsíttem, de itt és most azért is gondolkodunk sokat részvételi színházi formákról, mert a politikai részvétel teljesen redukálódott. A magyar társadalomban az a demokráciaélmény, hogy beleszólhatok a politikai döntéshozatalba, nagyon kevésbé létezik. Viszont ott, ahol te éltél, lehet, hogy ez nem áll meg mint általános problematika.

K. E.: Magyarországon ez most nyilván még fokozottabban átélhető, ugyanakkor a demokrácia általános krízisének tudható be, hogy ennyire népszerűvé vált a kilencvenes évektől a részvételi színház, ami mintha demokráciapótlékként működne. Én inkább Rancière-rel vagyok, hiszen aki nagyszájú, az meg mer szólalni, aki gátlásos, az inkább nem, úgyhogy engem jobban érdekel az, amikor mindez belül zajlik, vagy olyan módokon, amihez nem kell szerepelni tudni vagy akarni. Szerencsésebb kisebb csoportokban beszélgetni úgy, hogy ne legyen elvárás megszólalni. De abban biztosan igazad van, hogy ezek a formák specifikus lehetőséget adnak a demokratikus működés elemeire való ráismerésre is.

G. J.: Nekem fontos viszonyítási pont volt Chantal Mouffe agonális demokráciáról szóló szövege, amely azzal is foglalkozik, hogyan lehet mindezt beépíteni a művészetbe. Mouffe arra is rávilágít, hogy milyen demokráciafelfogás van egy-egy alkalmazott, részvételi, közösségi színházi törekvés mögött.

K. E.: Izgalmas dilemma a színházat arra is használni, hogy más viszonyrendszert alakítsunk ki. Civilekkel dolgozva például elemi fontosságú, hogy a próbaidőszakban mindig nagyon sok idő legyen a próbák között is. Ahogy az is, hogy nekik soha nem kell ismételnük magukat. Időt szánunk arra, hogy feldolgozzák, mi történt, és eldöntsék, mit akarnak. Így maradhat meg az előadáson belül is a szabadságuk és döntéskéességük, amitől nem mint bábuk vesznek részt. Az nem öröm, ha csak ismétlik magukat, vagy próbálnak megfelelni. Ugyanis ha nekik, játszóknak nincs szabadságuk, az kiterjed aztán a nézőkre is. Kíváncsi vagyok, te mit gondolsz erről.

G. J.: A kutatásomnak még az elején vagyok, és fogalmam sincs, milyen előadásokat fogok vizsgálni – melyek lesznek a disszertáció végéhez közeledve éppen aktuálisak. De az utóbbi évek egyik meghatározó, a Szívhang Társulat *Éljen soká, Regina!* című előadása biztosan benne lesz. Viszont ahhoz kapcsolódóan, amiről előbb beszéltél, engem kifejezetten foglalkoztat, hogy maga a részvétel óhatatlanul konfliktusokhoz, antagonizmusokhoz, kommunikációs zavarokhoz vezet.

K. E.: Most el kellene mesélnem részletesen, hogy mondjuk, a halál témájával foglalkozó előadásunkban hogyan építettünk. Nagyon leegyszerűsítve: mindenkinek destabilizált a pozíciója. Teremtődik egy úr, és minden néző a saját történetét éli meg: lefekszenek, és egy óra alatt a saját halálukat csinálják meg. A színészek csak átvezetik őket ezen a folyamaton. Egyébként engem közösségi színházban gyakran zavarba hoz, ha az alkotók azt feltételezik rólam, nézőről, hogy középosztálybeli, nyugat-európai értelmiségi vagyok, akinek egzotikus azzal találkoznia egy előadásban, hogy például hogyan élnek a szemetiparban dolgozó török vendégmunkások. A menekülttémával foglalkozó munkák ilyen szempontból különösen tudnak bosszantani, valószínűleg azért, mivel én gyerekként disszidáltam, és van valami tudásom arról, milyen egy menekülttábor, vagy milyen az, ha az ember illegálisan tartózkodik egy országban. Gyakran van az ilyen jellegű darabokban egyfajta normativitás, és egy nem tudatos, mégis lekezelő attitűd az alkotók részéről éppen azokkal szemben, akik az előadás középpontjában állnak. Amit adott emberek tudnak, azt a közönség egy része is tudja. Azt kell megteremteni, hogy senki se maradjon meg a fix pozíciójában vagy a semlegesség illúziójában. Ha az előadás ezt valahogy nem próbálja elmozdítani, feldolgozni, akkor az egész némiképp állatkertre emlékeztető helyzet marad: nézzük azokat, akik érdekes életet élnek, mert sokat szenvednek, és attól érezzük jól magunkat, hogy nekünk azért valamivel jobb dolgunk van.

CSEICSNER OTÍLIA

MERT EZ EGY CSODÁLATOS NAP

ASSITEJ Nemzetközi Gyermekek- és Ifjúsági Színházi Biennálé, Kaposvár

Tizedik alkalommal rendezték meg Kaposváron az ASSITEJ Nemzetközi Gyermekek- és Ifjúsági Színházi Biennálét. A kerek évforduló azért is különleges, mert 2002-ben, amikor a fesztivál indult, még nem létezett Magyarországon ifjúsági színház, mostanra viszont nemcsak külön kategóriává nőtte ki magát, de ebből volt idén a legnagyobb merítés is.

A fesztivál fontos alkalom a szakmai önellenőrzésre, ami akkor működik jól, ha mindenki jelen tud lenni: ehhez szellősebb programra, feldolgozási időre, a szakmai beszélgetéseken a résztvevők aktív közreműködésére lenne szükség. A tíz helyszínen, tizennégy kategóriában (legkisebbeknek szóló, gyerek, családi, ifjúsági, klasszikus, határon túli, nemzetközi, művészeti egyetemi, verses, fókusz- és versenyprogramként) meghirdetett előadások, illetve az esti szakmai beszélgetések rendkívül szoros rendben követték egymást a X. ASSITEJ-en.¹ A különböző korosztályok (és tanáraik, gondviselőik) több délelőtti, délutáni és esti kezdési időpontból válogathattak. A naponta hat előadást is felölelő program sokkal sűrűbb, mint a POSZT versenyprogramja valaha volt, és az előadások kevésbé átlátható rendben követik egymást. Közönségszervezési szempontból is könnyebb lenne, ha lennének a POSZT-on vagy akár a broadcast médiában megszokott, bejáratott sávok, és így az oktatási intézmények vezetői, dolgozói is tudnák, hogy – teszem azt – reggel kilenckor az óvodások, kisiskolások csoportjait fogadja a Bábszintér, tizenegykor drámapedagógiai előadás van az Agorában, délután háromkor nagyszínpadi előadás a Nagyszínpadon, és este hattól-héttől kamaszoknak szóló előadás a Stúdióban, a Kamarában vagy a Szivárványban.

A napi hat-hét előadás gyakran egymásba ér, így a program folyamatos csúszásban van, hiszen a zsűrinek át kell érnie egyik helyszínről a másikra. (Ezt a legkisebbeknek szóló előadásokon nehéz megértetni a közönséggel). A program összeállításakor egyszerre kellene alkalmazkodni az óvodások alvásidejéhez, az iskolások tanrendjéhez és a színházak díszletépítési igényeihez. Ez együtt nem sikerülhet. A technikai teendők (díszletállítás, berendezés) olykor felülírják a közönség elvárásait.

Egy átláthatóbb szerkezet kialakítását nehezíti, hogy különböző korosztá-

Szólít a szörny, r.: Vidovszky György, Weöres Sándor Színház, Szombathely.
Fotó: Mészáros Zsolt / Weöres Sándor Színház, Szombathely



¹ <https://assitej.hu/wp-content/uploads/2022/05/Program-brochure-X.-Biennial.pdf>

lyoknak (óvodás, kisiskolás, felsős és középiskolás) készült, eltérő műfajú (csecsemőszínházi, gyerekszínházi, bábszínházi, színházi nevelési) előadásoknak kell helyet találni; hogy csak olyan előadást lehet beválogatni, amelyet a létrehozó intézmény benevezett (így hiányzik többek között az ifjúsági előadásokat nagy számban bemutató Pesti Magyar Színház is a fesztiválról); és hogy a nevezések évről évre eltérő hangsúlyokat adnak ki: a 2022-es programba nevezett előadások majdnem fele ifjúsági előadás volt, a bábszínházak is sokszor középiskolásoknak szóló produkciókkal jelentkeztek.

A nevezett előadások korcsoportos megoszlása is mutatja az eltolódást a komplexebb gondolati struktúrát színpadra rakó, problémákra érzékenyítő és megoldást kereső előadások felé a gyermekszínházi szakmán belül: a 104 jelöltből 20 előadás szólt 0–4 éveseknek (ebből 7 csecsemőszínház 0–3 éveseknek), 30 előadás pedig 6–10 éveseknek. A kiskamaszoknak (10–14 év) 8 előadást neveztek, ez az összes nyolc százalékát sem éri el, amiből a válogató szerint az következik, hogy nem tudja a színház most őket megszólítani. Nagyon beszédes viszont, hogy a benevezett előadások csaknem fele, 46 viszont a középiskolás, 14+ korosztályt célozta meg. A kamaszoknak készült előadások egyik jellegzetessége, hogy dominálnak köztük a „kötelezők”, azaz az irodalmi klasszikusok, ismert történetek nagy súlyban voltak jelen, a másik, hogy a tinédzserek problémái, és ki kell emelnem ezt a szót, gondoljainak most fókuszban. Ezek gyakori feldolgozási formája a részvételi színház, ahol a foglalkozások az apa, anya, testvér helyzetét boncolgatják. A TIE (theatre in education) feldolgozások hitelessége az egyik kulcskérdés, és sikeresnek mondhatóak azok a megoldások, ahol a színészek és a drámatanárok együtt hozzák létre az előadást, és ahol a foglalkozást az ehhez a részhez felkészültebben nyúló tanárok vezetik.

A 2022-es ASSITEJ annyiban rendhagyó volt, hogy a pandémia miatt 2020-ban a fesztivál elmaradt, így a 2022-es, előrébb is hozott találkozó válogatója, Székely Andrea három

év bemutatóiból, 80, ebből 25 független társulat a legkülönbözőbb helyszíneken (óvóhely, galéria, iskolák termei, óvodák, illetve hagyományos színházi terek) játszott előadásaiból válogatott. Az ő legfőbb szempontja az volt, hogy a gyerekekkel hogyan működnek ezek az előadások. A program azt az erősödő benyomást alakítja ki a fesztivál nézőjében, hogy rengeteg a fájdalmas, valamilyen sértést, sérülést, veszteséget feldolgozó előadás – és kifejezetten meglepő, hogy ezek jórészt a pandémia és a szomszédban dúló háború előtt készültek, barométerként jelezve a közelgő pusztító viharokat.

A produkcióknak csak túlnyomó részét, de nem mind egyikét láttam, ezért ez a beszámoló akkor is erősen szubjektív lenne, ha nem lett volna a látottak zömén saját tesztközönségem, és nem egy tíz-, illetve egy négyéves reakcióit figyelve nézek előadásokat. Szakmai okokból is: valóban fontos látni, hogy a célközönségnél hogyan működnek az előadások, és időnként épp a személyes kötődés adja meg a kulcsot a fesztivál-előadás a megszokottól eltérő fogadtatására, aminek mi-benléte több fesztiválon átívelően is foglalkoztatja a szakmát.

Fontos tanulságokkal szolgált például a hat évvel ezelőtti fesztivál, amelynek egyik előadása szervezési okokból sikerült félre: Madák Zsuzsanna debreceni *Semmi*-rendezését sikerült éppen azoknak a kaposvári osztályoknak el(ő)adni, amelyek egyikébe alsóban a később, tizenkét éves korában brutálisan meggyilkolt (megkínzott és élve eltemetett) Szita Bence járt, és bár történt egyeztetés a pedagógussal, az előadók nem tudták, hogy ebben a közegben nem állásfoglalásra kell készíteni a gyerekeket, hanem a 2012 óta hurcolt traumát kellene inkább feloldani bennük. A diákok passzivitással védekeztek, és forrásaim szerint sokan törölték az érzékenyítésre hivatott előadásnak még az emlékét is – noha a brutális végkifejlet, a példázat arról, hogy mennyel nagyobb a veszteség, annál inkább van értelme, katartikus feloldást adhatott volna, ha erre a játékos előre fel tudnak készülni, vagy ha a pedagógusok partnerek a szokásos utánkövetésben, amely így elmaradt.

Emma csöndje, r.: Kuthy Ágnes, Kolibri Színház. Fotó: Zoikum



(Abban, hogy ez így alakult, nem kis szerepe van a színház akkori vezetésének: Rátóti Zoltán egyéb okokból távol maradt, és a polgármester protokolláris köszöntője ellenére – „De nekünk, kaposváriaknak legalább ilyen fontos, hogy a fesztivál minden előadására megteljen a játszóhelyek, és gyerekek ezrei látnak kiváló produkciókat”, áll a 2016-os fesztiválprogramban – a jegyiroda nem tekintette saját rendezvénynek a fesztivál-előadásokat, és az egyébként bejáratott közönségkapcsolatait sem használta ki.) Ilyenkor előnyös, hogy az ASSITEJ válogatói, zsűrorai és részvevői jobbra ugyanabból a szakmai körből kerülnek ki: aki egyik évben válogató, az a másik évben zsűrizik, megint másik alkalommal meghívott előadás alkotója, így van mód utólag is helyretenni dolgokat.

El kell ismerni, hogy most a színház szervezése is végezte a dolgát, megfelelő korú közönséget hozva a kaposvári és a zselici településekről. Az már Somogy megye méretéből és közlekedési viszonyaiból adódik, hogy nézők jobbra csak Külső-Somogyból (a Balaton és Kaposvár környéke közötti részről) tudnak jönni, az amúgy is leszakadó belső-somogyi (a Barcs, Csurgó, Nagyatád által határolt) területről kevésbé csatornázhatók be gyerekek ezekre a programokra.

Újdonságnak számítottak a versfeldolgozások: a Péczely Dóra szerkesztette *Szívlapát* című antológiából két előadás is készült és volt jelen a fesztiválon, két nagyon különböző gondolkodási formát mutatva; meghívást kapott a *Toldi* verses feldolgozása és a zalaegerszegi *Ecki, Pecki, Penderecki*, amely sajnos óvodás kísérőm és az általános iskolai osztály nagy bánatára technikai okokból nem tudott a fesztiválon lemenni.

Az ASSITEJ-en különös fénytörést kaptak a még 2019/20-ban a régi SZFE-n létrehozott és még akkor jelölt előadások, amelyek a struktúraváltás és a gyökeresen megváltozott körülmények ellenére ma is műsoron vannak. Ezek érdekessége, hogy nem bábosok vizsgaelőadásai, hanem tanrenden kívül több évfolyam által létrehozott közös művészeti alkotások.

A programból (egyelőre) hiányoznak a táncszínházi produkciók. Üdítő kivétel volt idén a *Talpak alatt*, a KÁVA a Nemzeti Táncszínházzal és a Duna Táncműhellyel közösen létrehozott produkciója (rendezte: Sereglei András), amely nemcsak látványos és lendületes bevezetés a néptáncba, de a mindenki által jól ismert, családon belüli gondokhoz való kapcsolódási lehetőségen túl érzékenyít a magyar diaszpórák tagjainak generációs és identitásproblémáira és a tánccházmozgalom megőrzésének lehetőségeire is (író, dramaturg: Romankovics Edit). Ily módon nagyon komplex kognitív élményt is ad a hagyományörző látványszínházi műfajban.

Voltak ugyan idén is szervezési anomáliák, például a debreceni Csokonai Színház nagyszínpadi *Herkulesén* (rendezte: Madák Zsuzsanna), amelyet rendszerint félezer gyerek előtt, a zenei betéteknek köszönhetően szinte koncerthangulatban játszanak. Kaposváron nem több mint félszáz nagyon eltérő korú (negyedik és egy hetedik osztályos) gyerek előtt voltak kénytelenek bemutatni – a gyér közönség nem tudott együtt élni az előadással. Az akusztikailag is megváltozott környezetben soknak hatott a hangerő, visszhangzott-kongott a térben. Ennek nemcsak esztétikai hatása volt: a gyors epizódokból álló, pikareszk dramaturgiájú kalandtörténet (írta: Mikó Csaba) kognitív befogadását is akadályozta, nem képződött meg, kicsoda Herkules (Kránicz Richárd), és főleg nem derült ki, miért érdekes az ő figurája. Az előadás lüktető tempója, a gyors vágások, az időnként egy-egy rapszólóban összefoglalt tizenkét feladat mellett a finom poénok, például a heroszi szakállal születő csecsemő vagy a Hermész isten (Vranyc Artúr)

szárnyas saruját adó kétkerekű, giroszkópos elven működő, szabályozható önegyensúlyozó funkcióval ellátott elektromos hoverboard „gördeszka” elsikkadtak, és a hazai közegben átütő koncerthangulat sem jön létre.

Ugyanezen korosztály előtt jobban működött a szegedi *Időfutár*-adaptáció. Zenés színházak jellemzően nem jelentkeztek az ASSITEJ-re, ám a közsínházi struktúrában a nagyszínházakat általában zenés produkcióval lehet megtölteni, ezek közül kiemelkedő a szegedi *Időfutár*, amelynek nem korabeli, hanem a kort idéző, mégis kortárs zenéjét (Gyüdi Eszter szerzeményét) kamarazenekar adja elő többek között spinéten. Az előadás alapja a Rádiószínház tíz éve készült ifjúsági sorozata – helyesebben annak könyvváltozata. A Magyar Rádióban korábban hagyományai voltak a saját fejlesztésű sorozatoknak (ilyen volt a *Szabó család*, a *Vacka Rádió*² vagy a többszerzős, tinédzsereknek készült *Daráló*). Az *ős-Időfutár* kamaszoknak készült, és kamaszok voltak a szereplői: Salamon András rendező Palotás Ágnes rádiódramaturggal a Rádió gyerekstúdiójának hagyományait követve több száz gyerekből választotta ki a történetbeli osztályt. A gyerekek közössége, együtt mozgása és egymástól való időleges elszakíttósága tette hihetetlenül népszerűvé a sorozatot, amely az időutazásokat gyors váltásokkal, a rádiós műfajra nem jellemző gyakori helyszínváltásokkal, viszont a rádió médiumát maximálisan kiaknázó rádiófonikus eszközökkel, hangkulisszával jelenítette meg. (A 20 részes „pilot” után léptem be én is dramaturgként, és a harmadik évadtól Bognár Monika vette át a rendezést.) Az elkészült 210 rész nagyjából 2700 perc műsorfolyam, ez alapján készült a Pagony kiadásában, Péczely Dóra szerkesztésében az első öt kötet, amelyet további három követett, amelyeknek már nem volt rádiós előzménye – van tehát alapanyag bőven, ha egy színház a rádiódráma alapján készült regény ismételt dramatisztikája mellett döntene. (Jogi okokból az eleve dramaturgus forma színpadi adaptációja ki van zárva.) Egy adaptáció kiemelheti az idősíkok között utazó általános iskolások történetét, a gyerekek egymás közti viszonyait vagy a gyerekek és tanáraik közötti viszonyt. („Mi vezérelt benneteket a karakterek felvázolásakor? – Az iskolai traumák. Most végre elégtételt vehettünk a régi megaláztatásokért. Bujdosóné figurája legalábbis így született. Mindenkinnek van Bujdosónéja...”³) A sorozat nem kifejezetten családi sorozat volt, a visszajelzések szerint négyszázézeres hallgatótáborának zömét 12–15 éves diákok tették ki. Nemcsak nekik, hanem elsősorban róluk szól az *ős-Időfutár*, méghozzá azokon a webes felületeken, amelyeket használnak: a szereplők csetelnek, facebookoznak, szkájpolnak, szmájlikat küldenek, számokat linkelnek egymásnak, a fordultatos párbeszédnek viszonylag autentikus diáknyelven íródtak, és témáikban is többé-kevésbé aktuális popkulturális jelenségekre reagálnak. A szleng ugyan gyorsan öregszik, ám ez a regiszter a regényekben is jellemző maradt. Éppen a gyermek- és ifjúsági színházi szemle nézőpontjából érdekes, ha az alkotók elhagyják az osztályt a maga dinamikájával, és éppen csak felvillantják, kicsoda Bujdosóné, Zsófi, Bulcsú vagy Szabika. A szegedi adaptáció esetében márpedig erről van szó. Az előadás (rendező: Barnák László) a színház a színházban aspektust vette alapul, és Mozart alakját helyezte a középpontba, kiemelve egyetlen momentumot, a *Varázsfu-*

2 A sorozatot Varsányi Anikó (1949–2022), az egykori Magyar Rádió főrendezője szerkesztette és rendezte.

3 <https://libriarius.hu/2014/04/12/libriarius-az-idofutar-vege-interju-tasnadi-istvannal/>

vola bemutatóját és az ott képződő időhurkot. Ez az adaptáció nem elsősorban a kamaszokról szól, hiszen a főszereplő Hannát is csak egyetlen szituációban, Benedicthez fűződő kamaszos lángolásában ismerhetjük meg, a drámai sűrítés miatt pedig nemcsak a kamaszok egymáshoz való viszonyainak az ábrázolása, de a történelmi háttér kifejtése is elmarad. Ehelyett hangsúlyt kap a metaszínházi jelleg, a színházi masinéria (süllyedő, forgó színpadi kulisszák, zsinórpaddalról leeresztett plató) éppoly fontos lesz ebben az előadásban, mint a szó szerint az előtérbe állított korabeli hangszerek és a kifejezetten a produkcióhoz szerzett zene. Ez az előadás be tudja játszani a szegedinél ugyan kisebb, mégis jelentős méretű nagyszínpadot Kaposváron is, zsöllyestül, páholyostul, és a sakktáblamintás padló akkor is működik, ha a kaposvári zsöllye kevésbé emelkedik, mint a szegedi, és a más látószögből következően optikailag rombuszformává nyúló négyzetek miatt kevésbé erőteljes az utalás Kempelen Farkas sakkozógépére. Ágoston Katalin (Josefa szerepében) nemcsak jelezni, de valóban elénekelni is képes az Éj királynője áriáját, Vicei Zsolt Mozartja a történelmi alaknál kicsit idősebb és szikárabb ugyan, de kultúrtörténeti utalások nélkül is épp elég vicces ahhoz, hogy a mellettem ülő tízéves harsányan hahotázzon. Egy tizenkét év alatti gyerek ugyan nem érti az összes rejtett színházi vagy zenei poént, ám érzi, hogy Benedict szerepében Medveczky Balázs lubickol abban a szerepben, amelyet a rádiójátékban kifejezetten Tasnádi Bencére írt a nagybátyja (Tasnádi István) – kicsit komolyabb, szálkásabb ez a figura, és valahányszor, amikor a színpadi szituáció erre lehetőséget ad, nem ártallja megmutatni a kamaszlányok posztergyűjteményébe illő, elképesztően kidolgozott felsőtestét, amit azok üdvölgéssel fogadnak. Az előadás az alsó tagozatosok számára talán nem egészében befogadható, és a kamaszos intimitás is zavart vált ki („undi”), de a helyzet- és jellemkomikum minden pillanata élvezetes. Az adaptáció ismeretében azonban abban sem vagyok biztos, hogy a nagyobbak számára kiderül az utolsó csavar, a darab ugyanis úgy ér véget, hogy sikerül beindítani az időgépet, és a császári titkosrendőrség által szorongatott Hannát (Sziládi Hajna) kimenekíteni a mozarti korból – hogy a kerekesszékes Zsófiék érkezzenek a sakktáblamintás térbe. Az előadás szóra-koztató családi darab finom hangkulisszával, élő zenei kísérettel, de az érzékenyítést – Zsófi (Bach Zsófia) mozgáskorlátozott, Szabika (Ferencz Nándor) tanulási nehézségekkel küzd, Bulcsú (Szaszák Zsolt) átlag feletti intelligenciával rendelkezik – nem vállalja fel.

Felvállalta viszont a fesztivál talán legköltőibb teatralitású előadása, az *Emma csöndje* (Gimesi Dóra művét Kuthy Ágnes rendezte). Ez az előadás egyszerre érzékenyít a különböző hátrányokra: a címszereplő (Alexics Rita) túlhallásos, nehezen kommunikáló kislány az *Állati küldetésnek* köszönhetően kitűnően megérti magát a gyerekek előtt pontosan ismert különleges állatokkal, a narvállal, a lamantinnal, a rájával, a polippal. Nagy örömet okoz a gyerekeknek ezeket felismerni, és a helyszín (a tengerbiológiai kutatóközpont állatkórháza) különösen látványos megoldásokra ad lehetőséget. Az állatok, így a hajócsavar okozta sebesülése óta rettegő fehér cápa, a hallássérült, és így tájékozódásképtelen kardszárnyú delfin antropomorfizált figurái éppen emberi tulajdonságaik révén adnak lehetőséget a példázatra: ahhoz, hogy a másíknak segíthessünk, előbb saját félelmeinket kell legyőznünk. Az, ahogy segítenek a fogyatékkal élő állaton, meglepetés (és maradjon is az, nem akarom itt elárulni) még a parabolára számító felnőtt nézőknek is, akik valódi példát kapnak szolidaritásból,

az egyén felelősségéről és a hátránykompenzációból. A Kolibri Színházban nincs erkély, páholy, zsöllye, a lélegzetelállító utolsó színpadkép miatt Kaposváron sem lett volna szabad a zsöllyén kívül engedni nézőt, hogy mindenki egyaránt részeseülhessen a mindent beborító, simogató szcenikai csodában.

Hasonlóan katartikus élmény volt Vidovszky György rendezése, a címében egészen más asszociációkat ébresztő, és így elvárásokat előhívó *Szólít a szörny*. A téma fájdalmas: az anya elvesztése. Az előadás arra is példa, hogy a tipikusan gyermekműfajnak számító bábszínház könnyebben találja meg mostanság a felnőtt közönséget, és nehezebben csalogatja vissza a kamaszokat, akik nem szívesen mennek vissza oda, ahonnan szerintük kinőttek. A családtag elvesztését már átélt nagykamaszoknak, felnőtteknek viszont a mozgatót is megmutató, vonásaiban tükröző báb segíthet a traumafeldolgozásban: kilépteti a gyermekét (Conor: Major Erik) egyedül nevelő rákbeteg anyja (Varga Bori) elvesztését bemutató történetet a színpadi realitásból (Patrick Ness Siobhan Dowd eredeti ötlete nyomán készült regényét a rendező alkalmazta bábszínpadra), így levegőt ad, a színpadi teret jelentősen leszűkítő doboz mint díszlet pedig segít a lehatárolásban, az érzelmi távolság kialakításában – élőszereplőkkel, testközelből, hiperrealistán előadva a történet érzelmileg elviselhetetlen lenne. (Érdekes módon Mundruczó Kornél májusban látott lengyelországi rendezése, a *Pieces of a Woman* esetében is a néző teherbírását segíti, hogy a tragédiát átszűrni a film médiumán, a fal mögötti térből kamera közvetíti a történéseket, és a színészek csak a csecsemőhalál bekövetkezése után lépnek ki a színre.) Vidovszkynál a gyermeki fantáziában a szorongást, rossz gondolatokat megjelenítő Szörny (Lukács Gábor) nem báb, különös fejdíszével méretében is a báb fölé magasodik. A doboztér a hártási szakaszt követően – a tragédia elfogadásával – kinyílik. A báb tehát mint médium a befogadáshoz pszichésen szükséges távolságot biztosítja – azok, akik átélték bármelyik szerettük elvesztését, legyenek akár szakmai nézők, végigzokogják az előadást.

A kötelező irodalmat feldolgozó előadások is szerepelnek a biennálén, többnyire üdítő példákkal cáfolva azt a kőszínházi trendet, emelte ki Vidovszky az Előtérben a háttér – Gyermekszínházi Szakmai Fórumon tartott konferencia-előadásában,⁴ hogy a kötelezők sokszor felnőtteknek szóló (bérletes) produkciók, nem a sok pedagógus által célközönségnek tartott korosztálynak készülnek, és ha mégis ifjúsági előadásnak szánják őket, a klasszikusok lebutítása, lerövidítése az eredmény. Ez nyilvánvalóan úttévesztés, az ifjúsági és a felnőtt színházi előadások legfőbb különbsége az alkotói szándékban keresendő, miszerint a klasszikus ifjúsági előadás kifejezetten a korosztálynak készül, mégpedig úgy, hogy korosztályi problémát helyez a fókuszba, lehetővé teszi a bevonódást, az interakciót, azonosulási lehetőséget teremt a közönség számára, és figyelembe veszi a változó tabukat és szóhasználati korlátokat és korlátozásokat. Ebből a szempontból is teljes tévút a házigazda kaposvári társulat által benevezett *Hajnal hasad* című kamaradarab (Fekete István *Hajnalodik* című színdarabjának felhasználásával), amely állítólag 13+ éveseknek készült, a Trianon-émlékévre szánt történelmi érzékenyítés, és egyszerre tárgyalja 1848-at, Trianont, 56-ot, 68-at és az ajánló szerint „a magyar történelem minden sorsfordító eseményét”. Az eseményeket kivétítőn mutatják, azt kommentálják, ami végtelenül nyomasztó, nem a történelmi események a tizenhárom évesek

4 <https://www.spirituszonline.hu/rendezveny/>



A wonderful day, r.: Marilena Triantafyllidou, Artika Theatre Company.
Fotó: Éltető Anna

előtt aligha ismert végkifejlete miatt, hanem dramaturgiailag: vajon hogyan fogunk eljutni a mába? Hunyadkürti György kérdésére betévednek a Somogy néptáncgyűttes tagjai (ők ugyan mit keresnek a Csikyben, miközben az Agorában van a bázisuk?), és közlik, hogy innentől övük a terem, ők vannak kiírva a próbatáblán, jelezve, hogy az alkotók (Enyedi Éva és Rajkai Zoltán) a történetet nem is tudják befejezni, egyszerűen vége lesz. Az előadás metaszínházi jellege (a társulat próbálja, hogy egy társulat meghívás és előzetes engedély nélkül fellép egy kollégiumban, s addigi előadásai töredékeiből olyan eseménysort improvizál, amelyben össze nem illő aktusok kerülnek egymás mellé a besúgók és informátorok megtévesztésére) és keserű önreflexiója (Tóth Eleonóra minden kaposvárit megrendítő súlyos betegségéből visszamaradt tüneteit nagyszerűen karikírozza és építi be az előadásba Kósa Béla és Szalma Tamás a szüzsébe simított humánus, kollegiális gesztusaival megemelve-megtámasztva) ellenére a darab a darabban szerkezet nem segíti a megértést, és kifejezetten ellehetetleníti a bevonódást, amely pedig az ifjúsági előadásoknál alapkövetelmény. Érthetetlen épp ennek a műnek a bemutatása abból a szempontból is, hogy egyszerre akarja ábrázolni az ideológiai lázítót, a rendszer ádáz ellenségét, és megalkotni a menedzsment által óhajtott-megrendelt, a rendszerideológiába simuló Trianon-kurzusművet.

A nemzetközi fókuszprogramba meghívott észt *Faust*-előadás (írta és rendezte: Aare Toika, VAT Teater) korai némafilmeket idéző fekete-fehér világa formailag ugyan érdekes, de erősen vitatható, hogy a produkció 14+ éveseknek készült volna, különösen, hogy a felirat az alulvilágított kis térben is olvashatatlan, és valamilyen rejtélyes okból nem fut magyarul.

Madák Zsuzsanna a versenyprogramban szereplő *Antigoné*-rendezése (Harlekin Bábszínház, Eger) ugyanennek a korosztálynak készült osztálytermi, színházi nevelési előadás, és jó példa arra, hogy a *No Fear Shakespeare* sorozat elgondolásához hasonlóan hogyan lehet Szophoklész tragédiáit (Jon Fosse *Halál Thébában* című drámájával kiegészítve, ma-

gyarázva) közelebb hozni az ifjúsághoz. Érdekes kiegészítése a szintén ókori mitológiai témát feldolgozó *Herkules*nek. A bábszínház mint forma itt a vastag barna csomagolópapír előttünk zajló, szédületes sebességű formázása, hajtogatása révén jól alkalmazható a TIE-előadásban, a történet itt is talán túl komplex, nem vagyok róla meggyőződve, hogy a kérdések és a válaszok többet adnak, mint egy jó irodalomórai elemzés egy legendás magyartanárral.

A Bábszínházban játszott görög *A wonderful day* (Csodálatos nap) az Artika előadásában (rendezte: Marilena Triantafyllidou) azért volt nem csak címében csodálatos, mert miközben arról szól, hogy kicsi korunk óta szokások és rutinok segítenek minket megszerezni a világot, és megtalálni benne a helyünket, ez átélhető volt a rendszert még csak felfedező óvodások számára is. A három előadó zenével, táncsal, költéssel, a kicsik számára is érthető humorral dolgozott. Az ölelő kedvességgel, lekerekített, egymásból következő mozdulataikkal, finom, anyai érintésekkel elérték, hogy a néző csak egyszerűen jól érezze magát, elfogadja, hogy néha minden a feje tetejére áll, és az éber meditáció (mindfulness) szellemében arra tanítottak, hogy „álljunk meg, figyeljünk, hallgatózzunk, érezzünk... és próbáljuk meg ebből összerakni” – az életünket. Krízisintervencióban, támogató terápián, rezilienciaterápián tanulunk felnőttként hasonló megküzdési stratégiát. Ezt a támogató közeget az adott esetben mély traumát hordozó legkisebbek is érzik: bár az előadás nem interaktív, lehet bevonódás. A végén az egyik színész, Kleoniki Karachaliout hosszan ölelő, letéve visszakéredzkedő négyéves angyali nyugalma megmutatta a jelenlétüknek, hogy igenis össze lehetne szedni az életünk néhány szilánkját, ha figyelmünket gondos részletességgel ehhez a célhoz igazítanánk.⁵

⁵ A cikk megírásában segítségemre volt az Előtérben a háttér – Gyermekszínházi Szakmai Fórum, különösen Vidovszky György és az ASSITEJ-válogató Székely Andrea tudott kulisszatitkokkal, releváns szempontokkal szolgálni.

GERGICS ENIKŐ – RÁDAI ANDREA

HATÁROK ÉS HATÁRTALANSÁGOK

Magyarországi Bábszínházak 15. Találkozója – Kecskemét

A Magyarországi Bábszínházak Találkozója a Covid miatt utoljára négy éve valósult meg, vagyis idén sokkal nagyobb merítésből kerültek produkciók a fesztivál műsorába.

Rádai Andrea: A programban igen kedvező arányban láthattunk színvonalas előadásokat, de nemcsak azért volt ez az érzésem, mert bőven akadt felnőtteknek szóló bábszínház is, a gyerekprodukciók többsége szintén meg tudott szólítani. Ennek alighanem az az oka, hogy a bábszínházra egyre inkább komplex, az archaikusból is merítő színházi kifejezőmódként gondolunk; egy ideje már az alkotók is előbújtak a paravánok mögül, vagyis többféle készséget tudnak megmutatni, például kimondottan színészként is szerepelnek. Mindközben lefelé (az ovisok alá) és felfelé (a felsősök – bár ebből a válogatásból talán ők szemezgethettek a legkevésbé –, a középiskolások és a felnőttek irányában) is nagyobbra nyílt az életkori olló.

Ilyen értelemben majdnem minden olyan előadással tudtam menni, amiben a báboknak valóban fontos szerepe volt, vagyis nemcsak a mesét vagy a történetet illusztrálták, hanem valami olyasmit fejeztek ki, amit élőszereplőkkel nem lehetett volna. Mi lenne, ha innen kezdenénk felfűzni az általunk látott produkciókat? Ha próbálnánk megragadni, mit adott hozzá a báb egyik-másik előadáshoz, mivel tette rétegzettebbé az olvasatunkat? Én ezeket a mozzanatokat most elsősorban a látványban, annak totalitásában, illetve a báb és a mozgató vagy a többi színész viszonyában látom, de lehetséges, hogy a beszélgetésünk végére több szempontunk lesz.

Persze rögtön adódik a kérdés, hogy akkor mit kezdünk azokkal az előadásokkal, amelyekben nem volt báb... Nem gondolnám, hogy bábszínházak találkozóján ne lennének legitimek a bábos társulatok által, de élőszereplőkkel létrehozott produkciók, ugyanakkor azt is megfigyeltem, hogy az alapvetően nem (annyira) bábos előadást is bábszínházként nézem ebben a kontextusban.

Gergics Enikő: Mivel a résztvevőknek megvan az a szabadságuk, hogy előválogatás nélkül hozzák el az általuk választott produkciót, ezért persze teljesen legitim, de számomra rendkívül kevés báb nélküli gyerekelőadás érződik érvényesnek. Sőt most, hogy már alapértelmezett, hogy a bábszínházak még jelképesen sem bújnak el a színpadon, nagyon el tud kapni az a néhány olyan bábelőadás, ahol mégis cél a

láthatatlanság illúziója. Például, már ha a kisebbeknek szánt előadások szerény kínálatát vesszük, technikai szempontból engem lenyűgözött a *Moll tündér álma*, ahol ráadásul a főszereplő bábót szinte műtéti eszközöket idéző pálcákkal mozgatják a sötétből. A díszletben még a néző világához képest is óriásinak tűnnek a hétköznapi tárgyak, de nem hatott volna ennyire intenzíven ez a törekeny, aprólékos gonddal mozgatott kis méretű báb, elnyomta volna, ha ott áll mögötte jól láthatóan a mozgató.

Viszont egyébként tényleg a jól láthatóvá vált mozgató és a báb kettős identitása, belső viszonya a legizgalmasabb egy korszerű bábelőadásban, és úgy tűnik, hogy az ebben rejlő lehetőségek, jelentésrétegek az alkotókat továbbra is erősen foglalkoztatják. Többek között ebből a szempontból is telitalát volt az *Anima* mint nyitóelőadás. Az az előzékenység is felemelő persze ebben, hogy az SZFE végzős bábszínész osztálya ad elő elsőként, de ez az előadás pont arról szól, hogy mi is a báb és a bábszínház – ez konkrét kérdésként elhangzik benne, de nyilván nem erre gondolok, hanem a fogalmazásmódra, a látásmódra, amelyet közvetít, kimondottan a báb és mozgató kapcsolatára fókuszál, annak definíciós kísérlete.

Ennek a kapcsolatnak a sokfélesége viszont összezavarhatja a nézőt. A Kolibri Színháztól az *Emma csöndjében* sokan kifogásolták is, hogy nem elég világos a főszereplő esetében a báb szerepe, egyes jelenetekben a mozgató, másokban a báb jelent meg Emmaként, a báb a mozgató játék babáját is jelentette, és ugyan volt egy olyan érzésem, hogy a báb az emberekkel nem jól kijövő kislány egy konkrét énrészét vagy magatartását jeleníti meg, ez nem volt konzekvens.

R. A.: Egyetértek, a „bábtalanság” a felnőtteknek (is) szóló produkciókban nem hagyott hiányérzetet, például a Ciróka Bábszínház viszonylag „bábtalan” *Barguzinjában* sem, amely kapcsán lehetne ugyan vitatkozni, hogy a rendező, Fábrián Péter mennyire (nem) rugaszkodik el Mohácsitól és Pintér Bélától, az viszont kétségtelen, hogy az előadás nagyon jól áll a színészeknek, és biztos, hogy hosszú távon egy bábszínházi társulatnak hasznosak az efféle „kirándulások”. A KL Színház és a Magamura Alkotóműhely *A kiscigányok* című előadásá-

Kovács Bálint és Varga Bori a *Lili és a bátorságban*, r.: Somogyi Tamás, Mesebolt Bábszínház, Szombathely.
Fotó: Éder Vera



ban is legfeljebb a címszereplőt megformáló kockás, poliészter szatyor funkcionált bábként, ám ott Czéh Dániel sokféle, de leginkább talán a felnőtt korosztályt megnevettető – nem túlzok – frenetikus alakítása volt a középpontban.

Az *Anima* tényleg zseniális felütés volt, engem teljesen rá tudott hangolni egy olyan fajta „metázós”, elmélyült szemlélődésre, ami sokféle bábelőadáshoz adott kulcsot a későbbiekben. Mert tulajdonképpen azáltal, hogy a báb határait kereste, valamiképpen mégis ennek a kifejezőmódnak a határtalanságát tárta fel.

Az *Emma csöndjével* kapcsolatban én nem éreztem ezt a következetlenséget, ahhoz túlságosan lenyűgözött az a hatalmas akvárium, a cápa, a narvál, a lamantin, a rája és a polip bábjai. Tetszett, hogy Emma picinyke bábtestében ugyanúgy gömbök voltak, mint a nagy halakban. És a végén, amikor a kislány legyőzi a félelmét, és megszólal a felnőttek előtt, az Emmát játszó Alexics Rita, le is tette a bábját/babáját, ez hangsúlyos és szép gesztus volt. Engem inkább az zavart, hogy amikor Emma megtanította a halakat jelbeszédre, a mozgatók értelemszerűen kénytelenek voltak megválni a báboktól, és ez a mozzanat más szempontból nem volt előkészítve.

Ahol viszont tényleg következetes rendszerben működött együtt báb, mozgató és előszereplő (sőt még gegekre is futotta), az a Budapest Bábszínház a *Szerb Antal-kód avagy a Pendragon legenda* és a Freeszfe a *Halhatatlanságra vágyó királyfi* című előadása.

G. E.: Ennek van egy olyan aspektusa is, hogy – míg egy felnőttelőadásban a bábok és a mozgató kapcsolata jól hasznosítható például lélektani helyzetek, belső események vagy erőviszonyok megmutatására – a mesés, természetfeletti

elemekkel dolgozó gyerekelőadások jobban igénylik a báb konkrét fizikai szabadságát. Egy előszereplős *A kis habléány* mindenképpen nehezekebb lesz, mint amit a Griff Bábszínháztól láttunk: a szalagokkal és fodrozódó szövetekkel stilizált tengerben a realisztikus kidolgozottságú bábok aprólékos mozgatása sokkal inkább megadja a történet és a víz alatti világ mágiáját. A *dzsungel könyvében* (Vaskakas Bábszínház) ezért sokkal kevésbé is hiányoltam a különálló bábokat – a liánmászás megoldható a fizika törvényeinek átlépése nélkül is –, mint a *Pán Péterben* (Napsugár Bábszínház), ahol színészek imitálták kitárt karral azt, hogy repülnek, vagy azt, hogy aprócska tündérek. Hiszen a bábszínház mindezeknek a hiteles illúzióját és szépségét lehetővé teszi, miért hagyná ki ezt a lehetőséget pont egy bábtársulat?

De ha már Czéh Dánielnél tartunk, a Bóbita Bábszínház tagjaként láttunk tőle bábelőadást is, és ebben, *A madarak nyelvében* is ez az erős, humoros karakterű színészi jelenléte volt a lényeges, a báb másodlagos. Sőt, pont ez a feltűnő kontraszt az ujjakra illesztett, egész kicsi madár és a mozgató között adta a kiinduló humort. A báb végig sokkal kevésbé volt kifejező, mint a mozgató mozdulatai és főleg arckifejezése, a karaktert ezek hozták létre, a jelzésnyi báb és az azt „megszóltató”, rebbező kézmozdulatok mégis képesek voltak arra, hogy egy magas, nagy szakállú férfit viccesen törékeny kismadárnak lásson a néző.

Összefoglalóan is mondhatjuk, hogy amikor a bábszínész elengedi, esetleg az elsődleges mozgató átadja – vagy visszaveszi – a bábót, az mindig hangsúlyos. Pont az általad említett előadásokban ez sokszor a kiszolgáltatottságot mutatta meg: a *Szerb Antal-kód*ban a diktatúra gépezetével szemben,

A halhatatlanságra vágyó királyfi, r.: Maróthy Anna Zorka, Freeszfe. Fotó: Éder Vera



A halhatatlanságra vágyó királyfiban pedig az egyszerű földi halandóét a felsőbb erőkkel szemben, és mindkét esetben kihasználták a kisméretű bábozók és a színész (illetve a Szerb Antal-kódban az ember nagyságú testbáb) közötti méretarány extra effektjét. Volt egy hasonló jelenet a Freeszfe és a Gólem Színház közös produkciójában, a *Mundstock úrban* is, amikor élőszereplők játszották a házat átkutató SS-tiszteket. De itt magától értetődően behozhatnánk a *Lili és a bátorságot* is.

R. A.: A *Mundstock úrban* és a *Liliben* nemcsak báb, mozgó és élőszereplő viszonyai, hanem a vegyes bábtechnikák is a részét képezik egy finoman felépített rendszernek. Fájdalmasan szép, hogy az előbbiben Mont, azaz *Mundstock úr* árnyát egy színész alakítja (aki sokszor a *Mundstock* urat mozgó báb színész ún. untermannjaként is működik). A díszlet – egyfajta paraván – egy rafinált módon részekre osztott, kitartható ajtókkal, ablakokkal szabdaltsal fal, melyben minden nyílásnak megvan a saját funkciója: az egyikben *Mundstock úr* lakik, a másikban a Stern család gyűlik össze, külön kis odúja van *Haus úr*nak, és egy életnagyságú ajtón át lépnek be sorban a „másvilágba” a csíkos rabruhába öltözött zenészek... Mintha egész Prága bebújt volna egy zezugos gardrób-szekrénybe. Külön felület van a koncentrációs táborhoz kötődő árnyképeknek: *Mundstock úr* a valóságtól nem elrugaszkodott vízióinak. A gázkamrák felé menetelő arctalan tömeg fekete, fátyolszerű alakokból áll, az SS-tisztek pedig hatalmasra tudják nyitni a szájukat, vöröslík a nyelvük és a karszalagjuk a stilizált, álomszerű árnyjátékban. *Mundstock úr*nak is többféle alakváltozata van: a gülüszemű bunraku, a kétdimenziós pálcás és az árnyjátékhoz használt báb. És igen, valóban döbbenetes, ahogy berobbannak ebbe a groteszk, játékos formavilágba a színészek által játszott házkutató SS-tisztek.

A *Lili és a bátorság* című könyv és a belőle készült előadás, a szombathelyi Mesebalt Bábszínház produkciója tabutémát dolgoz fel, a gyerekeket érő szexuális abúzzsal kapcsolatban érzékenyít. Úgy is mondhatnánk, hogy megtanítja a gyerekeket arra: merjenek nemet mondani a felnőtteknek, megszabadulhatnak a nyomasztó titkoktól. De kétségtelen, hogy az előadás művészi produktumként is működött. Lilit egy háromdimenziós báb és a mozgója jelenítette meg, a többi szereplőnek csak a cirkuszi fellépés közben volt egy kétdimenziós pálcás bábja: az anyát, a bűvészt és a porondmestert tehát szinte végig színész játszotta, ami szépen magába foglalta *Lili* kiszolgáltatottságát, magára utaltságát, törekenységét.

G. E.: A *Mundstock úrban* ez a sok apró részletből összetevődő, a bábozók megformálásában is finoman kidolgozott miniatűröket használó, gazdag látványú színpadkép aztán pont kiemeli a folyamatos feszült várakozás monotonitását, sivárságát, a sok kicsi zug a nyomasztó bezártságot. Az árnyjáték a *Mundstock úr*on kívül a *Ciróka Bábszínház* első ifjúsági-felnőtt előadásában, a *Barguzin – lehullt csillag* és a *MárkusZínház* a legkisebbeknek szánt *Egyszer voltam* című produkciójában is hangsúlyos volt, és mindhárom esetben egy másik

dimenziót kódoltak így. Itt az elképzelt jövőt, a más bábtechnikát nem is használó, élőszereplős, sőt az árnyjátékban is főként a színészek testével operáló *Barguzinban* a múltat, az egészében árnyjáték *Egyszer voltam*ban pedig a születés, a létezés, az élet lazán felfűzött motívumait mutatta be.

A *Lili és a bátorságban* nemcsak a bábtechnika, hanem a főszereplő bábna kialakítása is jelentős: egy geometrikusan stilizált, hengeres végtagú testről van szó. Ennek van egy afféle modern gyerekjáték hangulata is, ami illeszkedik a cirkuszi helyszín pasztelles, lekerékített vizualitásához, de talán a néző szorongásán is enyhít, hogy nem egy realiztikus igénnyel kidolgozott bábgyerekkel látja ezeket az eseményeket megtörténni. A vizuális eltávolítás ugyanakkor kevésbé volt alkalmas a belső folyamatok érzékeltesítésére, ebben a mozgó rezdüléseire és a belső monológokra kellett támaszkodnunk, és ez a fogalmazás mód a titokkal járó izolációt, magányt is kiemelte.

A *Johannes Doktor Faust* (Magamura Alkotóműhely) esetében viszont azt éreztem, hogy itt a látvány maga a lényeg, és a cselekmény a kiszolgáló. A kis doboznyi bábszínpad annyira koncentrált volt a folyamatosan változó, részletgazdag helyszínekkel, a mives marionettekkel, köztük a humorosan groteszk pokolbeli lényekkel, hogy még úgy is szívesen néztem, hogy a történetvezetés nem volt annyira erős.

R. A.: A *Liliben* fontos volt, ahogy írtad, a (gyerek)néző szorongásának enyhítése. Az előadás vége is ezt a célt szolgálta, bár furcsamód szinte összecsapottnak, de egyszersmind szükségszerűnek is éreztem. Pillanatok alatt jóra fordult minden, *Lili* édesanyja és a porondmester rögtön a leghelyesebbet cselekedte (talán még a cirkuszi előadás is elmaradt). A valóság általában nem ezt a forgatókönyvet produkálja, de hát ez az előadás gyerekeknek készült, és talán nincs annál fontosabb, mint hogy a színpadon történtek után megerősítse őket abban, hogy helyreállhat a világ rendje, és minden visszatérhet abba a színes, „pasztelles, lekerékített” cirkuszi mesevilágba.

Valóban, az árnyjátékok még a színpadi valóságon belül is egy másik dimenziót nyitottak, az *Egyszer voltam*ban az élőszereplők váltak tűnékeny, éteri alakokká, ahogy bementek az átvilágítható paraván mögé – még akkor is, amikor nem bábként, hanem teljes testi valójukban jelentek meg. Így az alakmások között is volt némi átjárás; a színész által játszott és az árnybáb-kislánynak is ugyanolyan szöszmősz haja volt például – az efféle apróságoktól lett szerethető ez az előadás. A *Barguzinban* az árnyjátékban

megelevenedett múlt képei között (és a *Mundstock úrban* is) ott voltak az erőszak stilizált képei is – úgy tűnik, hogy egy ilyen elvont forma sokkal erőteljesebben és jobban működik, mint bármilyen direkt színpadi ábrázolás.

A *Johannes Doktor Faustban* lenyűgöző volt a látvány és a bábtechnika. Az előadás egyébként a cseh népi bábjátékokon alapszik, Faust-alakváltozata jóval Goethe előttre nyúlik vissza, amikor is az ördöggel cimboráló tudós története alighanem ismert toposz volt, akárcsak az ördögöt palacsintasütővel kupán vágó Paprika Jancsié vagy Vitéz Lászlóé. Ez a hagyomány termékenyítődik meg egyfajta kortárs képzőművészeti gondolkodással, amitől tele lesz az előadást utalásokkal Boschtól Escherig és Magritte-ig.

A látvány, pontosabban egyfajta ösztönművészeti megközelítés hangsúlyos volt *A jegesmedvék etetése tilos* (Manna Produkció) és az *It depends* című előadásokban is, melyeket a kortárs tánc felől is lehetett értelmezni. De úgy éreztem, hogy ez a két produkció a fogadtatás szempontjából eleve viszonylagosabb helyzetben van, hiszen a magyarországi bábszínházi hagyományok erősen kötődnek a történetmeséléshez (és ezt a fesztiválprogram is tanúsítja). Ezekben az előadásokban pedig még annyira sem volt kerek narratíva, mint a Góbi Rita Társulat és a BábSzínTér szintén „táncosnak” számító, ovisoknak és kisiskolásoknak szóló *Hacukalandjában*, melynek mindössze annyi a története, hogy egy gyerek felkel reggel, és felöltözik. Egyébként ez utóbbi előadás sem az a klasszikus bábos fajta – persze ebben a kontextusban könnyű bábként értelmezni a táncos testét, amire csak rátesz Góbi Rita hajlékonysága, törekenysége és kissé androgün jellege. De a *Hacukalandban* a ruhadarabokkal való bolondozásnak mint tárgyanimációnak is fontos szerepe volt, hiszen egyúttal olyan játékot is jelentett, melynek során a gyerek megismerkedik a saját testének és énjének határaival.

G. E.: Felnőtt nézőként inkább rossz érzésű, hogy a *Lili és a bátorság* prompt lezárása kimondottan a titok tematikáját viszi tovább: a szereplő jellemző személyes tárgyait bezárják a ládába, amelyre még egy nagy lakatot is tesznek, aztán kitolják a színről. De ahogy mondom, ez az előadás gyerekeknek

készült, a következmények pedig nem rájuk, hanem az értük felelős felnőttekre tartoznak, és ilyen tekintetben következetes az előadás. Annak egyébként kimondottan örültem, hogy nem jelenik meg ismét a bántalmazót játszó színész. Ennek az előadásnak van persze intézményi kockázata is; tiszteletreméltó, hogy egy (vidéki!) színházigazgató kiáll egy ilyen előadás mellett, de bábszínészként, pláne élszereplőként is kemény vállalás ez a szerep.

Miközben egyetérték azzal, hogy eleve hátrányos helyzetből indult a két asszociatív, fizikai színházi előadás, a kettő közül az *It depends*-nél azt éreztem, hogy ez a színpadon függesztett, ember nagyságú marionett annyira erős impresszió, amelynek merész ígérését a néző felé Lázár Helga előadásának nem sikerült beváltania. Az arcvonások nélküli, de anatómiai igénnyel kialakított, csupa ízület báb nagyon kevésbé működik bábként, technikailag sem eléggé kihasználta, sokkal inkább vizuális, mint funkcionális elem. *A jegesmedvék...* ilyen szempontból konzekvensebb: már magát a jegesmedve képzetét sem kizárólag a műanyag hulladékból összeállított bábfej, hanem ahhoz tartozó testként a színész testtartásai, mozdulatai, a testet borító fólia lebbenései, maga a mozgás és annak dinamikája hozta létre.

A hagyományosabb megközelítésű előadások között is bőven akadtak kiemelkedőek, példaként lehetne említeni a *Vas Lacit*, a Vojtina Bábszínház mozgalmas, látványos, nagyszínpadi produkcióját, amelynek a klasszikus alapanyag ellenére sikerült eredeti hangot találnia a rockos élő zenével és az elbeszélői keret humorával.

Vannak tehát izgalmas új irányok, témák, folyamatok a bábműfaj berkeiben, és ezek természetesen sűrítve jelentek meg a találkozó programjában, de attól mindenképpen felesleges tartani, hogy az újító, kísérletező megközelítések átvennék az uralmat a gyerekelőadások között, és kiszorítanák a hagyományos bábjátékokat. Most is vannak és minden bizonnyal ezután is bőséggel lesznek vásári paravánok, egymást püfölő kesztyűbábok, kegyetlenül lemészárolt sárkányok, klasszikus történetek és bennük különösebb lélektani reflexiók nélkül is élvezetes, archetipikus szereplők.



Szörényi Júlia és Krucsó Júlia Rita a *Barguzin – lehullt csillag fénye* című előadásban, r.: Fábíán Péter, Ciróka Bábszínház, Kecskemét. Fotó: Éder Vera

GÁSPÁR ILDIKÓ – SZENTECSKI ZITA

CSAK A ZENE?

Theatertreffen 2022 – négykezes

Sz. Z.: Már eltelt egy kis idő a fesztivál óta, de így visszagondolva az az érzésem, azt hiszem, ott is az volt, hogy csupa „diskurzussűrítő” előadást láttam, amelyek ritkán értek el hozzám érzelmileg.

G. I.: Hogy érted, hogy „diskurzussűrítő”?

Sz. Z.: Hogy mindegyik egy-egy politikai témafelvetés, ennyiben össze is foglalható. A legkézzelfoghatóbb példa erre a *Tartuffe* mint a kapitalizmus következményei, de ha van kedved, mehetünk egy kört, és akkor biztos lesznek kivételek is.

G. I.: Igen, ez vicces. Nekem tetszik. Tehát mondhatjuk, hogy mindegyik előadásnak van „üzenete”, „mondanivalója”, ahogy anno általános iskolában tanultuk. Őszintén szólva tőlem ez a gondolkodásmód nagyon távol áll, de valóban, a német színházban ez egy általánosan elfogadott alapvetés.

Sz. Z.: Sokszor sokkal konkrétabbak az előadások, mint nálunk. Azért is dobtam ezt be, mert nekem is furcsa. Ugyanakkor az szimpatikus, hogy nem kell feltétlenül történetek/dramák/mítoszok mögé bújni, lehet direktben tematizálni a problémáinkat, és erre a színpadot mint platformot használni.

G. I.: Nekem az első, amit láttam, a hannoveri színház előadása volt, Lukas Holzhausen rendezése Christian Baron önéletrajzi regénye alapján: az *Ein Mann seiner Klasse* – ahogy már a címe is jelzi – a társadalmi „osztályokat” és az azokból való kitörést, vagy épp a kitörés lehetetlenségét mutatja be tematikailag. Valójában sokkal inkább szólt a családon belüli erőszakról, és azt a kérdést vetette fel, hogy ez mennyire konkrétan kötődhet egy társadalmi „osztályhoz”. Az előadás érdekessége az volt, hogy az agresszor, az apa figurája színházi szempontból kétfelé volt osztva. Egyrészt volt egy test a színpadon, egy díszítőmunkás, aki az előadás folyamán felépített egy kis házikót, kitapétázta, még be is fedte. (Katja Haß díszlete egyébként az egyik legizgalmasabb és legátgondoltabb volt a Treffenen.) A díszítő nem játszotta el az apát, csak jelen volt és csendben épített. Másrészt a többiek – az anya és a két fiú – egy testetlen férfihanggal folytattak dialógust. Mintha egy megfoghatatlan szellemmel, egy legyőzhetetlen erővel vitatkoztak volna. Ami nekem problémás volt benne, az az, hogy a díszítőmunkás – egy erős testalkatú, tetovált, kopasz férfi – külsőleg

All right. Good night., r.: Helgard Haug, Rimini Protokoll. Fotó: Merlin Nadja-Torma

Jetzt wird auch
die Straße von Malakka abgesucht.



megfelelt a díszítő és az agresszor kliséjének. Ez erősítette azt a sztereotípiát, hogy az agresszor ez a *típus*: erős testalkatú, kopasz, tetovált. Szerintem ez helytelen. Talán ha többen játsszák a szerepet, akkor nem érzem ezt a fajta közhelyes leszűkítést.

Sz. Z.: Holzhausen rendezését sajnos nem láttam. Nekem az első *Az orléans-i szűz* volt, de ez tetszett a legkevésbé, és kivételnek is tartom. Nagyon hagyományos előadás volt. Nem éreztem mögötte olyan társadalmi igyekezetet, mint a többi mögött.

G. I.: Ezt az előadást én is kevésbé éreztem koncepcionálisnak, mint a válogatás többségét. Kicsit bele volt rámolva minden, ami most éppen trendi a genderdiskurzusban. Egyébként aznap derült ki, amikor műsoron volt, hogy nem fogják eljátszani, hanem felvételtől levetítik, mint egy mozi-ban, mert az egyik fontos szereplő covidos lett.

Sz. Z.: Helyesebben a rendezés utolsó húsz percéig Schiller azonos című drámájának adaptációját néztük, amelynek filmváltozata szintén a Covid-helyzet miatt készült el, Mannheimben így mutatták be annak idején. Improvizáció érződött a filmen, nem volt olyan érzésem, hogy ez egy élőben streamelt előadás, de olyan sem, hogy egy kész film vagy izgalmas filmnyelvi ötleteket sűrítő előadás-felvétel lenne, inkább azt éreztem, hogy egy furcsa hibrid, amelyben minden félúton maradt.

G. I.: Ewelina Marciniak lengyel rendezőnő rendezte, az átiratot pedig Joanna Bednarczyk készítette. Ez különösen az utolsó húsz perc miatt fontos, amikor is Johanna mint szereplő megszólalt, és Schiller szemére vetette, hogy miért halasztotta meg őt egy évvel korábban, mint az eredeti történetben, elvéve ezzel egy évet az ő életéből. Szerintem ez kifejezetten kínos volt.

Sz. Z.: Volt egy néző aznap, aki hangosan nevetett ezen a monológon, amivel érdekes helyzetet teremtett, mert szerintem a nézőtérben sokan hasonlóan éreztünk, csak nem tudtuk eldönteni, szabad-e nevetni. Érdekes volt az ebből keletkező zavar. Én nagyon csalódott lettem az utolsó húsz perctől. Nem tudtam eldönteni, hogy ironikus-e, ahogy a színpadon a nő mintákról, női hősiességről beszélnek. Azt éreztem, hogy az előadás fel szeretné vetni, milyen nőket emelünk piedesztálra, kikből lesznek hősök. Ez izgalmas és releváns felvetés lehetne, hogy például egy nőnek férfit kell-e válnia ahhoz, hogy át tudja vinni, amit szeretne. Ehhez képest az előadás (bár egy nő rendezte) inkább férfitekinteten keresztül ábrázolta Johannát. És egyszerű kliséket használt: a nő mint kislány/királynő, a vonzó, vágyakozó nő, majd a nő mint áldozat.

G. I.: A szereposztásban a katonákat nők játszották, és az volt az érdekes, hogy ezt a rendezőnő csak úgy tudta elképzelni, ha ezek a nők egyúttal férfiasak – és leszbikusok is. Én sem értettem, miért csinál hercegkisasszonyt Johannából. Ugyan a szöveg reflektált rá: egy ponton a Johannát játszó gyönyörű, szőke, kékszemű fiatal színésznő felvetette, hogy pont úgy néz ki, mint amilyennek bármelyik kéjszóvár vén trotty Johannát elképzele. Mégis, összességében én is csalódott voltam.

Egyébként egy nappal korábban láttam a *Slippery Slope*-ot a Gorkiban. Az angol nyelvű előadást az izraeli Yael Ronen rendezte, aki évek óta a legkeresettebb női rendezők egyike Németországban. A *Slippery Slope* tematikájában a könnyűzenei ipar anomáliáit és a metoo-mozgalom, a cancel culture hatásait vizsgálta rengeteg humorral, de sajnos így is elég bugyután. A szappanopera- vagy reality show-szerű történet nem lépett túl az idézett műfaj színvonalán, gyakran használta ismert musicalek, például a *Chicago* kliséit mind a zenében,

mind a karakter- és dialógusépítésben. Az egyetlen dolog, ami miatt az előadást egyáltalán végig lehetett nézni, az öt színész egészen magas színvonalú énektudása volt.

Sz. Z.: Itt vitáznék veled. Nekem nem tűnt bugyutának, sokkal inkább provokatívnak, és túllépett a szappanopera műfaján. Azt éreztem, hogy a szappanopera mint műfaj nagyon találó, mert amennyire kíváncsiak vagyunk, és sokszor katasztrófaturistaként viselkedünk, olykor emberi sorsokat megrontó afférok, abúzusok, történések miatt a kétfajta nézői pozíció megegyezik. Annak ellenére, hogy sokat nevettem, nekem benne volt az öregedés tragédiája, a népszerűség elvesztése, egy szerelem története, amely a sajtó és a cancel culture, a PR-manipuláció miatt ki sem alakulhat.

G. I.: Értem, ugyanakkor én ezt borzasztó közhelyesen és felszínesen ábrázoltnak láttam. Nem volt benne egyetlen valódi jelenlet sem. A szappanopera műfaját csakis az igazolta volna, ha valahol kipukkad, és igazi emberek tűnnek elő. Alapvetően ugyanaz vele a probléma, mint *Az orléans-i szűz*-zel: a *Barátok közt* szintjén mutatta be, hogy két ember hogyan szeret egymásba, és ezért ez komolyan vehetetlen volt. Innentől kezdve nem volt több bármelyik celebsztorinál.

Sz. Z.: Én egyszerre láttam benne a paródiát és a valós érzéseket. És vizuálisan iszonyú izgalmasnak találtam. Nekem az énekesnő fiatal avatárja behozta azt is, hogy valószínűleg olyan virtuális világok épülnek, ami még jobban elválasztja az embereket egymástól, és a korosztályokat is. Nem simán annyi volt, hogy egy megöregedni képtelen, magát kellemetlen helyzetekbe hozó, rossz ízlésű énekes helyett az avatárja lép fel, a jelenet ennél elementárisabban és univerzálisabban is beszélt egy disztópiáról. És a zárás is nagyon megható volt: minden szereplő arról énekel, hogy szeretnék, hogy megértsek őket, és rájuk figyeljenek, közben szűkül össze a reflektorfény, de ők ugrálnak, egymás elé állnak, hogy látszódnak.

G. I.: Igen, olyan volt, mint egy *Megasztár*-finálé – és láthatóan eléggé összecsapták. Nem tudták befejezni a történetet, egyszer csak vége lett. De kétségkívül szépen énekeltek több szöveggel, és az avatár is tényleg szép volt.

Sz. Z.: Jó, hogy erről ennyire mást gondolunk. A következő előadás, amit láttam, a *humanistää!* – Claudia Bauertól, a bécsi Volkstheaterből – Ernst Jandl 20. századi bécsi dadaista költő verseiből készült. Ez az előadás – amire egyébként szintén kevésbé jellemző az a konkrét politikai platform, amiről fentebb írtam – egy formai és ritmusbeli virtuozitás, sportteljesítmény élőzenével. A játsszók maszkokban léteznek, a színpad előtt zenekar játszik. Az előadás nem törekszik linearitásra, etűdöket látunk, egy kislemez mindennapjait, vágyait, érzéseit, álmait. Mindezt nagyon elrajzoltan. Ahogy korábban az *Ein Mann seiner Klasse* kapcsán írtad, itt is volt több érdekes szétválasztás: a színpadon játsszók hangját gyakran a színpad széléről, mikrofonon keresztül hallottuk, akár egy karaoke-színházban; a szövegek is (nagyon rövid, számozott versek) mikrofonba hangoztak el. Az előadás felbontotta az emberi hang, az emberi test, az érzések, gondolatok változásait. Elképesztően játszott a ritmussal, semmi esetre sem próbálta utánozni a valóságot. Nagyon élveztem, hogy ennyire Gesamtkunstwerk az egész, és egyáltalán nem a szövegre épít. De az előadásnak fontos eleme a szöveg, felemeli azt, és az ábrázolás nagyon ritkán illusztratív.

G. I.: Talán egy-egy ponton éreztem, hogy el van játszva a szöveg. Olyasmi szövegeket érdemes elképzelni, mint amilyeneket például Parti Nagy ír. Nyelvi virtuozitás, amikor a nyelv maga is színházi tér, mert a nyelvben történik meg egy csomó

minden – rendkívül szórakoztató, ha az ember érti; Jelinek is ilyen, talán ezért is szinte lefordíthatatlan.

Sz. Z.: És nekem felvetette azt a kérdést is, hogy hogyan vagyunk mi a saját testünkben, és hogyan viszonyulunk másokhoz.

G. I.: Jandl szövege egyébként szerintem nem egy emberről (férfiről) szól, hanem két emberről (egy férfiről és egy nőről). Egy párkapcsolatról, vagyis annak hétköznapi működéséről. Konkrétan Jandl élettársa, Friederike Mayröcker volt a másik szereplő, maga is író, művész. A maszkok által univerzálissá vált a férfi-nő kapcsolat és az együttélés, létezés abszurditása, humora, fel nem adhatósága és képtelensége.

Sz. Z.: Mégis mintha a férfin keresztül éltük volna át a dolgokat.

G. I.: Igen, rajta keresztül szólalt meg a nő is, de azért ő is fontos volt – az őt tolmácsoló férfi által lett fontos.

Sz. Z.: Úgy éreztem, hogy teljesen elemeire szedi az emberi létezést. Olykor a felesleges énjünket tette a mikrofonba, vagy valami külső megfigyelőt, vagy a legfilozofikusabb énjünket. A másik pillanatban meg mert banális és olcsó lenni. Nagyon sokféle volt, és bátor, egészében mégis megmaradt egy erős vizuális és stílusbeli egysége. Szerintem főleg a zenei kíséret és a maszkok miatt.

G. I.: Nekem elsőre a szöveggel együtt Ionesco jutott eszembe, Mr. és Mrs. Smith dialógusa a *Kopasz énekesnő*ből. A szkeccsben egy férfi és egy nő ült az asztalnál maszkban, és folyamatosan cserélődtek: új férfi, új nő, de a jelmez és a maszk nagyon hasonló maradt. A zene, az élő jazz fantasztikus volt. Valóban Gesamtkunstwerk volt, ahogy írod.

Sz. Z.: Nekem az a jelenet volt a kedvencem, amikor az egyik színésznő (Hasti Molavian) gyönyörű operaáriát énekel néhány sorból, amiből annyira emlékszem, hogy egy ajtó és egy csapat színész közeledett felénk a színpadon, a színészek néha csatlakoztak az énekléshez, és elmutogatták a vers sorait, de az illusztráció annyira vállalt volt, hogy nagyon működött, és vicces is volt. Beszélgethettünk utána Claudia Bauerrel, aki mesélt a biomechanika technikájáról. Nem ismerem ezt korábban. A maszkos játékhoz nagyon fontos, hogy a színész a testével kifejezően legyen jelen.

G. I.: A biomechanika Mejerholdhoz kötődik. Valóban érdekes, ahogy ezek az irányzatok visszatérnek – az expreszszionizmus hatása a német színházban mindig is erős volt, de most érzékelhető egy újabb hulláma. Szerinted ennek mi lehet az oka?

Sz. Z.: Szerintem az, hogy minden alkotó gondolkodik azon, hogy mi a valóság (ez persze létfilozófia is, de most az



humanistää! – eine abschaffung der sparten, r.: Claudia Bauer, Volkstheater Wien.
Fotó: Nikolaus Ostermann / Volkstheater Wien

alkotás szempontjából értem), és azt hogyan kell ábrázolni. Például Jeles András mindig is foglalkozott azzal, hogy milyen nyelvet lehet feltenni a színpadra.

G. I.: Valóban. De azt hiszem, ez a paradigmaváltó korszakoknak sajátja is, hogy a diskurzus alapját képező formákat újra akarják definiálni, és magát a tematikát is.

Sz. Z.: Engem is jobban érdekel az absztrakt, az expreszcionista, a szürreális stb. a színházban, mint a realizmus. De pont azért érdekes, amit bedobtam, mert mostanában nagyon sokszor annyira konkrét, ami a színpadon történik, hogy például a színészek gazdasági szövegeket mondanak a nézőknek egy órán keresztül. Ez meg a realizmus radikalizmusa, ami szintén érdekes út lehet.

G. I.: A realista, akár hiperrealista színészet jól ötvözhető egy formális játéknnyel. De menjünk tovább: nekem a következő előadás az *All right. Good night.* volt – ami számomra egyben a *Treffen* legjobb előadása volt. Bár nem volt benne hagyományos értelemben vett színész. A Rimini Protokoll női tagja, Helgard Haug rendezte az előadást. Az alapötlet az volt, hogy a Malaysia Airlines 370-es járatának 2014-es eltűnése, az azt követő történések és egy privát történet, egy férfi, egy apa demenciája, szellemi leépülése között vont párhuzamot. A bő húsz éve működő Rimini Protokoll már többször

bebizonyította, hogy bravúrosan bánik a színházi szerkezettel akkor is, ha többféle nem hagyományos műfajt ötvöz. Ebben az esetben egy zenekart és egy többtétéles zenei művet látunk az egész portált befedő tüll mögött. A zenekar mögött pedig operafólia van. A tüllre mondatonként vetítik ki a szöveget, az eltűnt gép és az apa egymásba szerkesztett történetét. Mi pedig olvassuk a sztorit és hallgatjuk a zenét. Időnként a zenekar virtuálisan megnövekszik, a tüllön és az élő zenészek mögötti operafólián is megjelennek zenészek, akik más hangszereken felvételtől játszanak. Két performer átrendezi a színpadot, kicsi strandot épít, homokkal, nyugagyakkal: a tengerpart, ahol megtalálták a gép első roncsait. Hasonlóan takarékos, de erős teatrális eszközöket pontosan adagolva épül fel az előadás. Később különböző női hangok beszélnek az apáról. A szeretkeikért aggódó és a kétségbeesett nyomozást évek múltán sem feladó, a hozzátartozóik megtalálásában abszurd módon reménykedő családtagok fájdalma, sorsa képszerűen átélhetővé varázsolja a külvilággal a kapcsolatot lassan elvesztő, a saját tudata elveszett darabkái után kutató idős férfi és a körötte egyre reménytelenebbül küzdő arctalan családtagok fájdalmát. Az előadás úgy hozott egészen közel az elmúlás, a veszteség érzéséhez, annak elfogadásához, hogy közben végigvitt ennek a lelki folyamatnak a különböző állomásain. És közben

Slippery Slope, r.: Yael Ronen, Gorki Theater, Berlin.
Fotó: Ute Langkafel MAIFOTO



nagyon finoman, humorral és absztrakt eszközökkel utalt a patriarchátus széthullására is. Pedig végig csak zenét hallgatunk, és olvastunk. Fantasztikus élmény és egy különleges, eddig sosem látott műfajban létrehozott mű. Ez már valami!

Sz. Z.: Nekem ez volt az egyik előadás, amelyik elért érzelmileg (csak ezen sírtam). A rendezőnő annyira személyesen és megejtően tisztán beszélt erről a viszonyról, hogy teljesen magával ragadott, még akkor is, ha olykor küzdelmes volt végignézni. Nagyon formalista munka: a színpadon nincsenek színészek, ami szerintem nagyon bátor és provokatív gesztus.

G. I.: Azért a két performer picit az. És az egyikük bele is szólt néhány mondat erejéig a mikrofonba.

Sz. Z.: És végre kezd valaki valamit a felirattal a színházban! A nagyteremben a felirat a falra volt vetítve, szóval vagy a falat nézted, vagy a színpadot. Itt a szöveg a tér része volt.

G. I.: Nekem nagyon tetszett, ahogy összekeverte, összemosta az előadás élő és felvételtől bejátszott rétegeit. Az élő és a halott, felvétel, emlék, mindegyik mint forma folyamatosan dialógusban volt egymással.

Sz. Z.: Sajnos nekem a zene nem volt elég erős ahhoz képest, hogy arra épült az előadás. Nagyon sokszor visszatért önmagába, amit persze értek: párhuzam a demenciával, de nekem ez a hangzás időnként fárasztóvá és unalmassá vált, míg a szöveg sosem.

G. I.: Számomra inkább kontemplatív volt ez a zene, de egyáltalán nem vonta el a figyelmem az olvasásról. Én németül olvastam, tehát az élmény közvetlen volt, mert a zenészek a szöveg mögött játszottak, párbeszédben a felvillanó mondatokkal. Kicsit olyan volt, mintha egy szuperagyú számítógép mesélne a távoli jövőből. Szárazon és pontosan, de a kellő mértékkel adagolva ahhoz, hogy az ember szíve összefacsarodjon.

Sz. Z.: A *Der Tartuffe oder Kapital und Ideologie* más szempontból volt érdekes: nagyon izgalmasan ötvözte a kortárs színház felvetéseit. Lejátszódik előttünk egy *Tartuffe*, de azon keresztül végigmegyünk a német történelmen.

G. I.: A 68-as diákmozgalmaktól indult, amikor a balliberális eszme volt az alapvetés.

Sz. Z.: Az egész egy közösségileg lakott, foglaltház-szerűen működő térben kezdődik, de a történelmi helyzeteket megidéző részekkel a környezet is átértelmeződik. Pernelle asszonyt Thomas Eisen játssza, és erre nem találtam megfigyelt, hogy miért.

G. I.: Én sem...

Sz. Z.: A játék nagyon nagy ecsetvonásokkal dolgozik, jó értelemben, rengeteget nevettem. Már a történetmesélésbe is beemelődnek hírek (vetítve), majd az előadás három órájából az utolsóban kapunk egy gazdasági-politikai összefoglalót a kapitalizmus káros következményeiről, a különböző társadalmi osztályok egyre áthidalhatatlanabbnak tűnő távolságairól. Nem mondom, hogy ez nem embert próbáló... De a megpróbáltatások ellenére (vagy pont ezek miatt) nagyon merész és felemelő gesztusnak tartom azt az állítást, hogy a színpad egy platform, a színház egy fórum, a nézők egy közösség, ahogy azt is, hogy a rendező, Volker Lösch ilyen konkrétan hívja fel a figyelmet problémákra, és azzal enged minket haza, hogy gondolkodjunk együtt közösen a megoldáson. Mi az, ami ma tényleg számít, mit tudunk tenni ma? Nekem nagyon inspiráló a színpadra mint cselekvésre készítető térre gondolni.

G. I.: Így van, én is nagyon élveztem, hogy az előadás azzal végződött, hogy elmondták Thomas Piketty elméletét arról, hogy hogyan lehetne a kapitalizmus anomáliáitól megszabadulni.

Sz. Z.: Nekem még a mostanában nagyon felkapott Mark Fisher *Kapitalista realizmusa* jutott eszembe.

G. I.: Csodálatos volt, ahogy csapódtak a székek, és távoztak a nézők, hiszen ők szórakozni jöttek, nem egyetemi előadásra. Az előadás főleg az újraegyesítés előtti és az azt követő német politikát és gazdaságpolitikát vitte végig. Így lett az egyik szereplőből Ossie, vagyis tipikus kelet-német, míg a többiek Wessie-k voltak. Tartuffe cowboy-kalapjában az amerikai „nagybácsit” jelentette, akihez még a németek is hasonlítani akarnak. Izgalmas volt látni a nyugati balos értelmiség fejlődését, a hippikorszak utáni polgárosodást, hogy kinek hogyan kedveznek a politikai-gazdasági viszonyok. Tartuffe ebben az esetben maga a kapitalizmus megtestesülése volt – és Piketty szövege ezt még világosabbá tette. *A tőke a 21. században* (2013) című könyve magyarul is megjelent (2015). A fülszöveg szerint: „Thomas Piketty [...] a fókuszba a gazdasági növekedés és a tőke megtérülésének ellentmondását állítja. Arra a következtetésre jut, hogy a gazdaságot a lassú növekedés, a társadalmat a kirívó jövedelmi egyenlőtlenségek jellemzik majd, és visszatér az oligarchák kora. A jelenlegi tendenciák a szuperjövedelmek féktelen növekedése, illetve a vagyonok szélsőséges koncentrációja valós és jelentős veszélyt jelentenek a demokratikus társadalmak meritokratikus értékeire és a társadalmi igazságosságra. Az elmúlt évszázadok tanulásaiból okulva és a megfelelő következtetések levonásával ez a mű olyan eszköztárat sorakoztat fel előttünk, amelynek segítségével ez a tendencia megfordítható lehetne.” Azt hiszem, Pikettynek igaza volt, hiszen amit 2013-ban előrejelzett, mostanra valósággá vált, és ezért volt annyira valódi az előadás vállalása, amikor a végén a színészek ezt a konklúziót – Piketty eredeti szövegét idézve – mintegy harminc percben részletesen kifejtették. Manifesztum volt ez – ami szintén a színház valódi célja kellene hogy legyen. Sőt, nemcsak mint forma, hanem – ahogy az egy rendes manifesztum esetében történik – valódi kétségbeesett kiáltás volt. És nekem különösen imponált, hogy a színészek ebbe teljes hittel és öntudattal beleálltak.

Sz. Z.: Igen, ilyen szempontból az előadás több volt kiáltványnál. A színészek annyira érzelmesen és plasztikusan adták át ezt a gazdasági szöveget, hogy muszáj volt figyelni. És én azt is éreztem, hogy például a hippi vagy anarchista foglalt ház csak az akar lenni, mert valójában Pernelle asszony tulajdona, aki jogosan (?) kéri számon, hogy hogyan használják a terét. Aztán Tartuffe miatt élvezni kezdi ezt az életformát. Ebben a gyerek-szülő viszonyban benne volt a lakhatás, benne voltak a családi minták, dinamikák, csupa olyan probléma, ami túlmutat önmagán, és nagyobb társadalmi, gazdasági kérdéseket vet fel – és mindez Piketty szövegében csúcsozott ki.

G. I.: És ne felejtjük el mondani, hogy ez nem az eredeti *Tartuffe* volt, hanem Soeren Voima szabad átírata. Igazából csak a szereplők és a sztori váza maradt meg. És a színpadon végig szabályos alexandrinusokban beszéltek, rettentő szellemes páros rímekkel és szövegekkel, bár persze voltak benne gyengébb megoldások is. Akár a *humanistää!*-ben, itt is nagyon fontos maradt a szöveg hatása is.

Sz. Z.: Ez azért elmondható általában a német színházról, hogy a szöveg mint akció is jelen van.

G. I.: Igen, és szerencsére a rendezések nem a szöveget akarják eljátszani. A SIGNA előadásában például nehéz volt szétválasztani az improvizációt a megírt szövegtől. A dán Signa Sørensen és férje, az osztrák Arthur Köstler 2001-ben alapították a SIGNA színházi kollektívát. Helyspecifikus, sok-

Like Lovers Do (Memoirs of Medusa), r.-kor.: Pinar Karabulut,
Münchener Kammerspiele. Fotó: Krafft Angerer



szor többórás installáció-előadásokat csinálnak, amelyekben a néző és a játsszók közötti fizikai határ elmosódik, a nézők résztvevőkké, létrehozókká válnak. Ez történt velem is, amikor elutaztam megnézni a Treffén egyik kiválasztott előadását, a *Die Ruhe* (A nyugalom) című darabot Hamburgba. (A helyspecifikusság miatt nem tudták Berlinbe utaztatni). Az előadást öt és fél óra hosszúnak hirdette a program, és percre pontosan addig is tartott, szünet nélkül. Én ennek az öt és fél órának a végén különleges, katartikus állapotba kerültem, és nem is annyira a pontosan felépített gondolatosság vitt el odáig, mint a Rimini esetében, hanem az öt és fél órán át tartó egyértelmű és őszinte igény a kapcsolódásra. Ez az előadás naivan vállalta, hogy a színház nem szól másról, mint arról, hogy mi, emberek, kapcsolódni akarunk egymáshoz. A hamburgi Régi Postahivatal lelakott, kétemeletes, vasbeton épületében találkoztunk. Egy nagy hálóteremnek berendezett terembe vezettek minket, ahol mindannyiunkat sorban elrendezett matracokra fektettek, egyenként betakartak, és miközben csukott szemmel fekvőtünk, egy nő lassan beszélt, mint egy jógaoktató, arról, hogy az ember elvesztette a belső nyugalomát, és újra meg kell találja azt. Ez ebben az intézményben sikerülhet: vándorútra fogunk menni, hogy visszatérhessünk az erdőbe, a nyugalom forrásához. Ezután négy-öt fős csoportokba kerültünk, mindenki kapott egy vezetőt, aki egy nappaliszerű szobába vitt minket, amelynek a közepén friss,

fekete földkupac volt. Leültünk, drámapedagógiai foglalkozásokról ismert játékot játszottunk, majd mind a négyen – mind nők – kaptunk egy-egy sűrű tréningruhát, frottírzoknit, hogy öltözzünk át. A vezetőnk férfi volt, hasonló, de koszos, leharcolt ruhában. Aztán együtt megérintettük, megszagoltuk a földet. Az épület különböző szobáiban-termeiben gyönyörűen megtervezett installációk voltak, az egyik terem például, amelyben szinte vaksötét volt, erdőnek volt berendezve. Szaggal, hangokkal, erdei kunyhóval. De volt étterem is, ahol enni kaptunk, mint egy kórházi menzán, tálcán, zöldséglevest, miközben a színpadon, akár egy, a *Twin Peaks*ből kiragadott képen, két gyönyörű, egymásra igen hasonlító, estélyi ruhás nő énekelt, és egy férfi kísérte őket harmóniumon. Volt terem, ahol élő, harminc centiméteres afrikai csigát tettek a kezünkbe, és a csiga békésen mászott a tenyeremben, és volt, ahol nem élő angolnákat vághattunk a földhöz felszabadító szitkozódások közepette. Végül visszatértünk a legelső terembe, ahol a csaknem negyven performer – akik egy része betegeket, másik része ápolókat játszott – közösen énekelt. Az előadás végig megőrizte a humort, a játékoságot és az ironiát, miközben a vállalás, hogy közelebb hozzon minket önmagunkhoz és egymáshoz, nagyon is valódi volt. Nem éreztem, hogy a játék, a paródia, az önirónia és a halálos elhivatottság között megbillen az egyensúly. Talán ezért törték fel olyan magától értődően és felszabadítóan az érzelmeim a végén.

Az egyik csoporttársam nagyon nehezen oldódott fel, sokszor arrogánsan, gyerekesen viselkedett: ott akart lenni, részt akart venni, de képtelen volt elengedni magát, és úgy belemenni a játékba, hogy közben tudja, hogy ez csak játék. De ez is az élmény része volt: ezért is éreztem egyre mélyebben menet közben, hogy akiket látok, nem színészek, és akikkel együtt sétálok, nem nézők – csak kapcsolódni vágyó emberek. Az utolsó előtti jelenetben, amikor mind összegyűltünk, ez az érzés erősödött fel, és változott valami furcsa, feloldó, eufórikus örömmé-szomorúsággá.

Sz. Z.: Tudod esetleg, hogy használtak-e irodalmi alapanyagot az alkotók? Ahogy mesélsz róla, eszembe jut például Thoreau *Waldenje*.

G. I.: Szerintem így, ahogy mondod, biztosan épült sok mindenre, a *Waldenre* is. Tele volt germán mitológiai utalásokkal, jobban mondva a paródiájukkal. Volt egy szereplő, aki a legmélyebben volt az erdőben a történet szerint, őt Ewaldnak hívták – eléggé Parsifal-szerű volt. Az egész a nyári szerepjátszó táborokat is eszembe juttatta, ahol mindenkinek felvett neve van.

Sz. Z.: Volt igényed utána beszélgetni az alkotókkal vagy akár nézőkkel, résztvevőkkel? Azért érdekel, mert nagyon érdekes, amit arról írsz, hogy a színház célja a kapcsolódás. És piszkál, hogy ez csak az adott kiragadott időre szól (még akkor is, ha ez az idő jóval hosszabb, mint egy átlagos előadásé), vagy tovább tart?

G. I.: A három közül az egyik csoporttárral kicsit hosszabban elbeszélgettem, kontaktot cseréltünk, azóta írtunk is egymásnak.

Sz. Z.: Ezt jó hallani. Én itthon is, bár inkább kortárs táncosoktól, elkezdtem hallani ezt a törekvést, hogy ne előadásokat hozzunk/hozzanak létre, hanem közösségi eseményeket. (Raubinek Lili, Kelemen Patrik és Szabó R. János *Rambója* például egy ilyen közösségi kísérlet.)

Toshiki Okada *Doughnuts* (Thalia Theater, Hamburg) című előadása egy burzsoá dilemmára épült. A dilemma nagyon egyszerűen hangzik. Egy hotelben lakó kis társaság el szeretne jutni egy konferenciára. Gondolkodnak, hogy taxival vagy busszal menjenek. De végül nem mennek sehova. Nem tudnak dűlőre jutni. Látszólag nem történik semmi, emberek együtt unatkoznak, egymásra bízzák a döntést, döntésképtelenek, nem tudnak felelősséget vállalni. Az egész előadás egy nagy parafrázis az értelmiség cselekvőképtelenségére. A szöveg repetitív, minimalista. A forma viszont annyira koreografikus, hogy a körülbelül egy óra alatt a játékosok rendesen leizzadtak. (A *Treffenen* egyébként kevés ilyen kisszínpad-i és ennyire testközlelől látható előadást volt.)

G. I.: Ha jól értem, ez az erőfeszítés, a fizikai jelenlébeli határátlépések adták a teatralitás erejét. Amolyan egzisztencialista játékként.

Sz. Z.: Igen, kicsit beckett-i volt.

G. I.: Én a Pinar Karabulut rendezte *Like Lovers Do* első felén unatkoztam, de aztán voltak remek részei, és mint rendezés egészében tiszta, átgondolt és szellemes volt.

Sz. Z.: Én úgy láttam, hogy bedobott egy sor mai témát, szépen becsomagolta, a hatáshoz és a sikerhez ennyi is elég, de mintha nem ment volna ezeknek a témáknak a mélyére, nem kérdezett rá a miértjére, csak (ki)használta őket.

G. I.: *LMBTQ*-diszkrét volt a tér, játszótér, úrlényfarsangparti. Én nem vettem komolyan ezt a formát, számomra inkább játékos provokáció volt, akárcsak a végén az égbe szálló úrsikló.

Sz. Z.: Talán nekem ez volt olyan, mint neked a *Slippery Slope*.

G. I.: Formailag igazad van, de azért az fontos, hogy közben egy brutálisan nyers és erős szöveget mondtak, Sivan Ben Yishai Németországban élő izraeli író szabadversét. Túl el-tartott volt olykor, ahogy mondták, és ezért nem lehetett menni vele, elunta az ember. Az egyik szereplő monológja törte meg ezt, aki színészként fel tudta emelni ezt a szöveget, és meg tudta tölteni a helyzetet hitelességgel. Itt egy részlet a szövegből, nyersfordításban: „Félig-meddig erőszak volt / Nem igazi nemi erőszak / A nő azt mondta, keményebben / A nő azt mondta, gyorsabban / Miközben megerősakolták / Aztán hazament, és egész éjjel a telefonján lógott / És a Tinderen keresett egy randit másnapra / Honnan tudjuk? / Csak tudjuk, és kész / Csak tudjuk, és kész.”

Nemi erőszak, abúzus és hatalmi visszaélés áldozatainak szövegeit mondták a vidám úrlényeknek öltözött *LMBTQ* szereplők. És ebben azért volt valami kétségbeesítően igaz. Szerintem ez fontos kérdés, és így jobban érthető a gondolat, hogy a nő gyakran követi a szabályokat, amelyeket akár egy szexuális helyzet előír, bár ezek gyakran a pornófilmekre támaszkodnak, és semmi közük a valódi intimitáshoz. A vágy szexnek álcázott helyzet valójában nemi erőszak.

Sz. Z.: A dominancia kérdése az intimitásban és a szexualitásban, a pornó hatásai és következményei – ez is nagyon kortárs téma, és valóban baromi fontos, hogy a színpadra is beemelődik.

G. I.: Igen, és bár a szöveg női szemszögű, azzal, hogy kiterjesztette transz és queer irányba is, csak még inkább fokozódott ez a fajta megfelelési kényszer – mint körülmény és mint a probléma egyik fontos összetevője. Van, amikor valaki annyira a perifériára kerül, hogy minden igazságával együtt csak önmaga paródiájaként tud létezni, saját jogon nem.

Sz. Z.: Én az ideai *Theatertreffenen* összességében azt éreztem, hogy a színház komolyan veszi, hogy aktuális társadalmi kérdésekkel foglalkozzon. És teszi ezt akár manifesztumként, akár közösségi aktusként, de (szinte) mindig gondol a felvetett kérdéseiről valamit, és ez nagyon inspiráló. Amit néha hiányoltam, az a zsigeri, lelki, érzelmi azonosulás, bevonódás.

G. I.: A lelki azonosulás többnyire inkább a zene által történt meg – már ha megtörtént. (Nekem kivétel volt azért a *SIGNA*.) A zene érezhetően nagyon fontos ezeknek az alkotóknak: szinte mindegyik előadásban zenéltek, énekeltek, nem is egyben szerepelt zenekar. Ez amúgy is igen erős tendenciának tűnik a kortárs színházban, a válogatáson pedig még inkább rajta hagyta a nyomát.

És ezen a ponton érdemes elmondani, hogy a *Theatertreffenen* ötven százalékos női kvóta van néhány éve, de most először tudott ez igazán kiderülni, hiszen az elmúlt két évet elmosta a Covid. A mostani válogatás tíz előadásából hatot rendezett nő.

Sz. Z.: Te mit gondolsz a kvótáról?

G. I.: A kvóta mindig nehéz ügy, de azt hiszem, van olyan helyzet, amikor szükség van rá – legalábbis eleinte –, hogy valódi változást lehessen elérni. Szerintem nagyon jót tett a fesztiválnak, és behozott olyan tematikát, megközelítést, gondolkodásmódot, ami nem volt jellemző eddig. Képzeld csak el, milyen lenne, ha volna Magyarországon női kvóta a színházban! Mondjuk, a kitűzött nyolc bemutató közül egyet, sőt akár kettőt kötelezően nő rendezne. És még akkor is milyen messze lennének a német mintától! Jelenleg többnyire egyetlen női rendező sincs a meghirdetett jövő évadokban.

CSEICSNER OTÍLIA

NEURODIVERZ

Wiener Festwochen 2022

A 2022-es Bécsi Ünnepi Heteken látott tizenkét előadás zöme az identitás kérdését vizsgálta, a globális trendekre adott lokális válaszokat. A programsorozat igyekszik bejátszani a valóban legélhetőbb európai város, Bécs kulturális és nem kulturális tereit.

Az auftakt, a fesztivál nyitókoncertje hagyományosan tömegkulturális esemény, mely akkor is élesen elválnak a három hónapos eseménysorozat programjaitól, ha nem egy eleve megosztó személy ad koncertet. Az idei Festwochen megnyitóján Yung Hurn (polgári nevén Julian Sellmeister) a híradások szerint rózsákkal felfegyverzett nőcsábászként jelent meg a pódiumon a Burgtheaterrel szemközti Rathausplatzon, és szexista, erőszakos szövegei miatt a kórus nem volt hajlandó őt kísérni. Bár a művészi identitás adott esetben élesen elválhat a polgári személy valós énjétől, kérdés, hogy az alkoholos befolyásoltság alatt okozott dominikai közúti balesetben 1998-ban negyvenévesen elhunyt Falco emléke előtti tisztelgés mint gesztus ellensúlyozhatja-e azokat a tulajdonságokat, amelyek negyedszázada még kevésbé voltak a fókuszban. A rapper Yung Hurn Falco sznobériájára és arroganciára egyaránt reflektált, ám sokak által szexistának és macsónak tartott fellépése azonnal vitát váltott ki: hogyan illik mindez az ökotudatos, polkorrekt, a site specific események révén egyszerűen lokális, illetve a nemzetközi koprodukciónak révén

globális eseménysorozatba? Az identitás kérdése révén kapcsolódhat, ha provokatívan is, az ideai fesztiválhoz.

A fesztivál központi eseményeinek a múzeumi negyed, a Museumsquartier ad helyet. Emellett a szervezők hangsúlyt fektetnek arra, hogy csak Bécsben létrehozható és/vagy látható előadásokkal bejásszák a várost – ugyanakkor finanszírozási okokból (EU-s pályázatok és koprodukciónak fontos, hogy saját bemutatóik utaztathatóak legyenek, és eljuthassanak jelentős fesztiválokra. A lokális gyakran érdekesebb, mint a blockbusternek ígérkező nemzetközi superprodukciónak. Így volt ez az Avignoni Fesztivál új igazgatója, Tiago Rodrigues – a párizsi Odéon és más európai intézmények, többek között a lisszaboni, genfi, nápolyi, campaniai, amsterdami színházak közös produkciójaként létrehozott – *Cseresznyés kert*-rendezésével, amelyben Isabelle Huppert játssza a főszerepet (a bécsiek nem is Csehovra jönnek, hanem „az Huppert”-re): nem hogy nem újíto, hanem kifejezetten kimódolt, kiszámított színház, ahol a társulat hiába pakolja Huppert alá a darabot, ő nem tudja az „E” csarnok hatalmas színpadát sem

L'Étang, r.: Gisèle Vienne. Fotó: Jean Louis Fernandez



jelenléttel, sem hanggal megtölteni. Törékeny alkata, a filmvásznon megszokott természetes gesztusai, szinte szintelenen sminkelt arca alig láthatóak maradnak. A szerepből is következő tehetetlenséget sem tudja mással, mint egy túsarkúban előadott, tőle meglepő, kicsit sem természetes toporzékolással kifejezni. Az előadás, amely a birtok elvesztését a végleteleg kizsákmányolt glóbusz parabolájává kívánja nagyítani, éppen a kiapadhatatlan szubvenciók révén konzervált pozíciók és hatalmi struktúrák, a földgolyó helyett a színház mint feudum megőrzését mutatja.

A Rodrigues-rendezés éles kontrasztban áll a „G” csarnokban párhuzamosan futó *New Creation* (Új Teremtés) című Bruno Beltrão-koreográfiával, amely szavak nélkül képes a feloldhatatlan társadalmi ellentmondásokat és antagonisztikus trendeket mozdulatba fogalmazni, a (Brazílián kívül is oly jól ismert) feszültséget, megosztottságot a tánc nyelvén felmutatni, sőt, magára a mozgásművészet filozófiájára rákérdezni: hogyan maradhatunk mozgásban, ha az embertelen közeg megbénít minden ellenállást? A toxikus közeget és az abból való szabadulási kísérleteket, a nekifeszülést és elrugaszkodást a hiphopra jellemző táncpárbaj dramaturgiájával képviseli a tizenkét, urban és kortárs táncot elegyítő táncos a minden elbukott kísérletből való felállás és újrakezdés energiáját bőr alá fűródő, zsigeri élménnyé téve. Ez az előadás számomra sokkal inkább lehetne az idei Wiener Festwochen emblémája.

Ahogy a négyórás, Wagner-mentes *Ring* is. A budapesti Wagner-napok kapcsán az interneten körbefutó kvíz, hogy vajon melyik műből valók az alábbi idézetek: Hojotoho; Wallala weiala weia; Heda, heda, hedo stb., ugyanazon ironizál, amin a *Nibelungok gyűrűje* című előadás nyitójelenetében Necati Öziri német drámaíró: értjük egyáltalán, miről szól az általa Wagner-ultráknak nevezett wagneriánusok fenntartotta kultusz? Mi a viszonyunk ehhez a szöveghez? Lefordítható-e legalább a történet a vállaltan Wagner-mentes előadásban? A szerző félórás, önreflexív monológja tempójával és dramaturgiájával is

előkészíti az estét: a monumentális hőstörténetekkel szembe-szegülő, közeli képekkel intimre komponált ellennarratívákat halljuk a nyolc kortárs popzenész által előadott puha, elektroakusztikus ambientben (zene: Black Cracker és Jonas Holle) elhangzó monológokban – a wagneri Gesamtkunstwerk koncepcióját gondolja újra a rendező, Christopher Rüping, és a perspektívák diverzitására, ütköztetésére helyezi a hangsúlyt. Erda, Alberich, Fricka, Brünnhilde meglepően bensőségesre hangszerelt monológjai mellett igazi bravúr az óriások iker-száma, amely a vendégmunkások sorsával köti össze a Walhallát építők történetét. A kalászkoszorús afro Erda a lázadásról, Alberich az alázás miatti eltörpülés érzéséről, Fricka a középkorú feleségek elhanyagolásáról, Brünnhilde az őt lefojtó üveglafonról ad keserű reflexiót. Mindezek után is igazi meglepetés Wotan felbukkanása a nézőtér hatodik sorában, és civil megjelenést hangsúlyozó hangja, ahogy összefoglalja a saját megítélését (nem pozitív). A Siegfriedet, Hagent, Mimét nélkülöző rendezés változatos eszközökkel (vokális betétek, élő videóközvetítés, kivetítés, bórleszkelemek, a színpadon felépített gyertyaöntő manufaktúra) tartja mozgásban a kifejezetten feel-good estét.

A fesztiválbázisról kilépve a 18. századi bécsi porcelánmanufaktúra és a második világháborúból maradt nagyméretű, vasbetonból épült légvédelmi, ún. flaktornyok (a flak a Flugabwehrkanone, azaz németül a légvédelmi ágyú rövidítése) a francia barokk Augarten parkban jól megférnek az északi pályaudvar helyén megvalósuló, közösségi tereket és ökotudatos megoldásokat ötvöző egyetemi várossal és lakónegyeddel szomszédos Brut inkubátorházzal. Itt mutatták be az író-rendező, korábban rádiós újságíró Marcus Lindeen *L'Aventure invisible* (Láthatatlan kaland) című előadását, amely a kényszeres álmodozók történetével foglalkozó *Wild Minds* (Vad elmék) és a nem- és névváltoztatáson átesett transz/queer személyek történetét *Regretters* (Akik megbánták) címmel feldolgozó dokumentumszínházi előadásokból álló identitástrilógia



Astronaut Wittgenstein, r.: Nataša Rajković. Fotó: Ines Bacher

harmadik darabja. A *L'Aventure invisible* három történetet állít párhuzamba: az elfeledett francia szürrealista művész, Claude Cahun önarcképeit reprodukáló, a saját nemi identitását megfogalmazni vágyó Sarah Pucille-ét, a két alkalommal is teljes arctranszplantáción átesett, így kétszer is korábbi arcát (így részben identitását) veszített Jérôme Hamonét és a saját stroke-ját megélő és az abból adódóan megváltozott személyiségjegyeit objektíven megfigyelő és leíró idegtudós, Jill Bolte Taylorét. Lindeen az előadást egy, a próbateremben megépített kétsoros, fa arénaszínpadra helyezi (a francia nyelvű szöveget telefonon lehet követni angolul és németül, ami jelentősen rombolja az előadás intimitását), a szereplők közelsége, a sallangmentes, már-már eszköztelen játék a dokumentumfilmek és a rádió interjúhelyzeteit idézi, de Lindeen vállaltan eltér a feature műfaji kötöttségétől, és nemcsak szerkeszti, de át is írja a szöveget, ami a rádióban elképzelhetetlen. Az egymásra szerkesztett történetek az identitás sérülékenységét járják körül – szó szerint is, a kis, kör alakú színpadon.

Innen biciklivel/metróval könnyen elérhető a bécsi Kaisermühlen (a. m. császári hajómalmok) az 1870–75-ös folyam-szabályozás¹ során létrehozott három Duna-ág (Donaukanal, Neue, Alte Donau) közül a középső melletti területre, a nyílegyenessé tett folyó közepén mesterségesen kialakított szintén nyílegyenes Duna-szigetre néz. Körbebetonozott partja szabadstrand, lépcsők vezetnek a vízbe, bár teljességgel érthetetlen, miért fürdik bárki is ebben a brutalista környezetben, a gyors sodrású hideg vízben, amikor néhány száz méterre onnan, a tóvá alakított Öreg-Duna-ágban a századfordulón kiépített strandok várják a csobbanni vágyókat a valóban kék, kristálytisza és sokkal melegebb vízben. A horvát Nataša Rajković drámaíró-rendező azonban ide, a folyóparti amfiteátrumba álmodta meg *Astronaut Wittgenstein* című helyspecifikus előadását, amely egyszerre installáció, az arra járókat megtévesztő és bevonó flashmob, egy felénk a Buharovok filmjeiből ismert minimál költségvetésű, kísérletező, szürrealis álom, szórakoztatva nyomasztó történet. Miközben egy messziről jött utazó beleveti magát az Új-Dunába, a darabot a véletlenül arra járók reakciói és a szereplőkkel való interakciói viszik előre – vagy éppen terelik új irányba. A Duna hol egyik, hol másik partján felbukkanó szakfanderes úrhajós, az amfiteátrum a Duna vízszintje alatt lévő, így vízben úszó orkhésztrájából időnként felbukkanó csuromvizes nőalak, a sétányon tologatott kerekesszékből kipattanó idős asszony és a nyomába eredő fiatal lány mind kapcsolatba lépnek a járókelőkkel, akik közül még az is része lesz a spontán alakuló előadásnak, aki tudomást sem véve arról, hogy épp egy jeleneten gyalogol keresztül, a telefonja kihangosítóján bonyolított videóhívással beint az alkonyi békakórust. Rajković a programfüzet szerint arra keresi a választ, hol a természetes és a mesterséges határa, hogyan működik a változás, és hogyan hat rá az idő. Az idő tudatos észlelése a kulcsa az előadásnak: minden időbe telik, amíg a közönség észreveszi és felismeri a szereplőket, amíg az úrhajós (talán a demens asszony képzeletében?) átér a hídon, amíg rájövünk, hogy a demens nő színész, stb. Minden helyzet érdekes, mert nem tudjuk, hogyan alakul tovább a szituáció. Az előadás a wittgensteini tétel („A logika kitölti a világot, s ezért a világban nincs semmi, ami esetleges”) cáfolata: nincs logika, minden esetleges. Ha sikerül magunkat átadni az előadás jelenének, átélhetjük az asszony laza asszociációs rendben, időt-

lenségben feltörő gondolatait: „örökké él az, aki a jelenben él”. A napfényes, kora nyári este szürrealis képei a nyaralóövezettel határos külvárosban a demenciát teszik átélhetővé.

Némi bécsi helyismerettel egy időkapuszlat nyit meg a város másik végén, Penzingben az egykori elmeegógyintézet a Baumgarten Höhe magaslaton álló, Otto Wagner tervezte szecessziós épületegyüttese. Az eleve színháznak épült pavilon (Jugendstiltheater am Steinhof) a nácik által százszámra megölt és eltemetett sérült gyerekek sírkertjére néz. Az itt előadott, francia nyelvű *L'Étang* (A tó) nem attól válik helyspecifikus előadássá, hogy a rendezés kihasználja a szecessziós teret – épp ellenkezőleg, a színházterem felújításra váró dekorja éles kontrasztban áll a neonnal élesen megvilágított modern szobadíszlettel –, hanem attól, hogy a hely maga a gyilkos hatalmi gépezet szimbóluma.

Robert Walser 1902-ben írt színművét a francia-osztrák koreográfus-rendező, Gisèle Vienne állította színre. A történet a kamaszkorról és a családi erőszakról Vienne rendezésében a hatalmi viszonyok tanulmányává válik, és ez a téma különösen mélyen rezonál azokban, akik ismerik a helyszín történetét. Adèle Haenel és Henrietta Wallberg bravúros precizitással artikulált teste és technikai eszközökkel is torzított hangja, ahogy lassított felvételnél mozognak a fehérre csupaszított, villódzó fényekkel megvilágított térben, a gyerek által az erőszakos szülőktől elszenvedett abúzus zsigerekig ható, kognitívan talán nem is befogott, az örökkévalóságig őrzött képeit vetítik elénk.

Ha van előadás, amelyben a minden pillanatban kontrollált színpadi mozgás mellett képtelenség a tartalmat közvetítő feliratra figyelni, a *L'Étang* ilyen. A többszörös nyelvi és mediális áttételt – a századfordulós, dialektális szöveg mai francia fordítása angolul feliratozva – inkább csak érzékelni lehet, ahogy azt is, hogy a két szereplő pontosan hány szerepet játszik (a leírások szerint tízet). Mivel minden gyerekszerepet Haenel és minden felnőtt szerepet Wallberg játszik, a jelenetek közötti hasonlóságok, ismétlődések révén az egyediről az általánosra tevődik a hangsúly.

Ha belegondolunk, Vienne, aki a charleville-mézières-i bábszínházi akadémián végzett, úgy vezeti a színészeit, hogy az alapmű szerzőjének kortársát, Edward Gordon Craigt idézi. Nemcsak abban, hogy egy erős rendezői víziónak rendeli alá az előadás minden elemét, ami a 20. század rendezői színházában alapvetés, hanem hogy lefaragja a színész létszerúségét, túlzó gesztusait, mimikáját, beszédét, a személyisége minden lenyomatát, ahogy Craig írja, az emberi természet szabadságra törekvését. Élettelen figurákat látunk egyfajta übermarionettként. A nyitóképek kirakati bábuja a rendetlen tiniszobájában megelőlegezik ezt a fajta színészvezetést, de a mélyebb értelmet, miszerint a hatalmi viszonyok között nagyon korlátozott mozgástere van a fiataloknak, a színészek játéka adja meg, azt pedig, hogy ők is láthatatlan zsinórokon mozgatott marionettek, a szecessziós tér által előhívott tágabb művészeti kontextus.

Az ausztrál Back to Back színház inklúziós előadása a szakszervezet 1989-ben alapított színházában (Theater Akzent) revelatív élmény volt. Az integráció és az inklúzió között az a különbség, hogy az integráció során egy kisebb, a többségtől eltérő csoportot próbálunk a már létező nagyobb közösségbe beilleszteni, míg az inklúzió során a kisebbség és a többség együttese, közössége hoz létre valamit. Együtt, közösen, ez a két kulcsszó. A több mint három évtizede alapított Back to Back Színháznak saját társulata van, székhelyük az ausztráliai Geelongban található, de előadásaikkal világszer-

1 https://de.wikipedia.org/wiki/Kaisermuehlen#/media/Datei:Karte_Donaudurchstich.jpg

te turnéznak. Az Ausztráliában három évtizede végrehajtott kormányzati fordulat, a társadalmi integráció elősegítése hívta életre a társulatot, amely előadásában a magunkról és másokról kialakított képet is megkérdőjelezi. Tagjai valamilyen látható vagy rejtett fogyatékossgal élnek, előadásaik az őket kínzó kérdésekre keresik a választ, legyen szó személyes, társadalmi-politikai vagy általános, ahogy ők mondják, kozmikus problémákról.

Jelen esetben a társulat improvizációit a rendező, Bruce Gladwin magnóval rögzítette, ám a szövegeket nem verbatim dokumentumszínházi alapanyagként kezelte. Amit látunk, fikció. Elgondolkodtató az is, hogy az előadás kontinenseket összefogó nemzetközi, ausztrál-német-amerikai koprodukcióban készült – az érzékenyítést tehát több kontinensre kiterjesztve tudják végezni, miközben ők maguk végig tekintettel vannak arra, hogy a státuszban lévő színészeik fizikailag (és jogilag) mennyit dolgozhatnak, és mennyi a kötelező pihenőidejük.

A *The Shadow Whose Prey the Hunter Becomes* (Az árnyék, akinek prédájává válik a vadász) című előadás kiindulópontja három ember, Simon, Sarah és Scott vitája arról, hogyan látják és határozzák meg magukat, és innen jutunk el olyan kérdésekig, mint a munkahelyi visszaélés, a digitalizáció, a mesterséges intelligencia megjelenése a munkaerőpiacon. Sőt, a színházi működésre is rákérdeznek. Az előadók (Simon Laherty, Sarah Mainwaring és Scott Price) eredetileg ugyan saját keresztnéven szerepelnek az előadásban, ám hogy a nevek mégiscsak szerepnevek, egy beugrás teszi világossá: Bécsben Simon szerepét Chris Hansen vette át, ezzel is jelezve, hogy amit látunk, nem a valóság.

Az egyikük autisztikus vonásokat mutat, a másiknak oxigénhiányos állapotra utaló testi és szellemi fogyatékoságai – és láthatóan fájdalmai – vannak, a harmadik átlagos megjelenésű férfi, akiről végig nem lehet eldönteni, miben áll az ő, mondjuk így, eltérése. A meghatározások, szinonimák, amelyeket magukra használnak, mind a hiányt írják körül: fogyatékos, fogyatékkal élő, sérült, rokkant, mozgássérült, valamiben korlátozott, valamire képtelen, hátránnyal küzdő. A vitában az eltérést és a sokszínűséget hangsúlyozzák, jelen esetben a neurológiai diverzitást.

Sarah idegrendszeri sérüléseiből adódóan megfontolt, kényszerűségből kiszámított és így artikulált mozdulatait látva elég arra gondolni, mekkora kihívás egy egészséges kisbabánál is elérni az alapvető mozgások beidegződését, hogy átérzhessük, milyen kín lehet egy felnőttnek a kieső neurológiai reflexeket pótolni, a sérült idegpályákat „újrahuzalozni”. Ezt felidézve talán mindenki számára átélhető annak a fájdalma, küzdelme, ahogy Sarah a színpadon a tárgyakat megemeli, arrébb teszi; különös súlyt kap minden érintés, amelyért neki meg kell küzdeni, és amelyet Scottnak el kell fogadnia, túrnie. Lehet ennél hangsúlyosabban artikulált a színpadi mozdulat?

Ezen felül érdemes elgondolkodni a láthatatlan korlátokon. Hol a határ? Ki számít sérültnek? Mit jelent a rejtett fogyatékossg? Mi az ún. silent brain injury, a külső szemlélő számára láthatatlan traumás agysérülés (TAS), amely a fej hirtelen ütődése, megütése által keletkezik (leggyakoribb okai autó- és motorbalesetek, sportsérülések, zuhanások, esések)? Tudjuk, hogy ez a krónikus fogyatékossg és az elhalálozások egyik fő oka az egész világon? Belegondoltunk már, hogy csak az Európai Unióban ezek az agysérülések évente egymillió kórházi ellátást igényelnek, és óriási társadalmi, gazdasági és egészségügyi terhet jelentenek, különösen, mert a legtöbb sérülés a 15–24 éves korosztályban fordul elő? A traumás agysérülések olyan fontos

neurológiai funkciókban is zavart okozhatnak, mint a szervezet önszabályzási mechanizmusai, illetve a szociális viselkedés szabályozása; növelik emellett a viselkedési rendellenességek, a pszichiátriai morbiditások, valamint a hangulat, az észlelés, az emlékezet, a figyelem és a végrehajtott funkciók romlásának kockázatát. Ismerünk ilyen embert? Ismerjük a nehézségeit? Mit tudunk tenni a neurológiai problémák mellett fellépő mentális sérülések ellensúlyozására, elfogadására?

Az előadók az ép(nek látszó) nézőket szembesítik azokkal a sztereotíp jelzőkkel, amelyeket ők maguk rendszeresen megkapnak („úgysem érted”, „gyerekes vagy”, stb.), miközben a vita és a döntéshozatal színre vitelével emlékeztetik a közönséget a bázisdemokratikus normákra is: olyan megoldásnak kell születnie, ami nemcsak a többségnek, hanem mindenkinek elfogadható, hiszen az egyéni és a kollektív felelősség erről szól.

Az előadás kiindulópontja lehet a normától való bármely eltérés tudatosításának, és alkalmas arra, hogy széles közönséget vonjanak be az információcserébe és a vitába. Ha abból indulunk ki, hogy vannak országok, ahol a fogyatékkal élők munkaerőpiaci alkalmazását a pártpolitikától független, kormányokon átívelő erős politikai akaraton túl tizenkilenc év támogatja alá,² kevésbé lepődünk meg azon, ha a munkaerőpiacon már jelen lévő fogyatékos munkavállalók is tartanak attól, hogy a robotok elveszik a munkájukat. (Van ilyen oldal, érdemes rákeresni, melyik ágazatban mekkora a veszélye ennek.³) A mesterséges intelligencia amúgy is jelen van a mindennapjaikban, hiszen a robottechnológia-asszisztált terápiák nagyon jó eredményeket mutatnak a rehabilitációban (például traumás agysérülteknél), ebben az előadásban azonban a szépen alliteráló karakterek (Simon, Sarah, Scott) mellé negyedikként belép Siri, az Apple mesterséges intelligenciája. Siri szerepe szerint eredetileg a Scott nevű szereplő nehezen érthető beszédét ismeri fel és feliratozza – ami egyben arra is válasz, lehet-e, hogyan lehet feliratozni egy nemzetközi fesztivál előadásait úgy, hogy az ne menjen a műélvezet rovására –, de ezen a dimenzió túl lépve Siri egy szellemes dramaturgiai csavarral az előadás teljes jogú szereplőjévé válik: a telefonok mellőzhetetlen és bosszantó prediktív szövegbeviteli módjához hasonlóan felülírja a másik három szereplő beszélgetését, megtagadja a káromkodások feliratozását. És innen nagyon hamar eljutunk oda, hogy a mesterséges intelligenciához képest senki – nemcsak a szereplők, hanem a jelenlévő nézők és műszak – sem tekinthető egészségesnek, épnek: mindenki valamilyen fogyatékossgal él.

Mit tud tenni a színház? Az ausztrál inklúziós előadás nemcsak érzékenyít a problémára, de megmutatja azt is, hogy az inklúzió révén másfajta minőség születik: a másik korláta it folyamatosan figyelembe vevő, elfogadó és arra tekintettel lévő munkából létrejövő produkció lehet katartikus, sőt hatása túlmutathat önmagán. Az itt érzékelhető munkamódszer termékenyítőleg hathat a profi színházi működés keretein belül a produkció minden résztvevőjének jóllétére (wellbeing) ügyelő lábnyommentes dramaturgiával (Trencsényi Katalin kifejezése) vagy közös dramaturgiával (Rácz Attila kísérletező, a hagyományos kőszínházitól eltérő működésekre.⁴

2 <https://www.endeavour.com.au/media-news/blog/19-good-reasons-to-hire-someone-with-intellectual-disability>

3 <https://willrobotstakemyjob.com>

4 Trencsényi Katalin és Rácz Attila vonatkozó tanulmányai *A dramaturg változó helye a 21. században: Esszék, tanulmányok* (szerk. CSEICSNER Otfília, ORBÁN Eszter, TÖRÖK Tamara, Budapest: Színházi Dramaturgok Céhe, 2022) című konferenciakötetben jelentek meg.

OANA STOICA

EGYÜTT, NE CSAK EGYMÁS MELLETT

Magyar színházak Bukarestben

A Magyar Színházi Szövetség (MASZIN), azaz öt romániai magyar színház egyesülete a BukFeszt idei, első kiadásán felnőtteknek és gyerekeknek szóló saját produkciók bemutatását tűzte ki céljává. A temesvári Csiky Gergely Állami Magyar Színház, a nagyváradi Szigligeti Színház, a szatmárnémeti Északi Színház Harag György Társulata, a székelyudvarhelyi Tomcsa Sándor Színház, valamint a Csíki Játékszín hat előadást mutatott be a bukaresti Odeon Színházban és a Nemzeti Operában. Fontos kezdeményezésnek tartom ezt annak érdekében, hogy legalább részben kilépjünk abból a buborékból, amelyben (nem csak) a színház területén élünk és működünk.

A vidék és a főváros, az etnikai kisebbségek (bár az „együtt lakó nemzetiségek” kifejezést jobb szeretem, mert az „együtt” előtag egyenlőséget tesz a domináns és a többi nép közé, szemben a „kisebbség” szóval, amely a többség és a többiek közötti hatalmi viszonyt feltételezi) és a bukaresti szakma/közönség között kapcsolatot teremteni azért szükséges, hogy ki-ki önállóságával megelégedve, a másikat figyelmen kívül hagyva ne vesszen el a saját elszigetelt univerzumában. A fenti öt intézmény ugyanis nem igazán látható Bukarestből, ahol

a magyar társulatok közül általában a nagyobb, mainstream színházak fordulnak meg, amelyek román közönséget is kiépítettek maguknak, és olyan képet alakítottak ki a magyar nyelvű színházi produkciókról, ami egy ponton túl a sztereotípiák kockázatával is jár. A romániai magyar színjátszás bizonyára nem korlátozódik csak bizonyos, esetleg nagyszabású előadásformákra, sem csupán néhány művészre. A BukFeszt a bemutatkozás lehetőségét teremtette meg azoknak a Bukarestben kevésbé ismert társulatoknak, amelyek szervesen, csapatként működnek, ugyanakkor kiemelkedő színészegyéniségekkel is rendelkeznek. Előadásaikat műfaji sokszínűség jellemzi, amely nemcsak a prózai színházra korlátozódik, de magában foglal táncszínházi, posztmodern formákat és kortárs hangvételt is; újragondolt klasszikus szövegeket is; olyan perspektívákat és témákat, amelyek (talán egy kicsit) eltérnek azokról, amelyek a nagyvárosi mindennapjainkat övezik. A fesztivál lényegében némi rálátást biztosított a világ azon részére, amelyről itt, a fővárosban nem tudunk (mert nem akarunk tudni?) túl sokat.

Az *Antigoné*-ban, amelyet Györfi Csaba rendező-koreográfus – aki Kreón királyt is alakítja – vitt színre a nagyváradi



III. Richárd, r.: Vladimir Anton, Csíki Játékszín. Fotó: Volker Vornehm



Budzisa Evelyn és Rappert-Vencz Gábor a *Raszputyin*ban, r.: Sardar Tagirovsky, Harag György Társulat – Szatmárnémeti Északi Színház. Fotó: Tibor Jäger

Szigligeti Színház Nagyvárad Táncegyüttesével, a tánc narratívaként működik. *Antigoné* története itt nemcsak filozófiai, etikai és vallási szempontból bontakozik ki (konkrétan az istenség és az emberiség viszonya, illetve a két világot irányító jogi paradigma), hanem az elbeszélés síkján is, ami kihívást jelent, mivel nonverbális előadásról van szó. *Antigoné* (Törteli Nadin) és Kreón szembenállása – hogy mi irányítja a világot: az isteni vagy az emberi törvények – új, talán nem is szándékos többletjelentést kap, mivel azt az előadás a valósággal, pontosabban az ukrain háborúval állítja párhuzamba. Az erkölcsi vita egy zord háború után játszódik, amelyben egy család tagjai a konfliktus két oldalára kerülnek. *Antigoné* testvérei, akik elesnek a csatában, más-más térfélen harcoltak, ezért Kreón király úgy dönt, hogy csak Eteoklészt temeti el, aki Thébáért adta az életét, a megszálló seregben küzdő Polüneikészt nem. Mindezek az események időben megelőzték a színpadi cselekményt, de ott lebegnek az előadás fölött, különösen a végén: *Antigoné* nem egyedül megy a halálba – véres testének képe az ukrain Buca áldozataira utal –, pusztulása az ítéletet meghozó Kreón fiának, Haimónnak (Barabás Hunor) a halálát is előidézi. Ez a többszörösen testvérgyilkos háború ma merőben más hangsúlyt kap, mint az eredeti fikcióban.

Az előadás másik jellemzője, hogy a mozgásszínházi forma alárendelődik a narratívának és az expresszivitásnak, így

többnyire tét nélküli. Sőt, a testeknek élettelen avatárjai is vannak – *Antigoné* két testvérét két próbababa „játssza”. Merevségük plasztikus kifejezőeszköz, például amikor Polüneikész a magasban lóg a karók között a háttérben – mint egy hullaházban, egy futurisztikus, vertikális temetőben vagy krematóriumban fekvő holttest (ez is a kép lényege, mivel a jelenetben *Antigoné* Kreón tiltása ellenére „eltemeti” testvérét). Az előadás szisztematikusan halad előre Szophoklész történetével Cári Tibor folytonos hanguniverzumában (dzsesszes és elektronikus beütésekkel tarkított átdolgozások és saját szerzemények), valamint a fakockákból álló díszletben (Szóke Zsuzsi), amelynek (mint egy mászófal) vízszintesen kiálló rúdjai között sorsok „navigálnak”, és testeket „feszítenek keresztre”. A látnok Teiresziasz (Barkóczy Réka) arcát fehér maszk takarja, amely egyrészt megkülönbözteti őt a többi szereplőtől, másrészt személytelenné teszi a végzet (hangtalan) testi megjelenését. *Antigoné* és Haimón, akiket tömlöcben (egy-egy kockában) öltek meg, sebesült, véres testként jelennek meg – a szenvedés, az irgalom és a politikai hatalom által eltiport idealizmus szimbólumaiként.

Nem kevésbé politikus előadás a Sardar Tagirovsky rendezte *Raszputyin* a szatmárnémeti Északi Színház Harag György Társulatának előadásában. A darab a Romanov-kor híres személyiségének életrajzát és imázsát felhasználva elemzi a 20. századot az első világháború kezdetétől a kommunista

diktatúráig. Szócs Géza szövegében a történelmi figura látók, aki megpróbálja megakadályozni a nagy borzalmakat, amelyeket az új évszázadban elkövetnek majd. Fiatal még az idő, de sok vér fog folyni.

A valós figura életrajzának fiktív feldolgozásában az az igazán érdekes, hogyan „látja meg” Raszputyin (akit Rappert-Vencz Gábor játékosan, de cseppet sem ripacskodva alakít) az összefüggéseket a 20. század nagy eseményei között, azaz hogyan azonosítja a gonosz forrását, és játszik el a gondolatokkal, hogy mindezt meg lehetett volna előzni (az ukrajnai háború rémképe itt is felmerül), sőt, hogy egyetlen esemény megváltoztatása az egész történelem menetét is megváltoztathatja (van ebben egy kis ezotéria és okkultizmus, ami Raszputyin kapcsán teljesen normális). De még a sötét oldalától nagyrészt „megtisztított” gonosz szerzetes a fikción átszűrt történelmi spekulációjánál is izgalmasabb a színpadi mechanizmus. És itt elsősorban nem a közönséggel való interakcióra gondolok, hogy a történelmet vacsora közben, kávéval, vodkával, vörös rózsával tálalják a nézőknek – ez a forma az Odeon Színház (ahol most a *Raszputyint* is bemutatták) a kilencvenes évek elejének híres ...*És megbilincseltek a virágokat és Cigánylányok* című előadásaira emlékeztet, amelyek hasonlóképpen dekonstruálták a színpadi konvenciókat, és próbálták lebontani a negyedik falat –, hanem arra, ahogyan a szöveg kontextualizálódik. Szócs Géza darabja bővelkedik szereplőkben, eseményekben, történelmi adatokban, amelyekhez a háttérre kivetítve folyamatosan adalékokat kapunk, magyarázatokat, történések, írók és filozófusok gondolatait. Csupa fontos információt, viszonyításai pontokat, amelyek részben magából a szövegből következnek, részben a rendezőtől származnak. Ily módon a két oldal, az aktív (az előadók) és a passzív (a befogadók) azonos szintre kerül a téma (az előadás) megértésében. Egy tömény, történelmi tárgyú szöveg esetében nagy a kockázata annak, hogy kellő háttérinformáció hiányában a közönség elveszíti a fonalat. Ezért ezt a megközelítést nemcsak ügyes dramaturgiai fogásnak tekintettem, hanem a gondoskodás gesztusának is értelmeztem. Ez utóbbi az alkotók érdeke is, gyakorlati haszna van a közönség nevelésében, egyben lehetőséget ad a nézőknek arra, hogy valóban partnerré váljanak az előadás során. És nem azért, mert megisznak közben egy csésze kávé, hanem mert értik az utalásokat, az összefüggéseket, értik, mi történik előttük a színpadon.

A *III. Richárd*dal, amelyet Vladimir Anton rendezett a Csíki Játékszínen, a közéleti politika terepére lépünk – igen, ismét az ukrajnai háború rémképe tolul fel, amelynek média-komponensei szép számmal jelen vannak a teremben. Richárd (Kozma Attila) politikus, aki a technológia (okostelefon és kamerák) és a közösségi média eszközeivel módszeresen rombolja a közvéleményben róla kialakult képet (unokaöccse ugyanezt teszi a TikTokon). Folyamatosan filmezi és filmezti magát, kütyükön keresztül kommunikál akkor is, amikor a beszélgetőpartnerrel (látszólag) egy térben van, mivel a közvetítés lehetővé teszi a manipulációt. Richárd itt már érett, kiforrott személyiségként jelenik meg, dinamikus ember, és fegyelmzett (tehát nem zsigeri bolond, hanem következetes és okos cselszövő); folyamatosan úgy szól a közönséghez, mint a *Kártyavárban* Frank Underwood (Kozma Attila még hasonlít is egy kicsit Kevin Spacey-re). (Underwood karaktere shakespeare-i struktúrára épül, a sorozat egyik epizódja kifejezetten a *Macbeth* parafrázisa, más epizódok jeleneteit pedig a *III. Richárd*ról mintázták.) Az a tény, hogy Richárd

gyóntatójának és bűntársának tekinti a közönséget, szintén beépül a karakterábrázolásba. A színpad közepén lévő aréna (Eranio Petruska díszlete), amely valójában csak félkör, még világosabban teremti meg Gloucester fejlődésének kereteit, a játékos kitettséget és a láthatóságot, a figyelem iránti vágyat. Természetesen Richárd megszállottsága a filmezés és a live-stream iránt segít a játéktér megsokszorozásában: a színpadok mögött, a fülkéknél és az előcsarnokban is kameráznak, a képeket élőben vetítik a színpadon lévő képernyőre, így a félamfiteátrum csak egy szín a sok közül. Richárd zajosan, nyugtalanul mozog (Bene Zoltán rockos beütésű zenéje élőben szól), de nagyrészt (önként) elkülönülve a többiektől – a jelentős pillanatokban is, amikor minden szereplő színen van, ő mindvégig magányos. Persze, hiszen megvetett ember, de mintha nem is a többieket kerülné, hanem inkább vágya az elszigeteltségre, mert így képes másokat megfigyelni, és a halálos csapdák pókhálóját szőni. Még egy dolgot érdemes megjegyezni ezzel a Richárddal kapcsolatban: a testi fogyatékoság hiányát. Nem a teste, hanem az erkölce az ok a megbélyegzésre. Ez a Richárd gyakorlatilag nem tekinthető áldozatnak, kezdettől fogva felelősséget vállal saját tetteiért. Gonoszsága nem a testi adottságai okozta bullying aljas következménye, nem egy fogyatékos ember frusztrációja, amiért nem fogadják be a közösségbe (jelen esetben a királyi udvarba), amiért a saját szülei elutasítják, hanem tudatos elhatározás. Nem a sors bánik vele könyörtelenül, ez a Richárd saját maga dönt a végzetéről.

A *Száll a kakukk fészkére*, amelyet a székelyudvarhelyi Tomcsa Sándor Színházban szintén Vladimir Anton rendezett, a szó szoros értelmében vett örület terét teremti meg: a fehér, szinte lüktető falak (utalás a kórházi pszichiátriai osztályok párnázott celláira – díszlettervező: Romulus Boicu), amelyek mintha beszélne és inognának, a betegek perspektíváját érzékeltetik. Ennek megfelelően az elbeszélés módja is kórosan szubjektív, és a cselekmény egészen örült fordulatokat is vehet. Nem tudjuk, valójában milyenek a szereplők, hiszen amit a színpadon látunk, a személyes, beteges, örülettől eltorzult ábrázolás szintjén mozog. A tér ijesztő, aminek szilárdnak kellene lennie, szétmállik, a teljes fehérség, beleértve a jelmezeket is, nyomasztó – a környezet csak súlyosbítja az örületet. A képbe ketten nem illeszkednek – McMurphy (Barabás Árpád) és Dr. Spivey (Wagner Áron), egyedül ők ketten viselnek színes öltönyt –, egyben ők azok, akik a valóságról objektív szemlélettel rendelkeznek, másképp is pozicionálják magukat. Míg a doktor puhány és egyáltalán nem kezdeményező, addig McMurphy elszabadult lázadó. E két véglet között a betegek olyanok, mint a zsinórjukat vesztett marionettfigurák. Ezt leszámítva az előadás kiszámíthatóan követi Ken Kesey és Dale Wasserman szövegét, és halad előre a rendező által meghatározott paradigmán belül.

Valójában a BukFeszt programjában látható valamennyi előadás többé-kevésbé megfelelt a román színházi standardnak, amelyet művészi higgadtság, a kényelmetlen és kortárs témák kezelésétől való tartózkodás és jobbára konformista szemlélet határoz meg. Bevallom, szívesebben láttam volna olyan előadásokat, amelyek problémákat tárnak fel és helyi közösségeket mutatnak be, mint általános filozófiákat elvásott klasszikus szövegekről. De így is jó volt, legalább egy kicsit megismertük egymást.

Az írás a Színház folyóirat felkérésére készült, fordította Kelemen Roland.

MI A TV ELLENTÉTE?

Könyv a Rimini Protokoll húsz évről

A pandémia következtében egy év csúszással jelent meg a dokumentarista színház állócsillagának számító berlini kollektíva vicenniumi (az elmúlt húsz évről szóló) kiadványa. A kötet háromszázötven oldalnyi fotóanyag elrendezésével segíti a tájékozódást a Rimini Protokoll által létrehozott színházi valóságokban, amelyek a minket körülvevő világ számos problémáját kutatják, kommentálják, forgatják fel és tárják elénk.

Egy ponton minden jelentős színházi alkotó vagy társulat számára öndefiniációs kérdéssé válik, hogy milyen módon archivál. És feltételezhetjük, hogy egy olyan társulat, mint a Rimini Protokoll a színházi archiválás egyébként is sok kihívást rejtő kérdés¹ sem oldhatja meg hagyományosan. Előadásaitak térben és időben kiterjedt kutatómunka, szakértőkből álló network kiépítése, „civiliek” színpadra léptetése,² új színházi formákkal, eszközökkel és helyszínekkel való kísérletezés fémjelzi – a szoroson vett előadás mindig ennek a komplexumnak a lenyomata, a színházi eseményből kifelé tartó „linkek” sokaságával. A Rimini Protokoll tehát nem pusztán társulat, hanem műhely, hálózat, műfaj és módszer. Működésüknek minden aspektusa más-más archiválási módot igényelne. A most megjelent *Rimini Protokoll 2000–2020* nem állítja magáról, hogy képes bemutatni a kollektíva munkájának összességét, azt sem állítja, hogy a két évtized alatt létrejött 122 színházi projekt megismerhető a könyv lapozgatásával, de – a Rimini előadásaihoz hasonlóan – perspektívákat kínál egy átláthatatlannak tűnő jelenség és információmennyiség megközelítéséhez.

A kötet szerkesztője Imanuel Schipper dramaturg és színháztudós, a Helsinki Színházi Akadémia és a Hamburgi Egyetem adjunktusa, aki a Rimini Protokoll mellett olyan alkotókkal dolgozott, mint William Forsythe, Jérôme Bel és Luk Perceval. A könyv szerkezete az ő ajánlataira épül, és bevezető szövegében Schipper világossá is teszi, hogy munkájának fókusza elsősorban a projektekhez tartozó fotódokumentáció áttekintése és szerkesztése volt. Ezt a döntést betudhatjuk annak, hogy szövegek könyvtárnyi mennyiségben születtek már a Riminiről,³ ugyanakkor felmerül a kérdés (Schipper is felteszi), hogy miért a könyvformátum lenne alkalmas az összegzés feladatára. Választ erre sem a szövegből, sem a kötetet végiglapozva nem kapunk, hacsak azt a befogadói attitűdöt nem tekintjük indoknak, amely egy könyv kézbevétele és olvasását jellemzi szem-

ben a Rimini honlapjának⁴ böngészésével. Világos, hogy a kollektíva munkájának sokdimenziós jellegét internetes felületen multimedális eszközökkel lehetne leginkább megragadni, így a kötet inkább egyfajta kísérletnek tűnik arra, hogy a Gutenberg-galaxis (és a könyvforgalmazás) rendszerében próbáljon átadni valamit a vizsgált téma komplexitásából.

Schipper hét perspektívát kínál a társulat munkájának áttekintéséhez: 1. szövegek, 2. kronológia, 3. katalógus, 4. munkatársak, 5. szakértők, 6. kapcsolódó oldalak, 7. lezárás. Az első perspektíva Schipper már említett, személyes hangvétellő bevezető írását, valamint a Manchester International fesztivál művészeti vezetője, John McGrath egy 2020 eleji, „The Message of Bad Weather” (A rossz idő üzenete) című szövegét fogja egybe. Ez utóbbi a Rimini gyakran szabadtéri – és így az időjárásnak kitett – előadásai kapcsán próbálja a klímaváltság kontextusába helyezni a társulat működését, de ez részletesebb kifejtés hiányában csak felvetés marad. Schipper szövegének legfontosabb része, hogy dramaturgként és színháztudósként felhívja a figyelmet arra az új identitásra, amelyet a Rimini mint társulat és műfaj adott a dramaturgoknak: a dramaturg egyszerre színházi alkotó, kurátor és kutató, akinek feladata a dramaturgia fogalmának folyamatos tágítása, és új (technikai) eszközök inkorporálása. A második, kronologikus perspektíva egy metróhálózathoz hasonló ábrával indít, amely a különböző előadások címeivel jelzett csomópontokat köti össze színes vonalakkal. A vonalak témákat, színházi eszközöket, az egyes projektekre jellemző sajátosságokat jelölnek, úgymint: „állatok a színpadon”, „gyerekek a színpadon”, „politikusok a színpadon”; „hazudni a színpadon”, „több nő, mint férfi a színpadon”, „köd gép akcióban”, „távírányított tárgyak a színpadon”, „utcai séták”, „a közönség fülhallgatót vagy látcsövet használ”; „szerelemről”, „haldoklásról és halálról”, „háborúról”. Az utolsó három, csomópontok nélküli fehér vonal pedig arra hívja fel játékosan, bár nem egyértelműen a figyelmet, hogy riminis előadásokban sosem volt szex vagy meztelenség a színpadon, viszont mindig volt videó. A következő huszonhat oldal egy idővonalé, amely a 122 projekt címét és pár mondatos bemutatását tartalmazza, mindegyik mellé egy-egy kérdést rendelve az adott munka témája kapcsán. A 2015 szeptemberében be-

1 Lásd GAJDÓ Tamás, szerk., *Digitális színháztörténet. Színháztörténeti és módszertani tanulmányok*, Budapest: OSZMI, 2009.

2 A Rimini terminológiájában ők, a civiliek, vagyis az előadás témájához kapcsolódóan a saját tapasztalataik, életútjuk, hivatásuk legitím képviselőjének tekintett nem színész előadók a „hétköznapi szakértői”.

3 A legutóbbi, legjelentősebb ez az esszékötet: Miriam DREYSSE, Florian MALZACHER, szerk., *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*, Berlin: Alexander Verlag, 2007.

4 <https://www.rimini-protokoll.de/website/en>

mutatott *Adolf Hitler: Mein Kampf, Band 1 & 2* mellé például ezt: „Milyen veszélyes lehet egy könyv?” A kérdések egyébként is meghatározóak a Rimini munkáiban – és a kötet kivitelezésében is: a kiadvány tele van az előadásokban vagy az előadások apropóján feltett kérdésekkel.

A kötet lényegi része tartalomában és mennyiségben is a harmadik perspektíva, a katalógusé, amely nem más, mint egy fotóalbum és egy, a fotók és előadások csoportosítására felkínált szempontrendszer. Schipper a 122 projektet tíz csoportra bontja. Noha a kronologikus elrendezésnél világossá tette, hogy egy-egy munka több csoporthoz is tartozhat, a katalógusban – a könyvformátum korlátai miatt – mindegyiket besorolja egybe az alábbi tíz csoport közül: 1. városok és városi dolgok (urbanities), 2. monológok (monologues), 3. megfigyelések (observations), 4. láthatárok (lines of sight), 5. gyűlések (assemblies), 6. drámák (dramas), 7. párhuzamosok (simultaneities), 8. munkák (jobs), 9. könyvek (books), 10. életrajzok (biographies). A projektek bemutatását válogatott fotódokumentáció és idézetek kísérik, részletek az előadások szövegéből vagy technikai forgatókönyvéből (megjelenik például kelléklista vagy ügyelői napló). A katalógus minden tematikus csoportját további kérdések vezetik fel, a „városok és városi dolgokat” többek között a következők: „Kié a város? Kik a szomszédaink? Hogyan lesz egy helyszínből díszlet?” Ebben a csoportba tartozik például a legendás, 2005-ös *Call Cutta* mobilszínházi előadás, amelyben egy calcuttai telefonközpontból irányították a Berlinben sétáló résztvevőket, vagy a *Remote X* című helyszínspecifikus audioséta-sorozat is, amely 2013 óta számos nagyvárosban megvalósult. A „monológok” csoportot elvontabb kérdések határozzák meg: „Többször mondom majd ÉN-t, mint MI-t? Tényleg ezt mondtam? Ki szeretné inkább eljátszani valaki más életét ahelyett, hogy élné?”, stb. Ide tartozik többek között a 2016-os *brain projects*, amely három színházi játék keretében igyekezett modellezni az emberi agyat, vagy a Riminitől a Trafóban a legutóbb látható *Nachlass* (Hagyaték), amelyben elhunyt emberek szobáit, hangját és történeteit ismerhették meg a nézők. A „Hogyan figyelünk anélkül, hogy befolyásolnánk?”, a „Lehet-e a színház kutatás?” és a „Lehet-e próbálni a kiszámíthatatlant?” kérdései határozzák meg a „megfigyelések” elnevezésű csoportot. Itt találjuk például a 2009-es *Heuschreckent*, amelyben 10 000 sáska volt a főszereplő a számukra berendezett teraszsztalon, vagy a 2017-es *win < win* installációt, amelyben egy medúzákkal teli akvárium üvegfalain keresztül vizsgálták a látogatók az állatokat, a velük szemben ülő másik embercsoportot és egyidejűleg a klímakatasztrófa lehetséges következményeit. A „láthatárok” csoportba tartozó projektek az első világ, azaz a kapitalizmus globális hatásait tematizálták változatos módokon. „Hogyan működünk együtt olyan emberekkel, akik távol tőlünk nekünk dolgoznak? Hogyan tekinthetünk kívülről a világunkra? Mi a TV ellentéte?” – ilyen kérdések keretezik többek között a 2008-as *Made in Italyt*, amely három, olasz és kínai felmenőkkel is rendelkező embert szólaltatott meg, a Trafóban is vendégszerepelt, 2009-es *Radio Muezzint*, amely a muszlim vallás és a technikai fejlődés kérdéseivel foglalkozott, vagy a 2019-es *Feast of Food* immerzív videóinstallációt, amely formailag Bruegel tablóból inspirálódva a globális élelmiszerlánc valóságát mutatta be. A Rimini talán legnagyobb színháztörténeti hatást kiváltó részvételi előadásai a „gyűlések” besorolás alá kerültek olyan indító kérdésekkel, mint: „Lehetnek a színházak parlamentek? Mi lenne, ha a színházban mindenki képviselne valakit? Hogyan jön létre a többség?” A kategória legjellemzőbb darabja a *100% City* statisztikai színházi sorozat, amely különböző nagyvárosok lakosságát mutatta be egy százfős, civilekből álló



minta segítségével az adott város közönségének.⁵ Ide tartozik a 2015-ös *Hausbesuch Europa* is, amelyben a színházjegyet váltó tizenkét fős mikroközösség játszott együtt egy, az EU múltjáról, jelenéről és jövőjéről és saját magukról szóló társasjátékot – egyikük lakásán,⁶ vagy a 2018-as *Weltzustand Davos*, amely a Svájcban évente megrendezett Világgazdasági Fórum működését modellezte és kritizálta oly módon, hogy a résztvevők különböző multinacionális vállalatokat képviseltek benne.

A hagyományos dramatikus színház felől közelítve a társulat másik arcát mutatják a „drámák” címszó alatt összegyűjtött előadások, amelyek minden esetben egy klasszikus színpadi mű apropóján született dokumentarista munkák. Ez a felsorolás klasszikus irodalom- és színházelméleti kérdésekkel indul: „Mi a szöveg a tartalmán kívül?” Mit mond el az öt körülvevő világról? Hogyan írja bele magát az irodalom az olvasóba, és változtatja meg az életét?” 2005-ben például a *Wallenstein* a Schiller-trilógia karaktereinek segítségével, az egykor a vasfüggöny két oldalán fekvő Mannheim és Weimar lakosainak bemutatásával térképezte fel a közelmúlt Németországának társadalmi feszültségeit, míg a 2011-es *Herrmann's Battle* (Herrmann csatája) hat érintett szerepeltetésével tárgyalta a Boszniában, Izraelben, Kairóban és az interneten zajló kortárs háborúk és szabadságharcok eseményeit. A „párhuzamosok” csoportba került előadásokat a találkozás motívuma köti össze. Ezekben olyan emberek szerepelnek, akik nagy távolságban élnek egymástól, de a tevékenységük globális szinten összefügg: a 2012-es *Lagos Business Angels*ben például lagoszi üzletemberek találkoztak európai társaikkal, a 2013-as *Situation Rooms*ban pedig különböző kontinensek fegyverkereskedelemben érintett szereplői – virtuálisan. A nézők ezeknek a találkozásoknak lehetnek a szemtanúi jellemzően egy voyeur-helyzetet felkínáló díszletben. A Rimini szinte összes előadásának tartozéka a nézők számára részleteiben nem ismert szakmák bemutatása és ezen keresztül rend-

5 Lásd SZABÓ-SZÉKELY Ármin, „Valóságtartalom. 100% City - A Rimini Protokoll és az emberarcú statisztikák”, *Színház* 50, 2. sz. (2017):16-17, <http://szinhaz.net/2017/03/27/szabo-szekely-arkin-valosagartalom/>.

6 Vö. „Rimini Protokoll ABCD”, ford., bev. BORONKAY Soma, *Színház* 49, 3. sz. (2016), <http://szinhaz.net/2016/03/02/rimini-protokoll-abcd/>.

szerszintű problémák és jelenségek felismerése. A „munkák” kategória ilyen kérdésekkel indul: „Hogyan írja át egy szakma az életet? Mi marad a munkából, ha elveszítet? Hol ér véget egy felettes felelőssége? Mi határoz meg egy embert?” Itt említhetjük például a 2003-as *Deadline*-t, amely „az átlag közép-európai” halála körül ténykedő szakembereket mutatta be, a 2004-es *Schwarzenbergplatz* című projektet, amely osztrák diplomatákkal, vagy a 2009-es *Der Zauberlehrling*et, amely illuzionistákkal foglalkozott. A „könyvek” csoportba mindössze kettő, de nagy hatású előadás tartozik (így akár a „drámákkal” együtt is képezhetek volna egy közös, irodalomalapú kategóriát): a Budapesten is vendégszerepelt *Karl Marx: Das Kapital, Erster Band* 2005-ben, tíz évvel később pedig a már említett *Mein Kampf*. A két, súlyos hatású német könyv a szereplők személyes véleményével, élettörténetével került új megvilágításba, ily módon dekonstruálva a rájuk rakódott történelmi, politikai és kulturális rétegeket. A katalógus utolsó csoportja az életrajzoké. Valójában ez az a csúcskategória, amely alá a Rimini összes előadása besorolható lenne, hiszen projektjeik a személyességre, az élettörténetekre és a civil szakértők személyisége által hitelesített tényanyagokra épülnek – és ezek életrajztöredékek formájában jelennek meg a nézők előtt. Itt esik szó többek között arról a *Blaiberg und sweetheart19* című, 2006-os előadásról, amelyet elsőként láthatott a kollektívától a magyar közönség a Trafóban, és amelyet a köznyelv csak „szívátültetős” darabként emleget. „Hogyan alakul az identitás? Mi történik egy önarcképpel a te tolmácsolásodban? Milyen tárgyak mesélnek el egy életet? Mikor dől meg egy önéletrajz? Mit mond el egy idős hang, amit egy fiatal nem tud?” – ezek a kérdések a Rimini-módszer alapjait is jelölhetnék.

A negyedik és ötödik perspektíva betűrendbe szedett mutató az előadások munkatársairól (alkotók, szereplők, stáb), valamint a projektekbe bevont szakértőkről (nem név, hanem szakma vagy érintettség szerint). Utóbbi listán körülbelül 750 tétel szerepel a fegyverkezés finanszírozása ellen fellépő aktivistától a 72 tengerimalacig. A „kapcsolódó oldalak” perspektívája tulajdonképpen egy kisebb gyűjtemény werk-, backstage- és stábfortókból, amelyeket Schipper tizenkét tematikus kategóriára oszt:

1. modellek (tervek, skiccek, térképek),
2. színpad (dízlettervek és inspirációk),
3. jelek (különböző feliratok, ikonok, embélékek),
4. társulat (csapatok, csoportok),
5. szövegek (szöveg- és könyvrészletek, olvasó és jegyzetelő emberek),
6. kellékek,
7. szünet (a próbák vagy produkciók szüneteiben készült felvételek),
8. backstage,
9. közönség (a nézőkről és résztvevőkről készített fotók),
10. koreográfia (mozgásokról és mozdulatokról készült fotók és skiccek),
11. város mint színház (a turnékon, utakon készült, városi tereket, utcai pillanatokat megörökítő fotók),
12. függöny (nem egyértelműen, de ez mintha munkafolyamatok, utazások, előadások, találkozások végét mutató fényképek gyűjteménye lenne – a válogatást mindenestre lezárja).

Végezetül a hetedik perspektíva a lockdown alatti projektekkel foglalkozik, amelyeket vagy emberi közreműködés nélkül (például egy polip főszereplésével), vagy internetes felületre fejlesztett a kollektíva: ez a rész kilenc aktuális munkát mutat be egy-egy fotóval és rövid leírással. A kötet utolsó oldalain Helgard Haug, Stefan Kaegi és Daniel Wetzel, azaz a Rimini Protokoll három alapító-rendezőjének közös, alig három bekezdésnyi biográfiája, annak a 266 városnak a neve, ahol előadásaik megfordultak, és a fotókreditek olvashatók.

Összességében a *Rimini Protokoll 2000–2020* alig lép túl a társulat arculatát és tevékenységét tekintve meglepően hagyományos fotóalbum műfaján, a szerkesztés és az elrendezés pedig ezen belül is lehetett volna gondolatébresztőbb, például láthatóvá tehetné volna az előadások közötti mélyebb tartalmi, módszertani, stiláris összefüggéseket és – talán az egyik legizgalmasabb szakmai kérdést – a témák megtalálásának, feltérképezésének és színrevitelének stációit. A legfontosabb állítás a borító belső oldalán olvasható: „Ezt a kiadványt mindazoknak az embereknek ajánljuk, akik a Rimini Protokollért és a Rimini Protokoll-lal együtt kutattak, gondolkodtak, ötleteltek, írtak, alkottak, fáradoztak, küzdöttek, mertek, varázsoltak, vesztek és reménykedtek. Ők mindannyian a Rimini Protokoll.”

Immanuel SCHIPPER, szerk., *Rimini Protokoll 2000–2020*, Köln: Verlag der Buchhandlung, Walther un Franz König, 2020, 421 oldal, 38 euró

URBÁN BALÁZS

AZ ŐSZINTESÉG EREJE

Gyárfás Dorka – Somos Ákos: *AlkalMáté TRUPP*

Tavaly nyáron ért véget Máté Gábor 2003-ban végzett színészosztályának, azaz az *AlkalMáté TRUPP*-nak a tizenhét éven át tartó előadás-sorozata, amely Zsámbékon kezdődött 2004-ben, majd 2013-ban átköltözött Budapestre, a Jurányi Házba (az utolsó bemutatót a Benczúr kertben tartották). A magyar színháztörténetben első alkalommal fordult elő, hogy egy nagy tehetségűnek tartott főiskolai osztály a végzés után minden évben összejött, és közös produkciót készített. Méghozzá nem irodalmi alapanyagból kiindulva, hanem a szöveget frissen

írva, az előadást rekordidő alatt konstruálva, a máról, az országról, a szakma és saját sorsuk alakulásáról beszámolva. A bemutatók a negyedik évtől kezdve már közvetlenül az osztály tagjairól szóltak, címük pedig a főszereplő neve volt. A Park Könyvkiadónál megjelent, látványosan szép kiállítású könyv címe ennek megfelelően a társulat neve. Gyárfás Dorka és Somos Ákos munkája klasszikus interjúkötet, amelyben – Mácsai Pál ajánlóját és a szerzők rövid bevezetőjét követően – Máté Gábor és az egykori osztály tagjai szólnak meg (olyan sorrendben, ahogy a róluk

szóló bemutatók elkészültek), majd azok a háttérben dolgozó munkatársak, akik nélkül az előadások e formában nem jöhettek volna létre (Izsák Lili és Kálmán Eszter látványtervezők, Dargay Marcell zeneszerző és Orlai Tibor, aki a Pestre költözéstől gyakorlatilag producerként segítette a munkát).

Első, felületes megközelítésben akár azt is gondolhatnánk, kevés hálásabb feladat van annál, mint amit a kötet szerzői vállaltak. Az AlkalMáté TRUPP előadás-sorozata az elmúlt másfél évtized megkérdőjelezhetetlen jelentőségű színházi eseményei közé tartozik, amelyet már első éveiben is megkülönböztetett érdeklődéssel figyelt a szakma és a közönség, s ez a figyelem és népszerűség az évek során egyre növekedett. A vállalkozás a nyár legfontosabb színházi eseményei közé számított, ennek megfelelően mind nagyobb publicitást kapott, a pesti bemutatókra a jegyek pillanatokon belül elfogytak. Ezen nem változtattak a sorozat közismert nehézségei, a Zsámbékról való elköltözés kényszerűsége vagy a két alapító tag, Fenyő Iván és Száraz Dénes kiválása sem – sőt, ez utóbbi talán még fokozta is a média érdeklődését. Azon persze lehet vitatkozni, hogy a média – illetve a közönség egy részének – érdeklődését mennyiben táplálták nem kifejezetten esztétikai igények, mint ahogy azon is, hogy a bemutatókról megjelenő írások mennyire tudták láttatni az egyes produkciók, illetve a teljes sorozat szakmai, esztétikai vonatkozásait, ám az e kérdésekre adható szkeptikusabb válaszok sem kérdőjelezik meg az alkotófolyamat különlegességét. Így aztán az AlkalMáté TRUPP történetét izgalmasan, színesen – Dömölky Dániel és Ilovsky Béla kitűnő fotóival gazdagon illusztrálva – bemutató interjúkötet méltó foglalata és lezárása a sorozatnak, s minden bizonnyal számíthat a színházszerető olvasók érdeklődésére. Ám ahhoz, hogy munkájuk ne csupán protokolláris célját érje el, a szerzőknek több csapdát, buktatót is sikeresen el kellett kerülniük.

Az egyik buktató éppen az a publicitás, amely a sorozatot hosszú évek óta kísérte. Máté Gábor és a trupp tagjai igen sokszor nyilatkoztak már magáról a vállalkozásról, illetve az egyes előadásokról. Többen közülük amúgy is szélesebb népszerűségnek örvendenek, következésképpen változatos sajtóorgánokban nyilvánulnak meg több-kevesebb rendszerességgel – vagyis nem könnyű feladat úgy kérdezni és beszéltetni az alanyokat, hogy a kötet ne a sokszor elhangzott és leírt mondatokat, illetve a jó néhányszor elmesélt történeteket tartalmazza. Ennek kulcsa bizonyosan az, hogy a napi sajtótermékeknél jóval mélyebbre kell ásni az interjúkban, egyfelől tágabb összefüggéseket érzékeltetve, másfelől felmutatva a párhuzamokat és az ellentmondásokat az egyes interjúalanyok által hasonlóan vagy éppen gyökeresen másképpen átélt történetek között. Ami magával hoz egy újabb buktatót is. Sok mindennek, ami a csapat tagjaival az évek alatt történt, gyökere és eredője a közösen megélt főiskolai években rejlik. Vagyis bizonyosan elkerülhetetlen erről az időszakról, a mestereikhez, az oktatási módszerekhez való viszonyukról beszélni, ám ezek teljes feltérképezése, az ellentétes érzések, vélemények analízise nyilvánvalóan szétfeszítené az alapvetően az előadás-sorozatról szóló kötet kereteit. (Miként az is nyilvánvaló, hogy a színházi szakma általános kríziseinek kontextusba állítására sem igen van mód, noha a legtöbb alkalommal, legalább egy-két jelenet erejéig, ezek is megjelentek a produkciókban.) Fontos kérdés továbbá az is, mennyire sikerül szakmai szempontból is szólni az előadásokról – vagyis az, hogy a beszélgetések ne ragadjanak le a személyes vonatkozásoknál, lássunk meg valamit az alkotófolyamatból is. És sarkalatos pont az őszinteség. Ami természetesen bármilyen interjú esetében kulcsfontosságú, de ha egy olyan alkotófolyamatról van szó, amelynek lényegi alapja a szereplők önmagukkal és egymással szembeni kegyetlen

őszintesége, akkor az átlagosnál is jobban irritálhatnak az esetleges elhallgatások, maszatolások. (És itt nemcsak magukról az interjúalanyokról van szó; már a bemutatóknak is fontos kérdése volt, hogyan jeleníthetők meg őszintén az egyes szereplők személyes kapcsolatai anélkül, hogy az így színre kerülő „civillek” azt bántónak, méltatlannak éreznék – még inkább érvényes ez a könyvre, ahol a nevesített vagy éppen csak körülírt, de jól felismerhető szereplőknek éppúgy nincs lehetőségük a válasza, mint a színpadon megjelenített alakmásaiknak.)

Gyárfás Dorka és Somos Ákos munkáját elsősorban azért érzem kifejezetten sikeresnek, mert elkerüli ezeket a buktatókat. Minden interjú mögött érződik a komoly felkészültség; nem általánosak a kérdések, nem a „levegőben lógnak”, hanem az egyes előadások konkrétumaiból indulnak ki, azokra kérdeznek rá. Ez a rákérdezés részben a megjelenített eseményekre, háttérükre vonatkozik, részben azok szakmai megvalósítására. Így a beszélgetésekből nemcsak az általános munkamódszer rajzolódik ki (amelyet a szereplők már korábban, többször is elmeséltek), hanem a produkciók megszerkesztéséről, egyes jelenetek megírásáról is sok információt kapunk. Egyszerre láthatunk rá tehát a közösség belső életére, annak változásaira és az alkotómódszer alakulására, a szakmai műhelytitkokra, ami igazán érzékletessé teszi azt a paradox helyzetet is, hogy az alkotók életrajzi elemekből építkezve állítanak elő fikciót, amelyet a nézők nem kis hányada valóságként néz. Fontos, hogy a szerzők ugyanarra az eseményre, jelenetre több alanytól is rákérdeznek, láttatva a különböző szempontokat is, ezért éppoly markánsan rajzolódik ki azok az események, amelyek majd mindenki számára egyaránt fontosak, mint azok, amelyekre az alanyok másképpen emlékeznek, illetve amelyeket másképpen éltek meg. A szerzők kiválóan találják meg az arányokat az eltérések bemutatásánál is; minden maszatolás nélkül felmutatják ezeket, de nem provokálják az interjúalanyokat, nem hoznak létre egyoldalú vitákat a beszélgetésekben – az olvasóra bízzák az eltérő álláspontok feldolgozását. Az eltérő nézőpontok természetesen azoknál a szereplőknél hangsúlyosabbak, akik nem tartoztak a közösség szűk magjához, vagy éppen az előadás-sorozat ideje alatt távolodtak el tőle – elsősorban a társulattól kilépő Fenyő Ivánnál és Száraz Dénesnél, de sok érdekességet rejt e szem-



pontból a Czukor Balázssal vagy Máthé Zsolttal készített interjú is. E beszélgetésekből kiderül, hogy voltak olyan konfliktusok mind a főiskolai évek alatt, mind az előadás-sorozat folyamán, amelyek különböző okokból nem kerültek kibeszélésre, és amelyeknek sokszor tágabb, a kötet kereteit messze meghaladó összefüggései vannak. Czukor Balázs például nem Máté Gáborral való konfliktusának mibenlétét vagy annak feloldatlanságát tartja problematikusnak, hanem azt a gyakorlatot, hogy teljesen elfogadott, ha egy főiskolai tanár üvöltözik a növendékkel. És Száraz Dénes nyilatkozata is erősen elgondolkodtat arról, mennyiben törvényszerű, mennyiben következik a képzés struktúrájából az, hogy vannak, lesznek olyan képeses emberek, akik nem tudnak alkalmazkodni az elvárásokhoz, a képzés módszereihez, s emiatt kudarc sorozatként élék meg azt az időszakot, amely a többiek számára szakmai szempontból is a legfontosabb éveket jelenti. (S noha többen úgy tekintenek Szárazra mint egyedi esetre, kivételre, aki egymaga volt a vesztese azoknak a képzési sajátosságoknak, amelyek az osztályt formálták, éppen a vele folytatott beszélgetésből látszik, hogy a helyzet ennél bonyolultabb. Egyfelől azért, mert Száraz nem egy másfajta színházeszmény híve, térvessztése nem eltérő elvekből vagy esztétikai ideákból következik, másrészt mert hangsúlyt kap másik két osztálytárs unortodox – harmadévben bekövetkező – távozása is.) Ezekhez a tágabb, a szakma és a színészképzés egészét érintő interjúkhoz kapcsolódnak más beszélgetések is: Dömötör András például nyíltan beszél a honi színházi hierarchiával, struktúrával kapcsolatos, a képzésben is megjelenő problémákról, a tanítás abbahagyásáról és Máté Gábortól való finom eltávolodásáról. Ugyanakkor a beszélgetéseknek mégis visszatérően fontos eleme a közösség ereje. Nem a mantrák, a közhelyek szintjén: az elbeszélte történések mutatják meg, hogy az alkalmi konfliktusok, az évek során felhalmozódó, eltérő emberi és szakmai tapasztalatok, no meg a kapcsolatok törvény-

szerű lazulása ellenére e közösségnek olyan különleges ereje van, amely lehetővé tette/teszi azt, hogy az egykori osztálytársak mindig megtalálhassák azt a közös nyelvet, amelyből kiindulva komoly szakmai eredmény esélyével tudnak együtt dolgozni. És éppúgy nyilvánvalóvá válik Máté Gábor pedagógiai és közösségformáló szerepe, mint ahogy az is, hogy a kívülről gyakran magától értetődően frappánsnak és gördülékenynek tűnő, villámgyorsan elkészülő bemutatásokat mennyi kérdés, dilemma és felkészülés előzi meg.

Ahhoz persze, hogy mindez így, a maga teljességében, összetettségében megszólaljon, nem elegendő a szerzők felkészültsége, szakmai tudása, arányérzéke, bizodalma az olvasóban. Kellenek hozzá azok a művészek, akik a beszélgetéseket érezhetően fontosnak tartják, és olyan őszinteséggel válaszolnak a kérdésekre, mint ahogyan az életüket is feltárták és feldolgozták az előadásokban. A trupp tagjai – a már névvel említettek mellett Járó Zsuzsa, Szandtner Anna, Kovács Patrícia, Mészáros Máté, Péter Kata, Gál Kristóf, Mészáros Béla, Vajda Milán, Jordán Adél – olyan érzékletesen, élményszerűen, esendőségüket, konfliktusaikat, szakmai és emberi elfogultságaikat is felvállalva beszélnek az eltelt évekről, hogy azzal valóban a sorozat részévé és egyben méltó lezárásává teszik a könyvet. Amely így sajátos dokumentum, szubjektív élménybeszámoló, szakmai anomáliákról folytatott diskurzus és izgalmas színészportré-gyűjtemény egyszerre, és amely a sorozat rendszeres nézői számára kiválóan alkalmas arra, hogy saját szubjektív benyomásait összevessék az itt leírtakkal, ugyanakkor érdekes, gazdag olvasmány azoknak is, akik csak alkalmanként követték a társulat munkáját. És ekként nemcsak funkcionálisan, protokollárisan, de tartalmilag is méltó kerete ennek a tizenhét évnek.

GYÁRFÁS Dorka – SOMOS Ákos, *AlkalMáté TRUPP*,
Budapest: Park Könyvkiadó, 2022, 280 oldal, 5999 Ft

E számunk szerzői

Bodor Panna (1992) dramaturg, Budapesten él
Csáki Judit (1953) kritikus, Budapesten él
Cseicsner Otília (1974) szerkesztő, dramaturg, műfordító, Budapesten él
Dézsi Fruzsina (1995) újságíró, szerkesztő, doktorandusz, Budapesten él
Dömötör Adrienne nyelvész, színikritikus, Budapesten él
Forgách András (1952) író, dramaturg, műfordító, Sződligeten él
Gabnai Katalin (1948) drámatanár, színikritikus, Budapesten él
Gajdó Tamás (1964) színháztörténész, Budapesten él
Gáspár Ildikó (1975) rendező, Budapesten él
Gergics Enikő (1992) kritikus, orvos, Budapesten él
Nánay István (1938) kritikus, tanár, színháztörténész, Budapesten él
Oana Stoica (1973) színház- és kortáránc-kritikus, a Dilema Veche és a Scena9 lapok szerzője, Bukarestben él
Proics Lilla (Kaposvár, 1967) kritikus, tornatanár, Budapesten él
Rádai Andrea (1979) szerkesztő, kritikus, műfordító, Budapesten él
Stuber Andrea (1960) kritikus, újság- és naplóíró, Budapesten él
Szabó István (1950) színház-szociológus, színháztörténész, Budapesten él
Szabó-Székely Ármin (1987) dramaturg, Budapesten él
Szenteczki Zita (1991) színházrendező, Budapesten él
Szűcs Katalin Ágnes (1956) a Criticai Lapok főszerkesztője, egyetemi oktató, Budapesten él
Turbuly Lilla (1965) író, szerkesztő, Náprádfán él
Urbán Balázs (1970) kritikus, Budapesten él