

THEALTER30(+1)

színháztudományi konferencia

2021. július 29-30.

Szerkesztette: Jászay Tamás

SZTE BTK Összehasonlító
Irodalomtudományi Tanszék

MASZK Egyesület

THEALTER30(+1)

THEALTER30(+1)

színháztudományi konferencia

Szeged, 2021. július 29-30.

Szerkesztette: Jászay Tamás

SZTE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék
MASZK Egyesület

Szeged, 2022

A konferencia megrendezését, illetve a tanulmánykötet megjelenését támogatta:

Szegedért Alapítvány



Szeged Megyei Jogú Város



Szegedi Tudományegyetem

Bölcsészet- és Társadalomtudományi Kar



MASZK Egyesület



Bánffi Szóda Kft.



SZTE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék – MASZK Egyesület
Szeged, 2022

Felelős kiadó: Fogarasi György, az SZTE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék vezetője
és Balog József, a MASZK Egyesület elnöke

Szerkesztő: Jászay Tamás

Műszaki szerkesztés, tördelés: Káldy Sára

Copyright © SZTE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék – MASZK Egyesület 2022

© A szerzők

Minden jog fenntartva!

ISBN 978-963-306-873-1

TARTALOMJEGYZÉK

TARTALOMJEGYZÉK	5
JÁSZAY TAMÁS: Szerkesztői előszó	7
SÍKFUTÁS	12
KISS GABRIELLA: „Festival of Fools”. Izgága gondolatok egy „off” program kritikusságáról	13
KÉRCHY VERA: Gergye Krisztián, a médium	31
MIKOLA GYÖNGYI: A pétervári független színházi mozgalom	39
OLÁH TAMÁS: „Minden ember szakadék”. Nagy József: Woyzeck, avagy a szédület karcolata (JEL Színház – CCN Orléans, 1994)	51
LENCSÉS GYULA: „Csak úgy szőrméntén”. A kérdőív mint színházi kellék a Metanoia Artopédia Jég-doktrínák című előadásában	63
RIHAY-KOVÁCS ZITA: Alternatív-e a független színház?	79
JÁSZAY TAMÁS: A hosszútávfutó magányossága. A THEALTER térben és időben	89
SPRINT	103
DUDÁS ROBERT: Via Mezei. Mezei Kinga újvidéki önkereső rendezéseinek kritikai fogadtatása	105
FERENCZ HEDVIG: A nappali szótlansága. Tér és kommunikáció összefüggése Hajdu Szabolcs munkáiban	121
KRIZSÁN LAURA: Zárt ajtók mögött, a szőnyeg alá söpörve. Erkölcsi kérdések és tabutémák Pintér Béla drámáiban	131
CZABALA ZSÓFIA: Szövegalkotás a társadalmi felelősségvállalás jegyében a k2 Színházban	145

MOHAI ALETTA: Ellentétek harmóniája – Ivo Dimcsev	159
BÁLINT ZSÓFIA: „Én táncolni fogok nyolcvanévesen is”. A táncoló test és a báb kapcsolata Ladányi Andrea előadásában	167
GÁTFUTÁS	181
ADORJÁNI PANNA: Úton a közös nyelv felé. Módszertani megjegyzések a kollektív alkotásról a 99,6% című előadás kapcsán	183
KELEMEN KRISTÓF: A BM tekintete és a hiányzó történetek	207
FÁBIÁN PÉTER: Szövegkönyv és irodalom, irodalom és szövegkönyv. A k2 Színház két színpadi szövegének keletkezéstörténete	231
RÁCZ ATTILA: Közös dramatizálás a Hólyagcirkuszban	247
MARATON	259
Független maraton. Kerekasztal-beszélgetés a független színház és tánc történetéről és jelenéről	261

Jászay Tamás

SZERKESZTŐI ELŐSZÓ

Az 1991-ben Szegeden először megrendezett THEALTER (egészen 1994-ig még: Szabad Színházak Nemzetközi Találkozója) rendszerváltó fesztivál, mint e lapokról kiderül, több értelemben is az. A mai társadalmi, gazdasági körülmények és mentális állapotok között a tulajdonképpeni léte csodaszámba megy. Eközben hangozzék bármilyen leegyszerűsítően, mégis igaz, hogy a THEALTER a legrégebbi, folyamatosan működő magyarországi nemzetközi előadó-művészeti fesztivál.

Ezzel függ össze vele kapcsolatos erős élményem, a „csakazértis” imperatívusza: a 2022-ben harminckettedik életévébe lépő fesztivál ennyi idő alatt már mindent *is* megtapasztalt pénztelenségtől értetlenségig, zajos sikerektől hűvös elutasításig, a saját közönség felnevelésétől a fiatal művészek lehetőséghez juttatásáig és még vagy ezer dolgot. Tette mindezt úgy, hogy a történet vége mégis mindig ugyanaz: az évről évre tikkasztóbb nyár kellős közepén a THEALTER diadalmasan megmutatja, hogy nem egyszerűen él, hanem élni akar – és fog is.

Az idő természetéből következik, hogy a benne élőkben egyszer csak megszületik az igény a visszatekintésre és összegzésre. Van, kell is, hogy legyen ebben nosztalgiázás, de a THEALTER az én szememben a múlt dicsőítése helyett mindig is a jelen és a jövő kutatására fordította energiái nagy részét. Mondjuk ki: mennyivel egyszerűbb lenne, mondjuk, a befutott, önmagukat eladó nevekkel megtölteni egy fesztiválprogramot ahelyett, hogy a szervezők folyamatosan kockáztatnak, nem csak művészileg, de anyagilag is, nem beszélve a pályázati pénzeknél is nehezebben elnyerhető tőkéről, a nézők bizalmáról. Ez utóbbi amúgy a THEALTER esetében az igazi aranytartalék: a város szövetébe – életszakaszától, „kedvétől” függően – hol jobban, hol kevésbé illeszkedő fesztivál nézői oldalról egyértelműen várt és elvárt része a sűrű szegedi nyárnak. És akkor ezeken a lapokon ráadásul még nem esik szó a számos évközi, szintén a MASZK Egyesület

szervezte programról a Régi Zsinagóga hűvös, ódon falai között meg azokon kívül.

Visszatekintésről beszéltem, és az, ahogyan a THEALTER archiválja saját működését, a hézagos, komoly adósságokat maga előtt görgető magyar színháztörténet-írásban feltétlenül példaértékű. Egyedülálló az, hogy az elmúlt három évtized műsorfüzeteit online lapozgatva a hazai (és évről évre egyre szűkülő mértékben, de azért valamelyest a nemzetközi) független színházi szcéna fő irányvonalai, gondolkodási és esztétikai sémái tetten érhetővé válnak, ráadásul nem egyszerűen egymás mellé rendeződnek, de reagálnak és reflektálnak is egymásra. Kivételes, hogy egy évtizede gyűlnek és hozzáférhetőek a fellépő alkotókkal készült rádió- és videóbeszélgetések, vagy hogy közel ennyi ideje készülnek a fesztivál teljes műsorrendjéről szakmai, mégis személyes impressziókat őrző blogbejegyzések színházszerető fiataloktól.

A dokumentálás fontos etapja volt 2015-ben a negyedszázados fennállását ünneplő THEALTER-ről a *Tiszatáj* júliusi lapszáma¹, ahol teljes leltár helyett a fesztiválnak arcot, személyiséget adó művészek, csapatok kapcsán írtak felkért szerzők interjút, esszét, tanulmányt, művészi hitvallást, könyvrecenziót és előadás-elemzést. 2020-ra, a harmincadik születésnapra folytatásként színháztudományi konferenciát terveztünk, amit a világjárvány miatt végül egy évvel elhalasztottunk. Innen a szokatlan – egyébként a fesztivál fésületlen fizimiskájához nagyon is illő – THEALTER30(+1) cím, ami a 2021. július 29-én és 30-án a Szegedi Tudományterem Bölcsészeti- és Társadalomtudományi Karán, a 31. THEALTER Fesztivál nulladik és első napján megrendezett kétnapos színháztudományi találkozó fedőneve volt. A konferencián elhangzott előadások videófelvétele elérhető a MASZK Egyesület Youtube-csatornáján, a prezentációkból készült tanulmányok pedig mostantól olvashatóak is.

Senkit ne tévesszen meg kötetünk borítója: nem sporttudományi szövegeket gyűjtöttünk egybe. A futás mint életforma, szemlélet, gondolkodás, egyszersmind tágas, a THEALTER-re több szempontból is vonatkoztatható metafora a konferencia szekcióelnevezéseinek forrása lett. A *Sprint* szekcióban egyetemi hallgatók és doktoranduszok számoltak be egy-egy, a fesztiválhoz kapcsolódó műhelyről, alkotóról vagy előadásról. A *Síkfutás* előadásait tapasztalt kutatók jegyezték, akik aktuális, a THEALTER fellépőihez kapcsolódó kutatásaikról adtak számot. Az önreflexió a magyar színházművészetben fehér holló: ezért is volt nagy öröm, hogy a *Gátfutás* szekcióban a THEALTER-hez kapcsolódó művészek beszéltek személyes tapasztalataikról egy vagy több projektjük kapcsán. A kétnapos ren-

¹ THEALTER 25, szerk. JÁSZAY Tamás, *Tiszatáj* 69, 7. sz. (2015), 44-133.

dezzvényt a *Független maraton* zárta, ahol Fuchs Livia, Imre Zoltán és Nánay István három és fél órás szabott időkeretben beszélgettek a hazai független színházak elmúlt száz évéről és jelenéről. A kétnapos rendezvényt szolid érdeklődés és igen pozitív szakmai és sajtóviasszhang kísértte.

A tanulmánykötet a konferencia struktúráját némi módosításokkal javarészt követi. Fontos tisztázni: tudatosan nem törekszünk se a teljes kép, se kronologikus narratíva megalkotására, helyette mozaikdarabkákat, történetrészleteket helyezünk egymás mellé, amik kiegészítik és párbeszédbe léptetik egymást.

A hét tanulmányt tartalmazó *Síkfutás* blokkot, egyben a kötetet nyitja Kiss Gabriella tanulmánya, melyben a szentesi Horváth Mihály Gimnázium Szegedre hozott és ide készült előadásai kapcsán gondolkodik teátrum és THEALTER összefüggéseiről, vagyis a névbe rejtett L jelentéséről és jelentőségéről. Ars poetica és ars pedagogica kapcsolata válik kézzelfoghatóvá a szerző által nyújtott tágas történeti és elméleti perspektívából. Kérchy Vera a fesztiválon sokszor fellépett Gergye Krisztián legújabb videoperformanszainak intermediális sajátosságait elemzi a rendező-koreográfus-táncművész nem újkeletű képzőművészeti érdeklődésének tükrében.

Mikola Gyöngyi a THEALTER nemzetközi vonulatának a legutóbbi századfordulót meghatározó csapatai apropóján történeti kontextusban számol be a pétervári független színházi mozgalom jellegzetes alakjainak és műhelyeinek tegnapijáról és igencsak tanulságos jelenéről. Oláh Tamás a magyar és világszínház emblematikus előadását, Nagy József „Szkipe” hivatkozási alappá vált 1994-es *Woyzeck*jét helyezi el saját korában és az azóta eltelt időben, bőségesen merítve az elemző reflexiókból, megtalálva a munka helyét az életműben és bemutatva a rendező totális művészetideáját. Lencsés Gyula színház és szociológia határvidéken mozgó tanulmánya a Metanoia Artopédia *Jég-doktrínák* című fontos előadása kapcsán izgalmas kísérletet hajt végre, amikor az előadás szerves részeként definiált játékos kérdőívet/kérdőíves játékot a szociológia metodikájával analizálja.

Újabb társtudomány, a jog felől közelít Rihay-Kovács Zitának az egészlet terület kardinális kérdéséről, a független és/vagy alternatív jelzők létjogosultságáról is gondolkodó tanulmánya, mely a szcena két meghatározó intézménye, a Szkéné Színház és a THEALTER Fesztivál létmódja közötti hasonlóságokat sorolja elő. Jászay Tamás tanulmányában a fesztivál fenoménjával kapcsolatos elméleti-történeti megfontolások rövid ismertetése után a nyugat- és kelet-európai kulturális programsorozatok kategóriái között helyezi el a THEALTER-t térben és időben.

A *Sprint* blokk kapcsán egy előzetes megjegyzés az olvasóhoz: az itt található hat szöveg mindegyikét a Szegedi Tudományegyetem bölcsészkarának hallgatói jegyzik, akik még nyilvánvalóan nem rendelkeznek azzal a színházelméleti és -történeti felvértezettséggel, mint e kötet számos más írója. Mégsem volt kérdés egy pillanatig sem, hogy előadásaiknak és írásaiknak helye van a gyűjteményben: ők annak a következő generációnak a képviselői, akik nélkül a THEALTER sem lenne, lehetne az, ami.

Dudás Robert izgalmas kutatási területe a vajdasági magyar színháztudomány 20-21. századi története. Dolgozatában a terület egyik markáns művészi profillal rendelkező alkotójának, Mezei Kingának (részben) a THEALTER-en is látható előadásainak kritikai recepciójára összpontosít, rendre ütköztetve a vajdasági és magyarországi szakkritika benyomásait. Ferencz Hedvig a film világából a színházhoz (vissza)érkező Hajdu Szabolcs életközépi válságot megelőző értelmiségi felnőttjeiről szóló nagysikerű trilógiája és a *Békeidő* című mozifilmje apropóján tűnődik az elvontsága ellenére mégis mindig nagyon konkrét térben zajló kommunikációs helyzetekről.

A mai magyar színház két fontos műhelyének vidékéről tudósít a következő két dolgozat. Krizsán Laura a THEALTER egyik veteránjának, Pintér Bélának három drámáját vizsgálja a bennük tárgyalt tabutémák nézőpontjából, egy-szersmind állást is foglalva a magyar színházi közbeszédet sokáig foglalkoztató kérdésben, hogy az all-round színházcsináló textusai értelmezhetők-e önálló színpadi szövegekként. Czabala Zsófia az idei év elején megszűnését nyilvánosan bejelentő k2 Színház különböző szövegalkotási stratégiáiról gondolkodik konkrét drámák és előadások kapcsán. Dolgozatának külön érdekességet ad, hogy a kötetben „párdarab” társul hozzá, az egyik társulatvezető Fábián Péter tollából.

A *Sprint* blokk utolsó két írásának fókusza a színpadi szöveg után a színpadi test felé mozdul. Mohai Aletta a Szegeden is számos alkalommal fellépett bolgár performanszművész, Ivo Dimcsev művészi profilját rajzolja meg, míg Bálint Zsófia a koreográfus-rendező-táncművész Ladányi Andrea és az életművében rendre felbukkanó bábelképzelések különböző megjelenési formáiról és lehetséges tartalmáról értekezik.

A magyar színházművészet egyik komoly adóssága, hogy létrehozói ritkásan reflektálnak saját alkotói módszerükre, többnyire nem rendelkezve azokkal az elméleti ismeretekkel és gyakorlati tapasztalattal, ami munkájukat tágabb, akár színháztudományos kontextusban is értelmezhetővé tenné. A *Gátfutás* blokk négy írása ezen az alapálláson kíván változtatni: a megszólított alkotók mind a THEALTER történetének fontos fellépői, de ami ennél lényegesebb, hogy saját,

már sikeresen lezárult vagy folyamatban lévő doktori eljárásuk részeredményeit osztják meg az olvasóval.

Adorjáni Panna a *collective creation/devising* módszere kapcsán lényegi megállapításokat tesz saját és a kolozsvári Reactor alkotóközösségének személyes tapasztalatait a felvázolt elméleti háttér előtt éles fényben láttatva, egyben markánsan problematizálva az alkotói-értelmezői szerep(ek) ambivalens mivoltát. Kelemen Kristóf a *Theatron* című folyóiratban megjelent írását változatlan formában közöljük újra: a drámaíró-rendező a Szegeden is nagy sikerrel szerepelt *Megfigyelők* című előadás kutatás alapú születésének folyamatába engedi bepilantani a kíváncsi nézőt. Igen tanulságos az, ahogyan Fábián Péter rekonstruálja és elemzi *A baranyai gyöngyösbokréta*, illetve a *Ki vele, Néró!* című, a k2 Színház számára írt és a társulattal bemutatott előadások szövegkönyveinek születését. A k2-höz hasonlóan a Hólyagcirkusz alkotóközössége is a THEALTER rendszer vendége volt, mindkettő gyakorlatilag születésétől a közös társulati lét lezárásáig folyamatosan jelen volt Szegeden. A Hólyagcirkusz egykori színész-dramaturgja, Rácz Attila kétrészes tanulmányának első fejezetében a Szőke Szabolcs koordinálta társulatban működő közös dramatizálás módszertanáról tesz értékes megállapításokat.

Szerkesztőnek nem illik, talán nem is szabad elfogultnak lennie, mégis ki kell mondanom, hogy a *Független maraton* fantáziánévvel ellátott kerekasztal-beszélgetést a gazdag kötet talán legizgalmasabb és -hasznosabb anyagának látom. Fuchs Livia, Imre Zoltán és Nánay István a független terület kiváló ismerői, akik különböző minőségeikben évtizedek óta követik, rögzítik, sőt úgy vélem, különböző eszköztárakkal, de formálják is a magyarországi függetlenek működését. Három részre osztott, valóban maratoni beszélgetésük a szigorú kronológia helyett műhelyeket, alkotókat, jelenségeket listáz és elemez, visszatekintve az elmúlt bő száz évre. Külön köszönet illeti őket azért, hogy a beszélgetés általam előkészített szövegét kérésre lelkiismeretesen kiegészítették és pontosították. A *Független maraton* első számú értékét abban látom, hogy a megszólalók a beszédes részletek értő elősorolása mellett nagyívű összefüggéseket is láttatni engednek, melyek okulásul szolgálhatnak nem csak a hazai független előadó-művészetek iránt érdeklődő néző, kutató, egyetemi hallgató, de az érintett művészek számára is.

A THEALTER30(+1) színháztudományi konferencia védnöke, Prof. Dr. Gyenge Zoltán, bölcsészkarunk dékánja – akit a szegedi alternatív színjátszáshoz egyébként is szoros szálak fűznek – amellet, hogy üdvözölte és támogatta a kezdeményezést, jelezte a THEALTER-történeti munka folytatásának szükségességét. A jelen kötet az első lépés a kijelölt úton.

SÍKFUTÁS

Kiss Gabriella

„FESTIVAL OF FOOLS”

IZGÁGA GONDOLATOK EGY „OFF” PROGRAM KRITIKUSSÁGÁRÓL

„Szabad Színházak Nemzetközi Találkozója” – ezen a néven zajlott le 1991-ben az első THEALTER Fesztivál, és valószínűleg lehetetlen összeszámolni, hogy az elmúlt három évtizedben ki, hányszor és hányféle okkal, illetve céllal írta le ezt a két intézménynevet. Mivel Szeged a színházi dekonstrukció hazai diskurzusának szülővárosa, nemcsak hasznos, de ildomos is emlékeztetnünk magunkat arra a derridai tézisre, mely szerint a tulajdonnévvel egyenértékű individuális szignatúra különleges nyelvi megnyilvánulás [*énoncé*]. Úgy biztosítja ugyanis a saját név túlélését, hogy közben a névvel együtt hordozza az aláíró halálát. S mivel „átjárja az örök visszatérés gondolata, nem egyszerűen egy empirikus tény-szerűség, hanem valami máson alapszik, mint ami ő maga”.¹ Mi ez a 2021-ben harmincegyedszerre visszatérő „Másik”, amit pályázatokban „küldetésnek”, „szellemiségnek” szoktak nevezni? Írásom úgy keresi erre a kérdésre a választ, hogy az elnevezésben szereplő (brechti és artaud-i mintát követő) „L” betűt a kritika politikussága, a „festus” szót a találkozás szemantikai tere felől értelmezem, vizsgálatom fókuszába pedig a szentesi Horváth Mihály Gimnázium irodalmi-drámai tagozatát először 1994-ben, majd 2006 óta rendszeresen reprezentáló utcaszínházi előadásokat és azok színházpedagógiai jelentőségét állítom.²

¹ Jacques DERRIDA írását - *L'oreille de l'autre* (Montréal, Québec: VLB Éditeur, 1982), 665. – idézi ANGYALOSI Gergely, „A név és az aláírás problematikája Jacques Derrida műveiben”, in *Derrida Marx-szellemé*, szerk. KARIKÓ Sándor, 13-29 (Budapest: Gondolat Kiadó, 1997), 22.

² *Kép-játék* (1994), *Kié itt a tér?* (2006), *Volt egyszer egy Scotland Yard* (2007); *Első Magyar Garantáltan Pártsemleges Politikusképző Artistaiskola Vizsgacirkusza* (2008), *Színház a mellényzebben* (2009), *Vonaton. Utcajátékok tolnaiul* (2010), *Vissza a természetbe!* (2011), *Határvadász* (2012), *A legnagyobb magyar* (2013), *Gyűlölni nem...* (2014), *Szabadság-megosztó* (2015), *Ahogy nekünk tetszik* (2016), *Szüffrazsisztek* (2017), *Jó nagyon?* (2018)

A „fesztivál” szó etimológiáját meghatározó ünnep („festus”) jelentéséről köte-
teket lehetne írni. A 21. század egyik legnépszerűbb és vállaltan kordiagnózt író
filozófusa,³ Byung-Chul Han azonban úgy használja fel ehhez a *látványosság tár-
sadalma*nak Guy Debord-i és a *látványcivilizáció* Vargas Llosa-i belátásait, hogy
a nyugati világot szorongató időfelfogás defektjének értelmezői mátrixát látja az
ünnepben. Az „önmagát totalizáló munkaidő” térfoglalásának ellenálló és a „pro-
fán”, vagyis a „szent terület előtt lévő hétköznapiok[ban]” önmagát elvesztő
„fennkölt időt” – Heidegger tanítványaként – egy cselekvéssel köti össze: „a
német azt mondja, bejárjuk (begehen) az ünnepet”,⁴ ami egy irányvesztett s épp
ezért „tisztá mozgást” feltételez.⁵ Egy fesztivál tehát „a fáradt Prométheuszok”
korában csak akkor válik ünneppé, ha (kisebb valószínűséggel kolbásztöltő vagy
pálinkafőző pultok, nagyobb valószínűséggel a Régi Zsinagóga, a Régi Hungária
és a Kárász utcai fagyizó között) megvalósul az a folyamat, „ami mozgalmasabb,
mint a mozgás, és, ha lehet ezt így mondani, abban, ami a mozgást azáltal hajtja
szélsősége felé, hogy megfosztja irányától”.⁶ Ehhez viszont olyan résztvevőkre
van szükség, akik képesek „elmélyedve, szemlélődve, hosszan és lassan néz[ni]
a dolgokra”, ami Nietzsche szerint azért „a szellemiség „első előkészítő iskolája”,⁷
mert mivel nem összeadáson alapul, felgyorsíthatatlan, és mivel nem előre
kiszámított pályákat követ, belebocsátkozik a nyitottba.⁸ Vagyis olyan
„gondolkodás-, beszéd- és írásmód” (a mi esetünkben fesztiválszervezői, vagyis
művészetközvetítő tevékenység),⁹ amely nem a „jó”-t és a „legjobb”-at, hanem a
„figyelemre méltó”-t keresi, illetve nem versenyeztet és díjakat oszt, hanem
konkrét cél és tét nélküli „találkozásoknak” enged szabad teret.

Talán épp ezért nem véletlen, hogy a harmincegy év történetét tiszteletre
méltó odafigyeléssel dokumentáló programfüzetek szinte valamennyi megszó-
lalója (Zsótér Sándortól a k2 Színházon keresztül Vida Cerkenik Brenig) a városi
és a természeti tér heterotóp voltában ragadja meg a Szegeden eltöltött nyári na-
pok különlegességét. Az pedig tünetértékű is lehet, hogy Regős János a
helyszínek „felújításra váró” állapota kapcsán jut arra a következtetésre, hogy a

³ KULCSÁR SZABÓ Zoltán, „Utószó”, in Byung-Chul HAN, *A transzparencia társadalma*, ford. SZABÓ Csaba (Bu-
dapest: Ráció Kiadó, 2020), 109-110.

⁴ Byung-Chul HAN, *A kiégés társadalma*, ford. SIMON-SZABÓ Ágnes (Budapest: Typotex Kiadó, 2019), 98/95.

⁵ HAN, *A transzparencia...*, 58.

⁶ Baudrillard-t – *Die fatalen Strategien. Die Strategie der Täuschung* (München: Matthes&Seitz, 1991) –
idézi HAN, *A transzparencia...*, 59.

⁷ HAN, *A kiégés...*, 43.

⁸ HAN, *A transzparencia...*, 59.

⁹ NIETZSCHÉ – *Bálványok alkonya*, ford. HORVÁTH Géza (Budapest: Helikon Kiadó, 2015) – idézi HAN, *A
kiégés...*, 43.

THEALTER „igazi squatting fesztivál volt és az is maradt”.¹⁰ Hiszen ami felújításra vár, az elvileg kapcsolatban van más (adott esetben és pillanatban akár utópikusnak és megvalósíthatatlannak tűnő) terekkel, ugyanakkor semmiképp sincs meg-, át- vagy beépítve. Vagyis leginkább olyan lehetőség testesül meg benne, mely amint megvalósul, „programmá szerveződik és perspektívát keres, integrálhatóvá válik, és egykettőre azon veszi észre magát, hogy bekebelezték”.¹¹

A „bekebelezés” fegyelmező és ellenőrző stratégiáját a modern színháztudomány máig Bertolt Brecht közismert kijelentésével írja le, mely szerint „a színház [...] mindent magába-színháziasít”.¹² Mint tudjuk, ez a tézis nem csupán azt jelenti, hogy a polgári (illúzió)színház gyakorlatilag minden írott szöveget képes úgy színre vinni (s „drámaként” kanonizálni), hogy létrejöjjön az identifikáció narkotizált „Jé, mint a Jenő”-módja, amikor is „a lent ülő néző felfelé néz, és azt mondja: »Jé, pont, mint a Jenő!«”.¹³ Hanem azt is, hogy a színház diszpozitívum, vagyis (ha akarja, ha nem) olyan „erőviszonyok meghatározott manipulációja”, amelyek stratégiai „tudástípusokat támasztanak alá, és tudástípusokat tartanak fenn.”¹⁴ Következésképp az az önmagában soha nem objektíválódó lehetőség, melyet Brecht nem véletlenül nevezett „színház” helyett „szánhíznak”:¹⁵ egy, a fennálló viszonyok számára „láthatatlan” erő, amely felismerhetővé „teszi a diszpozitívum egyidejűleg saját de-konstitúciójára is utaló konstitúcióját”.¹⁶ Tézisem szerint az a tény, hogy a szentesi irodalom és dráma tagozat utcaszínházi előadásai a fesztiválprogram stabil elemei, az általuk a tanévben megtanult diszpozitívum láthatóvá tételét, az öröknek hitt rendek (tendenciák, formanyelvek, műfajok, mesterségbeli fogások) „megváltoztathatóságát” képviseli.¹⁷ Azt reprezentálja,

¹⁰ REGŐS János, in *THEALTER 30, kiadvány* (Szeged: MASZK Egyesület, 2020), 43. Egy Szegeden nem ismerős néző számára külön topológiai dimenzió bontakozik ki, a helyszínek neve melletti „kis” és „rég” jelzőkből.

¹¹ Heiner MÜLLER, „Az Althusser-eset érdekelt.” Egy beszélgetés jegyzőkönyve, in uő., *Képleírás*, ford. KURDI Imre, 76-79 (Budapest: JAK Kiadó, 1997), 78.

¹² „Theater theatert alles ein.” Bertolt BRECHT, „Anmerkungen zur „Dreigroschenoper”, in *Bertolt Brechts Dreigroschenbuch. Texte, Materialien, Dokumente*, Hg., Siegfried UNSELD, 991-1000 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973), 991.

¹³ Heiner MÜLLER, „Bonner Krankheit”, *Theater der Zeit* 66, 11. sz. (2004): 4-5, 4.

¹⁴ Michel FOUCAULT, Das Spiel des Michel Foucault, in uő., *Schriften in vier Bänden: Dits et Ecrits* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003), 392-395 – KICSÁK Lóránd fordításában idézi Nikolaus MÜLLER-SCHÖLL, „A diszpozitívum és a kormányozhatatlan. Gondolatok bármilyen politikai kezdetéről és végéről a végtelenben”, ford. Kiss Gabriella, *Theatron* 15, 1. sz. (2021): 142-159, 142.

¹⁵ „A DRAMATURG A céljuktól elválasztott utánzatokat nem merném többé színháznak nevezni. A FILOZÓFUS Ezt esetleg nem is tartanám fontosnak. Ami így állna elő, nevezhetnénk másképp is, például szánhíznak” Bertolt BRECHT, „A Sárgarézvásárból”, in uő., *Színházi tanulmányok*, ford. WALKÓ György (Budapest: Magvető Kiadó, 1969), 261-402, 269.

¹⁶ MÜLLER-SCHÖLL, „A diszpozitívum...”, 148.

¹⁷ Uo., 148.

hogy a nézőnek felszabadító, a szakmai képzésben épp részt vevő játékosnak pedig kifejezetten hasznos, ha megtapasztalja: évente egyszer „önmagán kívül” kerülhet, „teátrum” helyett olyan THEALTER-be mehet, „melynek köszönhetően talán felismerhetővé válik maga a mérték” és a mérték eltörölhetősége.¹⁸

A Horváth Mihály Gimnázium előadásai tehát nem azért „szabadok” vagy „függetlenek”,¹⁹ mert a résztvevők nem falak között, hanem a Klauzál vagy a Széchenyi téren ülnek vagy éppen állnak. Nem is azért, mert még a Régi Hungáriában előadott *Az aranyszörű bárány* (2007) és a Kiszínházban színre vitt *A didergő király* (2010) kapcsán is olyan problémákat járnak körül, amelyekről a magyar társadalom nagykorú tagjai legfeljebb véleményeket képesek „kiállítani”.²⁰ Hanem azért, mert ezek a fiatal felnőttek évről évre azt a fésületlenséget viszik színre, ami „az elidőző szemlélés” megéltségének sajátja: harminc percig azt láthatjuk ugyanis, ahogy felelősen gondolkodó emberek önmagukkal játszanak, és narratíváik önmaguk számára sem egyértelmű tudásokat fogalmaznak meg *Kié itt a tér?* címmel.

A Keserű Imre és Szurmik Zoltán mentorálásával 2006-ban létrejött produkció címe és alcíme („utcaszínházi játékok”) mintegy programként hirdeti meg a szentesiek jelenlétét. Utal a műfajra, a hierarchiák és konszenzusok rendjeire vonatkozó kérdések társadalmi-közéleti gesztusára és nem utolsó sorban az „együttjátszás” [*Mitspielen*]játékosságára, ami ebben az esetben a szó legszorosabb értelmében olyan „ide-oda mozgást jelent, amelyben közömbös, hogy ki végzi”.²¹ A közösségi színház és a részvételi színházi formák kezdettől és természeténél fogva márkajegye a THEALTER-nek – erre talán egyfelől a szlovén Kud Ljud utca- (2009) vagy az örmény Rher Virap kötél tánc-performanszai (1997), másfelől Az Álló Idők Színházának börtönszínházi előadásai (1998, 1999, 2000) a legjobb példák. A véleményformáló értelmiségi közéleti problémák iránti érdeklődésének szintén kezdettől fogva teret adnak azok a folyamatosan meg-megújuló szakmai beszélgetések, amelyek spontán igazolják, hogy egy színházi előadás reflexiója legtöbbször együttesen veszi figyelembe annak „intézményes rögzítettségét és munkamódszereit, alkotás- és befogadásmódjait, társadalmi diskurzusait és materiális-technikai gyakorlatait”.²² De mi történik azokban a pillanatok-

¹⁸ Nikolaus MÜLLER-SCHÖLL, „Színház magán kívül”, ford. TELLER Katalin, in *Kortárs táncelméletek*, szerk. CZIRÁK Ádám (Budapest: Kijárat Kiadó, 2013), 221-238, 221.

¹⁹ MÜLLER-SCHÖLL, „Színház...”, 223.

²⁰ HAN, *A kiégés...*, 24-33.

²¹ Hans Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984), 90.

²² Lorenz AGGERMANNT – „Theater als Dispositiv”, in *Episteme des Theaters. Aktuelle Kontexte von Kunst und Öffentlichkeit*, Hg. Milena CAIRO (et al) (Bielefeld: transcript, 2016), 163-192, 166. – idézi KRICSFALUSI Beatrix,

ban, amikor a néző számára egyértelmű, hogy ahol van, az egyfajta laboratórium, amit lát, az egyfajta kutatás,²³ és ezért „a játéknak elsőbbsége van a játékos tudatával szemben”?²⁴ Nos, ez esetben az a „transzparencia társadalmában” ismeretlen érzés válik esztétikai tapasztalattá, hogy a dolgoknak nem kell feltétlenül „ki-simulniuk”, alárendelődniük a kiszámítható, vezérelhető és kontrollálható folyamatoknak.²⁵ Mert a tudatos tökéletlenség – márpedig az utcaszínház, amely akkor a legjobb, ha át tudja adni a nézőknek a játékot,²⁶ *sui generis* ilyen – automatikusan rendszeren kívülre helyezi önmagát. S ez a tudatos kívülállás komoly következményekkel járó *ars poeticája* lehet egy színházi fesztiválnak. De nem kevésbé komoly következményekkel számolhatnak azok, akik számára ez az esemény egy olyan *ars pedagogica*, amely a nyári szünet közepén a művészetközvetítés középfokú intézményesítetttségének negyvenhárom éves „falait” csak ideiglenesen cserél(het)i le Szeged város „köztereire”.

Ez is az oka annak, hogy a szentesiek utcaszínházi előadásait vizsgáló színháztörténész előtt három narratíva lehetősége bontakozik ki. Egyfelől a produkciók fókuszkérdéseinek elemzésével igazolhatja Formanek Csaba tézisét, mely szerint a „szentesiek színháza mindig politikai. És mindig arról szól, milyen nyomokat hagy rajtunk, hogyan nyomorít meg a hatalom nyelvi-szellemi vetítőgépe. Tréfát, gúnyt űznek ebből, bemutatják, hogyan tesz tönkre körülöttünk mindent a hazug valóságok ránk- és magunkra erőltetése.”²⁷ S tény: az olyan címek, mint például *A legnagyobb magyar* (2013), *Szabadság-megosztó* (2015) vagy *Szüffraszisztek* (2017) egyértelművé teszik, hogy ezek az előadások egy szeizmográf érzékenységgel jelzik a hazai közélet azon problémáit (nemzettudat és nacionalizmus, szabadság vagy szabadságfokok, nem és identitás), amelyek elsősorban nem a döntéshozók, hanem a választójoggal még nem vagy már épp rendelkezők jelenét és jövőjét befolyásolják. S a játék komolyságának tudatában most pont ők

„Apparátus/diszpozitívum” in *Média- és kultúratudomány. Kézikönyv*, szerk. KRICSFALUSI Beatrix, KULCSÁR SZABÓ Ernő, MOLNÁR Gábor Tamás, TAMÁS Ábel, 231-237 (Budapest: Ráció Kiadó, 2018), 236.

²³ Melanie HINZ, „Forschendes Theater als Transfer schweigenden Wissens: von Recherche zur Performance”, in *Forschendes Theater in sozialen Feldern*, Hg. Christoph SCHEURLE, Melanie HINZ, Norma KÖHLER (München: koaped, 2018), 81-84.

²⁴ GADAMER, *Igazság...*, 90.

²⁵ HAN, A transzparencia..., 9.

²⁶ Az utcaszínházi előadás négy lépéséhez („1. Hívd fel magadra a figyelmet! 2. Vezesd be a játékot! 3. Játssz együtt a közönséggel! 4. Engedd, hogy a közönség átvegye a játékot!”) lásd Vida Cerkenik BREN, *Interaktív utcaszínházi kézikönyv*, ford. NÉMETH Nikolett Anna (Pécs: Free Copy, 2019), 67-76.

²⁷ FORMANEK Csaba, „Az igazi, élő színház veszélyes”, hozzáférés: 2021.07.10, <https://drot.eu/az-igazi-eloszinhaz-veszelyes>

tudnak beleszólni olyan társadalmi és kulturális kérdésekbe, amelyekhez a THEALTER-en kívül nem volt vagy nem lehet joguk.²⁸

Másfelől izgalmas előadás-elemzői feladat azt megvizsgálni, hogy a korpuszt alkotó tizennégy esemény hogyan értelmezi az utcaszínház fogalmát (mit tud annak koncepciójáról). Miért csak a fizikai színházi tréningen alapuló *Kép-játék* (1994), az *Első Magyar Garantáltan Pártsemleges Politikusképző Artistaiskola Nyilvános Vizsgacirkusza* (2008) és *A legnagyobb magyar* (2013) scenográfiája él tudatosan a kör geometriájával? Mi az oka annak, hogy a játszóknak elsősorban klasszikus szerepbe lépéssel (jelmezhasználat), és csak ritkán energetizáló vagy ritmusjátékok színrevitelével hívják fel magukra a figyelmet, továbbá láthatólag akkor érzik magukat biztonságban, ha egy képzeletbeli, ruhákkal, táskákkal jelölt proszcéniumíven belül játszhatnak? Az autobiografikus jelleg (*Jó nagyon?*, 2018) és az inszenírozott talált szövegek (*Vonaton*, 2010; *Határvadász*, 2012; *Szabadság-megosztó*, 2015) dramaturgiája miért segítik elő, hogy a játszóknak ne csak „karakterük”, hanem a teljesítmény „személyessége” (vagyis részlegessége) révén²⁹ és a bennük élő „belső rendező” segítségével próbáljanak meg kapcsolatba lépni a közönséggel?³⁰ A német megszállás áldozatainak Szabadság téri emlékműve leleplezésének másnapján előadott *Gyűlölni nem...* (2014), illetve az ardennes-i erdőbe zárt szabadságot a Vad Fruttik „Tudom Milyen” című számának refrénje felől definiáló *Ahogy nekünk tetszik* (2016) hogyan viszi magától értetődő természetességgel színre azokat az egy-egy hetes projekteket, amelyek keretében fiatal felnőttek alkalmazott drámapedagógiai eszközök segítségével keresik azokat a saját kérdéseket, amelyekre Szophoklész és Shakespeare szövegei válaszokat adhatnak? S mindez hogyan teszi a THEALTER-nek ezt az „off” programját olyan korpuszá, mely kétféleképpen definiálja azt a bizonyos „L” betűt. Egyrészt évről évre (mi több: 2012-ben a fesztivál „helyspecifikus”, „közösségi”, „kísérleti” fókuszaként) a szó legszorosabb értelmében teret kap egy olyan „plebejus” színházcsináló attitűd,³¹ amely – mivel rettegés helyett „érdeklődik, figyel, kérdez, kommunikál [...] elviseli a kritikát”³² – azért is vállalja a felelősséget, hogy nem feltétlenül tartja ellenőrzése alatt a létrehozott produktumot. Másrészt sok-

²⁸ Benjamin WIHSTUTZ, „Anderer Raum oder Raum der Anderen? Überlegungen zum politischen Gegenwartstheater”, in *Politik des Raumes. Theater und Topologie*, Hg. Benjamin WIHSTUTZ, Erika FISCHER-LICHTE, 59-76 (München: Wilhelm Fink, 2012), 61.

²⁹ A „személyesség” „részlegességekénti” értelmezéséhez lásd Kiss Gabriella, „Mi történt a történetemmel? Résztevő-megfigyelői gondolatok a KÁVA Állampolgári Színház „A mi iskolánk” projektjéről”, *Játéktér* 11, 4. sz. (2022) megjelenés előtt.

³⁰ VIDA, *Interaktív...*, 85-94.

³¹ PÁDÁR Zsolt, „Plebejusok. Politikai színház a szentesi drámatagozaton”, *Tiszatáj* 69, 7. sz. (2015): 112-116.

³² SCHILLING Árpád, *Egy szabadulóművész feljegyzései* (Budapest: Krétakör, 2008), 9.

színűségében mutatja fel azt a „dráma- és színházpedagógiai” szemléletet,³³ mely nem „nárcisztikus szubjektumok” ön-kiállításának teljesítményeként,³⁴ hanem önmaguk számára nem transzparens egyének „önmegtapasztalásaként” és „az ugyanattól való megszabadulás eseményeként” a definiálja a diák- és ifjúsági színjátszás lényegét.³⁵

Épp ezért izgalmas az a harmadik narratíva, amely nem az egyes előadásokra koncentrál, hanem alkalmazott színházi programként: a művészszínház hagyományos keretein kívül, nyílt politikai, pedagógiai vagy terápiás céllal létrejövő projektek soraként vizsgálja a korpuszt. Ez esetben ugyanis az a kérdés, hogy milyen értelemben érhetnek el ezek a fesztiválelőadások „egyértelműen definiált csoportok, egyének és/vagy közösségek életébe való beavatkozásukkal társadalmi változást”.³⁶ A válasz pedig rekontextualizálja azt a szentesi önképet, amelyet egyfelől Várkonyi Zoltán, Bácskai Mihály és (a 2018-as THEALTER-en kiállítás formájában jelen lévő) Paál István alakja, másfelől a játszó közösségek önszerveződésének az a sajátossága fémjelez, amelyet Keserű Imre így fogalmazott meg: „az itt tanuló diákoknak a »közösségi élettel szemben magas igényei lesznek«”.³⁷

A színházi nevelés magyarországi történetének feldolgozatlanságával függ össze, hogy a szakma nagyjairól nem az elemzés igényével, hanem vagy a kultuszt építő tisztelet vagy a visszaemlékezések adomázó-anekdotázó hangján beszélünk. Ezért a továbbiakban azt javaslom, hogy egy 2020-as tanári kijelentés horizontjából gondolkozzunk el azon, milyen problémafelvetések révén árnyalhatnák a szentesi utcaszínházi előadások a Horváth Mihály Gimnázium tagoza-

³³ „ (...) a drámapedagógiai szemléletre épülő gyermek- és diákszínjátékban nem a produktum a végcél, hanem a folyamat nevelő ereje. Hogy végérvényesen eloldjuk ezt a gondolkodásmódot a direkt színházi célú képzésektől, tisztáznunk kell, hogy cél és eszköz a két metódusban helyet cserél egymással! Míg a színész-hallgató az önismeret fejlesztése, a különféle tréningek révén jut el a színészi szerepalkotás egyre magasabb szintjére, addig a gyermek- és diákszínjátszásban éppen a szerepjátszás, a megjelenítés segít mélyebb önismerethez, a személyiség kiteljesítéséhez. Mindez visszautal a gyermeki kettős tudatra, melynek megélése közös tapasztalata az alkalmazott drámapedagógiai és színházi nevelési foglalkozásoknak is, mégis, a megjelenítés élményének élessége, a többiekkel együtt megélt játék fokozza az élmény erejét.” GOLDEN Dániel, PAP Gábor, „A színjáték helye a drámapedagógia és a köznevelés rendszerében” in *Dráma – pedagógia – színház – nevelés. Szöveggyűjtemény középfaladóknak*, szerk. ECK Júlia, KAPOSI József, TRENCSENYI László, 199-214 (Budapest: OFI, 2016), 209.

³⁴ HAN, A transzparencia..., 70.

³⁵ Uo., 134.

³⁶ KRISZTALUSI Beatrix, „Aktivitás – részvétel – interpasszivitás, avagy van-e nézője az alkalmazott színháznak?” in *A színpadon túl: Az alkalmazott színház és környéke*, szerk. GÖRCSI Péter, 17-29 (Pécs: Kronosz Kiadó, 2016), 17.

³⁷ K. HORVÁTH Zsolt, „A drámai tagozat – Pedagógiai hősöktemény Szentesen”, hozzáférés: 2021.07.10, <https://litera.hu/irodalom/elso-kozles/k-horvath-zsolt-a-dramai-tagozat-pedagogiai-hoskoltemeny-szentesen.html>

tán folyó képzés alábbi identitásképző elemeinek jelentését: „a jövő színesz-előkészítő iskola bölcsője”,³⁸ „embernevelés”,³⁹ „partizán-attitűd”.⁴⁰

„Gimnáziumi drámatanárként nagyszerű együtt színházazni a kamaszokkal, de sok korlát áll az alkotói fantázia szárnyalása előtt. A tizenévesek életkora, az iskolai közeg, az időkeret, a tanár-diák hierarchia, a hatalom árgus szemei mind-mind akadályai az alkotói szabadságnak.”⁴¹

Csapiné Matos Ibolya kérlelhetetlenül őszinte mondatait csak alátámasztja kollégájának, Szebeni Zoltánnak a kijelentése, aki szerint a THEALTER-en „a tagozat talán legfigyelemreméltóbb produkciói születnek meg, hiszen az alkotók a lehető leghabzártabban, iskolai kötöttségek nélkül fogalmazhatják színházzá a világról vallott gondolataikat”.⁴² Tehát mindkét szentesi drámatanár egyetért abban, hogy a „figyelemre méltó” (vagyis bátran kísérletező) minősítésnek előfeltétele az a szabadság, ami – és ez bár köztudott, de sohasem lehet eléggé hangsúlyozni – egy, a színház politikusságával kísérletező, és így politizáló színházcsinálást jelent.⁴³ Vagyis a THEALTER-en olyan diák- és ifjúsági színjátszókkal találkozunk, akik úgy és azért tudnak/akarnak „utcanindzsákká” válni,⁴⁴ mert nem elégszenek meg a társadalmi elvárások, illetve az azokat megjelenítő (*ad absurdum* politikai színezetet öltő) sztereotípiák ismétlésével. Mert amikor *A legnagyobb magyar*-ban egy tizennyolc éves úgy tud dönteni, hogy nem eljátssza Klaus Mann Mefisztóját, hanem demonstrálja azt a folyamatot, amikor az instruálhatóság és a megfeleléskényszer manipulálttá (és pocsékká) teszi a saját játékát, akkor „autobiografikus paktumokat” aláírva küzd a valós fájdalmak ki-

³⁸ „Főiskolai rektori munkám mind komolyabb kötelezettséget ró rám, ilyen például a jövő tanévtől kezdve irodalmi és drámai tagozatúvá alakuló három gimnáziumi osztály munkájának a segítése és támogatása. Ez a kísérlet a jövő színesz-előkészítő iskola bölcsője, s ennek létrejötte régi dédelgetett tervem. (1978. július 7.) JÁKFALVI Magdolna, „Cetlik Várkonyi életrajzához” in uő., szerk., *Várkonyi 100. Tanulmányok Várkonyi Zoltánról*, 181-210 (Budapest: Balassi Kiadó, SZFE, 2013), 208.

³⁹ BÁCSEKAI Mihály, *Diákszínpad és diákszínjátszás* (Budapest: Tankönyvkiadó, 1974)

⁴⁰ NÁNAY István, „Partizánattitűd”, *Színház* 36, 8. sz. (2003): 2-5, 2.

⁴¹ *THEALTER* 30, kiadvány, 2020, 29.

⁴² *THEALTER*, műsorfüzet, 2015, 15.

⁴³ KRICSFALUSI Beatrix, „Reprezentáció, esztétika, politika (avagy miért nem politikus a magyar színház?)”, *Alföld* 62, 8. sz. (2011): 81-93.

⁴⁴ Vida Cerkvenik BREN kifejezéséhez (Bren, *Interaktív...*, 77-84.) lásd Paul ALLAIN meglátását, aki szerint az előadás a magyar nyelvi kontextusban is hordozza „az előadóművészet, mint a zene, a tánc, a cirkusz, a harcművészetek, köztük a színház” jelentésmezijét. Paul ALLAIN, Jen HARVIE, ed., *The Routledge Companion to Theatre and performance* (London–New York: Routledge, 2013), 181.

mondhatatlansága és a kérdések elhallgatása ellen.⁴⁵ S valószínűleg azért is teszi ezt, mert Bácskai Mihálynak köszönhetően azt tanulhatta, hogy a színészi munka csak úgy lesz a Várkonyi Zoltán által szorgalmazott, emberek előtt „vibráló és intelligens” emberábrázolás,⁴⁶ ha tudatában van a Paál István-féle „valóságcsinálás” technikáinak is.⁴⁷

Ezen a ponton érdemes figyelmünkbe idézni, hogy a köznevelés diszkurzusa egy egyértelműnek tűnő és mérhetetlenül megosztó ellentét egyik pólusának tekinteti a szentesi tagozathoz hasonló intézményeket. Azokról a pedagógiai programokról és helyi tantervekről van szó, amelyek oktató-nevelő gyakorlatként tudják nevesíteni a pedagógiai konstruktivizmus alapvetéseit, a játékos (tehát örömtelin komoly, felszabadultan szabálykövető) tapasztalatszerzést és azokat a közösségi munkaformákat, amelyekben az, aki a hierarchia csúcsán van, facilitátorként működik. Hiszen a tanár (*nota bene* akárcsak a szöveg, a szerep vagy a rendező) csak így tudja közvetíteni és fejleszteni azt az öt kompetenciát (kommunikáció, kooperáció, koncentráció, elkötelezettség, gondoskodás), amelyhez hatodikként – az esetleges produktumok sikeres esztétikai megvalósításának kulcsaként – társul a kreativitás.⁴⁸ Ez a (ha tetszik szabad, ha tetszik független, ha tetszik demokratikus, ha tetszik alternatív) szemlélet kizáró ellentétek helyett azoknak a kereteknek (Goffmann) az állandó újratermelődésére és -rajzolódására érzékeny, amelyek egyfelől operacionalizálhatóvá (így adminisztrálhatóvá, igazolhatóvá, kiszámíthatóvá, mi több: transzparenssé) teszik életünket. Másfelől nem feltétlenül segítik az olyan „kormányozhatatlan” (Agamben) gyakorlatokat, amelyek – mint az „utcanindzsák” – a kereteken belül „bevett formákat alkalmazva mutatják meg a kereteket, s egyúttal az intézmények, valamint a bennük rögzült ideológia politikáját”.⁴⁹ Akik ezt csinálják, olyan „bolondok”, akik – mint a 18. században száműzött Harlekin – úgy élnek, játszanak, szolgálnak, hogy „bolondozásuk” minden technikája felmondó nyilatkozat a működését lehetővé tevő rendnek.⁵⁰

⁴⁵ Hajo KURZENBERGER, „Biografisches Theater – aber welches?“, in *BIOGRAFIEn auf der Bühne*, Hg., Christoph SCHEURLE, Melanie HINZ, Norma KÖHLER (München: koaped, 2020), 72-79.

⁴⁶ JÁKFAI, *Cetlik...*, 210.; ALMÁSI Gizella, „Mielőtt meghalok, meg akarom csinálni.” *Drámapedagógiai Magazin* 53, 1. sz. (2004): 17-22. http://epa.oszk.hu/03100/03124/00036/pdf/EPA03124_dpm_2004_1_017-022.pdf (hozzáférés: 2021.07.10.)

⁴⁷ „Halász Péter nem direktor, nem színész és nem rendező, hanem valóságcsináló, magyarul theatermacher.” ESTERHÁZY Péter, „Napról napra Halász – Szeptember 23. Budapest fürdőváros”, *Színház* 27, 11. sz. (1994): 13, 13.

⁴⁸ Sheila PRESTON, *Applied Theatre Facilitation: Pedagogies, Practices, Resilience* (London, New York: Methuen, 2016), 1-17.

⁴⁹ MÜLLER-SCHÖLL, *Színház...*, 222.

⁵⁰ MÜLLER-SCHÖLL, *A diszpozitívum...*, 156.

Tézisem szerint Várkonyi Zoltán, Bácskai Mihály, Paál István és a THEALTER utcaszínházi előadásait lehetővé tevő közösség is ilyen „bolond”. Az 1974-es kísérlet, amelynek az volt a célja, hogy a művészképzés hivatalos rendjébe illeszkedő, mégis speciális tanmenettel bíró tagozat segítségével valósuljon meg a kor híres jelszava: „legyen kétszer több a színház”, a Színház- és Filmművészeti Főiskola július 1-jei hatállyal három évre kinevezett rektorának ötlete volt. Annak a „tudatmérnöki” projektnek a része, amely a népszínház jouvet-i koncepcióját egy „konszenzuális művészet” célképzete felől olvassa, hiszen ez szükséges „a Horthy-korszak szellemi örökségének meghaladásához”.⁵¹ Vagyis tökéletesen illeszkedik abba a színházi tervgazdálkodásba, amelyben a realizmus egy, csak egyféle valóságot elismerő politikai direktíva,⁵² a modernizáció pedig az irányít-hatóság és a rentabilitás harmonizálását jelentette.⁵³ Másfelől viszont egy olyan színész- (és pedagógus)nevelés eleme is, mely tudta, hogy „a jelenlét tudomány”:⁵⁴ vagyis (bár soha életében nem foglalkozott a performansz-művészettel vagy párateátrális tevékenységekkel) értelemszerűen hitt a képzelőerő felszabadultságának taníthatóságában. Híres tanulmányában a humor, az életkedv, az ötlet és a belső rendezés tudatosítására talál eszközöket,⁵⁵ ami igazolja, hogy Várkonyi már 1978-ban olvasta, ismerte és propagálta a drámapedagógiai szakirodalom egyik alapművét, Viola Spolin *Improvisation for the Theater* című könyvét”.⁵⁶ Vagyis az a négy éven át folyó „művészetszervező” akció,⁵⁷ amely a Horváth Mihály Gimnázium irodalom-dráma tagozatának bölcsője volt, úgy mozdítja el a magyar színháztörténet Várkonyi-képének Major Tamás-i koordinátáit,⁵⁸ hogy a

⁵¹ GYÖRGY Péter, „Várkonyi Zoltán: finom avantgarde, ideológiai konstrukciók”, in JÁKFALVI szerk., *Várkonyi 100...*, 18-22, 19.

⁵² „(...) tilos többféle valóságot elismernem, beleértve saját külön valóságomat is”. HARASZTI Miklós, *A cenzúra esztétikája* (Budapest: Magvető Kiadó, 1991) 116.

⁵³ GELENCSÉR Gábor, „Különös ismertetőjelek. A Várkonyi-féle (munkás)mozgalom”, in JÁKFALVI szerk., *Várkonyi 100...*, 23-35, 24.

⁵⁴ JÁKFALVI, *Cetlik...*, 208.

⁵⁵ VÁRKONYI Zoltán, „Az első huszonnégy délután”, in *A színésznevelés breváriuma*, szerk. GABNAI Katalin (Budapest: Múzsák Kiadó, 1982), 167-182.

⁵⁶ Vagyis Várkonyi életműve nemcsak a *Pisti* felől nézve mutatja meg életművének gigászi méreteit és mélységeit, hanem a magyar drámapedagógiában betöltött szerepe felől is. JÁKFALVI Magdolna, „Pisti mint *work in progress*”, in „*helyretolni azt*”. *Tanulmányok Örkény Istvánról*, szerk. PALKÓ Gábor, SZIRÁK Péter (Budapest: PIM, 2016), 157-173.; ALMÁSI: *Mielőtt...*

⁵⁷ VÁRKONYI Zoltán arcaihoz lásd. MOLNÁR GÁL Péter, „Foto Várkonyi”, in uő., *Rendelkezőpróba* (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1972), 235-320, 259.

⁵⁸ „Én a politikus színházat, azt a színházat, amelyik meg akarja változtatni a világot, sokkal élesebben képviseltem, mint ő, akinek ez a fajta színház nem is nagyon tetszett. [...] a színháznak mint politikai intézménynek, mint a világot megváltani akaró intézménynek a szerepében ő nem hitt.” MAJOR Tamás 1985. augusztus 10-ei interjújának szövegét idézi JÁKFALVI, „Várkonyi és a Népszínház eszméje”, in JÁKFALVI szerk., *Várkonyi 100...*, 58-67, 59.

szocialista értékhorizonton kívüli „apolitikusságot” az akkomodációt (Piaget), konceptuális váltást (Nahalka), megértésbeli változást (Neelands) lehetővé tevő „játékéhség” felől definiálja.⁵⁹

Az 1978 óta íródo „pedagógiai hősköltemény” szerzője azonban nem a december 1-jén nyugdíjba vonuló Várkonyi,⁶⁰ hanem az a létező szocializmus közoktatásában edződött tanárember, akire Debreczeni Tibor így emlékszik vissza:

„Jelentős személyiség, noha nincs benne semmi rendkívüli. Mértéktartó és aránytartó az öltözködésben, viselkedésben, étkezésben, ivási szokásaiban, hajviseletében. Talán csak a futballozásban mértéktelen. Itt a lábbicsaklást is megkockáztatja. De életvitelében és rendező munkájában nem bicsaklik. Példás családapá, mára már nagyapa, egy kis város (Szentes) felnőtt és diák lakosainak kedvelt Mihály, illetve Miska bácsija. Tanár, szakfelügyelő, igazgató. Ha nem mértéktartó, vajon meg tudott volna-e maradni több mint három évtizeden át e kisvárosban? Nyájas ember és másokra figyelő. Kiváló pedagógus. A 60-as évek végén a diákszínjátszás talán legmeghatározóbb alakja. Népi játékaival iskolát teremt. És ezek a kitűnő művek is arányosak, harmonikusak, derűs életszemléletűek. Olyanok, mint ő. Irigylésre méltó ember.”⁶¹

Fontos, hogy ezt a jellemzést egy olyan kolléga írja, aki szerint „tanítani jó – csak nem iskolában”,⁶² s akit egy Bácskai Mihállyal mint „funkcionáriussal” szemben felvállalt konfliktus hoz össze Paál Istvánnal.⁶³ Az 1971-es Balassagyarmati Irodalmi Színpadi Napokon „Mihály” a zsűri tagjaként elmarasztalja a Weöres Sándor műveiből készült *Tapéta és Árnyék* című mimetikus oratóriumot, „mondván „az alkotás pesszimista és túlzottan asszociatív», azaz azt gondol mögé a néző, amit akar [s ez a megyei sajtó minősítése szerint] »majdnem káros«”.⁶⁴ Ötven év távlatából világosan rajzolódik ki az aczéli három „T” megosztó stratégiája: egyik fronton „a határozott társadalomkritikai hang”, „a stilizációt, az

⁵⁹ „Várkonyi felhívta a figyelmünket arra, hogy a gyerekek biztosan rivalizálnak majd egymással, és megszületik az irigység, a gonoszság a gyerekek között. [...] éppen ezért soha se színészkedésre, spílázásra, ezt a szót is használta, ne spílázásra neveljétek a gyerekeket. Nyilván a mesterkéeltségre utalt a német játszani igéből kreált szóval. Maradjon a gyerekekben játékéhség.” ALMÁSI, *Mielőtt...*, 19.

⁶⁰ KHELL, *Pedagógiai...*

⁶¹ DEBRECZENI Tibor, *Egy amatőr emlékezése 1966-1978* (Budapest: Országos Közművelődési Központ Módszertani Intézete, 1989), 90.

⁶² Uo., 80.

⁶³ Uo., 83.

⁶⁴ DEBRECZENI Tibor, *Történet pedig. Egy Corvin téri népművelő a puha diktatúrában 1966-1989* (Budapest: Játszó Kuckó, 2012), 98; <https://mek.oszk.hu/19000/19061/19061.pdf> (hozzáférés: 2021.07.10.)

absztrakciót, a direkt hatni akarást, a művészi szabadság primátusát hirdető”, a másikon oldalon a „hagyományos, realista színjátszás, a szabályosan szerkesztett irodalmi műsorok, a felnőtt szellemű gyermekműsorok, a társadalmi problémáktól mentes pódiumjátékok hívei”.⁶⁵ Egyik oldalon „az esetlegesség, a közepszerűség, az utánjátszás”, a másikon „a szakmai színvonal következetes emelése, (...) [ami], építve a külföldi és szórvány hazai eredményekre, megújítja vagy kikísérletezi az új színházi kifejezési formákat, és ugyanakkor a többé-kevésbé állandó s bővülő közönségüket ezen kifejezésformák értőivé és igénylőivé neveli”.⁶⁶ S ebben a kétosztatú rendszerben tényleg nehéz pozicionálni azt „tanárt, szakfelügyelőt, igazgatót”, aki a fent említett nézőnevelést két, egymással 1978-ban összekapcsolódó úton valósítja meg. Egyfelől a hatvanas évek végén diákszínházi csoportvezető-rendezőként. Az *Álljon félre, aki házias* című, csúfolódókból, lakodalmi rigmusokból, dalokból álló, fekete-fehérbe öltözött lány- és fiúkórusra, illetve jelzésértékű rekvizitumokra (kendő, kalap, bot) koreografált, szerkesztett játékok nemcsak új műfajt teremtett, nemcsak felhasznalta a néphagyomány játékaiban rejlő készség- és képességfejlesztő potenciált, hanem ugyanúgy a tradíció produktív recepciójával kísérletezett, mint a 2011-es *Vissza a természetbe!* tematikusan, a 2018-as *Jó nagyon* pedig a néptáncelemek dekonstrukciója révén. Másfelől azzal, ahogy felvételi-ről felvételire, mustravizsgáról mustravizsgára (majd THEALTER-ről THEALTER-re) pedagógusként rendezett és rendezőként volt pedagógus, gyakorlatban artikulálta azt a kérdéskört, mely Gabnai Katalin *Bevezetés a drámapedagógiába* alcímet viselő klasszikusában önálló fejezet.⁶⁷ S ez úgy valósította és valósítja meg a Várkonyi-féle tervet, ahogy a szentesi drámatanárok azóta is teszik: nap mint nap harmonizálják és optimalizálják a felsőfokú művészképzés intézményeibe és az agonális demokrácia tereibe vezető utakat.⁶⁸

⁶⁵ NÁNAY István, „A nem hivatásos színházak két évtizede”, in *Fordulatok*, szerk. VÁRSZEGI Tibor, 447-466 (h.n.: szerkesztői kiadás, é.n.), 450.

⁶⁶ NÁNAY István, „Van-e amatőr színház?” in *A kritika mérlegén. Amatőr színjátékok 1967-1982.*, szerk. DEBRECZENI Tibor, 30-36 (Budapest: Múzsák Kiadó, é.n.), 32-33.

⁶⁷ GABNAI Katalin, *Drámajátékok. Bevezetés a drámapedagógiába* (Budapest: Helikon Kiadó, 2015), 412-429.

⁶⁸ „De azért a világ közben változik. A gyerekek mások, mások az igényeik, próbálunk mi is megfelelni nekik, de mi is úgy gondoljuk, ahogy ők, Miska bácsiék és Imréék is gondolták, hogy a személyiségfejlesztés a legfontosabb. Az, hogy a közösségben tudjanak maradandót, nagyot alkotni. Ha nem is feltétlenül színházi szempontból, de pedagógiai szempontból maradandót. Az egyik kollégám készített egy előadást, amelyben azokat a gyerekeket szerepeltette, akik nem annyira tehetségesek, mint mondjuk tehetségesebb osztálytársaik, és pont arról beszélgettem vele, hogy ez nem egy olyan produkció, mely képviselni tudná Szentes egy országos fesztiválon, de pedagógiai szempontból annál sokkal fontosabb előadásnak tekinthető. Ezek a gyerekek önmagukhoz képest tudtak fejlődni. Az a teher, ami nyomasztja őket, az most feloldódhatott bennük. Ez az igazi siker, amely minden versenynél, minden külső sikernél fontosabb.” FEKETE Anikó, „Interjú Szurmik Zoltánnal”, hozzáférés: 2021.07.10, https://felonline.hu/2013/07/11/interju_szurmik_zoltannal/

Talán ennek az apóriának a tudóiként is segítik a munkát a Paál István vezette Szegedi Egyetemi Színpad egykori keménymagjának tagjai, illetve az „exek”. Mert mit tanulunk abból, ha a *Petőfi-rockra* vagy a *Kőműves Kelemenre* nem úgy tekintünk, mint a magyar színháztörténet legendáira, hanem mint egy felsőoktatási intézmény ifjúsági színjátszó előadásaira és a pécsi, szolnoki, majd vespérmémi színház főrendezőjének első professzionális tréningjeire?⁶⁹ Egyfelől igazolva látjuk, hogy Paál István és csapata megértette és autodidakta módon elsajátította Grotowski először általa lefordítottatott és színházcsinálók közösségével, viták során feldolgozott, elméleti szövegeit. Másfelől világossá válik, hogy a nézőt részvételre motiváló „utcanindzsa”-színesztet nem lerendelvezhető technikákon múlik, hanem olyan készségeken-képességeken alapul, amire tréningezni kell és lehet a játékost – a saját érdekében is.⁷⁰ De arra is ijesztő példákat látunk, amikor a saját magának kiszolgáltatott színészember vezetés és védelem nélkül marad, s ennek szakmailag, jogilag és etikailag nélkülözhetetlen reflexióját semmilyen „szerződés” nem teszi lehetővé.⁷¹ S pontosan dokumentálja azt a kérlelhetetlen eltökéltséget is, ami ahhoz kell, hogy 1970-ben 19-23 éves egyetemi hallgatók,⁷² mustravizsga vagy Mustragála előtt pedig 16-18 éves középiskolások egy

⁶⁹ Kiss Gabriella, „Valóságcsinálás. Gondolatok a Szegedi Egyetemi Színpad *Petőfi-rock* című előadásáról és a diákszínjátszás paradoxonáról”, *Játéktér* 9, 4. sz. (2020): 19-35.

⁷⁰ „Azt kértem, hogy mindenki koncentráljon, idézze fel élete valamelyik nyomasztó, szörnyű és feldolgozatlan terhét. Leültünk körbe, egyikük bejött a kör közepébe, tudta, hogy mindez tanúk előtt történik. Ott, a földön fekvé ki kellett adnia magából mindazt a nyomorúságot, iszonyatot, amiről korábban talán nem is beszélt. Nyilvános élveboncolás volt ez. Elképesztő dolgok történtek. Máig sem értem, hogy volt bennük ennyi bizalom irántam és az ügy iránt. Volt, aki sírógörcsöt kapott, volt, aki monoton, katatón állapotba került, volt, aki üvöltött és káromkodott..., és volt, aki azt mondta, hogy erre nem képes. Veszélyes és hályogkovács próbálkozás volt a részemről, később nem is igen éltem vele. [...] Maga a gyakorlat – ami egyfajta tűzkeresztségnek is számított – nem verbális jellegű volt. Alig-alig hangzott el egy-egy szó. Mindenki megtalálta a neki legmegfelelőbb kifejezőmódot saját fájdalma megmutatására.” BÉRCZES László, *A végnek végéig. Paál István* (Budapest: Cégér Kiadó, 1995), 92.

⁷¹ „1971-75 között voltam a csoport tagja. [...] Isti valóban zsarnok volt. De mágus is volt. Akik maradtunk, elfogadtuk őt így. Ebből különben hamisságok is születtek. Az egyes etűdsorozatok során az emberek sokszor nem önmagukat adták, hanem azt, akit Isti látni szeretett volna. Nagyon meg akartunk neki felelni. Soha életemben nem voltam se szorongó, se pesszimista, se elnyomott, de abban a négy évben igyekeztem ilyen lenni, hogy megfeleljek. Soha nem éreztem magam művésznek, alkotónak, de nagyon szorgos voltam. Hogy csinálhassam – mert Isti lenyűgöző volt.” KOHLER Katalin in BÉRCZES, *A végnek...*, 71.; „A színházban is – meg az élet minden más területén – az a fő baj, hogy kimondatlanul is megfelelni akarunk. Ez megöli a fantáziát, a kezdeményezést. Jönnek a fiatalok, bekerülnek egy színházi üzembe, és haptákban állnak valami belső és külső kényszer előtt – és teljesíteni kezdenek. Ezzel indul az a folyamat, ami fölfalja a tehetséget.” (Jordán Tamás); „Mert a színház nekem a láthatóvá tett káosz, a plasztikussá formált zűrzavar, ami azért érdekel, mert idegesít, mert talányos, mert tele van kérdőjelekkel pszichológiai és társadalmi síkon egyaránt, nem is beszélve a formai megoldások kérdőjeleiről.” REGŐS János in VÁRSZEGI, *Fordulatok...*, 41/467.

⁷² DEMCSÁK Katalin, „A Paál István vezette Szegedi Egyetemi Színpad” in. *Alternatív színháztörténetek. Alternatívok és alternatívák*, szerk. IMRE Zoltán, 241-264 (Budapest: Balassi, 2008), 256.

előadás előkészítő fázisában hat héten át naponta este nyolc és hajnali két óra között próbáljanak.⁷³ S valószínűleg ez az a tapasztalat, ami ahhoz ad erőt, hogy a szentesiek Bácskai Mihály szemüvegén keresztül lássák Várkonyi Zoltán terveit, és saját (végzős) diákjaikkal kontrolláltassák saját karizmájuk Paál István-i mágiáját.⁷⁴ Mert mondjuk ki: a THEALTER-nek azok az utcaszínházi előadásai, amelyek az exek segítségével jönnek létre, olyan projektek, amelyek annak a felnőtt „bolondozásnak” a bátorságát és kockázatait tudják közvetíteni, ami a gimnázium falai között érdemjegyet, a fesztivál keretei között nézői figyelmet, állampolgárként nagykorú következményeket von maga után. A színháztörténetet pedig arra figyelmeztetik, hogy a színházat morális intézményként definiáló Schiller erkölcs-fogalmának szemantikai terében ott van az alábbi (talán okkal nem annyira közismert) mondat: „A színház bíraskodása ott kezdődik, ahol a világi törvények hatálya véget ér.”⁷⁵

Bibliográfia:

- ALLAIN, Paul, HARVIE, Jen, eds. *The Routledge Companion to Theatre and performance*. London–New York: Routledge, 2013.
- ALMÁSI Gizella. „Mielőtt meghalok, meg akarom csinálni.”. *Drámapedagógiai Magazin* 53, 1. sz. (2004): 17-22.
http://epa.oszk.hu/03100/03124/00036/pdf/EPA03124_dpm_2004_1_017-022.pdf (hozzáférés: 2021.07.10.)
- ANGYALOSI Gergely, „A név és az aláírás problematikája Jacques Derrida műveiben”. In *Derrida Marx-szellemé*, szerkesztette KARIKÓ Sándor, 13-29. Budapest: Gondolat Kiadó, 1997.
- BÁCSKAI Mihály. *Diákszínpad és diákszínház*. Budapest: Tankönyvkiadó, 1974.
- BÉRCZES László. *A végnek végéig. Paál István*. Budapest: Cégér Kiadó, 1995.

⁷³ PÁSZTOR Anikó Erzsébet, *A szentesi Horváth Mihály Gimnázium Irodalmi-drámai-média tagozatának követelményi rendszere* (Budapest: KRE, Drámapedagógia Felsőfokú Továbbképzési Szak, Szakdolgozat, 2021)

⁷⁴ „[...] Addig éppen abból csináltunk ideológiát, hogy mi tudjuk együtt csinálni a színházat és a tanulást. Mindannyian szerettük a szakmánkat. Nem az volt a mi célunk, hogy színházat csináljunk bármi áron. A mi nagy amatőr gögünk a profikkal szemben ebből a tényből fakadt. Mi csak akkor csináltunk színházat, ha az fontos dolgokról szól, és amit csak mi tudunk elmondani. [...] »Itt van 10-15 felnőtt ember – mondtam [Árkosi] Árpádnak – vagy dolgozol velünk önkéntességi alapon, érzelmi presszió nélkül, vagy menj el, hiszen úgyis el akarsz menni!« Az volt a szörnyű, hogy sem Isti, sem Árpai nem tudták eldönteni, el akarnak-e menni igazán.” KESERŰ Imre in BÉRCZES, *A végnek...* 72-73.

⁷⁵ Idézi Andreas KOTTE, *Színháztörténet. Jelenségek és diskurzusok*, ford. Edit KOTTE és BERTA Erzsébet (Budapest: Balassi, 2020), 290.

- BRECHT, Bertolt. „Anmerkungen zur „Dreigroschenoper”. In *Bertolt Brechts Dreigroschenbuch. Texte, Materialien, Dokumente*. herausgegeben von Siegfried UNSELD, 991-1000. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.
- BRECHT, Bertolt. „A Sárgaréztásáról”. In uő., *Színházi tanulmányok*, fordította WALKÓ György, 261-402. Budapest: Magvető Kiadó, 1969.
- BREN, Vida Cerkvenik. *Interaktív utcaszínházi kézikönyv*, fordította NÉMETH Nikolett Anna. Pécs: Free Copy, 2019.
- FEKETE Anikó. „Interjú Szurmik Zoltánnal”, hozzáférés: 2021.07.10. https://felonline.hu/2013/07/11/interju_szurmik_zoltannal/
- GABNAI Katalin. Drámajátékok. Bevezetés a drámapedagógiába. Budapest: Helikon, 2015.
- DEBRECZENI Tibor. *Egy amatőr emlékezése 1966-1978*. Budapest: Országos Közművelődési Központ Módszertani Intézete, 1989.
- DEBRECZENI Tibor. *Történet pedig. Egy Corvin téri népművelő a puha diktatúrában 1966-1989*. Budapest: Játszó Kuckó, 2012.; <https://mek.oszk.hu/19000/19061/19061.pdf> (hozzáférés: 2021.07.10.)
- DEMCSÁK Katalin. „A Paál István vezette Szegedi Egyetemi Színpad”. In. *Alternatív színháztörténetek. Alternatívok és alternatívák*, szerkesztette IMRE Zoltán, 241-264. Budapest: Balassi Kiadó, 2008.
- ESTERHÁZY Péter. „Napról napra Halász – Szeptember 23. Budapest fürdőváros”. *Színház* 27, 11. sz. (1994): 13.
- FORMANEK Csaba. „Az igazi, élő színház veszélyes”, hozzáférés: 2021.07.10. <https://drot.eu/az-igazi-elo-szinhas-veszelyes>
- GADAMER, Hans Georg. *Igazság és módszer*, fordította BONYHAI Gábor. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984.
- GELENCSÉR Gábor. „Különös ismertetőjelek. A Várkonyi-féle (munkás)mozgalom”. In *Várkonyi 100. Tanulmányok Várkonyi Zoltánról*, szerkesztette JÁKFALVI Magdolna, 23-35. Budapest: Balassi Kiadó, SZFE, 2013.
- GOLDEN Dániel, PAP Gábor. „A színjáték helye a drámapedagógia és a köznevelés rendszerében”. In *Dráma – pedagógia – színház – nevelés. Szöveggyűjtemény középfeladók számára*, szerkesztette ECK Júlia, KAPOSI József, TRENCSENYI László, 199-214. Budapest: OFI, 2016.
- GYÖRGY Péter. „Várkonyi Zoltán: finom avantgarde, ideológiai konstrukciók”, 18-22. In *Várkonyi 100. Tanulmányok Várkonyi Zoltánról*, szerkesztette JÁKFALVI Magdolna, 181-210. Budapest: Balassi, SZFE, 2013.
- HAN, Byung-Chul. *A kiegészítő társadalma*. Fordította SIMON-SZABÓ Ágnes. Budapest: Typotex Kiadó, 2019.

- HAN, Byung-Chul. *A transzparencia társadalma*. Fordította SZABÓ Csaba. Budapest: Ráció Kiadó, 2020.
- HARASZTI Miklós. *A cenzúra esztétikája*. Budapest: Magvető Kiadó, 1991.
- HINZ, Melanie. „Forschendes Theater als Transfer schweigenden Wissens: von Recherche zur Performance”. In *Forschendes Theater in sozialen Feldern*, herausgegeben von Christoph SCHEURLE, Melanie HINZ, Norma KÖHLER, 81-84. München: koaped, 2018.
- JÁKFALVI Magdolna. „Cetlik Várkonyi életrajzához”. In *Várkonyi 100. Tanulmányok Várkonyi Zoltánról*, szerkesztette JÁKFALVI Magdolna, 181-210. Budapest: Balassi Kiadó, SZFE, 2013.
- JÁKFALVI Magdolna. „Pisti mint *work in progress*”. In *„helyretolni azt”. Tanulmányok Örkény Istvánról*, szerkesztette PALKÓ Gábor, SZIRÁK Péter, 157–173. Budapest: PIM, 2016.
- JÁKFALVI Magdolna. „Várkonyi és a Népszínház eszméje”. In *Várkonyi 100. Tanulmányok Várkonyi Zoltánról*, szerkesztette JÁKFALVI Magdolna, 58-67. Budapest: Balassi Kiadó, SZFE, 2013.
- K. HORVÁTH Zsolt. „A drámai tagozat – Pedagógiai hősköltemény Szentesen”, hozzáférés: 2021.07.10. <https://litera.hu/irodalom/elso-kozles/k-horvath-zsolt-a-dramai-tagozat-pedagogiai-hoskoltemeny-szentesen.html>
- KISS Gabriella. „Valóságcsinálás. Gondolatok a Szegedi Egyetemi Színpad *Petőfi-rock* című előadásáról és a diákszínjátszás paradoxonáról”. *Játéktér* 9, 4. sz. (2020): 19-35.
- KISS Gabriella. „Mi történt a történetemmel? Résztevő-megfigyelői gondolatok a KÁVA Állampolgári Színház „A mi iskolánk” projektjéről”. *Játéktér* 11, 4. sz. (2022): megjelenés előtt.
- KOTTE, Andreas. *Színháztörténet. Jelenségek és diskurzusok*, fordította Edit KOTTE és BERTA Erzsébet. Budapest: Balassi Kiadó, 2020.
- KRICSFALUSI Beatrix. „Aktivitás – részvétel – interpasszivitás, avagy van-e nézője az alkalmazott színháznak?”. In *A színpadon túl: Az alkalmazott színház és környéke*, szerkesztette GÖRCSEI Péter, 17-29. Pécs: Kronosz Kiadó, 2016.
- KRICSFALUSI Beatrix. „Apparátus/diszpozitívum”. In *Média- és kultúratudomány. Kézikönyv*, szerkesztette KRICSFALUSI Beatrix, KULCSÁR SZABÓ Ernő, MOLNÁR GÁBOR Tamás, TAMÁS Ábel, 231-237. Budapest: Ráció Kiadó, 2018.
- KRICSFALUSI Beatrix. „Reprezentáció, esztétika, politika (avagy miért nem politikus a magyar színház?)”. *Alföld* 62, 8. sz. (2011): 81-93.
- KULCSÁR SZABÓ Zoltán, „Utószó”. In Byung-Chul HAN, *A transzparencia társadalma*. Fordította SZABÓ Csaba. Budapest: Ráció Kiadó, 2020, 109-110.

- KURZENBERGER, Hajo. „Biografisches Theater – aber welches?”. In *BIOGRAFIEn auf der Bühne*, herausgegeben von Christoph SCHEURLE, Melanie HINZ, Norma KÖHLER, 72-79. München: koaped, 2020.
- MOLNÁR GÁL Péter. „Foto Várkonyi”. In uő., *Rendelkezőpróba*, 235-320. Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1972.
- MÜLLER, Heiner. „»Az Althusser-eset érdekel.« Egy beszélgetés jegyzőkönyve”. In uő., *Képleírás*, fordította KURDI Imre, 76-79. Budapest: JAK Kiadó, 1997.
- MÜLLER, Heiner. „Bonner Krankheit”. *Theater der Zeit* 66, 11. sz. (2004): 4-5.
- MÜLLER-SCHÖLL, Nikolaus. „A diszpozitívum és a kormányozhatatlan. Gondolatok bármínemű politika kezdetéről és végéről a végtelenben”. Fordította Kiss Gabriella. *Theatron* 15, 1. sz. (2021): 142-159.
- MÜLLER-SCHÖLL, Nikolaus. „Színház magán kívül”, fordította TELLER Katalin. In *Kortárs táncelméletek*, szerkesztette Czirák Ádám, 221-238. Budapest: Kijárat Kiadó, 2013.
- NÁNAY István. „Partizánattitűd”. *Színház* 36, 8. sz. (2003): 2-5.
- NÁNAY István. „A nem hivatásos színházak két évtizede”. In *Fordulatok*, szerkesztette VÁRSZEGI Tibor, 447-466. H.n.: szerkesztői kiadás, é.n.
- NÁNAY István. „Van-e amatőr színház?” In *A kritika mérlegén. Amatőr színjátékok 1967-1982*, szerkesztette DEBRECZENI Tibor, 30-36. Budapest: Múzsák, é.n.
- PÁDÁR Zsolt. „Plebejusok. Politikai színház a szentesi drámatagozaton”. *Tiszatáj* 69, 7. sz. (2015): 112-116.
- PÁSZTOR Anikó Erzsébet. *A szentesi Horváth Mihály Gimnázium Irodalmi-dramai-média tagozatának követelményi rendszere*. Budapest: KRE, Drámapedagógia Felsőfokú Továbbképzési Szak, Szakdolgozat, 2021.
- PRESTON, Sheila. *Applied Theatre Facilitation: Pedagogies, Practices, Resilience*. London, New York: Methuen, 2016.
- REGŐS János, in *THEALTER 30, kiadvány* (Szeged: MASZK Egyesület, 2020): 43.
- SCHILLING Árpád. *Egy szabadulóművész feljegyzései*. Budapest: Krétakör, 2008.
- VÁRKONYI Zoltán. „Az első huszonnégyszáz után”. In *A színésznevelés breváriuma*, szerkesztette GABNAI Katalin, 167-182. Budapest: Múzsák Kiadó, 1982.
- WIHSTUTZ, Benjamin. „Anderer Raum oder Raum der Anderen? Überlegungen zum politischen Gegenwartstheater”. In *Politik des Raumes. Theater und Topologie*, herausgegeben von Benjamin WIHSTUTZ, Erika FISCHER-LICHTE, 59-76. München: Wilhelm Fink, 2012.

GERGYE KRISZTIÁN, A MÉDIUM

A *Synesthesia* című online videoperformansz-sorozat 2021. március 18. és október 29. között került közvetítésre kilenc részben.¹ A kortárs tánc virtualizálódásának formai kísérlete egyrészt a kisebb-nagyobb megszakításokkal akkor már egy éve tartó járványügyi karantén, másrészt Gergye Krisztián, kortárs táncos-koreográfus általános intermediális érdeklődésének gyümölcse. Az egy-egy kortárs magyar festmény elé/festményre koreografált táncszéria már a címében is megidézi azt a sajátos heterogenitást, mely Gergye képzőművészeti vonatkozású performanszait általában jellemzi. A médiumhatárok lokalizálhatatlanságából fakadó értelmezői, tájékozódásbeli határozatlanság ezúttal úgy artikulálódik, mint a tánc, a kép és (harmadik szereplőként) a film keltette érzéki benyomás forrásának azonosíthatatlanságából/téves azonosításából következő szinesztézia élménye.

A Gergye-rendezésekben a festményekkel, szobrokkal, bábokkal dialogizáló előadásoknak – az *Egonegonegontól a Ha mi árnyak...*-on át a *Kokoschka babájáig* – soha nem az a célja, hogy a különböző médiumhatárokat élesen kirajzolva újraerősítsék azt a színházi öndefiníciót, mely szerint a színház médiuma „az ember”, minden hozzá képest tárgyminőségű, másodlagos reprezentáció, hanem hogy felmutassák a megidézett médiumban rejlő performatív erőt, a statikusként

¹ Az első nyolc rész 2021. március 18. és július 15. között két-három hetente került fel a Youtube-ra, a kilencedik rész közvetítésére október 29-én került sor. Az angol címmel közölt videók egyszerűen a *Synesthesia - Performance Series - Part 1, Part 2*, stb. címet kapták, de mindegyik elején látható volt a főszerepbe állított festmény szerzője és címe angol fordításban, ezek a részek sorrendjében a következők: Miklós Szűts: *Autumn Picture*, Hajnalka Tarr: *In Vitro*, Erzsébet Vojnich: *My Atelier 2*, Róbert Csáki: *Summer*, Ágnes Verebics: *Addiction*, Ágnes Németh: *Daimon*, Éva Krajcsovics: *Clothing I, II, III*, Attila Szűcs: *Planking on a Gas Tank*, Árvai György: *...Somewhere..there is...something*. A nyári időszakban, az időközben megszüntetett járványügyi korlátozások idejében egy „élő” *Szinesztézia* performanszra is sor került Szentendrén, majd a Kőszegi Várszínházban. Lásd erről ÖLBEL Lívия beszámolóját: ÖLBEL Lívия, „Az intimitás legfelső foka. Gergye Krisztián és a Szinesztézia”, *Art Limes Művészeti Folyóirat*, 2021. augusztus 21, hozzáférés: 2021.12.11. <https://www.artlimes.hu/cikk?id=1081>

elkönyvelt művészeti formában rejlő dinamikát. Gergye alázattal olvad össze a másik médiummal: képpé, bábuvá, épületrészletté válik, anélkül, hogy a leghalványabb veszteségérzetünk lenne a látottak élettelségét illetően. Nem egyszerű egymás mellé rendelődéseket látunk, önazonos, esszenciális tulajdonságokkal bíró médiumok „összeadódását”, melyek jól kivehető határokkal rendelkeznek és szükségszerűen hierarchikus kapcsolatba rendeződnek (a reprezentációs hatékonyság vagy épp a performatív jelenlétélmény normatív értéke mentén). Egy-más identitásának visszatükrözése helyett a médiumok egymásba keverednek feltárva alapvető heterogenitásukat, kevertségüket.² Az ilyen értelemben vett intermedialitás nem az egyes művészeti formák adottként tételezett belső tulajdonságainak (szerzői szándék szerinti) összeadódásában, hanem a keveredés folyamatában érhető tetten, mely az olvasásban, pontosabban az olvashatatlanságban, a befogadói bizonytalanságban, a jelentéstulajdonítás ellehetetlenülésében válik megtapasztalhatóvá. Ezzel a médiumok befogadói zavart okozó keveredése Gergye színpadán a kortárs tánc általános alapvetésének, a szubjektum decentrálnálódásának, a jelenlétnetafizika kritikájának koreo-gráfiájává, térbe írásává válik. A Gergye-performanszok az emberi test – mint a színház, a performansz médiuma – és a többi médium – a festék, a vászon, a szobor, a báb – összjátékában állítják elő a hiány alakzatait, közvetítik a jelenlét áthatoltságának üzenetét.³

E képzőművészeti vonatkozású előadások sajátossága, hogy a táncos nem a műalkotás tartalmát utánozza, hogy az antropomorf jegyek felismerhetőségét, azonosíthatóságát kiaknázva létrehozza „ugyanannak” a tárgynak egy újabb – az emberi test adottságainak köszönhetően „elevenebb” – reprezentációját. A téma mimetikus animálása helyett Gergye a matériát testesíti meg, anyagokat vegyít alkimista módon. Például, amikor bábbal táncol, nem „felemeli” magához emberi szintre a bábút, hogy tökéletes illúziórealizmussal „életre keltse” azt, jóindulatú leereszkedésében fenntartva bábos és báb egymás fölé-alá rendeltségét. Ehelyett mind a bábos, mind a báb egy köztes térbe, élő és tárgylét határára zuhannak. A báb kísérteties automatává válik, kétségeket keltve, hogy az „élettelen tárgynak

² „...minden médium kevert médium, és minden reprezentáció heterogén; nem létezik »tisztán« vizuális vagy verbális művészet...” W. J. T. MITCHELL, „Kép/elmélet: bevezetés”, ford. Tóth Zsófia Anna, in uő., *A képek politikája. W. J. T. Mitchell válogatott írásai*, szerk. SZÖNYI György Endre, SZAUTER Dóra, 123–130 (Szeged: Jate Press, 2008), 127.

³ A kortárs tánc posztstrukturalista elméleti implikációihoz lásd például: CZIRÁK Ádám, szerk., *Kortárs táncelméletek* (Budapest: Kijarat Kiadó, 2012); ANDRÉ LEPECKI, *A tánc kifulladás. A performansz és a mozgás politikája*, ford. KRICSFALUSI Betarix, URECZKY Eszter (Budapest: Kijarat Kiadó, 2014).

nincs-e mégis lelke”,⁴ míg az arctalan, amorf lényvé váló bábos, aki az emberi testet gépszerű mechanizmusaival együtt mutatja fel, afelől bizonytalanít el, hogy mint „nyilvánvalóan élő lény valóban lélekkel van-e felruházva”.⁵ Ernst Jensch értelmezését követve Freud „intellektuális bizonytalanságként” definiálja a kísérteties élményét: „A kísérteties lényegében olyasvalami lenne, amiben úgymond nem ismerjük ki magunkat.”⁶ Ez az episztemológiai eltévelyedés az említett performanszok esetében a médiumidentitások azonosíthatatlanságából, emberi és nem emberi, élő és tárgyi elkülöníthetlenségéből fakad.

Úgy tűnik tehát, hogy az önazonos identitáskoncepción, tiszta jelenléteszményen, antropocentrikus színpadképen nyugvó érthetőség, olvashatóság, jelentésség sosem volt a Gergye-darabok sajátja. Innen nézve érthető, miért nem veti fel a *Synesthesia* azokat a kérdéseket, melyek a „közvetlenség élményét” nyújtó színház kényszerű virtualizálódása, „karantén-színházzá” válása kapcsán elméleti viták sorát indította el az itt-és-most fundamentális szerepéről a színház definícióját illetően.⁷ Az előzmények fényében nem meglepő, hogy a film „teste” Gergye (mint koreográfus) szemében és (mint táncos) kezében ugyanolyan izgalmas, performatív kihívásokkal teli médium, mint a többi művészeté. A *Szinesztézia* minden részében nagy szerepet kapnak a mozgókép nyújtotta technikai lehetőségek, a mediális önreflexióra építő filmes attrakció, anélkül azonban, hogy az a hiányzó színházi jelenlétet ellenpontosná (kirajzolva film és színház jól ki-vehető médiumhatárait).⁸ A közvetítettségre való utalás nem válik színházidegenné a jelenlét (mindenkori) áthatoltságának elméleti kontextusában.

⁴ Sigmund FREUD, „A kísérteties”, in *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, szerk. BÓKAY Antal, ERŐS Ferenc, 65–81 (Budapest: Filum Kiadó, 1998), 67.

⁵ Uo., 67.

⁶ Uo., 66.

⁷ A hazai diskurzusból lásd: ZÁVADA Péter, „A jelenlét kisiklasztása. Közvetlenség és közvetítettség multi-mediális tapasztalata a »karantén-színházak« idején”, *Színház.net*, 2020. április 20, hozzáférés: 2021.12.11. <https://szinhaz.net/2020/04/20/zavada-peter-a-jelenlet-kisiklatasa/>; FRITZ Gergely, „Színház és színház – definíciós kísérletek az online színházról”, *Színház.net*, 2020. július 15, hozzáférés: 2021.12.11. <https://szinhaz.net/2020/07/15/fritz-gergely-szinhaz-es-szinhaz-definicios-kiserletek-az-online-szinhazrol/>

⁸ Ezzel a *Synesthesia* valóban a Tom GUNNING-féle attrakció elgondolásához kerül közel. GUNNING szerint a korai némafilm „exhibicionizmusa” – mely alatt a technikai apparátus magamutogatását érti a minimális narratívával már bíró rövidfilmekben – szoros összefüggésbe hozható a vaudeville és a különböző vásári színjátékok esztétikájával, ahol az apparátust a csetlő-botló, táncoló, éneklő komikus teste, fizikai akciója jelenti, mely azzal válik az attrakció forrásává, hogy intenzitásában elhajlik a látottak reprezentációs üzenetétől (vagyis a narratívától). Vagyis GUNNING az attrakció fogalmát egyszerre köti bizonyos filmes és színházas formákhoz, túllépve a színházi jelenlét/filmes közvetítettség oppozícióján. Lásd Tom GUNNING, „Az attrakció mozija. A korai film, nézője és az avantgárd”, in *A kortárs filmelmélet útjai*, szerk. VAJDOVICH Györgyi, 292–303 (Budapest: Palatinus Kiadó, 2004).

Leírása szerint az előadás a múzeumlátogatás élményét, vagyis a befogadás folyamatát, az olvasás mechanizmusát viszi színre.⁹ A látottak szerint a befogadás során az alany (Gergye) és a tárgy (a festmény) közti távolság megszűnik, a néző belelép, belekeveredik a képbe, elveszítve a szemlélődés rögzített pozíciója nyújtotta biztonságát. Nem olyan fogyasztói magatartásról van tehát szó, ahol az elvárásokkal bíró néző bekebelezi – saját képére gyúrva értelmezetté teszi – a műalkotást, hanem olyan önátadásról, mely hajlandó az „ön” felszámolására, hogy elmerüljön a festmény mint Másik világában.¹⁰

Az absztrakt képek nem engedik a narratív kapcsolódást, a tableaux vivant-szerű életre keltést. A festményekkel való hasonlóság alapú azonosulás mindig csak egy kép-, illetve testrészletet érinthet. Egy ököl követi egy festékpaca formáját, egy cipőfűző egy fekete vonal ívét, egy-egy végtag geometriája idomul egy-egy képrészlethez, a bőr vagy a ruha színe egy-egy kikevert árnyalathoz. A kapcsolódás sokkal inkább metonimikus, mint metaforikus. Az eredmény a test szétdarabolódásának élménye, melyet a második rész festményének (Tarr Hajnalka: *In Vitro*) apró képkockái tematikusan is megjelenítenek: egy-egy ujj-, köldök-, mellrészlet szóródik szét a keresztet formázó mozaikokon profán ikont alkotva. A szétdarabolódás képzete a mozgásban is megjelenik: Gergye csukott szemmel, vakon mozgatja a testrészeit, külön-külön, funkció nélkül, majd katonán rázkódással tördeli szét a mozgás folytonosságát. Pixelesre rázza szét magát, hogy végül „összeolvadjon” a háttérrel, a kép mozaikjaival. Az emberi test szétdarabolását a médium, a film testének szétdarabolódása végzi be, „az egymásra fényképezés nem csak a szereplők testét alakítja cseppfolyóssá, cseppfolyóssá teszi a film testét is.”¹¹ Ezzel az összeolvadás élménye a videónéző és a Gergye-performansz síkjára helyeződik át. Ahogy a néző és a nézett közti távolság felszámolódik a felvételen látható néző, azaz Gergye és a festmény között, úgy a videónéző is átéli a *Synesthesia*-performansszal való egyesülés élményét. A látványtól való elhatároltság elbizonytalanodása „referenciális krízist”¹² vált ki a szemlélőből, szétoszlatva a „transzcendentális néző idealista illúzióját”.¹³

Az egymásra fényképezés e remediált (digitális technikával megújított) formája szinte mindegyik részben visszatér, hogy az énelvesztő befogadást szószerinti, materiális értelemben vigye színre. A különböző térszerkezetű képek

⁹ <https://szinhaz.online/synesthesia-gergye-krisztian/>

¹⁰ A Másik fogalmát a lacani pszichoanalitikus diskurzusnak megfelelően használom, mint a nem-én helyét, azt a funkciót, melyre a szubjektum hiány alapú szerveződéséért felelős.

¹¹ Marc VERNET, „Egymásra fényképezések”, in uő., *A hiány alakzatai. A láthatatlan és a mozi*, ford. Füzi Izabella, KOVÁCS Flóra, 95–132 (Szeged: Pompeji, 2010), 108.

¹² Kaja SILVERMAN, „A tekintet”, ford. SZEMZŐ Hanna, *Metropolis 2. sz.* (1999): 24–33, 27.

¹³ Uo., 25.

egymásra másolásával elveszik a keletkezett kép perspektivikussága, a síkszerű, kétdimenziós kép egy köztes, jelenlét és távollét közti teret hoz létre. A totalizáló látást felváltja a figyelemszóródás, a részletek önmagukban válnak hangsúlyossá, ellenállva annak az újrafelismerő törekvésnek, mely minden elemet egy már ismert egész funkcionális részeként igyekszik azonosítani.

Fent idézett tanulmányában Marc Vernet (egy radikális remedializációs gesztussal) egészen a reneszánsz festészetig visszamenően vizsgálja az egymásra fényképezés reprezentációs lehetőségeit. Az egymásra fényképezés eseteként – annak verziójaként – tárgyalja például Piero della Francesca *Krisztus ostroma* című festményét is, melynek jobb oldalán egy halott fiú látható, aki hallgatja a két élő férfi beszélgetését. A későbbiekben is gyakori példa, hogy az egymásra fényképezés az élő és a halott közti létmód ábrázolására szolgál, ilyenek az ekto-plazmát láthatóvá tevő fényképek a spiritizmussal foglalkozó 19. századi fotótörténetből vagy később a néma, majd a hangos film horrortörténeteiben a kísértet-szereplők ábrázolása. Ezzel az egymásra fényképezés vizuális effektusa „láthatóvá teszi a láthatatlant, a diszkurzus szintjén azonban ez a trükk azt is láttatja, amit a film rendszerint elrejt, azaz a film alapvető működését.”¹⁴ A szereplő mint médium észlelése a film mint médium észlelésével esik egybe.

A néző értelmezői pozíciójának elbizonytalanodásával járó kísérteties élmény azonban nem marad el az esetekben sem, melyek csupán a belső gondolatok, álmok, filozofikus tartalmak megjelenítését célozzák. Monet festményei pedig egyenesen a természetnek tulajdonítják az egymásra fényképezés technikáját, a világba vetett ember alapvető episztemológiai bizonytalanságát sugallva. (A tavirózsa sorozatban, melyben sokszor a horizont is kirekesztődik a képről, az eget tükröző tó felszíne készlet reflexióra, kérdésessé téve, milyen irányban is tartjuk helyesen a képet.)¹⁵ Ezt a gondolatot látszik követni Gergye is, azzal, hogy – függetlenül attól, hogy a szemlélt mű játszik-e vizuális effektusokkal, optikai illúziókeltéssel – a múzeumlátogatás élményét az egymásra fényképezés mágikus effektusával hozza összefüggésbe. A festmény tartalmára és anyagára irányuló együttes figyelem a retorikai olvasás feszültséggel teli élményét nyújtja. A látványt így megélő Gergye performanszához a néző is „kénytelen” hasonlóan viszonyulni: az apparátusra való folyamatos reflektálás, a látvány materialitásának érzékelése minduntalan belezavar a történet – a múzeumlátogatás történetének – olvasásába.

¹⁴ VERNET, „Egymásra fényképezések”, 104.

¹⁵ Uo., 117-119.

Az egymásra fényképezés mellett egyéb vizuális effektusok is szerepet játszanak a térbeli viszonyítási pontok és ezáltal az (értelmezői) identitás elvesztésében. Ilyen a trompe l'oeil, melyet az egymásra fényképezés ellentétének tekinthetünk, mivel itt nem a néző megy be a képbe, hanem a kép jön ki a nézőhöz, a hatás mégis itt is a két reprezentációs sík összekeveredése. A kép előtt elhelyezkedő Gergye mintha a festmény folytatása lenne, ahogy a párdúc fejét simogatja az ötödik részben vagy sámlira lép a harmadikban. Ilyen szempontból a harmadik performansz dupla trompe l'oeil-nek tekinthető, mivel Vojnich Erzsébet *Műterem* című képe a vászon előtt álló sámlival eleve háromdimenziós teret alkot. Több esetben találkozhatunk kamerába nézéssel (a negyedik részben, Csáki Róbert *Nyár* című képétől elfordulva Gergye el is indul „felénk”, hogy végül teljesen besötétítse a képet), ami a hiány megjelenítésének ikonikus példája, tekintve, hogy a filmi világ fikciós terén kívüli egyetlen pontot, a kamera helyét szólítja meg. Az elkeretezés (amikor Gergye képen túlnyúló részeit az utómunka mesterségesen levágja) és a motion trail effektus (a mozgásfázisok áttünéses láthatósága) az egymásra fényképezéshez hasonlóan ellaposítja a teret, tájékozási zavart teremt. A színházi performansz testi jelenlétére ráíródik a filmes apparátus jelenléte. Ahogy a kalligram példájában az írás „egyfajta aszemantikus, de nagyon is hallható morajlasként (instabil alapként, háttérként) töri [...] át a kép ikonikus folytonosságát”,¹⁶ úgy zavar bele a színház a film olvashatóságába és vizsont.

Bár a 2021. júliusában a MASZK Egyesület szervezésében szintén online közvetített *Monokróm* nem a sorozat része, mégis sok a hasonlóság a szegedi Régi Zsinagóga terében felvett esemény és a *Synesthesia* között. Az ismerős elemek (kapucni, festéksírás) mellett az egymásra fényképezés alakzata is visszatér, bár ezúttal nem filmes effektusok által. A romos épület megmaradt oltárfala elé, a padlóra festett méretarányos másolat mint víztükör veri vissza a szakrális építmény képét. Az emberi alakok mozgás-performansza mind a két-, mind a háromdimenziós verzióban helyet kap, összekapcsolva a reprezentációs síkokat. Hol a földre fekve, hol állva, a falhoz simulva olvad bele a két fehér figura (Gergye Krisztián és Téri Gáspár) az épített és a rajzolt oltárrészekbe. A tér képpé, Gergye rajza a hely szellemét őrző szakrális térképpé, de, ha a genius loci római eredetét nézzük, egyenesen szentképpé, a helyet őrző istenség arcképévé válik. Vernet azt írja, hogy az egymásra fényképezés során

¹⁶ SÁNDOR Katalin, „Közlétesek a médiumköziség kérdéseihöz I.”, *Iskolakultúra* 1. sz. (2006): 17–36. 25.

„az arc felkínálkozik ijesztő jelenléte és nyugodt uralma révén, de ugyanakkor tagadja is jelenlétét transzparenciája és fantomszerű fokozatos eltűnése által, ami jelzi a már lezárt múlthoz [...] való és a lehetetlen jövőhöz [...] való kötődését is. Az egymásra fényképezés így ábrázolja a hely szellemének banális gondolatát.”¹⁷

Ha ehhez még hozzávesszük Hamvas gondolatait a genius lociról, Gergye helyfestő performansa sajátos létjogosultságot nyer:

„A helyet nem szabad összetéveszteni a térrel. A tér és a hely között az a különbség, hogy a térnek száma, a helynek arca van. A tér, ha csak nem kivételes, minden esetben pontos vonalakkal határolható, területe négyzet-milliméterre kiszámítható és alakja körzővel és vonalzóval megrajzolható. A tér mindig geometriai ábra. A hely mindig festmény és rajz, és nincs belőle több, mint az az egy. A térnek képlete, a helynek génusza van.”¹⁸

A *Monokróm* rávilágít a hely mindenkori rajzszerűségére, egymásra fényképezettségére. Arra, hogy a THEALTER közvetítő közegeként, médiumaként funkcionáló Régi Zsinagóga levegőjében ugyanúgy ott vibrál a Gergye-performanszok visszhangja, ahogy a táncos-koreográfus online előadásainak, illetve a térről készített festményének „síkjára” is „ráfényképeződik” a helyhez kötött jelenlét emlék-nyoma, a tér közvetlenségének tapasztalata. Így ragadja meg az intermedialitás „nyomhagyó, különbségképző munkája”¹⁹ Gergye Krisztián művészetében a genius loci kísérteties, virtuális és reális közti létmódját és általában a jelenlét áthatoltságát „élő” színházon innen és túl.

Bibliográfia:

- CZIRÁK Ádám, szerkesztette. *Kortárs táncelméletek*. Budapest: Kijárat Kiadó, 2012
- FREUD, Sigmund. „A kísérteties”. In *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, szerkesztette BÓKAY Antal, ERŐS Ferenc, 65–81. Budapest: Filum Kiadó, 1998.
- FRITZ Gergely, „Színház és színház – definíciós kísérletek az online színházról”. *Színház.net, a Színház folyóirat portálja*, 2020. július 15, hozzáférés: <https://szinhaz.net/2020/07/15/fritz-gergely-szinhaz-es-szinhaz-definicios-kiserletek-az-online-szinhazrol/>

¹⁷ VERNET, „Egymásra fényképezések”, 109-110.

¹⁸ HAMVAS Béla, *Az öt génusz – A bor filozófiája* (Budapest: Életünk Kiadó, 1988), 54.

¹⁹ SÁNDOR, „Közelítések...”, 17.

- GUNNING, Tom. „Az attrakció mozija. A korai film, nézője és az avantgárd”. In *A kortárs filmelmélet útjai*, szerkesztette VAJDOVICH Györgyi, 292–303. Budapest: Palatinus Kiadó, 2004.
- HAMVAS Béla. *Az öt génusz – A bor filozófiája*. Budapest: Életünk, 1988.
- LEPECKI, André. *A tánc kifulladás. A performansz és a mozgás politikája*. Fordította KRICSFALUSI Betarix, URECZKY Eszter. Budapest: Kijárat Kiadó, 2014.
- MITCHELL, W. J. T. „Kép/elmélet: bevezetés”. Fordította TÓTH Zsófia Anna. In uő., *A képek politikája. W. J. T. Mitchell válogatott írásai*, szerkesztette SZÖNYI György Endre, SZAUTER Dóra, 123–130. Szeged: Jate Press Kiadó, 2008.
- ÖLBEI Livia, „Az intimitás legfelső foka. Gergye Krisztián és a Szinesztézia”, *Art Limes Művészeti Folyóirat*, 2021. augusztus 21, hozzáférés: 2021.12.11. <https://www.artlimes.hu/cikk?id=1081>
- SÁNDOR Katalin. „Közelítések a médiumköziség kérdéseihez I.” *Iskolakultúra* 1 sz. (2006): 17–36.
- SILVERMAN, Kaja. „A tekintet”. Fordította SZEMZŐ Hanna. *Metropolis* 2. sz. (1999): 24–33.
- VERNET, Marc. „Egymásra fényképezések”. In uő., *A hiány alakzatai. A láthatatlan és a mozi*, fordította FÜZI Izabella, KOVÁCS Flóra, 95–132. Szeged: Pompeji, 2010.
- ZÁVADA Péter, „A jelenlét kisiklasztása. Közvetlenség és közvetítettség multimedialis tapasztalata a »karantén-színházak« idején”, *Színház.net, A Színház folyóirat portálja*, 2020. április 20. hozzáférés: 2021.12.11. <https://szinhaz.net/2020/04/20/zavada-peter-a-jelenlet-kisiklatasa/>

Mikola Gyöngyi

A PÉTERVÁRI FÜGGETLEN SZÍNHÁZI MOZGALOM

„Ebben az influenzával és mindenféle testi betegséggel teli városban
a szépség úgy működik, mint az önvédelem és a túlélés képessége.”
(Andrej Mogucsij)

Életem legmeghatározóbb színházi élményei között tartom számon a szentpétervári AHE társulat előadásait, melyeket a szegedi THEALTER Fesztiválon láttam a kilencvenes évek végén és az új évezredben. Annak idején írásban is rögzítettem benyomásaimat, gondolataimat ezekről a különleges produkciókról.¹

A fesztivál műsorfüzeteinek tanúsága szerint 1991 és 2012 között a THEALTER-en tizenhárom orosz társulat és független előadó lépett fel. Az első „orosz fecske” a Jevgenyij Kozlov vezetésével 1987-ben színházi iskolaként létrejött DO Színház volt. Többször is visszatért Szegedre a DEREVO (Gyerevo – Fa), a már említett AHE Mérnöki Színház, és a fesztivál egyik kedvenc előadója, Oleg Zsukovszkij. A szegedi közönség láthatta többek között az 1988-ban alakult Formal Színház nonszensz dramaturgiára építkező *Orlando Furioso* című előadását, a hivatásos színészek által alapított, de függetlenként működő Oszobnyak Színház két produkcióját, az egykori Derevo-alapító Tatjana Kabarova és Alekszej Merkusev szólóelőadásait, és a Derevóval szorosan együttműködő Roman Dubinnyikov zeneszerző szólókoncertjét. 1995-ben *Filmek a volt*

¹ MIKOLA Gyöngyi, „Aphrodité asztala”, in *Alibi hat hónapra antológia. Urak-Dámák*, szerk. Alexander BRODY, CSONTOS Erika, FARKASHÁZY Tivadar, MÁRTON László, NAGY Gabriella, TORMA Tamás (Budapest: Alibi Kiadó, 2003. ősz), 283-287.

Szovjetunió területéről címmel mozielőadások is kísérték a színházi programot. 2012 után nem találunk orosz fellépőket a fesztiválon. Ennek legfőbb oka talán az lehetett, hogy a Szegeden fellépő orosz csoportok nagyon gyorsan befutottak a világ nagy fesztiváljain, és a THEALTER-re már nem jutottak el.

Mindig is foglalkoztatott a kérdés, hogy mi alapozta meg e fiatal orosz társulatok kirobbanó sikerét a világban néhány évvel a rendszerváltás után. Hogyan voltak képesek minimális eszközökkel radikálisan új, lélegzetelállító és világviszonylatban is „versenyképes” színházi nyelven megszólalni annyi év elnyomás és izoláció után? Ebben a tanulmányban arra teszek kísérletet, hogy a számomra elérhető források alapján bemutassam ennek a különleges kulturális jelenségnek a történeti hátterét. A témát kutatva kiderült számomra, hogy a Szegeden fellépő orosz társulatok és előadók szinte kivétel nélkül Szentpétervárról érkeztek, és részesei voltak annak a nagy művészeti útkeresésnek, melyre a színházi szakmában később úgy kezdtek hivatkozni: a pétervári független színházi mozgalom.

A mozgalom létrejöttét azok a Mihail Gorbacsov szovjet pártfőtitkár által 1986-ban a meghirdetett reformok tették lehetővé, melyek megszüntették a sajtó ellenőrzését és engedélyezték magánszervezetek és magántulajdonú cégek alapítását a Szovjetunióban. A glásznoszty (nyíltság) és a peresztrojka (átalakítás, átstrukturálás) korában az akkor még Leningrádnak nevezett egykori északi fővárosban gombamód szaporodtak az alternatív színházak: több mint négyszáz független csoport működött a városban. Játszottak a pincékben és a padlásokon, az egyetemi kollégiumokban, a művelődési és ifjúsági házakban, az utcákon, a nagy lakóházak udvarain, a gyárakban. A legkülönbözőbb formációkat az a törekvés kötötte össze, hogy szembeforduljanak mindazzal, ami a hivatalos színházban történik, és teljesen új nyelvet, új műfajokat hozzanak létre.

Ugyanakkor azonban hasonló jelenség nem volt megfigyelhető a tényleges fővárosban, Moszkvában. Itt is voltak ugyan jelentős színházi kísérletek, de ezek megmaradtak az állami intézményi és finansziális keretek között. Annak, hogy éppen Leningrádban/Péterváron koncentrálódott ez a radikálisan újító szellemű generáció, mély történelmi okai vannak. A kiemelkedő szovjet-orosz irodalomtudós és kultúrakutató, a moszkvai Szergej Averincev 2004-ben beszélt arról egy olaszországi konferencián, hogy személyes tapasztalatai alapján mi volt a különbség a szovjet korszakban a Pétervár régi kulturális tradícióját képviselő értelmiségiek és a nem-szovjet, vagy „nem egészen szovjet” típusú

moszkvai értelmiség között.² Averincev a különbségek történeti okait vizsgálva mindenekelőtt arra hívta föl a figyelmet, hogy Leningrádban sokkal súlyosabbak voltak a sztálini repressziók, mint Moszkvában; ahogy fogalmazott, nem véletlenül választották ezt a várost az olyan akciók színhelyéül, mint a Kirov-gyilkosság. E kettősség később is megfigyelhető volt: míg az olvadás időszakában a moszkvai értelmiség élvezhette a politikai nyomás csökkenését, dédelgethette azt az illúziót, hogy lehetséges a párbeszéd a hatalommal, és a városban tartózkodó külföldiek révén a világ közvéleményének figyelmére is apellálhatott, Leningrádban a politikai klíma jóval mostohább maradt. Averincev szerint a leningrádi értelmiség sokkal inkább bezárulni kényszerült a saját kulturális tradíciójába, és mindinkább hajlamossá vált úgy tekinteni a várost, mint az Örökkévalóság Kultúrájának fővárosára. Az ellenzéki értelmiség körében felértékelődött a szakmai lelkiismeretesség, a professzionalizmus ethosza. Ennek a szigorú morálnak a fényében a moszkvaiak elvtelennek és túlságosan könnyelműnek tűntek. A pétervári értelmiség képviselői sokkal nagyobb arányban járták meg a Gulágot, és nem maradtak illúzióik a hatalom természetével és a szovjet rendszer működésével kapcsolatban. Averincev úgy írja le idős pétervári mestereit, mint egy elképesztően kifinomult magaskultúra elsüllyedt Atlantiszának utolsó képviselőit. Ugyanakkor szerinte a kulturális örökség ilyen fokú transzcendálása nem segítette elő az alkotói produktivitást, akadályozta a párbeszédet a kortárs jelenségekkel és egymással szemben is intoleránssá tette a sokat szenvedett péterváriakat. Az egyik nagy kivételt, aki képes volt kilépni a szigorúan vett szakmaiság keretei közül, Averincev Joszif Brodskijban látta. Averincev szerint Brodskij, miközben megteremti a pétervári költészet autopoétikus mítoszát, egyúttal integrálja a moszkvai költők formanyelvének „fegyelmetlenségét” is.

Hasonlóan jellemzi a leningrádi underground értelmiség helyzetét Viktor Krivulin költő, aki a hetvenes években a városi szamizdat irodalom meghatározó alakja volt, több illegális folyóirat szerkesztőjeként, földalatti kultúrtörténeti szemináriumok szervezőjeként tevékenykedett. 1998-ban jelent meg *Mamutvadászat* (*Охота на Мамонта*) című esszékötete, melyben korának ún. „nemhivatalos” kultúráját mutatja be. A cím, akárcsak Averincev Atlantisz-metaforája egy olyan magaskultúrára utal, amely azelőtt „halt ki”, merült feledésbe, hogy igazán

² Сергей АВЕРИНЦЕВ, „Опыт петербургской интеллигенции в советские годы – по личным впечатлениям” (A pétervári értelmiségi tapasztalat a szovjet években – személyes benyomások alapján), https://magazines.gorky.media/novy_mi/2004/6/opyt-peterburgskoj-intelligenczii-v-sovetskie-gody-8212-po-lichnym-vpechatleniyam.html, hozzáférés: 2022.01.31. (A szövegben minden fordítás saját munkám – M.Gy.)

felfedezhették és valós jelentőségéhez és teljesítményéhez mértén értékelhették volna. Krivulin szerint Sztálin nemcsak azért gyűlölte Pétervárt, mert a főváros vetélytársát látta benne, hanem azért is, mert a város a félig európai Orosz Birodalom emlékezetét hordozta, és még ha az átnevezéssel elveszítette is formális kapcsolatát az alapító I. Péter cárral, a Kreml grúz „hegylakójának” szemében mégis a gyűlöletes európai civilizáció nem teljesen megsemmisített töredéke és az emberi kapcsolatok másfajta rendjének idegen ügynöke maradt. Leningrád, a „három forradalom városa” kihullott a történelemből, Moszkva iparnegyedévé züllesztették.³ *A leningrádi ház mint a hajléktalanság talaja* című esszéjében például arról a belvárosi házról írva, ahol felnőtt, Krivulin plasztikusan mutatja be, hogyan váltak a kommunális lakások, ahol a közös konyhákban mindig kiabáltak, a saját szobákban pedig mindig suttoztak az emberek, az általános árvaság és a totális otthontalanság tereivé, melyekben fokozatosan az alkoholisták és a tolvajok erkölce vált uralkodóvá. Az igazi Ház, az igazi Otthon (az oroszban ugyanaz a szó fejezi ki) szerepét lassanként az utcák, a rakpartok, a terek, az egykori birodalmi épületek díszes homlokzatai és nyilvános termei, a múzeumok pazarul kivilágított márványlépcsői vették át a hetvenes évek fiatal nemzedéke számára. Sokan pedig ezt az otthont a régi könyvekben találták meg.⁴

Krivulin a terekhez való viszony átalakulásaként írja le azt a folyamatot, amelyet Averincev úgy jellemzett, mint a nagy kulturális tradíció időtlenségébe történő belső emigrációt. Ez a tradíció Krivulin esszéiben nem csak a Puskin, Dosztojevszkij, Gogol, Blok és Andrej Belij által létrehozott mítosz hagyományát jelenti, azaz az orosz irodalom úgynevezett „pétervári szövegét”, hanem a teatralizált városi terek karneváli tradícióját is. Krivulin úgy fogalmaz, hogy a turista, aki belép ebbe a városba, egy háromszáz éve zajló nagy Városi Misztériumjáték színpadán találja magát, ahol kezdettől fogva zajlik a bábok harca, az I. Pétert ábrázoló Bronzlovas küzdelme a metafizikus Kígyóval. Ilyen előzmények után nincs semmi meglepő abban, hogy még a peresztrojka is karneváli jelleget öltött a városban, amikor Nyikolaj Beljak színházi rendező és Mark Bornstein szobrász, bábkészítő, az Enteriőr Színház alapítói 1917 óta először használták az utcákat látványos, teatralizált politikai demonstrációk és performanszok helyszínéül. Krivulin visszaemlékezései szerint a peresztrojka hajnalán Leningrád utcáin furcsa, parodisztikus kosztümökbe öltözött fiatalemberek jelentek meg, akiknek az öltözkézésben a városlakók felismerhették a híres-neves pétervári épületeket, em-

³ Виктор КРИВУЛИН, „Я боюсь Москвы, лишенной противовеса” (Félek az ellensúlyát vesztett Moszkvától), in уő., *Охота на Мамонта*, (Санкт-Петербург: Русско-Балтийский информационный центр БЛИЦ, 1998), 67-75.

⁴ „Ленинградский дом как почва бездомности”, КРИВУЛИН, *Охота...*, 42-52.

lékműveket, egész városi épületegyütteseket. A régi Pétervár egyszer csak emberi alakot öltött, feltámadt a még kommunista Leningrádban. Krivulin szerint Beljak színházi akcióinak közvetlen köze volt ahhoz, hogy a város visszakapta a régi nevét.⁵ A hivatalosan 1988-ban alapított színház egyébként ma is működik a Nyevszkij sugárút 104. számú ház negyedik emeletén.

Az első orosz magánszínházat, korának legradikálisabb alternatív színházát nem messze ettől a helytől, a Nyevszkij ellenkező oldalán nyíló a Puskin utca 10-ben alapította Borisz Ponyizovszkij rendező, színházpedagógus, teoretikus és szobrász 1987-ben DaNyet (IgenNem) néven egy fűtetlen lakásban, ahol patkányok futkostak a sarokban és meleg víz sem volt. A tatarozás miatt lakatlan ház Oroszország legfontosabb, művészek által elfoglalt épülete lett, meghatározó underground művészeti központtá vált. Mások mellett itt kezdték pályafutásukat az AHE fiatal képzőművészei, Makszim Iszajev, Pavel Szemcsenko és Vagyim Vasziljev is.

Az első független színházi fesztivált 1990-ben rendezték meg Színházi Stúdiók Leningrádi Fesztiválja a néven, melynek nyitó performanszt *Bűn és bűnhődés* címmel a Szegeden is fellépő Andrej Mogucsij Formál Színháza adta elő. 1994-ben Mogucsij szervezett még egy nagyszabású találkozót *Napforduló* címmel. 1994-től a független színházak együttműködésének ez a mozgalmi jellege megszűnt, részben azért, mert a legjobb társulatok elkezdtek külföldön vendégszerepeltetni, és mindinkább a saját színházi nyelvük kialakításával voltak elfoglalva. Az utolsó jelentősebb közös megmozdulások egyike volt 1995-ben a szegedi THEALTER Fesztivál, ahol – ahogy erről néhány éve Andrej Mogucsij megemlékezett egy kerekasztal-beszélgetésben – Anton Adaszinszkij, a DEREVO Színház alapítója „létrehozta a pétervári független színházak találkozóját”.⁶ (A pétervári független színházi mozgalom és a szegedi fesztivál között a kilencvenes években létrejött intenzív kapcsolat kialakulásában döntő szerepe volt Anton Adaszinszkijnek, aki 1993-ban a MASZK Egyesület vendégeként mutatkozott be Szegeden.)

1994-től tehát a legtöbb csoport már a külföldi vendégszereplésekből élt, mivel a kilencvenes évek a soha nem látott szólásszabadság mellett a gazdasági és politikai krízis időszakát is jelentették Oroszországban. Néhány társulatnak állandó munkát kínáltak külföldön: Jevgenyij Kozlov DO Színháza Berlinbe tette át

⁵ „Весенняя прогулка по Невскому” (Tavaszi séta a Nyevszkijen), КРИВУЛИН, *Охота...*, 53-66.

⁶ A kerekasztal-beszélgetés írott változata a „Феномен петербургского независимого театра 90-х” (A kilencvenes évek pétervári független színház fenoménje) címmel jelent meg a Театр folyóiratban 2018-ban. hozzáférés: 2022.01.31, <http://oteatre.info/fenomen-peterburgskogo-nezavisimogo-teatra-90-h/> A beszélgetés résztvevői: Nyikolaj PESZOCNSNYIK színháztörténész és kritikus, Alekszandr PLATUNOV színháztörténész és kritikus, Andrej MOGUCSIJ, a Tovsztonogov Drámai Színház művészeti vezetője és a Formál Színház (1989) alapítója, Makszim ISZAJEV, az AHE Mérnöki Színház (1989) alapítója, Jevgenyij KOZLOV, a DO Tyeatr (1987) alapítója.

a székhelyét, a DEREVO több európai állomás után Drezdába költözött. Mogucsij ma a pétervári Tovsztonogov Drámai Nagyszínház művészeti vezetőjeként folytatja vizuális kísérleteit, az AHE is Péterváron maradt, és „megőrizte tiszta vérét”, ma is függetlenként működnek. Nemrég költöztek új játszóhelyükre, egy műanyaggyár fölöslegessé vált tornatermébe, amelyet profi technikával felszerelt színházzá alakítottak. A helynek a Poroh (Lőpor) nevet adták.

A rendszerváltás korában létrejött orosz alternatív társulatok háttérét kutatva az is világosan kirajzolódott, hogy a pályájukat ekkoriban kezdő fiatal művészeknek szinte kivétel nélkül olyan elődeik és mestereik voltak, akik valamilyen értelemben perifériális helyzetben tevékenykedtek, és elég bátornak bizonyultak ahhoz, hogy kísérletezzenek. Ezek nélkül a zseniális alapítók nélkül aligha jöhetett volna létre az az elképesztően magas színvonalú és gazdagságú formanyelvi innováció, melynek révén a legjobb pétervári együttesek meghódították a világ színpadait.

A ma Aachenben székelő, ám világszerte turnézó DO Színház eleve kísérleti műhelyként indult, amely a tánc, a színház és a vizuális művészetek hagyományos formáinak ötvözése révén alakította ki a maga kifejezésformáit. A DO Színház vezetője, Jevgenyij Kozlov Vagyim Makszimov színháztörténész, neves Artaud-szakértő és rendező tanítványa volt. Makszimov 1984-ben alapította meg a leningrádi Politechnikai Főiskolán Színházi Laboratóriumát egyetemisták számára, abból a célból, hogy tanulmányozzák és a gyakorlatba is átültessék Antonin Artaud színházi rendszerét, amely alapjaiban különbözött a hivatalos színházakban domináns Sztanyiszlavszkij-módszertől. Makszimov Artaud színházi rendszere mellett az orosz-szovjet avantgárd irányzatok, a szimbolizmus és a futurizmus színházi nyelvét is alkalmazta a laboratóriumában. Kozlov, aki balettet tanult gyerekkorában, hamarosan szűkösnek érezte a laboratórium elméleti kereteit, és létrehozta a saját fizikai színházi rendszerét, amelyet „antibalettnek” nevezett.

A pétervári független színházi mozgalom másik jelentős iskolája és kísérleti műhelye Vjacseszlav (Szláva) Polunyin, a zseniális bohóc, színész és rendező Képmutatók (Licegyéji) nevű, 1968-tól kezdve működő pantomim színháza volt. A hatvanas években a tévéfelvételeknek köszönhetően Polunyin mint bohóc nagy ismertségre és népszerűsége tett szert, és szabadabban kísérletezhetett alternatív utcaszínházi és cirkuszművészeti kifejezési formákkal. A ma a hetvenes éveiben járó Polunyin minden idők egyik legnagyobb clownja, Nyikolaj Jevreinov, Charlie Chaplin és Marcel Marceau pantomimművészetének méltó folytatója, iskolateremtő mester. 1982-ben Leningrádban megszervezte a Mímes parádé (Mim-parad) nevű országos pantomimes találkozót, 1987-ben létrehozta

az utcaszínházak fesztiválját, 1989-ben pedig útjára indította a Világkaraván nevű európai utcaszínházi találkozót. Az utcaszínházi formák nagy hatással voltak később a pétervári alternatív színházi mozgalom fiatal művészeire. Szláva Polunyin 1988-tól többnyire külföldön tartózkodik. Londonban évekig tanulmányozta az angol abszurd humort, együtt dolgozott többek között Terry Gilliammel, a Monthy Python-csoport egyik tagjával. Jelenleg Párizs mellett él, ahol Slava's Moulin Jaune (Sárga Malom) néven különleges színházi központot hozott létre.

Polunyin stúdiójában kezdte pályafutását Anton Adaszinszkij mint pantomimművész. A mimes mesterséggel párhuzamosan Adaszinszkij megtanult trombitán és dobon játszani, és a Licegyéji utcai performanszait élő zenével kezdi kísérrni. A DEREVO egyik védjegye lesz a későbbiekben az élőzenével kísért mozgásszínházi előadás. Adaszinszkij egyébként a nyolcvanas évek második felében AVIA nevű zenekarával fontos szereplője lett az underground zenei színtérnek is. Színészként és énekesként részt vett többek között Szergej Kurjohin legendás Pop Mehanyikájának minden egyes fellépésén.

Szergej Kurjohin zongoravirtuóz, jazz zenész, zeneszerző, forgatókönyvíró, színész a leningrádi underground művészeti szcéná egyik legmeghatározóbb egyénisége volt. 1954-ben született Murmanszkban és már négyéves korában elkezdett zongorázni, mindenkit lenyűgözve kivételes zenei hallásával és emlékezőtehetségével. 1971-ben, a középiskola befejezése után költözött a családjával Leningrádba. Kurjohin itt a Nagyezsda Krupszkaja nevét viselő Kulturális Főiskolán kezdte meg tanulmányait, ahol több szakot próbált egyszerre elvégezni, és ahonnan többször is eltanácsolták. Végül feladta a tanulást és alkalmi munkákból élt. A nyugati rockzenével nagybátyja ismertette meg, aki matrózként dolgozott egy kereskedelmi hajón. A leningrádi underground művészvilágba fiatal költő barátja, Arkagyij Dragomoscsenko vezette be. Kurjohin sokféle műfajjal és szakmával kísérletezett, részben kényszerűségből is, hogy el tudja tartani a családját. Érdeklődése a free jazz felé fordult, amikor megismerkedett Anatolij Vapirovszaxofonossal. Az akkor már a leningrádi konzervatóriumban tanító jazz zenész felismerte Kurjohin tehetségét, és meghívta a kvartettjébe billentyűsnek. Kurjohin a fellépésekkel párhuzamosan önálló számokat is szerzett és a felvételeit külföldi közvetítők révén eljuttatta Londonba a BBC orosz adása zenei műsorvezetőjének, Leonyid Fejginnek, a Leo Records zenei kiadó alapítójának. Fejgin 1981-ben adta ki a *Ways of Freedom* című Kurjohin-albumot, ahol az egyes számok címei (*Szigetcsoport, Fal, Nincs kiút, Belső félelem, Másik út*) egyértelműen Szolzenyicin nagy művére, *A Gulag szigetvilág*ra utaltak, amely ekkor még be volt tiltva a Szovjetunióban. A lemezt nagyon jól fogadták a nyugati kritikusok.

Kurjohin, aki kijelentette, hogy „egyszerre akar[ok] Mozart és Michael Jackson lenni”, 1984-ben hozta létre a Pop (Populjarnaja) Mehanyika nevű multimedialis underground projektjét, ahol az orosz rock és punk azóta legendává vált kiválóságai mellett részt vettek komplett kórusok, komolyzenei együttesek, jazz zenészek és semmiféle zenei képzettséggel nem rendelkező szereplők is (sőt időnként állatok, libák, kecskék, lovak, még kígyók is), és ahol a legkülönfélébb zenei stílusok kerültek konfliktusba egymással, erősítették fel vagy éppen oltották ki egymás hatását. Kurjohin koncertjein tudatosan keverte a könnyűzenét a komolyzenével, a free jazzt a szovjet esztráddal, az operát a táncdalokkal, az avantgárd performanszt a divatbemutatóval. Speciális gesztusnyelvet fejlesztett ki, egész testével mozogva, táncolva, ugrándozva vezényelte kaotikusnak tűnő zenekarát, hogy aztán a káoszból megszülessen valami meglepően új, frenetikus hatású, katarikus minőség. A Pop Mehanyika teltházassal koncertjei kezdetben illegálisak voltak, és szinte mindig botrányral végződtek. 1986-tól azonban szabadon felléphettek otthon és külföldön is. Ez a maga idején egyfajta sokkterápiaként ható, kezdetben avantgárd, később mind ironikusabbá váló posztmodern jegyeket mutató zenei színház nemcsak a fiatalon, negyvenkét éves korában rendkívül ritka szívbetegségben meghalt Kurjohin pályájának volt a csúcsa, hanem – ahogy Alekszandr Kan zenekritikus, Kurjohin Londonban élő egykori munkatársa értékeli – egyúttal a leningrádi underground művészetek felvirágzásának a legnagyobb ösztönzőjévé is vált.⁷

Kurjohin tehetsége, karizmatikus egyénisége, gyors észjárása, széleskörű műveltsége (kitűnő magánkönyvtárában összegyűjtötte a századforduló orosz kultúrájának minden fontos művét), könnyedsége, abszolút nem szovjet beállítottsága elbűvölt mindenkit, aki csak találkozott vele.

Az már egy másik, rendkívül ellentmondásos történet, hogy 1995-ben, egy évvel a halála előtt a rendkívül termékeny, sokoldalú és roppant népszerű Kurjohin, kijelentve, hogy a művészet egyetlen aktuális formája a politika lett, belépett a Nacionálbolsevik Pártba, és újdonsült szélsőjobbboldali barátaival, Eduard Limonovval és Alekszandr Duginnal lépett föl a Pop Mehanyika koncertjein. Ettől kezdve minden energiáját a párt propagandájára fordította. A pétervári és moszkvai értelmiség megijedt az élet és a művészet ilyen veszélyes keverésétől, és nagyon sokan elfordultak a Kapitánytól, ahogy barátai és művésztársai nevezték Kurjohint. Mások ebben a hajmeresztő fordulatban Kurjohin személyiségének extremizmusát látták megnyilatkozni, a tehetségnek azt a minden határt szétfeszítő energiáját, amely korábban is a legszélsőségesebb, legkevésbé össze-

⁷ Кан, Александр, „О Сергее Курехине”, hozzáférés: 2022.01.31, <https://kuryokhin.net/aboutsergey>

illő, leglehetősebb vállalkozásokba vitte a zseniális művészt. Egyik legrégebbi barátja és zenésztársa, az Akvárium együttes frontembere, Borisz Grebenscsikov úgy vélekedett, hogy valamifajta eredendő naivitás sodorta Kurjohint a fasiszták közé, és korai halálában közrejátszhatott az is, hogy ráébredt, milyen szennyes dologba keveredett.⁸

2004 őszén nyílt meg Szentpéterváron a Szergej Kurjohin nevét viselő Modern Művészeti Központ, amely a zenész művészeti örökségének ápolásán túl több nemzetközi kortárs művészeti fesztiválnak is otthont ad. Kurjohin halálának huszadik évfordulója alkalmából 2016. júliusában barátai és zenésztársai részvételével emlékkoncertet rendeztek műveiből Moszkvában, a Csajkovszkij Konzervatórium Nagytermében.

Kurjohin Pop Mehanyikájánál és Polunyin Licegyéji Stúdiójánál kevésbé vált ismertté a szélesebb közönség számára, de nem kevésbé volt meghatározó jelentőségű a pétervári underground szcénában a már említett Borisz Ponyizovszkij munkássága. Ponyizovszkij még a háború előtti nemzedék képviselője volt, 1930-ban született Leningrádban, és kommunális lakása a Herzen utca 34-ben a hatvanas évektől kezdődően egyike lett az orosz nemhivatalos, más szóval „disszidens” értelmiség legfontosabb központjainak. A maga idejében gyakran megfordult nála Jozsif Brodskij vagy Andrej Bitov is.

Ponyizovszkijnek még érettségije sem volt, ugyanis tizenhét évesen egy közlekedési baleset következtében mind a két lábát elvesztette. Az amputációt nem vesztésgként és tragédiaként élte meg, mint mindenki más a környezetében, hanem olyan eseményként, amely áthatotta a gondolkodását, elősegítette a szellemi összpontosítást, csendes szigetet biztosított neki az emberek között, és egyúttal megmutatta a benne lakozó természet energiáját. Mintegy saját magába emigrált. Szelíd, megnyerő egyénisége átsugárzik abban az interjúban, amelyet 1993-ban, halála előtt két évvel adott a BBC-nek.⁹ Ponyizovszkij eredetileg képzőművésznek indult egy művészet iránt intenzíven érdeklődő családban. A baleset után a képzelete segítségével mintegy újraalkotta maga körül a teret, és a színházának fókuszába is a színész téridejének problémája került, nevezetesen a színészi tevékenység idejében megképződő tér. Ponyizovszkij sokak számára maga volt a színház, saját korának élő szimbóluma. Viktor Krivulin *Ponyizovszkij DaNyet színháza* című írásában „kétértelmű, megfoghatatlan szépségű”, megle-

⁸ KURJOHIN halála után egy évvel a Szabad Európa rádió orosz adása kerekasztal-beszélgetést rendezett a művész pályafutásáról, ahol ez a téma is terítékre került. A műsor címe Непомнятый Курехин (A meg nem értett Kurjohin) volt. Hozzáférés: 2022.01.31, <https://www.svoboda.org/a/28703311.html>

⁹ „Theatre DaNet”. A BBC dokumentumfilmje töredékesen elérhető, hozzáférés: 2022.01.31. <https://youtu.be/eyF-g62pCYA>

venedett antik torzóként írja le alakját, amely „Héraklész felsőtestével, Zeusz fejével rendelkezett, de letörtek a lábai.”¹⁰

Tősgyökeres leningrádiként Ponyizovszkij térérzékelését abszolút meghatározta a pétervári építészeti örökség. Munkásságnak kutatója, Vera Szenykin *Borisz Ponyizovszkij: portré városi háttérrel* című tanulmányában részletesen elemzi Ponyizovszkij különleges kapcsolatát a várossal. A tanulmány Ponyizovszkij esszéjéből vett idézettel indul. Az alább közölt részlet jól jellemzi a rendező és filozófus mélyen személyes térélményét, és színházelméletének autopoétikus, mitizált természetét:

„A mi színházunkat a teatralizált város hozta létre. Az alkonyfényű, szigorú és pedáns város, amely áthatja az embert a rendszer érzetével. A város, amely a külső terek egyszerűségével és a belső tartalom váratlan hangzataival játszik. A templomok, a paloták, a múzeumok – részletek eklektikus gyűjteményei, és akár a múzeumi kollekciók, a rejtve maradóhoz külső szölamokat rendelnek, ezáltal a kiállítási tárgyak játékszerű létmódjába kerülnek. Ez a színház a belső mozgások és az egymásra hatások statikus színháza.

Nagyon nem szerettem az ünnepélyes Pétervárt: az Izsák teret, a Kazanyi Székesegyházat. Nem tett rám különösebb hatást Rossi, Rastrellit pedig egészen nevetségesnek találtam. Máshogy ismerem a várost – mindenféle hangzatos név nélkül – és minden, amit csinálok, belőle ered: a Filharmóniánk próbáinak zenéjéből, a Kunsztkamera mögötti üres kis utcácskákból. Esőben szeretem a várost, amikor a magány érzését hívja elő, amikor az utak és a mellékutcák kiürülnek. (...)

Fiatal koromban a tetőkön éltem. És felülről érzékeltem a várost – élesen, fiziológiai módon: a fényárnyékokkal, a tág és a szűk perspektívákkal.

Szerettem volna, ha a Gorohovaja utca lett volna a főutca. Maga a város – zenéje, építészete, konyhája – építette fel a maga hasonlatosságára az én színházamat. Kinyitom, mint egy könyvet. Képletekkel följegyzett szavaim, gondolataim vannak benne.”¹¹

¹⁰ „ДаНет Бориса Понизовского”, Кривулин, *Охота...*, 173-174.

¹¹ Понизовский, Борис, „Наш театр создан театрализованным городом” (A mi színházunkat egy teatralizált város hozta létre.) Гэпират. В. Ю. Понизовский Архивум. 1. Idézi СЕНЬКИНА, Вера, „Борис Понизовский: портрет на фоне города”, hozzáférés: 2022.01.31, <http://oteatre.info/boris-ponizovskij-portret-na-fone-goroda/>

Ponyizovszkij rengeteget olvasott, szüntelenül írt, rajzolt és rendezett (bár sohasem nevezte magát rendezőnek), jól ismerte Artaud, Mejerhold, Grotowski, Tadeusz Kantor elméleti írásait, a francia egzisztencialistákat, hatott rá a keleti színház, a *commedia dell'arte*, a középkori farce. Alapvetően képzőművészként gondolkodott, és maga is készített színházi díszleteket, szobrokat. Életműve több ezer jegyzetlapon maradt fenn, és a mai napig földolgozásra vár. Szenyikina szerint a színházi térről kialakított elgondolásaiban volt valami közös az orosz kozmizmus filozófiai tradíciójának, mindenekelőtt Ciolkovszkijnek a nézeteivel. A maga fizikai létének és politikai valóságának hatványozott izolációjában Ponyizovszkij a kijáratot kereste, amely a kozmoszba vezet. Színházában a kulcsfogalom a variabilitás; a tárgyak, bábuk, maszkok és a színészek állandó metamorfózisai a transzformációra mint a lét alapvető formájára utaltak. Az ideális színész számára egyszerre zsonglőr, artista, drámai színész és képzőművész, aki bármiből, ami eléje kerül, képes műtárgyat létrehozni. Az ember metaforaalkotó képességében a természet színpadának megnyilvánulását látta, az embert a természet „premierjének” tekintette. A játék tétje szerinte a néző halálfélelmének állandó kompenzálása, egy olyan új valóság létrehozása a színésznek a térben történő viselkedése által, ahol a néző nem az egymásra torlódó idő-fragmentumok, a születés és halál pillanatának végességével kénytelen folyton szembe-sülni, hanem ahol az élet és a halál, a Jin és a Jang, a színész és a bábú, az Igen és a Nem a metamorfózisok, transzformációk egymásba fonódó sorozataiban állandó kölcsönhatásban jelennek meg, és ezek révén a néző számára megképződik egy olyan időtapasztalat, amely megnyitja a kijáratot a végtelen terekhez, és a személyiség belső kozmoszába vezet. Ponyizovszkij csendesesen halt meg, próba közben, maga teremtette színházának színpadán.

Az AHE Mérnöki Színház előadásai az emberi tudat megismerő folyamatainak vizualizációival voltaképpen szeretett és nagyra becsült Mesterük szellemi örökségét fejlesztik tovább immár egyre magasabb szinteken. 2017-ben *BoPo. A végig nem lapozott színház* címmel nagyszabású kiállítást rendeztek a pétervári Színház- és Zeneművészeti Múzeumban, melynek megnyitóján *Borja szintje* címmel performanszt hoztak létre. Makszim Iszajev úgy magyarázta a címet, hogy Borisz Ponyizovszkij olyan etalon, mint a tenger szintje, amelyhez minden földi magasságot viszonyítanak. Borisz emellett egy önmagában is sokszintű konstrukció – ez elevenedik meg a performanszban.¹² A projekt megvalósításában résztvevő egykori tanítványok között ott találjuk azt a Jana Tuminát is, akinek

¹² A projekt leírása a Szentpétervári Önkormányzat weboldalán, hozzáférés: 2022. 01. 31, https://www.gov.spb.ru/gov/otrasl/c_culture/news/119249/

az AHE *Pihe és por* című előadásában látott játékatól annyira el voltam ragadtatva több, mint húsz évvel ezelőtt a THEALTER-en.

Bibliográfia:

MIKOLA Gyöngyi. „Aphrodité asztala”. In *Alibi hat hónapra antológia. Urak-Dámák*. Szerkesztette: Alexander BRODY, CSONTOS Erika, FARKASHÁZY Tivadar, MÁRTON László, NAGY Gabriella, TORMA Tamás, 283-287. Budapest: Alibi Kiadó, 2003. ősz.

АВЕРИНЦЕВ, Сергей, „Опыт петербургской интеллигенции в советские годы – по личным впечатлениям”, hozzáférés: 2022. 01. 31, https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2004/6/opyt-peterburgskoj-intelligenczii-v-sovetskie-gody-8212-po-lichnym-vpechatleniyam.html

КАН, Александр, „О Сергее Курехине”, hozzáférés: 2022.01.31, <https://kuryokhin.net/aboutsergey>

КРИВУЛИН, Виктор. *Охота на Мамонта*. Санкт-Петербург: Русско-Балтийский информационный центр БЛИЦ, 1998.

ПЕСОЧНИК, Николай, ПЛАТУНОВ, Александр, МОГУЧИЙ, Андрей, ИСАЕВ, Максим, КОЗЛОВ, Евгений, „Феномен петербургского независимого театра 90-х”, hozzáférés: 2022.01.31, <http://oteatre.info/fenomen-peterburgskogo-nezavisimogo-teatra-90-h/>

ПОНИЗОВСКИЙ, Борис, „Наш театр создан театрализованным городом” Gépirat. В. Ju. Ponyizovszkij Archívum. 1, hozzáférés: 2022.01.31. <http://oteatre.info/boris-ponizovskij-portret-na-fone-goroda/>

СЕНЬКИНА, Вера, „Борис Понизовский: портрет на фоне города”, hozzáférés: 2022.01.31, <http://oteatre.info/boris-ponizovskij-portret-na-fone-goroda/>

Oláh Tamás

„MINDEN EMBER SZAKADÉK”

NAGY JÓZSEF: WOYZECK, AVAGY A SZÉDÜLET KARCOLATA
(JEL SZÍNHÁZ – CCN ORLÉANS, 1994)

„Megadom magam a lázálmoknak,
de csak hogy új törvényeket találjak.”
(Antonin Artaud)

„nem a lábak a legfontosabbak a tánchoz
ezt a nagy józsi is aláírja nekem”
(Tolnai Ottó)

Közel harminc év távlatából már minden túlzás nélkül kijelenthető, hogy Nagy József *Woyzeck*-je színháztörténeti jelentőségű alkotás. Egy hosszas, körültekintő keresés során organikusan formálódó, letaglózóan eredeti színházi formanyelv megnyilvánulásának maradandó lenyomata, mely a vajdasági származású magyar, exjugoszláv, s mindemellett valódi európai táncművész-koreográfus életművében is központi helyet foglal el. A hétköznapi létezés olykor groteszkbe hajló abszurditása, mely Nagy József színpadi műveinek univerzumait is működteti, Közép-Kelet-Európában mondhatni otthonos közeg, a régió kívül azonban az erre való reflexió revelatív erővel bír, az emberi állapot lényegi természetével szembesít. Nem csoda tehát, hogy a nyolcvanas évek második felében, amikor a magyarországi – sőt kárpát-medencei – táncművészetének még a klasszikus balett műfaján belül is komoly lemaradásai voltak, s a mozgásszínház nem biztosíthatott megfelelő kereteket és megélhetést a táncosok számára,¹ a Jel Színház – szinte kizárólag magyar művészekből álló – együttese először Párizs-

¹ -ede-, „Visszajönni nem lehet! Sárvári keresi a bejáratlan utakat”, *Délvilág*, 1991. szept. 25., 4.

ban aratta átütő sikereit. Ahogy Sipos Gyula írja, „[a] művelt franciára olyan hatással [volt ez a színházi forma], mint egyfajta Magritte-, Ernst-, vagy Brauner-féle szürrealista festészet, vagy pedig Jugoszlávia »naiv«, népszerű és bőséges képgyártása.”²

Gál Eszter kutatásai alapján megállapítható, hogy Nagy Józsefet pályája kezdetén „alkotói és oktatói munkájában a pantomim és egyéb tánc- és mozgástechnikák közül kiemelten a kontaktimprovizáció technikájának gyakorlása és annak minél hatékonyabb és gyorsabb átadása érdekelte.”³ A Kreatív Mozgás Stúdió szervezésében három intenzív tánctanfolyamot tartott 1984-ben és 1985-ben, 1986-tól kezdve már saját együttesének összeállítására és alkotói munkájára koncentrált, majd 1987-ben Franciaországban folytatta a munkát. A *Woyzeck*-ben játszó előadók közül kettőt (Gemza Pétert és Sárvári Józsefet) e budapesti kurzusokon ismert meg, hármat (Bicskei Istvánt, Döbrei Dénest és Varga Henriettát) pedig a Vajdaságból hívott Párizsba.

A Jel Színház Büchner-előadását képtelenség volna szigorú műfaji keretek közé szorítani. Nagy József azoknak a huszadik századi alkotóknak a sorába tartozik, akik igyekeztek megtalálni azt az univerzális nyelvet, mely úgy képes a jelentésátvitelre, hogy túlmutat a beszélt nyelv korlátain, megkerüli azokat. Kísérleteik során született meg a totális színház eszméje, mely a különböző művészeti ágak, audiovizuális hatások fúziójaként definiálja a színházi aktivitást. Nagy József totális művészetfelfogása látszik kirajzolódni Milan Mađarev leírása alapján is, aki Nagy színházának közvetlen formai előzményeiként a gyermekjátékokat, a klasszikus pantomimet és a kortárstáncot jelöli meg, de hangsúlyozza, hogy e jellegzetes formanyelv elképzelhetetlen volna a sport, az iparismesterségek, a harcművészetek és a cirkusz mozgáselemei, illetve Vszelovod Mejerhold, Jacques Copeau, Étienne Decroux és Steve Paxton mozgással kapcsolatos kísérletei nélkül.⁴ Fuchs Livia úgy fogalmaz a táncos-koreográfus egyik korai szólója kapcsán, hogy Nagy „nem táncol, a kifejezés megrögzült értelmében, hanem a maga groteszk és nagyon is személyes módján a teste minden porcikájával állít valami egyébként kimondhatatlant a lét esetlegességéről.”⁵

A *Woyzeck, avagy a szédület karcolata* című előadás Nagy József hetedik színházi rendezése volt, mely Darida Veronika szerint életművének új szakaszát

² SIPOS Gyula, „Egy szárnyaslábú értelmiségi európai megpróbáltatásai”, *Balkon* 4, 7–8. sz. (1996): 50–52, 52.

³ GÁL Eszter, „Kontaktimprovizáció Magyarországon (1986–2016)”, *Theatron* 15, 2. sz. (2021): 77–89, 78.

⁴ MILAN MAĐAREV, *Teatar pokreta Jožefa Nađa*. (Novi Sad: Pozorišni Muzej Vojvodine, 2011), 43.

⁵ FUCHS LÍVIA, „Jel. Három találkozás Nagy Józseffel, a Jel Színház vezetőjével”, *Iskolakultúra* 3, 10. sz. (1993): 87–88, 87.

megnyitotta meg.⁶ Formai előképei két, a Büchner-műhöz kapcsolódó kiállítás-megnyitó performanszban jelentek meg először. Az egyik Somlósi Lajos párizsi fotótárlatához, a másik pedig Maurits Ferenc budapesti festménykiállításához kapcsolódott. Mindkettőben az előadás későbbi alkotói vettek részt. Az első egész estés változatot 1994 márciusában mutatták be Rennes-ben, a Théâtre National de Bretagne-ban. Az előadás több, mint húsz évig maradt a társulat repertoárján, s ez idő alatt közel háromszáz alkalommal játszották világszerte. Ezzel a Jel Színház legsikeresebb előadásává vált, Nagy Józsefet pedig a legjelentősebb európai színházrendezők közé emelte.

Az együttes 1994. július 12-én, alig néhány hónappal a bemutató után vendégszerepelt Szegeden, a Szabad Színházak Nemzetközi Találkozóján, mely ebben az évben vette fel a THEALTER nevet. Egyes jelek arra utalnak, hogy az előadás nem rögzült azonnal a bemutatót követően. A Szegeden előadott változatban például – a programfüzetben megjelent színlap tanúsága szerint – eggyel kevesebb előadó szerepelt, mint az 1998-ban mozgóképen rögzített, s így kanonizálódott verzióban.⁷ (Ennek ellentmond a rendező későbbi állítása, mely szerint a produkció nem módosult a bemutató után, sőt a hét eredeti előadóból csak kettő cserélődött ki.)⁸ Az biztosra vehető, hogy a szegedi Régi Zsinagógában Sárvári József helyett Francia Gyula lépett színpadra (aki két évtizeddel később újra visszatért az előadásba). Érdekes továbbá, hogy a fesztivál programfüzetében szereplő színlapon a rendező-koreográfus Illés Nagy József néven szerepel. Ennek a névváltozatnak az eredete máig ismeretlen.

Az előadás azért is fontos viszonyítási pont, mert Nagy először dolgozott munkássága során drámaszöveg alapján, még ha e dráma igen sajátos szerkezetű is. Georg Büchner (1813–1837) művének töredékes cselekményét több korabeli bűnügyi újságcikk inspirálta, elsősorban egy tudósítás, mely szerint 1821-ben egy Johann Christian Woyzeck nevű lipcsei borbélylegény féltékenységből több készúrással oltotta ki barátnője életét. A közvéleményt hosszú ideig nem hagyta nyugodni az eset. Ugyan a fiatal férfit a szakértők beszámíthatatlannak találták, az ügyet tárgyaló bíróság nem vette figyelembe álláspontjukat, s a gyilkost kivégezték. Büchner négy, kihagyásokkal teli változatban írta meg drámája jeleneteit, s kétségtelenül az volt a célja, hogy ezeket egy egységes – vagy legalábbis egysé-

⁶ DARIDA Veronika, *Eltérő színterek*. Nagy József színháza (Budapest: Kijarat Kiadó, 2017), 25.

⁷ FÁBIÁN Zsolt, fel. kiadó. *A Thealter International '94 – Szabad Színházak Nemzetközi Találkozója IV. Fesztivál Bulletinje*. (Szeged: Szabad Színházak Nemzetközi Találkozója, 1994), 2., hozzáférés: 2022.01.29., https://issuu.com/thealter/docs/thealter_program_1994

⁸ Nikola TUMBAS, „Nađ Jožef o predstavi Woyzeck”, www.subotica.info, 2012.11.29., hozzáférés: 2022.01.29., <https://youtu.be/7PBTEcRBgUk>, 3-4. perc

gesebb – szöveggé strukturálja, azonban erre korai halála miatt már nem kerülhetett sor. A kézirat a hagyatékából került elő, s bár 1879-ben a szerző többi művével együtt kiadták, szinte észrevétlen maradt. Csak az első világháború idején szegeződött rá szakmai figyelem. (1913-as ősbemutatóját a müncheni Residenztheaterben egy irodalomtudós, Dr. Eugen Kilian rendezte.)⁹ A hadviselés dehumanizáló tapasztalata minden bizonnyal hozzájárult ahhoz, hogy az olvasók felismerjék Büchner saját korát megelőző génuszát, könyörtelenül naturális és mégis végtelenül abszurd emberábrázolásának sebészi pontosságát. Egyúttal megváltozott az emberi testről, s annak fizikai normativitásáról, határosságáról kialakított kép is, hiszen az orvostudomány fejlődésének – legfőképpen az antibiotikumok elterjedésének – köszönhetően azok a hadirokkantak is hazatérhettek a frontokról – s láthatóvá válhattak a társadalom számára –, akiknek testi hiányosságai vagy torzulásai korábban összeegyeztethetetlennek tűntek az élettel.

A háború tapasztalata Nagy József *Woyzeck*jében is hangsúlyos motívummá vált, hiszen az előadás egyfajta reakció volt az épp kiteljesedő jugoszláv polgárháború eseményeire. A próbafolyamat során *Woyzeck Szarajevóban* munkácimen emlegették a készülő előadást, s az alkotók szerették volna elvinni az 1992 óta ostrom alatt álló, szinte teljesen lerombolt városba, ám ez a terv végül nem valósulhatott meg. (Nagy József a Jugoszláv Néphadsereg sorkatonájaként a hetvenes évek végén Szarajevóban szolgált, ottani barátainak szerette volna „átnyújtani a darabot”).¹⁰

Büchner drámájának fragmentált, térben és időben széttagolt szerkezetét és szinte filmszerű montázstechnikáját ismerve nem meglepő, hogy a 19. és 20. század fordulóját meghatározó lélektani-realista hagyomány követői nem találtak kulcsokat a szöveg megnyitásához. Pusztán töredéknek, befejezetlen műnek tekintették azt. Várszegi Tibor azonban a Jel Színház előadása kapcsán emlékeztet rá, hogy Walter Benjamin a német romantika kedvelt műfajának, a szomorújátéknak az eredetéről írott tanulmányában kifejti, hogy a töredék nem feltétlenül egy jövőbeni zárt formát készít elő, hanem önálló formakonstrukcióként is elképzelhető. Várszegi termékenyen kapcsolja be értelmezésébe Jacques Derrida *nyom* fogalmát is, s szembeállítja azt Benjamin *rom* fogalmával. Míg az utóbbi egy korábbi teljességet feltételez, az előbbi olyan elemekre, összetevőkre is utalhat, amik nincsenek, s nem is voltak jelen. A kihagyásos szerkezet, a kevésbé

⁹ LELKES Zsófia, „Test és kép, Testiség és képiség Josef Nadj (Nagy József) Büchner-rendezésében, kultúrák és műfajok határán”, *Táncstudományi Közlemények* 1, 1–2. sz. (2009): 55–60, 57.

¹⁰ TUMBAS, „Nađ Jožef o predstavi Woyzeck”, 1–3. perc

kimunkált jellemek és a hiányosan körülírt helyzetek tehát a kiegészítés lehetőségét hordozzák magukban.¹¹

Nagy azonban nem a hiányzó helyek kitöltésére, egy elképzelt teljesség elérésére törekszik, a fragmentáltságra mint a létezés alapvető tapasztalatára tekint. A tökéletes, racionális megértés lehetetlenségét hangsúlyozza, hogy az előadásban egyetlen érthető szó sem hangzik el. A játék teljesen elszakad magától a drámai textustól, csak annak hangulatait fejezi ki. A szöveg így képek folyamává, cselekvésaktusokká lényegül át. Bár bizonyos jelenetek megfeleltethetőek egyes konkrét szöveghelyeknek, az alkotók nem feltétlenül ezekből indultak ki a jelenetépítés során. Céljuk a Büchner-motívumok elmélyítése volt, de nem a nyelv felől közelítettek hozzájuk, s bár az előadásban valamennyire felidéződnek a dráma figurái, státuszharcaik, vetélkedéseik lényegesebbé válnak, mint cselekvéseik lélektani megalapozottsága. Nagy a cselekmény végkimenetelének ismeretében dekomponálta a struktúrát, hogy az azt alkotó összes elem egyenlő eséllyel vehessen részt annak színpadi „konfigurációjában”.¹² Ez a *Woyzeck*-változat a gyilkosság utáni pillanatban kezdődik, s egy megbomlott elme tekintetének tükrében tárja a nézők elé az azt megelőző eseményeket, érzeteket.

A *Woyzeck* esetében meggyőzően kimutatható, hogy Nagy József formanyelve a büchneri szöveg atmoszféráját és motívumait igen pontosan transzformálja színpadi jelekké. Egy-egy szöveghely vagy megszólalástöredék az előadás teljes szegmenseit képes meghatározni. A csupasz, fából készült kopott falakkal határolt, okkerbarna meddő földdel beszórt játéktér elhagyatott lepusztultsága például *Woyzeck* egyik első drámabéli mondatára utal: „Minden csöndes, mintha meghalt volna a világ.”¹³ Nagy József – az előadás emblematisz borotváló jelenetét előkészítő – borotvapengés mozgásetűdjének bravúros feszültségkeltése pedig pontosan megfelel a Büchner-drámában megjelenő Kapitány leírásának: „*Woyzeck!* Úgy rohangál itt a világban, mint egy nyitott borotva, az ember megvágja vele magát.”¹⁴ Az alapszöveg színrevitele tehát elsősorban vizuális jelek segítségével valósul meg, a dráma egyes fragmentumai pedig szabad asszociációk mentén kapcsolódnak egymáshoz, ami a térszervezést is meghatározza. Nagy előadásának táncosai ugyanis a rendező összetett, sajátos univerzumot alkotó díszletkonstrukciói között cselekszenek, melynek bizonyos részletei ugyan ismerősek lehetnek számunkra, mégsem mindennapi tereket ábrázolnak. Elemeik

¹¹ VÁRSZEGI Tibor, *Az ittlét öröme. A színpadi mű hermeneutikája* (Budapest: Balassi Kiadó, 2005), 166-167.

¹² Uo., 170.

¹³ Georg BÜCHNER, *Összes drámái*. szerk. DOMONKOS Mátyás. ford. THURZÓ Gábor et alii. (Budapest: Osiris Kiadó, 2003), 107.

¹⁴ Uo., 118.

organikus módon nyílnak és záródnak, ezzel újra és újra addig ismeretlen felületeket, zugokat hoznak létre, melyeket a játékosok birtokba vehetnek.

Nagy József sajátos tárgyi univerzumához tartoznak az előadások során használt kellékek is. A rejtekajtókból, süllyedőkből és fiókszerű elemekből bármikor előkerülhet egy addig nem használt eszköz, melyet a táncosok a teremtet, pontosabban folytatott világ szerves részévé tehetnek, és sohasem tudhatjuk, hogy nem lényegülhet-e át a továbbiakban valami egészen mássá. Minden változik, és minden motívum egyformán fontos. Nagy színháza esetében tehát nem beszélhetünk a jelek hierarchikus rendjéről, csak azok egymás mellett való, az olvasás szempontjából egyenértékű létezéséről. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a *Woyzeck* világát szervező tekintet egy olyan szemlélőhöz tartozik, aki nem képes – vagy nem is akar – fontossági sorrendet felállítani a szavak, az audiovizuális észleletek, a gondolatok vagy az érzelmek jelértéke között, s az előadás egy hasonló – nem osztályozó – tekintetet ébreszt fel a nézés, a befogadás aktusa során. S ez nem más, mint a bolond, az örült perspektívája. Sokatmondó, hogy az előadás alcíme (*a szédület karcolata*) is olyan állapotra utal, melyben a jelforrások és jelentések szétszalazhatatlanul összekuszálódnak. „Forog velem a világ” – mondja ki a drámában az előadás kulcsmondatát *Woyzeck*,¹⁵ majd később úgy fogalmaz: „Minden ember szakadék, szédülök, ha belenézek.”¹⁶

Fontos megjegyeznünk azt is, hogy a kész előadásszöveg, mely ez esetben már nem nyelvi konstrukcióként, hanem egyfajta vizuális partitúraként fogható fel, nem kizárólag annak a lenyomata, ahogyan Nagy saját élményei alapján Büchner szövegét és az őt körülvevő világot értelmezni próbálja. (A *Woyzeck* megalkotásához például saját bevallása szerint szüksége volt Tolnai Ottó költészetére – akinek *Wilhelm-dalok* című kötetén alapult az 1992-es *Orfeusz létrái* című előadás is – és „az otthoni bolondokra, akiktől sokat tanul[t].”)¹⁷ A személyes olvasat kialakítása azonban csak az első alkotói periódust határozza meg, melyet a rendező a következőképpen ír le:

„Az első fázisban az én fejemben történik minden, gondolkodom az alaptémáról, meghatározom a gyújtópontokat, kibontom a motívumokat, rendszerezem őket, hozzáolvasok, elképzelem a hangulatokat, átgondolom az előadás minden technikai és elemi részletét és megcsinálom a szereposztást.”¹⁸

¹⁵ Uo., 120.

¹⁶ Uo., 157.

¹⁷ CSONTOS Erika, „Böröndnyi cetli. Interjú Szkipével”, *Fényfüggöny* 1, ősz (1996): 7-9, 9.

¹⁸ DARIDA, *Eltérő színterek...*, 22.

Ezt követően azonban nem a kőszínházi gyakorlatban megszokott rendezőpróbák következnek, ugyanis Nagy autonóm alkotótársként tekint a táncosaira. Esetében tehát nem beszélhetünk a szó szoros értelmében vett rendezői színházról. Olvasatába beleszövődnek az előadók világolvasatai is, s ez további motívumok kibontásához, a struktúra átrendeződéséhez vezethet. A próbafolyamat során született improvizációkkal párhuzamosan, azok gesztikus és vizuális tapasztalatai alapján Nagy József folyamatosan vázlatokat rajzol, hogy a színpadi képeket és mozdulatokat végül ezek alapján térben és időben pontosan rögzíteni tudják.¹⁹

„Naponta jegyzetek A16-os papírcsíkokra, pálcikaemberes rajzokkal. [...] Mindent földolgozok, a látottakat is. Gyűlnek a cetlik, összejön egy bőrröndre való. Szortírozok, és ami fönnmaradt a rostán, átrajzolom egy nagyobb papírra, majd egy A4-esre.”²⁰

Mindebből világosan látszik, hogy Nagy világolvasási technikája nem lineáris. Ahogy Várszegi Tibor fogalmaz, „számtalanszor találomra nyitja ki ugyanazt a könyvet, és látszólag véletlenszerűen olvas belőle mondatokat, engedve, hogy esetlegesen egy-egy mondat kiemelkedjék a többi közül, amely elindíthat egy szelekciós folyamatot az előadásszöveg konfigurálódása érdekében.”²¹ S bár tagadhatatlan, hogy a szövegirodalomból – a *Woyzeck* esetében a Büchner-drámából – is merít, nem csak a szó szoros értelmében vett könyvolvasásról van szó. A drámákon, verseken, filozófiai írásokon, életrajzokon és regényeken túl ugyanolyan fontossággal szerepelnek inspirációs forrásai között zeneművek, festmények, grafikák, szobrok és egyéb képzőművészeti alkotások is.

Nagy totális művészete mindezek mellett hangsúlyosan önéletrajzi természetű, alkotójának személyes múltjából táplálkozik. A szülőváros, Magyarokizsa, a települést körülvevő szikes puszták, a Járás vagy a Tisza-part azonban nem valós földrajzi helyként, hanem egyfajta mitikus térként jelenik meg az alkotói emlékezetben, melyet a gyermekkor feledhetetlen figurái, a városka legendáriusmának alakjai népesítenek be. A *Woyzeck* korábban már említett borotváló jelenetének figurális kiindulópontja például a városka legendás Duši borbélyja volt,

¹⁹ PÉTER Petra, „Nagy József, Pekingi kacsák, 1986”, in *A 20. századi magyar színháztörténeti kánon alakulása*, szerk. JÁKFAI Magdolna, 163-169. (Budapest: Balassi Kiadó – Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2011), 163–169.

²⁰ CSONTOS, „Bőrröndnyi cetli...”, 8.

²¹ VÁRSZEGI, *Az ittlét öröme...*, 170.

aki „mindig megborotvál[ta] az árokparton alvó részegeket.”²² Amikor 1996-ban a kanizsai romos Vigadóban játszották az előadást, Duši borbély is megnézte azt. (Valószínűleg ez volt az egyetlen színházi előadás, amit életében látott.) A játék után azt mondta a rendezőnek: „Ez csodálatos volt, József, két milliméterrel a bőr alatt borotválsz!”²³ A városka abszurd alakjai tehát sokféleképpen hatottak Nagy József rendezéseinek univerzumaira. Előadásaiban tulajdonképpen nem egy „»dokumentarisztikus«, csak többszörösen átvitt értelemben létező, a szerző emberi és művészi szenzibilitása által stilizált Kanizsa” létezik,²⁴ melynek világát az emlékezés képeiből felépülő vizuális dramaturgia működteti.

Az alkotói asszociációk által megképződő sorozatok alakítják ki a képek, színpadi cselekvések sorrendjét és motivikus hálózatát. Myriam Bløedé *Nagy József síremlékei* című kötetében nem kevesebb mint hatvanhárom motívumot és figurát sorol fel,²⁵ melyek valamilyen formában hatással voltak a táncművész munkásságára, illetve nyomot hagytak előadásain. A *Woyzeck*-ben is központi helyen van jelen egy fából készült asztal. Hasonló ahhoz, mely a rendező anyai nagyapjáé volt, s amelyik gyermekkori világának egyfajta centrumát jelentette. Nem lehet mellékes, hogy a parasztember nagyapa szenvedélyes olvasó volt, s épp az említett asztalnál bújt a kanizsai könyvtárból kölcsönzött könyveket. Az apa, idősebb Nagy József viszont iparos volt, ácsmesterként dolgozott. Így az ifjabb József viszonylag fiatalon találkozhatott a még megmunkálatlan fával, s az abból hasított deszkákkal is, melyek rusztikus, nyers formájukban szintén gyakorta megjelennek a színen: díszletépítményeit alkotják. A nyers fához hasonlóan olyan természeti tárgyak is játékba kerülnek, mint a különféle magvak és termények (például a borsó), a széna, a víz, a kő, a homok, a por, a sár, az agyag s nem utolsósorban a föld, melyek mind „ikonikus jelévé” válnak a síkságnak, az alföldnek.²⁶

A kosztümök tekintetében azonban a *Woyzeck* eltérést mutat a Jel Színház megszokott gyakorlatától. Nagy József előadásainak többségében a férfiakon fekete öltöny és fehér ing látható, melyet az elengedhetetlen fekete kalap egészít ki, a nők pedig visszafogott, egyszínű ruhákat viselnek, az alföldi ember ünnepi viseletének jellegzetes darabjait. Az ezektől való eltérés Nagy színpadán mindig jelentéssel bír. „Ha a kosztümben valamilyen irányban elhajlunk, akkor annak

²² BIHARI László, „Kés a fejben”, *Magyar Hírlap*, 1996. okt. 12, 12.

²³ Myriam BLØEDÉ, *Nagy József síremlékei*, ford. GEMZA Melinda (Kolozsvár: Koinónia, 2009), 25.

²⁴ Ivan MEDENICA, „Nagy és Kanizsa. Emlékezés és identitás, magánszféra és politika”, ford. BARTUC Gabriella, *Ex Symposion* 23, 89. sz. (2015): 44-55, 48.

²⁵ BLØEDÉ, *Nagy József síremlékei*, 9-11.

²⁶ MEDENICA, „Nagy és Kanizsa...”, 52.

már oka van, az már maszk” – fogalmazza meg a rendező.²⁷ A *Woyzeck*ben számos ilyen „elhajlást” láthatunk. Az alakok teste különféle torzulásokat mutat. Bicskei István orvos-figurája fehér zubbonyra emlékeztető vászonruhát visel, mely pólyaszerűen vonja be testét. A szövetet torz, duzzanatszerű tömések feszítik szét. Megvastagodott alkarjai végén csonkként mered ki három-három ujja, fejét kenderkötél hálózza be szorosan. Alakja olyan, akár egy durva mozdulatokkal megformált gyurmabáb. Gemza Péter hatalmas, otromba púpot hord a hátán katonai zubbonyt idéző mocsárzöld kabátja alatt. Döbrei Dénes párnaként duzzadó, idomtalan műhasa kidülled fekete vászoningje alól. Nagy József a bácskai iparosinasok jellegzetes poroszkék köpenyét és sapkáját viseli. Nyakában láncból készült létra lóg. Varga Henrietta puritán csontszínű ruhája emlékeztet egyedül a társulat tipikus nőalakjaira. Minden szereplő arcát és hajas fejbőrét szürke agyag vonja be. Mindannyian nyers, félig kifaragott szobrok, plasztikus vázlatok az ösztönlét és a humánus határán egyensúlyozó létezőkről mintázva. Bábok, babák és stilizált marionett-alakok egyébként is gyakorta előfordulnak Nagy színpadain. A *Woyzeck*ben fontos kellékké válik egy vörösayagból megformált realisztikus, méretarányos emberfej, melynek arcát Nagy egyetlen határozott, szenvedélyes mozdulattal vágja le, így dehumanizálva azt. E rendezésében is megjelennek az emberszabású szalmabábok, felöltöztetett zsák-alakok, melyek emberszerűségük ellenére szinte a tér berendezési tárgyaivá válnak.

Nagy József színházát Darida Veronika a *theatrum philosophicum* terminussal írja le, mely nem bizonyos filozófiai szövegek színrevitelét jelenti, hanem „filozófiai gondolatok előttünk való megszületését” a színpadon.²⁸ E színház valójában nem más, mint „mély gondolkodás arról, mi a színház.”²⁹

Várszegi Tibor is a színpadi mű mibenlétét, megközelítésének módzatait kutatja *Az ittlét öröme* című kötetében, s a színjátékhoz ontológiai érdeklődéssel fordul. Miközben Martin Heidegger művészetelmélete fényében igyekszik megvilágítani a színpadi eseményt, hangsúlyozza, hogy a német filozófus a műalkotást olyan lehetőségnek látta, amely által az ember léte feltárható. Úgy vélte, hogy e feltárás a mű megnyitása által valósítható meg, mely az „előtűnő” lét megértését – és véletlenül sem megismerését – eredményezheti.³⁰ Heidegger szerint szakítanunk kell a „létfeladó metafizika” szemléletével, azaz többé nem kezelhetjük a létezőt tárgyként, megismerendő objektumként. Ebből Várszegi arra következtet, hogy a színpadi műhöz sem közelíthetünk a megfejtés szándékával, a létezés

²⁷ CSONTOS, „Bőröndnyi cetli...”, 8.

²⁸ DARIDA, *Eltérő színterek...*, 8.

²⁹ CSONTOS, „Bőröndnyi cetli...”, 9.

³⁰ VÁRSZEGI, *Az ittlét öröme...*, 15.

közegeként ösztönösen kell megtapasztalnunk azt.³¹ Ez annyit tesz, hogy az előadóknak és a nézőknek egyaránt el kell fogadniuk, hogy mindannyian a műben élnek, résztvevői annak. Azaz létfontosságú, hogy ne valamilyen üzenet továbbításához szükséges médiumként tekintsenek rá.³²

Várszegi érvelése szerint az írásbeli kultúra kialakulásával, az ésszerűség egyre erősödő dominanciájának hatására, az ember léte, létbeli pozíciója – mely egy mitikus világrendben még magától értetődő volt – önmaga számára elfelejtődött. Idővel például „azt a tevékenységet is, amely egykor [...] létének közegét képezte, elkezdte művészetnek nevezni”,³³ s ennek következményeképpen a műalkotások a létezés közege helyett megfajult objektumokká váltak. Nagy József viszont – Heideggerhez hasonlóan – a dolgokhoz való visszatérést javasolja, ezt pedig egy nem osztályozó nézői tekintet felébresztése, továbbá a profán cselekvések és az emlékezet egyfajta ritualizációja, mitikus képekbe való transzformálása, sűrítése által látja megvalósíthatónak. Kovács Antal szobrász, a kanizsai gyermekkori barát öngyilkossága kapcsán például Nagy a következőket mondja erről: „Korai halála nagyon fájdalmas számunkra. De ahelyett, hogy sirassam, eldöntöttem, hogy egy előadásban fogom megidézni. Sírás helyett játszani fogok, hogy ez is rítussá váljon.”³⁴

Az őskori közösségek és az antik kultúrák színházszerű rituális eseményeire azért tekinthetünk a schechneri értelemben vett valós aktusokként,³⁵ mert mind előadói, mind nézői egy egységes mitikus világrendben gondolták el s pozícionálták önmagukat. Efféle általános világotlasatról azonban ma már nem beszélhetünk. Nagy József viszont – többek között a *Woyzeck, avagy a szédület karcolata* című előadásában – kísérletet tesz rá, hogy a mítoszok világképét Magyar-kanizsa helyi mitológiájával, továbbá a saját maga és játszóit által kiválasztott motívumokkal helyettesítse, hogy a partikulárist univerzálisként működtesse. A próbafolyamat során a résztvevők által kiválasztott vizuális motívumok végül olyan önálló univerzummá állnak össze, mely meg sem próbálja ábrázolni, reprodukálni a mindennapi életet, inkább folytatni kívánja azt, de oly módon, hogy közben nem zárkózik el a különféle olvasatok elől. Ezáltal megszűnik egy megfajult kikényszerítő objektumnak lenni, a létezés – olykor szédítő – közegé válik.

³¹ Uo., 29.

³² Uo., 30.

³³ Uo., 14.

³⁴ BLÉDÉ, Nagy József síremlékei, 55.

³⁵ Lásd Richard SCHECHNER, *A performance*, ford. REGŐS János (Budapest: Múzsák Kiadó, 1984), 41.

Bibliográfia:

- BIHARI László. „Kés a fejben”. *Magyar Hírlap*, 1996. okt. 12, 12.
- BLÆDÉ, Myriam. *Nagy József síremlékei*. Fordította GEMZA Melinda. Kolozsvár: Koinónia, 2009.
- BÜCHNER, Georg. *Összes drámái*. Szerkesztette DOMONKOS Mátyás. Fordította THURZÓ Gábor et alii. Budapest: Osiris Kiadó, 2003.
- CSONTOS Erika. „Bőröndnyi cetli. Interjú Szkipével”. *Fényfüggöny* 1, ősz (1996): 7-9.
- DARIDA Veronika. *Eltérő színterek. Nagy József színháza*. Budapest: Kijárat Kiadó, 2017.
- ede-. „Visszajönni nem lehet! Sárvári keresi a bejáratlan utakat”. *Délvilág*, 1991. szept. 25, 4.
- FÁBIÁN Zsolt, felelős kiadó. *A THEALTER International '94 – Szabad Színházak Nemzetközi Találkozója IV. Fesztivál Bulletinje*. Szeged: Szabad Színházak Nemzetközi Találkozója, 1994. hozzáférés: 2022.01.29., https://issuu.com/thealter/docs/thealter_program_1994
- FUCHS Livia. „Jel. Három találkozás Nagy Józseffel, a Jel Színház vezetőjével”. *Iskolakultúra* 3, 10. sz. (1993): 87-88.
- GÁL Eszter. „Kontaktimprovizáció Magyarországon (1986–2016)”. *Theatron* 15, 2. sz. (2021): 77-89.
- LELKES Zsófia. „Test és kép, Testiség és képiség Josef Nadj (Nagy József) Büchner-rendezésében, kultúrák és műfajok határán”. *Táncstudományi Közlemények* 1, 1-2. sz. (2009): 55-60.
- MAĐAREV, Milan. *Teatar pokreta Jožefa Nađa*. Novi Sad: Pozorišni Muzej Vojvodine, 2011.
- MEDENICA, Ivan. „Nagy és Kanizsa. Emlékezés és identitás, magánszféra és politika.” Fordította BARTUC Gabriella, *Ex Symposion* 23. 89. szám. (2015): 44-55.
- PÉTER Petra. „Nagy József, Pekingi kacsa, 1986”. In *A 20. századi magyar színháztörténeti kánon alakulása*, szerkesztette JÁKFALVI Magdolna, 163-169. Budapest: Balassi Kiadó – Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2011
- SCHECHNER, Richard. *A performance*. Fordította REGŐS János. Budapest: Múzsák Kiadó, 1984.
- SIPOS Gyula. „Egy szárnyaslábú értelmiségi európai megpróbáltatásai”. *Balkon* 4. 7-8. sz. (1996): 50-52.
- TUMBAS, Nikola. „Nađ Jožef o predstavi Woyzeck”. www.subotica.info, 2012.11.29., hozzáférés: 2022.01.29., <https://youtu.be/7PBTEcRBgUk>
- VÁRSZEGI Tibor. *Az ittlét öröme. A színpadi mű hermeneutikája*. Budapest: Balassi Kiadó, 2005.

„CSAK ÚGY SZŐRMENTÉN”

A KÉRDŐÍV MINT SZÍNHÁZI KELLÉK A METANOIA ARTOPÉDIA JÉG-DOKTRÍNÁK CÍMŰ ELŐADÁSÁBAN

Bevezetés

Amikor színház és szociológia kapcsolatáról beszélünk, többnyire arra szoktunk gondolni, hogyan lehet a szociológia eszközeivel vizsgálni a színház mint társadalmi intézmény működését. Maria Shevtsova tanulmánya tizennégy pontban sorolja fel a lehetséges – és meglehetősen elterjedt - vizsgálódási irányokat.¹ Ezekben az esetekben a szociológia a színházhoz képest kívül van. Ritkábban bár, de a szociológia maga is beléphet egy-egy előadásba, abban direkt módon felhasználásra kerülhetnek kutatási eredmények,² sőt a színház akár reflektálhat is azokra az előadáson belül.³ Ilyen a szegedi Metanoia Artopédia társulat *Jég-doktrínák* című előadása is, amely a 2013. december 30-i munkabemutatóval

¹ Maria SHEVTSOVA, „Színházzsociológia – Problémák és perspektívák”, in *Színház és szociológia határán*, szerk. DEMCSÁK Katalin és IMRE Zoltán, ford. DÖMÖTÖR Edit, 13-33. (Budapest: Kijarat Kiadó, 2005), 27-33.

² Szellemes példája ennek a Tünet Együttes *Voks* című „interaktív politikai táncszínháza”, ahol a nézők pillanatról pillanatra maguk döntenek el, hogy a két párhuzamosan futó cselekményszál közül éppen melyiket akarják látni vagy hallani a színpadon. Tünet Együttes: *Voks – Interaktív politikai táncszínház*, 2012. február 2, hozzáférés: 2022.01.31, <https://tunetegyuttes.hu/darab/voks>

³ Jelen írás szerzőjének korábban volt alkalma részt venni egy olyan színházi projekt előkészítésében, amelyben a színészek bevonásával készült előzetes szociológiai felmérés és interjúsorozat, melynek eredményei később az előadás részét képezték, ez a szabadkai Kosztolányi Dezső Színház 2012-es *Pass-Port* projektje volt. A szociológiai nézőpont beemelésével felmerülő kérdéseket elemzi SZERBHORVÁTH György írása: SZERBHORVÁTH György, „Giccs, hübrisz, félreértés. Szociológia a színházban – Urbán András Passport-trilógiája kapcsán”. *Kalligram* 23, 5. sz. (2014): 76-84. A kutatás egy szeletének szociológiai szempontú bemutatását pedig magam végeztem el: LENCSEs Gyula, „(M)ilyennek láttok? Nemzeti sztereotípiák a magyar-szerb határ két oldalán”, in *A szociológia szemüvegén keresztül. Tanulmányok Feleky Gábor 60. születésnapjára*, szerk. BALOG Iván et alii, 140-154 (Szeged: Belvedere Meridionale, 2012)

együtt a 2021-es THEALTER konferencia időpontjáig a 38. variációjánál tartott.⁴ A legtöbbször Szegeden volt látható, de eljutott más magyarországi városokba, több alkalommal Szerbiába, Lengyelországba, Csehországba és Belorusszia fővárosába, Minszkbe is.

Nem lehet feladatom ennek a kimagasló művészi értékű darabnak a méltatása: ezt megtették mások, elég csak Mikola Gyöngyi,⁵ Ibos Éva⁶ és a Fehér Elephant⁷ írásaira utalni. Kizárólag az előadás részét képező kérdőívvel foglalkozom.

Hogyan került kérdőív az előadásba? Az alkotók, Perovics Zoltán és Erdély Perovics Andrea már a legelső munkabemutatóra összeállítottak egy meglehetősen provokatív, az előadás témájához kapcsolódó kérdéssort.⁸ A munkabemutató után felajánlottam, hogy a kérdőívet kibővítem, átalakítom, a szociológiai kérdőív alapvető formai szabályaihoz igazítom. A kérdőív az előadás szerves része lett, a kitöltés körülményeit pontosan leírja Mikola Gyöngyi kritikája:

„A nézők az előadás kezdetén kérdőívet és egy piros ceruzát kapnak. A profi szociológiai módszerrel készült állítássorozat a rasszizmushoz, a különböző társadalmi kisebbségekhez és az agresszióhoz való viszonyunkat teszteli. A közönség munkáját azonban megnehezítik a túl hangos effektek, egymásba keveredő 'szólamok': kezdetben Sickratman *Evvel a dalban* című száma szól, majd archív rádiófelvételeken beszél a bemondó a háborúban elesett hősről, utána Szálasi esküjét halljuk. A néző úgy vonódik be az előadás központi témájába, hogy váratlanul megtapasztalja, mennyire nem egyértelmű, nem automatikus, mennyire elbizonytalanítható saját szilárdnak gondolt értékválasztása is egy túl „zajos” környezetben – a zavar általános, mert viszonylag sok idő telik el, amíg mindenki kitölti a kérdőívet.”⁹

Ez a kérdéssor – éppen a szituációból adódóan - mégsem egy igazi tudományos célú kérdőív, amit azzal is próbáltunk jelezni, hogy nincsenek kérdések azokra az alapvető információkra, amelyek elengedhetetlen részei minden valamirevaló

⁴ Azóta 2021. szeptember 30-án a *Jégdoktrínák* 39. variációja is közönség elé került Szegeden.

⁵ MIKOLA Gyöngyi, „A kegyetlenség evangéliuma mint kulturális örökség”, *Tiszatáj* 68, 6. sz. (2014): 131-136.

⁶ IBOS Éva, „Nincs olvadáspon”, *tiszatajonline.hu* 2014. február 27, hozzáférés: 2022.01.31, <https://tiszatajonline.hu/szinhez/nincs-olvadaspon/>.

⁷ FEHÉR Elephant, „*Jég-doktrínák* - Perovics Zoltán -Metanoia -ReflACT - B32 Galéria és Kultúrtér”, 2016, hozzáférés: 2022.01.30, <http://toptipp.hu/szinhez/alternativ.htm>.

⁸ Az egyik közvetlen kiváltó ok az akkori friss hír volt a Szabadság térre akkor még csak tervezett, azóta megvalósult történelemhamisító második világháborús emlékműről.

⁹ MIKOLA, „A kegyetlenség...”, 132.

kérdőívnek (nem, életkor, iskolai végzettség). Valódi szociológiai kutatásra, statisztikai következtetések levonására alkalmatlan, hiszen nincs véletlen mintavétel, kicsik az elemszámok. Ezért megengedtük magunknak, hogy játszunk a kérdésekkel. Igyekeztünk elkerülni a sugalmazó kérdéseket, ugyanakkor szándékosan benne hagytunk olyan kérdéseket, amelyek értelmezése ambivalens. A válaszokban, a válaszmegtagadásokban és kérdőívhez fűzött kommentárokból mindez tükröződik.

A kérdőívvel a fő célunk az elgondolkodtatás volt, így minden kritikai észrevétel is, amelyet a nézők megfogalmaztak a kérdésekkel kapcsolatban, ezt segíti elő. A nézők érzékenyítését szolgálja az is, hogy nem az előadásra történő várakozás közben, hanem már bent, a nézőtéren ülve, a színpadkép látványával ismerkedve, az előadás hangkulisszájába belemerülve kell kitölteni a kérdőívet.

Bizonyos kérdéseknek dramaturgiai szerepük van, konkrét utalás történik rájuk az előadás során. A feldolgozás aktusa is megidéződik az előadásban, ironikusan reflektálva az alkalmazott módszerre.

A fentiekben megfogalmazott fenntartások ellenére miért érdemes mégis megismerni a válaszokkal? Ha tudományos érvényű következtetéseket nem is tudunk levonni, a kérdőívekből megtudhatjuk, hogy egy adott – egyszeri és megismételhetetlen – előadás közönsége hogyan gondolkodott az előadás tematikájához szorosan kapcsolódó kérdésekről.¹⁰ Ráadásul látni fogjuk, hogy vannak észrevehető különbségek a különböző helyszíneken tartott előadások nézői között: akár a különböző országokat, akár az egyes magyarországi városokat, akár a különböző budapesti helyszíneket hasonlítjuk össze. Semmiképpen nem mondhatjuk azonban, hogy ezek az eltérések nemzeti vagy lokális sajátosságoknak volnának betudhatóak. Sok múlik a hírverés és a közönségszervezés eltérő módozatain, az egyes helyszínek törzsközönségén, egyáltalán azon, hogy kinek van esélye eljutni egy ilyen előadásra. Szegeden például a Metanoia Artopédia társulatának közönsége nagyjából előre tudhatja, mire számíthat.¹¹ Ugyanakkor egy vidéki kisvárosban, ahol bármilyen színházi előadásra viszonylag ritkán kerül sor, és maga a társulat sem ismert, a nézőknek sokkal kevésbé lehetnek előzetes várakozásaik. Nem is beszélve a külföldi helyszínekről, ahol nyilván minimális előzetes információ lehetett csak arról, hogy milyen fajta színházat fognak látni.

¹⁰ A konferencián bemutatott prezentációt követő hozzászólásokban érdekesen kirajzolódott a kérdőívhez kapcsoló lehetséges nézői hozzáállások két lehetséges szélső pólusa a teljes elutasítástól („nem töltöm ki” – „nem hagyom magam csőbe húzni” – „ne akarjanak a kérdéseikkel befolyásolni”) a feltétlen elfogadásig („Azt vettem észre, hogy nevel az előadás: amikor másodszor néztem meg, bizonyos kérdésekre másmilyen választ adtam, mint korábban.”).

¹¹ Ennél az előadásnál ez nem feltétlenül előny, hiszen kifejezetten megnehezíti, hogy az előadás ne csak azokhoz jusson el, akik már eleve egyetértenek azzal, amit az előadás „mondani akar”.

A közönség jellemzése a kérdőívek alapján

Elsőként azt nézzük meg, milyen mértékben értettek egyet a kérdőívben szereplő kijelentésekkel. Az 1. táblázat az egyes kérdésekre adott válaszok átlagát tartalmazza, az egyetértés mértéke szerint csökkenő sorrendben.

	Átlag	N	Szórás
A cigányok művészete gazdagítja a magyar kultúrát	4,51	897	0,90
A homoszexuálisokat ugyanolyan jogok illetik meg, mint a heteroszexuálisokat	4,46	1407	1,04
Mindenkinek fel kell emelnie a szavát az etnikai kisebbségek megkülönböztetése ellen	4,19	1442	1,14
Magyarországon az elmúlt egy évben nagymértékben nőtt az idegenellenesség	4,16	982	1,01
A cigányoknak nem szabad lemondaniuk a hagyományaikról	4,09	1376	1,05
Jó érzés magyarnak lenni	3,24	965	1,14
Ma Magyarországon már nem érdekes, hogy ki zsidó és ki nem az	3,22	907	1,44
A demokrácia éppen attól demokrácia, hogy a szélsőséges nézetek is fórumot kaphatnak	3,01	1440	1,26
A mai válsághelyzetben nem pártvitákra, hanem határozott, hatékony kormányzásra van szükség	2,89	1436	1,52
Az antiszemitizmus alapja az irigység	2,88	1321	1,22
A cigányokkal szembeni ellenérzésekről maguk a cigányok is tehetnek	2,88	1364	1,23
A tényleges életfogytiglani szabadságvesztés csorbítja az alapvető emberi jogokat	2,84	1349	1,43
Zavar, hogy a bevásárlóközpontok környékén annyi kéregető hajléktalant látni	2,77	1443	1,32
Jogos önvédelem esetén bármilyen eszköz alkalmazása megengedett, akár a támadás mértékét felülmúlva is	2,66	1422	1,32
Egy olyan határozott vezetőre van szükségünk, aki erős kézzel irányítja az országot	2,56	1434	1,40
A cigányok alig tesznek valamit azért, hogy beilleszkedjenek a társadalomba	2,50	1386	1,17
Lehetetlen, hogy ha valaki akar, egy év alatt ne találjon magának megfelelő munkát	2,48	1445	1,36
Azok az értékek, amelyek szerint a cigány családokban nevelik a gyerekeket, alkalmatlanok arra, hogy boldoguljanak a mai világban	2,48	1360	1,21
Azokat a cigányokat, akik huzamosabb ideje nem rendelkeznek állandó munkahellyel, kötelezni kellene közmunka elvégzésére	2,47	1361	1,36
A külföldi média eltúlozza a szélsőséges nézetek terjedését Magyarországon	2,45	962	1,25

Kár, hogy megszűnt a kötelező katonai szolgálat, mert ez jó hatással volt a fiatal férfiakra	2,21	1448	1,35
A cigány lakosság számának növekedése bizonyos területeken már szinte veszélyezteti a társadalom biztonságát	2,19	1358	1,22
A cigányok több támogatást érdemelnének, mint a magyarok	2,17	905	1,27
Az lenne a legjobb, ha az általános- és középiskolákban egységes tanterv szerint, egyforma tankönyvekből tanulnának a diákok	2,14	1438	1,36
Egy olyan környezetben, ahol a résztvevők egyöntetűen ugyanazt az idegengyűlölő nézetet vallják, nem beszélhetünk uszításról, hanem inkább a résztvevők egyetértéséről	2,06	1378	1,26
A cigányok eleve hajlamosabbak a bűnözésre	1,96	1357	1,17
Magyarországon a zsidók érdekei mindig is mások voltak, mint a nem zsidóké	1,84	896	1,03
Helyes, hogy emlékművet állítottak hazánk 1944-es német megszállásának Budapesten, a Szabadság téren	1,80	922	1,13
A halálbüntetésre szükség lenne, mert van, akit csak a halálbüntetés ténye riaszt vissza súlyosabb bűncselekmények elkövetésétől	1,79	1457	1,24
Egy nemes eszme érdekében néha még az erőszak is elfogadható	1,62	1441	0,93
Mindenekelőtt a zsidók tehetnek arról, hogy létezik zsidóellenesség	1,56	1353	0,94
Vannak olyanok, akik alacsonyabb rendűek, mint mások	1,51	1436	1,09
Ameddig az iskolákban tilos a testi fenytetés, a pedagógusok nem tudnak rendet tartani	1,50	1440	0,97
A sokféle világnézet közül csak egy lehet igaz	1,35	1452	0,83

1. táblázat. A kérdésekre adott válaszok átlaga és szórása¹²

Megnyugtató, melyik három kijelentés szerepel a lista elején. Ugyanakkor figyelemre méltó, hogy a negyedik helyre került az a megállapítás, amely szerint Magyarországon nagymértékben nőtt az idegenellenesség. Ugyancsak megnyugtató, hogy melyik állításokkal értett egyet a közönség a legkevésbé.

Az átlagok mellett érdemes megnézni azt is, hogy mely kijelentésekhez kapcsolódnak a legnagyobb szórások. Egy bizonyos kérdésre adott válaszok szórása annál nagyobb, minél inkább különböznek – vagy akár polarizálódnak – az ezzel

¹² A kijelentéseket 1-től 5-ig lehetett értékelni. 1: egyáltalán nem ért egyet, 5: teljesen egyetért. Bizonyos kérdések csak a magyar, vagy a magyarországi nézők számára volt releváns, ezeknél az esetszám emiatt lett kisebb.

kapcsolatos vélemények. A számszerűsíthető eltéréseket okozhatják valódi véleménykülönbségek, de az adott kijelentés eltérő értelmezési lehetőségei is.¹³

A legnagyobb szórással rendelkező kijelentések a következők voltak:

- (1) Nem pártvitákra, hanem hatékony kormányzásra van szükség (1,52)
- (2) Ma Magyarországon már nem érdekes, ki zsidó és ki nem az (1,44)
- (3) A tényleges életfogytiglani csorbítja az emberi jogokat (1,43)
- (4) Egy olyan határozott vezetőre van szükségünk, aki erős kézzel irányítja az országot (1,40)

A fenti négy kérdés mindegyike képes volt polarizálni a véleményeket. Az első és utolsó állítással való egyetértés, illetve a harmadik állítás elutasítása inkább autoriter, míg azok elutasítása liberális szemléletmódra utal. Bonyolultabb a helyzet a második állítással. Ha valaki szerint ma Magyarországon még mindig érdekes, ki zsidó és ki nem, az egyaránt fakadhat a zsidókhoz való empatikus és negatív hozzáállásából is.¹⁴

Matematikai módszerekkel (korrelációs együttható és főkomponens-elemzés) meghatározható, hogy tartalmi szempontból hogyan függenek össze és ez alapján hogyan csoportosíthatóak az egyes kérdésekre adott válaszok.¹⁵ Mivel az eredeti kérdőívben vannak kifejezetten Magyarországra vonatkozó kérdések, illetve olyanok, amelyek csak a magyarországi diskurzus ismeretében értelmezhetők, a válaszok tartalmi struktúráját a magyarországi (és magyar nyelvű) előadások közönsége alapján határoztuk meg. A kérdéseket csoportosítva nyolc különböző dimenziót (értékskálát) lehetett beazonosítani:

1. *Autoriter/antiliberális értékek*: testi fenytés; katonai szolgálat; erős kezű vezető; halálbüntetés; cigánybűnözés.

¹³ Ez utóbbi egy standardizált szociológiai kutatás esetében kérdőívszerkesztési hiba lenne. Mi azonban – ahogyan ezt már korábban jeleztük – szándékosan hagytunk meg ilyen kérdéseket, hogy a nézőket ezek továbbgondolására, az ambivalenciák felismerésére próbáljuk rávenni.

¹⁴ Ebben az esetben a többi kérdésre adott válasz együttes elemzése segíthet abban, hogy eldöntsük, adott esetben melyik értelmezés a helytálló.

¹⁵ Anélkül, hogy matematikai részletekbe belemennénk, a korrelációs együttható segítségével azt tudjuk megállapítani, hogy két különböző kérdésre adott válasz mennyire hasonlít egymáshoz, vagyis – pozitív irányú kapcsolat esetén – mennyire jellemző az, hogy ha valaki az egyik kérdésre magas pontszámot ad, akkor a másikra is magas pontszámot fog adni. A korrelációs együtthatókra épülő főkomponens-elemzés segítségével pedig azt tudjuk megállapítani, hogy az adott kérdéssor melyik elemei azok, amelyek tartalmi szempontból szorosabban kapcsolódnak egymáshoz. Ezeket az összefüggő kérdéscsoportokat nevezzük főkomponenseknek, amelyek így különböző értékskálákat határoznak meg.

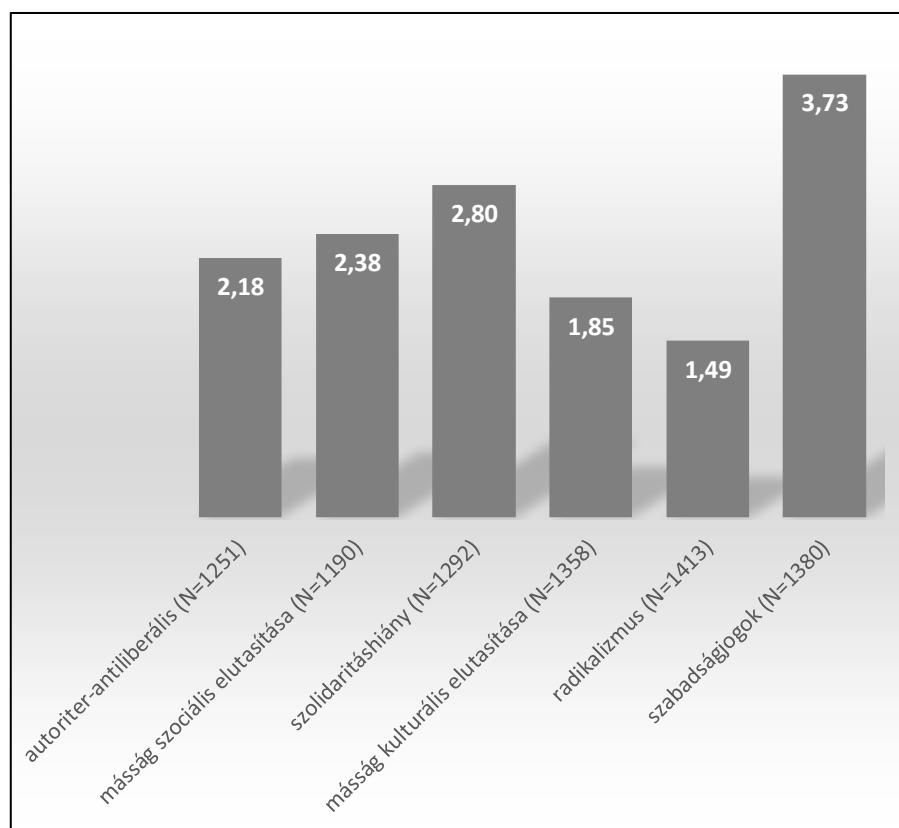
2. *A másság szociális elutasítása*: a cigányok és a zsidók felelősek a velük szembeni előítéletekért; a cigányok nevelési elvei alkalmatlanok; a cigányok alig tesznek valamit a beilleszkedésért.
- *3. *Etnocentrizmus, nemzeti kizárólagosság*: a külföld eltúlozza a negatívumokat; jó érzés magyarnak lenni; a zsidók érdekei mindig is mások voltak; nem igaz, hogy erősödik a rasszizmus.
4. *Empátia-/szolidaritáshiány a hátrányos helyzetűekkel szemben*: nem kell több támogatás a cigányoknak; a tényleges életfogytiglani nem agyályos; nem zavar a hajléktalanok jelenléte.
5. *A másság kulturális elutasítása*: a hagyományőrzés nem fontos; a cigányok kultúrája nem része a magyarnak; nem kell felemelni a szavunkat a megkülönböztetés ellen.
6. *Radikalizmus*: az erőszak is elfogadható; vannak alacsonyabb rendűek.
- *7. *A zsidókhoz való felhőtlen pozitív viszonyulás*: ma már nem érdekes, hogy ki zsidó és ki nem az; nem a zsidók tehetnek az antiszemitizmusról; a zsidók érdekei nem különböznek a magyarokétól.
8. *A szabadságjogok fontossága*: a homoszexuálisokat ugyanolyan jogok illetik meg; szólásszabadság mindenek felettsége.

A fentebb csillaggal jelölt két szempont tartalmazott olyan kérdéseket, amelyek csak a magyarországi közegben bírtak jelentőséggel, viszont a maradék hatot alkalmazni lehetett a külföldi előadások közönségére is. Ennek a hat értékskálának az átlagát vizsgáljuk tovább, a pontszámok itt 1 és 5 között változhattak.¹⁶

Az értékskálák átlaga

Először az összes válaszadót figyelembe véve mutatjuk be az értékskálák átlagát (1. ábra). Láthatjuk, hogy az első öt szempont (amelyek az előadás értékorientációja felől nézve negatív tulajdonságokat jelenítenek meg) átlaga közepes alatti, tehát kedvezőnek mondható. A legkevésbé a másság kulturális elutasítása és a radikalizmus jellemzi a nézők összességét. A szabadságjogok fontosságának átlaga viszont a közepesnél magasabb. Az átlagok tehát a közönség egészét tekintve minden skála esetében a „jó oldalon” vannak.

¹⁶ Az értékskálákat úgy képeztük, hogy az azonos dimenzióba (tehát ugyanazon főkomponensbe) került kérdésekre adott válaszokat azonos súllyal figyelembe véve átlagoltuk. Az így létrehozott skálapontszámok – az eredeti kérdésekhez hasonlóan – ugyancsak 1 és 5 közötti értékeket vehettek fel, ahol tehát a 3-as érték számít közepesnek.



1. ábra. Az értékskálák átlaga az összes előadás közönségére

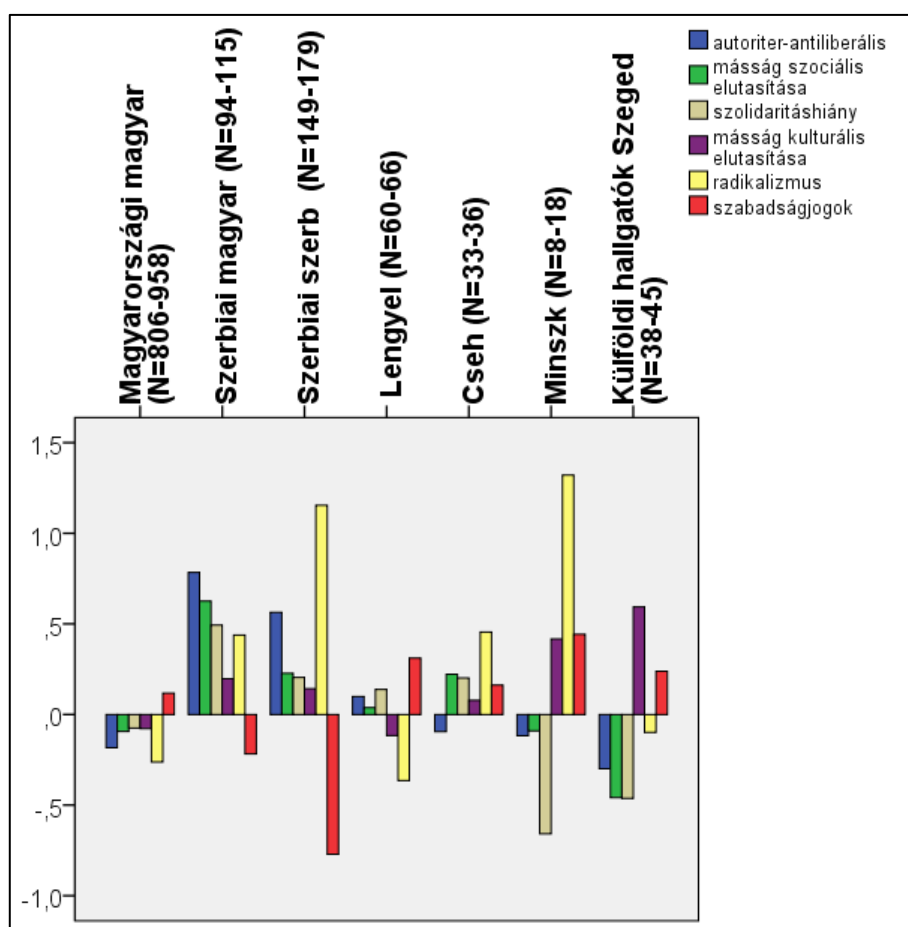
A továbbiakban azt nézzük meg, hogy a különböző nézői csoportokban ezen kedvező átlagoktól milyen eltéréseket találunk.¹⁷ Elsőként a különböző országok közönségét vizsgáljuk (2. ábra). Ennél a csoportosításnál a szerbiai magyar és szerb közönséget külön csoportként kezeljük.

Az eddigiekből következik, hogy az első öt szempontnál a vízszintes tengely alatti értékek a kedvezőbbek, míg az utolsó szempontnál fordítva, a vízszintes tengely fölötti értékek. Az, hogy Magyarországra szinte mindenben átlagos értéket látunk, abból is adódik, hogy itt volt a legtöbb előadás, itt sikerült a leginkább sokszínű közönséget elérni. Látható, hogy összesítve a magyarországi előadások közönségét minden szempont szerint a nemzetközi átlagnál valamivel kedvezőbb eredményt kapunk.

Figyelemre méltó a két szerbiai csoport grafikonja, amelyek mintázata sok tekintetben egymáshoz hasonlít a legjobban, ugyanakkor ez a két csoport különbö-

¹⁷ Ennek érdekében a skálapontszámokat standardizáltuk. Ez a statisztika nyelvén azt jelenti, hogy azt néztük meg, egy adott skálán elért pontszám annak a skálának az átlagától mennyire tér el, ahol mértékegységként az adott skála szórását használjuk. A standardizált skálák esetében így a 0 érték jelenti a közönség egészének átlagát (a következő ábrákon ez lesz a vízszintes tengely), a pozitív pontszámok átlag feletti, a negatív pontszámok pedig átlag alatti értéket jelentenek.

zik leginkább a többi csoporttól.¹⁸ A két szerbiai csoport minden szempontból (az egyébként kedvező átlaghoz képest) a másik oldalon van, mint a magyarországiak. Ennek egyik oka az lehet, hogy feltehetően kevésbé érezték magukra nézve kötelezőnek, hogy politikailag korrekt válaszokat adjanak bizonyos kényesebb kérdésekre. A magyar mintázathoz – egyetlen szempont, a másság kulturális elutasítása kivételével – a legjobban a külföldi hallgatókból álló nagyon vegyes szegedi közönség hasonlít.¹⁹ A szabadságjogok skáláján átlag fölött van a lengyel, a cseh és a minszki közönség is.²⁰



2. ábra. A standardizált értékskálák átlaga országoként²¹

¹⁸ Amennyiben az adatainkat úgy tekintenénk, mint amelyeket véletlen mintavételezéssel kaptunk, a variancia-analízis mindegyik dimenzióban találna szignifikáns eltéréseket. A két szerbiai csoport átlagai mutatkoznak leginkább eltérőnek a többiekétől. Ugyanakkor a radikalizmus-skálán és a szabadságjogok skáláján a szerbiai magyarok és szerbek átlaga is jelentősen különbözik.

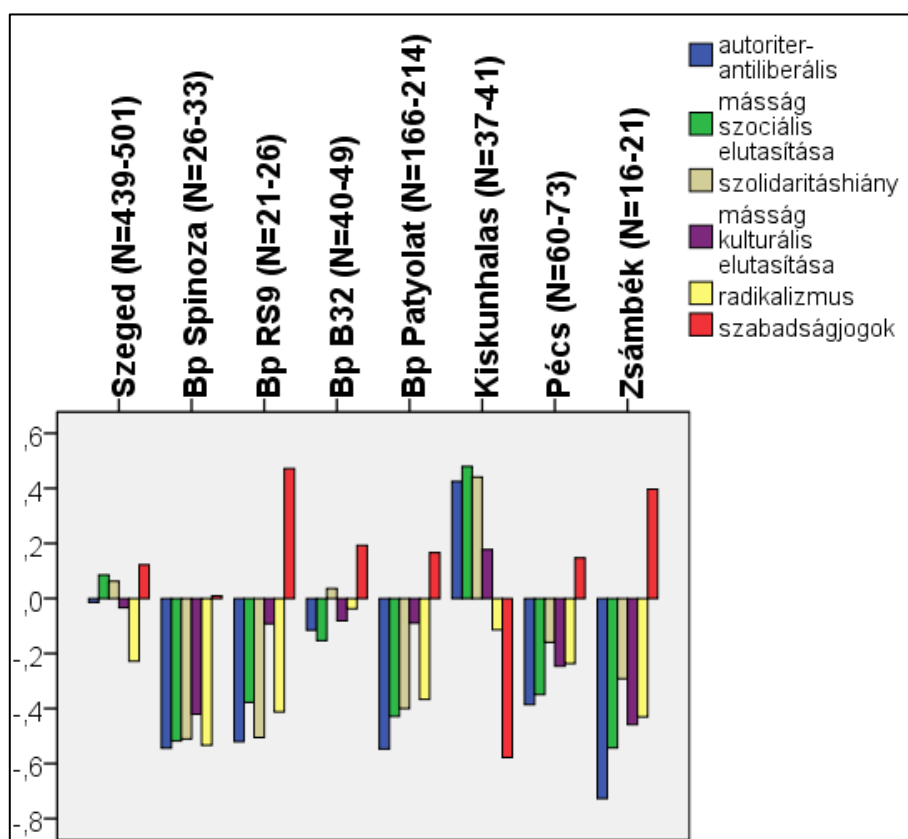
¹⁹ Itt azonban figyelembe kell venni, hogy a Szegeden tanuló külföldi hallgatók csoportja kis létszámú.

²⁰ A minszki kitöltők száma azonban minimális, róluk még csak hozzávetőleges állításokat sem lehet megfogalmazni.

²¹ Az esetszámok az egyes csoportokon belül sem egységesek, mivel nem mindenki válaszolt minden kérdésre.

Érdekes eltéréseket találunk akkor is, ha a különböző magyarországi helyszíneket hasonlítjuk össze (3. ábra).

Többnyire ismét Szegeden látjuk a legkevésbé kiugró eredményeket, amit ezúttal is az magyaráz, hogy az országhatáron belül itt volt a legtöbb előadás, ezért itt tudtak leginkább kiegyenlítődni a vélemények. A radikalizmushoz való vonzódás minden magyar helyszínen átlag alatti. A szabadságjogok Zsámbékon és a budapesti RS9-ben bizonyultak a legfontosabbnak, a legkonzervatívabb közönség Kiskunhalason gyűlt össze.²² Figyelemre méltó, hogy Budapesten a budai helyszín (B32) a nézők összetétele szempontjából különbözőnek látszik a másik háromtól, amelyek mind pesti oldalon vannak.



3. ábra. A standardizált értékskálák átlaga a magyarországi helyszíneken

Nézői véleménycsoportok

A matematikai módszerek arra is lehetőséget adnak, hogy a válaszadók körében jellegzetes véleménycsoportokat keressünk, azaz olyan csoportokat, amelyekbe olyan nézők kerülnek, akik a véleményük tekintetében egymáshoz a leginkább

²² Mivel Zsámbékról kevés kérdőívünk van, messzemenő következtetéseket az ő válaszaikból sem vonhatunk le.

hasonlíthatnak, míg a többi csoporttól jelentős mértékben különböznek. A válaszadók véleményét ezúttal is az az eddig használt hat értékskálán elért pontszámukkal jellemezzük, a csoportosításra pedig cluster-elemzést fogunk használni.²³ Az eredmények alapján hat csoportot különítettünk el, amelyeket a 2. táblázat segítségével tudunk jellemezni.

Véleménycsoportok		Értékskálák					
		autoriter-antiliberalis	a másság szociális elutasítása	szolidaritáshiány	a másság kulturális elutasítása	radikalizmus	szabadságjogok
1. Empatikus, radikalizmus-ellenes (44%)	Átlag	1,49	1,75	2,14	1,71	1,27	3,85
	N	480	480	480	480	480	480
	Szórás	0,46	0,46	0,57	0,87	0,47	0,74
2. Mérsékeltén empatikus, a szabadságjogok fontosak (10%)	Átlag	2,34	2,65	3,19	1,55	1,56	4,59
	N	112	112	112	112	112	112
	Szórás	0,54	0,43	0,54	0,54	0,82	0,36
3. Mérsékeltén empatikus, a szabadságjogok nem fontosak (25%)	Átlag	2,47	2,65	3,12	1,75	1,42	3,10
	N	270	270	270	270	270	270
	Szórás	0,57	0,53	0,54	0,61	0,55	0,71
4. Empátiahiányos, a szabadságjogok fontosak (14%)	Átlag	3,15	3,34	3,82	2,39	1,52	4,20
	N	147	147	147	147	147	147
	Szórás	0,64	0,48	0,54	0,77	0,48	0,53
5. Mérsékeltén antiliberalis, radikalizmusra hajlamos (5%)	Átlag	3,38	3,15	3,16	2,25	2,97	2,86
	N	51	51	51	51	51	51
	Szórás	0,55	0,42	0,48	0,61	0,62	0,68
6. Szélsőségesen antiliberalis, radikális (2%)	Átlag	4,19	4,08	4,17	3,29	3,23	2,95
	N	19	19	19	19	19	19
	Szórás	0,52	0,34	0,5	0,77	0,75	0,57
Összesen	Átlag	2,19	2,39	2,8	1,85	1,49	3,73
	N	1079	1079	1079	1079	1079	1079
	Szórás	0,89	0,8	0,85	0,82	0,69	0,84

2. táblázat. A véleménycsoportok átlaga az értékskálákon²⁴

1. csoport (44%). A nézők legnagyobb része ide került. Itt a másság szociális és kulturális elfogadása, az elesettekkel való szolidaritás, az autoriter eszmék elutasítása és a szabadságjogok átlagosnál valamivel nagyobb fontossága jellemző.

²³ Egészen pontosan hierarchikus cluster-elemzést alkalmazunk a csoporton belüli távolságok minimalizálásával (Within Group method).

²⁴ Az átlagok itt is 1 és 5 között mozoghatnak.

6. csoport (2%): Ez az 1. csoport „tükörképe”. A közösség elenyészően kis hányadánál figyelhető meg, hogy szélsőségesen autoriter eszmékhez a másság szociális és kulturális elutasítása, szolidaritáshiány, radikalizmus és a szabadságjogok jóval átlag alatti fontossága figyelhető meg.
5. csoport (5%): A 6. csoport mérsékelt változatát testesíti meg. Ugyanazok a tulajdonságok jellemzik ennek a csoportnak a tagjait, csak valamivel kisebb mértékben.
2. csoport (10%): Ezt a csoportot a szabadságjogok kiemelt fontossága, a radikalizmus elutasítása és a másság kulturális elfogadása jellemez. A másság szociális elfogadása szempontjából a közepesnél kedvezőbb átlagot mutatnak, a szolidaritáshiány viszont az átlagosnál nagyobb.
3. csoport (25%): Nagyon hasonlít a másodikhoz, az egyetlen különbség, hogy itt a szabadságjogok sokkal kevésbé fontosak, mint a 2. csoportban.
4. csoport (14%): A szabadságjogok fontossága és a radikalizmus határozott elutasítása az autoriter politikai eszmékkel való viszonylag magas szimpátiával és szolidaritáshiánnyal jár együtt, ugyanakkor a másság szociális és kulturális elutasítása is átlagon felüli.

Ha az előadás szellemisége felől próbáljuk megközelíteni a fenti jellegzetes vélemény-mintázatokat, akkor azt mondhatjuk, hogy a legnagyobb létszámú 1. csoport az, amelyik eleve leginkább azonosulni tud az előadás által sugallt értékekkel. A másik végletet az 5. és 6. csoport képviseli, azonban láthatjuk, a közösség soraiba csak nagyon kis arányban kerülnek olyan emberek, akik konzekvensen antiliberalis-autoriter, tehát az előadás szellemiségével pontosan ellenkező értékeket vallanak. A többi csoport a fenti két pólus között – egymástól is lényeges dolgokban különbözve – köztes helyet foglal el: egyaránt jellemzi őket a radikalizmus elutasítása, ezen felül a második és harmadik csoportban közös a másság kulturális elfogadása. A negyedik csoportban erősebb az autoriter szemléletmód, ami a másság kulturális elutasításával társul, a szabadságjogok viszont fontosak. Kockázatos dolog ilyet mondani, de talán a 2. és 3., és valamelyest a 4. csoport tagjai azok, akiknek a gondolkodásmódját ez az előadás leginkább befolyásolhatja.

A kérdőív szerepe az előadásban és a nézői reakciók

A kérdőív célja – amellet, hogy ismereteket szerezzünk a nézőkről – az volt, hogy már ezzel is bevonjuk őket az előadás problémavilágába. Az első 38 előadás során összesen körülbelül százötven szöveges megjegyzés született, vagyis min-

den tizedik néző fontosnak tartott véleményt nyilvánítani a kérdőívvel, vagy annak bizonyos kérdéseivel kapcsolatban. Ez – a megjegyzések tartalmától függetlenül is – azt jelzi, hogy bennük már az előadás legelején biztosan sikerült valamit megmozdítani.

A kitöltők szociális érzékenységét sikerült aktivizálni a hajléktalanokra és cigányokra vonatkozó kérdésekkel. A leginkább figyelemre méltó válasz arra a kérdésre, zavaró-e, hogy a bevásárlóközpontok környékén annyi kéregető hajléktalant látni, így szólt: „Az nem zavar, hogy kéregetnek, az zavar, hogy ezt nem tudjuk valami hatékony szociálpolitikával megoldani.”²⁵

A cigányokkal kapcsolatos kérdéseknél többen már a cigány-magyar megkülönböztetést is nehezményezték. „Helytelen a cigány-magyar szóhasználat.” – „A cigányok is magyarok.”²⁶

Sokan reflektáltak a Szabadság téri emlékműre vonatkozó kérdésre: „Nem a létjogosultsága a kérdés, hanem az üzenete.”²⁷

Mások kiegészítésre javasolták a kérdőívben érintett témákat: „A kérdőívből kimaradt egy fontos kérdés az egzisztenciális szabadságra vonatkozóan, ami belesüllyed a globalizált totalitarizmusba.”

Jelentős számban születtek észrevételek és kételyek a kérdőíves módszer alkalmazhatóságáról. Nagyon találó a következő megjegyzés: „A sokoldalú megközelíthetőség miatt lehet, hogy a jövő héten máshogy pontoznák.”²⁸

Vannak kíméletlen szigorrról tanúskodó megjegyzések is, amelyek nehezményezték bizonyos kérdések provokatív élet, a helyenként szándékosan becsmépszett ambivalenciákat: „A kérdések pontatlanok, túl tágak, sugalmazók, erősen

²⁵ További érdekesebb észrevételek: „Az zavar, hogy senkinek nincs hosszú távú megoldása arra, hogy újra talpra állhassanak.” – „Az a baj, hogy vannak hajléktalan kéregetők és egyre többen.” – „Zavar, hogy van ilyen.” – „Zavar, de azért, mert sajnálom, hogy erre kényszerülnek.” – „De tennék ellene pozitív irányban.” – „Because it's our problem. All of us.” (A legutolsó hozzászólás egy varsói nézőtől származik.)

²⁶ Ugyanez egy prágai kérdőívben: „I don't know. Gypsies are Czechs.” Egy hevesebb vérmérsékletű magyarországi pedig: „Ők is magyarok bazmeg. Meg emberek, mint én.”

²⁷ „Csak az emlékmű milyensége a gond!” Volt, aki a kérdést sugalmazónak tartotta: „A kérdésre nem lehet választ adni, mert valótlan sarkítást tartalmaz.”

²⁸ További ide kapcsolódó hozzászólások: „Nagyon nehezek a kérdések, sokkal komplexebb válaszokat igényelnek az itt megadottaktól.” – „Érdekel az elemzés és az eredmény.” – „Nehéz lesz módszertanilag korrekten értékelni az eredményeket.” – „Nem igazán lehet jó válaszokat adni, hiszen olyan közösségeket homogenizálnak a kérdések, amelyek sok különböző emberből állnak.” – „Nagyon általános jellegűek a kérdések, amivel nincs baj, csak személyes jellegű kérdéseknél pontosabb választ lehetett volna adni.” – „Hiányolom az objektív kérdésfeltételt. Kérdőjelezzünk meg mindent, de nem ezt találok a megoldás kulcsának.” – „Több helyen egyetérték az állítással, de az indoklással egyáltalán nem.” – „Nem elég 'meta' a kérdőív.”

torzíthatnak a szociális kíváncsiság irányába. A teszt, mint ötlet amúgy zseniális! Segíti az önreflexiót.”²⁹

A kritikák természetesen megfontolandók, sőt voltaképpen jogosak, de nagyrészt abból adódnak, hogy a válaszadók nem vették figyelembe a kérdezősi szituációt, nem ismerték – nem is ismerhették fel – a kérdezők szándékát, amely éppen a nézők kritikai gondolkodásának megindítása volt.³⁰ Volt azonban, aki észlelte, sőt csapdának fogta fel a kérdésekben és magában a kérdezősi helyzetben megbúvó provokációt: „Csak elolvastam, de nem töltöm ki, mert akkor kollaboráns leszek.”

Ezzel visszajutottunk a kérdőívnek az előadásban betöltött szerepéhez. A dolog természetéből adódik, hogy a náci retorika bemutatása során ugyanazon társadalmi csoportokhoz való viszony nyer megjelenítést, mint amelyekről a kérdések is szólnak: zsidók, cigányok, hajléktalanok, homoszexuálisok. A kérdőívben szereplő legkülönösebb kijelentés szó szerint elhangzik az előadás első perceiben, egyszerre nyújtva a nézőknek a ráismerés örömét és válaszlehetőséget arra, miért is kellett a kérdőívet kitölteniük.³¹ Körülbelül egy órával az előadás kezdete után pedig a kérdőívek a maguk fizikai valójában is megjelennek a színen.³² „Eközben kollégáim segítségével kiértékeljük az Önök által kitöltött teszteket, de csak úgy szőrmentén persze, nehogy elragadjon a hév. És ezután kapcsoljuk a Magyar Szigetet is” – mondja a női főszereplő. A most felbukkanó elegáns, nyakendős, kifogástalan öltözetű úr, közös tanulmányozásra átnyújt a szereplőknek egy-egy paksamétát a kérdőívekből, majd a nézők számára nem hallhatóan információkkal látja el őket – nyilván a beérkezett válaszok tartalmáról. Közben a Magyar Szigetről Szálasit éltető irredenta nemzeti rock szól, melyre a főszereplő táncra perdül. A jelenet kezdetétől jelen lévő úr átváltozik a Magyar Sziget elkötelezett résztvevőjévé és a maradék kérdőíveket szorongatva ad interjút – a sza-

²⁹ Akadt ennél kritikusabb vélemény is: „Szociológia módszertan: megbukott (1).” – „Nem értem, miért van erre szükség.”

³⁰ Az empatikus hozzáállást példázzák ezek a Varsóban leírt mondatok: „A magyarországi cigányokkal és zsidókkal kapcsolatos problémák és bizonytalanságok hasonlóak a lengyelországiakhoz. Szeretném, ha a lengyel-magyar szövetség erősödne, nagyon szeretem ezt az országot, a kultúráját és a hagyományait. Legyünk emberek egymáshoz, ne vadállatok.”

³¹ „Egy olyan környezetben, ahol a résztvevők egyöntetűen ugyanazt az idegengyűlölő nézetet vallják, nem beszélhetünk uszításról, hanem inkább a résztvevők egyetértéséről.” A rendőrség többek között ezzel az indokkal utasította el a Tett és Védelem Alapítvány feljelentését a Betyársereg vezetőjével szemben 2013. augusztusában. Lásd: CZENE Gábor, „Nácik között lehet zsidózni”, Népszabadság, 2013. okt. 5., 7.

³² A jelenet közvetlen előzményei: A korábban telefonos átok- és rontáslevétellel foglalkozó női főszereplő ismerteti a Keno nyerőszámait, melyek közül az utolsó az a bizonyos 88, ezután elhangzik egy, a cigányok elleni erőszakra buzdító vészjósló üvöltés foszlánya („A csákányom még megvan!”), majd pedig egy pogány-ezoterikus ima kezdetét halljuk: „Emeljük fel szívünket Káltes-Miasszonyunkhoz, a boldogságos fényszűzhöz.”

vait a legkevesbé sem megválogatva – az előadás narrátorának. A néző joggal elbizonytalanodhat: vajon csak erre voltak jók ezek a papírlapok?³³

A kérdőív felvezető részében ez szerepel: „A válaszai fontosak a számunkra: még azt is befolyásolhatják, hogyan alakulnak az előadásaink ezután.” Közel negyven variáció után nem merült fel, hogy – néhány aktualitás beemelésén túl – változtatni kellene. Nem indokolja ezt a körülöttünk lévő társadalmi-politikai környezet, de a közönség reakciói sem. Sokkal inkább azon volna érdemes gondolkodni, hogyan lehetne még hatékonyabban eljutni azokhoz, akik nem feltétlenül ugyanúgy látják a világot, mint az előadás alkotói, és ezáltal olyanoknak is felhívni a figyelmét a ránk leselkedő veszélyekre, akik erre eddig kevesebb figyelmet fordítottak.

Bibliográfia:

- CZENE Gábor. „Nácik között lehet zsidózni”. *Népszabadság*, 2013. okt. 5., 7. http://nol.hu/belfold/20131005-nacik_kozott_lehet_zsidozni-1417631 (hozzáférés: 2022.01.30.)
- FEHÉR Elephant. „*Jég-doktrínák* - Perovics Zoltán - Metanoia - ReFLACT - B32 Galéria és Kultúrtér”, 2016, hozzáférés: 2022.01.30, <http://toptipp.hu/szinhaz/alternativ.htm>
- IBOS Éva. „Nincs olvadáspont”. *tiszatajonline.hu* 2014. február 27, hozzáférés: 2022.01.31, <https://tiszatajonline.hu/szinhaz/nincs-olvadaspont/>
- LENCSES Gyula. „(M)ilyennek láttok? Nemzeti sztereotípiák a magyar-szerb határ két oldalán”. In *A szociológia szemüvegén keresztül. Tanulmányok Feleky Gábor 60. születésnapjára*. szerkesztette BALOG Iván et alii, 140-154. Szeged: Belvedere Meridionale, 2012. http://acta.bibl.u-szeged.hu/67982/1/2012_feleky_60_140-154.pdf
- MIKOLA Gyöngyi. „A kegyetlenség evangéliuma mint kulturális örökség”. *Tiszatáj* 68, 6. sz. (2014): 131-136. <https://tiszatajonline.hu/szinhaz/a-kegyetlenseg-evangeliuma-mint-kulturalis-orokseg/> (hozzáférés: 2022.01.30.)
- SHEVTSOVA, Maria. „Színházzsociológia – Problémák és perspektívák”. In: *Színház és szociológia határán*, szerkesztette DEMCSÁK Katalin és IMRE Zoltán, fordította DÖMÖTÖR Edit, 13-33. Budapest: Kijárat Kiadó, 2005.
- SZERBHORVÁTH György. „Giccs, hübrisz, félreértés. Szociológia a színházban – Urbán András Passport-trilógiája kapcsán”. *Kalligram* 23, 5. sz. (2014): 76-84.

³³ A kérdőívezés módszerének (ön)ironikus felidézése kapcsolatba hozható az előadás záróképével: az újrakezdés és felülkerekedés lehetőségét szimbolizáló zero jel ugyanúgy A/4-es – ám ezúttal tiszta – lapokon jelenik meg, mint a kérdőív kérdései.

<http://www.kalligramoz.eu/Kalligram/Archivum/2014/XXIII.-evf.-2014.-majus/Giccs-huebrisz-felreertes> (hozzáférés: 2022.01.30.)

TÜNET Együttes. „*Voks – Interaktív politikai táncszínház*” 2012. február 2, hozzáférés: 2022.01.31, <https://tunetegyuttes.hu/darab/voks>

ALTERNATÍV-E A FÜGGETLEN SZÍNHÁZ?

„Nincs független vagy alternatív színház. Színház van.”
(Schilling Árpád)

A magyar független színházi és táncművészeti szervezeteket sokkolta, amikor 2010-ben az egy évvel korábban hatályba lépett előadó-művészeti törvény¹ által garantált működési támogatás összegét a minisztérium² a támogatási döntés kihirdetése után egyharmadával csökkentette. Azóta folyamatosan napirenden van a működési támogatás kérdésköre: a támogatási keret emelésének szükségessége, a tervezhetőség és kiszámíthatóság igénye. A politikai döntéshozókkal folytatott egyeztetések egyik alapkérdése, hogy mit ért függetleneken az éppen illetékes minisztérium, és mit ért a fogalmon a Független Előadó-művészeti Szövetség (FESZ, korábbi nevén: Alternatív Színházak Szövetsége), a független előadó-művészeti szervezetek legnagyobb tagsággal rendelkező érdekképviselői szervezete. Az 1949 után kialakított, ma már hagyományosnak nevezett kőszínházi struktúrába nem illeszkedő vagy nem illeszthető előadó-művészeti alkotócsoportokat az elmúlt harminc évben nevezték amatőrnek, félhivatásosnak, alternatívnak, progresszívnek, kísérletezőnek és függetlennek, az elnevezések pedig működésbeli és esztétikai tartalmakat egyaránt hordoznak.

Az 1980-as és 1990-es évek alternatív színházi társulatai és intézményei jellemzően professzionális működést igénylő, elmélyült műhelymunkát, önképzést, és magas művészi színvonalat nyújtó, eredetileg amatőr színjátszó csoportjaiból jöttek létre. Az 1980-as évek végéig az amatőr színjátszó csoportok tevékenységéhez infrastrukturális háttérrel (leginkább próba- és játszóhelyiséget, va-

¹ Az előadó-művészeti szervezetek támogatásáról és sajátos foglalkoztatási viszonyairól szóló 2008. évi XCIX. törvény (Emtv.) 19. § szerint: „Nemzeti előadó-művészeti szervezetnek vagy kiemelt előadó-művészeti szervezetnek nem minősülő előadó-művészeti szervezetek szakmai programmegvalósításának és működésének támogatása pályázati úton történik.”

² Nemzeti Erőforrások Minisztériuma

lamint az előadások minimális költségvetését) a fenntartó oktatási intézmény, vállalat, művelődési ház biztosított. A fenntartótól függő tevékenység, a forrásokhoz való hozzáférés korlátozottsága azonban akadályt jelentett a továbblépésben, a fejlődésben azoknak a csoportoknak, amelyek folyamatos, elmélyült szakmai műhelymunkát végeztek, azonban a hivatásos művészi munka pénzügyi és infrastrukturális feltételei nem voltak adottak számukra.

A kilencvenes években a színházi szakirodalom alternatív színháznak nevezte azokat a társulatokat, az ezeket befogadó szervezeteket, amelyek a kőszínházakhoz képest eltérő formanyelvet használtak, valós társadalmi problémákat és jelenségeket tematizáltak. Az alternatív színház kifejezés többet jelentett, mint függetlenség: esztétikai tartalmat és elvárást hordozott, itt a művészeti alkotómunka a létezés módja volt. 1984-től a Soros György által alapított Soros Alapítvány programjai biztosítottak támogatást kifejezetten az amatőr-alternatív színházi kezdeményezéseknek. A Soros Alapítvány támogatásai szolgáltak mintául a későbbi állami és önkormányzati pályázatokhoz, és a pályázatokon résztvevők köre is nagymértékben megegyezett. 1989 után a jogi személyek új szabályozásának megalkotása lehetővé tette a művészeti csoportok számára, hogy különböző szervezeti formákban önálló működésbe kezdjenek. Az alternatív színházi csoportok leggyakrabban alapítványt vagy egyesületet hoztak létre, és ennek keretei között végezték tevékenységüket (és főként: önállóan pályáztak), majd 1996-tól új jogi forma jelent meg, a közhasznú társaság, amely nem a gazdasági társaságok speciális, nem profitszerzésre törekvő típusa, hanem egy, a közösség célját szolgáló gazdálkodó szervezet lett. 1990 után marginálisan ugyan, de megjelentek az alternatív színházak állami és önkormányzati támogatásai. 1993-ban létrejött a Nemzeti Kulturális Alap, amely elkülönített forrást³ teremtett a kulturális tevékenységek, így az állami, önkormányzati fenntartás alá nem tartozó színházak számára is.

Az elmúlt évtizedekben a független színházi szféra is strukturálódott: lazább vagy éppen alkalmi, projekt alapú társulati szerveződések jöttek létre, kialakult és differenciálódott a befogadó és forgalmazó szervezetek köre, utóbbiak a művészi tevékenységhez szükséges szervezési, gazdasági és jogi háttérrel biztosítanak az alkalmi vagy új alkotócsoportok részére. A független társulatok könnyen utaztatható előadásai bekerültek a művészeti fesztiválok és a vidéki befogadóhelyek programjába. A független színházi alkotók, esetenként társulatok rendszeresen dolgoznak együtt kőszínházakkal, együttműködésüket alkalmanként pályázati

³ Az elkülönített állami pénzalap saját bevétellel rendelkezik, az NKA fő bevételi forrása 1993-1999 között a kulturális járulék, 2010-től kezdődően az ötöslottó játékadója, amelynek 90%-a az Alap bevétele. Ily módon az Alap működése – formálisan – nem függ a költségvetési tervezési viták alakulásától.

programokkal támogatja az állam, a színművészeti felsőoktatásban végzett fiatalok közül pedig egyre többen tudatosan választják a függetlenséget: saját társulatot alapítanak vagy működő független társulatokhoz kapcsolódnak. A művészeti szabadság tényleges ára az, hogy a független területen alkotók pályázati úton juthatnak támogatáshoz, amelynek mértéke az előadásszámhoz és a nézőszámhoz képest aránytalanul kisebb, mint az önkormányzati vagy állami színházak támogatása.

A 2008-ban elfogadott előadó-művészeti törvény nem használja az alternatív színház fogalmát, ehelyett (de nem helyette) bevezette a független színház terminust: az a színház, amelynek nem az állam vagy az önkormányzat a fenntartója, illetve a tulajdonosa. A független színház vagy több alkotó által választott előadó-művészeti kifejezésforma, amelyben nem a közösségen kívül álló tulajdonos vagy fenntartó határozza meg a művészi tevékenység irányát és kereteit. Ez a meghatározás azonban éppúgy illik egy profitorientált magánszínházra, mint egy progresszív, saját formanyelvet kialakító, azt megújító színházi társulatra. Az előadó-művészeti törvény preambuluma szerint „az előadó-művészeti tevékenység olyan társadalmi tevékenység, amely ápolja és fejleszti a társadalom kulturális, szellemi állapotát, az anyanyelvi kultúrát, a társadalmi önismeretet és szolidaritást”. A tevékenység társadalmi hasznossága és értéke nem attól függ, hogy a tevékenységet folytató társulatot az állam, önkormányzat vagy alkotó állampolgárok közössége hozta létre. A magánszínházi kezdeményezések, azaz a nem állami és nem önkormányzati döntés alapján folytatott színházi tevékenységek támogatásának a törvényből levezethető indoka, hogy az előadó-művészeti tevékenységek tulajdonostól függetlenül hozzájárulnak a művelődéshez való jog mint alapjog érvényesüléséhez: a támogatás elősegíti a kulturális hozzáférést közvetlenül a jegyárak mérsékelt szinten tartása révén, amely nélkül a magyar kulturális piacon csak az előadó-művészeti szolgáltatók egy része lenne képes talpon maradni. Szervezeti, tartalmi, esztétikai szempontokat a törvény nem határoz meg, és a tényleges szakmai tevékenységet a nyilvántartást vezető hatóság nem vizsgálja: az a cég vagy civil szervezet, amely a formális követelményeknek megfelel, bekerülhet az előadó-művészeti szervezetek nyilvántartásába. Egy szűrő van, a közhasznú jogállás: a mai napig csak közhasznú szervezetek kerülhetnek be a nyilvántartásba, igaz, azóta a közhasznú jogállás megszerzésének feltételei alapjaiban változtak, azaz lettek formálissá. A törvény – ebben a részében – ma is hatályos szövege alapján a független színház jogi kategória, amely nem a szervezet célja vagy tevékenysége, hanem kizárólag a tulajdonosi szerkezet alapján különbözteti meg az e körbe tartozó szervezeteket.

A független színház mint gyűjtőfogalom esztétikai-tartalmi meghatározására, illetve a gyűjtőfogalomba sorolható tevékenységi formák meghatározására vagy legalábbis rögzítésére a jogalkotó nem tett kísérletet. Választásaikkal a befogadókörök és a szakmai fesztiválok szervezői, döntéseikkel a művészeti díjak alapítói és odaítélői, valamint a működési pályázatok kuratóriumai esztétikai és esetenként közhasznúsági szempontok alapján szűkítik a független színházak közös jogi kategóriájába sorolt együttesek, szervezetek körét. A szűkítés szempontjai között a sajátos formanyelv, a progresszivitás, az innováció és az aktuális társadalmi jelenségek feldolgozása, a társadalmi felelősségvállalás szerepel. Esztétikai tartalmat az egyes alkotók, alkotócsoportok saját maguk, művészi céljuk meghatározásakor vagy a kritikusok és szakírók a művészi munka értékelésekor tesznek hozzá a független színház fogalmához. A 2018-ban a FESZ által indított független színházi kutatás módszertanának, és a vizsgált csoport összetételének meghatározásakor a minisztérium által kiírt éves működési pályázat – amelynek pályázati és bírálati szempontrendszerébe szakmai, művészeti és közhasznúsági szempontokat tartalmaz – egyfajta szakmai szűrő volt. A kutatás azoknak a szervezeteknek az adatait (nézőszám, előadásszám, támogatás) vette figyelembe, amelyek a vizsgált időszakban kulturális statisztikai adatszolgáltatást teljesítettek, működési támogatásban részesültek, vagy nem kaptak működési támogatást, de tevékenységük megfelelt a pályázati feltételeknek. A működési pályázaton résztvevők által teljesített pályázati kritériumoknak és a pályázati kiírás részeként meghatározott szakmai és gazdálkodási bírálati szempontoknak való megfelelés az, amely feltétele az egyébként értékmentes törvényi kategóriában működő szervezetek támogatásának. A kutatás keretében kialakított vizsgálati módszer egymásra épülő szempontjai így alkalmazhatók egy, a törvényi meghatározásnál szűkebb független színház fogalom-meghatározásának szempontjaiként is.

Az előadó-művészeti törvény jelentősége, hogy a színházi struktúrába az ún. „köszínházak” mellé beemelte a független színházakat, törvényben határozta meg a működési támogatásra való jogosultságot, és 2011-ig ennek arányát is: az I-V. kategóriába sorolt színházak éves támogatásának legalább 10%-a, majd 8%-a.⁴ A törvény megteremtette a független színházi tevékenységek állami támogatásának kereteit és – rövid időszakra – annak fenti garanciáit. A támogatásokhoz való hozzáférés szabályozásakor az állam a törvény megalkotásakor a hagyományos színházi struktúra fenntartása mellett döntött:

⁴ 2011. január 1-jén lép hatályba a törvény módosítása, amely alapján a független színházak támogatására vonatkozó 10%-os arány 8%-ra változik.

az állam vagy az önkormányzat által fenntartott színházaknak, a miniszter döntésétől függően kiemelt vagy nemzeti minősítést elnyerő szervezeteknek⁵ nyitva álló támogatások töredéke a pályázati úton a függetlenek által elnyerhető támogatás,⁶ miközben a 2018 óta a kultúrára fordított összeg többszöröse a korábbi évtizedek támogatási szintjének. Néhány éve egy színházigazgató értetlenül kérdezte, hogy az egyik vezető független társulat miért nem keres egy támogató önkormányzatot, hogy megfeleljen a minősítés feltételeinek, és kikerülhessen a pályázati körből. De miért feltétele egy több mint tizenöt éve működő nemzetközi hírű színház kiemelt állami támogatásának, hogy egy települési önkormányzathoz tartozzon?

2010-től kezdődően, a kizárólag a nyilvántartásba vett előadó-művészeti szervezetek által igénybe vehető kulturális Tao-támogatás⁷ bevezetése jelentős többletforrást vont be az előadó-művészet támogatásának céljára, emiatt ugrásszerűen nőtt az előadó-művészeti szervezetek, közöttük különösen a magukat független színháznak minősítő szervezetek száma⁸ is. A Tao-támogatással kapcsolatos kifogások részben éppen a független színházakat érintették, mivel jegybevételük alapján korábban nem ismert, nyilvános műsorral gyakran egyáltalán nem jelentkező szervezetek részesültek a legnagyobb mértékű támogatásban⁹. Azok a független színházi és táncművészeti társulatok, befogadóhelyek, amelyek az alternatív színházi területen évtizedes tevékenységet folytattak, a jegybevételről függő támogatásból ugyanakkor kisebb arányban vagy egyáltalán nem részesültek. A kulturális Tao-támogatás kivezetése után, 2019-től az előadó-művészeti törvény keretszabályainak jelentősége csökkent a finanszírozásban: a Tao-támogatás helyébe lépő előadó-művészeti többlettámogatási program 37 milliárd forintos keretösszege nem épült be a törvény szerinti támogatási struktúrába, 2022-ben is egyedi támogatási programként működik. A kulturális kormányzat

⁵ 5/2012. (VI. 15.) EMMI rendelet a minősített előadó-művészeti szervezetek körének meghatározásáról.

⁶ 2021-ben 773 millió forint.

⁷ A támogatási program lényege az volt, hogy gazdasági társaságok az előadó-művészeti szervezetnek nyújtott támogatás után adókedvezményt vehettek igénybe vagy felajánlhatták adójuk egy részét valamely előadó-művészeti szervezetnek. A cégek úgy támogathatták a színházakat, hogy ez ténylegesen nem került nekik semmibe: amit támogatásként kifizettek, azt egyébként adóként kellett volna befizetniük, és az adókedvezmény mértéke miatt még egy kis hasznot is hozott a pénzügyi művelet.

⁸ 2021. decemberben 220 független színház szerepelt a hatósági nyilvántartásban <https://www.kormanyhivatal.hu/hu/pest/szervezeti-egysegek-elarhetosegei/hatosagi-foosztaly/oktatasi-es-kulturalis-osztaly>, a lekérdezés időpontja: 2022. január 6.

⁹ 2016-ban az Országgyűlés az egy szervezet által befogadható Tao-támogatás maximumát 1,5 milliárd forint összegben határozta meg. Ugyanebben az évben az első tíz legmagasabb támogatást befogadó szervezet között két, az állami-önkormányzati struktúrában működő szervezet: a Budapesti Operettszínház és a Magyar Állami Operaház szerepelt.

a keretösszeg jogosultsági körét tágabban határozta meg a Tao-támogatáshoz képest: egyedi igénylés alapján professzionális előadó-művészeti tevékenységet nem folytató vállalkozások és civil szervezetek, önkormányzatok nyerték el 2019-ben a keretösszeg 40%-át. A források egy részére nyílt kiírás útján lehet igénylést benyújtani, de 2021-ben, a támogatási program harmadik évében is jelentős mértékű volt a nyilvános kiíráson kívül elosztott támogatás aránya. Ez a támogatási program a kísérletező színházak, az alternatív, progresszív színházak és a minősítéssel nem rendelkező magánszínház fogalmakat is használja, leginkább szinonimaként, és új, forrásigényes tevékenységi formák: lovasszínházak, hajón-vízi járművön folytatott művészeti tevékenységének¹⁰ támogatását tette lehetővé.

A továbbiakban a több mint harminc éve folyamatosan működő MASZK Egyesület és a 2020-ban ötvenéves Szkéné Színház történetéből emelek ki olyan mozzanatokat, amelyeken keresztül az amatőr-alternatív-független színházi terület alakulása, intézményesülése nyomon követhető. A két szervezet tevékenysége az alternatív-független szcénára egészére meghatározó: befogadóhelyként, produkciós-menedzsment szervezatként, fesztiválszervezőként, és nem utolsósorban a független színházi kulturális örökség dokumentálásában és megőrzésében végzett tevékenysége miatt. Mindkét szervezet működésének első időszaka egyetemi öntevékeny csoportokhoz kapcsolódik. Azonban míg a Szkéné számára a műegyetemi színházterem 1970 óta a művészeti tevékenység meghatározó eleme, a MASZK számára kezdetektől fogva elérendő cél volt egy próba- és bemutatóhelyként is használható, befogadószínházként működő saját művészeti központ létrehozása.

A Szkéné Színház működésének első évtizedében az egyetem művészeti csoportjainak: a színjátszóknak, a kórusnak, a pantomimeseknek játszóhelye és közösségi tere. A Szkéné Együttes, az irodalmi színpad tagjaiból Keleti István vezetésével alakult színjátszó csoport közönségét az egyetemi hallgatók alkották. A színházterem kialakításához a budapesti KISZ Bizottság szerzett pénzügyi forrást, az akkor kialakított black box, mobil nézőtérrel rendelkező üres tér a későbbi befogadó színházi funkció alapeleme lett.¹¹ A Szkéné 1979-től, Regős János koncepciója alapján alakult át befogadószínházzá: a műegyetemi csoportok helyét

¹⁰ E tevékenységformák támogatására 2020-ban és 2021-ben is 600-600 millió forint keret állt rendelkezésre

¹¹ BÉRCZES László, „Egy kis színház nagy története, Fuchs Líviával, Nánay Istvánnal, Regős Jánossal és Tana-Kovács Ágnessel Bérczes László beszélgetett”, *Színház*, 53, 10. sz. (2020): 25-31, 26.

saját közönséggel is rendelkező amatőr társulatok vették át.¹² 1977-ben a közművelődési törvény az oktatási intézmények számára közművelődési feladatokat határozott meg, amelyeket mint a hallgatók érdekeinek képviselőit a törvényben kijelölt szervezettel, az egyetemi KISZ szervezettel együttműködve kellett ellátni. A Budapesti Műszaki Egyetem közművelődési titkárságának feladatkörébe tartozott az egyetemi művészeti csoportok és klubok, így a Szkéné Színház és az R-Klub működtetése. 1985-ben a Szkéné és rezidens társulata, az akkor még Tanulmány Színház működésében meghatározó változást eredményezett a Soros Alapítvány¹³ támogatása. Ebben az időszakban a színházi tevékenység állami támogatása az állami és tanácsai fenntartásban lévő ún. kőszínházak támogatását jelentette, az amatőr csoportok működéséhez forrásokat a fenntartó vagy befogadó intézmény biztosított, ezek azonban a próba-, illetve játszóhely biztosításán túl mindössze az alkalmazottként tevékenykedő csoportvezető minimális díjazását jelentették. A Soros Alapítvány támogatása az első időszakban elsősorban a kőszínházi struktúrán kívül alakuló, az amatőr keretek között működő professzionális igényű csoportok fejlesztését célozza, és lehetővé teszi többek között a Szkéné technikai eszközeinek korszerűsítését.¹⁴ Az alapítvány – a rendelkezésre álló jogi keretek között az önálló szervezetként nem létező csoportok részére közvetlenül nem nyújthatott pénzügyi forrást: így a Szkéné és a Tanulmány Színház támogatását a Budapesti Műszaki Egyetem (BME) részére lehet folyósítani. A nyolcvanas években a Szkéné nemcsak az első alternatív befogadósínház, hanem a külföldi kortárs színház és táncművészet bemutatásának helyszíne, és – szintén a Soros Alapítvány támogatásával – a magyar alternatív csoportok külföldi megjelenését is lehetővé teszi. 1990-től a KISZ Bizottság helyett a BME Diákbizottság veszi át a színház irányítását, és végül 2009-ig működik a Szkéné egyetemi keretek között, azaz a színház költségvetése az egyetemi költségvetés részét képezi, dolgozói az egyetem közalkalmazottai, pályázati tevékenységét az egyetem által létrehozott közhasznú társaság támogatja bonyolítóként. 2009-től, az új finanszírozási struktúrában a támogatásokhoz való hozzáférés feltétele a regisztráció előadó-művészeti szervezetként, ekkor alapítja meg a Szkéné Non-

¹² JÁSZAY Tamás, „Itt minden van, csak kicsiben. Beszélgetés Regős Jánossal”, *Revizor – a kritikai portál*, hozzáférés: 2022. 01.06, <https://revizoronline.com/hu/cikk/8426/beszelgetes-regos-janossal>

¹³ 1984-ben a Soros Foundation és a Magyar Tudományos Akadémia együttműködése keretében jött létre az MTA-Soros Alapítvány Bizottság, amely 1985-től kezdődően tudományos, kulturális és oktatási programokra és tevékenységekre nyújtott pályázati támogatást.

¹⁴ Soros Alapítvány Évkönyv 1984-1985, hozzáférés: 2021.09.27, http://adata.hu/_soros/Soros_evkonyvek.nsf/11fcbf9d3d07fd42c1256d3600346085/6baffed3d4889e47c1256de6005e8bc1?OpenDocument#2.2.%20SZ%3C%ADnh%3C%A1z

profit Kft.-t a Műegyetemi Ifjúsági Egyesület szolgáltató társasága¹⁵. A Szkéné Nonprofit Kft.-nek tehát nem az egyetem a tulajdonosa, és bár továbbra is az egyetem biztosítja a művészeti tevékenységhez a helyiségeket, a színház fenntartása és működtetése a kft. feladata. A Szkéné ma kevésbé a kísérletezés helyszíne, műsorának 80-90%-át vezető független színházak előadásai adják (Pintér Béla és Társulata, Nézőművészeti Kft., Forte Társulat, Vádli Alkalmi Társulás), ezek a társulatok nem a váratlanság, a szokatlan élmény lehetőségével, hanem az elvárható magas színvonalú előadásokkal vonzzák a Szkéné közönségét.

Bár a MASZK, azaz a Magyarországi Alternatív Színházi Központ Színházi Szaktevékenységeket Támogató Egyesület is egyetemhez kötődik: megalapítása célja az egyetemi csoportok tevékenységének összehangolása és segítése, alapító tagjai a József Attila Tudományegyetemen működő Anselmus Repülőszínház társulatának tagjai, történetének első szakasza éppen az egyetemtől való függetlenedés lépéseinek időszaka. Míg a Szkéné munkatársai az egyetem kulturális titkárságának dolgozói, akik maguk végezték a színház működésével kapcsolatos művészeti menedzsment és adminisztrációs feladatokat, addig Szegeden az egyetemi kulturális titkárság a művészeti csoportoknak csak pénzügyi-adminisztratív támogatást nyújt: kezeli a társulatok pénzét. Az öntevékeny csoportok a kulturális források elosztásában nem vesznek részt, egyetemi csoportként csak minimális jegybevétellel számolhatnak, és pályázatokon önállóan nem indulhatnak.¹⁶ A MASZK Egyesületet 1992-ben jegyzik be társadalmi szervezetként, létrehozásának célja egyrészt az egyetemi színházi csoportok számára infrastruktúrális háttérrel biztosítani, amely a társulatok számára az egyetem elvégzése után is keretet ad a kísérletező alkotómunkához, egyúttal befogadószínházként szervezi a hazai és nemzetközi alternatív színházak vendégelőadásait, kezdettől együttműködve az ekkor már alternatív befogadószínházként működő Szkéné Színházzal. 1992-től kapcsolódott be az egyesület az akkor másodszor megrendezett Szabad Színházak Nemzetközi Találkozójának szervezésébe, ebben az évben első alkalommal a Régi Zsinagóga a fesztiválon bemutatott előadások helyszíne. A MASZK által felvállalt tevékenységek¹⁷ ekkorra túlmutattak az egyetem kerekein, az állandó programok megszervezése, a befogadószínház működtetése érdekében a MASZK vezetői tudatosan, a mindenkori források adta keretek között

¹⁵ Műegyetemi Ifjúsági Nonprofit Kft.

¹⁶ MARTINKOVICS Katalin, *A MASZK Egyesület története 1991-1999* (Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem, Szakdolgozat, 1999), 7-10.

¹⁷ Májulás szervezése, Ex-Stasis program, könyv- és lapkiadás, színházi menedzsment szolgáltatások, a THEALTER szervezése, a Szegedi Egyetemi Színpad történetének kutatása, feldolgozása, hozzáférhetővé tétele.

fejlesztik a munkaszervezetet. Bár a MASZK tevékenysége közvetlenül a szegedi lakosság kulturális hozzáférését javítja, a város által nyújtott források a harminc éves működés során a bevételek kis százalékát jelentik. Az állami és önkormányzati támogatások mértéke nem tervezhető, ezért a MASZK a kilencvenes évektől arra törekszik, hogy magánforrásból, valamint vállalkozási tevékenység bevételeivel bővítse a forrásai körét. A pénzügyi bizonytalanság a sokrétű tevékenységhez igazodó munkaszervezet kialakítását eddig nem tette lehetővé, de a változó feltételekhez alkalmazkodás képességét fejlesztette a szervezetben, legyen oka akár a covid-19 világjárvány, akár az évre tervezett működési támogatás hiánya.

A Szkéné Színház és a MASZK Egyesület eltérő módon és keretek mellett vált a jelenlegi független színházi szféra meghatározó szereplőjévé, működésük évtizedeinek közös jellemzője, hogy szűkös pénzügyi keretek mellett, a hosszabb távú pénzügyi tervezés lehetősége nélkül folyamatosan működnek. Befogadóhelyként és produkciós szervezetként megjelenési lehetőséget biztosítanak a független társulatok és alkotók számára, ezáltal választásaik révén töltik meg tartalommal a független színház jogi kategóriáját. Helyzetük, létezésük vagy annak bizonytalansága közvetlen hatással van a területen alkotó művészek és közösségeik jelenére és jövőjére.

Bibliográfia:

- BÉRCZES László, „Egy kis színház nagy története. Fuchs Líviával, Nánay Istvánnal, Regős Jánossal és Tana-Kovács Ágnessel Bérczes László beszélgetett”, *Színház*, 53, 10. sz. (2020): 25-31, 26.
- JÁSZAY Tamás, „Itt minden van, csak kicsiben. Beszélgetés Regős Jánossal”. *Revizor – a kritikai portál*. Hozzáférés: 2022. 01.06. <https://revizoronline.com/hu/cikk/8426/beszelgetes-regos-janossal>
- Soros Alapítvány Évkönyv 1984-1985, hozzáférés: 2021.09.27. http://adata.hu/_soros/Soros_evkonyvek.nsf/11fcbf9d3d07fd42c1256d3600346085/6baffed3d4889e47c1256de6005e8bc1?OpenDocument#2.2.%20Sz%C3%ADnh%C3%A1z
- MARTINKOVICS Katalin. *A MASZK Egyesület története 1991-1999*. Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem, Szakdolgozat, 1999. 7-10.

Jászay Tamás

A HOSSZÚTÁVFUTÓ MAGÁNYOSSÁGA

A THEALTER TÉRBEN ÉS IDŐBEN

„Most fesztiválok vannak mindenütt.
Nagyok, kicsik, vadak, buták, kötelességtudók, hivalkodók, hamisak.
Sok közülük célt és irányt tévesztett, nem beszélve az egyéni arcél hiányáról.
Rakj egy cserép virágot a jegyiroda mellé,
duplázd meg a jegyárakat, és – juhé – kész a fesztivál.”
Martin Bernheimer¹

Dolgozatom három részből áll: először a fesztivál mint jelenség fogalmával kapcsolatos, kurrens történeti-elméleti alapvetésekről adok számot röviden, majd a kulturális fesztiválok nyugat- és kelet-európai történetének sajátosságaihoz fűzök néhány megjegyzést, végül a felvázolt rendszer alapján a szegedi THEALTER 30+1 éve kapcsán teszek kijelentéseket. A jelen tanulmány keretei között legfőképp az érdekelt, miért éppen ott és miért éppen akkor jelent meg a THEALTER, ahol és amikor. Másképp: hipotézisem szerint ennek a fesztiválnak a feltűnése szükségszerűen következik a lokális (és kicsit talán a globális) előzményekből.

Miről beszélünk, amikor fesztiválról beszélünk? Ahány ház, annyi definíció. Waldemar Cudny 2014-es, történeti és elméleti előzményeket bőségesen számba vevő listája² aprólékos gondossággal megkonstruált felsorolás. Körültekintő összeállítás szerint a fesztivál szórakozással vegyes közösségi ünnep, amit adott téma köré szerveznek. A fesztivál lehet egyszeri vagy ismétlődő esemény, ami versennyel kombinálható. A fesztivál a kulturális örökség része, ami a tágan ér-

¹ Martin BERNHEIMER, „Beyond the big three”, *Financial Times*, 28 June 2003, 2. (A külön nem jelölt fordítások a szerző munkái.)

² Waldemar CUDNY, „The Phenomenon of Festivals, Their Origin, Evolution and Classifications”, *Anthropos* 109, 2. sz (2014): 640-656, 644.

tett emberi kultúrával hozható kapcsolatba. Funkciója szerint megszilárdítja az érintett emberi közösségeket, elősegíti a társadalmi identitás létrejöttét. Végezetül a fesztivál Cudny szerint olyan társadalmi esemény, ami a napi rutin világán kívül, előre megválasztott időpontban zajlik.

A fesztivállal mint az emberi társadalomra jellemző tevékenységformával foglalkozó Alessandro Falassi 1997-es definíciója szerint

„a fesztiválok társadalomtudományi értelmezése egy periodikusan ismétlődő ünnep, mely összetett rituális formákból és eseményekből áll, ami közvetett vagy közvetlen módon a társadalom minden tagját érinti, és láthatóan vagy rejtett módon bemutatja a közösség tagjainak identitását, meghatározó alapértékeket, ideológiát és világlátást.”³

Hivatalosabb vizekre evezve idézhetjük végül egy 2007-es, a magyarországi fesztiválszcénát felmérni hivatott minisztériumi munkacsoport álláspontját is, miszerint a fesztivál

„közönségnek szóló, rendszeresen megrendezésre kerülő, egyértelműen meghatározott kezdési és befejezési időponttal rendelkező, különleges vagy ünnepélyes, háromnál több programot tartalmazó eseménysorozat, amelynek elsődleges célja az értékközvetítés és a közös(ségi) élmény átélése.”⁴

Bármelyik tónusú definícióval is rokonszenvezünk, az igazságtól nem feltétlenül áll távol egy 2006-os, a magyarországi kulturális fesztiválok sokféleségét rögzítő tanulmánykötet minimalista *bon mot*-ja sem, miszerint „fesztivál az, amit a szervezői annak tartanak.”⁵ És bár tipológiát, csoportokat lehet és szükséges is felállítani a világ különböző nagyságrendű és léptékű fesztiváljai között, a sok egyéni profil miatt valóban mintha annyi fesztiváldefiníció létezne, ahány ilyen jellegű rendezvény működik.

A fesztiválkutatás fiatal és dinamikusan fejlődő akadémiai terület, ami a nyolcvanas évektől felsorakoztatott definiálási kísérleteket követően a kilencvenes évek vége óta elsősorban és leginkább gazdasági kérdésekre fókuszál a fesztivál

³ Saját fordításában idézi SZABÓ János Zoltán, *Kulturális fesztiválok mint a művelődés új formái* (Debrecen: Debreceni Egyetem, 2011, Doktori értekezés), 20.

⁴ WAGNER Zsuzsa, „Feszt-teszt”, *Turizmus Panoráma*, 2007. december 14. Idézi SZABÓ János Zoltán, *Kulturális fesztiválok...*, 8.

⁵ HUNYADI Zsuzsa, INKEI Péter, SZABÓ János Zoltán, *Fesztivál-világ, NKA kutatások 3.* (Budapest: Kultúrpoint Iroda, Kelet-Közép-Európai Kulturális Obszervatórium Alapítvány, 2006), 16.

tiválókkal kapcsolatban. Ennek jegyében a vonatkozó tanulmányok főleg a közgazdaságtan, a marketing, a vendéglátás menedzsment, a turizmus vagy a rekreáció menedzsment felől közelítenek választott témájukhoz. A másik, jóval hosszabb történettel rendelkező, a következőkben röviden felvázolt irány az antropológia, az összehasonlító vallástudomány, a szociológia és a néprajz irányából közelít a fesztiválhoz mint különleges, vizsgálatra érdemes fenoménhez. Ebből is kitűnik, hogy a fesztiválkutatás tágas, talán túlságosan is tágas mező, amiről általános érvénnyel, mégis egzakt módon szinte képtelenség beszélni.

Ebben nincs is semmi meglepő, ha belegondolunk, hogy a fesztivál fogalma alá olyan, egymástól gyökeresen különböző eseményeket is könnyedén besorolunk, mint a Wagner-művekre szakosodott Bayreuthi Ünnepi Játékok vagy a nevadai sivatagban megrendezett, a valóságtól független világot szó szerint felépítő Burning Man Festival. De egyértelműen fesztivál a Bajorországban kisebb szünetektől eltekintve négyszáz éve folyamatosan, tízévente megszervezett Oberammergaui Passiójáték vagy az A-kategóriás európai filmes találkozók egyik doyenje, a Cannes-i Nemzetközi Filmfesztivál is. (A jelen dolgozatban nem esik szó a Magyarországon az utóbbi évtizedekben egyre népszerűbb pálinkamegkolbászfesztiválokról, de közvetlen tapasztalatok híján a libaszépség- és libafuttató versenyekről sem lesz szó.) Mint látni fogjuk, a 19-20. század fordulója után a második világháborút követően veszi kezdetét az európai fesztiválok aranykora, ami aztán a kelet-európai rendszerváltások környékén kap újabb, részint máig tartó lendületet. Szűken értett jelenkorunkban a fesztiválok az idegenforgalmi szektor legdinamikusabban fejlődő ágazatát képezik.

Vagy csak képezték? 2020 tavaszán beütött a krach, és a hosszú idő után először érzékelhető globális vészhelyzetben érdemes volt megfigyelni a nagy európai fesztiválok járványszituációra adott reakcióit. Csak néhány nyugat-európai példát hozok. 2020. március 16-án a szervezők bejelentették, hogy a német nyelvterület évről évre leginkább figyelemre méltó tíz produkcióját összegyűjtő, berlini székhelyű Theatertreffent lemondják. Ezt más, kisebb fesztiválok újabb közleményei követték, aminek következtében a teljes német fesztiválszezon gyakorlatilag áttolódott ősze. Az európai összehasonlításban is igen komoly hagyományokkal rendelkező Salzburger Festspiele a pandémia első évében redukált műsorterv megvalósítása mellett döntött, míg mások egyszerűen elhalasztották a 2020-as kiadást egy évvel. Így jártak el olyan rendezvények is, melyek nem hagyományos, vagyis a változékony járványvédelmi előírásokhoz (feltehetően) könnyebben alkalmazkodó színházi terekben rendezik az eseményeiket, mint például a Ruhr-vidéken több helyszínen zajló, műsorrendjét hároméves kurátori ciklusokba szervező Ruhrtriennale.

De hogyan értsük és értelmezzük egy fesztivál elhalasztását? A világjárvány valóban példa nélküli helyzetet idézett elő globálisan, vagyis ilyen forgatókönyv nem létezett korábban a még oly sokat tapasztalt fesztiválszervezők könyvtárában sem. A dátumok egyszerű átírásával ugyanakkor a menedzsment egyértelműen azt üzeni, hogy a járvány elmúltá után minden ugyanúgy megy majd tovább, mint korábban. Hogy ez indokolatlanul vagy netán okkal optimista elképzelés, arról megoszlanak a vélemények, mindenesetre a legfontosabb kérdést csupán néhányan merték feltenni: vajon a jövőben lehet egyáltalán komoly nemzetközi előadó-művészeti fesztiválokat szervezni?

Ant Hampton és a lausanne-i Vidy Színház 2021 szeptemberében debütált *Showing without Going* kezdeményezése⁶ erre a fesztítő kérdésre igyekszik érvényes válaszokat találni. A szervezők világatlaszt készítettek, amely összegyűjti az olyan, élőben prezentálható előadásokat, melyek megvalósításához nincs szükség feltétlenül az alkotóknak egy adott helyszínre utazására, azaz fizikai jelenlétére. Amikor e sorokat írom 2022 tavaszán, a járvány közvetlen fenyegetése ugyan enyhébbnek tűnik, ám annak közvetlen-közvetett következményei igen számosak, nem beszélve a művészet szabad áramlását akadályozó újabb tényezőkről (csak néhány a honlapon felsoroltak közül: államközi határzárak, légiforgalom csökkentése, cenzúra, művészek háziőrizetben vagy börtönben, különböző helyeken élő nézők, illetve alkotók egy helyre gyűjtése, stb.), és mind abba az irányba mutatnak, hogy érdemes volna komolyabb energiákat fektetni az utazás nélküli prezentációk fejlesztésébe.

Vissza a fesztiválhoz mint jelenséghez: maga a kifejezés a *festum, feriae* latin szavakból származik, onnan terjedt szét az európai nyelvekben. Eliadei terminusokkal élve a profán idővel szemben itt az ünnep idejéről beszélünk, aminek a rítusokkal és fesztiválokkal behatóan foglalkozó olasz kutató, Alessandro Falassi szerint négy kardinális pontja van.⁷ A fesztivál idején egyrészt az emberek olyasmit tesznek, amit egyébként nem szoktak, másrészt tartózkodnak azoktól a tevékenységektől, amit általában művelnek, harmadrészt a szélsőségekig fokozzák azon cselekvéseket, melyeket többnyire mértékkel űznek, negyedrészt pedig a hétköznapi társadalmi élet mintázatát megszakítják, felbolygatják. Ebből is kitűnik, hogy az ünnep, a fesztivál a Victor Turner-i értelemben vett liminális létállapot, ami a régi világ felszámolása, megszüntetése után annak romjain egy sosemvolt, új világot teremt.

⁶ További infókért ld. *Showing without going, Context and motivation* <http://www.showingwithoutgoing.live/index.php?p=about>, hozzáférés: 2022. március 10.

⁷ Alessandro FALASSI, „Festival: Definition and Morphology”, in *Time out of Time, Essays on Festival*, ed. Alessandro FALASSI (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1987), 1-10, 3.

Mielőtt a ma is meghatározó európai kulturális fesztiválokra koncentrálnánk, érdemes a gyökerekhez visszanyúlni, amik még a régi görögöknél is távolabbra hatolnak az időben. A kultúranropológus James George Frazer szerint a fesztiválok már a legősibb kultúrákban fellelhetők voltak: dél-amerikai, indiai, egyiptomi, kínai példái a családi események (születés, halál, házasság, stb.) mellett főleg természeti történésekhez (pl. évszakok változása, aratás kezdete, stb.) kapcsolódó ünnepekről számolnak be. Ezek az események persze rituálisan ismétlődő, relatíve rövid ideig tartó történések voltak, melyeken a közösség tagjai azért vettek részt, hogy megerősítsék, megünnepeljék és szorosabbra fonják a köztük lévő különböző társadalmi, vallási, etnikai, nemzeti, nyelvi vagy történelmi kötelekeket. A modern fesztiválok természetesen jóval rétegzettebbek ezeknél az előképeknél, amennyiben kulturális identitások kifejezésére is alkalmassá váltak. Ugyanakkor olyan világban élünk, ahol a kultúráról alkotott elképzelések egyre fragmentáltabbak: ebben a helyzetben a fesztivál a kulturális különbség reprezentációját, a vele való találkozás lehetővé tételét, annak bekebelezését és kutatását megjelenítő lehetséges platformként is értelmezhető.⁸

Az első, mai fogalmainkhoz közelítő művészeti fesztiválok is meglehetősen korán megjelentek, gondoljunk a görög Dionüsziaiakra vagy a római Saturnaliákra, melyeknek szerves részét alkották különböző előadó-művészeti produkciók. A középkori karneválok Mihail Bahtyin szerint az állampolgár jóléte szempontjából voltak meghatározó jelentőségűek: a társadalmi rendet úgy tartották fenn, hogy az egyénnek lehetőséget nyújtottak a gőz kieresztésére. (A bahtyini karneválmélet és a mai fesztiválok között ugyan többen párhuzamot vonnak, de meg kell jegyezni, hogy a mai fesztiválok jóval kevésbé spontán közösségi események, mint a premodern idők hasonlítható összejövetelei.⁹) A főúri, nemesi, királyi udvarok látványosságait vagy a lovagi tornákat épp úgy érdemes a mai fesztiválok előzményei közé sorolni, mint a francia forradalom idején a Legfőbb Lény Kultuszához kapcsolt ünnepségsorozatot.

Az iparosodás, a növekvő szabadidő és a fejlődő turizmus a 19. században teremtetette meg annak a lehetőségét, hogy máig működő fesztiválok megszülethessenek. Közülük is talán a legfontosabb a Richard Wagner által alapított Bayreuthi Ünnepi Játékok, melyet a zeneszerző 1876-ban a saját operái játszására hozott létre. Erika Fischer-Lichte esztétika és politika szoros kapcsolatáról ír Wagner

⁸ Vö. Andy BENNETT, Jodie TAYLOR, Ian WOODWARD, „Introduction”, in *The Festivalization of Culture*, ed. Andy BENNETT, Jodie TAYLOR, Ian WOODWARD (Farnham: Ashgate Publishing, 2014), 1-8.

⁹ Vö. Andy BENNETT, Ian WOODWARD, „Festival Spaces, Identity, Experience and Belonging”, in *The Festivalization of Culture...*, 11-26, 11-12.

döntése, illetve a Gesamtkunstwerk „feltalálása” apropóján.¹⁰ Ezek szerint a fesztiválok megszületése és a politika mindig kéz a kézben járt, egészen az ókortól kezdve. Bayreuth, az 1913-ban született Veronai Operafesztivál vagy az 1920-ban először megrendezett Salzburgi Ünnepi Játékok művészek vagy művészetrajongók által kezdeményezett, a társadalmi elitnek szóló exkluzív rendezvények voltak – és valójában azok is maradtak. (A sajátos profillal rendelkező európai kulturális fesztiválok matuzsálemei közül említést érdemel még az 1715 /!/ óta megrendezésre kerülő zenei rendezvény, a három angliai városban működő Three Choirs Festival vagy az 1895 óta létező Velencei Biennálé. A kultúra egy más szegmensére összpontosít az először 1810-ben megrendezett müncheni Oktoberfest.)

A valódi fesztiválboom közvetlenül a második világháború után következett be, az előbb említetteknél jóval demokratikusabb megfontolásokból. A mai meghatározó előadó-művészeti események közül számos 1947-ben jött létre, így például az Avignoni Fesztivál, az amszterdami Holland Festival, az Edinburgh-i Nemzetközi Fesztivál vagy a Ruhrfestspiele. A sorhoz csatlakoztak 1954-ben az athéni és epidauroszi fesztiválok, 1957-ben pedig a párizsi Théâtre des Nations nemzetközi fesztiválja. A világháború utáni alapítási láz kapcsán Ivo van Hove holland rendezőt idézem: „Szükség volt a kultúrára, hogy bebizonyítsa, hogy még mindig emberi lények vagyunk, akik ellen tudnak állni az erőszaknak.”¹¹ Kimondva-kimondatlanul a háború utáni Európa újraegyesítését tűzték ki célul ezek a rendezvények, gondosan szelektált programjuk révén pedig egy idealizált világ képét festették fel.

Másképp mondva: Európa politikai elsőségét megtépázta ugyan a háború, de kulturális és civilizációs vezető szerepét határozottan meg kívánta őrizni a továbbiakban is. Erika Fischer-Lichte irányítja rá a figyelmet az új helyszínek szimbolikus jelentőségére: az avignoni pápai palota, az ókori epidauroszi színház szakrális helyek, az európai történelem és kultúra jelképes lokációi épp úgy, mint a Max Reinhardt által egyenesen zarándokhelyként aposztrofált Salzburg.¹²

Az elmondottak természetesen Nyugat-Európára igazak, a keleti blokkban egészen a rendszerváltásig kellett várni, hogy a szigorú állami kontrollon kívül is létrejöhessenek fesztiválok. A kilencvenes évek eleje a mi régióinkban is a kiemelkedő, közönségvonzó események születésének időszaka, amelyek a kön-

¹⁰ Erika FISCHER-LICHTE, „European Festivals”, in *The Cambridge Companion to International Theatre Festivals*, ed. Ric KNOWLES (Cambridge: Cambridge University Press, 2020), 87-100, 87-88.

¹¹ Idézi Keren ZAIONTZ, „From Post-War to 'Second-Wave' International Performing Arts Festivals”, in *The Cambridge Companion to International Theatre Festivals...*, 15-35, 15.

¹² FISCHER-LICHTE, „European Festivals...”, 90.

nyűzenei rendezvények kivételével állami támogatásra szorultak és szorulnak. A rendszerváltás környéki és utáni fesztiválapítási láz összetett okokra vezethető vissza, melyek között feltétlenül említeni kell a Szovjetunió összeomlását, Jugoszlávia felbomlását is. Meg azt, hogy a fesztiválok egyébként is gyakorta összekapcsolódnak a változás, az átalakulás folyamatával: a helyi közösség igényeinek, vágyainak kifejezőjévé, érzékeny barométerekké képesek válni történelmileg hangsúlyos pillanatokban.

A keleti blokkban a demokratizálódási folyamatokkal párhuzamosan új szórakozási és kulturálódási formák jelentek meg, ezek közé tartoztak a fesztiválok is. A kormányok elkezdtek jobban odafigyelni a városok és régiók fejlesztésére, és ebben a fesztiváloknak nevezett rendezvényeknek kiemelt szerep jutott. Az egykori szocialista országok uniós csatlakozása után más források is megnyíltak a fesztiválok előtt, ami újabb növekedést eredményezett. A tágabb régióból csak két példát említik, az 1992-ben alapított Nyitrai Fesztivált, illetve az 1993 óta megrendezett Nagyszebeni Fesztivált. Az előbbi inkább a színházi szakmának szóló, az európai színházi térképen is előkelő helyet elfoglaló találkozó lett, míg az utóbbi szinte követhetetlen összetettségű, monstre rendezvénné nőtte ki magát, jól illusztrálva a fesztiválok nagyfokú turisztikai vonzerejének tézisé. A rendszerváltás mint fordulópont jelentőségét jól mutatja, hogy egy 2006-os felmérés szerint a magyarországi fesztiválok négyötöde 1989-90 után alakult, vagyis a régi rendezvények közül alig néhány vészelte át az időszakot.¹³

De mi dolgunk nekünk mindezzel Szegeden? A 2021-ben kihagyás nélkül – és ez nem is olyan csekély jelentőségű dolog, mint elsőre gondolhatná bárki – harmincegyedik éve megrendezett THEALTER (leánykori nevén, 1991-1993 között Szabad Színházak Nemzetközi Találkozója) korántsem légtüres térbe érkezett a városban. A THEALTER megszületése és fennmaradása ugyanakkor nem következik evidensen a rendszerváltás tényéből. A kutató jóval komplexebb forrásvidéket tárhat fel, amelynek egyes elemei közvetve vagy közvetlenül bizonyosan hozzájárultak ahhoz, hogy a rendezvényt ma Magyarország legrégebb óta folyamatosan működő nemzetközi előadó-művészeti fesztiváljaként tartsuk számon. Nem célom összefüggő, kronologikusan szerveződő narratíva megalkotása a THEALTER-ről, helyette csupán néhány olyan pillért azonosítok, amelyek egyfelől tudatosan vagy sem, de szellemiségükben vagy egészen konkrétan előzményként szolgálhattak a rendezvényt szervezők számára.

Másfelől, mint utaltam rá, a város, a tágabb értelemben vett helyszín egy-egy fesztivál életében mindenestül meghatározó tényező. Azzal, hogy a Salzburgi Ün-

¹³ Vö. HUNYADI, INKEI, SZABÓ, *Fesztivál-világ...*, 48.

nepi Játékok alapítása után alig tizenegy évvel, 1931-ben a velencei Szent Márk tér méreteit és struktúráját másoló szegedi Dóm téren létrejött a Szegedi Szabadtéri Játékok. Ezzel megszületett Magyarország egyik legelső nyári színháza, ami európai szinten is az úttörők közé tartozott. Helyi értelmiségiek, köztük Hont Ferenc és Juhász Gyula kezdeményezték a végül néhány évig a helyi lap, a *Délmagyarország* által szponzorált eseménysorozatot. A „magyar Salzburg” működtetésekor a korábban említett idegenforgalmi-gazdasági szempontokat sem lehet figyelmen kívül hagyni, sőt ezek az utóbbi néhány évtizedben talán minden egyéb tényezőnél fontosabbá váltak.

Szeged évtizedekkel előzte meg a Szentendrei Teátrum vagy a Gyulai Várszínház egészen más léptékű, de hasonló struktúrájú programsorozatát. Ezekben a városokban nyaranta többhetes, általában hétvégenként levezényelt műsorokkal, köztük üres napokkal tűzdelt eseménysorok születtek, melyekből hiányzott az, ami a rendszerváltás utáni nagy fesztiválok egyik alapjellemezője lett: a tömeg többnapos intenzív, koncentrált, fókuszált együttléte. A történet későbbi fordulatait követve különösnek tűnhet a Szegedi Szabadtéri Játékok mint a THEALTER egyik előzményének azonosítása, de nem feledkezhetünk meg arról, hogy az első néhány évben éppen a „nagy testvér”, vagyis az akkor még csak a Dóm téren zajló játékok anyagi támogatásának köszönhetően jöhetett létre és működhetett a „szabad színházakat” maga köré gyűjtő fesztivál. Amikor a Szabadtéri akkori igazgatóját, Nikolényi Istvánt kérdezték a támogatás miéértéről, azt felelte, hogy a nagy formák mellett mindig szükség van kis formákra is.¹⁴

Szeged nyitott szellemiségű egyetemi város volt, a dióhéjban összefoglalt THEALTER-történet másik, markánsabb szála az egyetemi színjátszáshoz kötődik. Azt, hogy a két terület között van átjárás, jól mutatja a Szabadtéri egyik szellemi atyjának, Hont Ferencnek a pályája, aki egyetemistaként kezdeményezte a játékok megalapítását. A további előzmények között említeni kell a tragikusan fiatalon, tizenkilenc évesen elhunyt ifj. Horváth István rendező nevét, aki 1940-től a szegedi egyetem magyar-francia szakos hallgatójaként megszervezte a Szegedi Egyetemi Ifjúság Színjátszó Társaságát. A szegedi nagyszínházban, majd Kolozsváron is bemutatták *Hamletjét*, melynek próbáin Szent-Györgyi Albert rektor is részt vett.

A következő mérföldkő Paál István rendező 1962 és 1974 közötti szegedi tevékenysége, aki a Szegedi Egyetemi Színpadot vezette. Az *Örök Elektra*, az *Óriás-csecsemő*, a szegedi bölcsészkar épületében található Auditorium Maximumban bemutatott *Petőfi Rock*, vagy a *Kőműves Kelemen* a hazai független színházak

¹⁴ M[ÁROK] T[amás], „Elkezdtek a Szabad Színházak is”, *Reggeli Délvilág*, 1993. július 19., 4.

történetének máig ható erejű munkái. És nem csak ezek: az ebben az időben a fővárosban tevékenykedő és fénykorát élő Egyetemi Színpad, az itt létrejövő Universitas Együttes, a hetvenes években már megnyílt, de valójában az évtized legvégétől tényezőként számon tartott, a Budapesti Műszaki Egyetem főépületének második emeletén működő Szkéné Színház egytől egyig az amatőr, alternatív, underground, kísérletező, egyszóval független szcéna fontos gyűjtőhelyei voltak, melyek a mai magyarországi előadó-művészeti terület szereplőire, nyelvezetére, esztétikájára is markáns befolyásoló hatással bírtak.

Meg kell említeni a nyolcvanas évek közepének máig emlegetett szegedi formációját, a Samu Attila vezette, rajta kívül például Kormos Tibor és Czeizel Gábor rendezéseit is bemutató, nevét az előadásaik kezdési időpontjáról kölcsönző 8.15-ös (több dokumentumban Nyolctizenötös) csoportot, amely produkcióit a Szegedi Nemzeti Színházban is bemutathatta. A csoport hozzáférhető, manifesztumszerű megnyilvánulásai egyértelművé teszik, hogy a szegedi egyetemi színjátszás hagyományait élő örökségként kezelték, beleértve ebbe azt is, hogy úgy vélték, a helyi tradíciót kötelességük éltetni és tovább vinni. Az 1984 áprilisában alakult csapat fontos akciója volt ifj. Horváth István 1941-es, már említett *Hamlet*-rendezésének dokumentumok feldolgozása és a még élő szereplők felkeresése után tervezett rekonstrukciója, illetve a Paál István 1973-as *Petőfi-rockja* apropóján készült, újrajátszással egybekötött megemlékezés 1986. március idusán az előadás eredeti helyszínén, vagyis a Bölcsészkar Auditorium Maximumában. A 8.15-ös csoport 1985. október 28-november 3. között először, majd 1986. április 15-18. között másodszor is megrendezte az ifj. Horváth István Napokat, beszélgetésekkel, filmvetítésekkel, koncertekkel kiegészítve a saját és baráti társulatok színházi előadásaira alapított programot. Az ifj. Horváth Istvánra emlékező első fesztiváljuk után Samu Attila így beszélt céljaikról:

„A XX. században a magyarországi egyetemi színjátszás történetében ő [ifj. Horváth István – a szerző megj.] az, aki először állította mércének a középkori egyetemi színjátszás hagyományait. Ezen nemcsak az előadások elkészítését értem, hanem azt, milyen helye legyen egy színtársulatnak az egyetemi életben. Azaz: adjon teret és munkát mindazoknak, akik olyan szorosabb közösségre vágnak, amit maga az egyetem, érthető módon, nem tud létrehozni.”¹⁵

¹⁵ VARJU Erika, „Közösséget teremteni, Befejeződtek az ifj. Horváth István-napok”, *Délmagyarország*, 1985. november 4, 5.

Széles körben talán kevésbé ismert, izgalmas kezdeményezés volt, a folytatás fényében mégis érdemes megemlíteni az 1987-ben egy giesseni találkozót követően Szegeden megalakult nemzetközi szövetség, az EAST (European Association of Students of Theatre) létrejöttét. Az EAST deklaráltan az egyetemi színjátszó csoportokat akarta az európai vérkeringésbe bekapcsolni. A magát független európai szervezetként meghatározó EAST alapító dokumentumában többek között ez állt: „Tagjai olyan személyek és színházi csoportok, akik-amelyek aktív érdeklődést mutatnak olyan színház megteremtése iránt, vagy részt vesznek olyan színház megteremtésében, amely kulturális vagy politikai szempontból innovatív vagy alternatívateremtő.”¹⁶

Az 1989. szeptember 11-16. között Szegeden megrendezett EAST-Napkelet fesztiválon közel harminc együttes lépett fel egész Európából. Ezt követte 1990 márciusában a Tavaszi Napforduló Fesztiválja, majd 1990 októberében az Őszi Napforduló Fesztiválja (ezeket már Samu Attila a nagyratörő tervekkel munkához látó Atlantis Színház neve alatt jegyezte szervezőként.) A fesztiválról mint kommunikációs formáról egy, a hazai független csapatokat megszólító gépelt levélben Samu Attila így fogalmaz 1990-ben:

„Egyik célunk [...] a fesztiválok szervezésével a Magyarországon általános színházi élet monopolizáltságának megtörése, az európai alternatíva-kereső és teremtő színházi nyelvek bemutatása, ismertetése és szakszerű átadása. Általában és elvontan fontosnak tartjuk a kiüresedett színházi formák helyét új, tisztább formákkal betölteni, és a kettőt szembesíteni egymással.”¹⁷

Itt már egyébként természetesen a THEALTER Fesztivál közvetlen forrásvidékén járunk: az EAST-Napkelet fesztiválon a csoportok között ott találjuk a vajdasági magyar amatőr színjátszás emblematisz csoportját, az AIOWA-t, benne mások mellett Urbán Andrással a színpadon. A 8.15-ös csoport a rendszerváltás idejére már kettévált: az Anselmus Repülőszínház – más egyetemi színházi csoportosulásokhoz hasonlóan – hamarosan eltűnt, a JATE Stúdiószínházból pedig a Perovics Zoltán vezette, máig működő Metanoia alakult meg.¹⁸ Az 1992-ben létrejött Magyarországi Alternatív Színházi Központba, azaz a MASZK Egyesületbe átmentődtek a felskiccelt történet bizonyos elemei és szereplői: a Metanoia korai,

¹⁶ Idézi GYENGE Zoltán, „Az önmagát kereső színház, EAST’89 – Szeged”, *Színház* 22, 12. sz. (1989): 2-3, 2.

¹⁷ SAMU Attila, RÁTHGÉBER Attila, „Equinox Festivals”, gépelt levél, kézirat.

¹⁸ Ezekről az átalakulásokról bővebben ld. MARTINKOVICS Katalin, *A MASZK Egyesület története 1991-1999* (Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem, 1999, Szakdolgozat)

ma már színháztörténeti jelentőségüként emlegetett, a Bálint Sándor Művelődési Házban megvalósuló előadásai ugyanis a MASZK menedzsmentjében születhettek meg.

1991 augusztusában a Szabad Színházak Nemzetközi Találkozóját először rendezték meg Szegeden. Akkor öt nap alatt tíz csoport, külföldiek és hazaiak, egyetemi színjátszó csoportok léptek itt fel. 2021 augusztusában tíz nap alatt harminchárom előadást lehetett megnézni a THEALTER-en, vagyis a számok szintjén – úgy tűnik legalábbis – minden a legnagyobb rendben van. 1992-ben Balog József így számolt be két év fesztiváltapasztalatairól:

„...szükség van – közönségnek és szakmának egyaránt – egy olyan fesztiválra, mely bürokratikusságtól, tematikától és a rossz értelemben vett profizmustól mentes. Így sokkal több helye marad az improvizációnak, annak a sokszor alig kiszámítható szellemi és színházi pezsgésnek, amely néhány fesztiválváros sajátja.”¹⁹

Ez tehát az a földrajzi, mentális, szellemi értelemben vett kör, ahol és ahová 1991-ben Szabad Színházak Nemzetközi Találkozója, majd 1994-től a THEALTER megszületett és felcseperedett. A következő évek és évtizedek a nyugodt munka, az alapműködéshez biztosított logisztikai és infrastrukturális feltételek megléte helyett az állandó, találékony útkeresésről, a túlélés módozatainak kidolgozásáról szóltak. Ezek részletes összegyűjtése és feldolgozása helyett itt csak néhány sarokpontra utalok.

Hősies akciókra, mint például amikor 1992. május 2-június 4. között szegedi egyetemi csoportok és más alkotóműhelyek elfoglalták a Boszorkányszigetet. A demonstráció felhívta a városvezetés figyelmét egy állandó befogadó helyszín megalapításának szükségességére, és ez vezetett el a Hajnóczy utca 12. szám alatti Régi Zsinagóga műemlék épületének ma is érvényes használatához. Hoszan lehetne aztán sorolni azokat a legendás hazai és külföldi fellépőket, akiket Szegedre érkeztükkor nem vagy csak nagyon kevesen ismertek az ország határain belül, hogy aztán néhány éven belül ismertségük, népszerűségük, színháztörténeti jelentőségük világossá váljon – gondoljunk olyan csoportokra vagy egyéni alkotókra, mint a Derevo, az Ache, az Odin Teatret, Nagy József „Szkipe” vagy Ivo Dimcsev, de a THEALTER veteránjai között, azaz a legelső évek óta nagyon sokáig jelenlévő alkotók között kell említeni Pintér Bélát, Urbán Andrást vagy Goda Gábort is.

¹⁹ BALOG József, „Szabad színházak, Improvizációk”, *Reggeli Délvilág*, 1992. augusztus 25, 4.

A THEALTER-től nem kell, mert nem is lehet függetleníteni a tényt, hogy a vízfejű magyarországi kultúratermelésben Szeged az egyetlen vidéki város, ahol a mai napig jegyzett kísérletező műhelyek működnek, folyamatosan felfedezve saját közönségüket. A fesztivál rendszeres fellépői között ott volt és van a legrégebbi szerveződésű Metanoia Artopédia, a Homo Ludens Project vagy a Barboncás Társulat, de ugyanúgy jut itt hely alkalomszerűen összeállt projekteknek is. Fontos kezdeményezések voltak a fesztiválon belül megalapított és elhelyezett blokkok, nagy érzékenységgel gondozott tematikus vagy esztétikai programirányok. Gondolok a hosszú ideig működő Déli vonalra, ami a poszt-jugoszláv terület Magyarországon gyakorlatilag ismeretlen színjátszását „tanította” és szerettette meg a fesztivál nézőivel már a kilencvenes évek végén. (Feltűnő, hogy a hagyományosan magába forduló és bezárkózó, tradícióit jó esetben is csak tisztelettel másoló magyar színházkultúra majd csak a 2010-es évek második felében kezd rácsodálkozni, mondjuk, Urbán András előadásaira, amelyek a THEALTER-nézők számára akkor már jó húsz éve a nézői alapszókincs részét képezték.) De említhetném az utánpótlás bemutatásának határozott programmá izmosodását is: az, hogy a szentesi Horváth Mihály Gimnázium legendás drámatagozata hosszú évekig nem csupán fellépési, hanem alkotási lehetőséghez jutott Szegeden, épp úgy meghatározza a THEALTER arculatát, mint az újabb időkben a k2 Színház vagy az FAQ Társulat rendszeres szegedi bemutatkozásának megszervezése.

Érintettként, azaz szervezőként és szerkesztőként deklaráltan elfogult vagyok, ugyanakkor színháztörténészként mégsem tudom eléggé hangsúlyozni annak a ténynek a fontosságát, ahogyan a THEALTER a hazai low-budget fesztiválok közül egyedülként fektet arra hangsúlyt, hogy saját tevékenységét a lehető legszélesebb körben dokumentálja és archiválja. Ennek néhány elemét sorolom: a Kritikus szekció 2013 óta működik, a Proics Lilla és általam az itt fellépő alkotókkal készített szakmai beszélgetések hangfelvételei elérhetőek a www.mix-cloud.com/thealter oldalon, egyedülálló összképet nyújtva a hazai független szcéna elmúlt évtizedéről. 2014-ben jelent meg először a fesztivál honlapjáról elérhető blog jr.: azóta az összes itt látott előadásról publikált egy-egy rövid szakmai, mégis személyes bejegyzést az évente változó összetételű, fiatal színházi szakemberekből álló bloggercsapat. De említhetném a meghatározó szegedi irodalmi lap, a *Tiszatáj* 2015. júliusában megjelent, a fesztivál 25 éves évfordulóját ünneplő, általam szerkesztett különszámát is, amely a nem megragadható teljesség helyett csupán szemezgetett a THEALTER történetéből. Hasonlóan a 2020-ra tervezett, 2021-ben megrendezett, a harmadik ikszet is betöltő fesztiválról szóló színháztudományi konferencia előadásaihoz, melynek eredménye a most lapoz-

gatott kötet. És akkor még nem szóltam az elmúlt több mint három évtized összes bescannelt műsorfüzetéről a www.issuu.com/thealter oldalon, vagy a MASZK Egyesület Youtube-csatornáján elérhető, folyamatosan gazdagodó videógyűjteményről. A fenti, ki merem jelenteni, hogy hazai szinten feltétlenül unikális, de regionális nézőpontból sem mindennapos kollekció felhívás keringőre a holnap színháztörténészei számára.

És persze illene még beszélni a THEALTER „kistestvéreiről” is, a szűkebb értelemben vett régió egészen más szociális, politikai, kulturális körülmények között villámgyorsan, és kívülről legalábbis úgy tetszik, kevésbé küzdelmes viszonyok alatt felnövő fesztiváljairól: a 2008-ban megszületett TESZT-ről, azaz Temesvári Eurorégiós Színházi Találkozóról, vagy az egy évvel később létrejött, a THEALTER-en is rendszeresen vendégeskedő Kosztolányi Dezső Színház és igazgatója, Urbán András által gründolt szabadkai Desiré Central Station Festivalról. (Gyorsan hozzátéve, hogy kisebbségi helyzetben, kőszínházi háttérrel egészen mást jelent fesztivált szervezni, mint egy fűtés-hűtéssel nem rendelkező, így aztán az év nagy részében üresen álló műemlék épületben, minimális létszámú, nehezen megújuló csapattal újra és újra az alapoktól kezdeni az építkezést.) És kellene szólni arról is, hogy mik azok az akadályozó tényezők, amik a látványos és kétségsbe vonhatatlan növekedés és fejlődés ellenére mégsem tették – és e pillanatban úgy tűnik, nem is teszik – lehetővé soha, hogy a legrégebbi hazai nemzetközi előadó-művészeti fesztivált az őt megillető, sok harccal megszerzett helyén kezeljék a döntéshozók. De ezeknek a témáknak a körbejárása egy következő összegzés elkészítőjére várnak.

Bibliográfia:

- BALOG József. „Szabad színházak, Improvizációk”. *Reggeli Délvilág*, 1992. augusztus 25, 4.
- BENNETT, Andy, TAYLOR, Jodie, WOODWARD, Ian, eds. *The Festivalization of Culture*. Farnham: Ashgate Publishing, 2014.
- BERNHEIMER, Martin. „Beyond the big three”. *Financial Times*, 28 June 2003, 2.
- CUDNY, Waldemar. „The Phenomenon of Festivals, Their Origin, Evolution and Classifications”. *Anthropos* 109, 2 (2014): 640-656.
- FALASSI, Alessandro ed. *Time out of Time, Essays on Festival*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1987.
- GYENGE Zoltán. „Az önmagát kereső színház, EAST’89 – Szeged”. *Színház* 22, 12. sz. (1989): 2-3.

- HUNYADI Zsuzsa, INKEI Péter, SZABÓ János Zoltán, szerk. *Fesztivál-világ. NKA kutatások 3.* Budapest: Kultúrpon t Iroda, Kelet-Közép-Európai Kulturális Obszervatórium Alapítvány, 2006.
- KNOWLES, Ric ed. *The Cambridge Companion to International Theatre Festivals.* Cambridge: Cambridge University Press, 2020.
- M[ÁROK] T[amás]. „Elkezdtek a Szabad Színházak is”. *Reggeli Délvilág*, 1993. július 19, 4.
- MARTINKOVICS Katalin. „A MASZK Egyesület története 1991-1999”. Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem, 1999, Szakdolgozat.
- SAMU Attila, RÁTHGÉBER Attila. „Equinox Festivals”. Gépelt levél, kézirat.
- SZABÓ János Zoltán. *Kulturális fesztiválok mint a művelődés új formái.* Debrecen: Debreceni Egyetem, 2011, Doktori értekezés.
- VARJU Erika. „Közösséget teremteni, Befejeződtek az ifj. Horváth István-napok”. *Délmagyarország*, 1985. november 4, 5.
- WAGNER Zsuzsa. „Feszt-teszt”. *Turizmus Panoráma*, 2007. december 14.

SPRINT

VIA MEZEI

MEZEI KINGA ÚJVIDÉKI ÖNKERESŐ RENDEZÉSEINEK KRITIKAI FOGADTATÁSA

A jugoszláviai magyarság első hivatásos színháza, a Magyar Népszínház 1945-ben, Szabadkán egy csoport műkedvelőből alakult meg. Az ötvenes évek derekától ugyan tettek kísérleteket a repertoár korszerűsítésére,¹ mivel azonban nem csak a közönség, a színészek többsége is a pusztai szórakoztatás elvét vallotta, továbbra is az operettek voltak a legnépszerűbb darabok.²

A vegyes színvonalú repertoár és a színészek műkedvelő mivolta miatt már az ötvenes években is gyakran támadták a társulatot.³ 1960-tól a színházi tanács elnöke, Dévics Imre a társulat igazgatójaként változtatásokat vezetett be,⁴ de a lendület a hatvanas évek második felében megtörni látszott.⁵ Bori Imre szerint a szabadkai Népszínházat „a közönség szolgálata [...] egy érdekes metamorfózis eredményeképpen a közönség szolgájává, kiszolgáltatottabbá tette”.⁶ Bori szavaiból – akár a többi korabeli színházi cikkből – is kikövetkeztethető, hogy a szabadkai Népszínház magyar társulatának fennállása óta nem sikerült megragadni az értő közönséget, a pusztai szórakozásra vágyók figyelmét pedig – Gerold László szerint – a kommercializálódott sajtó, filmipar és tévéműsorok vonták el. Ennek kö-

¹ BARÁCIUS Zoltán, Ötgarasos színház. A szabadkai Népszínház Magyar Társulatának múltjából (1960–1971) (Szabadka: Szabadegyetem, 2003), 20.

² Uo., 24–25.

³ Lásd LÁNYI István, „A vajdasági színjátszás néhány problémájáról”, *Híd* 21, 7-8. sz. (1958): 617-620.

⁴ Megnövekedett a bemutatók és reprízok száma, fellépés az újvidéki Sterija Játékokon, vendéglőadások a környező magyarlakta falvakban, magyarországi sztárszínészek és rendezők alkalmazása, Színészképző Stúdió, modern drámák bemutatása stb. Lásd: BARÁCIUS, *Ötgarasos...*, 7, 63.

⁵ Dévics Imrét ismeretlen okokból 1968-ban Belgrádba helyezték át, helyét Pataki László, a társulat színésze, a Magyar Népszínház egyik megalapozója, első bemutatójának, Balázs Béla *Boszorkánytáncának* rendezője vette át.

⁶ BORI Imre, „A színházról”, *Magyar Szó*, 1968. júl. 7., 19.

vetkeztében nem csak ők, de a községi kulturális élet képviselőinek és szervezőinek kultúrpolitikája is csak a szórakoz(tat)ásra tartott igényt: „A vidéki szervezők sok esetben határozottan kikötik, hogy községükbe csak akkor hívják a szabadkaiakat, ha [...] zenés-táncos bohózat szerepel műsorukon.”⁷ A vidéki szervezők figyelme azonban mindinkább a magyarországi vendégszínészek felé fordult, akik a „Vajdaságban egyszerű vidéket látnak, ahova mindent elhozhatnak.”⁸ A rendszerint színvonalon aluli, egzotikumnak vélt alkalmi csoportosulások előadásaiért pedig a jugoszláviai magyar közönség Gerold által együgyűnek nevezett része bármennyi pénzt megfizetett.⁹

A jugoszláviai magyarság egyszínházias életében már csak a fenti okokból kifolyólag sem véletlen, hogy a színházkedvelők és -értők a decentralizálást sürgetve erőteljesebb kampányba kezdtek legalább két másik, egy újvidéki és egy zrenjanini (nagybecskereki) színház létrehozásának ötletével, többek közt a szabadkai Népszínház tehermentesítése és a jótékony versenyhelyzet kialakítása érdekében. Az utóbbival most nem foglalkozunk, az előbbi esetében viszont tudjuk, hogy már 1902-ben cikkeztek egy állandó újvidéki magyar színház igényéről, majd 1950 elején, az Újvidéki Rádió színjátszó társulatának alapítása során ismételten színházalapítási szándékkal találkozunk. Ez a szándék később is gyakran előkerült, konkrét javaslatokkal – egy kamaraszínház alapításáról – viszont csak 1969 derekán álltak elő közéleti személyek az újvidéki M-stúdió művészeti tanácsának kezdeményezése révén.¹⁰

A Községi Művelődési Közösség 1972-ben tett javaslata után Németh P. István¹¹ író, publicista szervezésében megalakult Újvidéki Színház 1974. január 27-én – az eredeti tervekhez viszonyítva két hónap csúszással – tartotta első bemutatóját: Örkény István *Macskajáték* című darabját Vajda Tibor rendezte. Profiljának kialakítása során kezdetben – bár állandó társulat nélkül – a belgrádi Atelje 212 színház műsorpolitikáját követte.¹² Első bemutatójuk után egy héttel Dürrenmatt *Play Strindbergjét* vitték színre, amit meghívtak a szarajevói Kis- és Kísérleti Színházak Fesztiváljára, ahol Romhányi Ibi Alice megformálásáért a legjobb női alakításért járó díjjal tért vissza. A Dürrenmatt-előadás és a következő évben ugyanitt is játszott Peter Weiss-drámával, a *Mockingpot úr kínjai és meggyógyí-*

⁷ GEROLD László, „Színházunk és értelmiségünk”, *Magyar Szó*, 1968. jún. 30. 19.

⁸ Uo.

⁹ Uo.

¹⁰ FRANYÓ Zsuzsanna, *Az Újvidéki Színház húsz éve* (Újvidék: Forum Könyvkiadó – Újvidéki Színház, 1994), 10.

¹¹ 1983-ig volt az Újvidéki Színház igazgatója, őt 1986-ig Gion Nándor író követte. Lásd: FRANYÓ, *Az Újvidéki...*, 22.

¹² GEROLD László, „Az Újvidéki Színház (más)fél évtizede”, *Színház* 38, 12. sz. (2005): 37-40., 38.

tásával szereztek országos hírnevet Jugoszláviában.¹³ Önálló épületbe mindössze 1985-ben költöztek.¹⁴

Az Újvidéki Színház már a kezdetektől nagy hangsúlyt fektetett az előadások művészi plakátokkal történő népszerűsítésére, a jugoszláviai magyar drámairodalom serkentésére, és segíteni igyekezett az 1974-ben alakult Újvidéki Művészeti Akadémián végzett fiatalok előmenetelét, diplomaelőadásait.¹⁵

Fontos mozzanat, hogy a színház 1989-től a jugoszláv társadalmi valóságot olykor igen expliciten megfogalmazó és politikai szerepvállalásnak ható előadásai mellett a kilencvenes évek végén az egyén ontológiai kérdéseire, önkeresésére, mikroközösségekben való szerepe felé terelődött a hangsúly.¹⁶ A társadalmi valóság változásának esélye akarva-akaratlanul is paradigmaváltó gesztusként vetülhetett vissza főként a fiatal, pályájuk elején lévő akadémistákat játszó, vagy végzős akadémisták által rendezett előadásokban.¹⁷ Ebben az időszakban kezdte hivatásos pályafutását a zentai születésű Mezei Kinga színész-rendező is, aki többek közt Szorcsik Kriszta, Nagypál Gábor és Balázs Áron színészekkel, valamint Gyarmati Kata dramaturggal együtt nagyban hozzájárult az új identitáskereső kérdések felvetéséhez. A Gerold László által e körbe sorolt előadások a *Cselédek*, a *Szelídítések* és a *Pác*,¹⁸ de joggal említhetjük az identitásváltozást, a kamaszkor-felnőtt lét átmenetét megfogalmazó *Via Italiát* is, hiszen – ahogy Nánay István mondja Mezei és Gyarmati első három közös munkájáról – a *Szelídítések*, a *Pác* és a *Via Italia* „olyan trilógiát alkot, amely e korosztály világlátásának, közérzetének, művészetről és életről vallott felfogásának vallomás értékű lenyomata.”¹⁹

Mezei Kinga színházideálja a társművészetek szintézisére, a költői színházra épül. A hagyományos történetmondást, dialógusokat, jellemábrázolást és lélektani kérdéseket mellőző formanyelvét már gimnazista korában a Zentai Színtár-

¹³ Határon túli ismertségét pedig nagyban befolyásolta például Harag György Csehov-trilógiája, a *Három nővér*, a *Cseresznyés kert* és a *Ványa bácsi*. Lásd: GEROLD, „Az Újvidéki...”, 38.

¹⁴ Addig a Ben Akiba Kamaraszínházban (mai otthonukban), majd az Ifjúsági Tribün színpadán játszottak. Lásd: FRANYÓ, *Az Újvidéki...*, 16–20.

¹⁵ Uo., 24–26.

¹⁶ Ez az időszak nagyjából a miloševići nacionalista törekvések térnyerésétől, az ún. joghurtforradalomtól kezdve a NATO-bombázásokig terjed.

¹⁷ GEROLD László a László Sándor rendezte, 1999. május 20-án bemutatott *Emigránsoktól számítja* az új időszakot. Lásd GEROLD, „Az Újvidéki...”, 39–40.

¹⁸ Uo., 40.

¹⁹ NÁRAY István, „Harminc év – Az Újvidéki Színházról – szubjektíven”, *Világszínház* 18, 3-4. sz. (2004): 15-21., 18.

sulat csak nőkből álló Uraim! csoportjában kezdte kitapogatni, szinte kivétel nélkül prózai és lírai műveken²⁰ alapuló képzettársítások által.²¹

Mezeivel egy időben Zentáról indult még Szorcsik Kriszta és Nagypál Gábor is, akikhez később társult a szintén zentai születésű Gyarmati Kata. Ők négyen 2004-ig, a budapesti Bárka Színházhoz való szerződésükig az Újvidéki Színház megkerülhetetlen alakjai voltak. A *Cselédek*, a *Szelídítések*, a *Pác* és a *Via Italia* nem csak szerbiai, de magyarországi sikereket is hoztak számukra, sőt a kritikusok figyelmét határozottan a vajdasági színháztársulás felé irányították. Mezei ezen rendezései – melyek nagymértékben improvizációra épülnek – a *Pác* kivételével részt vettek a MASZK Egyesület szervezte THEALTER Fesztiválon. A következőkben ezen előadások kritikai fogadtatásából szemlélünk, a teljesség igénye nélkül.

Cselédek²²

A délszláv háború komoly kihívások elé állította a jugoszláviai színházakat, köztük az újvidékit is. Az 1998/99-es évad kifejezetten nehéznek bizonyult. A NATO bombázásai következtében megszólaló légiriadók nem egyszer zavarták meg az előadásokat, a gyakori víz- és áramszünet pedig a próbafolyamatokat is megnehezítette.²³ Nem véletlen, hogy Mezei Kinga a vizsgaelőadásuk napján, 1999. május 27-én, a *Magyar Szó*-ban megjelent interjúban aggodalmát fejezte ki a bemutató alatt potenciálisan felmerülhető áramszünet miatt, ugyanis Szorcsik Krisztával nagy szerepet szántak a fényeknek.²⁴

A háborús időszak nem csak emiatt veszélyeztette a Genet-bemutatójukat, de azért is, mert az eredetileg háromszereplős színmű harmadik szerepére felkért színésznő visszamondta a lehetőséget, így a két végzős hallgató egy élő tyúkkal helyettesítette a Madame karakterét. Gerold László szerint ez a megoldás – Lucien Goldmann filozófus tanulmányára hivatkozva²⁵ – azt az olvasatot teremti

²⁰ Pilinszky János versei, Daniel Keyes, James Joyce és Jean Cocteau regényei, lásd GEROLD László, „Én színházat csinállok» – Mozaikkockák Mezei Kinga portréjához”, *Világszínház* 17, 1-2. sz. (2003): 16-20., 17.

²¹ Uo., 17.

²² Jean Genet *Cselédek* című színművének ez volt a harmadik jugoszláviai magyar feldolgozása. 1969-ben a szabadkai Kísérleti Színpad Barácius Zoltán, 1983-ban az Újvidéki Színház Marjan Bevk rendezésében vitte színre.

²³ DARVAY NAGY Adrienne, „A Vajdaságban színház tervez, NATO végez”, *Népszava*, 1999. júl. 7., 11.

²⁴ MIHÁJLOVITS Klára, „Az áram mint esztétikai kategória”, *Magyar Szó*, 1999. máj. 27., 6.

²⁵ Lásd Lucien GOLDMANN, „Genet színháza: Szociológiai tanulmány”, in *A dráma művészete ma – Írók, rendezők, kritikusok korunk drámájáról*, szerk. UNGVÁRI Tamás, DETRE Józsefné, 306-326 (Budapest: Gondolat, 1974)

meg, hogy a Madame csak a cselédek, Claire (Mezei Kinga) és Solange (Szorcsik Kriszta) képzeletében van jelen. Ez a megoldás pedig szerint

„[z]seniális, mert kiderül, hogy ettől működik pontosan ez a különben talányos mű, amely minden eddig általam látott mintegy nyolc-tíz megjelenítésben rendre felemásra sikerült [...] Hogy a Madame nem a maga valóságában, hanem egy tyúk képében van jelen, az lehetővé teszi annak a tükörjátéknak a zavartalan működését, amely ennek a nehezen játszható és értelmezhető darabnak meghatározó strukturális szervezőelve.”²⁶

Gerold szerint ugyanis Genet színműve csakis a cselédlányokról szól, minden más szereplő azért van, hogy megtörténhessen Claire és Solange tragédiája. Gerold véleménye alapján „a két színésznő nagyon tudatosan, kiváló színpadi és következetes stílusérzékkel” hozta létre a formanyelvet, „melyhez – hogy a tyúk »felléptetése« [ne] maradjon csupán pusztta, a hajánál előranciaigált jópofa, sőt sokkoló ötlet – nagy körültekintéssel alakítják ki a játékteret és választják meg a kellékeket.”²⁷

Gerold kritikájából a játékter is könnyen rekonstruálható. Elmondása alapján a Mezei-Szorcsik-páros a Genet által előírt színpadképből²⁸ a nyitott ablakon kívül mindent elvetettek. Gerold interpretációjában a díszlet – és a gesztusok, mozgások, hangok – minden eleme a tyúk-Madame-mal állt kapcsolatban: szobafalak helyett dróthálóval körülvett tyúkkudvar, hátul léckerítés, a nézőtérnek jobbról tyúkkólként is értelmezhető „felfordított gyermekketrec”, balról egy madárkalitka két tojással, amely a két cseléd testvéri viszonyát szimbolizálja, felettük pedig keltetőgőg, amely a Madame-ot jelöli – mindez pedig a két cseléd gyerekkoráról is megfelelő olvasatot nyújtott.²⁹ Kritikáját a következő gondolattal zárja:

„Következésképpen a játékeszközökből s a hozzájuk kötődő gesztus- és hangeffektusokból létrehozott vonulatok együtt teszik ki az előadás gondolati-érzelmi tartóvázát. S bár a vonulatok külön-külön is önállóak, az előadás átütő erejét, kivételes művészi-gondolati hatását, színvonalát, egy szu-

²⁶ GEROLD László, „Cselédjáték tyúkkal”, *Híd* 64, 3-4. sz. (2000): 238-241., 238.

²⁷ Uo., 239.

²⁸ Lásd: RUTTKAY Zsófia szerk., *A kopasz énekesnő – Hat modern dráma* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2000), 7.

²⁹ GEROLD, „Cselédjáték...”, 239-240.

verén színpadi műegész létrehozását ezek szerves egységet képező összefonódása biztosítja.”³⁰

Végül pedig hozzáteszi: „Mezei Kinga és Szorcsik Kriszta *Cselédek*je értelmezéssel remeklés és ezt a döbbenetes élményt nyújtó színházzá formáló színészi mestermű.”³¹

Nem ezt az álláspontot képviselte az előadás első kritikusa, az író, szerkesztő és tanár Jódal Rózsa. Véleménye szerint az előadás „sokat megőrzött az író szellemiségéből”, kiemelkedő volt „a játék mozgalmassága, tempója, állandó forrpon-ton tartása [...], a sok ügyesen alkalmazott, használt kellék.” Nem értékelte azonban a darab állítólagos „szájbarágóosságát”: a babasarkot, Claire és Solange „túlságosan leegyszerűsített jellem-megkülönböztetését”. Az előadás legnagyobb hibájának azonban azt tartotta, hogy „Az újvidéki *Cselédek* Jean Genet Janus-arcának csak egyik – a játékos/fintorgó/mulattató felét mutatta meg, a sötét, a brutális, kegyetlen és félelmes fele homályban maradt.”³²

Tóth Ágnes Veronika és Bóta Gábor a THEALTER-en látta az előadást. Tóth beszámolójának már az elején a következő állítás áll: „Minden túlzás nélkül a fesztivál díszelőadásának tekinthető az Újvidéki Színház *Cselédek* című produkciója”.³³ A tánckritikus Tóth értelmezésében az újvidékiek előadása fizikai színház:

„a vonzás és taszítás, a gyűlölet, az uralom, a vágy, a behódolás mind a testen keresztül nyilvánul meg, félresöpörve minden mást, ami nem ösztönös, nem zsigeri. [...] Mindemellett azonban az előadásnak van egy nagyon stilizált, modoros és teljes elfojtást rejtő oldala is.”

Tóth értelmezésében az újvidéki *Cselédek*ben

„rengeteg a kényszeres, szinte autisztikus cselekvéssor [...] De a téboly belül van, és nemcsak a cseléd szerepbe, nemcsak ebbe a kettős testvérszerlembé-gyűlöletbe, nemcsak ebbe a bizarr és szörnyű hármasságba vannak bezárva, hanem saját romboló tudatukba is. Erre rímel a díszlet többszörös rácsszerkezete is: a kerítés, a tyúkketrec és a kalitka. Itt nincsenek autonóm

³⁰ Uo., 241.

³¹ Uo., 241. Gerold László a *Cselédek*et az Újvidéki Színház 1999/2000-es évadjában a „legkomplettebb előadás[nak]” tartotta. Lásd GEROLD László, „Csodálat és féltés”, *Magyar Szó*, 2000. máj. 20. 7.

³² JÓDAL Rózsa, „Egy karma-vesztett Jean Genet”, *Magyar Szó*, 1999. máj. 30., 8.

³³ TÓTH Ágnes Veronika, „Belvizeken”, *Ellenfény* 4, 4. sz. (1999): 53-55., 54.

lények, a figurák egymásból nőnek ki és burjánzanak [...] Minden szó, minden óvatlan mozdulat egy újabb eszelős játszmát indít el, totális meghasonlásba kergetve őket. A fenyegetés apró jelekből is érthető [...] Mezei Kinga és Szorcsik Kriszta rátalált arra a szimbólumrendszerre (tojás-tyúk-ketrec), amely tökéletesen kifejezi azt a bonyolult függő viszonyrendszert, ami a darab három szereplőjét összeköti.”³⁴

Mindezek mellett pedig Tóth az előadás többértelműségét dicséri a tyúk vagy a tojás kérdéskör mentén. Olvasatában ugyanis korántsem egyértelmű, hogy a (tyúk-)Madame teremtetten-e őket, vagy fordítva.

Bóta Gábor Tóth Ágnes Veronikához hasonlóan a THEALTER legnagyobb meglepetéseként említi az Újvidéki Színház *Cselédek*jét.³⁵ Véleménye szerint „[a] háború alatt készült előadásban állatias szenvedélyek törnek ki a játszókból, testi és lelki fájdalmakat okoznak egymásnak. Gyötrik, megalázzák a másikat. A színészek megdöbbenő felkészültséggel játsszák végig az emberi kapcsolatok lehetséges stációit.”³⁶

Szelídítések

A *Szelídítés* a jugoszláviai magyar költő, Sziveri János műfaji megjelölés nélküli tízrészes szövegegysége, amelyet Antoine de Saint-Exupéry francia író és René Magritte belga szürrealista festő emlékének ajánlott.³⁷ Gerold László ebben a kötetben a híd szerepét látja Sziveri kezdeti és későbbi versei között. Szerinte ugyanis a költő itt „jut el a léttel kapcsolatos – ki vagyok, ki vagy s ki a költő? – kérdésekig.”³⁸ Azzal pedig, hogy Sziveri „az eszmélést példázó kérdések drámai felvetését [Exupéry és Magritte] szellemének ajánlja, azzal mintegy kijelöli azokat a támpontokat, amelyekhez kötődve, amelyektől irányítva teszi fel a létezésre vonatkozó kérdéseit.”³⁹ Mezei Kinga magyar költészet napjára készült⁴⁰ rendezése is erre a kettősségre épül és nem a Sziveri-opusz színpadra állított változata,

³⁴ Uo.

³⁵ Bóta kiemeli, hogy a szervezés hibájából kevesen látták, ugyanis az előadást egy időpontban játszották Schilling Árpád rendezésével, a Krétakör *Szerelem, vagy amit akartok* előadásával. Lásd BÓTA Gábor, „Alternatívok a szabadság csapdájában”, *Magyar Hírlap*, 1999. aug. 2., 8.

³⁶ Uo.

³⁷ GEROLD László, „Léthuzatban”, *Híd* 64, 5. sz. (2000): 333-335, 333.

³⁸ Uo.

³⁹ Uo., 334.

⁴⁰ SZÁNTÓ Márta, „Szelídítések”, *Magyar Szó*, 2000. ápr. 13., 11.

„hanem következetesen végiggondolt s ezt a végiggondoltságot pontos színpadi képekbe fogalmazó – *színház*.”⁴¹

Gyarmati Kata, a *Szelídítések* rendezőasszisztense és dramaturgja szerint Szivari János kevésbé ismert költeményeivel nem egy konkrét történetet rajzoltak ki, hanem három párhuzamosat, amelyek ugyan nem épülnek egymásra, de elvétve vannak kapcsolódási pontjaik: „A verseknek a hangulatát és nem a történetiségét igyekeztünk megragadni.”⁴²

Az egyik történetszál a fiúra és lányra vonatkoztatott szerelem- és megváltástörténet, amely *A kis hercegből* ismert Kisrókáié (Mezei Kinga) és a szelídítés-mítosz másik főszereplőjéé, az Emberkéé (Nagypál Gábor); a másik az apa-fiú kapcsolatként is értelmezhető Mázsás bácsi (Magyar Attila) és az általa Feriként szólított fiúé (Szabó Attila); a harmadik két kalapos férfi baráté, akik közül az egyikről kiderül az ingnek látszó kelme lefejtése után, hogy nő (Balázs Áron és Szorcsik Kriszta).⁴³ Hetedik szereplőként pedig a Földanyaként, őspanyaként meghatározható, a világot másként látó, mozgásában és öltözkéiben is elkülönült Narancs mamát említhetjük (H. Faragó Edit), aki a többi szereplőhöz képest az előadás szerkezetében magányos, mindenki tőle függ.⁴⁴

A *Szelídítésekben*, akárcsak Mezei Kinga legtöbb rendezésében a szó mellett egyformán dominál a mozgás és a zene. Ahogy sokszor, a rendező itt is Mezei Szilárd zeneszerzővel dolgozott együtt, aki a produkciót zenekarával népzenei motívumokra épített előzenével színesítette,⁴⁵ Nagypál Gábor és Szorcsik Kriszta a mozgáskompozícióért volt felelős.⁴⁶

Gerold László mellett még Urbán Balázs írt részletesebb elemzést az előadásról, ahol értetlenségét fejezi ki a magyarországi visszhangtalanság miatt, ugyanis szerinte a színházi komplexitás ezen foka, melyben a verbális, vizuális és akusztikus eszközök nem „dekorációként” jelennek meg, hanem „egy költői világ megérzésként, egy létélmény kibontását, illetve a konkrét szerepek, szituációk, történetek felépítését szolgálja”, a magyarországi színjátszásra korántsem volt jellemző.⁴⁷

⁴¹ GEROLD, „Léthuzatban”, 334. (Kiemelés az eredetiben.)

⁴² SZÁNTÓ, „Szelídítések”, 11. A műhelymunkáról részletesebben lásd: SÁNDOR L. István, „Valósággá munkált álom”, *Ellenfény* 6, 5. sz. (2001): 26-29.

⁴³ URBÁN Balázs, „Lírán át egy komplex világ”, *Ellenfény* 6, 5. sz. (2001): 30-34, 30-31.

⁴⁴ Kevésbé metaforikus a világszemlélete, mozgása kimértebb, rendezettebb. A Narancs mama más szereplőkkel való összetartozását leginkább a ruhaszínhasználat jelöli. Lásd uo., 33.

⁴⁵ SZÁNTÓ, „Szelídítések”, 11.

⁴⁶ GEROLD, „Léthuzatban”, 334.

⁴⁷ URBÁN Balázs, „Lírán át...”, 31.

A *Szelídítések* bemutatójára a magyar költészet napja alkalmából, 2000. április 13-án került sor. A dramaturg és színikritikus Franyó Zsuzsanna ekkor látta az előadást, amelynek dicsérte koherenciáját, átgondolt stílusát, a szimbólumok használatát, vizuális egyszerűségét. Ő is – mint ahogy a később született kritikák szerzőinek nagy része – Nagy József magyarkanizsai születésű színész, rendező, koreográfus nevét említik a Mezei Kingáé mellett. Franyó azonban kiemeli, hogy a Sziveri-előadás rendezése Nagy munkáihoz képest „kevésbé harsány, egy motívumhoz egy mozgáskompozíció jár, nincs motívumismétlés, a mozdulatok plasztikusabbak, lassúbbak, aprólékosabbak, ezért egyúttal költőibbek is.”⁴⁸ A teljes előadásról pedig azt vallja, hogy nem az egyéni teljesítmények maradnak meg a nézőben, hanem az „átgondolt és összehangolt közös munka eredmény[ének]” köszönhetően az előadás egésze, finomhangoltsága.⁴⁹

Gerold László is az összhangot emeli ki a *Szelídítések* legnagyobb erényeként⁵⁰:

„[...] az előadás költészetét nem a szó, hanem a látvány jelenti, azok a játékötletek, melyeket a rendező és színészei csodálatos technikával precíz színpadi helyzetekké formálnak, melyek teljes mértékben élethelyzetek is, érzellemmel és (ön)íroniával, belefeledkező lírával és kemény drámaisággal, tragikus elveszettséggel és komikus esetlenséggel fűszerezve.”⁵¹

Az Újvidéki Színház a 2000-ben megrendezett újvidéki 45. Sterija Játékokon 1993 után először vett részt,⁵² szereplésük pedig nagy sikernek örvendett: Mezei Szilárd a zenéért, Szorcsik Kriszta és Nagypál Gábor pedig a színpadi mozgásért részesült Sterija-díjban, de a bírák a *Szelídítéseket* – amit Vickó Árpád fordításában szerb nyelven is követhetett a közönség⁵³ – a játékok harmadik legjobb előadásának ítélték meg.⁵⁴

A siker alkalmából Gerold László a Magyar Szó hasábjain a Sterija Játékok után a szerb sajtóviSSzhangról tájékoztatta a napilap olvasóit. A felsorakoztatott kiadványok legtöbBje arról tesz említést, hogy befogadás szempontjából az elő-

⁴⁸ FRANYÓ Zsuzsanna, „Látvány és poétika”, *Magyar Szó*, 2000. ápr. 20., 10.

⁴⁹ Uo.

⁵⁰ A társulati munka Mezei Kinga rendezéseinek később is nagy erénye.

⁵¹ GEROLD, „Léthuzatban”, 335.

⁵² Az év folyamán az Újvidéki Színház történetében először a 34. Belgrádi Nemzetközi Színházi Fesztiválon (BITEF) is részt vett, ahol Nagypál Gábor helyett Szloboda Tibor lépett színpadra. Lásd: SZÁNTÓ Márta, „Ma szelídül a belgrádi közönség”, *Magyar Szó*, 2000. szept. 20., 10.

⁵³ SZÁNTÓ Márta, „A Sterija közönségét is sikerült megszeliDíteni”, *Magyar Szó*, 2000. jún. 2.

⁵⁴ SZÁNTÓ Márta, „Legjobb előadás az Elátkozott udvar”, *Magyar Szó*, 2000. jún. 4., 12.

adás nem ütközött nyelvi akadályokba általános jelrendszere miatt, továbbá, hogy a *Szelídítések* a formanyelv szempontjából nagy meglepetést okozott nemcsak a nézőknek, a kritikusoknak is. Ivan Medenica kritikus a *Sterija Játékok Közlönyében* a Játékok jövőjét meghatározó előadásként tekintett a Sziveri-darabra, főként társadalmi, de művészi szempontból is. Az előbbi esetében a nemzetiségek közti kulturális értékek hatékonyabb közvetítésére tesz javaslatot, míg az utóbbi, művészi szempont az előadás formanyelvét és költőiségét magasztalja. Svetislav Jovanov dramaturg a belgrádi *Danasban*: „a *Szelídítések* a rítus és a képzelet, Beckett és Nagy József között egyensúlyoz. Egy zseniális kezdőkből álló együttes, a csodálatba ejtő és magabiztos Szorcsik Kriszta vezetésével megteremti a reflexív költészet fizikai dimenzióit.”⁵⁵

A *Szelídítések* Gödöllőn, a XII. Országos Stúdió és Alternatív Színházi Találkózón is díjat kapott.⁵⁶ A Nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház *Cselédek* előadásával megosztva elnyerte a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériumának fődíját, a mozgáskompozícióért pedig Szorcsik Krisztát és Nagypál Gábort közönségdíjjal jutalmazták.⁵⁷ 2001-ben⁵⁸, a XIII. Határon Túli Magyar Színházak Fesztiválján a Sziveri-előadás elnyerte a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériumának Társulati díját.⁵⁹

Ugyanezen év októberében Gerold László elégedetten számol be a *Magyar Szó* Kilátó mellékletének lapjain arról a jelenségről, miszerint a magyarországi kritikusok egyre gyakrabban foglalkoznak a jugoszláviai magyar színjátszással.⁶⁰ Véleménye szerint ennek eredménye lehet, hogy egyre gyakrabban tűnnek fel jugoszláviai magyar színházi előadások és színészek a Színikritikusok Díjának szavazólapjain. A színházi élet iránt érdeklődő vajdaságiak nagyrésze feltehetőleg Geroldtól tudta meg, hogy a 2000/2001-es évad kritikusszavazásakor a *Szelídítések*et hat alkalommal is jelölték, igaz, különböző kategóriákban, így nem gyűjtött elegendő pontot egy díj elnyeréséhez sem.

Zala Szilárd Zoltán a *Critikai Lapok* képviselőjeként első helyen jelölte meg a Sziveri-előadást a legjobb új magyar dráma kategóriájában. Döntését a következőképpen indokolja: „Sziveri János töredékdramájából a dramaturg, Gyarmati

⁵⁵ GEROLD László, „A Szelídítések fogadtatása a szerb sajtóban”, *Magyar Szó*, 2000. júl. 15., 9.

⁵⁶ A Találkozó programjába Nánay István ajánlotta „a költészetnek, a humornak, a táncnak, a zenének, a bohócériának s a látványnak ez[t] a varázslatos elegy[ét]. Lásd: NÁNAY, „Fesztiválról fesztiválra”, *Színház* 34., 9. sz. (2001): 25-29, 26.

⁵⁷ KOPILOVITY, „Egy gyönyörű...”, 11.

⁵⁸ Ebben az évben Mezei Kingát Sziveri János díjjal jutalmazták. Lásd: JUHÁSZ MARJANOV Erzsébet, „Mezei Kinga ma veszi át a Sziveri-díjat”, *Magyar Szó*, 2001. márc. 22., 10.

⁵⁹ OBERTEN János, „Kisvárdán a helyzet változatlan”, *A Hét*, 2001. júl. 5., 8.

⁶⁰ GEROLD László, „Dobogóközelben”, *Magyar Szó*, 2001. okt. 27., 7.

Kata és a rendező, Mezei Kinga a színészek aktív közreműködésével hozta létre Újvidéken az évad egyik gyöngyszemét.”⁶¹

Mezei Kinga rendezőként két második helyezést kapott a szavazólapokon, egyet Bögel Józseftől, egyet pedig Nánay Istvántól. Nánay érvelése szerint:

„Mezei Kinga nemcsak színész, hanem igen karakteres rendező is, ő és szintén fiatal csapata (Gyarmati Kata dramaturg, Szorcsik Kriszta, Nagypál Gábor, Szloboda Tibor, Balázs Áron, Szabó Attila, valamint Magyar Attila és H. Faragó Edit), illetve a Mezei Szilárd vezette zenekar olyan komplex közösségi produkciót teremtettek Sziveri János költő életművéből, amely minden fesztiválon, ahol megfordulnak, díjak sokaságát nyeri.”⁶²

Metz Katalin különdíjra jelölte a *Szelídítések*et, „melyben a versekből összeszövődő gondolati tartalom szuverén mozgáskompozícióban kelt életre, drámai hangulatkeltéssel.”⁶³

Pác

A Hamvas Béla monumentális regénye, a *Karnevál* motívumaiból készített⁶⁴ *Pác* ugyan nem vett részt a THEALTER-en,⁶⁵ mégsem mehetünk el mellette szó nélkül. „Egy lehetetlen vállalkozásból az utóbbi évek egyik legizgalmasabb magyar előadása született meg” – írja Sándor L. István.⁶⁶

A *Pác* a regénnyel szemben az egyén sorskérdéseit fogalmazza meg nem lineáris narratívában, pusztán a tematikai kapcsolat által összekötött zárt jelenetekben keresztül, a moralitásszerkezetet követve.⁶⁷ Egy – Nánay István szavaival – mesekönyv-illusztráció-szerű díszletben feltűnő tömegből válik ki a Bormester (Balázs Áron) figurája, hogy elinduljon megkeresni másik énjét,⁶⁸ majd az önke-resés stációt végigjárva „megtapasztalja az idő, a tér, a tudás, a nyelv, a szerelem, a logika, az igazság viszonylatosságát vagy inkább bizonytalanságát”⁶⁹, találko-

⁶¹ KOLTAI Tamás szerk., „A Színikritikusok Díja 2000/2001”, *Színház* 34, 10. sz. (2001): 2-21, 19.

⁶² Uo., 15.

⁶³ Uo., 14.

⁶⁴ Mezei Kinga 2016-ban ismételtlen hozzányúlt Hamvas műveihez. Marosvásárhelyi Nemzeti Színházban Tompa Miklós Társulatával vitte színre az *Olbrin Joachim csodálatos utazását*.

⁶⁵ A 2003-as Pécsi Országos Színházi Találkozóra se válogatták be, ami többek közt Tompa Andrea értetlenül fogadott. Lásd: TOMPA Andrea, „De gustibus...”, *Színház* 36, 10. sz. (2003): 7-8., 8.

⁶⁶ SÁNDOR L. István, „Az angyal titkai”, *Ellenfény* 7, 8. sz. (2002): 26-29., 26.

⁶⁷ Uo., 26.

⁶⁸ NÁNAY István, „A végeken – Kisvárdai tizenegyedser”, *Színház* 35, 11. sz. (2002): 23-28., 27.

⁶⁹ GEROLD László, „Ki vagyok? – Vagyok?”, *Híd* 66, 10. sz. (2002): 1298-1301., 1299.

zon az önmagát kereső fiatalabbik énjével (Kovács Nemes Andor f. h.), akivel immár együtt újra a tömeg része lehetnek.⁷⁰

Az előadás a vajdasági Kikindán megrendezett 53. Vajdasági Hivatásos Színházak Fesztiválján különdíjban részesült a kollektív alkotói megvalósulásért, Mezei Kingát pedig a díszletért jutalmazták.⁷¹ Az Užicében megrendezett 8. Jugoszláv Színházfesztiválon Mezei a rendezésért, Janovics Erika pedig a jelmeztervekért részesült Ardalion-díjban.⁷²

Magyarországon is kedvezően fogadták az előadást. A kisvárdai Határon Túli Magyar Színházak XIV. Fesztiválján elnyerte a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériumának fődíját, Csernik Árpád (Igazgató, Barnabás Maximus-bíró, Pergelin Tódor) színészi alakításáért különdíjban, Szorcsik Kriszta (Antennis, Kankalin Laura, Abihail, Augusztia Kornélia, Lala, Tamara, Ainyu) a Kisvárdai Várszínház színészi különdíjában részesült.⁷³ A 2001/2002-es évadban a Színikritikusok Díjának szavazási procedúrája nem hozott eredményt, de hét kategóriában tizenöt jelölést ért a Mezei Kinga rendezte *Pác*.⁷⁴

Via Italia

A *Szelídítésekkel* vagy a *Páccal* szemben az Újvidéki Színház jubileumi évében bemutatott *Via Italiáról* kevesebb részletes elemzés készült. Gerold László *Híd*ban megjelent írásából tudjuk, hogy Domonkos István *Via Italia* című regényéből⁷⁵ és néhány verséből Mezei Kinga és Gyarmati Kata által adaptált, kezdetben *Kuplé*⁷⁶ munkacímen⁷⁷ készülő előadás az addigi legszöveghűbb darab. A regény cselekmény- és időmenetének betartása mellett ugyanakkor el kellett hagyniuk néhány szereplőt, de felerősítették „az én-vesztés és egy másik-én megtalálásának drámai ívét”,⁷⁸ azaz a kamaszkor és felnőttlét közti átmenet kezdetét és végét. Balázs Feri (Nagypál Gábor) fejlődéstörténete diákkorától nagy-

⁷⁰ NÁRAY, „A végeken...”, 27.

⁷¹ KÓKAI Péter, „Fődíj a Nem fájl-nak”, *Magyar Szó*, 2003. ápr. 21., 1.

⁷² SZÁNTÓ Márta, „A Pác sikere Užicében”, *Magyar Szó*, 2003. nov. 18., 15.

⁷³ SZÁNTÓ Márta, „Az élmezőnyhöz tartozunk”, *Magyar Szó*, 2002. júl. 4., 11.

⁷⁴ KOLTAI Tamás szerk. „A Színikritikusok Díja 2001/2002”, *Színház* 35, 10. sz. (2002): 2-24.

⁷⁵ 2020-ban, ismételten Domonkos műveihez nyúlva, a szabadkai Kosztolányi Dezső Színházban színre vitte a *Szedjetek szét* című előadást, amelyet Kisvárdán a legjobb társulati munkáért, Pálfi Ervint pedig a legjobb férfi alakításért díjazták.

⁷⁶ A *Kuplé* Domonkos István verse.

⁷⁷ SZÁNTÓ Márta, „Lorca Várnászának már folynak az olvasópróbái”, *Magyar Szó*, 2003. aug. 23-24., 17.

⁷⁸ GEROLD László, „Via Italia”, *Híd* 68, 4. sz. (2004): 568-571., 569.

apja, az álmok országának Olaszországot tekintő Deda⁷⁹ (Puskás Zoltán), majd szerelmének, Helinek (Ferenc Ágota f. h.) és a szerelmi háromszög harmadik szereplőjének, barátjának, Viki-Radiátornak (Kovács Nemes Andor) elvesztéséig tart. Ezt a történetet Mezei rendezése változatos nyelvi regiszterekkel (diáknyelv, álolasz halandzsa nyelv, szerb-magyar keverékszöveg) meséli el egy funkcionális sokrétű díszletben.⁸⁰

Mezei Kinga díszlettervezői kreativitását már a *Cselédektől* kezdve megfigyelhettük. A kritikákból ítélve azonban a *Via Italia* leginkább a *Páccal* rokon, hiszen Mezei itt is nagy hangsúlyt fektetett a látványra és a díszletelemek multifunkcionalitására. Az iskolaudvar egyben a kirabolni kívánt templom udvara, a rendőrfőnök Momčilo (Balázs Áron) stilizált irodája. Ez utóbbit a mozgatható léckerítésből állították össze, ami a szereplőket összezárva az egymás közti kapcsolat felerősítésére, de más szereplők kizárására is szolgált. A díszlet másik lényeges eleme pedig egy, a színpad közepén két oldalról ablakos házakkal körülvett, meredeken emelkedő háztető,⁸¹ amely egyben utca, tanterem, de a templom padlása is. A szereplők is ezen, a „vágys szintjei[t]”⁸² láttató lejtőn érkeznek a színre, de halálukkor ezen is távoznak, mint ahogy Deda is teszi egy ereszcsonáron felfelé haladó papírhajóval.⁸³

A bandába szerveződött, folyton szervezkedő diákok világát a felnőttek erkölcsstelen és ostoba világával ütköztető *Via Italiát* Gerold nem tartotta olyan átütő erejűnek, mint a Sziveri- és Hamvas-feldolgozásokat, „szervi fogyatékos[ság]nak” élte meg az előadás kezdetén elhangzó *Majd-nem-vers* elhangzását, szerinte ugyanis nem illeszkedik a darabba, de ide sorolja még a túl hangos zenekíséretet is. Mindezek mellett azonban a produkció fontos színházi esemény létét hangsúlyozza.⁸⁴

Franyó Zsuzsanna az ősbemutatót látta 2004. január 14-én. Néhány nappal később megjelent írásában remek alakításnak tartja Puskás Zoltán Dedáját, Balázs Áron rendőrért, Nagypál Gábor Balázs Ferijét, de leginkább kiemelkedőnek az akkor főiskolai hallgató Molnár Róbertet nevezte Elemér szerepében, „ugyanis a kiszolgáltatottság tökéletes ismerete szükséges ahhoz, hogy pontosan fogalmazzon.”⁸⁵ Franyó továbbá dicsért néhány színpadi megoldást és jelenetet, de hiba-

⁷⁹ A vajdasági légkör talán ebben a darabban érezhető leginkább. A közegre Deda (szerbül nagyapa) neve is utal.

⁸⁰ GEROLD, „Via Italia”, 569.

⁸¹ KUDELLA Magdolna, „Kikiriki és fehér fény”, *Zsöllye* 5, 5. sz. (2004): 11.

⁸² FRANYÓ Zsuzsanna, „Olaszország felé – kerékpáron és gyalog”, *Magyar Szó*, 2004. jan. 17-18., 17.

⁸³ GEROLD, „Via Italia”, 570.

⁸⁴ Uo., 570-571.

⁸⁵ FRANYÓ, „Olaszország...”, 11.

ként rótt fel az előadás terjedelmét, ugyanis „a jeleneteken belüli fölösleges ismétlések[et], és a jelenetek történései [között] üresjáratok[at]”⁸⁶ látott.

Más véleményen lehettek a 2004 áprilisában, Szabadkán megrendezett 54. Vajdasági Hivatásos Színházak Fesztiváljának⁸⁷ nézői és zsűrije. Az eseményen Puskás Zoltán Deda megformálásáért a legjobb férfi főszerepért, Mezei Kinga a legjobb díszletért, Mezei Szilárd a legjobb zenéért járó díjat érdemelte ki, a produkció maga pedig a legjobb előadásnak bizonyult.

Mezei Kinga Domonkos-rendezése Magyarországon igen megosztó fogadtatásban részesült. Szántó Márta a Határon Túli Magyar Színházak XVI. Fesztiváljáról írott tudósításában Mezeire hivatkozva azt írja, a Pécsi Országos Színházi Találkozón igen hűvösen fogadták a *Via Italiát*.⁸⁸ Erről tanúskodhat többek közt a találkozó egyik zsűritagjának, Dobák Líviának pécsi naplója, szerinte ugyanis a *Via Italia* olyan, „mintha hirtelen egy rossz ifjúsági előadásba csöppennék. Nem értem, de az érzékeimre sem hat, zavarosnak tűnik a produkció eleje; azon kapom magam, hogy kikapcsolok.”⁸⁹ Dobák *Kisvárdai Naplójában* azonban pozitívabb véleményt képvisel, és megemlíti, hogy a kisvárdai művelődési ház megfelelőbb befogadhatóságot biztosít mind színpadi, mind nézőtéri szempontból a *Via Italia* számára.

A játéktér talán azért is játszott fontos szerepet a fogadtatás szempontjából, mivel Újvidéken akkoriban a nagyteremben felújítási munkálatok zajlottak,⁹⁰ így talán a bemutató helyszínére, a kisteremre lett optimalizálva az előadás. Talán ennek, a kedvezőbb játéktérnek köszönhető, hogy Kisvárdán díjakkal jutalmazták a darabot. A Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériumának fődíját ugyan az Újvidéki Színház másik előadása, a Fodor Tamás által Csehov *Platonovja* alapján rendezett *A pojáca* nyerte el, de Nagypál Gábor és Mezei Kinga különdíját a *Via Italiában* nyújtott teljesítményük is befolyásolta.⁹¹

A tér-problémára utal Jászay Tamás is, aki szerint a THEALTER-en is bemutatott Mezei-rendezés a Régi Zsinagógában elveszettnek tűnt, továbbá számára „csupán nehezen értelmezhető kiállítási tárgy maradt.”⁹² Ezt a véleményét azon olvasatára alapozza, miszerint a nemlineáris történetmesélés elemei nem illeszkedtek egymásba, továbbá a megjelenített alakok egymással való kapcsolata is

⁸⁶ Uo., 11.

⁸⁷ A *Via Italia* itt nyitóelőadás volt. Lásd: KÓKAI Péter, „Fesztiválnyitó előadás a Via Italia”, *Magyar Szó*, 2004. márc. 16., 15.

⁸⁸ SZÁNTÓ Márta, „Vajdasági siker Kisvárdán”, *Magyar Szó*, 2004. jún. 26-27., 11.

⁸⁹ DOBÁK Lívia, „Egy zsűritag naplója”, *Ellenfény* 9, 6. sz. (2004), 4-10., 9.

⁹⁰ Lásd: SZÁNTÓ Márta, „A kulcsszó: játék”, *Magyar Szó*, 2004. jan. 10-11., 17.

⁹¹ METZ Katalin, „Játékörm és táncos barangolás”, *Magyar Nemzet*, 2004. jún. 28., 15.

⁹² JÁSZAY Tamás, „Jelen. Lét. Hiány”, *Critikai Lapok* 13, 9. sz. (2004), 4-8., 7.

homályban maradt.⁹³ Kérchy Vera pedig – aki szintén a THEALTER-en látta a *Via Italiát* – kiszámíthatónak, formailag önismétlőnek tartotta az előadás „történetének villanásnyi jelenetekre történő filmes szétszabdal[tságát]. Mintha a szöveg ellenállt volna egy ilyen jellegű átalakításnak; úgy töredezett szét, hogy közben nem szüntette meg a lineáris olvasás igényét, és így az hiányként jelentkezett folyamatosan.”⁹⁴ Kérchy továbbá az is zavarta, hogy a színészek nem természetesen, a magyarországi néző számára eleve nyelvjárásként feltűnő módon beszéltek, hanem különböző nyelvjárásváltozatokat játszottak el.⁹⁵ Mindezek ellenére a *Via Italia* a THEALTER-ről – megosztva Urbán András Csáth Géza és Tolnai Ottó verseiből készített *0,1mg* című előadásával – innovatív előadásért járó díjjal tért haza Újvidékre.⁹⁶

A *Via Italia* nem előzte meg a *Pácot* a Színikritikusok Díjának szavazóprocedúrájában, mindössze egy szavazattal maradt el tőle. A Domonkos-adaptáció esetében viszont a tizennégy szavazat hét kategóriára szűkült le: legjobb új magyar dráma, legjobb rendezés, legjobb díszlet, de ideszámolhatjuk a különdíjat is, amelyet Mezei Szilárdnak javasoltak a zenéért.

A 2003/2004-es évadban a színikritikusok a legjobb díszletért járó díjjal jutalmazták Mezei Kingát.⁹⁷ Ez a díj azóta is az egyetlen elismerése a Színházi Kritikusok Céhe részéről.

Bibliográfia:

- BORI Imre, „A színházról”, *Magyar Szó*, 1968. júl. 7., 19.
 BÓTA Gábor, „Alternatívok a szabadság csapdájában”, *Magyar Hírlap*, 1999. aug. 2., 8.
 DOBÁK Livia, „Egy zsűritag naplója”, *Ellenfény* 9, 6. sz. (2004): 4-10.
 FRANYÓ Zsuzsanna, „Látvány és poétika”, *Magyar Szó*, 2000. ápr. 20., 10.
 FRANYÓ Zsuzsanna, „Olaszország felé – kerékpáron és gyalog”, *Magyar Szó*, 2004. jan. 17-18.
 GEROLD László, „A Szelídítések fogadtatása a szerb sajtóban”, *Magyar Szó*, 2000. júl. 15., 9.
 GEROLD László, „Cselédjáték tyúkkal”, *Híd* 64, 3-4. sz. (2000): 238-241.
 GEROLD László, „Csodálat és féltés”, *Magyar Szó*, 2000. máj. 20. 7.
 GEROLD László, „Dobogóközelben”, *Magyar Szó*, 2001. okt. 27., 7.

⁹³ Uo.

⁹⁴ KÉRCHY Vera, „(L)enni vagy nem (l)enni...”, *Ellenfény* 9, 8. sz. (2004), 38-40., 39-40.

⁹⁵ Uo., 40.

⁹⁶ JÁSZAY, „Jelen. Lét. Hiány”, 7.

⁹⁷ KOLTAI Tamás szerk., „A Színikritikusok Díja 2003/2004”, *Színház* 37, 10. sz. (2004), 2-16.

- GEROLD László, „Ki vagyok? – Vagyok?”, *Híd* 66, 10. sz., 1298-1301.
- GEROLD László, „Léthuzatban”, *Híd* 64, 5. sz. (2000): 333-335.
- GEROLD László, „Színházunk és értelmiségünk”, *Magyar Szó*, 1968. jún. 30. 19.
- GEROLD László, „Via Italia”, *Híd* 68, 4. sz. (2004): 568-571.
- JÁSZAY Tamás, „Jelen. Lét. Hiány”, *Critikai Lapok* 13, 9. sz. (2004): 4-8.
- JÓDAL Rózsa, „Egy karma-vesztett Jean Genet”, *Magyar Szó*, 1999. máj. 30., 8.
- KÉRCHY Vera, „(L)enni vagy nem (l)enni...”, *Ellenfény* 9, 8. sz. (2004): 38-40.
- KOLTAI Tamás szerk., „A Színikritikusok Díja 2000/2001”, *Színház* 34, 10. sz. (2001): 2-21.
- NÁNAY István, „Fesztiválról fesztiválra”, *Színház* 34., 9. sz. (2001): 25-29.
- NÁNAY István, „Harminc év – Az Újvidéki Színházról – szubjektíven”, *Világszínház* 18, 3-4. sz. (2004): 15-21.
- SÁNDOR L. István, „Az angyal titkai”, *Ellenfény* 7, 8. sz. (2002): 26-29.
- SZÁNTÓ Márta, „Szelídítések”, *Magyar Szó*, 2000. ápr. 13., 11.
- TÓTH Ágnes Veronika, „Belvizeken”, *Ellenfény* 4, 4. sz. (1999): 53-55.
- URBÁN Balázs, „Lírán át egy komplex világ”, *Ellenfény* 6, 5. sz. (2001): 30-34.

Ferencz Hedvig

A NAPPALI SZÓTLANSÁGA

TÉR ÉS KOMMUNIKÁCIÓ ÖSSZEFÜGGÉSE

HAJDU SZABOLCS MUNKÁIBAN

„...Minden újra lélegzik
Az asztalterítő fehér.”
René Cazes

Nézőként is jól ismerjük, hogy milyen alapvető teátrális erők érvényesülnek a színpadon egy előadásban. A színpadi tér megalkotottsága – vagy éppen lecsupaszítása –, a színészi játék bravúrai, a néző beavatása, beemelése a produkcióba, a nyelvi megformáltság eszközei – ezek mind külön darabokra szedhető és értelmezhető *erői* egy előadásnak, kapcsolódásaikban pedig izgalmas működéseket lehet felfedezni. Ilyen összefüggés lehet a tér és a használt nyelv viszonya is. Külön-külön elég gyakran foglalkozunk velük – milyen díszlettel dolgozik az előadás, milyen nyelve van a darabnak. Ugyanakkor izgalmas lehet, ha ezeket az erőket nem leválasztva egymásról, hanem pontosan egymás vonatkozásában próbáljuk megérteni, főleg olyan előadásokban, ahol ez szándékolt rendezői játék is lehetett.

Gaston Bachelard *A tér poétikája* című kötetében említi¹, sok helyen pontosan idézi René Cazes több költeményének sorait, melyek valamilyen módon a térhez kapcsolódnak – a házak, szobák tereit használják poétikai megvalósulásaikban. A jelen szöveg mottójaként kiemelt két sor jól illeszkedik ahhoz a színházi működéshez, színpadi képhez is, amelyet Hajdu Szabolcs munkáiban láthatunk, hallhatunk, tapasztalhatunk meg. Mikor a színpad tere átveszi a kommunikáció feladatát, elhallgatások történnek, s a ki nem mondások egy asztal-

¹ Gaston BACHELARD, *A tér poétikája*, ford. BEREZKI Péter (Budapest: Kijárat Kiadó, 2011), 62.

terítőben tudnak „elhangzani”. Dolgozatomban Hajdu Szabolcs munkáira fókuszálok, pontosabban három színházi előadást és egy filmet tárgyalok – Az *Ernelláék Farkaséknál*, a *Kálmán-nap*, az *Egy százalék indián* előadásokat és a *Békeidő* című filmet. Az említett irodalom- és színházelméleti működések kapcsán elemzem a látottakat.

A kiemelt alkotásokat általában tömör egymásutániségben játsszák/vetítik, ahogyan ezt akár 2020-ban, a szegedi Régi Zsinagógában is tették, háromnapos csomagban, ha mondhatjuk így. Nyilván nem véletlen ez az elrendezés, nemcsak szervezői, de rendezői döntés is mindez – és igazán szerencsés az alkotások értelmezésének szempontjából. Az előadások nagyon jól működnek ebben a közvetlen egymásutániségben, és ígéretes alapot biztosítanak a térhoétikai és hiányteremtéshez kapcsolódó olvasathoz. Nekik szegezhetünk olyan kérdéseket, mint hogy például milyen elemzési szempontok jelennek így meg, hová rendeződnek a hangsúlyok, van-e valójában közös terület és olyan olvasatuk, amelyet ebben az adagolásban lehet megolvasni igazán. Igyekezem felvázolni, hogy milyen pillérek mentén gondolkodom az előadásokról (és a filmről), illetve milyen elméleteket beemelve szeretném megérteni az alkotások rétegzett működését.

Alaphelyzetek, vándorlások, kapcsolódások

Hajdu Szabolcs színházi és filmes alkotóközösségének, a Látókép Ensemble formációnak az előadásaiban jelenetek, mondatok, megnyilatkozások, konfliktusok vándorolnak egyik darabból a másikba, a filmből a színpadra és fordítva. Ez pedig nem azt jelenti, hogy ugyanazokat a szereplőket látjuk, valójában csak a problémák lesznek ugyanazok. Hiába, hogy más párokat, családokat, élethelyzeteket figyelünk, és így a gondok is konkrétan másak, valahol mégis hasonlóak, a karakterekkel együtt „mászkalnak” az előadások között. Mintha a recept ugyanaz lenne, de az egyik alkotás mégis variációja lesz a másiknak, ezért az intenzív befogadói élmény úgy tud megérkezni még egyszer, hogy közben nem érezzük azt, hogy ismétlődne. Az *Egy százalék indián* előadásban el is hangzik egy önironikus visszautalás az *Ernelláék Farkaséknál* filmváltozatára, ez is erőteljesen összekapcsolja a problémákat, helyzeteket, az ugyanabban az élethelyzetben hánykolódó párokat, és hangsúlyozza az erőteljes önreflexiót.

A *Békeidő* című film önmagában olyan, mintha több, a színházi produkciókhoz hasonló előadást foglalna össze, egy éjszaka leforgása alá sűrítve – egy lakásszínházi produkció, a benne fellépő színészek és rendezőjük viszonya, egy lelkes családjának konfliktusai, egy aktivista nő és lányának estéje. Ezek a

történetek néhol jobban összefüggenek, hol pedig kevésbé. A szálak legtöbbször a gyerekeknél futnak össze, s ugyanígy történik a színpadon is – a tinédzserek randija, a kisgyerekek közös játéka, bábelfőadása mind-mind fontos mozzanatok, hosszú jelenetek, amelyek nagyon hangsúlyossá válnak a felnőttek problémái mellett. Mintha a kiút egyik lehetőségét formáznák meg. A szülők figyelmének kiharcolása közben ők veszik át az irányítást, akárcsak a varázsló kislány a film utolsó, szürreálisba ívelő jelenetében.

Nincsenek tragikus, végletekig kiélezett drámai helyzetek, se nagy, látványos fordulatok, mégis: mindig van valami. Vilmoskát át kell íratni körzetileg, a ház-mester nem jól szerelte meg a belső lépcsőt, az eltitkolt, kiskorú szerető teherbe esik, meglátszanak a kék foltok, elkezdünk tudni, tudomást szerezni abúzusról, egymás dolgairól. Megtudjuk, hogy a vörös macskák öntörvényűek, az pedig nem jó – ha valami független, elvész a fölé épített hatalom.

Az abszolút életszerű, autentikus helyzetekből mégsem lesznek sorsfordító konfliktusok. Nincsenek hagyományos sorstragédiák, senki nem tépi ki a másik haját, nem esnek egymásnak az emberek, nincs idő, az életnek mennie kell tovább. A szituációk ismerősek: a névnapi vagy éjszakai hirtelen látogatás, a temetés utáni összeülés mögött mindig folyik valami egyéb is, szívességkérés, valamiféle ügyködés. Apró realista jeleneteket látunk, ordibálásig, fenyegetőzésig fajuló veszekedéseket a leves szürcsölgetése felett, a boltban, a gyerekkori sérelmek újbóli felsorolását. Megkerülik a kliséket, sztereotipikus alakokat, jelenidejűvé teszik az archetipikus figurákat, ehhez pedig rendkívül jól megtalálták a nyelvet, hangnemet. Ezáltal az elsőre humorosnak ható kijelentésekkel együtt a nevetés is elakad félúton. A tragikum és komikum sajátos egyvelege lesz mindez.

Nem összefüggő, hanem valahonnan valahová építkező, szeletnyi történeteket mesélnek el. Az (olykor váratlan) családi-baráti, rokoni együttlétekben mindenki kénytelen szembenézni saját dolgaival, a másikhoz fűződő viszonyával, múltjával. S ezek a súlyos belső konfliktusok csupán a kapcsolatok keresztvonalában tudnak megmutatkozni. Nem jutunk el A-ból B-be, de nem is ez a cél. A fókusz a próbálkozáson van, nem pedig azon, hogy ez valóban megtörténik-e, megtörténhet-e. Nyomasztó belső terek társulnak ezekhez az összeülésekhez, megunt bútordarabokkal, tányérkészletekkel, örökölt bőrkanapékkal, hosszú – a filmben akár vágás nélküli – jelenetekkel, és ezek mind még természetesebbé teszik az egyszerűségükben súlyos gondolatokat. Lassú időtelésekben mozognak, nem húztak a valóságból.

A feszültségek, problémák helye

Az eddigiekben felvázolt működések Hajdu Szabolcs munkáiban mindig egy csomópontban gyűlnek össze, mintha egyetlen gondolat irányítana: a ki nem mondas, elhallgatás játéka, a tér egységes reprezentációja. Mindegyik alkotás közös szervezőelve a tömény feszültség, amelyet nem az általában vett színházi értelemben élünk meg. Sosem oldódik fel teljesen, folyamatosan újratermeli magát egy-egy szituációban – családon belül, a házastársak között, a szülők eltérő nevelési elvei közt, vagy a virágárusnál, ahol nem megfelelő stílusban válaszol az eladó, s nem jól érdeklődik a vevő.

Ez a feszültség akárhol, akármikor megjelenik, ott van, és kiszorítja az előadásból a cselekményt, a perifériára helyezi. Így az adott szituációknál fontosabbak lesznek az emberi viszonyok, gesztusok, hirtelen megszólalások, odavetett szavak. És a terek, amelyekben mozognak a szereplők. És ez az, amire a későbbiekben hangsúlyosabban rátérek. A cselekményt mindenhol megszakítja valamely fontosabb esemény, de ez a történés is ugyanolyan hétköznapi, tipikus eset, mint az eleve fennállt helyzet. Nagy témák helyett lecsupaszított emberi történeteket látunk, rossz közérzetben, állandó feszültségben. Teljes mértékben az apróságokat hangsúlyozzák, amelyek, mint kiderül, nem is olyan apró mértékben mutatnak és formálnak meg minket.

A legaktívabb feszültség a szereplők között leggyakrabban a közéleti kérdésekhez kapcsolódik. Bár folyamatos utalásokat helyeztek el a mai magyarországi helyzettel, közhangulattal kapcsolatban, mégsem politikai, gúnyos hangvétellű alkotásokról van szó. Sokkal inkább hétköznapi lélektani folyamatok, egyéni emberi drámák, vagy több csoport drámája áll a középpontban. Ugyanakkor ezekből hiánypótló módon, megformálással bontanak ki fontos, aktuális (társadalmi) problémákat is: az önismeretnek a teljes hiánya, hatalmi visszaélés, szexuális zaklatás, családon belüli erőszak, mérgező maszkulinitás.

Az utóbbit tekintve olyan férfiszerepeket rajzolnak meg, melyek elfulladtak, járhatatlan utakká lettek. Nemcsak egy „macsó társadalmat”, a kék foltokat látjuk, hanem azt is, hogy ahol ott van az értelem, a tudatosság, az önismeret, mindez hogyan képes küzdeni ezzel a másik oldalon. Férfi szereplőiken keresztül az előadások azt is megmutatják, bizonyos esetekben hogyan viaskodnak a mélyen beidegződött torz mechanizmusok ellen. De ez nem azt jelenti, hogy irréálisan fest meg és emel színpadra ideális férfialakokat. Abban a keretben és tipizált karakterben, amiben létezik a karakter, ott ad hangot – vagy gesztust – mindennek. Így a végtelenségig emlegetett gyerekkori traumáit mesélve a férj, apa talán nem is a gyerekével való bánásmódot igazolja, hanem saját feldolgo-

zatlan, de felismert torzulásairól kiált. És miközben Hajdu Szabolcs mindezzel szintén egy rendkívül fontos és még kevésbé feldolgozott problémát világít meg, itt most azt találom sarkalatos pontnak, ahogy a tér szabályozza ezt is, ti. a közéleti problémák beemelését. Hogyan és hol fér el a politika a magyar háztartásban, hol lép érvénybe ez a fajta diskurzus, milyen akár diszfunkcionális kommunikáció és tér kapcsolódásában kap helyet? Ha valóban kimondhatjuk, hogy van úgynevezett politikai szál ezekben az alkotásokban, az eszközök, amelyeket erre használ, valóban közvetetten emelik be mindezt. A mindennapi életképek mögött megjelenik, az asztalon ott hever az újság, erről eszükbe jut a migránsügy, amiről azonnal véleményt kell formálni, a filmben a rádióból szól a gyűlöletpropaganda, s bár nincs expliciten kimondva, szépen érezhető az átfedés, ahogyan ez bizony beférkőzik a lakásba, privát tereinkbe, anélkül, hogy bárki valóban hallgatná a rádiót, figyelne rá. Hiába, hogy a gyűlöletkeltés célpontja nem a saját szűk környezetükből való, ha beékelődik, mindenbe belekaphat.

Nyelv, beszéd, tér

Tehát ezek az előadások látszólag egyszerűen, tisztán tesznek fel kérdéseket, mutatnak meg problémákat, egyszerű helyzetekből, mindennapi történésekből, életszerű párbeszédéből épülnek a nagy feszültségek. De hogy ennek a látszatát kelthessék, mélyebb rétegekben kell előkészíteni ezt a működést. Itt két dologra szeretnék összpontosítani ezzel kapcsolatban: a dialógusokra, azaz a beszédre és a terekre. Hogyan beszélnek ezek a szereplők ezekről a problémákról – és hol?

A nagyjából egy napot, huszonnégy óra leforgását végig követő alkotásokban minden megtörténik: régi sérelmek kiüvöltése, kapcsolatok megkérdőjelezése, felismerések, visszatáncolások, egyszerű rendbetételek vagy megnyugvások – akár az asztal megterítésére szolgáló idő alatt. Minden elmondható dolog, amiről beszélni kell, ott van, s ezek az emberek úgy beszélnek előttünk róla, mintha nem is azt tennék. Ez a kissé paradox kijelentés a hallgatás, elhallgatás gesztusában tud feloldódni, amely szintén fontos szervezőelve az előadásoknak. Emellett azonban a szereplők terei is átveszik az irányítást, s ha az asztalterítés folyamatáról is beszélnek, mozdulataikban, pakolásásaikban más diskurzus folyik.

Természetesen, kölcsönösen hatunk egymásra a tereinkkel, azok formálnak minket és mi is őket. Stuart Hall tanulmánya is felteszi azt a kérdést², miszerint hogyan függnek össze tereink az identitásunkkal – de mint színpadkép, színházi

² Stuart HALL, „Kinek van szüksége »identitásra«?”, ford. MARISKA Borbála. In *Tér – Elmélet – Kultúra. Interdiszciplináris térelméleti szöveggyűjtemény*, szerk. DÁNÉL Mónika, HLAVACSKA András, KIRÁLY Hajnal, VINCE Ferenc (Budapest: ELTE Eötvös Kiadó, 2019), 255-276.

elrendezés, poétikai eljárás ez hogyan tud működni? Tér és beszéd kölcsönhatása hogyan funkcionál itt? Kurdi Mária a kortárs író drámák kapcsán a konyha terét vizsgálta³, s én hasonlóképpen közelítem Hajdu Szabolcs darabjainak tereit. Zárt terekben mozgunk, lakásbelsőben, általában a nagyszobában, nappaliban – hisz a magyar valóságban ott összpontosul minden –, nincs étkező, amerikai konyha, pult, a nappali a tömörülés helyszíne. Ez az a szoba, ami nem változik, évtizedek lenyomatát hordozzák a sarkok, bútorok, s ezzel együtt a beszéd, a téma is alacsonyodik, oda, hogy egymás bútorait dicsérjük, pedig húsz éve is megtettük már. A szereplők alig tudják elbeszélni lényegi dolgaikat, vagy másképp beszélnek el, nem említik őket.

Központi probléma a középkorú emberek, párok hirtelen útkeresése, az ingadozás a vissza és előre vágyakozás között. Hitelesen beszélnek a megrekedt életszakaszban vergődő emberek, a középkorú értelmiség problémáiról: innen már minden csak ismétlődés. Ha kilépünk a mostból, akkor is eljönne a pont, ahol újra csak az ismétlődés maradna. Mindennek ábrázolásában is a tér válik kulcsfontosságú eszközzé, a találkozások változatlan helyszíne szépen letérképezi, ahogy ezek a látogatások rég nem arról szólnak, mint ahogy fiatalon kezdték. A formákat majdnem mellékesen kezelő hétköznapi helyzetekben, vendéglátásokban a névnap is csak a pálinkás koccintásnál jut már a középkorú szereplők eszébe, egyébként szóba sem kerül az ünneplés. Több év telt el a társukkal, mint a szüleikkel, túl vannak a félúton, kérdés, jelent-e ez mégis valamit. Nem tudják a jó válaszokat, mi sem, marad hát a folyamatos keresés, a küzdelem, hogy ne essen szét minden, csak mert lankadt a közös ambíció, lendület.

Szülők, házastársak, gyerekek, házi mindenese, gyerekkori barátok, testvérek – mindannyian összetömörülnek, innen indulunk és valójában végig ebben is maradunk. Kényszeredetten próbálják ápolni, rendbe tenni kapcsolataikat, miközben a saját harcaikat vívják. Folyamatosan beékelődnek mások kapcsolataiba – Kálmánék munkása is boldogan benyúlik a két házaspár diskurzusába, intim, privát beszélgetéseikbe, a párok egymás kapcsolatának titkait tudják meg, ahogyan felváltva ülnek a szobákban, próbálják jó tanáccsal elsimítani valahogy az így alakult helyzeteket. Mindezt egyetlen lakásban. Az pedig, hogy felváltva ülnek a nappaliban, kettesével akár, nem jelent helyszínváltást, nem változik a színpadkép. Azonban a szereplők képesek kilépni a nappaliból, kiviharzanak a lakásból, a zárt terekből, s ez szintén izgalmas vonalat hoz be: a kint és bent dialektikáját.

³ KURDI Mária, „A konyha mint a családi kapcsolatok destabilizálódásának tere a kortárs író drámában” in P. MÜLLER Péter szerk. *Rendezett tér. Be-, át-, szét-, megrendezett terek a színházban és a drámában* (Pécs: Kronosz Kiadó, 2015), 162-173.

A retróasztal köré helyezett székek tere hangsúlyos mozgásokat jelöl, kényszerű átüléseket, kecmergéseket, hirtelen és hallgatag távozásokat, tétova és csendes visszatéréseket. Otthonokban, pár méteren belüli mozgásokban térképezik fel az otthontalanságot. A maradni vagy elmenni dilemmája, valamint a válálson történő fennakadás, hisz azzal is borul az otthon – mindebben az együttműködésre keresik mégis a megoldást. Mindenki egyszerre durva, gyengéd, har-sány, sebzett, érzékeny és erőszakos.

A zárt térben nem tudnak hová elvezetődni az indulatok, a fókuszpont folyamatosan áthelyeződik egyik problémáról a másikra, mert betoppan egy vendég, barát, testvér, a gyerek. A szálak csak később vagy egyáltalán nem is lesznek el-varrva a felek között. A nyugtalanság, amelyet a karakterek életszakasza hoz magával, minden gesztus, párbeszéd mögött meghúzódik.

A szereplők egyébként keveset beszélnek – vagy ha ez így nem is igaz, az elő-adás sok csennddel operál.

Hiány, hallgatás

A kevés beszéd, csenn, hallgatás fogalmak játékba hozásával gazdag elméleti ke-ret tűnhet fel, nemcsak színházelméleti, hanem irodalomelméleti szempontból is: hogyan lehet csennje egy szövegnek, miközben használja a nyelvet, mit jelent-het a hallgatás a beszéd folyamatában – itt olyan gondolkodókat is idézhetünk, mint Wittgenstein, de kortárs irodalomtörténészek munkái között is találunk olyat, amely a hallgatás alakzatait, médiumait járja körbe.⁴ A szünet, a csenn, a kommunikáció hiánya pedig a színpad és a dráma meghatározó mozzanata. Fel-forgató ereje van annak, ha egy szereplő csennben marad, ha valaki hallgat ak-kor, amikor meg kellene szólalnia, ha bizonyos szavakat nem mondanak ki, ha a szereplők nem tudnak egymással kommunikálni, hallgatnak, elnémulnak, szót-lanok maradnak. P. Müller Péter beszél⁵ a *teátrális némaságról*, s a nyilvános hallgatás formáit is különveszi.

Én azonban nem a hagyományos értelemben vett hallgatást, konkrét elnému-lást szeretném itt figyelni, mivel valójában ebből nem is találunk egyet sem ezek-ben a munkákban. Ez a fajta ki nem mondás nem azonos a konkrét színpadi csennnel, amely egyébként hasonlóan fontos, cselekménybefolyásoló, vagy akár

⁴ Vö.: LÓRINCZ Csongor, „nem valaminek a hiányát akartam evvel jelölni» A hallgatás alakzatai Esterházy Péter korai prózájában”, *A Tiszatáj diákmelléklete*, 72, 167. sz. (2018) vagy VÁSÁRI Melinda, *Hangzó tér. Az ér-zékiség dimenziói Mészöly, Nádas és Ottlik műveiben* (Budapest: Kijarat Kiadó, 2019)

⁵ P. MÜLLER Péter, „Hiányod átjár, mint...”, in *Hiány, csonkítás, (ki)húzás, (el)hallgatás a drámában és a szín-padon*, szerk. P. MÜLLER Péter, BALASSA Zsófia, GÖRCSEI Péter, NEICHL Nóra (Pécs: Kronosz Kiadó, 2014), 9.

jellemfestő, de ugyanolyan tudatosan alkalmazott szerzői, rendezői hatáselem. Ezekben az alkotásokban nincs hirtelen elhallgató, percekig némán álldogáló szereplő, aki hallgatását teljesen szembe helyezi a nézővel. Nem a klasszikus retorikai eszközök érvényesülnek, amelyekről akár Quintilianus is beszél. A szereplők bizonyos konfliktushelyzetekben pontosan a logikusan végiggondolt mondatok ki nem mondásával, mellébeszélésével terelik a cselekményt nem várt irányba. A figyelem nem irányul valamilyen központi helyre vagy személyre, a csend nem a nekifeszülés, nem az elfojtás, nem a kirobbanás előtt visszatartott energia hallgatása.

Ez a beszédes hallgatás sokatmondó csönd, csak épp ott van, nem elharapott mondatokban, hanem eleve ki nem mondott szavakban. És azt gondolom, ezt a mechanizmust tudja működtetni a megfelelően, egészen tudatosan alkalmazott tér. És ez történik Hajdu Szabolcs színházi és filmes munkáiban. Gaston Bachelard egyik gondolata érvényesen illeszkedik ide, miszerint a lét kimondatlan szavak, meghíúsult létintenciók rettenetes kintjében-bentjében, bensőleg lassanként megemészti a létet. Az állítólagos lét moraja így a térben (és időben) folytatódik.

Varró Gabriella egy tanulmányában⁶ a mítoszt vizsgálja mint hiányallegóriát, ő több amerikai drámát elemez, és a mítosz maga az „amerikai álom” jelensége lesz. Hajdu Szabolcs munkáiban egy tipikus közép-kelet-európai álom, rémálom van elhelyezve a magyar nappaliban, s amit minderről nem lehet elmondani, azt elmondja egy asztalterítés, egy pálinkatöltés. Ennek az álomnak a torzulása, korrumpálódása történik, ezzel együtt egy nemzeti eszménynek is – s természetesen ez nem csak a hétköznapi ember, hanem a társadalom szintjén is lezajlik, s mindezt a családi viszonyok terében jeleníti meg. Az említett tanulmány kiemeli: a mítosz – a jóllét mítosza – időben és térben eltolódik a jelentől, így az emlékezés marad, a megidéződés, egy szubjektív és megbízhatatlan térben –, ami fizikai értelemben ugyanaz a tér marad: ugyanabban a nappaliban ünneplik a névnapot évtizedek óta. Ez történik akkor, amikor a középkorú párok vergődése maga lesz a nosztalgia, a félelem az ismétlődéstől, ezeknek azonban kevés hangot adnak – helyette percekig ülnek csendben a kanapén. Az álom, a mítosz kiüresedett, a jelenben nincs, s a beszéd is csak hiányos, csonka, hézagos lehet róla. Legjobb esetben is csak egyfajta fátyolon át létezik – s ezt a fátylat tudják lerántani az elhallgatás, hallgatás gesztusával is. A lényeg csupán az marad: kinek, milyen mértékben sikerül előhívni a rég elnyomott emlékeket a közös térben?

⁶ VARRÓ Gabriella, „Hiányallegóriák az amerikai abszurdban”, in P. MÜLLER, BALASSA, GÖRCSEI, NEICHL szerk. *Hiány, csonkítás...*, 179.

Kálmán Mária kreatív hiányról beszél⁷ Martin Kušej rendezései kapcsán. Nála megjelenik egy fontos mozzanat, amely szintén a beszéd, kommunikáció és tér közös működését feltételezi: megkülönbözteti a külső és belső, mentális tereket, és azt mondja, hogy a külső terek nem önmagukban hangsúlyosak, nem látványként szolgálnak, hanem a belső terek reprezentációi. Ily módon a díszlet nem lehet csak díszlet, nem hozzáad a szereplők játékához vagy elvesz belőle, hanem vele együtt mozog. Hajdu teljes mértékben kihasználja ennek minden lehetőségét, a térdramaturgiával megtöri a lineáris cselekményvezetést, általában egyéb történik, mint amire készülnek a szereplők, és készülünk mi is – ha valaki azt mondja, most kimegy, végül inkább leül az asztalhoz és enni kezd, a szereplők hirtelen máshová ülnek, helyezkednek, megtérnek az ajtóból.

Karsai György egy helyen így fogalmaz: „a ki nem mondott szavak-mondatok egy jó előadásban végtelen hangerővel szólalnak meg bennünk, a nézőkben.”⁸ Mindezt kissé átalakítva úgy vélem, hogy a nem expliciten teátrális hallgatás esetében nem a nézőkben, hanem a tárgyakban, terekben szólalnak meg a ki nem mondott szavak. A némaság projekciós felületet biztosít a nézők számára, mégis úgy gondolom, ezúttal a tereké lesz a feladat, hogy ezzel kezdjenek valamit. S ez megint csak ahhoz kapcsolódik, hogy a szereplők és tereik kölcsönösen reprezentálják egymást.

Annak megértésében, hogy Hajdu Szabolcs említett előadásaiban és filmjében a szereplők hogyan beszélnek, kommunikálnak problémáikról, mikor válik az egyén problémája társadalmi aktualitássá és fordítva, hol találkoznak, Gaston Bachelard térpoétikai meglátásai segíthetnek. Ezek a gondolatmenetek világosan megmutatják a ház és a világegyetem kölcsönhatását, az egyén és szobájának közös működését, a ház drámáját, ahogy az ellentétek lendületet kapnak benne, ahogy a megélt ház az emlékezéssel együtt változik, de önnön funkciója nem. A ház segítségünkre van abban, hogy mindennel szemben és mindenek ellenére kimondjuk: a világ ellenében a világ lakója leszek. A ház átalakítja az embert, érvényesebben leképezi a lelkiállapotot, mint egy szabadtéri táj képe. Az álom fogalma Bachelard-nál is megjelenik⁹: a szülői ház utáni saját házunk az álmaink háza lesz, féktelen bátorsággal építjük meg, lakjuk be. Aztán elkezdünk emlékezni, ismétlődni, ahogy ez a szereplőkkel is történik, és az álom eltűnik, mert egyszerűen tárgyasul, és húszéves bútorokban ölt testet.

⁷ KÁLMÁN Mária, „Kreatív hiány. Martin Kušej rendezéseinek olvasata”, in P. MÜLLER, BALASSA, GÖRCSEI, NEICHL szerk. *Hiány, csonkítás...*, 218.

⁸ KARSAI György, „A ki nem mondott mondatok dramaturgiai szerepe Aiszkülosz, Szophoklész és Euripidész tragédiáiban”, in P. MÜLLER, BALASSA, GÖRCSEI, NEICHL szerk. *Hiány, csonkítás...*, 17.

⁹ BACHELARD, *A tér poétikája*, 69.

Ahhoz, hogy Hajdu Szabolcs figuráit valóban értsük, értenünk kell, hogyan alkalmazza a nyelvi, irodalmi hiányteremtés formuláit, s ezt hogyan kapcsolja össze a zárt terek kialakításával, hogyan ad más szerepet a színpadi térnek, s ezzel együtt a beszédnek is. A cselekmény nem történetmesélés lesz, hanem a szereplők kommunikációja, gondolkodásuk nyelvi formái és a térben való mozgolódásuk, helyezkedésük közös működése.

Bibliográfia:

- Gaston BACHELARD. *A tér poétikája*. Fordította BERECKZI Péter. Budapest: Kijarat Kiadó, 2011.
- Stuart HALL. „Kinek van szüksége »identitásra«?” Fordította MARISKA Borbála. In *Tér – Elmélet – Kultúra. Interdiszciplináris térelméleti szöveggyűjtemény*, szerkesztette DÁNÉL Mónika, HLAVACSKA András, KIRÁLY Hajnal, VINCE Ferenc, 255-276. Budapest: ELTE Eötvös Kiadó, 2019.
- KARSAI György. „A ki nem mondott mondatok dramaturgiai szerepe Aiszkhülosz, Szophoklész és Euripidész tragédiáiban”. In *Hiány, csonkítás, (ki)húzás, (el)hallgatás a drámában és a színpadon*, szerkesztette P. MÜLLER Péter, BALASSA Zsófia, GÖRCSEI Péter, NEICHL Nóra, 15-29. Pécs: Kronosz Kiadó, 2014.
- KÁLMÁN Mária. „Kreatív hiány. Martin Kušej rendezéseinek olvasata”, in *Hiány, csonkítás, (ki)húzás, (el)hallgatás a drámában és a színpadon*, szerkesztette P. MÜLLER Péter, BALASSA Zsófia, GÖRCSEI Péter, NEICHL Nóra, 218-227. Pécs: Kronosz Kiadó, 2014.
- KURDI Mária. „A konyha mint a családi kapcsolatok destabilizálódásának tere a kortárs író drámában”. In *Rendezett tér. Be-, át-, szét-, megrendezett terek a színházban és a drámában*, szerkesztette P. MÜLLER Péter, 162-173. Pécs: Kronosz Kiadó, 2015.
- P. MÜLLER Péter. „Hiányod átjár, mint...”. In *Hiány, csonkítás, (ki)húzás, (el)hallgatás a drámában és a színpadon*, szerkesztette P. MÜLLER Péter, BALASSA Zsófia, GÖRCSEI Péter, NEICHL Nóra, 9-11. Pécs: Kronosz Kiadó, 2014.

Krizsán Laura

ZÁRT AJTÓK MÖGÖTT, A SZŐNYEG ALÁ SÖPÖRVE

ERKÖLCSI KÉRDÉSEK ÉS TABUTÉMÁK PINTÉR BÉLA
DRÁMÁIBAN

Pintér Béla a kortárs magyar drámairodalom egyik legjelentősebb szerzője, művei termékeny talajt jelentenek az irodalomkritikai párbeszéd számára is. A Pintér-drámák elemzésére és vizsgálatára egyre többen vállalkoznak, munkásságáról megannyi fontos cikk és értekezés született már, a sor pedig bizonyosan bővülni fog még, hiszen Pintér műveiről mindig lehet újat mondani. E tanulmányban magam is arra vállalkozom, hogy olyan szempontok mentén vizsgáljam három szabadon választott darabját, melyek még nem kerültek részletes tárgyalásra.

Az irodalmi alapot Pintér drámái, a tudományos kiindulópontot pedig az egeri Eszterházy Károly Katolikus Egyetem 2020-ban publikált, Pintér drámaírói munkásságát komplex módon vizsgáló konferenciakötete jelentette.¹ E kiadvány tárgyalja többek között a szövegekben megjelenő politikumot, a pintéri konfliktusalakítás sajátosságait, a verses beszéd funkcióját, és az (eddig) egyetlen verses darab rímeit. Pintér előszeretettel ír a feldolgozatlan, múltbéli traumákról, a sok családot és párt érintő belső gondokról, az egész társadalmat megrázó eseményekről, a szőnyeg alá söpört és elhallgatott problémákról. Gyakran mutatja meg az érem másik oldalát, és azt, hogy a tettek súlyos következményekkel járhatnak.

Elemzésem során vizsgálni kívánom a művekben felmerülő erkölcsi kérdéseket és dilemmákat, valamint a magán- és közéleti tabutémákat, melyeket két

¹ ONDER Csaba szerk., *Tanulmányok az irodalomtudomány köréből: Pintér Béla drámái*, in Acta Universitatis de Carolo Eszterházy Nominatae. Nova Series Tom. XXIII. Sectio Litterarum (Eger: Eszterházy Károly Egyetem, 2020)

csoportban tanulmányoztam: a családra és az egyénre kiható problémák (szere-
tetlenség, hűtlenség, válás, gyermektelenség, családon belüli erőszak stb.), illetve
a teljes társadalmat érintő témák (gyilkosság, cigányellenesség, pedofília, ügy-
nökkérdés, hatalommal való visszaélés). A dolgozat középpontjában álló
drámákon kívül Pintér más fontos műveiben is feltűnnek az általam kiemelt
témák (*A Sehova Kapuja*, *A Démon Gyermekai*, *A 42. hét*, *BÁRKIBÁRMIKOR*, *Fá-
cántánc*, *Szívszakadtig*), ez pedig további elemzésekhez biztosít kiindulópontot.

Pofonok közt felnőni (*A Sütemények Királynője*)

Pintér egyik korai, 2004-es drámájában, *A Sütemények Királynőjében* a családon
belüli erőszak súlyos témakörét helyezi középpontba, annak legszélsőségebb
példáit bemutatva. Ám nem elégszik meg ennyivel, az olvasó okulása (vagy két-
ségbeejtése?) érdekében szóba kerül még a gyerekgyilkosság, a hatalommal való
visszaélés, testi és mentális betegségek is, mindezt pedig (gyermeteg) szentmise
festi alá.

A családon belüli erőszak kényes téma, de Pintér szerint nem fordíthatjuk el a
fejünket. A lesújtó, de létező jelenségnek figyelmet kell szentelnünk akkor is, ha
nem akarunk. Már a dráma elején megjelenő tabusértés mellbe vágja az olvasót,
amikor Lajos bácsi az okfeltáró beszélgetés során kendőzetlenül használja a „be-
szartál” kifejezést egy kislány előtt. Pintér rámutat, hogy nem csupán a szó sze-
rinti bántalmazás van romboló hatással a gyerekek fejlődésére, hanem egy-egy
ártalmatlannak tűnő kifejezés is. Erika problémája mögött nyilvánvalóan pszi-
chés okok állnak, melyek feltárására egyedül tanára tesz kísérletet, de ő is feladja,
mikor saját szemével látja a Kosár-házban uralkodó állapotot. Szülei sem próbál-
nak segíteni a kislányon, csak újabb szidást kap, mert így próbálja „leégetni” csa-
ládját. Erika inkontinenciája végigvonul a művön, s bár az olvasó hamar megta-
lálja az okot, a kislány családja (látszólag) értetlenül áll a probléma előtt. Unoka-
testvérei gúnyolják Erikát, és születésnap tortáját bekenik ürülékkel, amit Erika
és Pista jóízűen elfogyaszt. Pintér újabb tabusértést követ el. Az állandóan bán-
talmazott gyerek már azt sem veszi észre, hogy egyetlen ajándékát is tönkretet-
ték, a kegyetlen apa pedig saját bőrén tapasztalja meg (bár nincs tudatában), mit
tett lányával. Az Erika problémájára adott reakciók egyértelmű képet festenek a
család problémamegoldó képességéről: nem kell tudomást venni a bajról, vagy
ha mégis muszáj, minden elintézhető néhány durva szóval és pofonnal.

Pintér a szerető és gondoskodó anya képét is lerombolja, s ezáltal újabb taburól
rántja le a leplet: nem csak a férfiak válhatnak bántalmazó családtagokká, ha-
nem a nők is. Az anya segítségével arra is rávilágít, hogy a verbális erőszak épp-

oly pusztító, mint a fizikai: Olga élete megrontójának tartja Erikát, és ezt többször kimondatja lányával. Pintér ekkor felvillantja az érem másik oldalát: az anya ugyanúgy áldozat, mint a lánya. A nőnek is el kell viselnie bántalmazó férje szavait és tetteit (akit valójában sosem szeretett), emellett betegséggel is küzd. Ekkora teher alatt könnyen megtörhet az ember, s úgy láthatja, egyszerűbb a gyermek, mint a bántalmazó férj ellen fordulni. Olga látszólag a vallásban keres megedzést, de csupán azt éri el, hogy az álszentség kérdésköre is képbe kerül, melynek kapcsán elgondolkodtató, hogy az ember mit mutat a külvilágnak, és milyen valójában. Az asszony templomba járó, buzgó hívőnek vallja magát, valójában azonban épp olyan kegyetlen személyiség, mint férje. Olga karaktere kapcsán a betegség tabuja is előkerül: nem derül ki, hogy valóban rákos-e, vagy csupán férjének mondja ezt, remélve, hogy így elnézőbb lesz vele. Az olvasóban megfogalmazódik a kérdés, hogy etikus-e halálos betegséggel kapcsolatban hazudni. A drámaíró Miska karakterén keresztül a mentális betegséget is szóba hozza, mivel a férfi elmebeteg (legalábbis a rokonok annak állítják be), emiatt az erőszakos Pistának kell gondoskodnia bátyja családjáról is, s a dupla csapás még szörnyűbbé teszi az eseményeket. A fiúk hangot adnak apjuk iránti gyűlöletüknek („Az nem az apánk! Az egy elmebeteg!”²), amit Miska talán fel sem fog, de az olvasó a férfi helyett is megérzi a szavak elviselhetetlen súlyát.

Anikó, a másik családanya sem jobb sógornőjénél vagy annak férjénél: fiait rendszeresen veri, nem is titkolja, hogy Zoli és Tibi megkeserítik az életét. (Ennek ellenére a két fiú az Ödipusz-komplexus jeleit mutatja, amikor feleségül akarják venni anyjukat.³ Bár ezt a fejlődési szakaszt már ki kellett volna nőniük, de képtelenek voltak rá, mert sem apjukkal, sem nevelőapjukkal nem tudnak azonosulni.) Mindeközben ő is kiszolgáltatott helyzetben van Pistával szemben, mert a férfi vele próbál nemi életet élni felesége helyett. Nem csoda hát, hogy ilyen körülmények között a gyerekek rossz irányba fejlődnek: a fiúk legjobb játéknak egymás kigúnyolását találják, apjához hasonlóan a hétéves Erika is italozik néha, és képtelen különbséget tenni képzelet és valóság között. Azt hiszi, szeretett kutyája még mindig életben van, majd kénytelen lesz azonosulni vele, mikor szülei kutyaként kezdi kezelni. Pintér megmutatja, mit jelent az, ha szó szerint állatként bánnak az emberrel: Miska és Papa csak moslékot kap enni, Erikát láncra veri az apja. Lajos bácsi látogatásán és meddő próbálkozásán keresztül Pintér arra hívja fel a figyelmet, milyen nehéz kívülállóként változtatni a katasztrófálissá fajult körülményeken, vagy megmenteni az áldozatul eső gyerekeket. Ezál-

² PINTÉR Béla, „A Sütemények Királynője”, in uő., *Drámák*, szerk. ENYEDI Éva, 81-110 (Budapest: Saxum Kiadó, 2013), 103. A továbbiakban a főszövegben *A Sütemények Királynőjéből* vett idézeteket oldalszámmal jelölöm.

³ N. KOLLÁR Katalin, SZABÓ Éva, szerk., *Pszichológia pedagógusoknak* (Budapest: Osiris Kiadó, 2004), 45., 506.

tal jó alkalom kínálkozik a szerző számára, hogy a korrupció kérdéskörét is beemelje a drámába: Pista mindenre felhatalmazva érzi magát azáltal, hogy rendőr alezredes, és megfenyegeti a tanítót, de a szerző ekkor felvillantja a hatalommal való visszaélés pozitív oldalát is, ugyanis Lajos Erika védelmének érdekében kívánja felhasználni hatalmát, és börtönbe juttatni Pistát.

Pintér sajátos dramaturgiai eszközökkel teszi még nyomasztóbbá a cselekményt: a helyszín mindvégig egy kör alakú forgószínpad, ahol nincs hová elbújni, így bármi történik, annak minden családtag szemtanúja. Pista a gyerekek szemeláttára próbál szeretkezni Anikóval, fülük hallatára biztatja Lajost a nők felpofozására, és a gyerekek hiába fordulnak el, vagy próbálnak nem odafigyelni, hiszen a traumák elől nincs menekvés. A szereplők által használt mondatokban pedig a szerző ötvözi a humort a kegyetlen igazsággal: PISTA: Én ezzel a kézzel soha nem ütöttem meg senkit! Ok nélkül. (101.); PISTA: Nem iszom többet, Olgikám. (...) Olga, adjál nekem konyakot, mert nagyon szenvedek! (108-109.); ERIKA: ...de csak egyszer volt, hogy nem volt [vacsora]. Meg többször is néha. (84.)

A teljes drámát aláfesti (vagy meg-megszakítja) az Erika által celebrált szentmise, melyhez minden szereplő csatlakozik, és együtt mondják a hívekre eső szövegrészeket. A kislány gyermeki világának megfelelően módosítja a frázisokat („A Kisvakond kegyelme, Mekk Mester szeretete és a Tomi Sztár egyesítő ereje legyen mindnyájatokkal!” 85). Pintér megmutatja, hogy egy bántalmazó közösségben mennyire üressé válnak a hitbuzgó szavak, s mindenki álszentnek tűnik, aki szájára veszi azokat. A legszentebb áldozat „eljátszása” kegyetlenül éles ellentétet jelent a káromkodásokkal és elcsattanó pofonokkal szemben. A szerző azt sugallja, ha Isten nem könyörül, bizony nekünk kell segítenünk embertársainkon.

A történet végén Pintér még egyet csavar az eseményeken, megfosztva ezzel az olvasót az utolsó reménysugártól is: az addig őrangyalként munkálkodó Lajos bácsiról kiderül, hogy ő a símaszkos gyerekgyilkos (és pedofil), aki még saját családjánál is nagyobb veszélyt jelent a kislányra. A szerző könyörtelenül mutatja meg, hogy senkiben sem lehet bízni, és nem engedi, hogy elfordítsuk fejünket az igazságtól: minden ember romlott, csak egyesek jobban titkolják, mások kevésbé. A férfi magát nevetségessé téve magyarázkodik a kislánynak, ironikus módon Pista aljasságát felismeri, de sajátját nem. Tettét megpróbálja helytálló érvekkel alátámasztani, s okfejtése közben felmerülhet a kérdés, vajon hogyan lehet segíteni egy lelkileg örökre megnyomorodott gyermeknek, van-e egyáltalán más megoldás számára a halálon kívül. Az utóbbi kérdésre Pintér segítsége nélkül is egyértelmű a válasz, ám az előbbire már korántsem. Bár Erika megmenekül a dráma

végén, a befejezés mégsem hoz megnyugvást az olvasó számára: túl sok fájdalom marad feloldatlanul, és egyetlen emberhez méltó cselekedet sincs.

Drámájában Pintér megmutatja, hogyan képes egyetlen rossz ember tönkretenni az összes körülötte élőt, és mennyire nehéz kilépni egy bántalmazó családból. Az ilyen környezetben nevelkedő gyerekek helyzetére is felhívja az olvasó figyelmét, akiknek még kevesebb lehetőségük van a menekülésre, ám annál nagyobb lelki károkat szenvednek. A dráma a mindenkiben ott lakó embertelenségről mesél, és arról a fájdalmas igazságról, hogy senkiben sem lehet bízni. Az ezzel való szembenézés elkerülhetetlen, ám jobban járunk, ha hagyjuk, hogy a kíméletlen élet helyett Pintér (drámája) tanítson bennünket.

Örökbe fogadott fájdalom (Szutyok)

Pintér *Szutyok* című műve kilép a szocializmus által uralt világból, hogy a huszonegyedik századi Magyarországon találjon új témákra. A 2010-ben íródott és akörül játszódó dráma bizonyítja, hogy a modern és szabad Magyarország is bővelkedik a drámaíró számára ihletet jelentő erkölcsi problémákban és tabutémákban. A szerző ismét a családi gondokat helyezi középpontba, s jó érzékkel kombinálja azokat néhány, az egész társadalmat érintő nehézséggel. A gyermekvállalás mindennapi vágyából kiindulva mutatja meg, mi történik, ha az esélyteleneknek adott esély visszavonásra kerül.

Pintér már a dráma elején nehéz témával szembesíti olvasóját: a gyermektelenség és a meddőség kérdéskörével. A gyermeknemzéssel évek óta hiába próbálkozó Attilának és Irénnek a legnagyobb rémálma válik valóra, amikor (új) orvosuk közli velük, hogy sosem lehet saját gyermekük. A rengeteg lemondással és bánattal járó, sokszor eredménytelen próbálkozásokat a kapcsolat is megsínyli, gyakran menthetetlenné válik. Meddig van értelme próbálkozni, és vajon mennyit bír el a két fél? Érdemes-e feláldozni a szerelmet a sikertelennek bizonyuló gyermekvállalás oltárán? Az orvosi beavatkozáson kívül persze van még egy lehetőség: az örökbefogadás. Pintér újabb érzékeny témát állít drámája középpontjába, s rávilágít, hogy a legnagyobb jóindulat által vezérelt tettek is végződhetnek tragédiával.

Irén és Attila rájönnek, hogy nincs más lehetőségük az örökbefogadáson kívül, ám ez máris konfliktust szül közöttük, ugyanis a férfi nem akarja másvalaki gyermekét magához venni. Vajon képesek lesznek-e a nevelőszülők valaha úgy szeretni a befogadott gyermeket, mintha sajátjuk volna? Irén méhét műtéti úton el kellett távolítani, ami teljesen összetöri az asszonyt, hiszen élettársának még lehet saját utódja, neki azonban már semmiképp. Megrendül az asszony önma-

gáról kialakított képe, többé nem érzi magát teljes értékű nőnek, s arra biztatja Attilát, keressen magának olyasvalakit, aki képes teherbe esni. Bizonyára sok meddő asszony fejében fordulnak meg hasonló gondolatok, pedig nem volna szabad abban a hitben élniük, hogy egy meg nem kapott lehetőség miatt kevesebbet érnek más nőtársaiknál. Attila és Irén helyzetét tovább nehezíti, hogy falujuk lakói tőlük várják, hogy fiatalokkal népesítsék be az egyre öregedő közösséget.

A pár látogatást tesz egy nevelőotthonban, ahol a gondozónővel folytatott beszélgetés során leszögezik, hogy csecsemőt szeretnének, de semmiképpen sem cigányt. Ez több problémára is ráirányítja az olvasó figyelmét: a nagyobb gyerekek sokszor esélyt sem kapnak az örökbefogadótól, mert a szülők úgy gondolhatják, őket már nem lehet a saját elképzeléseik szerint nevelni. A cigányokkal szembeni negatív előítélet az egész társadalmat érintő tabutémának tekinthető, Pintér épp emiatt alakítja úgy az eseményeket, hogy a kérdés a teljes drámát végig kísérje. Attilaék nemet mondanak a roma származású csecsemőre, feltehetően azért, mert a cigányokat eredendően rossznak tartják, pedig felnevelésével lerombolhatnák az előítéletet, s bizonyíthatnák azt is, hogy nincs rossz gyermek, csak rosszul nevelt. Az árvák között felfigyelnek Demján Rózsira (becenevén Szutyokra), aki nem cigány ugyan, de gyűlölettel fordul a világ felé, nehéz sorsának történetét nem rejtí véka alá, s látszólag kimeríti a kezelhetetlen gyermek fogalmát. Ő maga is elismeri, hogy nagyon rossz természete van, Irén pedig azzal biztatja a lányt, hogy náluk majd megváltozik. Persze érthető, hogy a nő miért mondja ezt, de érdemes feltenni a kérdést, az-e az örökbefogadó szülő feladata, hogy megváltoztassa a gyermeket? Nem jár neki feltétel nélküli elfogadás és szeretet? Hogyan fogja érinteni, ha rájön, hogy a felnőttek nem önmagáért vették magukhoz, hanem azért a gyermekért, akit „faragni” akarnak belőle?

Rózsai azonban hamar megmutatja jó oldalát is, tudniillik hűséges barát, aki „vértestvére”, Romvári Anita nélkül nem hajlandó elhagyni az intézetet. Bár Irénék határozottan kijelentik, hogy mindkét lányt el akarják vinni magukkal, az csak később derül ki, hogy Anita cigány származású. Végül (meglepő módon) ez sem tartja vissza őket, segíteni akarnak a két árván, ezért – telve jóindulattal és szeretettel – hazatérnek velük. Bár a csővári lakosok azt ígérték Irénnek, segítik őket a nehéz időkben, mégis elszörnyednek és ítélni kezdenek, amikor a lányok felbukkannak a pár oldalán. Anita azonban rájön, hogyan tudja elfogadtatni (sőt megszerettetni) magát a közösség tagjaival: azt állítja magáról, hogy szülei és testvérei lövöldözés áldozatai lettek (ami utalás a 2008-2009-es, vagyis a darab jelen idejét közvetlenül megelőző romagyilkosságokra), emiatt került árvaházba. Ekkor a két idős férfi, Bandi és Pali bácsi rögtön étellel kínálják, amit addig hiába kért szép szóval a lány. Érdemes elgondolkodni azon, hogy Anita tiszteletteljes

viselkedését és árvaságának tényét nem tartották elég jó indoknak ahhoz, hogy befogadják a lányt. Esélyt sem kap, hiszen cigánylány, akinek biztosan önhibájából hányattatott a sorsa. Anita kénytelen hazudni, s olyan eszközökhöz nyúlni, melyekhez nem akart: ha „fajtáját” hazugnak tartják, ő kész azonosulni ezzel, és az emberek ellen fordítja előítéletüket.

A lányt végül mindenki elfogadja és megszereti, hiszen mindenben segít újdonsült szüleinek, alázattal fordul az őt körülvevő emberek felé. Rózsának azonban nem megy ilyen könnyen az alkalmazkodás, bár szereti Attiláékat, ezt nehezen (és gyakran rosszul) mutatja ki. Sajátos szeretetnyelvvel rendelkezik, s magára tetováltatja gondviselőinek nevét, akik megrökönyödnek a különös ajándék láttán. Nem a megfelelő pillanatot választva éppen ekkor közlik vele, hogy konzultáltak egy fogorvossal, aki kész rendbe hozni a lány szörnyen csúnya fogsorát. Rózsi megalázva érzi magát, mert szülei nem fogadják el kinézetét, képtelenek örülni a meglepetésnek, s Béla elhitette vele, hogy Irénék nem önmagáért szeretik, csak a pénz kell nekik, amit az árvák után kapnak. Rózsi nehéz élete tehát az intézetben kívül sem lesz könnyebb, sőt még nagyobb érzelmi megpróbáltatásoknak van kitéve. Fontos a szándék, de önmagában mégsem elegendő, mert az árváknak nem elsősorban anyagi javakra, hanem szeretetre van szükségük, jóval többre, mint amennyit az intézetben valaha kaphatnának. Pintér megmutatja, hogyan fajul el a nem megfelelően szeretett Rózsi esete, és a sok fájdalom hogyan befolyásolja viselkedését.

A lány akaratlanul is útját állja nevelőapja sikerének, amikor hiányos angol-tudása miatt az Attila által rendezett előadás nem jut el egy neves színházi fesztiválra. A feszültség egyre fokozódik a férfi és a lány között, aki már az Anita iránt érzett haragját sem tudja többé magába fojtani, a testvéri féltékenység felülkerekedik a jóbaráti szereteten. Etus néni elveszett pénztárcáját a cigánylánynál találják meg, aki ezután sírva könyörög a közösség bocsánatáért. Az emberek hajlandóak szemet hunyni az eset fölött, ám Rózsi teljesen felháborodik azon, hogy Anitát nem küldik vissza az intézetbe (nem egyértelmű, hogy tényleg Anita tette-e el a tárcát, vagy valaki a zsebébe rejtette). Ekkor Rózsi úgy dönt, nem hajlandó az általa álszentnek hitt emberek között élni, és ő tér vissza a gondozottak közé. Irén megnyugodva vallja be, hogy képtelen volt megszeretni a csúnya lányt, akinek a lelke a fogainál is feketébb.

A nő az olvasónak csalódást okozó pintéri karakter, mert mire kiderül róla, hogy álszent, addigra már kedvelhetővé vált: éppoly előítéletes a lánnyal szemben, mint mindenki más, és hirtelen tett ígéretéhez nem tudja tartani magát, meg sem próbálja szeretni Rózsit. Ezt követően minden álnokságról lehull a lepel, az öntörvényű lány ugyanis visszatér, és tudatja Irénnel, hogy Attila és Anita között

szerelmi viszony van, s közben arról is biztosítja, hogy ő maga nagyon szereti nevelőanyját. Irén ugyan elküldi a lányt, de hamarosan kiderül, hogy Attila és Anita valóban egymásba szerettek. A megcsalás problémája itt is felmerül, ráadásul meglehetősen etikátlan formában, hiszen Attila éppen nevelt lányával lépett félre. A két fél azzal próbál mentegetőzni, hogy egymásba szerettek, ám a terhesség kapcsán ott a kérdés, vajon Attila tényleg szerelmes-e, vagy pusztán eszköznek tekinti a cigánylányt, akitől saját gyermeke születhet? Azt képzelik, megfelelő engesztelés volna, ha segítenének az egyedül maradó Irénnek, ám ez megalázó ajánlat az asszony számára. Rózsának tehát igaza lesz, Anita egyáltalán nem szent, ahogyan Attila is árulóvá vált, amikor nem tudott parancsolni vágyainak.

Irén ezután újra magához veszi az időközben cigány- és zsidóellenessé vált Rózsit, aki segít neki mielőbb kisbabához jutni. A lány karaktere meglehetősen ellentmondásos, hiszen úgy követeli másoktól, hogy tisztességesen és becsületesen éljenek, hogy ő maga nemzetiszocialista elveket vall: „Tisztességesen kell élni. Tudom, hogy az Attila mellett elszoktak ettől, de ha nem vette volna észre, itt már új világ kezdődött el!”⁴ Gyűlölettel fordul Attila és Anita születendő gyermeke felé, mert meg van győződve arról, hogy a férfi zsidó felmenőkkel rendelkezik, így olyan gyermeke születne, akinek nincs létjogosultsága, hiszen az apja zsidó, az anyja pedig cigány. Pintér rávilágít, meddig tud fajulni a romákkal szembeni, először ártalmatlannak tűnő előítélet, mely akár életet is követelhet.

Rózi rábeszéli Anitát, hogy szakítsa meg terhességét, így bosszút áll Attilán, s megakadályozza egy általa eredendően bűnösnek vélt gyermek születését. (Mindez az abortusz témáját is beemeli a drámába.) Rózi ironikus módon úgy veszíti el életét, ahogy a második világháború alatt a náci Németország megszábadult a zsidó holttestektől: Attila a lángoló kemencébe löki, miután elvágta a torkát. Ezt követően Irén kisbabával a karján sétál be, és kezdetét veszi Attila bűnhődése: gyilkosság miatt börtönbe fog kerülni, elveszítette születendő gyermekét, és már arra sincs lehetősége, hogy Irén oldalán sajátjaként neveljen egy örökbe fogadott csecsemőt. E pintéri történet végén is csak megbánás és fájdalom marad, s kegyetlen módon ott ér véget, ahol az új élet kezdődik: egyedül Irén kap esélyt, s olvasóként csak remélhetjük, hogy tanult a történetekből.

Drámájában Pintér az örökbefogadási szándék mögött rejlő jólelkűséget veszi alapul, ám okulásunk érdekében fel is forgatja azt: megmutatja, hogy a jóindulat mellett milyen nehezen fér meg az előítéletesség, és hogy nem könnyű az előbbivel leküzdeni az utóbbit. Az olvasó ismét szembesül a könnyelmű döntések nagy

⁴ PINTÉR Béla, „Szutyok”, in uő., *Drámák...*, 149-195, 189.

arával és a mindenkiben ott lakó előítéletességgel, mely néha különösen alattomos formát ölt: már akkor is hibázunk, amikor csak külső alapján alkotunk véleményyt a másikról. Pintér drámájában (nem is olyan mélyen) ott rejlik az örök érvényű üzenet, mely szerint önző tetteinket nincs jogunk mások boldogságának árán véghez vinni. Ezzel azonban nem olyan egyszerű szembenézni, mint átga-zolni az embereken.

A zsarolás áldozatai (*Titkaink*)

Pintér egy későbbi, 2013-as drámájában, a *Titkaink*ban továbbra is érzékeny kérdéseket és tabutémákat feszeget, s a korábbiakhoz hasonlóan, felkavaró módon vegyíti ezeket. A történet ezúttal visszarepít *A Sütemények Királynőjéből* már ismerős nyolcvanas évekbe, Pintér azonban új témákat vesz elő a szocialista Magyarország kimeríthetetlen titoktárából: megmutatja, hogyan hat a magánéletre a politikai eredetű zsarolás, s hogyan vezet ez családok széteséséhez.

A dráma elején szóba kerül a korábban már (felületesen) érintett pedofília, ami itt a történet egyik magját képezi. A népzene gyűjtő Balla Bán István gyötrődve vallja be pszichológusának, hogy beteges vágyat érez hétéves nevelt lánya iránt. A tabu szempontjából mindez azért fontos, mert Pintér bepillantást enged a tortult szexualitású ember lelki világába, megmutatja, hogy a pedofiliával élők nem egytől egyig gonosztevők, néhányan nagyon is szenvednek speciális helyzetükben, és megpróbálnak szakembertől kérni segítséget. Istvánt megviseli mentális eredetű problémája, nehezen beszél róla, bármit megtenne a gyógyulás érdekében. Állítása szerint e gyermek az első, aki iránt furcsa érzései támadtak, de képtelen lenne kiélni rajta vágyait. Később kiderül, hogy mégis molesztálja a kislányt, de ez a helyzet sem abból áll, amire az olvasó először gondolna. Timike saját bevallása szerint kifejezetten élvezzi, hogy „megpusztilhatja a manócskát”, míg István próbál ellenállni, és végig lelkiismeret-furdalás gyötri, majd el is sírja magát, mert jól tudja, hogy nem volna szabad ezt művelnie az érte rajongó Timikével. A pedofil férfi ezúttal nem durva gyermekbántalmazóként tűnik fel, a kislány pedig látszólag nem traumaként éli meg a történeteket (bár kétségtelenül hatással lesznek fejlődésére). Arra is fény derül, hogy Istvánnak nehéz gyermek-kora volt, édesanyja korán meghalt, apja pedig gyakran megverte. A történet egy pontján álomszerű vízió gyötri a férfit, melyben Timike a rég elvesztett anyaként jelenik meg, ráadásul a pedofiliával vádolt Michael Jackson öltözetében. E jelenet megvilágítja az olvasó számára, hogy a férfi is bántalmazott gyerek volt, s bár ez árnyalja a róla kialakult képet, mégsem menti fel tettei alól.

István karakteréhez szorosan kapcsolódik egy másik fontos tabu, az ügynök-kérdés, mely a mai napig hatással van a magyar közéletre. Pintér ezúttal is az érem másik oldalát kívánja megmutatni, vagyis azt, hogy nincs jogunk ítélkezni az ügynökmúltsal rendelkezők felett, hiszen sokan zsarolás áldozatai lettek, és ennek ellenére is próbálták megvédeni barátaikat, szeretteiket. A hatalom emberei Istvánt akarják felhasználni jó barátja, Tatár Imre lebuktatására, aki rendszerellenes tevékenységet végez. István börtönbe kerülhet, és elveszítheti családtagjai, ismerősei szeretetét, megbecsülését, ha nem ír jelentéseket Imréről (aki a Vasfüggöny című szamizdat lap főszerkesztője). Annál, hogy mennyire erkölcsös egymás lehallgatása és elárulása, lényegesebb kérdés, hogy mit tehet az árulásra buzdított személy, és hogyan fog együtt élni döntésének következményeivel? Pintér nem várja, hogy az olvasó nyíltan állást foglaljon, de belülről mutatja meg, milyen kényes helyzet ez. Ezen a ponton érdemes szót ejteni Szujó Zsolt karakteréről, akit a szerző arra használ, hogy ismét szemléltesse, senkiben sem lehet bízni (bár ez a Kádár-korszakban nem olyan meglepő). Az olvasó eleinte talán rokonszenvez az együgyű, de lelkes férfivel, ám róla is hamar kiderül, hogy a párt embere, ráadásul ő felügyeli a besúgásra kényszerített Istvánt.

Hozzá hasonló szereplő Pánczél György, az MSZMP hűséges embere, akinek kötelessége gondoskodni a Vasfüggöny felszámolásáról. Ennek érdekében kész álszent tetteket is véghezvinni: úgy tesz, mintha Balla Bán elvtárs oldalán állna, hízélgésével próbálja engesztelni a megzsarolt férfit, és Kossuth-díjjal kívánja megvesztegetni. Pintér a kétértelmű mondatokon keresztül sejteni engedi, hogy Pánczélnek is vannak olyan titkai, melyek a szocialista időkben bűnnek számítottak: „Kettesben akarok lenni Balla Bán elvtárral!”, „Ha valóban nincs ma estére programja, szívesen vendégül látnám magát a házámban. (...) Minden adott ahhoz, hogy egy igazán kellemes estét töltsünk el együtt.”⁵ Pozíciójából adódóan Pánczél György nem zsarolható, bár miért is volna szükség a hatalom hű robotosának megfenyegetésére? Csupán azon elvtársak titkait kell kiteregetni, akik nem hajlandóak együttműködni. A megzsarolt férfi próbál úgy tevékenykedni, hogy ne váljon Imre árulójává, de közben megadja a kommunistáknak, amit követelnek. Végül akaratlanul buktatja le barátját, emiatt még nagyobb lelkiismeret-furdalással kénytelen együtt élni, majd családját is elveszíti, és teljesen magára marad. Egyetlen látogatója Imre fia, Ferike lesz, aki iránt szintén kimondhatatlan vágyai támadnak. Miután újra egyedül marad, elhatalmasodik rajta a magány és a bűntudat, undorodik beteges vágyaitól, melyek elől nincs menek-

⁵ PINTÉR Béla, „Titkaink”, in uő., *Újabb drámák*, szerk. ENYEDI Éva, JÉKELY Anna, 7-55 (Budapest: Saxum Kiadó, 2018), 44., 45.

vés. Rájön, hogy a börtönön kívül van még egy „gyógymód” a pedofíliára és a szenvedésre: a halál. Jelképes módon úgy követ el öngyilkosságot, hogy többször ágyékon szúrja magát. A szerző megmutatja, hogyan esik valaki szó szerint a zsarolás áldozatává, amikor problémájára segítség helyett fenyegetést kap. Istvánt minden olyan ember jelképének tekinthetjük, akit ügynök léte felőrölt a zsarolásból fakadó lelkiismeret-furdalás.

A drámában megjelenő két pár kapcsán sok erkölcsi kérdés merül fel a szerelmet, a családot, az együttélést és a megcsalást illetően. Imre Beával él együtt, amit előző kapcsolatából (házasságából) született fia nehezen visel, a nő iránt érzett haragot Ferike nem tudja és nem is akarja leküzdeni. Bea azzal mentegetőzik a fiú előtt, hogy apjával szeretik egymást, de ez vajon megfelelő indok a korábbi házasság felbontására? Felmerül a kérdés, hogy önzés-e mások kárán új életet kezdeni, vagy a boldogság elérése érdekében mindent szabad? Ferikét mindenestre nem vigasztalja, hogy apja egy másik nő oldalán találta meg a helyét. Imrét bántja, hogy fia és volt felesége szenvednek nélküle, a kávézóban megszólaló dal (*Levél Apukához*) pedig tovább erősíti lelkiismeret-furdalását, és sírva fakad. Ferikét már nem tudja meghatni a látvány, apja túl sok csalódást okozott neki. Vajon be lehet-e gyógyítani a gyermek sebeit, aki szülei kapcsolatának megromlását kénytelen volt végignézni? Bea arról is beszél, hogy Imre és ő családot akarnak alapítani, amin a férfi nagyon meglepődik, bizonyára azt hiszi, Bea gyerek(ek)et szeretne. Bár nem derül ki, tényleg így van-e, de érdemes elgondolkodni a férfi reakcióján és a család fogalmán. Miért gondol Imre rögtön arra, hogy a nő családalapítás alatt gyermekvállalást ért? Hiszen nem pusztán akkor beszélhetünk családról, ha a házastársak szülőkként is funkcionálnak. Két (együtt élő) ember szeretetközössége már önmagában családot hoz létre, bár a szereplők esetét látva talán érdemes mielőbb tisztázni, hogyan viszonyul a két fél a gyermekvállaláshoz, mert az utólagos félreértések a kapcsolat rovására mehetnek. Imre és Bea nem csak e tekintetben nevezhető furcsa párnak, hiszen nagyon eltérően vélekednek a rendszerről, melyben élnek. Azonban Imre esetében a szív szava felülírja az ész törvényét: annak ellenére marad Beával, hogy a nő elvakultan is teníti a szocializmust (bár kérdéses, hogy meddig tartható fenn egy ilyen kapcsolat). Megfontolandó probléma az is, vajon tényleg a szerelem hajtja-e Imrét, vagy sokkal inkább az, hogy Bea nem hajlandó szeretkezni vele? István és Kata házasságát szintén megnehezíti a nemi élet hiánya, ennek kapcsán a hűtlenség problematikája merül fel: a férfi a saját lányaként nevelt Timikével csalta meg Katát, ami nemcsak erkölcstelen, hanem beteges cselekedet is.

A szerző ezúttal nem hagyja kérdések között az olvasót: a dráma végén minden szereplőn jól látszik a történetek hatása és rendszerhez való viszonyulásuk ered-

ménye. Szujó és Bea magasra jutottak a ranglétrán, amit annak köszönhetnek, hogy az új hatalmat éppúgy kiszolgálták, mint a régit. Timike személyisége negatív irányba fejlődött, hiszen agresszív felnőtt lett (és gyermekkori traumái talán nemi irányultságát is befolyásolták). Tatár Imre előbb börtönbe került, majd meghalt, fia pedig – bár sikeres zongoraművész lett – sosem tudott napirendre térni apja halála fölött.

Pintér ezúttal megmutatja, hogyan hat életekre és emberi kapcsolatokra a féltve őrzött titkok napvilágra kerülése, és milyen áldozatokat követel azok elrejtése. A zsaroló szocializmus képén keresztül világít rá, mennyire törékeny a magánélet, és milyen nehéz az állandóan változó emberek között élni. A szerző egyre súlyosabb tabukról rántja le a leplet, és nem fél megmutatni az érem mindkét oldalát: az ügynökök nem feltétlen saját akaratukból váltak árulókká, a pedofil vágyakkal élők pedig gyakran megviseli helyzetük, de ettől függetlenül feladniük kell tetteikért.

Összegzés

Pintér drámái nyugtalanítóak, olykor kegyetlenek, de minden esetben elérik, hogy az olvasó elmélkedni kezdjen a történeteken. A szerző jó érzéssel, pontosan ragadja meg az emberi természet árnyoldalait és a társadalom visszasságait, amikor egy látszólag hétköznapi történetben kombinálja azokat. Mindenkori ihletforrása maga az élet, legyen szó a szocialista időkről vagy mindarról, ami a huszonegyedik századi Magyarországon történik (történhet). Azokra a tragikus pontokra irányítja tekintetünket, ahonnan legszívesebben elkapnánk, de jó okkal teszi: ha képesek vagyunk szembenézni mindazzal, amiről beszél, akkor életre szóló tanulságokat vonhatunk le magunkkal és az emberekkel kapcsolatban. Pintér mindent elénk helyez, ami világlátásunk bővülését segítheti, csupán rajtunk múlik, hajlandóak vagyunk-e tágítani határainkon. Ezzel párhuzamosan az életmű is folyamatosan gyarapszik, darabjainak száma egyre nő, hosszú ideig alapot biztosítva a további elemzésekhez és vizsgálatokhoz. Pintér Béla kulcsfontosságú író, akinek drámái magukért beszélnek, bennünket pedig arra buzdítanak, hogy róluk beszéljünk.

Bibliográfia:

- N. KOLLÁR Katalin, SZABÓ Éva, szerk. *Pszichológia pedagógusoknak*. Budapest: Osiris Kiadó, 2004.
- ONDER Csaba szerk. *Tanulmányok az irodalomtudomány köréből: Pintér Béla drámái*. In: Acta Universitatis de Carolo Eszterházy Nominatae. Nova Series Tom. XXIII. Sectio Litterarum. Eger: Eszterházy Károly Egyetem, 2020.
- PINTÉR Béla. „A Sütemények Királynője”. In uő., *Drámák*, szerkesztette ENYEDI Éva, 81-110. Budapest: Saxum Kiadó, 2013.
- PINTÉR Béla. „Szutyok”. In uő., *Drámák*, szerkesztette ENYEDI Éva, 149-195. Budapest: Saxum Kiadó, 2013.
- PINTÉR Béla. „Titkaink”. In uő., *Újabb drámák*, szerkesztette ENYEDI Éva, JÉKELY Anna, 7-55. Budapest: Saxum Kiadó, 2018.

SZÖVEGALKOTÁS A TÁRSADALMI FELELŐSSÉGVÁLLALÁS JEGYÉBEN A K2 SZÍNHÁZBAN

Számos független társulat működik Magyarországon, melyek helyzetéről és működéséről temérdek tanulmány született már. A jelen írás főszereplője az egyik igen elismert, fiatal művészekből álló csapat, a k2 Színház. Ahogy minden független magyar társulatnak, úgy a k2-nek is sajátos arculata van. Tanulmányom célja, hogy megmutassam, mitől mások ők, mint a többi független társulat, mi az, ami őket egyedivé és végtelenül izgalmassá teszi.

2010-ben alakult az állandó játszóhellyel nem rendelkező független színházi műhely, a k2 Színház.¹ A Kaposvári Egyetem akkor végzős színészhallgatóiból Fábián Péter és Benkó Bence verbuvált társulatot. Habár esetükben nem lehet radikális váltásról beszélni, az, hogy rendezőként komfortosabban mozognak, korán nyilvánvalóvá vált. Másodéves korukban hozták létre első előadásukat *Magyar monoszkóp* címmel, de ekkor még a társulat létrehozásának gondolata nem merült fel.² Eleinte ők maguk is játszottak, majd fokozatosan ismerték fel a konkrét szerepeket, amelyeket az immár megalakult társulatban be kell tölteniük. „Évekbe telt kimondani, hogy egyre jobban éreztük magunkat a 'másik oldalon'.” – fogalmaz Fábián Péter egy interjúban.³

¹ ARTNER Sisso, „Na, gyere, Lajoskám! Felszántom veled a hegyet”, *Színház.net*, 2017.09.13, hozzáférés: 2022.01.30. <http://szinhaz.net/2017/09/13/artner-sisso-na-gyere-lajoskam-felszantom-veled-a-hegyet/>

² JÁSZAY Tamás, „A kőszínház ajándéka, hogy eleve rendezőként definiál”, 2021.02.18., *Revizor – a kritikai portál*, hozzáférés: 2022.01.30. <https://revizoronline.com/hu/cikk/8892/beszelgetes-fabian-peterrel>

³ JÁSZAY, „A kőszínház ajándéka...”

A klasszikus, hierarchikus rendszerhez képest egyenrangú közeg alakult ki a k2 Színház társulatán belül.⁴ Szemben a kőszínházi munkaformával (ahol a legtöbb esetben a színész a rendező alárendeltje), ők közösségként dolgoznak, az alkotói munkafolyamatban mindenki egyenlő arányban vesz részt. A színészeknek egyforma felelősségük van az egyes produkciók létrehozásában, hiszen ők is beleszólhatnak a rendezésbe, saját ötleteiket dobhatják be a közösbe, ami aztán vagy tud érvényesülni vagy nem, a lényeg, hogy szentesítse a célt, ami felé az előadás rendező-dramaturgjai terelni szeretnék az előadást.⁵ „Ez a fajta munka az intézményesített rendszerben nem tud működni. Azt, ahogyan mi gondolkodunk a színházról, csak független keretek között lehet megvalósítani. A sok bizonytalansága mellett is sokkal több lehetőséget ad.” – mondja Benkó Bence. Habár a csapat összetétele folyamatosan változik, mégis van, ami állandó – az alapító vezetőkön kívül természetesen – a módszer, amivel dolgoznak és az érték, amit képviselnek.

A társulat működésének közel tizenkét éve alatt kialakultak bizonyos stílusjegyek, amelyek a többi színházi alkotótól megkülönböztetik a k2 Színházat.⁶ És bár a néző már „beskatulyázta” őket, és mindig az addig megismert, elfogadott stílust várja el, sokszor előfordul, hogy valami teljesen új dologgal találkozik. Az előadások létrehozása szinte mindig hasonlóképpen zajlik, szándékuk az, hogy mindig valami mást alkossanak, ami eltér az addigi munkáiktól. Van amikor ez sikerül és van, amikor nem, mindenesetre van két olyan stílusjegy, ami mindegyik produkciójukra jellemző: a nyelvi játékokra épülő humor és a valamiről beszélni akarás.

Az egyes előadásokat mindig az éppen aktuális kérdésfeltevéseik hívják életre. Ezekre az alapokra épülve fokozatosan állnak össze a történetek, és kerülnek napvilágra az ok-okozati összefüggések. Előadásaik létrehozása során nagy szerep jut az improvizációnak, az önálló szövegalkotásnak, az eredeti irodalmi alapanyag radikális átírásának és a kísérletező, közös műhelymunkának.

Mindig van egy kiinduló gondolat, aztán döntik el, hogy van-e ehhez kapcsolódó szöveg, olyan klasszikus, amit kiindulópontként használhatnak, vagy ők hoznak létre valami újat saját stílusban. Azaz vagy a klasszikus értelemben vett

⁴ HERCZOG Noémi, „Átírás és meghagyós szerzők. Beszélgetés Benkó Bencével és Fábíán Péterrel, a k2 Színház vezetőivel”, *Színház* 48, 11. sz. (2015), 38-40. <http://szinhaz.net/2015/11/15/herczog-noemi-atiros-es-meghagos-szerzok/> (Hozzáférés: 2022.01.30.)

⁵ MARTON Éva, „Beszélgetés Benkó Bencével és Fábíán Péterrel”, 2014. április 23., *Revizor – a kritikai portál*, hozzáférés: 2022.01.30. <https://revizoronline.com/hu/cikk/4993/beszelgetes-benko-bencevel-es-fabian-peterrel>

⁶ MARTON, „Beszélgetés...”

dramaturgiát, a hagyományos drámaírást vagy pedig az improvizáción alapuló szövegalkotást alkalmazzák.

A szövegalkotás (megírás, újraírás) mellett a társadalmi felelősségvállalás szempontjait segítségül hívva, kis drámaírói kitérőket téve szeretnék betekintést nyerni a k2 Színház alkotói munkafolyamatába.

Bevezetés a társulat munkamódszereibe

Gyakran merül fel a színházban a szerzőhöz való hűség kérdése az előadás és a rendezés kapcsán. Akad, aki hibaként rója fel a klasszikusokon eszközölt változtatásokat és égbekiáltó bűnként fogja fel, ha valami nem úgy történik a jelenetben vagy hangzik el a darabban, ahogy az az eredeti műben meg van írva. Ennek kapcsán fontos dilemma lehet, hogy vajon melyik a célravezetőbb, ha átírják a szöveget vagy ha meghagyják az eredetit? Bűn-e az, ha egy több százéves szövegbe beleírnak, kihúznak belőle vagy éppen újraírják azt?

Fábián Péter egy vele készült interjúban elmondja, hogy egy szöveget akkor tartunk tiszteletben, ha gondolatiságát, fő mondanivalóját meghagyjuk, miközben a darabon kisebb-nagyobb változtatásokat eszközölünk.⁷ Ha csupán érintetlenül tesszük azt a nézők elé, biztos, hogy nem ugyanazt a hatást fogjuk elérni, mint amit az adott szerző a saját korában kiváltott közönségéből. Sokszor az alkotónak magának rá kell rájönnie és megtalálnia a szándékot, ami a szerzőt motiválta a darab megírásakor, hiszen gyakran nem egyértelmű, mire gondolhatott pontosan. És hogy egy adott üzenetet hogyan közvetítenek a nagyérdeműnek, talán nem is annyira fontos.

A klasszikusok valamilyen szinten biztos talajt jelentenek az alkotók számára. A k2 Színház két vezetője eleinte saját darabokat írt, majd később elővettek számukra fontos mondanivalót tartalmazó szövegeket, amiket a saját szájizük szerint gyúrtak addig, amíg az el nem érte a kívánt formát⁸, már ezzel is megkérdőjelezve a hagyományos dramaturgia fogalmát.

A hagyományos dramaturgia az adott klasszikusból kiindulva szolgálja ki a rendező elképzeléseit, a már meglévő szöveget szabja formára. Ez azonban nem mindig egészül ki improvizációk során keletkezett szövegekkel, hiszen ez a fajta munkamódszer sem bevett, elterjedt forma. Ezzel szemben létrejöhet egy dráma úgy, hogy nem konkrét szövegből, hanem egy alapgondolatból, -problémából indulnak ki az alkotók, és annak alapján kezdenek el improvizálni, amiből aztán

⁷ PROICS Lilla, „Jó kérdés – átírni vagy meghagyni?“, *Színház.net*, 2017.11.23, hozzáférés: 2022.01.30.
<http://szinhaz.net/2017/11/23/jo-kerdes-atirni-vagy-meghagyni/>

⁸ MARTON, „Beszélgetés...”

idővel összeáll egy szöveggönyv. A k2 Színház mindkét módszert alkalmazza. A hagyományos dramaturgia esetében is ragaszkodnak az improvizációhoz, aminek az eredményeként születő párbeszédet, gondolatokat bele tudják építeni, vagy hozzá tudják idomítani a már meglévő szöveghez.

„Sokszor mondják ránk, hogy Mohácsit (Mohácsi János rendező, író – a szerk. megj.) utánozzuk, amiben annyi igazság van, hogy a szövegírás metódusa sokszor hasonló.” – mondja Benkó Bence egy interjúban.⁹ Valóban, a Mohácsi-testvérek is előszeretettel alkalmazzák az improvizációt mint munkamódszert, de korántsem ők az egyetlenek. Fontos azonban, hogy itt az improvizáció nem maga az előadás, mint például a Momentán Társulat esetében, hanem a módszer, amivel létrejön egy előadás. A k2 alapítói szeretnek számukra érdekes, izgalmas formákat, technikákat ellesni, és azokat kipróbálni. Egyik mesterük volt Kárpáti Péter, akitől improvizatív módszerét vették át és fejlesztették tovább. Ennek a technikának a lényege, hogy a színészekről azt várják el, hogy bizonyos életszerű szituációkba helyezkedve kezdjenek el létezni, azaz kiiktassák egy kis időre a bennük rejlő professzionális színészt.¹⁰ A rendező vagy dramaturg egyfajta játék-mesterként vesz részt a próbafolyamatban. Hoz egy témát, egy szituációt, kiosztja a szerepeket, a színészeket pedig csak kisszámú információval látja el, hogy saját maguk hozhassák létre az adott karaktert, magukra tudják azt szabni. Ezt követően indul el az improvizáció, ami akár órákig is eltarthat. A vezető nem szól bele, csupán kérdések segítségével próbálja meg terelgetni a játékosokat, akiket így elvezet magához a fő konfliktushoz, melynek felismerése és megoldása már a szereplők feladata. Ezt a több órás improvizációs anyagot rögzítik, majd ezt legépelve születik meg egy körülbelül ötven-hatvan oldalas szöveggönyv, amit az alkotóknak rövidítenie, sűrítene kell úgy, hogy abból egy jól felépített előadás születhessen meg. A kiválogatott anyag a teljes nyersanyag nagyjából 3%-át teszi ki.¹¹ A próbafolyamat során tehát összeolvadnak a hagyományos színházi szerepek, a dramaturgból, drámaíróból egyszerre válik rendező is.¹² A színészek sokkal szabadabban tudnak mozogni, de fontos, hogy legyen egy alapgondolat, és egy erős irányító, hogy a próbafolyamat a megfelelő mederben tudjon zajlani. A konfliktusérzékenység mellett fontos az is, hogy a színész tudja, hogy az, ami most történik, csupán játék, színház. A módszer egyedisége lehetővé teszi, hogy

⁹ Uo.

¹⁰ GÓCZA Anita, „Hangosító 1., A Színház folyóirat podcastje. Az improvizáció”, *Színház.net*, 2018.10.27, hozzáférés: 2022.01.30. <http://szinhaz.net/2018/10/27/hangosito-a-szinhaz-folyoirat-podcastja-1-adas/>

¹¹ Uo.

¹² BARTA Nikolett, „Életünk a színpadon. Kárpáti Péter és barátai: Színház az orrod hegyén”, *Revizor – a kritikai portál*, 2019.06.26, hozzáférés: 2022.01.30. <https://revizoronline.com/hu/cikk/7838/karpati-peter-es-baratai-szinhaz-az-orrod-hegyen>

olyan gyöngyszemek szülessenek, amit egy drámaíró önmagától biztosan nem tudna kitalálni, hiszen ezek az apró helyzetek, párbeszédok fogják adni az egész előadás sava-borsát.¹³

Tasnádi István ezt a fajta drámaírói módszert reaktív drámaírásnak nevezi a *Színház* folyóiratban megjelent *Ki írja a színházat?* című munkájában.¹⁴ Egyfajta „alkalmazott drámaírásként” aposztrofálja, ami csupán egy adott bemutatóra készül, tehát nem az a célja, hogy megjelenjen egy drámakötetben és aztán azt egy másik alkotócsoporthoz elővegye, és újra színre vigye. Nem az időtállóság lesz a fő cél, hogyan is lehetne, hiszen az egyes karaktereket az adott színészek teremtik meg, ha a szerepeket másra ruháznánk, egy teljesen új próbafolyamat vadonatúj végtermékét kapnánk kézhez. Ezzel szemben meg kell említeni, hogy vannak olyan drámaírók, akiknek a darabjai kötetben is megjelentek, valamint évekkel később kerültek egy-egy újabb csapat kezébe. Rögtön itt van példaként Shakespeare, aki műveit eredetileg saját társulatának írta, vagy a kortárs alkotók közül Pintér Béla, akinél a hagyományos szerepek szintén összevonódnak.

Felmerül a kérdés, hogy vajon az improvizatív anyag hogyan alakul a próbafolyamatok során. Másképp fogalmazva: a szöveg mekkora része az eredeti, rögzített improvizáció és mennyi belőle a szerző által megmunkált, formázott változat. A végleges szöveggönyv megköveteli az ilyen beavatkozásokat, hiszen az improvizáció nyelve természetes, sokszor nem ismer gátat, túlcsoordul.¹⁵ Olyan elemeket ont magából, amelyek túlságosan körbejárák, túlbeszélnek a lényegre, az író dolga pedig az, hogy a gondolatokat mederben tartsa, vagyis, hogy sűrítse és a lényegi információkat kinyerje az áradatból. Az előadások nyelve az improvizációs munkaforma miatt szabad és természetes, nem korlátozza semmi.¹⁶ Az előre megszabott kereteken belül bármerre mozoghat, de ez a szabadság az, ami lehetővé teszi egy hétköznapi, kevésbé művi szöveg létrejöttét, ezáltal sokkal könnyebben érti meg a hétköznapi ember és tud vele azonosulni. Ettől függetlenül a néző sokszor bajban van, hogy amit lát, az ott helyben zajló improvizáció-e, vagy pedig annak alapján született jelenet, szöveg.¹⁷ De ez a rejtély sokszor meg is marad, a kulcs az alkotóknál marad, a közönség pedig a saját képzelete és tapasztalata alapján próbál rájönni a dolog nyitjára.

¹³ GÓCZA, „Hangosító 1. ...”

¹⁴ TASNÁDI István, „Ki írja a színházat? Szemelvények az improvizáció alapú drámaírásról”, *Színház*, 51, 10. sz. (2018), 43-45. <http://szinhaz.net/2018/11/29/tasnadi-istvan-ki-irja-a-szinhazat/> (Hozzáférés: 2022.01.30.)

¹⁵ GÓCZA, „Hangosító 1. ...”

¹⁶ Kovács Bálint, „Lötyögős, mint az élet”, *Színház*, 51, 10. sz. (2018), 33-36. <https://szinhaz.net/2018/11/29/lotyogos-mint-az-elet/> (Hozzáférés: 2022.01.30.)

¹⁷ KOVÁCS, „Lötyögős...”

A k2 alkotói, miután rátaláltak a témára, amivel foglalkozni szeretnének, eldöntik, hogy milyen módszerrel szeretnének dolgozni.¹⁸ Fontos, hogy a választott témához valóban legyen is személyes közük. Igyekeznek a lehető legtöbb szempontból megvizsgálni egy adott kérdést vagy problémát, hogy minél jobban átlás-sák és magukévá tegyék azt, amiről beszélni akarnak. A szöveget többnyire ket-ten írják – legalábbis abban az esetben mindenképp, amikor ők ketten rendezik az előadást –, de a társulat is alakíthatja azt az improvizációs folyamatok által. Kezdetben még dolgoztak együtt dramaturggal, de aztán rájöttek, hogy egysze-rűbb, ha ők végzik a klasszikus értelemben vett dramaturgiai munkát is. Társ-szerzők és egymás cenzorai is egyben.

„Új formák kellenek, de ha az új az ennyi, / Olvasd el a Sirályom, és ne is legyen semmi” –hangzik el a *Züfec* című előadásukban.¹⁹ Alapvetően nem vallják ma-gukat formai újítóknak, sokkal inkább a közös gondolkodást tekintik a k2 Szín-ház legmeghatározóbb elemének. Habár kérdéses, hogy formai újításról van-e szó az esetükben, mindenféleképpen izgalmas és érdekes az, ahogyan létrehoz-zák az előadásaikat. Az alábbiakban a társulat esetében jelentős írói módszert, alkotói technikát (átírás, megírás) veszem szemügyre a k2 Színház egyes előadá-sai kapcsán.

Átírás mint alkotói technika a *Ki vele, Néró!* és a *Züfec* című előadásokban

A *Ki vele, Néró!* és *Züfec* című előadásoknak egy-egy klasszikus mű a kiinduló-pontja, ekőre épül az improvizáció. A szöveg a magja, tehát ezeknél az előadá-soknál az átírás játszik szerepet, hiszen mindkét mű klasszikus, amit a k2 a sa-ját kedve szerint formált. Mindkét előadás esetében színházi köntösbe bújtatott történetről van szó.

A *Züfec* esetében Bulgakov saját magát jeleníti meg Mihail, az egyműves drá-maíró szerepében. Az eredeti történet a Moszkvai Művész Színházban játszódik Sztanyiszlavszkij idején, amit a k2 Színház a jelenkor színházába helyezett át. Az előadás egyfajta ars poeticának is felfogható, amiben az alkotók erőteljesen reflektálnak mindenre, ami színház, legyen szó akár a befogadó, a néző, vagy akár az alkotók nézőpontjáról.²⁰ Bár színházi eszköztárában nem hordozza a mohácssis jegyeket, a szellemiségében fedezhetőek fel hasonlóságok. A *Züfec* dramaturgiája a poénokra épül, amit sokszor úgy működtet, hogy a nézőt bár

¹⁸ PROICS, „Jó kérdés...”

¹⁹ HERCZOG, „Átírás...”

²⁰ PUSKÁS Panni, „Egy fecske nem, de mi van, ha igen?”, *Revizor – a kritikai portál*, 2014.10.26., hozzáférés: 2022.01.30. <https://revizoronline.com/hu/cikk/5277/k2-szinhaz-zufec-szkene>

szembesíti a kíméletlen valósággal, ezzel a bűnös, szenvedős valósággal, de teszi mindezt úgy, hogy egyszerre sírunk és nevetünk. Az előadás alcíme is a Mohácsi-előadások címadásait idézi: „tisztelet a kivételnek egy részben”. Fontos megjegyezni, a k2 legtöbb előadásának címe hasonló formában jelenik meg.

A *Ki vele, Néró!* esetében szintén színházi szituációval találkozunk, ám az eredeti mű nem a színházban játszódik. Kosztolányi Dezső *Nero, a véres költő* című regényének középpontjában egy ifjú férfi áll, aki túl fiatalon jutott teljhatalomhoz. Emellett költő is, ámde tehetségtelen, a művészethez fikarcnyit sem ért. Ezzel mindenki tisztában van, de senki nem meri megmondani neki, hiszen aki megteszi, várhatóan saját halálos ítéletét írja alá. A k2 adaptációjában Néró egy új rendező, aki elődje külföldi álláslehetősége miatt kerül a társulathoz. Egy tehetségtelen „művész”, aki diktatórikus módszerekkel akarja kicsikarni belőlük a tiszteletet és az együttműködést. A darab felépítése lineárisan követi a klasszikus mű történetét, meghagyva a főbb fordulópontokat és konfliktusokat, azzal a különbséggel, hogy a darab helyszíne nem egy palota a Római Birodalomban, hanem egy kis magyarországi színház.

Mindkét előadás esetében a kis ember áll szemben valamilyen fensőbb hatalommal. Fő kiindulópontjuk az ember cselekvése / nem cselekvése – vagyis, hogy az adott szituációban cselekedjen-e vagy sem? Ha pedig cselekszik, akkor vajon helyesen teszi-e? A *Ki vele, Néró* esetében a tehetségtelen ember környezetének felelőssége kerül előtérbe, hiszen nem biztos, hogy felfogja mindazt, amit tesz, csak csinálja, viszont a környezete megérti, és rá is bólint minderre. A *Zűfec* esetében Mihailnak választania kell, hogy vagy enged az igazgató kérésének és átírja a darab politikailag problémás pontjait, vagy nem változtat rajta, előadja máshol és bajba sodorja nemcsak magát, hanem a társulatot és a színházat is. Azonban, ha előadják a darabot változtatások nélkül, akkor sem biztos, hogy a rendszer változni fog.

Megírás mint alkotói technika Az *algoritmus*, A *baranyai gyöngyösbokréta* és A *beremendi lakodalom* című előadásokban

Szemben az előző két előadással, *Az algoritmus*, *A baranyai gyöngyösbokréta* és *A beremendi lakodalom* című bemutatók nem egy konkrét művön alapulnak. Esetükben a szó szoros értelmében vett megírásról beszélhetünk, hiszen a szövegek magja egy alapötlet, egy reális, a mindennapi életből vett helyzet vagy konfliktus, ami köré épül a szövegkönyv.

A *baranyai gyöngyösbokréta* és *A beremendi lakodalom* című előadás a falubeliek (Nagyharsány, Beremend) '40-es, 50-es évekből gyűjtött emlékeiből, tör-

téneteiből készült, míg *Az algoritmus* a 21. század vívmányairól, a robotikáról, mesterséges intelligenciáról szól.

A beremendi lakodalom a jubileumi, 2017-es Ördöghatár fesztivál keretein belül, egy tetralógia részeként – *A nagyharsányi menyasszony*, *A kisharsányi vőlegény*, *A villánykövesdi vőfély* – került bemutatásra.²¹ Ennek zárásaképp jött létre a következő évben *A baranyai gyöngyösbokréta* című előadás. A fesztivál elmúlt tíz évének összefoglalásaként született meg ez az öt előadás, amelyeket a címekben is szereplő helyszíneken mutattak be. A fesztivál kezdete előtt a társulat odaköltözött a faluba, hogy megismerkedjen az ott élőkkel, meghallgassák és lejegyezzék történeteiket. Ezeket csokorba rakták, szelektálták, összeillesztették, majd ezek mentén kezdtek el énekelni és improvizálni, aminek következtében kialakultak a végső formák.

A baranyai gyöngyösbokréta 1948-ba kalauzol bennünket, amikor a nagyharsányi gyöngyösbokréta nevezetű mozgalom tagjai a szabadságharc jubileumi ünnepségére készülnek.²² A próba során napvilágra kerülnek a szereplőket összekötő szálak, illetve mindaz, amit rejtve szerettek volna tartani.

A beremendi lakodalom esetében a szereplők hazudnak, ölnek, egymást jelentik fel. De akkor is viselniük kell a következményeket, ha nem csinálnak rosszat, például amikor az egyik testvér nemet mond a lánykérésre, mert van szerelme, akit aztán a tiszt féltékenységből le is lő. Az előadás a kommunizmus idején játszódik, a Csalló-család udvarán.²³ A bonyodalmakat a sötét múlt, a karakterek származása és a házasság kérdése okozza.

Mindkét előadásnál kiinduló problémaként jelenik meg az, hogy az ember vállalja-e a felelősséget a tetteiért. *A baranyai gyöngyösbokrétánál* a főszereplő, Elek együtt hál a cselédlánnyal, miközben házasságban él. A lány terhes lesz, elmondja Elek feleségének, aki szembesíti tetteivel az urát. Az nem vállalja a felelősséget, sőt úgy tesz, mintha ez a világ legtermészetesebb dolga lenne. Azonban nem csak Elek, hanem a cselédlány oldaláról is megjelenik a felelősségvállalás kérdése, ugyanis a „szégyen” elmondása, valamint a következmények őt is érintik.

Más formában merül fel a felelősségvállalás problematikája *Az algoritmus* című darabban. A robotika és a mesterséges intelligencia kerül előtérbe mint emberi „alkotás”. Kérdés, hogy ezek megalkotásában mekkora felelőssége van az embernek? Erőfitogtatás-e ez, isteni szerepbe bújás vagy az emberek szolgál-

²¹ ARTNER, „Na gyere, Lajoskám!...”

²² k2 Színház, „A baranyai gyöngyösbokréta”, *k2szinhaz.hu*, 2018.10.06., hozzáférés: 2022.01.30.
<https://k2szinhaz.hu/eloadas/baranyai-2018-10-06/>

²³ KOVÁCS, „Lötyögős...”

latába tudjuk állítani a robotokat? Lehet, hogy épp az ellenkezőjét érjük el annak, amit szeretnénk, így inkább kárunkra, mint hasznunkra vannak a megalakított gépek. Az ember könnyen vadállattá válhat ebben az értelemben, gondoljunk csak a modern technológia egyes vívmányaira: fegyverek, szexrobotok stb. A piszkos munkát ezek esetében az ember rábízta a robotokra, így hárítva el a felelősséget.

Mindhárom előadás esetében megírásról beszélhetünk, amelyekben „a játék és a valóság összemosódott, valami fergeteges jókedvben a tragédiák ellenére..., mert a k2 társulat egyszerűen alkalmas arra, hogy feneketlen jókedvet kerítsen, és tartsa a frontot, miközben azért kirúgja a ház oldalát.”²⁴

Az alkotói technika kérdése a *Lúdas Matyi* című előadásban

A Fábián Péter és Benkó Bence által rendezett *Lúdas Matyi*t, hosszabb címén *Matyi elszabadul, avagy sok lúd disznót győz* című előadást 2020-ban mutatták be a Szegedi Nemzeti Színházban. A darab folytatásnak, olyan történetnek is felfogható, ami nem a klasszikus, Fazekas Mihály-féle karakter, hanem annak fia szemszögéből mondja el az ismert mesét. Az előadás azonban máshogy végződik, itt már megfigyelhető egyfajta generációs különbség is, ami a bosszú kiélésében vagy annak elmaradásában lesz tetten érhető.

Ifjabb Lúdas Mátyás már új generációhoz tartozik, aki más döntést hoz végül, mint apja. Ezáltal sokkal valószerűbb lesz a történet: megjelenik az ember belső lelki vívódása, az igazságérzet és a józan ész küzdelme. Antihősből valódi példakép és hős lesz.

A darab üzenete, hogy minden tettünknek, szavunknak súlya van, ezért érdemes alaposan átgondolni a dolgokat és a lehető legjobb döntést hozni. A tetteinkért mindig vállalnunk kell a felelősséget. Ez mind Matyira, mind Döbrögire igaz.

Kérdés, hogy ezt a *Lúdas Matyi*t az átírás vagy megírás kategóriájába lehet-e sorolni. Átírás azért, mert egy jól ismert történetet vesz alapul, a végét pedig kedvük szerint alakítják. És megírás, mert ifjabb Lúdas Mátyás történetét írják meg, az apja életét és a társadalom új generációba vetett bizalmát figyelembe véve. Mivel az előadás egy konkrét szöveg köré épül, mondhatjuk, hogy itt is újrairásról, átírásról beszélhetünk.

²⁴ ARTNER, „Na gyere, Lajoskám! ...”

Átírás = megírás

Az igen csekély arányú eredeti szöveget látva mondhatjuk, hogy átírások esetében is valójában megírás történik. Azaz azoknál a daraboknál, melyeknél klasszikus műből indultak ki az alkotók, valójában nem az történik, hogy új elemekkel egészítik azt ki, hanem abból inspirálódva hoznak létre valami teljesen újat. Egy televíziós interjúban volt arról szó, hogy igazából nem beszélhetünk radikális átírásról a k2 Színház kapcsán, hiszen ők csupán ugródeszkaként használják az adott szövegeket, alapgondolatként tekintenek rájuk, amiből aztán kiforr a teljes szövegkönyv.²⁵ A központi mag aztán általában improvizációk útján növi ki magát előadássá, ami korántsem nevezhető véglegesnek. Egy olyan előadás, amit ez a fajta technika hív életre, nem is lehet sohasem végleges. Mindig van min változtatni, mindig születnek újabb és újabb ötletek, poénok, amik tovább színesítetik a már meglévő, bemutatott darabot. Ilyeténképpen a próbafolyamat és az ötletelés mindaddig tart, amíg az előadás repertoáron van, a néző pedig akár többször is megnézheti, nem pusztán azért, mert tetszik neki, hanem mert kíváncsi az újdonságokra.

A véleménynyilvánítás kérdése a k2 Színház előadásaiban

Dolgozatomban kitértem arra, hogy a k2 Színház szeret aktuális kérdéseket, problémákat boncolgatni. Zárásként szeretném körbejárni, hogy a társulat előadásai-ban milyen hely jut a véleménynyilvánításnak. Ennek megválaszolásához eddigi munkásságukat tekintem át, valamint egy konkrét, eddig nem említett előadást állítok fókuszba.

A 2014-es *Elszakadóban – tudósítás egy Mozgó Világról* című előadást a k2 vezetői a pécsi Janus Egyetemi Színház diákjaival közösen hozták létre.²⁶ A darab fő, számunkra releváns jelenete, amikor a tanulók félkörben állva perceként keresztül vitatkoznak arról, hogy mi az a téma, ami ma érvényes és mindenkit foglalkoztat, illetve, hogy jogu(n)k van-e véleményt nyilvánítani róluk, állást foglalni az egyik mellett?

DIÁK1: Én meg pont azon filóztam, hogy eleve nem minden korszakban volt megadatva a színháznak, hogy legyen szólásszabadság. Mármint a színpadon.

²⁵ Nagykörút 2019.09.14. II. rész. hatoscsatorna, *Hatos Csatorna*, Youtube, 2019, hozzáférés: 2022.01.30. <https://youtu.be/tfOQyx4dWlk>

²⁶ HERCZOG, „Átírás...”

Nem? Ilyen korban élünk, hogy mondhatunk véleményt, tehát szerintem kötelességünk élni a jogunkkal, ameddig lehet. Nem?

DIÁK2: Jó, végül is csak annyi, hogy ha nem úgy játszol a színpadon, ahogy a legjobb, akkor...

DIÁK3: Segget csinálsz a szádból, magyarul.

DIÁK2: Pontosan.

DIÁK4: Erkölcseleg sérülsz, vagy hogy mondják.

DIÁK2: Igen.

DIÁK5: De értitek, hát gyakorlatilag nem is tudsz úgy színpadra állni, hogy ne legyen véleményed valamiről. Akármilyen jellegtelen az a Nyilas Misi, valamilyen úgyis lesz, úgyhogy, tulajdonképpen szerintem ez tök természetes dolog, hogy véleményt nyilvánítasz a színpadon.²⁷

Az idézett jelenet végén arra jutnak a diákok, hogy valamilyen szinten az alkotók mindig beleépítik a véleményüket az előadásba, ami akár hangsúlyosan, akár rejtetten is megjelenhet a színpadon.

A k2 Színház alkotói szerint nem az okoz nehézséget egy előadás létrehozásakor, hogy ne találjanak olyan témát, ami egyformán mindenkit érdekel.²⁸ A világ számos olyan gondolattal, ötlettel és problémával van tele, amivel a legtöbb ember nap mint nap szembesül. Nem szükséges mélyreható kutatásokat végezni azért, hogy ilyenekre bukkanjunk, de vajon a rengeteg téma közül mik azok, amikről egy színháznak feltétlenül beszélnie kell?

A társadalomkritikai attitűd már a kezdetektől fogva jellemző a k2 munkásságára.²⁹ Szeretnek erős, tabunak számító kérdéseket feszegetni, téve mindezt úgy, hogy a legnehezebb témát is humorba ágyazva találják. Így a közönség nem tudja eldönteni, sírjon-e vagy nevessen az egyes jeleneteket látva, és bár a néző egyfajta érzelmi útvesztőbe kerül, mégis képes elgondolkodni.

Éppen amiatt, mert a k2 próbál mindenki számára érvényes kérdéseket felvetni és azokat boncolgatni, már a próbafolyamatok elején belépnek a színészek is a közös gondolkodásba, hogy mindenkinek a nézőpontja érvényesüljön, aki részt vesz az adott előadásban.³⁰ Erre azért is van szükség, hogy a lehető legtöbb szemszögből vizsgálják az adott problémát, kérdésfeltevést, hogy ezáltal a lehető leghitelesebb és leghihetőbb darab születhessen. Az Ördökatlan fesztivál kere-

²⁷ JESZ – Elszakadóban, k2 Színház, Youtube, 2014, hozzáférés: 2022.01.30. https://youtu.be/kxTi_NbYDIY

²⁸ HERCZOG, „Átírós...”

²⁹ DARIDA Veronika, „A fanatizmus ellen”, *Színház.net*, 2018.02.27., hozzáférés: 2022.01.30. <http://szinhaz.net/2018/02/27/darida-veronika-a-fanatizmus-ellen/>

³⁰ HERCZOG, „Átírós...”

tein belül bemutatott, a falvak történelméből összegyűrt darabok megírásakor sem csak az alkotók, hanem a mesélők, a visszaemlékezők nézőpontja is fontos szerepet játszott abban, hogy egy minden szempontból hiteles előadás születhesen, ami nem csak a környék lakosai, de a szélesebb közönség számára ugyanúgy érdekessé és érthetővé váljon.

Élni kell a szabad közlés jogával, azzal, hogy ma már szabadon beszélhetünk bármiről a színpadon – ahogy a k2 is teszi. Fontos olyan problémákról beszélni, amik tabunak számítanak, vagy más fórumokon nemigen kerülnek elő. A k2 Színház nem feltétlenül véleményez, csupán elénk tárja az igazságot, a valóságot, amit aztán nekünk kell, nézőknek értelmezni. Legyen szó akár az aktuális színházi helyzetről (*Züfec*), egy diktatórikus rendezőről (*Ki vele, Néró!*), a történelem uralkodó politikai rendszereiben elkövetett bűnökről (*A baranyai gyöngyösbokréta*, *A beremendi lakodalom*), az ember által alkotott veszélyes technológiákról (*Az algoritmus*), vagy a hatalom legyőzéséről, megszerzéséről (*Matyi elszabadul, avagy sok lúd disznót győz*), a k2 közös alkotás révén, különböző nézőpontok felvillantása nyomán hoz létre olyan előadásokat, melyek nyitva hagyják az állásfoglalás kérdését. Minden témát – legyen a kiindulópont akár klasszikus mű, akár csak egy felmerülő probléma vagy gondolat – igyekeznek a lehető legtöbb szempont alapján körbejárni egészen addig, amíg el nem érnek a fő konfliktusig. A darab végén pedig a nézőt is alkotói/bírói székbe ültetik, amiből az eseményeket szemlélve hoz döntést. Ilyeténképpen a közösségi alkotás körbeér, a közönség záró véleménye, ítélete válik az előadások kulcsmozzanatává.

Bibliográfia:

- ARTNER Sisso. „Na, gyere, Lajoskám! Felszántom veled a hegyet”, *Színház.net*, 2017.09.13, hozzáférés: 2022.01.30. <http://szinhaz.net/2017/09/13/artner-sisso-na-gyere-lajoskam-felszantom-veled-a-hegyet/>
- BARTA Nikolett. „Életünk a színpadon. Kárpáti Péter és barátai: Színház az orrod hegyén”, *Revizor – a kritikai portál*, 2019.06.26, hozzáférés: 2022.01.30. <https://revizoronline.com/hu/cikk/7838/karpati-peter-es-baratai-szinhaz-az-orrod-hegyen>
- DARIDA Veronika. „A fanatizmus ellen”, *Színház.net*, 2018.02.27., hozzáférés: 2022.01.30. <http://szinhaz.net/2018/02/27/darida-veronika-a-fanatizmus-ellen/>
- GÓCZA Anita. „Hangosító 1., A Színház folyóirat podcastje. Az improvizáció”, *Színház.net*, 2018.10.27, hozzáférés: 2022.01.30. <http://szinhaz.net/2018/10/27/hangosito-a-szinhaz-folyoirat-podcastja-1-adas/>

- HERCZOG Noémi. „Átírók és meghagyós szerzők. Beszélgetés Benkó Bencével és Fábián Péterrel, a k2 Színház vezetőivel”. *Színház* 48, 11. sz. (2015), 38-40. <http://szinhaz.net/2015/11/15/herczog-noemi-atiros-es-meghagyos-szer-zok/> (Hozzáférés: 2022.01.30.)
- JÁSZAY Tamás. „A kőszínház ajándéka, hogy eleve rendezőként definiál”, 2021.02.18., *Revizor – a kritikai portál*, hozzáférés: 2022.01.30. <https://revizoronline.com/hu/cikk/8892/beszeltetes-fabian-peterrel>
- JESZ – Elszakadóban, k2 Színház, Youtube, 2014, hozzáférés: 2022.01.30. https://youtu.be/kxTi_NbYDIY
- KOVÁCS Bálint. „Lötyögős, mint az élet”. *Színház*, 51, 10. sz. (2018), 33-36. <https://szinhaz.net/2018/11/29/lotyogos-mint-az-elet/> (Hozzáférés: 2022.01.30.)
- k2 Színház, „A baranyai gyöngyösbokréta”, *k2szinhaz.hu*, 2018.10.06., hozzáférés: 2022.01.30. <https://k2szinhaz.hu/eloadas/baranyai-2018-10-06/>
- MARTON Éva. „Beszélgetés Benkó Bencével és Fábián Péterrel”, 2014. április 23., *Revizor – a kritikai portál*, hozzáférés: 2022.01.30. <https://revizoronline.com/hu/cikk/4993/beszeltetes-benko-bencevel-es-fabian-peterrel>
- Nagykörút 2019.09.14. II. rész. hatoscsatorna, *Hatos Csatorna*, Youtube, 2019, hozzáférés: 2022.01.30. <https://youtu.be/tfOQyx4dW1k>
- PROICS Lilla. „Jó kérdés – átírni vagy meghagyni?”, *Színház.net*, 2017.11.23, hozzáférés: 2022.01.30. <http://szinhaz.net/2017/11/23/jo-kerdes-atirni-vagy-meg-hagyni/>
- PUSKÁS Panni. „Egy fecske nem, de mi van, ha igen?”, *Revizor – a kritikai portál*, 2014.10.26., hozzáférés: 2022.01.30. <https://revizoronline.com/hu/cikk/5277/k2-szinhaz-zufec-szkene>
- TASNÁDI István. „Ki írja a színházat? Szemelvények az improvizáció alapú drámaírásról”. *Színház*, 51, 10. sz. (2018), 43-45. <http://szinhaz.net/2018/11/29/tasnadi-istvan-ki-irja-a-szinhazat/> (Hozzáférés: 2022.01.30.)

ELLENTÉTEK HARMÓNIAJA

– IVO DIMCSEV

2019 augusztusában másodszor vettem részt a THEALTER Fesztiválon junior bloggerként. Akkor találkoztam először Ivo Dimcsev munkásságával, már nem teljesen zöldfülűként, mégis teljes mértékben a kezdők lelkesedésével. Ügyetlenül próbáltam szavakba önteni, mondatokká formálni, szövegbe gondolni mindazt, amit a színpadon láttam tőle. Az első gyermeki rácsodálkozás után, amit a rengeteg tőle érkező újszerű inger okozott, már nemcsak lelkes rajongói attitűddel, hanem komoly megismerési szándékkal fordultam felé.

Jelen dolgozat a megosztó bolgár alkotóról, Ivo Dimcsevről szól. Munkássága összetett és szerteágazó, így nem kíséreltem meg a művész hiánytalan portréját megrajzolni. Az életmű olyan mozaikdarabkáit mutatom be, amik közül több Magyarországon is megtekinthető volt, valamint említék olyan előadást is, amit meghatározónak véltem nem csak a művész saját pályafutásában, de a performanszművészet világában is. A rövid, összefoglaló igényű dolgozat beépíti a produkciókról Magyarországon megjelent kritikai reflexiókat.

Milyen adatok állnak rendelkezésünkre Ivo Dimcsevvel kapcsolatban? A művész 1976-ban született Bulgária fővárosában, Szófiában. Leggyakrabban és legegyszerűbben így szokták bemutatni: bolgár koreográfus, képzőművész, énekes-dalszerző. Munkássága a performanszművészet, a tánc, a színház, a zene, a rajzok és a fotográfia extrém és színes keveréke.¹ Úgy is mondhatnánk, hogy ezek Ivo Dimcsev „hívószavai”. De külön-külön nem működnek. Csak együtt – egyszerre. Művészi életművét figyelve úgy tűnik, hogy talán nincs olyan művészeti médium, amelyet Dimcsev ne használna, ne sajátítana el, ne alakítana át.

¹ IVO DIMCSEV, „About Ivo Dimchev”, hozzáférés: 2022. 07. 03, <https://ivodimchev.com/bio.htm>

Dimcsev körülbelül 2001 óta foglalkozik szerzői előadásokkal a kortárs tánc és performansz területén, azóta több mint harminc előadása, illetve projektje valósult meg, ezekről honlapján lehet tájékozódni.²

Az előadások között található több rövidebb, körülbelül negyedórás performansz, koreografált és improvizatív táncelőadás, koncert a saját dalaiból, interaktív koncert, úgynevezett improvizatív opera, porn-opera, és workshop alkalommal kreált előadás. Művészi munkája mellett mesterkurzusokat tartott vagy tart Budapesten, a belga Királyi Tánckonzervatóriumban Antwerpenben, de dolgozott már Bernben és Bécsben is. 2009-ben Ausztriában gyermekekkel foglalkozott. Malmö, Stockholm, New York, Amsterdam, Koppenhága csak néhány a számos város közül, ahol előadott, Európa-szerte és azon túl is hamarabb vált ismertté és kedvelte, mint saját hazájában. Bulgáriában csak a később hozott sikerei után fogadták el.

Magyarországon több előadás is köthető hozzá: 2006-ban Budapesten három táncelőadás, a *Thank You*, a *The R* és a *Golden duet* koreográfusa volt, ugyanebben az évben a *Multiback* egy workshopmunka során jött létre. Egy évvel később Zsámbékon rendezett egy *Médeát*.

A dolgozat a következőkben a három összetartozó, budapesti táncelőadást tárgyalja.

A *Thank You* című előadásban Ladányi Andrea egy nárcisztikus művésznőt mutat be, aki hivatásának külsőségeit annak lényegi jegyeivé emeli, s azonosul is velük, vagy ahogy Cserje Zsuzsa fogalmaz a *Táncművészet* című lapban: „Ladányi Andrea eltáncolta nekünk a szórakoztatóipar szubkultúrájának kritikáját”.³ Az előadás kezdetén a művésznő áhítatos lassúsággal közelít egy gitár felé, aminek egyetlen húrját aztán vadul és minden alázat nélkül pengetni kezdi.

Az előadásról megjelent kritikák többsége nem annyira a darabot, inkább Ladányi Andrea tehetségét dicséri:

„Ladányi Andrea fergeteges színészi alakítással, rekedtes, affektált fejhanggal hozta létre a színpadon látott sosemvolt-sosemlesz, mégis oly valóságghű, eleven sűrített jellemábrázolással megalkotott figurát. A rövid, epizódyszerű jelenetekből összeálló, alapvetően egy karakter lényegi elemeit megragadó, s azokat a végletekig kiélező etűd rendkívül pontos és aprólékos kivitelezést, magas szintű színészi adottságokat, improvizációs képességet igényel.”⁴

² <https://ivodimchev.com/dance.htm>

³ CSERJE ZSUZSA, „A La Dance Company a MU Színházban”, *Táncművészet* 38, 1. sz. (2007): 26.

⁴ KIMLEI KATALIN, HEGEDŰS SÁNDOR, „Identitás-balesetek”, *Ellenfény* 12, 2-3. sz. (2007): 40.

A *The R* című előadásban Kovács Martina testének minden porcikája és ruhadarabja pirosra van festve. A produkció elején a piros festéken kívül semmi nem utal a későbbiekre: a kimért és hétköznapi viselkedés hirtelen fordul át őrjengésbe. A művész vergődő, hisztérikus mozgása és elállatiasodott hanghatásai egy átlagos nő identitásválságának a szenvedését, fájdalmait reprezentálják. Kelléke, az üres bőrrönd saját maga metaforájává válik: ő maga is egy kiüresedett tárgy. Erre ráerősít az amnéziája, az emlékfosztottság, a szexualitáshoz kapcsolódó mondatok gépies ismételtetése, a kielégülését bizonygatni hivatott „I feel good, I feel love” vég nélküli kántálása.

A *Golden duet* című előadásban Kovács Lehel és Gergely Attila két olyan showmant jelenít meg, akik a hírnévért és elismerésért görcsösen küzdve lejárattják magukat a színpadon, tehetségtelenül mozognak, playbackelnek, halandzsáznak. Mindezt ironikusan feltűnő, fénylő, arany öltözékben. Az előző két produkcióval ellentétben ezt az előadást a kritika kevésbé szerette. Például:

„Úgy látszik, Dimcsevnek itt nem jutott eszébe semmi új, semmi több. Az utolsó etűd meg sem közelíti az első kettőt. Két kis remekmű után egy humbug. Ki tudja, mi értelme volt? Lehet, hogy ez már önmagáról rántja le a leplet? Vagy csak a sorrend rossz?”⁵

Ivo Dimcsev a szegedi THEALTER Fesztiválnak többször is vendége volt. Először 2005-ben adta elő a *Lili Handel* című produkcióját, majd 2006-ban színészként láthatta a közönség a *4.48 Pszichózis* című darabban, illetve az említett három táncelőadás is járt Szegeden. 2009-ben és 2012-ben szóló performanszokkal érkezett, 2019-ben pedig a saját zenéiből összeállított koncertjén lehetett részt venni.

A *Lili Handel* nemcsak azért fontos előadás, mert ezzel mutatkozott be a magyarországi közönségnek, és mert ezt mutatta be először a THEALTER Fesztiválon, hanem főként azért, mert ez a produkció hozta meg számára a világhírnevet. A *Lili Handel – vér, költészet és zene a fehér kokott budoárjából* című szóló előadás első bemutatója Stockholmban volt 2004-ben.

Lili Handel színpadi jelenléte azt sugallja, hogy fénykorában csodálták és vágyakoztak utána. Az idő múlásával azonban szépsége és dicsősége elhalványult, de ahelyett, hogy ezt méltósággal viselte volna, nemtelen, furcsa lénnyé változott, ahogy görcsösen próbálta életben tartani korábbi önmagát. Képtelen beismerni, hogy ideje lejárt, ezért kétségbeesetten próbálja magányos életét színházi elő-

⁵ CSERJE Zsuzsa, „A La Dance...”, 26.

adássá változtatni, amelyben hétköznapi cselekedetekből és tárgyakból újraalkotja dicsőséges napjainak szimbólumait. Lili Handel története erőteljesen példázza az emberi szorongást az idő múlásától, és kétségbeesett kísérletünket, hogy lelassítsuk az idő múlását.⁶

A magyarországi kritikák többsége sokszor görcsösen ragaszkodik hozzá, hogy a színpadon látható alaknak egyértelműen meghatározza a nemét. Olvas-hatunk róla transzvesztitaként. Stóhr Lóránt például *Egy transzvesztita naplója* című kritikájában a címen kívül hétszer bélyegzi a szövegben az Ivo által alakított Lili Handelt transzvesztitának, és csak az utolsó megnevezésnél próbálja valamiképpen feloldani az addigi skatulyáját,⁷ de máshol olvashatunk róla olyan férfiként is, aki „genetikus „hátrányát” (tudniillik, hogy nem nőnek született) a tőle telhető legnagyobb, koncentrált igyekezettel próbálja leküzdeni”.⁸ Vagy: „amikor Dimcsev a színpadra lép, ő már nem harmincas férfi többé, hanem egy öregasszony, egy kiöregedett díva.”⁹

Lehet azt is mondani, hogy androgün vagy queer, aki a hétköznapi nemét hátrahagyva a színpadon ölt magára nemet, vagyis szerepet. Ha Ivo Dimcsevtől nézünk előadást, el kell engednünk mindenféle nemiség meghatározásának a kényszerét. Az általa alkotott szerepek mind identitásválságban szenvednek, de ennek az identitásválságnak kevés köze van a nemiséghez, hiszen éppen az a szereplő kudarca is sokszor, hogy a nőiség vagy férfiasság kiindulópontjáról akarja felépíteni, meghatározni önmagát. Az, hogy férfinak vagy nőnek aposztrofálja magát valaki, csupán egy társadalmi koncepció. Az ember magára pakolja azokat a konvencionális jegyeket, melyek alapján a társadalom nőként vagy férfiként azonosítja. Ivo Dimcsev a szerepek nemtelenségében/nemek közöttiségében azt mutatja meg, mi van, ha ezek a jegyek együtt jelennek meg valakin olyan erősen, hogy már nem is számítanak, hiszen a beazonosítás értelmetlenné és lehetetlenné válik. És szépen lassan elkezd felsejleni, mi marad az emberből akkor, ha a konvencionális nemi jegyek eltűnnek. Dimcsev figyelme ilyenkor sokszor, ahogy a Budapesten bemutatott táncszatírákban is, a színész-ember – ember-színész kettőségére fókuszál, a szerepjátaszások különböző metadramatikus értelmezési lehetőségeire.

⁶ JÁSZAY Tamás, „Kinek a fesztiválja? THEALTER – Szabad Színházak XV. Nemzetközi Találkozója, SZASZSZ – XI. Alternatív Színházi Szemle”, *Criticai Lapok* 19, 9-10. sz. (2005), 13-16.

⁷ STÓHR Lóránt, „Egy transzvesztita naplója”, *Balkon* 13, 7-8. sz. (2005): 59-60.

⁸ KIMLEI Katalin, „Intimitások a zsinagógában”, *Ellenfény* 11, 1. sz. (2006): 40.

⁹ MARKOVICS Annamária, „A fehér kokott visszavág”, *Magyar Szó*, 2010. nov. 25., 15.

Rádai Andrea 2018 júliusában kérdezte Ivo Dimcsevtől egy interjúban:

„- Könnyen lehetnél popsztár is. Megfordult ez valaha a fejedben?

- Nem igazán. [...] Ha csak ezt a nagyon konvencionális kifejezési formát használnám, mint az éneklés, azokkal a művészi tapasztalatokkal, amik mögöttem vannak, az túlságosan korlátozna. Néha egyébként is úgy érzem magam a mikrofon mögött, mintha börtönben lennék.”¹⁰

Ivo Dimcsev ugyanezen év szeptemberben felbukkant a képernyőn az angliai X Factor versenyzőjeként.¹¹ Joggal gondolhatjuk azt, hogy részéről ez is egy performansz, egy társadalmi kísérlet volt, hiszen szereplése során, onnantól kezdve hogy a színpadra lépett, azokat a viselkedési sémákat utánozta, mint amiket a szégyenlős, álszerűen, tehetséges, de kiforratlanul ügyetlen énekesek szoktak, olcsón imitálva a profizmust. Dimcsev rendkívül hitelesen adja elő a szerepet, annyira jól hozza a popsztárookra jellemző mozgásformák esetlen utánzását, hogy a zsűritagok továbbjuttatták.

Ivo Dimcsev számos projektje közül az egyik legformabontóbb a Covid-19 járvány idején valósult meg: karanténkoncerteket adott. Mivel a járványidőszak során hozott intézkedések egyik alapelve volt világszerte, hogy nem lehet tömegrendezvényeket tartani, a bolgár művész feltette a kérdést, mi van akkor, ha nem több száz ember megy el az ő koncertjére, hanem ő maga megy el a rajongói otthonába koncerteket adni. A legtöbb énekes online koncertekkel kísérelte meg átvészelni a szigorításokkal teli hónapokat, az online térben megszervezett szereplés azonban Ivo Dimcsev számára talán elképzelhetetlen lett volna, hiszen a performanszművészet olyan erősen igénybe veszi a színház jelenidejűségét és jelenvalóságát, hogy a bolgár alkotó előadásai értelmüket veszíthették volna a virtuális térben.

Ehelyett Ivo Dimcsev elment az emberek nappalijába, teraszára, és a legszokatlanabb helyiségekben koncertezett: arra is volt példa, hogy a fürdőszobában magára húzta az átlátszó zuhanyajtót. Egyfajta élő, beszélő, éneklő terméké formálta át magát, amit ugyanúgy házhoz rendelhettek az emberek, mint a heti bevásárlást – ezzel újra idézőjelbe tette a színészi szakmával kapcsolatos elméleti kérdéseket azzal kapcsolatban, hogy hogyan működik a színész, az előadó mint

¹⁰ RÁDAI Andrea, „Senkit nem érdekel, hogy milyen nemű egy nagybögő”, *Színház* 51, 7-9. sz. (2018): 60-61.

¹¹ IVO DIMCHEV, „The X Factor UK 2018 Ivo Dimchev Auditions Full Clip S15E03”, Youtube, hozzáférés: 2022. 07.03, <https://www.youtube.com/watch?v=ZlNpQPHYQJw>

test, mint tárgy, mint pusztá szolgáltatás, s ezzel együtt a színházi és előadói tér fogalma is átértékelődött közben.¹²

Chris Dupuis egyik 2017-es cikkében három közelítési kísérletet említ a performansz és a színház viszonyát illetően. „... ahhoz, hogy performanszművész legyen, gyűlölnöd kell a színházat. A színház hamis... A kés nem valódi, a vér nem valódi, és az érzelmek nem valódiak” – idézi Marina Abramović szavait, és megállapítja, hogy a performanszművészet „keresztanyja” nemcsak meghúzza a határvonalat a műfajok között, hanem ellenséges viszonyt is hirdet közöttük.

Másodikként említi Kristin Idaszak színházművészt, aki szerint a színház és a performanszművészet közötti különbség a művész alkotói vonalának (hogyan kontextualizálja saját munkáját) és a bemutatóhelynek (színházként, performanszművészeti helyszínként vagy valami másként ismert-e) a kérdése.

Végül idézi Shannon Cochrane, a FADO Performance Art Centre vezetőjének a torontói Rhubarb Festival 2011-es panelbeszélgetésén elhangzott ironikus mondatát: „Ha vannak székek, az színház. Ha nincsenek székek, akkor az performanszművészet.”

A három idézett definícióban az a közös, hogy élesen ellentétbe állítják egymással a színház és a performansz világát. Egyenlőségjelet talán nem is lehet tenni a kettő közé, azonban ha a hasonlóságaikra összpontosítunk, magától tárulkozik fel az, amiben a különbözőségük rejlik – ennek a kérdéskörnek a válaszlehetőségeit érdemes Ivo Dimchev *AVOIDING deLIFEath* című előadásában keresni. Míg a *Lili Hande*-ben Dimchev a performanszművészet eszközeit alkalmazza egy színházi, színpadi előadás keretein belül, tehát művér és tettetés helyett valódi vért, a saját vérért használja, és tettetés helyett valóban az előadás közben veszi azt le magától egy gumimadzag és egy fecskendő segítségével, addig az *AVOIDING deLIFEath* című produkcióban megfordítja a dolgokat, és a színházi alkotásnak az elemeit performanszművészeti kontextusba helyezi. Hat egymást követő napon, tizennégy órán keresztül láthatja Ivo Dimchevet a közönség, amint zenét szerez, szöveget ír, fest és videót forgat.

Egy többnapos performanszművészeti produkció általában nem arra való, hogy az elejétől a végéig nézzék. A nézők különböző pontokon becsatlakoznak, csak az elejét vagy a végét látják, vagy egyáltalán nem látják a művet, hanem a dokumentáción keresztül tapasztalják csak meg. Chris Dupuis azt vallja, hogy a többnapos produkció is tudott színházként működni, ő maga végignézte az egész folyamatot, és nem akarta elhagyni a teret.

¹² 60 Second Docs, „Quarantine Covid Concerts w/ Ivo Dimchev | Corona Shoo Shoo”, *Youtube*, hozzáférés: 2020. 06.12, <https://youtu.be/gH8ONayO6dI>

Talán van valami eredménye annak, hogy mindezen műfajok ugyanabban a kontextusban találkoznak egymással. Ez az előadás talán azt mutatja meg, hogy a műfaji éleknek és ellentéteknek a súrlódása lassan kikopik, megmutatva nekünk, hogy az egyes műfajok képesek önállóan is fennmaradni anélkül, hogy elnyelnék vagy megsemmisítenék egymást. Ha van itt valami tanulság, akkor talán az, hogy az előadás műfajai közötti határok nemcsak mesterségesek, hanem szükségtelenek is. Az egyes műfajok sokszor élénk vonallal körülrajzolják a területeiket. A performanszművészet – Ivo Dimcsev művészete különösen – ellentétek képzése helyett képes arra, hogy megnyissa ezeket az éles határokat, és a beáramló műfajokkal valamiféle egységet teremtsen.¹³

A Covid-19 járvány további ihletforrás volt Dimcsev számára, hiszen ekkor adta ki a *Korona Cush Cush* című zenéjét, aminek videoklipjében szemére húzott maszkkal és kakadumadarat idéző frizurában szerepel. Ez a kinézet jól illik a zene egyik kritikai mondanivalójához, a bugyután és tartalom nélkül is megállás nélkül szajkózott „korone-korone-korone” szóhalmazához.

2019. augusztus 3-án így jellemeztem őt a THEALTER Fesztiválon megszervezett koncertjéről írt blogbejegyzésem bevezetőjében:

„Ivo Dimcsev: egy férfi Marilyn Monroe a 21. században. Megjelenése, művészi jellege komplex, ellentmondásos, sokak számára provokatív. Mégis, amikor megjelenik a színpadon, ruházatában és pózaiban korok, stílusok, identitások békéje és harmóniája látszódik.”¹⁴

A leírásom első felével már nem értek egyet teljesen. Viszont a *harmónia* szóhoz továbbra is ragaszkodom, mégpedig azért, mert Ivo Dimcsev úgy tud megjeleníteni teljesen ellentétes fogalmakat, problémákat vagy akár külsőségeket, hogy azok hiába keltenek feszültséget és harcolnak egymással, ezzel szenvedést okozva az alanynak, mégis egyértelműen kiérződik ebből a harcból, hogy az egyik nincs meg a másik nélkül, az egyik létezésének a feltétele a másik létezése. Így kerül végül egyensúlyba, harmóniába mindaz az ő művészetében, ami addig általánosan összeférhetetlennek tűnt.

¹³Chris DUPUIS, „Making the Case for a More Inclusive Approach to Performance Art”, *Hyperallergic*, hozzáférés: 2022.07.03, <https://hyperallergic.com/369155/making-the-case-for-a-more-inclusive-approach-to-performance-art/>

¹⁴ MOHAI Aletta, „Danke”, *THEALTER blog jr.*, hozzáférés: 2022. 07. 03, <http://thealter.hu/mohai-aletta-danke/>

Bibliográfia:

- CSERJE Zsuzsa. „A La Dance Company a MU Színházban”. *Táncművészet* 38, 1. sz. (2007): 26.
- Ivo DIMCHEV, „About Ivo Dimchev”, hozzáférés: 2022. 07. 03, <https://ivodimchev.com/bio.htm>
- Ivo DIMCHEV, „The X Factor UK 2018 Ivo Dimchev Auditions Full Clip S15E03”, *Youtube*, hozzáférés: 2022.07.03, <https://www.youtube.com/watch?v=ZlNpQPHYQJw>
- Chris DUPUIS, „Making the Case for a More Inclusive Approach to Performance Art”, *Hyperallergic*, hozzáférés: 2022.07.03, <https://hyperallergic.com/369155/making-the-case-for-a-more-inclusive-approach-to-performance-art/>
- JÁSZAY Tamás, „Kinek a fesztiválja? THEALTER – Szabad Színházak XV. Nemzetközi Találkozója, SZASZSZ – XI. Alternatív Színházi Szemle”, *Critikai Lapok* 19, 9-10. sz. (2005), 13-16.
- KIMLEI Katalin, „Intimitások a zsinagógában”, *Ellenfény* 11, 1. sz. (2006): 40.
- KIMLEI Katalin, HEGEDŰS Sándor, „Identitás-balesetek”, *Ellenfény* 12, 2-3. sz. (2007): 40.
- MARKOVICS Annamária, „A fehér kokott visszavág”, *Magyar Szó*, 2010. nov. 25., 15.
- MOHAI Aletta, „Danke”, *THEALTER blog jr.*, hozzáférés: 2022.07.03, <http://thealter.hu/mohai-aletta-danke/>
- RÁDAI Andrea, „Senkit nem érdekel, hogy milyen nemű egy nagybögő”, *Színház* 51, 7-9. sz. (2018): 60-61.
- STŐHR Lóránt, „Egy transzvesztita naplója”, *Balkon* 13, 7-8. sz. (2005): 59-60.
- 60 Second Docs, „Quarantine Covid Concerts w/ Ivo Dimchev | Corona Shoo Shoo”, *Youtube*, hozzáférés: 2020. 06. 12, <https://youtu.be/gH8ONayO6dI>

„ÉN TÁNCOLNI FOGOK NYOLCVANÉVESEN IS”

A TÁNCOLÓ TEST ÉS A BÁB KAPCSOLATA
LADÁNYI ANDREA ELŐADÁSAIBAN

„LA az Egyesült Államokban Los Angeles becenevű rövidítése. LA a táncrajongóknál Ladányi Andreát jelenti.”¹ A magyar színházi életben kevés olyan női alkotóval találkozhatunk, aki mögött annyira izgalmas és sokféle ágazó pálya volt, van és lesz, mint Ladányi Andrea mögött. Karrierje a klasszikus balett-táncosok hagyományos útján kezdődött, ami később, külföldre távozásakor, Finnországban vett izgalmas fordulatot. Munkássága rendkívül szerteágazó és izgalmas, hiszen egyszerre táncos, rendező, koreográfus, fotómodell és filmszínésznő. Előadásaival és rendezéseivel számos díjat elnyert már, például a Kossuth-, a Liszt Ferenc- és a Harangozó Gyula-díjat is.² „Nevéhez 111 főszerep, 78 színházi koreográfia, 15 táncfilm és 16 játékfilm kapcsolódik”.³

Már ezekből a számokból is kiderül, hogy Ladányi Andrea munkásságát megragadni és röviden összefoglalni lehetetlen vállalkozás lenne. Ezért dolgozatomnak nem célja az eddigi pálya teljes és részletes bemutatása, helyette két-három darab részletesebb elemzésével igyekszem kiemelni Ladányi színházának, alkotómunkájának főbb jellemzőit. A választott előadásokban (*Alice B.; olyan, mint a Szűz Mária, csak a feje lecsavarható; Elaine – Ideje meghalásnak; BL*) megjelennek olyan visszatérő témák, problémakörök, melyek révén megragadhatóvá vál-

¹ MOLNÁR Gál Péter, „LA táncol”, *Népszabadság*, 2007. szept. 29., 9.

² FARKAS Mónika: „Négy fal közt is szabadon szárnyalva”, hozzáférés: 2022.01.25, <https://www.gyorplusz.hu/gyor/negy-fal-kozt-is-szabadon-szarnyalva/>.

³ Uo.

nak Ladányi színházról alkotott elképzelései. Ilyen visszatérő téma például a báb és az emberi test viszonyának ábrázolása. Tanulmányom egyik célkitűzése, hogy képet adjak arról, hogyan jelenik meg a báb mint figura, illetve az ember mint báb az említett előadásokban. Ezeket a kérdéseket Kleist *A marionettszínházról*⁴ és Paul de Man *Esztétikai formalizálás: Kleist über das Marionettentheaterje*⁵ című szövegeihez kapcsolódó elméletek segítségével elemzem és értelmezem. Emellett bemutatom, hogy az előadásokban megjelenő báb és tánc viszonyának ábrázolása hogyan illeszkedik a külföldi kortárs bábszínházak trendjeibe.

További célom annak elemzése, hogy Ladányi Andrea előadásaiban hogyan jelennek meg azok a kortárs táncra jellemző tendenciák, amelyek meghatározzák a kortárs táncelmélet diskurzusait. Elméleti keretként a Czirák Ádám által szerkesztett *Kortárs táncelméletek*⁶ című tanulmánykötetet használtam, melynek idézett tézisével a munka során magam is szembesültem:

„A kortárs tánc- és mozgásszínházról nem könnyű beszélni. Ennek egyik legfőbb oka, hogy az, aki a koreográfiai munkák leírására vállalkozik, reflexiója és teoretizálása során olyan szélsőséges, mi több végletes koordináták között kell rendszerezze gondolatait, mint lassúság és gyorsaság, minimalizmus és eklektikusság, professzionalitás és amatőrizmus, teatrális és színháziatlan, művi és naturális, narratív strukturálódás és az elbeszélés dekonstrukciója...”⁷

Balettgökök és külföld

Ladányi Andrea pályája hagyományos balett-táncos karrierként indult: az Állami Balettintézet, majd a Magyar Táncművészeti Főiskola tanulója volt.⁸ Tanulmányainak elvégzése után a Győri Balett szólótáncosa lett Markó Iván koreográfus vezetése alatt.⁹ 1986-ig tartó tagsága kőkemény munkát és nagy erőbefekte-

⁴ Heinrich von KLEIST, „A marionettszínházról”, ford. PETRA-SZABÓ Gizella, in Heinrich von KLEIST, *Esszé, anekdoták, költemények*, szerk. NAGY Boglárka, CSORDÁS Gábor, 186-193. (Pécs: Jelenkor Kiadó, 2001).

⁵ Paul DE MAN, „Esztétikai formalizálás: Kleist über das Marionettentheaterje”, ford. BECK András, *Enigma* 11-12. sz. (1997): 80-98.

⁶ CZIRÁK Ádám, „Bevezető gondolatok a kortárs táncművészet diskurzusairól” in *Kortárs táncelméletek*, szerk. CZIRÁK Ádám, 9-48 (Budapest: Kijarat Kiadó, 2012).

⁷ Uo., 23.

⁸ FARKAS E. Lina, „Inspiráló nők: Ladányi Andrea balett-táncos”, hozzáférés: 2022.01.25, <https://www.noklapja.hu/aktualis/2020/07/08/inspiralo-nok-ladanyi-andrea-balett-tancos/>

⁹ Uo.

tést igényelt, a próbák akár napi tizenhat órán keresztül is folyhattak.¹⁰ Ebből az időszakból kiemelendő Ladányi Ravel *Boleró*ájában nyújtott alakítása. Már itt is megjelenik a vágy megjelenítése és az a fajta energikus mozgás, ami Ladányit később szintén jellemzi majd. „Ladányi Andreának huszonöt éves korára – túl két ínszalagszakadáson – már volt egy emblematikus szerepe: a különleges androgün alkatára írt Vágy az 1983-as *Boleró*ban. Huszonnégy országban táncolta el hetvennyolc helyen...”¹¹

Ladányi munkásságának talán egyik legizgalmasabb időszaka, amit Finnországban töltött a Helsinki Városi Színház vendégszólistájaként.¹² Ekkor kötött ismeretséget Jorma Uotinnel, a világhírű táncos, koreográfus, rendező, énekes-sel. Uotinen számos szerepét Ladányi alakjára koreografálta (például az 1990-es *Csipkerózsikát*), jó néhány közös projektjüket pedig Magyarországon is bemutatták, például a *Sötétség púdere* vagy az *Alice B.* című előadást.¹³ „Andrea megjelent, és azt mondta, hogy szeretne velem dolgozni. Valahogy így kezdődött a mi kapcsolatunk.” – nyilatkozta Jorma Uotinnen a Tompa Andrea által készített interjúban – „A *Sötétség púdere* című előadást készítettem először Magyarországon, szintén Andreával”.¹⁴

Az Uotinen által rendezett *Alice B.*-ben már megjelennek azok a témák és motívumok, melyeket a Ladányi által koreografált daraboknál később kiemelek. Az *Alice B.* egyetlen szereplője a Ladányi által megformált, révült, robotszerű mozgást imitáló magányos lény. A sötét, letisztult színpadon két geometriai formát ábrázoló fényfolt, egy háromszög és egy téglalap között táncol ez az alak, „mint egy kifosztott bolygó utolsó túlélője”¹⁵. Ezt az értelmezést erősíti maga a szimbolikus zene is: az előadás alatt az Apocalyptica dalai csendülnek fel. Ladányi mozgása félig élő, félig robotszerűen darabos. Vad, kapkodó mozdulatokkal járja körbe a teret, végtagjai mintha önálló életet élnének. Tánca, mozgása átmenetet képez az emberi és a gépi, a természetes és mechanikus mozdulatok között. A lágyabb, balettos mozdulatokat rángatózás követi, mintha valamilyen uralom alól igyekezne felszabadulni, küzd valami ellen, ami irányítani próbálja, visszahúzza a testét.

¹⁰ JÁSZAY Tamás, „R-beszélgetés: Ladányi Andrea”, hozzáférés: 2022.01.25, <https://www.youtube.com/watch?v=4EAGVnRsJJQ>

¹¹ „A határ átlépő – Ladányi Andrea ügyei”, *Jelen*, 2021. nov. 18, 55.

¹² FARKAS, „Inspiráló nők...”

¹³ HALÁSZ Tamás, „Erőtérélmény”, *Paralel*, 8. sz. (2008): 4-7, 5.

¹⁴ TOMPA Andrea, „Stílus és nagytakarítás – Beszélgetés Jorma Uotinen finn koreográfussal”, *Színház* 34, 12. sz. (2001): 37-40, 37.

¹⁵ HORECZKY Krisztina, „Érzéki csalódások”, *Népszabadság*, 2005. okt. 10, 16. <http://nol.hu/archivum/archiv-380168-193153> (Hozzáférés: 2022.01.25.)

Halász Tamás szerint Ladányi a táncával egy olyan karaktert hoz létre, aki képtelen betörni a hús-vér világunkba mesterségességének köszönhetően – mozdulatai meglepőek, virtuóznak, de céltalanok, mint egy alkotó uralma alól elszabadult gépe – „nyomába ered a modelljének, az élő, eleven, hús-vér embernek. Formabontó, szinte fájdalmasan meglepő mozdulatai a köztesség állapotát teszik megfoghatóvá.”¹⁶ Horeczky Krisztina ezzel szemben a figura tárgyiasított szexualitását hangsúlyozza: „ott teremnek előttünk korunk tabu- és fétistárgyai, a szexuális segédeszközök. Guminő, gogo-girl. Japán pornóképregények (hentai), férfimagazinok, kifutók élőhalott modelljei.”¹⁷

Mindkét értelmezés magában hordozza a baba, az emberbáb lehetőségét. A ko-reográfia darabos mozgása, a végtagok különálló élete Ladányi testét egy marionettbábhhoz teszi hasonlatossá, aki küzd láthatatlan mozgatója drótjai ellen. Mintha Uotinen előadása azt a fajta übermarionett elképzelést jelenítené meg a színpadon, amit Edward Gordon Craig ír le *A színész és az übermarionett* című szövegében. „A színésznek tehát el kell tűnnie, s helyét az élettelen alak foglalja el, akit - amíg jobb nevet nem vív ki magának - übermarionettnak hívhatunk.”¹⁸

Ladányi arca érzelemmentes, pusztán a teste és mozgása által közvetít. „Acélosan törekeny, gyerektestű démon. Kora nincs, csak a tekintete nem fiatal. Naiv és kiégett, egyszer olyan, mint egy eltévedt angyal, másszor, mint a szenvedély rángatta húscsomó.”¹⁹ – jellemzi Tóth Ágnes Veronika *Amazon kőből* című cikkében. Ily módon értelmezhető a bugyi letolása, a kötélszerű plafonról lelógó anyag és a testre tekert gumikígyó is, amik a láthatatlan drótok materializálódásaként fogva tartják őt. Ladányi szabadulna a kötelékeitől, ugyanakkor alternatíva hiányában mégis keresi azokat. Örjögő mozdulatokkal tekeredik bele a kötéltbe, majd tehetetlenül próbál kiszabadulni fogságából. Hasonlóképpen jelenik meg a bugyi is, amit bár letol magáról, a bokáján lógva akadályozza a mozgásban, illetve a gumikígyó, amit magára teker. Az előadás végén pisztolyt tart a fejéhez, a szívéhez, majd a nemi szervéhez, mozdulataiban továbbra is megfigyelhető a küzdelem a láthatatlan irányító ellen. Végso kétségbeesésében a pisztolyt a közönségre fogja.

Hogyan értelmezhető Ladányi emberbáb alakítása a kleisti szöveg keretei közt? A kérdés megválaszolásához Kleist szövegének Paul de Man által írt értelmezését használtam, aki szerint *A marionettszínházról* elképzelései a burkolt ironia felől válnak olvashatóvá. Kleist „a marionettben a tökéletes kifejezés, ér-

¹⁶ HALÁSZ Tamás, „Forgóajtó a ketrecen”, *Színház*, 12. sz. (2005): 27-29, 27.

¹⁷ HORECZKY, „Stílus...”

¹⁸ Edward Gordon CRAIG, „A színész és az übermarionett”, ford. SZÁNTÓ Judit, *Színház*, 9. sz. (1994): 34-49, 42.

¹⁹ TÓTH Ágnes Veronika, „Amazon, kőből”, *Élet és irodalom* 49, 43. sz. (2005): 27.

zelemmegjelenítés lehetőségét látja”²⁰, mivel előnye, hogy nem tud szenvedni. De Man azonban hangsúlyozza, hogy „ironikussága abban rejlik, hogy (...) ez a színrevitt esztétikai ideológia lépten-nyomon csorbát szenved, a példák nem működnek olyan olajozottan”²¹, tehát mindazt, amit Kleist leír, ironikusan kell értelmezni. „Nincs a marionett-tánchoz hasonló, referencialitás nélküli nyelv, a trópusok mozgásához mindig jelentés – vagyis jelentések sokasága – is társul”²². Különösen igaz ez az ember táncolta marionett esetére, hiszen a Kleist által kárhoztatott szenvedés az embertől elválaszthatatlan. A táncos nem azonosulhat teljesen a tárggyal, vagyis a bábbal, mivel hiányzik belőle a test feletti teljes uralom. Szüksége van azokra a mozdulatokra, amelyek például az egyensúly megtartásáért felelősek. „Az önmagát jelölő marionett-tánc az ember számára elérhetetlen idea, az ember nem tud 'szenvelgésétől' szabadulni, azaz megnyilatkozásai mindig mást is jelentenek, mint önmagukat”²³ – a táncos ha mozdulatlan is, mozdulatlanságának jelentése van. Hasonlóan nyilatkozik Jérôme Bel a kortárs táncosok mozgásáról: „most jelenlévő test(ek), amelyek még mozdulatlanul is mozognak, hiszen a bennük rejlő 'nyugalom' sosem statikus, sosem lokalizálható, de mindig táncol”²⁴.

Az *Alice B.* emberbábja Kleist de Man-i olvasatát erősíti a báb és az ember átmeneti állapotába illeszkedő, ingadozó, félig élő, félig mechanikus alak ábrázolásával. Ladányi kifejezéstelen arcú, látszólag üres babát alakít, azonban mozdulatai jelentésteliek, ahogy küzd a láthatatlan mozgató ellen. Szexbábu vagy baba, „antropomorf, emberalakba sűrített mechanizmus”²⁵.

Balet extrákkal – az LA Dance Company

Bár Ladányi külföldi tartózkodása alatt többször is játszott Magyarországon, de véglegesen 1992-ben tér haza²⁶. Az ezután következő időszakban többféle színházprojektben is részt vesz, mozgásszínházi előadásokat rendez, esteket tart, önálló táncműveket koreografál. Emellett fontos megemlíteni, hogy az ő kezdeményezésére indul el a fizikai színházi koreográfus-rendező szak a Színház- és

²⁰ KÉRCHY Vera, „A marionettszínházról mint színházelmélet”, in *Miért éppen Kleist? Warum Gerade Kleist?* szerk. TÖRÖK Dalma, 76-83 (Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 2016): 77.

²¹ KÉRCHY Vera, „Egy ironikus-allegorikus színházolvasat: Zsótér sánta marionettjei”, *Apertúra*, 1. sz. (2010), hozzáférés: 2022.01.25, <http://apertura.hu/2010/osz/kerchy>

²² Uo.

²³ Uo.

²⁴ CZIRÁK, „Bevezető gondolatok...”, 42.

²⁵ HALÁSZ, „Forgóajtó a...”, 27.

²⁶ HALÁSZ, „Erőtérkép”, 5.

Filmművészeti Egyetemen, ami európai összehasonlításban is kiemelkedő tánc- és mozgásoktatást biztosító képzés²⁷.

A *West Side Story* vígszínházi castingja kapcsán ismerkedik meg tehetséges, fiatal táncosokkal, ami saját társulata, az LA Dance Company megalapításához vezet. A társulat tizenöt éven keresztül működött - erről az időszakról Ladányi így nyilatkozott a Prae-nak: „hét ember életét éltem, mert mindent nekem kellett megszerveznem – díszlet, jelmez, világítás, hangvágás, hangkeverés, koreográfia, terembérletek lefixálása, utazás, sorolhatnám”²⁸.

A társulat számos előadása közül az *olyan, mint a Szűz Mária, csak a feje lecsavarható* címűt emelem ki, amit 2005-ben a THEALTER-en is játszottak. Ladányi koreográfiája egyetlen táncosnőre, Kovács Martinára épít. A darabban keverednek a táncos jelenetek és a prózai szövegmondás, az előadás fő jellemzője a töredékesség, a montázs használata. Fontos eleme a szöveg, ami ritmikus, ismétléses és töredezett, egy montázs hazai és külföldi filmek részleteiből, például a *Casablancából*²⁹. Ezek a szövegtöredékek „női portrévázlatokká, érzelmi-értelmi kollázsok szilánkjeivé állnak össze”³⁰: a színésznő hol prostiként, hol nagyvilági nőként vagy cserfes tinilányként jelenik meg a néző előtt. Ladányi előadása ily módon is illeszkedik abba a kortárs táncra jellemző tendenciába, amelyet Czirák Ádám több koreográfusnál, például Laurent Chétouane munkái kapcsán kiemel, akinél a „[f]elismerhetetlenségig széttördelt idézetekről, elidegenített megszólalásokról van szó, melyek egy referenciáját veszített nyelv maradványai és – épp úgy, mint a mozdulatok – csak ígérnek, majd újra és újra elvétik a párbeszéd, az önkifejeződés illúzióit”³¹.

Az *Alice B.*-hez hasonlóan a színpad zárt, fullasztóan szűk tér. A díszlet egy fotórealisztikusan lefestett hátsó ajtó, előtte egy tornapad, ami a térből való kijutást lehetetlenné teszi. Kovács Martina többször is nekifeszül az ajtónak, testét annak festett kereteibe törve, de szabadulásra ily módon nincsen lehetősége. Táncba hol kislányosan energikus, hol kihívóan nőies, ugyanakkor kétségbeesett szabadságvágy és magány jellemzi. Az általa elmondott szövegekre is hasonló kettősség jellemző: a szex és a halál körül forognak. Mozdulataiban folyamatosan

²⁷ Uo.

²⁸ MÁTRAJ Diána Eszter, „A siker az ember élete”, *Prae.hu*, hozzáférés: 2022.01.25, <https://www.prae.hu/article/11656-a-siker-az-ember-elete/>

²⁹ HALÁSZ Tamás, „Portrékollázs és csoportkép – Ladányi Andrea koreográfiái – la dance company”, *Ellenfény* 10, 3. sz. (2005), 32-34. <http://www.ellenfeny.hu/index.php/archivum/2005/3/1633-portrekollazs-es-csoportkep?layout=offline> (Hozzáférés: 2022.01.25.)

³⁰ Uo.

³¹ CZIRÁK, „Bevezető gondolatok...”, 16.

jelen van a testiség, „bármilyen kezd, a vége egy szeretkezési aktust imitáló, rázkódó mozgássorba torkollik”.³²

„Minden autóban csináltam már”³³ – csicsergi kislányosan a táncosnő egy láthatatlan címzettnek. A címzett lehet a néző, akihez Kovács Martina folyamatosan kibeszél, esetleg „egy ajtó mögött lapuló, vagy lehet, egyáltalán nem létező nemtelen lénynek monologizál. A nemtelenség (vagy inkább kétneműség) hangsúlyozása tudatos az alkotó részéről: a helyenként in concreto hardpornográf szövegek ezoterikus címzettje ugyanis hol férfi, hol nő. Ez a különböző nemi szervek sokoldalú (pl.: orális és anális) használatára utaló verbális részletekből kikövetkeztethető.”³⁴ Monológját azonban címezheti egy kis fabábnak is, az egyetlen dolognak, amihez bármiféle kapcsolat fűzi. A férfialakot formázó, arctalan baba a magány jelképeként jelenik meg az előadásban, az élő kapcsolat hiányaként, pótlékként, akit a lány pusztulthathat, kezét foghatja, ölelgetheti.

„A másik, a férfi egy játékbábu képében jelenik meg a színen, akár a Diótörő egy kései utóda is lehetne, azzal a szépséghibával, hogy nem kel életre, a földön fekvő lány hiába beszél hozzá, és fogja a kezét. Nem elevenedik meg az olyan kérdések hallatán sem, hogy tudja-e, melyik a tíz leggyakoribb betegség.”³⁵

A báb használata ebben az esetben a hagyományos nyugati sztereotípiáknak megfelelően értelmezhető: egy játékbaba, vagyis egy pótlék, akit/amit a koravén kislányt alakító Kovács Martina fantáziái és igényei töltenek fel szereppel és funkcióval.

Az előadás során a báb látszólag csak a népi játékokat idéző bábu formájában jelenik meg egészen a darab végéig. Az utolsó jelenetben azonban, mikor a főszereplő nőalak elkeveredik a megjelenő arctalan alakok tengerében, hirtelen megakad a népszerű szexpózok sorolásában. Mint amikor a lemez megakad a lejátszóban, szaggatottan ismételteti az utolsó szavakat, szótagokat, miközben a mozgás is darabossá válik. A jelenet felveti a táncosnő mint robot, szexbaba vagy cybernő értelmezési lehetőséget. Hasonlóképpen az *Alice B.*-hez az *olyan, mint a*

³² SEBŐK Bori, „6913 és a feje lecsavarható – Ladányi Andrea két koreográfiája a MU Színházban”, 2005. kontextus.hu

³³ LADÁNYI Andrea, „olyan, mint Szűz Mária csak a feje lecsavarható,” MU Színház (2005.01.28.) – felvételtől megtekintve

³⁴ KUTSZEGI Csaba, „Számos cím: Ladányi Andrea duplája a MU Színházban”, *Magyar Hírlap*, 2005. jan. 29, 21.

³⁵ SEBŐK Bori, „6913 és a...”

Szűz Mária, csak a feje lecsavarható című előadásban egy drótok nélküli átmenetet képező emberbábu kerül a főszerepbe.

A báb és a test összeolvadása

A báb és a táncos kapcsolatának és értelmezési lehetőségeinek további boncolgatása Ladányi későbbi munkáiban is megjelenik, például az *Alaine – Ideje a meghalásnak* című darabjában, amit a 2019-es THEALTER-en is bemutattak. A darab Polcz Alaine írásaiból és Karády Katalin dalszövegeiből született³⁶, a dalok a prózai szövegben elhangzott témákhoz illeszkednek.

Két főszereplője egy fiatal színésznő, Markó-Valentyik Anna és egy, a derekára csatolt nyolcvanéves báb. A két test valójában egy lélek, „Polcz Alaine személyiségének két énje: a szép halálra felkészítő pszichiáter és az elkerülhetetlennel viaskodó idős asszony”,³⁷ aki az író nő vonásait idézi. Bár monodrámáról van szó, a két szólam mégis jól elkülöníthető egymástól: amikor Markó-Valentyik Anna az idős asszony személyéből beszél, hangja mélyebbé és érettebbé válik, a fiatal nő ezzel szemben jóval élettelibb. A prózai részek közé énekes, táncos epizódok illeszkednek, de ezek nem betétekként hatnak. Hasonló jellemző a mozgásra, mint a szólamokra, hiszen bár a két test összeolvad, a tánckoreográfia energikussága megváltozik, ha a fiatal nő vagy az idős asszony szerepe kerül előtérbe. Az előadás párbeszéd a halálról és az elmúlásról, az élet élvezetéről és az elkerülhetetlennel való szembenézésről, ami végül be is következik – a színésznő leoldja magáról a bábót, majd miután csendben üldögélt mellette, összepakolja a már gazdátlaná váló holmikat.

A báb és az emberi test összeolvadása, közös kombinációban való használata több külföldi bábművész munkásságában megjelenik, például Duda Paivánál vagy Ilka Schönbeinnél. Mindkét bábművész, de különösen Schönbein előadásaira jellemző, hogy „dramaturgiájának középpontjában vegyesen élettelen bábfigurák és élő performerek állnak”.³⁸ Munkáiban „önmagát helyezi a központi előadó szerepébe: a táncot, a színjátszást és az írott szöveget használva saját testét bábtárgyakkal, maszkokkal és öntvényekkel vegyíti”³⁹.

³⁶ NÁRAY István, „Az elmúlás méltósága – Alaine – Ideje a meghalásnak”, *Revizor – a kritikai portál*, hozzáférés: 2022.01.25, <https://revizoronline.com/hu/cikk/7840/alaine-ideje-a-meghalasnak-kl-szinhez>

³⁷ NÁRAY, „Az elmúlás méltósága...”

³⁸ Janni YOUNGE, „Reconfiguring Being: Puppetry and Perspectives on Being Human Explored Through the Work of Ilka Schönbein”, hozzáférés: 2022.01.25. <https://www.critical-stages.org/19/reconfiguring-being/> (Az idézet saját fordításom – B.Zs.)

³⁹ Uo.

Mind Schönbein darabjainak, mind az *Alaine*-nek fontos jellemzője, hogy „a báb a bábjátékos testén játszik, támaszként, színpadként és társelőadóként használja”⁴⁰. A báb és az élő performer egy testen osztozik, de két külön személyiséggel rendelkeznek. Schönbein előadásában az összekapcsolt létezés valamilyen konfliktusba torlódik, a bonyodalmakat általában a két személyiség egymásnak feszülése adja. Az *Alaine*-ben ez nem jelenik meg, a fiatal nő és az idős asszony kiegészítik egymást, segítenek egymás gondolatainak befejezésében, vagy csendben háttérbe szorulnak egy-egy monológ erejéig. A darab feszültségét inkább az elbeszélte téma, a halállal való szembenézés és az elmúlás elleni hiába-
való küzdelem adja. További különbség, hogy míg Schönbein előadásában „a figurák vizuálisan és fogalmilag összefonódnak”⁴¹, az *Alaine*-ben az idős báb és a táncosnő teste elválasztható egymástól. A teljes egybeolvadás nem jön létre, Markó-Valentyik nem maszkírozza testét a bábhoz, illetve többször is lecsatolja magáról a rákapcsolt figurát.

A darab Ladányi kifejezőmódjára jellemzően kendőzetlenül, őszintén beszél az öregedésről, ami olykor humorossá is válik, a néző tulajdonképpen jelenlegi vagy jövőbeli önképén nevet, amikor például szóba kerül, hogy az öszülés a test mely pontjain jelenik meg. Előkerülnek olyan mindennapi kérdések, női szempontok, mint a cipőméret, a kor fontossága és a klimax nehézségei. Ugyanakkor a darab megemlíti az idős asszony életútja kapcsán olyan komoly témákat, mint a megcsalás, a rossz házasság vagy az erőszak. Az ebből, illetve a haldoklás fókuszba kerüléséből adódó komorabb hangulatot tánccal és zenével ellentételezza az előadás. „Ez az előadás arcátlan a szó legszebb értelmében, mert amit mond, az természetes. Nincs benne semmi pátosz, se romantika”⁴² – nyilatkozta Ladányi a Revizornak adott interjújában.

Témáját tekintve szintén párhuzamok vonhatók az *Alaine* és Ilka Schönbein munkássága között. Schönbein bábelőadásában visszatérő motívumként jelenik meg a halál, ami „a bábszínház születésének ősi gyökereihez nyúlik vissza.”⁴³ A báb élettelenségének köszönhetően úgy jelenik meg a színpadon, mint a halott, az elhunyt szimbolikus megtestesítője. Mind Schönbeinnél, mind az *Alaine*-ben a báb az elkerülhetetlennel való szembenézés alanyaként tűnik fel. Rajta keresztül találkozunk a néző olyan kérdésekkel, melyekkel egyébként nem akarna szem-

⁴⁰ Uo.

⁴¹ Uo.

⁴² JÁSZAY, „Mintha az emberek...”

⁴³ SIMON Annamária, „Bábszínház másképp(p) – Ilka Schönbein mágikus színháza”, *Art Limes* 2. sz. (2016): 34-39. 38.

benézni. A haláltól való ősi félelem így módon egy közvetítőn, médiumon keresztül kerül bemutatásra, leplezetlenül és tabudöntögető módon.

Az *Alaine* – *Ideje a meghalásnak* továbbgondolja azokat a kérdéseket, amiket az *Alice B.* és az *olyan, mint a Szűz Mária, csak a feje lecsavarható* csupán felvet. Míg az előbbi két előadás csak jelzi annak lehetőségét, hogy a színpadon látottakat az élő marionett ábrázolásaként értelmezzük, addig az *Alaine* ténylegesen megmutatja az embert és a bábát összeolvadva, közös entitássá formálva.

Báb vagy táncos?

Az emberbáb, az élő marionett színreviteleként is értelmezhető Ladányi Andrea Borlai Gergővel közös alkotása, a 2008-ban bemutatott *BL*. Az előadás valójában improvizáció, ami a zenében (ütőhangszer) és a táncban is lételemként tekinthető ritmusra összpontosít. Ez a ritmus a tánc és a zene tökéletes összjátékában mutatkozik meg, egyik művészi kifejezési forma sem kerül előtérbe, végig egyen-súlyban maradnak. A zene ezúttal nemcsak a tánc aláfestéseként jelenik meg, hanem egyenrangú félként lép párbeszédbe: Borlai egyes jeleneteknél mint irányító diktálja Ladányi lépéseinek ritmusát, később ő alkalmazkodik a táncosnő mozdulataihoz, olykor pedig a kettő szétszalazhatatlan összhanggá olvad.

Vajon melyik volt előbb? A zene vagy a tánc? „A táncosnő rájött, hogy a dobos mozdulatai nagyon kifejező koreográfia szerint alakulnak, és elkezdte utánozni. Majd mozdulatokat talált ki, amelyeket a dobos 'leutánozott', így jött létre az általak *illogikusnak* nevezett dobolás.”⁴⁴ Az előadás kezdetén Ladányi cipőinek kopogása adja meg az ütemet, amihez a dobok csatlakoznak, később a hangszerek veszik át az irányító szerepét, amit egy ponton a tánc majd visszavesz.

Az előadás kiváló példája annak a kezdeményezésnek, hogy a kortárs koreográfusok különböző művészekkel vagy képzőművészekkel (mint például Ladányi jelenleg is futó PDP projektje⁴⁵) együttműködve hozzanak létre projekteket. A projektek fontos jellemzője, hogy „a résztvevő művészek együttműködése kiszámíthatatlan, és a színrevitel sem vezethető vissza egyetlen alkotó döntéseire, hanem kommunikációs folyamatok eredményeként jön létre”.⁴⁶ Hasonló kommunikáció figyelhető meg a *BL* esetében is, amelynek párbeszédéről Koltai Tamás így ír kritikájában: „hol kopogósan felelgetnek, hol hergelik, hol űzik, hajtják egy-

⁴⁴ HEGYI Réka, „Reflexiók 4. – Ladányi Andrea és Borlai Gergő: 12 tétel dobra és testre”, hozzáférés: 2022. 01.25. <http://www.hamlet.ro/cikkek.php?cikk=256>

⁴⁵ JÁSZAY Tamás, „A Ladányi”, *Revizor – a kritikai portál*, hozzáférés: 2022. 01.25.

<https://revizoronline.com/hu/cikk/8508/a-revizor-dekameronja-50-nap>

⁴⁶ CZIRÁK, „Bevezető gondolatok...”, 35.

mást. Tökéletesen együtt vannak, nem tudni, ki diktál kinek, mintha démon kötött volna beléjük”⁴⁷.

A performansz egyrészt felveti a „test mint hangszer, amin játszani lehet” értelmezési lehetőséget, másrészt olvasható úgy is, hogy a táncos teste egy marionett báb. Ezt az értelmezést erősíti a díszlet – a fekete, paravánszerű függönyök, amelyeket mozgatva alakítható, szűkíthető/tágítható a tér –, illetve a koreográfia is. A Ladányi által megformált táncosnő testét az ütős hangszerek ritmusára mozgatja, olyan összhangban, ami azt a hatást kelti, mintha a zenész mozdulatai irányítanák. A zene és a test mozgása összeolvad a performansz során, ami kezdetben közös ritmust jelent, később azonban mintha a zenész és a táncos teste is összeolvadna. Ladányi ugyanazokat a mozdulatokat végzi a zenész háta mögött, mint Borlai a dobjain, bár azt lehetetlen megmondani, hogy ki irányít kit. A bábjátékos és az emberbáb egyszerre van jelen a színpadon, a játékos ezúttal nem húzódik paraván mögé, noha a lehetőség meglenne rá. Borlai és Ladányi mozdulatai tökéletesen szimmetrikusak, akár a bábosé és a bábé, de a szerepek felosztása nem egyértelmű egészen az előadás utolsó tételéig.

Ladányi mozdulatait kígyózó és energikus, olykor rángatózó mozgás jellemzi. Hol elernyed, hol gyors mozdulatokat tesz, mintha zsinóron rángatnák, míg végül teljesen átadja magát Borlai irányításának. Ezt a fokozatos uralást vagy eggyé válást az előadás a végletekig fokozza. Az utolsó tételben a zenész teljesen átveszi az uralmat, és a táncos testét, karját fogva irányítja, mozgatja a hangszereken, így valójában ketten hozzák létre a hangokat, eggyé válva a ritmusban.

Ladányi ernyedte végtagokkal, kifejezéstelen arccal ül, akár a Kleist által megálmodott marionettek. Azáltal, hogy saját testét teszi élettelenné, „az élő és az élettelen, az irányított és az irányító tudatos megjelenítésével provokál”⁴⁸. Az előadásban megjelenik az élő és az élettelen összemosása, amit Ilka Schönbein munkái kapcsán már említettem, de ebben az esetben két élő test megjelenítése közben törekszik az egyik élettelenné válni. Ugyanakkor Ladányi minden igyekezte ellenére, hogy teljesen átadja az irányítást Borlainak, izmai rándulásában megfigyelhető mindaz, amit Paul de Man a marionettek kapcsán kiemel, miszerint bár az élő báb „megidézi a marionettek közvetlenségét, de be is szennyezi azt az emberi szenvelgéssel”.⁴⁹ Az élő test tökéletesen engedelmes bábbá válása elérhetetlen idea marad.

⁴⁷ KOLTAI Tamás, „Disszidensek”, *Élet és irodalom* 52, 26. sz. (2008): 31.

⁴⁸ YOUNGE, „Reconfiguring Being...”

⁴⁹ KÉRCHY Vera, „Jeles András élő marionettszínháza”, *Apertúra*, 2. sz. (2008), hozzáférés: 2022.01.25. <http://apertura.hu/2008/tel/kerchy>

A két értelmezési lehetőséget az előadás végül nyitva hagyja, mivel nem egyértelmű, hogy a végső tökéletes összhang két test egybeolvadásaként értelmezhető a ritmusban, vagy pedig Ladányi ernyedtt, irányított mozdulatai és merev tekintete inkább élő marionett létére utal-e.

Összegzés

Ladányi Andrea munkássága rendkívül szerteágazó, de előadásaiban megjelennek olyan visszatérő témák, problémakörök, amely által megragadhatóvá válnak színházról alkotott elképzelései. Művészetének célja kimozdítani a táncot, a balettet a klasszikus értelmezésből. Ily módon, bár megjelennek a hagyományos balettmozdulatok töredékei, de a fókuszba a test és a mozgáskultúra kerül. Ennek a kimozdításnak része tánc és mozgás összekapcsolása más művészeti ágakkal is. Előadásait nyers és őszinte szókimondás jellemzi, például a szexualitás témája kapcsán, aminek kíméletlen, hideg és gépies oldalát domborítja ki. Jellemző a töredezettség, a darabok jelenetmontázsokból állnak össze, nincs lineáris narratíva. Rendezéseiben egyszerű, jelzésértékű díszleteket használ, mivel a hangsúly a testre, a mozgásra helyeződik, illetve a szövegre - a kettő elválaszthatatlan az előadásokban. Az imént felsorolt jellemzők Ladányi munkásságát egyértelműen azokba a kortárs tánc- és mozgásszínházra jellemző trendekbe írják bele, melynek képviselői közé sorolható például Laurent Chétouane, Jérôme Bel, vagy Magyarországon Nagy József⁵⁰.

Mindemellett Ladányi Andrea számos munkájában megjelenik a báb, annak szerepe és szimbolikája a színpadon, illetve az emberi test és báb viszonyának elemzése. Fókuszba kerül a mechanikusan irányított, valamint a spontánul ösztöni szembeállítás és kapcsolódási lehetőségei. Az elemzett előadásokban megjelenik az ember mint élő báb, illetve felvetődik a táncos testének mint élő marionettnek az értelmezési lehetősége. A báb és a táncos testének összeolvadása, a báb és az ember közös testen való osztozása olyan kortársak munkásságával hozható kapcsolatba, mint Duda Paiva vagy Ilka Schönbein. Hasonlóan az ő munkáikhoz, előadásaiban Ladányi arra törekszik, hogy „fizikai testét olyan felületté alakítja, ahol a báb élhet”⁵¹, azáltal, hogy saját testét igyekszik a bábéhoz hasonlóvá alakítani. Ám ez a törekvése, a test teljesen hasonlóvá tétele a bábéhoz elérhetetlen. Ladányi koreográfiai hibátlan tökéletességgel táncolják el az emberi tökéletlenséget, az elérhetetlen mechanikusságot, aminek köszönhetően motívu-

⁵⁰ CZIRÁK, „Bevezető gondolatok...”, alapján

⁵¹ YOUNGE, „Reconfiguring Being...”

mai, felvetett kérdései olvashatóvá válnak Kleist és de Man szövegeinek bábelméleti keretei közt.

Bibliográfia:

- „A határ átlépő – Ladányi Andrea ügyei”, *Jelen*, 2021. nov.18., 55.
- CRAIG, Edward Gordon. „A színész és az übermarionett”. Fordította SZÁNTÓ Judit. *Színház*, 9. sz. (1994): 34-49.
- CZIRÁK Ádám. „Bevezető gondolatok a kortárs táncművészet diskurzusairól”. In *Kortárs táncelméletek*, szerkesztette CZIRÁK Ádám, 9-48. Budapest: Kijárat Kiadó, 2012.
- DE MAN, Paul. „Esztétikai formalizálás: Kleist über das Marionettentheaterje”. Fordította BECK András, *Enigma* 11-12.sz. (1997): 80-98.
- FARKAS E. Lina, „Inspiráló nők: Ladányi Andrea balett-táncos”, hozzáférés: 2022.01.25, <https://www.noklapja.hu/aktualis/2020/07/08/inspiralo-nok-ladanyi-andrea-balett-tancos/>
- FARKAS Mónika, „Négy fal közt is szabadon szárnyalva”, hozzáférés: 2022.01.25, <https://www.gyorplusz.hu/gyor/negy-fal-kozt-is-szabadon-szarnyalva/>
- HALÁSZ Tamás. „Erőtérélmény”, *Parallel*, 8. sz., (2008): 4-7.
- HALÁSZ Tamás. „Forgóajtó a ketrecen”, *Színház*, 12. sz. (2005): 27-29.
- HALÁSZ Tamás. „Portrékollázs és csoportkép – Ladányi Andrea koreográfiái – la dance company”, *Ellenfény* 10, 3. sz. (2005), 32-34.
<http://www.ellenfeny.hu/index.php/archivum/2005/3/1633-portrekollazs-es-csoportkep?layout=offline> (Hozzáférés: 2022.01.25.)
- HEGYI Réka, „Reflexiók 4. – Ladányi Andrea és Borlai Gergő: 12 tétel dobra és testre”, hozzáférés: 2022. 01.25. <http://www.hamlet.ro/cikkek.php?cikk=256>
- HORECZKY Krisztina. „Érzéki csalódások”, *Népszabadság*, 2005. okt. 10, 16.
<http://nol.hu/archivum/archiv-380168-193153> (Hozzáférés: 2022.01.25.)
- JÁSZAY Tamás, „A Ladányi”, *Revizor – a kritikai portál*, hozzáférés: 2022. 01.25.
<https://revizoronline.com/hu/cikk/8508/a-revizor-dekameronia-50-nap>
- JÁSZAY Tamás, „R-beszélgetés: Ladányi Andrea”, hozzáférés: 2022.01.25,
<https://www.youtube.com/watch?v=4EAGVnRsJJQ>
- JÁSZAY Tamás, „Mintha az emberek jók lennének – Beszélgetés Ladányi Andreával”, *Revizor – a kritikai portál*, hozzáférés: 2022.01.25,
<https://revizoronline.com/hu/cikk/7678/beszelgetes-ladanyi-andreaval>
- KÉRCHY Vera. „A marionettszínházról mint színházelmélet”. In *Miért éppen Kleist? Warum Gerade Kleist?* szerk. TÖRÖK Dalma, 76-83 (Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 2016).

- KÉRCHY Vera. „Egy ironikus-allegorikus színházolvasat: Zsótér sánta marionettjei”, *Apertúra* 1. sz. (2010), hozzáférés: 2022.01.25, <http://apertura.hu/2010/osz/kerchy>
- KÉRCHY Vera. „Jeles András élő marionettszínháza”, *Apertúra* 2. sz. (2008), hozzáférés: 2022.01.25. <http://apertura.hu/2008/tel/kerchy>
- KLEIST, Heinrich von. „A marionettszínházról”, fordította PETRA-SZABÓ Gizella. In Heinrich von KLEIST, *Esszék, anekdoták, költemények*, szerkesztette NAGY Boglárka, CSORDÁS Gábor, 186-193, Pécs: Jelenkor Kiadó Kft., 2001.
- KOLTAI Tamás. „Disszidensek”, *Élet és irodalom*, 52, 26. sz. (2008): 31.
- KUTSZEGI Csaba. „Számos cím: Ladányi Andrea duplája a MU Színházban”, *Magyar Hírlap*, 2005. jan. 29, 21.
- MÁTRAI Diána Eszter, „A siker az ember élete”, *Prae.hu*, hozzáférés: 2022.01.25, <https://www.prae.hu/article/11656-a-siker-az-ember-elete/>
- MOLNÁR Gál Péter. „LA táncol”, *Népszabadság*, 2007. szept. 29., 9.
- NÁNAY István, „Az elmúlás méltósága – Elaine – Ideje a meghalásnak”, *Revizor – a kritikai portál*, hozzáférés: 2022.01.25, <https://revizoronline.com/hu/cikk/7840/elaine-ideje-a-meghalasnak-kl-szinhaz>
- SEBŐK Bori, „6913 és a feje lecsavarható – Ladányi Andrea két koreográfiája a MU Színházban”, 2005. kontextus.hu
- SIMON Annamária. „Bábszínház másképp(p) – Ilka Schönbein mágikus színháza”, *Art Limes* 2. sz. (2016): 34-39.
- TOMPA Andrea. „Stílus és nagytakarítás – Beszélgetés Jorma Uotinnen finn koreográfussal”, *Színház* 34, 12. sz. (2001): 37-40.
- TÓTH Ágnes Veronika. „Amazon, kőből”, *Élet és irodalom* 49, 43. sz., (2005): 27.
- YOUNGE Janni, „Reconfiguring Being: Puppetry and Perspectives on Being Human Explored Through the Work of Ilka Schönbein”, *Critical Stages*, hozzáférés: 2022.01.25, <https://www.critical-stages.org/19/reconfiguring-being/>

GÁTFUTÁS

Adorjáni Panna

ÚTON A KÖZÖS NYELV FELÉ

MÓDSZERTANI MEGJEGYZÉSEK A KOLLEKTÍV ALKOTÁSRÓL A 99,6% CÍMŰ ELŐADÁS KAPCSÁN

A *99,6%* című előadás a Reactor de creație și experiment kolozsvári illetőségű független színház produkciója volt, amelynek bemutatójára 2018-ban, a romániai centenárium évében került sor.¹ Az előadás a THEALTER 2019-es kiadásán vendégszerepelt Szegeden.² Az előadás a modern román állam fennállásának századik évfordulója alkalmára készült, amely egyben a trianoni békeszerződés centenáriuma is, tehát az erdélyi térségben élő román és magyar közösségek számára különböző okok miatt fontos emlékévként. A centenáriumi ünneplésbe, amely szinte teljes mértékben ignorálta a kisebbségi perspektívát, és nem foglalkozott a trianoni békeszerződés okozta közösségi traumák feldolgozásával, összetett előadással kívánt belépni a Reactor, amikor felkértek, hogy vegyek részt egy zenés előadás koncepciójának kidolgozásában. Az eredeti elképzeléshez képest eltérő ajánlatot hoztam, amikor azt vetettem fel, hogy hozzunk létre egy olyan előadást, amelynek az alkotói folyamata maga kísérlet a részvételi demokrácia megvalósítására, és amelyben vegyesen vannak jelen különféle erdélyi nemzetiségek. Végül az etnikai reprezentativitást elvetettük, és az alkotócsapatba kizárólag román és magyar nemzetiségű művészeket válogattunk be. A módszert viszont megtartottuk, és ennek értelmében a *99,6%* összesen kilenc személy kollektív alkotásaként jött létre. A módszer tehát a koncepció szerves része volt, és bár tükrözte legalábbis az én szakmai érdeklődésemet, elválaszthatatlan volt a

¹ Reactor: *99,6%*. Alkotók: Adorjáni Panna, Raul Coldea, Csala Hermina, Radu Dogaru, Petro Ionescu, Bogdan Olarson, Ötvös Kinga, Oana Mardare, Adi Tudoran. L. https://reactor-cluj.com/en/spectacol/996_en/, hozzáférés: 2022.02.06.

² Lásd a THEALTER honlapján az előadás adatlapját: <http://thealter.hu/programok/996/>, hozzáférés: 2022.02.06.

témától és az előadás lényegétől. A módszer és a téma összekapcsolása volt a fő kritérium az alkotótársak keresése közben is, tehát olyan emberek kerültek bele a projektbe, akiket a téma ilyen típusú feldolgozása érdekelt. További, ám nem kizáró jellegű szempont volt az alkotótársak kiválasztásánál a muzikalitás megléte.

Kiindulópontok. A módszer elméleti és történeti háttéréről

A kollektív alkotással kapcsolatos kérdéseket a fogalomhasználat tisztázásával indítom. A kollektív alkotás, angolul *collective creation* kifejezést a többnyire angol nyelven írt szakirodalom a *devising* fogalommal szinonimaként használja, ám a kortárs színházi gyakorlatokban a *devising* kifejezés az elterjedtebb és a közismertebb. Ez annak tudható be Scott Proudfit és Kathryn Mederos Syssoyeva szerint, hogy

„a kollektív alkotás ha nem is tűnik el az 1960-as évekre jellemző radikális politikák és ellenkulturális mozgalmak elenyészését követően, hogy aztán majdhogynem három évtizeddel később devisingként újjászülessen, »valami« mégis csak történik vele azokban az években: ha nem is valaminek a vége, akkor kifakulás; ha nem is újjászületés, akkor fejlődés.”³

Természetesen ezek a hullámok és fogalomválasztások a nyugat-európai és észak-amerikai színházi kultúrák felől értelmezendők, ám a romániai színházi alkotók az utóbbi évtizedekben elkezdtek hasznosítani a devising gyakorlatát az alkotásaikban, ezért érdemes megnéznünk, hogy tulajdonképpen mi is hagyományozódik át, és ennek következtében milyen kontextusokba és hagyományokba lép be a 99,6% mint a demokratikus, hierarchia mentes művészetcsinálás kísérlete.

A devising vagy kollektív alkotás angol szakirodalomban fellelhető meghatározásai olyan irányelveket emelnek ki, mint a csoportjelleg és a folyamatjelleg,⁴ az *ex nihilo* alkotási folyamat,⁵ illetve valamely elnyomó struktúra kérdőre vo-

³ Scott PROUDFIT és Kathryn MEDEROS SYSSOYEVA, „Preface: From Margin to Center. Collective Creation and Devising at the Turn of the Millennium (A View from the United States)”, in *Collective Creation in Contemporary Performance*, szerk. Scott PROUDFIT és Kathryn MEDEROS SYSSOYEVA, 13-38 (New York: Palgrave Macmillan, 2013), 13. (Minden fordítás saját munkám – A.P.)

⁴ Alison ODDEY, *Devising theatre: a practical and theoretical handbook* (London-New York: Routledge, 1994), 1 skk.

⁵ Deirdre HEDDON és Jane MILLING, *Devising Performance: A Critical History* (New York: Palgrave Macmillan, 2006), 3 skk.

nása.⁶ Ezek a nyomvonalak technikailag lehetővé teszik, hogy a devising módszer a drámaalapú színház és a rendezői színház felől is meghatározhatóvá váljék, ugyanakkor a vonatkozó szakirodalmak mindig módszerekről és stratégiákról, gyakorlatokról és elvekről szólnak, vagyis felvállaltan a pluralitás jegyében közelítik meg a problémát. Továbbá a kurrens szakirodalom nagy része mégis csak olyan színházi kultúrákból való, amelyekben egyfelől hagyományosan a drámaírónak, nem pedig a rendezőnek van elsőbbsége, másfelől amelyek a nálunk ismeretes repertoárszínház és szubvencionált művészeti struktúrához képest sokkal szorosabban kapcsolódnak a kapitalista piachoz. Ez a kiindulópont pedig alapvetően meghatározza azt, hogy mihez képest fogalmazódnak meg olyan irányelvek, mint kollaboráció, kollektivitás, devising, csoport, folyamat stb.⁷

A módszer romániai hasznosítását illetően érdemes megnéznünk Olivia Grecea devised színházzal foglalkozó könyvét: Grecea különbséget tesz az alkalmazott színház és az esztétikára összpontosító színház kontextusában hasznosított devised módszerek között.⁸ Ugyan azt is elismeri, hogy ez a kategorizálás nem meríti ki a kollektív alkotás lehetőségeit, illetve hogy a hasznosság, a közösségi jelleg, a folyamat előnyben részesítése, a nem professzionális személyek bevonása stb. mind olyan tényezők, amelyek esztétikai célokat előnyben részesítő alkotásokban is megjelenhetnek, nem reflektál arra, hogy milyen színház-koncepció értelmében működteti ezeket a kategóriákat. Az ő értelmezésében

„a *devised* színház mintája a formális innováció lehetőségét hordozza magában. A kollektív alkotás utászai elhatárolódtak a kor színházi tájképétől, és formális kísérleteik által törtek utat maguknak, amely kísérletek által helyet kaptak a színház egyetemes történetében.”⁹

⁶ SYSSOYEVA, „Introduction. Toward a New History of Collective Creation”, in PROUDFIT és SYSSOYEVA, szerk., *Collective Creation...* (1-11), 6 sk.

⁷ Ahogy Kricsfalusi Beatrix is fogalmaz, nem lehet eltekinteni attól a körülménytől, hogy mindezek a szakkifejezések és koncepciók milyen színházi struktúrába ágyazódnak bele, avagy milyen működési mechanizmusokat kérdőjeleznek meg: „Ugyanakkor mindez egy USA-béli perspektívából – és a két szerző, nagyon helyesen, ekként határozza meg saját diszkurzív pozícióját (lásd kötetük bevezetőjének alcímét) – joggal tűnhet kollektív alkotásnak, hiszen a viszonyítási pontként adott fősodort még csak nem is a repertoárrendszerben játszó, állandó társulattal rendelkező, közpénzből fenntartott kőszínház jelenti, hanem az egyaránt adott produkcióra szerződötett rendező és színészek alkalomszerűen formálódó hierarchikus viszonyrendszere, amely éppúgy ki van szolgáltatva a piac működésének, mint a drámaíró védő szerzői jogi korlátozásoknak.” Vö. ADORJÁNI Panna és KRICSFALUSI Beatrix, „Kollektív alkotás: módszer és/vagy politika?”, *Színház* 53, 3 (2020): 4.

⁸ Olivia GRECEA, *Teatrul devised: (creația teatrală colectivă) ; utopie, instrument și teatru politic*, 2017, 13.

⁹ Uo, 11. [Kiemelés az eredetiben.]

Grecea alapvetően tehát az angol nyelvű szakirodalom felvetéseit követi, amikor a devised színházat az egyetemes színháztörténet részeként értelmezi, egy előadás kivételével példái és esettanulmányai is mind nyugat-európai és amerikai csoportok munkáiról szólnak. Nem vesz tudomást arról az egybeesésről, amire Kricsfalusi Beatrix hívja fel a figyelmet egy a kollektív alkotás történetét megírni kívánó kötet kapcsán, miszerint

„ugyanezek a nevek [amelyek közül néhányat Grecea is említ] sorjáznak a rendezői színház történetét a kiemelkedő alkotóegyéniségek életműveként elbeszélő szakmunkákban is. Valójában alig találunk köztük a szó szoros értelmében vett kollektívákat, a legtöbb formáció egy markáns színházi gondolkodással rendelkező individuális alkotó (rendező vagy koreográfus) körül kialakult, több-kevesebb ideig együtt munkálkodó csoportosulást fed, amelyet többnyire mégis az alapító/művészeti vezető nevével azonosítunk.”¹⁰

A pályámat én is devised típusú előadásokban kezdtem Sinkó Ferenc koreográfus-rendező dramaturgjaként, alkotótársaként. A devising egy bizonyos módszerét a gyakorlatban itt ismertem meg, ám ezek az előadások – ahogy az a színlapokból is kiderül¹¹ – sem kezdték ki a rendezői színház hagyományos szerepköreit, a devising sokkal inkább a színész alkotóvá előléptetésében, az improvizáción és/vagy a személyes élményeken keresztül közösen létrehozott forgatókönyvben és a kezdeményezés szabadságában rejlett. De ahogy az általam látott más devised típusú munkák esetében, úgy itt is felismerhető volt a rendezői kézjeggy, egyfajta stílus és esztétika, ami az előadásokban visszatért annak ellenére, hogy adott esetben a csoport összetétele változott (elsősorban a színészek tekintetében), és a végső döntések terén is a rendező szava volt rendszerint a mérvadó.

A devising tehát ezekben az esetekben is sokkal inkább az innovációt, a kreativitás optimális kiaknázását szolgálja és árnyalja, de nem kezdi ki a színházcsinálásnak a hagyományos munkafelosztásra és az azzal járó hatalmi hierarchiára vonatkozó konvencióit. Az „innovatív színházi termék” problémájára világít rá Alex Mermikides, amikor ezt a típusú munkamódszert a piac kontextusában értelmezi: „a kollektív alkotás elveinek összeegyeztetése a piac értékeivel egy olyan kollaborációs modellt eredményez, amely azáltal, hogy a csoport kreativi-

¹⁰ ADORJÁNI és KRICSFALUSI, „Kollektív alkotás...”, 3.

¹¹ Groundfloor Group: *Parental Ctrl*, az előadás színlapja: <https://fabricadepensule.ro/en/events/parental-ctrl-opening/>, hozzáférés: 2022.02.06., illetve Kolozsvári Állami Magyar Színház: *Hormon*, az előadás színlapja: <https://www.huntheater.ro/eloadas/441/hormon/>, hozzáférés: 2022.02.06.

tását a rendezői vízió viszonylatában kezeli, egyre több hasonlóságot mutat a kereskedelmi vállalkozások gyakorlataival. Különösen azért, hogy a kreativitást magát nem a csoport érdeklődésének a kollektív aktivitás folyamatában történő kinyilatkoztatásaként érti, hanem az esztétikailag innovatív és végső soron piacképes termék létrehozásának eszközeként.”¹²

Ez a lehetőség, amelyet Mermikides a brit kontextusban eleméz, más hangsúlyokkal érvényesnek bizonyul a Grecea által láttatott romániai kontextusban is, amely akkor, amikor a devising módszerét mint innovációs eszközt alkalmazza, a fenti példához hasonlóan a kreatív iparok gyakorlatát követi. A tét a romániai előadások esetében nem annyira a piacképes előadás létrehozása, hanem sokkal inkább a rendezői hagyomány értelmében a rendezői brand erősítése. Ugyanakkor tagadhatatlan, hogy ez a szubvencionált színházi struktúra sem tud teljes mértékben a kapitalizmus működési mechanizmusain kívülre kerülni, sőt az ún. független szféra, ahol a legtöbb devised típusú munkával találkozhatunk, és ami a valóságban a (szakmai) sikertől, az évente kétszer megpályázható állami támogatástól, a partnerek és támogatók érdeklődésétől nagyon is függ, talán még inkább kiszolgáltatott a színházi piac mechanizmusainak. Ami pedig Romániát illeti, ezen a színházi piacon többnyire rendezőket és rendezői víziókat árulnak.¹³

Mindezeket figyelembe véve nem véletlen, hogy a 99,6% ötlete nem egyszerűen a nyugatról kölcsönvett devising módszerén alapszik, hanem azon a horizontális, demokratikus, hierarchia mentes koncepción, amelyet a devising/kollektív alkotás főbb szakkönyvei a módszer egyik, történetileg és politikailag jól meghatározott fajtájaként írnak le, és amelyet nem föltétlenül tekintenek mérvadónak, kizárólagosnak a kollektív alkotás kortárs definíciójának tekintetében.¹⁴ Ez a választás a 99,6% koncepciójának kidolgozásakor azonban nem annyira a hatvanas évek neo-avantgárd mozgalmaihoz és baloldali reformpolitikáihoz való visszatérést szolgálta, hanem sokkal inkább a hegemon rendezői struktúra radikális megkérdőjelezését, illetve a romániai interetnikai együttélés problémájának kritikáját – attól függetlenül vagy azzal együtt, hogy ebben a gesztusban minden bizonnyal van némi baloldali él is. A kollektív alkotás ilyen értelemben történő hasznosítása ugyanakkor azt a kérdést is felveti, hogy vajon milyen mértékben applikálhatók ezen módszerek és stratégiák egy adott próba-

¹² Alex MERMIKIDES, „Collective Creation and the 'Creative Industries'. The British Context”, in PROUDFIT és SYSSOYEVA, szerk., *Collective Creation...* (51-70), 59.

¹³ Elég csak egyetlen pillantást vetnünk a Román Színházi Szövetség, az UNITER éves díjainak kategóriáira: <https://www.uniter.ro/programe/gala-premiilor-uniter/?lang=en>, hozzáférés: 2022. 02. 06.

¹⁴ SYSSOYEVA, „Introduction. Toward a New History of Collective Creation”, 4.

folyamatban a lokális színházi konvenciók, politikák és hagyományok felülvizsgálása nélkül.

Kiindulópontok. Kettős szerepek

Az, hogy a gyakorlatban mindez hogyan valósult meg a *99,6%* című performansz esetében, hogy milyen módszerek, gyakorlatok, szabályok és folyamatok határozták meg a próbafolyamatot, elmondhatatlan az alkotótársak bevonása nélkül. Ezért a módszer és a munkafolyamat rekonstruálása céljából strukturált interjúkat készítettem kollégáimmal, mert úgy gondoltam, ezek által egyfelől bonyolultabban elemezhető és leírható mindaz, ami 2018 nyarán és őszén a *100 év szeretet és gyűlölet* projekt kapcsán a Reactorban történt, másfelől visszajelzést kaptam azt illetően, hogy mennyire volt sikeres, hatékony, inspiráló, avagy problematikus az általam ajánlott módszer. Azonban ahogy a projekt kísérlet volt a részvételi demokrácia színházbeli alkalmazására, úgy ez az esszé sem lehet más, mint kísérlet egy alkotófolyamat felidézésére, megértésére. És mint ilyen, mindkettő már az elején több problémával küzd. Kritikus probléma mindkét esetben az én személyem, az alkotófolyamatban mint kezdeményező és a koncepció gazdája, ezen írásban mint az elemző szerepében tetszelgő színházcsináló.¹⁵

A *100 év szeretet és gyűlölet* projekt első, vázlatos koncepcióját a Reactor koordinátorának, Oana Mardarenak 2018. február 8-án e-mailben küldtem el az általuk felvetett politikai musical projektre adott válaszként.¹⁶ A koncepciót 2018. március 8-án frissítettem, illetve kritériumokat jelöltem ki: a diverzitás és reprezentáció, a muzikalitás, a résztvevők maximális száma és az egyenlő kifizetés kritériumát.¹⁷ Ez a pároldalas koncepció – amelyet a Reactor művészeti board-jának visszajelzései és elvárásai alapján fejlesztettem – szolgált annak a projektnek az alapjául, amellyel a Reactor 2018 tavaszán a Román Kulturális Alapnak (AFCN) a centenáriumi alkalmára tervezett kulturális projektek támogatásáról szóló pályázatára jelentkezett, és amely a versenyen sikeresen szerepelt.¹⁸

¹⁵ A szöveg írásában okvetlenül felbukkanó szerepzavar mélyebb megértésében, és a helyzet transzparens kezelésében nagy segítségemre volt témavezetőm, Kricsfalusi Beatrix, akinek a meglátásaiért nagyon hálás vagyok.

¹⁶ Adorjáni Panna, *Niște gânduri despre proiectul "political musical"*. E-mail Oana Mardare számára, 2018. február 6.

¹⁷ Adorjáni Panna, *Re: Niște gânduri despre proiectul "political musical"*. E-mail Oana Mardare számára, 2018. március 5.

¹⁸ Az említett kategória eredményeit l. https://www.afcn.ro/media/PDC%20site%20II%202018_3.pdf, hozzáférés: 2022.02.01.

A projekt fejlesztésével és pályáztatásával egyidőben folyt az alkotótársak toborzása, amelyet a Reactorral egyeztetve én végeztem, vagyis én voltam az, aki a Reactor és az általam megkérdezett egyéb szakmabeliek ajánlásait számításba véve kiválasztotta azt a nyolc embert, akivel a továbbiakban non-hierarchikus formában együtt kívántam dolgozni. A potenciális résztvevőkkel folytatott beszélgetésekben képviseltem a koncepcióban megfogalmazott elveket: a román és magyar származású művészekből összeálló csapat közösen felel az előadás létrehozásáért, az interetnikai együttélés kísérleteként részvételi demokráciaként működik az alkotófolyamat során, közösen alkot és hoz döntést a folyamat során felmerülő kérdésekben, illetve együtt felel az előadás létrejöttéért és játszásáért.

Az alkotócsapat együttélésének mintája metaforikusan a Romániában együtt élő románok és magyarok, szorosabb értelemben a család, illetve az együttes volt. A zenei aspektus behozását egyrészt az aszimmetrikus kétnyelvűség enyhítésére,¹⁹ a szimbolikus értelemben közös nyelv miatt éreztem fontosnak. A zeneiség fontos az előzményeket is tekintve, mivel a komolyzenei múltamból adódó zenei gondolkodásom is befolyásolta a kollektív alkotással kapcsolatos gondolkodásomat. A már említett devised típusú színházi munkákon túl ugyanis volt előzetes tapasztalatom horizontálisan, kollektíven alkotni,²⁰ az ilyen módszerrel létrejött munkák alapja és az azokban a projekteken résztvevő alkotótársak közös nevezője pedig valóban a zenei háttér, közös nyelve pedig a zenei gondolkodás volt. Ezek az alkotások mindenféle szempontból perifériusak voltak: vagy mert önerőből jöttek létre és kevészer volt alkalmunk játszani őket, vagy mert egy adott térbe és alkalomra készültek, ezért megismételhetetlenek voltak, vagy mert a színház és performansz, a zene és installáció határmezsgyéjén helyezkedtek el, esetleg műfajilag ellenálltak a besorolásnak. Az alkotócsoportok relatív kis mérete (legfeljebb öt személy), bizonyos alkotótársak projekteken átívelő kollaborációja és barátsága is hozzájárulhatott ahhoz, hogy

¹⁹ Bogdan Olarson juttatta eszembe a beszélgetésünk során a könyvet, amelynek fejezeteit egymás között felosztva a próbafolyamat elején együtt elolvastuk, és amelyben találkoztunk az aszimmetrikus kétnyelvűség fogalmával, amely alapvető módon határozta meg a közös munkánkat. Vö. Rogers BRUBAKER, szerk., *Nationalist politics and everyday ethnicity in a Transylvanian town* (Princeton: Princeton University Press, 2006), 239 skk.

²⁰ Így jött létre 2018 előtt a Universal Pleasure Factory égisze alatt létrehozott *Nocturnal Privacy* (az alkotás színlapja: <https://universalpleasurefactory.com/2017/03/18/nocturnal-privacy/>, hozzáférés: 2022. 02. 06.), a *Trash Songs* (az alkotás színlapja: <https://universalpleasurefactory.com/2017/06/17/trash-songs/>, hozzáférés: 2022.02.06.), illetve a *there is more than one way to manufacture* (az alkotás színlapja: <https://universalpleasurefactory.com/2017/11/12/there-is-more-than-one-way-to-manufacture/>, hozzáférés: 2022.02.06.).

ezekben az esetekben a horizontális kollaboráció, a közös döntéshozatal, az együttesen kialakított irány és esztétika kisebb kihívást jelentett.

A 99,6% performanszt ehhez képest egyetlen ember kezdeményezéséből hozta létre kilenc olyan személy, akik közül sokan soha nem dolgoztak együtt, sőt előzőleg nem is ismerték egymást. Ez az én előzetes tapasztalataim és a romániai független szcéna tipikus alkotóbrigádjaihoz képest is nagyméretű csoport a projekt kedvéért vállalta a kollektívaként való működést, és igyekezett a megadott keretek szerint és a rendelkezésre álló idő alatt (munka)közösséggé formálódni.

A projekt a független előadások tekintetében korrekt költségvetéssel rendelkezett, s ennek értelmében bekerült egy repertoárszínházra hajazó színházi struktúrába: volt előre leszögezett határidő a munka befejezésére, volt egy többnyire konkrét próbarend, és nem utolsó sorban volt egy közeg, a Reactor közega a maga konvencióival, történetével, értékrendjével, amely ugyancsak befolyással volt bizonyos folyamatokra. Ilyen módon a 99,6% utópisztikus koncepciója ellenére nem érkezett kintről egy teljesen légüres térbe, hanem egy olyan színházi közegbe, amely szoros viszonyban áll a rendezői színházi hagyománnyal, illetve a repertoárszínházi működéssel. Sőt, a projekt kezdése nem is lehetett volna ennél jobban hasonlatos a rendezői színházban megszokott munkarendhez: a feltételeket, a módszert, a kísérletet ugyanis az én vízióm vezette, amelybe ugyan konszenzuálisan léptek be a tagok, de amelynek alapvető struktúrájába nem avatkozhattak be.

Ahogy a projekt indítását részemről kezdeményezés, meghívás, majd visszalépés jellemezte annak érdekében, hogy a horizontális kollaboráció megvalósulhasson, úgy erre a szövegre is érvényes egy hasonló dinamika. A projekt kezdeményezőjeként és a hagyományos kelet-európai színházcsinálói konvenciók megbolygatásában érdekelt alkotóként sokféleképpen vagyok motivált abban, hogy visszajelzést kapjak arra a kísérletre, amelyet a *100 év szeretet és gyűlölet* projekt keretében kilencen elvégeztünk, és a tény, hogy ezt a reflexiós munkát tulajdonképpen egyedül végzem, előre jelez bizonyos problémákat, amelyeket az alkotótársakkal folytatott beszélgetésekben is érintettünk.

A kezdeményezői szerephez társított vezetői attitűdből való visszalépés számomra kulcsfontosságú volt a próbafolyamat során. A strukturált interjúkból az derült ki, hogy a társaim alapvetően kétféle módon viszonyultak ehhez a döntéshez és a következményeihez. Az egyik viszonyulás radikális példája Ötvös Kinga, akinek az előre megküldött kérdéseket olvasva jutott eszébe, hogy a projektet én kezdeményeztem:

„Én eléggé elfelejtettem, [hogy te voltál a kezdeményező], amikor már elkezdünk dolgozni. Azt hiszem, hogy Rákoson még volt talán ilyen, hogy így hoztál témákat. (...) De amikor elkezdünk konkrétan dolgozni, akkor nagyon homogén volt ez a része.”²¹

Csala Hermína is úgy emlékszik, hogy sikeres volt a visszalépésem, és hogy megteremtődött a lehetőség arra, hogy bárki beleavatkozzon a folyamatba: „Hát igen, lehet, hogy mi lehattunk volna valahogy jobban jelen vagy tudatosabbak sokszor.”²² Bogdan Olarson szerint minden nagyon természetesen és biztonságosan történt: „Attól függetlenül, hogy te voltál a kezdeményező, én ezt az átölelés mozdulataként éltem meg, és így nagyon organikus volt.”²³ Radu Dogaru felidézte a változás folyamatát a szerepemet illetően:

„Azt hiszem, hogy az elején egy kicsit számított [hogy te kezdeményezted a projektet], de miután megismertük egymást, és elkezdünk dolgozni, már egyáltalán nem. Mert nem viselkedtél úgy, mint egy kezdeményező, és nem mondtál semmit ebből a pozícióból, csak egyszerűen azt mondtad, amit tudtál, és számomra azért váltál hitelessé, mert tudtál bizonyos dolgokat.”²⁴

Radu az én szerepemet illetően egy másik dolgot is kiemelt a beszélgetésünkben: számára valóban én voltam a legmagasabb pozícióval rendelkező személy a csapatból, de ezt nem annak tulajdonította, hogy én kezdeményeztem a projektet, hanem annak, hogy számára az én meglátásaim voltak a legmeglepőbbek, illetve én voltam a legnyugodtabb a csapat tagjai közül. Adi Tudoran szerint is érezhető volt a csapattagok között a projekt iránti érdeklődés mértékének különbsége:

„Az én szempontomból úgy tűnt, hogy téged nagyon foglalkoztatott a projekt, és nagyon felelősnek érezted magad, de ez nem érte el a vezetői szerepet. (...) Láttam, hogy mennyire implikált vagy, és ez engem is motivált, felelősségteljesebbé tett.”²⁵

²¹ Strukturált interjú Ötvös Kingával. Készítette Adorjáni Panna, 2022. január 17., publikálatlan kézirat

²² Strukturált interjú Csala Herminával. Készítette Adorjáni Panna, 2022. január 12., publikálatlan kézirat

²³ Strukturált interjú Bogdan Olarsonnal. Készítette Adorjáni Panna, 2022. január 18., publikálatlan kézirat

²⁴ Strukturált interjú Radu Dogaruval. Készítette Adorjáni Panna, 2022. január 11., publikálatlan kézirat

²⁵ Strukturált interjú Adi Tudorannal. Készítette Adorjáni Panna, 2022. január 12., publikálatlan kézirat

Petro Ionescu a kezdeményezői szerepből való visszalépést sokkal kevésbé látta lehetségesnek, függetlenül attól, hogy úgy érezte, valóban levettem a kezemet a folyamatról:

„Amikor valaki vállalja a kezdeményezői szerepet, bármennyire is próbálkozik megszabadulni attól a pozíciótól, a többiek szemében mindig megmarad kezdeményezőnek, vagy annak a személynek, aki köré szerveződött a projekt, hiszen az a személy hozta a munkamódszert.”²⁶

Raul Coldea a horizontális munkamódszer miatt látta elengedhetetlennek, hogy megjelenjen a csapatban az informális vezető – ilyen informális vezetőnek látott engem művészi szempontból, Oana Mardarét, a Reactor egyik koordinátorát pedig az adminisztratív kérdéseket illetően. És bár úgy látta, hogy elhatárolódom a rossz értelemben vett vezetéstől, „sok olyan pillanat volt, amikor úgy éreztem, hogy a jelenléted sokkal többet nyom a latban, mint a többieké.”²⁷ Raul ugyanakkor úgy látta, hogy ez betudható volt annak is, hogy nem mindenki vállalt egyenlően felelősséget a folyamatért, ahogyan az egy ilyen munkamódszerben szükséges, és ezért voltak olyan pillanatok, amikor ő maga is érezte azt, hogy valahogyan be szeretne avatkozni. Oana Mardare számára valamilyen értelemben én maradtam az előadás „szerzője” attól függetlenül, hogy a próbafolyamat első részében, a laboratóriumi időszakban valóban megteremtődött az a bizonyos egyenlőség:

„Nekem úgy tűnik, hogy a beindítás kockázata, a koncepció, a koncepció megőrzése, a figyelem, a gondoskodás, a fordítás, a mittudomén, a felelősségérzet az előadás iránt, mindezek olyan érdekek, amiket neked lehet tulajdonítani, nem lesz attól semmi, ezek ilyen szerzői érdekek.”²⁸

A begyűjtött visszajelzések után feltettem magamnak a kérdést: vajon álszerűen nem akartam magamnak tulajdonítani mindazokat az érdekeket, amelyekről például Oana beszél, esetleg megpróbáltam létrehozni a hierarchiamentességet, de már a kiindulópont rossz volt? Raul azon a véleményen volt, hogy a horizontális kollaboráció előfeltétele a közös kezdés:

²⁶ Strukturált interjú Petro Ionescuval. Készítette Adorjáni Panna, 2022. január 18., publikálatlan kézirat

²⁷ Strukturált interjú Raul Coldeával. Készítette Adorjáni Panna, 2022. január 13., publikálatlan kézirat

²⁸ Strukturált interjú Oana Mardaréval. Készítette Adorjáni Panna, 2022. január 20., publikálatlan kézirat

„Csak akkor tudsz elhatárolódni ettől [a kezdeményezői] pozíciótól, ha kollektívaként indulsz, de mi nem így indultunk, mi megpróbáltunk megkonstruálni egy kollektívát. Ha kollektívaként indulunk, és vagyunk négyen, akik már tizedjére csináljuk ezt, akkor ott másként mennek a dolgok.”²⁹

De akkor mi legyen azokkal a társaimmal, akik számára nem jelentett akadályt az alkotói folyamatban a szituáció mesterségessége, vagy akár az, hogy erősnek érezték a jelenlétemet a projektben? Az ő szemszögükből nem pontosan azzal hazudtolnám meg a munkánkat, ha utólag magaménak tulajdonítanék többet mindabból, amit létrehoztunk? Már önmagában az egyenlőségről vagy egyenlő felelősségvállalásról alkotott képzeink is nagyon különbözőek lehetnek, hiszen azt például mindenki örömmel vette, hogy ennek a szövegnek a megírására adtam a fejem, és szívesen hozzájárult a gondolataival, és senki nem érezte problémának azt, amire így a szöveg közepe tájékán még mindig nem sikerült választ adnom, hogy hogyan is beszélhetek a közös munkánkról, hogyan léphetek be a munkafolyamatot elemző szerepébe, amikor egyfelől mélyen – és mint kiderült, a többieknél intenzívebben – vagyok érdekelt a dologban, másfelől egy vagyok a kilenc közül, aki hiába igyekezett mindegyre hátralépni, most íme ismét előrelép, ráadásul a mostban eltűnő performanszunkkal ellentétben, ahol mind a kilencen valóságosan jelen vagyunk, az írás végtelenbe és véglegességbe fűrődő aktusán keresztül. Ha a folyamatban nem is, ebben a szövegben valóban az enyém lesz a végső szó. Ha elfogadjuk, hogy a kezdeményezés gesztusa által – bár célom pontosan a rendezői színházi hagyomány megrengetése volt – a színházi hagyományunk természetesnek vett konvencióit hasznosítottam, akkor leszögezhetjük, hogy e szöveggel valahogyan ugyanoda érek vissza.

Minthogy ezt a paradoxont nem tudom feloldani, a továbbiakban arra vállalkozom, hogy ismertetem, hogy milyen egyéb körülmények, beidegződések, dinamikák és szokások befolyásolták a horizontális működésünket. Úgy gondolom, hogy ezek számbavétele annak megértése szempontjából is hasznos, hogyan fordítható át egy ilyen módszer a lokális viszonyokat figyelembe véve, illetve hogy mi lehet szükséges ahhoz, hogy valóságosan elmozdulhassunk a rendezői színházi hagyományból. Már amennyiben el szeretnénk mozdulni, természetesen.

²⁹ Strukturált interjú Raul Coldeával.

Kulcsproblémák. Idő, keret, struktúra

Az alkotótársakkal mind megegyeztünk abban, hogy a munkafolyamatnak több fázisa volt. A visszaemlékezésekben elkülönül az első időszak, amely magába foglalja a Brassó megyei Alsórákos falun eltöltött egy hetet, a tulajdonképpeni próbafolyamat elkezdése előtti időszakos találkozókat, illetve a próbafolyamat első részét, a többek által labornak nevezett periódust. A rákosi teambuildinget – mint a beszélgetésekből is kiderült számomra – nagyon fontosnak érezték a társaim a közös munka szempontjából, és ez tulajdonképpen egybecseng azokkal a célokkal, amelyek miatt ezt a tábort javasoltam.

A koncepcióban azt írom: „Ennek az időszaknak a célja egyrészt a résztvevők közötti kollektív és közösségi szellem megalapozása, másrészt a helyi közösség kitanulása és megismerése.”³⁰ A román, magyar és roma lakosságú faluban az egymással, a természettel és a falubeliekkel (polgármesterrel, tanítókkal, könyvtárosokkal, helybeli gyerekekkel, a roma közösség képviselőjével stb.) eltöltött idő lehetőséget teremtett közelebb kerülni a témához és a csapattársakhoz is. De a cél nem a dokumentáció volt, a létrejött előadásba semmi nem került be ebből a hétből (leszámítva a DNS-tesztet, ez az ötlet ugyanis a rákosi kocsmában született meg), sokkal inkább a téma egy más szempontból történő megközelítése. Kinga a rákosi tábor és a próbafolyamat közötti különbségre hívta fel a figyelmem:

„Nekem Rákos annyira külön van, hogy néha elfelejtem, hogy ehhez [a projekthez] tartozik. Egy ilyen vakáció valahol. Azt hiszem, a témák is nagyon mások voltak, amikről beszéltünk. Meg nekem ott nagyon erős volt a falu, meg az egész trip ott a roma közösségbe meg a gyerekekkel a zenélés. (...) És így amit utána csinálunk, az meg egy ilyen laboratórium egy üvegházban, messze az igazi világtól.”³¹

A csapat összerázódását emelte ki a beszélgetésünkben Rákossal kapcsolatban Radu és Bogdan is, Adi pedig azt mondta, hogy jó lett volna, ha Rákoson két vagy akár három hetet töltünk el. Neki, aki éppen a projekt indulásakor lett apa, különösen nehezebbre esett belerázódni ebbe a másféle munkamódszerbe: „Ha lett

³⁰ Adorjáni Panna: Proiectul cu titlul de lucru „România (un veac de iubire și ură)”, 2018. március 5., publikálatlan kézirat

³¹ Strukturált interjú Ötvös Kingával.

volna több időnk, a második hétre már kreatívabbak tudtunk volna lenni, pontosabban válaszolni, ötletekkel jönni.”³²

Az idő mindegyik beszélgetésben előkerült, és utólag nekem úgy tűnik, hogy ez volt az alkotófolyamat egyik legélesebb problémája, amely azonban nem elválasztható a független színház finanszírozási struktúrájától és produkciós rendjétől. Raul így fejtette ki az idő kérdését:

„Egy hosszabb laboratóriumi időszakban, amikor nincs rajtad az a nyomás, hogy be kell fejezned a projektet, hogy éhen halsz, hogy elfogy a pénz, és hogy éhen hal a tér is, ahol dolgozol, vagyis amikor a körülmények lehetővé teszik a hat hónapos laboratóriumot, ami alatt hétszer lehet elmenni Rákossra, nem egyszer... ott másként állnak a dolgok. És az az energia lehetővé teszi, hogy relaxáltak legyünk, és közben egyre tűpontosabban fókuszáljunk arra, hogy mi az, ami minket csoportként érdekel.”³³

Oanát a Reactor koordinátoraként kérdeztem az időről, és ő azt mondta, hogy a jelenlegi finanszírozási keretekben egy ilyen projektet meg lehetett volna valósítani nem egy, hanem két pályázat keretében, az első pályázat lehetett volna a rezidencia, a második pedig szólhatott volna a tulajdonképpeni előadás létrehozásáról:

„De nekem úgy tűnik, hogy itt egy tágabb problémáról is van szó, arról, hogy mennyire ösztönzi [a támogató szerv] a kutatást, mennyire nyitottak a kísérletezésre, és hogy milyen típusú struktúrák engedhetik meg maguknak, hogy befektessenek a kísérletezésbe. (...) Emiatt eléggé egyhelyben állunk, ami a valóságos kockázatvállalást illeti a különféle formák és kutatások és folyamatok kipróbálásában.”³⁴

Minden beszélgetésben kitértünk a munka második fázisára, amikor már nagyon erősen éreztük a nyomást, hogy összerakjuk az előadást. Ehhez az időszakhoz több minden kapcsolódik: a közelgő bemutató időpontja miatt a csapatedinamikában megjelenik a feszültség, illetve a fáradtság, amelynek eredményeképpen a csapat tagjai sorban megbetegszenek, a próbák pedig egyre nehezebben, egyre nagyobb késésekkel indulnak. A megbetegedésekre konkrétan senki nem emlékezett, az információt az akkori feljegyzéseimből halásztam elő, de Kinga

³² Strukturált interjú Adi Tudorannal.

³³ Strukturált interjú Raul Coldeával.

³⁴ Strukturált interjú Oana Mardaréval.

említi a nyomás kapcsán a hideget és a teret is mint nehezítő körülményt. A késésre adott reakciókból alapvetően kétféle hozzáállást érzékelttem: voltak, akik a késést szimptomatikusnak gondolták a rendelkezésre álló rövid időre és a csapat elfáradására, és voltak, akik a késésben látták a horizontális módszer egy lehetséges hátulütőjét, és a módszer használhatóságát vonták kérdőre.

Radu a késő felelősségre vonásához érezte volna szükségesnek egy hatalmi személy beavatkozását:

„Engem a legjobban az idegesített, hogy amiatt, hogy nem volt egy autoritás, nem volt, aki rászóljon arra, aki akár órákat késik. (...) Ugyanakkor azt éreztem, hogy nem helyezhetem magam a másik felé, de akkor hogy szabályozódik, hogy normalizálódik ez a dolog?”³⁵

Oana számára a késés a nem egyenlő felelősségvállalásról szól a projektet illetően:

„És akkor azon gondolkodom, hogy ha egyenlően osztjuk le a szerepeket, akkor miért kell valakinek jobban tolni? (...) Azt szeretném, ha azzal a szabadsággal, ami együtt jár egy ilyen típusú munkával, egyenlő felelősségvállalás is társulna.”³⁶

Raul úgy emlékszik a próbafolyamat második időszakára, mint amikor hosszasan vártunk egymásra a térben, majd mikor végre összegyűltünk, és megnyitottuk a próbát a szokásos hogy vagy-körrel,³⁷ senki nem mondott semmit, majd valahogy nagy nehezen mégis elkezdtünk valamit, rendszerint a nulláról. Nulláról elkezdni számára nem föltétlenül jelent rosszat, már amennyiben ez nem a próbafolyamat utolsó két hetében történik: „Ez az érzés, hogy a nulláról kezdjük, ez pont abban a pillanatban jött, amikor volt ez a nyomás, [hogy mindjárt itt

³⁵ Strukturált interjú Radu Dogaruval.

³⁶ Strukturált interjú Oana Mardaréval.

³⁷ Ezt a bizonyos kezdést én hoztam be a folyamatba a terapeutám tanácsára, és a beszélgetésekből kiderült, hogy többnyire mindenki nagyon hasznosnak tartotta. A gyakorlat szerint a próbákat egy körrel indítjuk, amelyben mindenki elmondja, hogy érzi magát aznap, így kicsit jobban képbe kerülünk egymás hangulatával, érzékenységeivel, kihívásaival az adott napon. A résztvevők nem reagálnak az egyes megszólalásokra, csak figyelnek, meghallgatják a másikat. Érdekes módon erre a gyakorlatra aztán rátaláltam egy hetvenes években alakult amerikai feminista színházi kollektíva leírásában, ahol *feeling circle*-nek nevezik. Vö. Victoria LEWIS, „From Mao to the Feeling Circle. The Limits and Endurance of Collective Creation”, in *A history of collective creation*, szerk. SYSSOYEVA Kathryn Mederos és PROUDFIT Scott, 187-207 (New York, NY: Palgrave Macmillan, 2013), 196.

a bemutató].”³⁸ Hermina felidézett egy kritikus pillanatot a késések kapcsán, amiről írásos feljegyzés is készült:

„[O]tt akkor az csattant le igazából, hogy már el voltunk fáradva, és akkor ezt mondták többen, hogy a szabadnapok hiánya miatt nincs energia, és akkor persze nincs, amiből építkezzen az ember is.”³⁹

A beszélgetések során jutott eszembe, hogy a próbarend kialakítása szinte teljesen a csapaton kívül állt, és a Reactor egyéb projektjeitől és szokásrendjétől függött. Az alsórákosi nyári tábor és az október elsejétől induló tulajdonképpeni próbafolyamat között még volt elszórva pár próbanap, és ezek valamelyest enyhítették az idő rövidségét, a munkafolyamat viszont októbertől napi hatórás menetben indult, nagyon kevés szabadnappal,⁴⁰ a bemutatóra pedig november 12-én került sor, vagyis a tényleges próbaidőszakunk összesen hat hét volt. A siettetést érezte Petro is egy adott pillanatban a próbafolyamat során, de azt is, hogy ez az érzés nem egyszerre ért el mindenkit, és mindenki másként is reagált rá. Herminának már a folyamatban feltűnt, hogy strukturális problémáról is szó lehet: „Tehát nagyon kettős ez a dolog, hogy éreztem, hogy nem kéne legyen határidő, merthogy itt van egy labor, aminek van egy organikussága, és akkor ennek keresztbe tesz ez a dolog.”⁴¹

Azt többnyire mindenki belátta, hogy a tény, hogy a projekt egy pályázat nyomán jött létre és nem önerőből, és hogy az emberek fizetést kaptak a munkájukért, pozitív értelemben befolyásolta az együttműködésünket, ahogyan a közös cél, az előadás létrehozása is segített átlendülni a próbafolyamat végén felgyülemelő feszültségeken és nehézségeken. Oana megállapította, hogy az utolsó periódus minden próbafolyamatban bizonytalanabb, és hogy számára a végtermék és annak a sikere jelentette „a visszatérést mindahhoz, ami a csapat számára tulajdonképpen a folyamat alatt lényeges volt”.⁴² Adi kiemelte, hogy a vég, a kör bezárulása minden folyamatban fontos:

³⁸ Strukturált interjú Raul Coldeával.

³⁹ Strukturált interjú Csala Herminával.

⁴⁰ Én úgy emlékeztem, hogy hat napot próbáltunk, és hetente volt egy szabadnapunk, de a határidőnaplót lapozgatva úgy tűnik, hogy nem voltak előre leszögezett szabadnapok, csak ha időközben úgy alakult, maradt el próba.

⁴¹ Strukturált interjú Csala Herminával.

⁴² Strukturált interjú Oana Mardaréval.

„az elejétől fogva tiszta volt, hogy van itt egy felelősség, és mindegy, hogy min megyünk keresztül, hogy milyen nézeteltéréseink vannak, vagy mennyire vagyunk energiátlanok és fáradtak, el kell érünk a végéhez”.⁴³

Raul visszaemlékezett arra, amikor elkezdtük összerakni a meglévő anyagokat, és valósággal rácsodálkoztunk a dolgokra, amelyek működtek. Bogdan számára azonban az előadásnak sosincs vége: „És miért fontos, hogy legyen egy final product? (...) Egyébként szerintem az alkotás mindig tud változni, akkor is, ha egy színházi darabról beszélünk. Főként, amikor egy kísérlet.”⁴⁴

Kulcsproblémák. Skill és/vagy dinamika

Az időt, nyomást, feszültséget illető gondolatokat és benyomásokat érlelgetve úgy látom, hogy ami még hiányzott az időn kívül ebben a folyamatban, az a laborból a próbába, a közösen játszó csapatból a produkciós teambe való átvedlés dinamikájának és stratégiáinak tudatosítása. Ugyanis ez volt az a pont, ahol egyes csapattagok elbizonytalanodtak abban, hogy a horizontalitás és non-hierarchikusság valóban produktív.

A munka kezdeti fázisában a horizontalitás és az egyenlő felelősségvállalás a próbákért és a munka menetéért nem okozott az emlékek szerint problémát. Arra többnyire mindenki emlékszik, hogy ebben az időszakban rotációs rendszerben feleltünk a reggeli bemelegítőkért, a közös játékokért, vezettünk próbákat,⁴⁵ hoztunk feladatokat, ajánlatokat. Arra is mindenki emlékszik, hogy a próbákat a „hogyan?”-körrel indítottuk, és hogy az egyes ajánlatokat beszélgetések, viták, feedback követte.

Kinga említette a próbafolyamat elején mindenki által összeállítandó álomlistát, amelyben azt írtuk le, hogy ki mit szeretne csinálni a majdani előadásban. Radu és Adi felidézte Petro feladatát, melynek keretében mindannyian leírtuk, hogy miért veszünk részt ebben a projektben – ezekből a szövegekből, a „miértjeinkből” szinte mindegyik bekerült a végső előadásba. Bogdan felidézte, amikor rituálét hoztunk, Petro pedig arra emlékezett, hogy a folyamat elején nagyon sok személyes élményünket osztottuk meg egymással. Ugyancsak Petro emelte ki, hogy a próbanapok nagyon különböző dinamikával rendelkeztek aszerint, hogy mit csináltunk: közösen jameltünk, zenéltünk, szöveget írtunk és dolgoz-

⁴³ Strukturált interjú Adi Tudorannal.

⁴⁴ Strukturált interjú Bogdan Olarsonnal.

⁴⁵ Petro úgy emlékszik, hogy teljes napokért voltunk felelősek, Herminának viszont az rémlik, hogy utólag fogalmazódott meg, hogy egy személy egy egész napot is vezethetett volna, nem csak egyes gyakorlatokat.

tunk fel, mozgásgyakorlatokat végeztünk, vagy már konkrétan próbáltuk a meglévő anyagot. Ezután következett az előadás összerakásának fázisa. Radu nem tudta felidézni, hogyan kapcsolódtak össze a dolgok, csak arra, hogy egy adott pillanatban volt egy lista lehetséges jelenetekkel az előadásból. Kingának úgy rémlett, hogy nagyon hosszadalmas folyamat volt, amíg kialakult az előadás struktúrája. Hermina úgy emlékszik, hogy először papíron raktuk össze az előadás menetét – ő ebbe az „analitikusabb” részbe nem nagyon tudott bekapcsolódni, csak amikor már kipróbáltuk, és tovább alakítottuk a struktúrát.

A végső formát illetően két momentumot szeretnék megemlíteni, amelyek szóba kerültek a beszélgetésekben is, és amelyek a horizontális kollaborációnk legalább két vakfoltját szemléltetik. Az első ilyen momentum Oana dala,⁴⁶ ami Oana emlékei szerint a próbafolyamat egy késői időszakában egyszer csak kikerült az előadásból. Oana, aki bizonytalan volt azt illetően, hogyan tud kreatívnak lenni az előadás körül kialakuló nyelvezetben, és aki a közös zenélésbe is nehezebben tudott bekapcsolódni, az új változatban igen marginális szerepet játszott az előadásban, ami nem felelt meg annak, hogy milyen intenzíven volt jelen magában a munkafolyamatban:

„Továbbra is úgy gondolom, hogy az a pillanat [...] ott olyan textúrával rendelkezik, ami különbözik attól, ami addig [az előadásban] történik. Nem tudtam, hogy kinek kell eldöntenie, hogy benne maradjon vagy sem, de nagyon jól emlékszem, hogy egyik nap te mondtad, hogy jó volna visszatenni Oana pillanatát, és akkor mindenki mondta, hogy jó, én meg mondtam, hogy ok, we have a decision. De nem lehettem én, úgy éreztem, hogy nem lehettem én [az, aki dönt]. Érzelmileg, vagyis mert én ebből a bizonytalanságból dolgoztam, és szükségem volt a visszaigazolásra, hogy rendben van művészileg, amit hozok, és hogy rendben van a világom.”⁴⁷

Az előadás egyik erényének tartotta például Raul azt, hogy mindenkinek van egy kis szelete benne, ahogyan Petro azt emelte ki, hogy neki az volt fontos, hogy lehetett technikai segítségként jelen, hiszen neki nem lett volna kényelmes performerként részt venni az előadásban. Oana pillanatának ki-, majd visszakerülése az előadásba – amire én sem emlékeztem volna, ha nem idézi fel a beszélgetésünkben – jelzi azt, hogy bár a struktúrára vonatkozó döntés (hogy

⁴⁶ Oana dalt írt a bákói származásáról, illetve a Kolozsvárral kapcsolatos benyomásairól. A dal szövege és a szekvencia leírása *Bákó* alcím alatt olvasható a performansz szövegében, amely a *Játéktér* folyóiratban jelent meg. Vö. „99,6%”, *Játéktér* 8, 2.sz. (2019): 81-103.

⁴⁷ Strukturált interjú Oana Mardaréval.

kivesszük a pillanatot, ami kissé kilóg a többihez képest) a végső termék szempontjából relevánsnak és adekvátnak tűnhet, ebben az esetben meghazudtolta volna a folyamatot (Oana erőteljes jelenlétét a közös munkában). Fontosabb volt, hogy az egész csapat menjen Oana pillanatával, és a tény, hogy úgy tűnik, Oanán kívül egyikünk sem emlékezett erre a részletre, jelzi, hogy valószínűleg ez is történt.

Annak kapcsán, hogy Oana miért nem érezte azt, hogy megvédheti a pillanatot, felidéztünk egy másik döntést a folyamatból, amikor egy másik szekvencia kihúzása kapcsán Radu viszont meg tudta védeni az álláspontját. Radu mindenféleképpen el szeretett volna énekelni egy manele-dalt az előadásban, és meg is találta azt a dalt, ami szövegében illett a témánkhoz.⁴⁸ A csapatban vita alakult ki, hogy vajon nem kulturális kisajátítás-e elénekelni egy olyan dalt, ami mélyen a roma kultúrában gyökerezik. A vitában a legvehemensebben a manele felhasználása ellen Raul lépett fel, aki utólag úgy oldotta meg a helyzetet, hogy nem vett részt a dal eléneklésében:

„Továbbra is kétségeim vannak azt illetően, hogy rendben van-e, de szupernek érzem, hogy felállhatok, és nem kell együtt énekelnem a többiekkel, vagyis nagyon rendben vagyok azzal, hogy megtaláltam ezt a formát.”⁴⁹

Volt egy másik vélemény, amit például Petro vagy Hermina vagy Oana képviselt, akik érezték, hogy problematikus a dal használata, de nem érezték feltétlenül ártalmasnak, ha benne marad az előadásban. Bogdan arról számolt be, hogy ő próbált nem belépni ebbe a vitába: „I chose not to be so vocal. (...) Lehet azért is, mert kevés volt akkor még az információm arról, hogy mit is jelent, amikor egy közösségnek a dalát színpadra viszed.”⁵⁰ Én magam is úgy érzem, hogy az előadás után vettem bele magam a témába, vagyis a vita pillanatában nem voltam eléggé informált ahhoz, hogy igazán részt vegyek a döntésben. Az információhiány ebben az esetben időhiányt is jelentett, ugyanis a próbafolyamat végén voltunk, ahogy azt Oana is felidézte: „Őszintén én úgy gondolom, hogy nem volt idő, a [manele] azért került be, mert nem volt idő megemészteni, elmélyíteni [a problémát], mert ott volt a nyomás, hogy tovább kell menni.”⁵¹ Raduval a beszélgeté-

⁴⁸ A dal román nyelvű szövege és magyar nyelvű összefoglalója elolvasható *Közös éneklés* alcím alatt a performansz szövegében. Vö. „99,6%”.

⁴⁹ Strukturált interjú Raul Coldeával.

⁵⁰ Strukturált interjú Bogdan Olarsonnal.

⁵¹ Strukturált interjú Oana Mardaréval.

sünkben oda jutottunk, hogy a megfelelőbb megoldás az lett volna, ha sikerül az előadásba magába bevinni a vitát, az egyet nem értést:

„Azt hiszem, hogy az kontextualizálta volna a kulturális kisajátítás alkalmazását, és nem lett volna olyan problematikus [ez a pillanat], mint amilyen most. (...) Én emlékszem, hogy ez is egy kompromisszum volt, hogy nem írunk egy manelét, hanem felhasználunk egyet. És valahogy mindenki egyetértett, de aztán az emberek még gondolkodtak, és úgy érezték, hogy mégsem...”⁵²

Ebben az esetben a többség döntött, ám a többség talán kevésbé volt érzékeny a kérdésre, aminek kapcsán döntést kellett hozni. Az időhiány pedig megnehezítette, hogy színházi megoldást találjunk annak színrevitelére, hogy mit jelent, amikor nem értünk egyet, amikor nincs közöttünk konszenzus.

A döntéshozatal, ami az emlékek szerint kizárólag beszéd által,⁵³ közösen történt, időigényes, nehézkes folyamat, és a döntéshozatalhoz és egyéb viták megoldásához kapcsolódó beszélgetések fontos részét képezték a folyamatnak. Amikor a tulajdonképpeni próbálás, feedback, vita, beszélgetés egyensúlyáról kérdeztem az alkotótársakat, meglepetésemre a többség úgy érezte, hogy nem volt nagyon túlsúlyban a folyamatban a beszélgetés,⁵⁴ vagy hogy érthető és várható egy ilyen típusú módszerben, hogy mindenki szót kap, bármikor szót kérhet, és hogy minden szempontot meghallgatunk és közösen megrágunk. Ennek kapcsán és tágabban az egész módszerre nézve is több beszélgetésben visszatértek a készség, skill, technika kifejezések. Hermina az önszabályozást emelte ki:

„Tehát az ember magát nem tudja megfelelően szabályozni, persze, hogy számít, hogy egy nap ha több beszélgetés van, akkor minél lényegre-

⁵² Strukturált interjú Radu Dogaruval.

⁵³ Senki nem emlékezett arra, hogy a próbafolyamat elején elkészített személyes listák alapján meghatároztunk témákat, amelyekre aztán szavaztunk. Ez a szavazat kiadott egy skálát, a csoport által közösen megszavazott témák toplistáját: 1. identitás, 2. keveredés, 3. együttélés, 4. szeretet, 5. a mi csoportunk (a mi együttélésünk), 6. otthon, 7. gyűlölet, 8. sérülékenység, 9. utópia, 10. nyelv, 11. család, 12. kisebbség, 13. történelem, 14. különböző kultúrák, 15. ki volt először itt Erdélyben az isten szerelmére??? A szavazás eredményét fotó formájában őriztem meg, a toplistát innen másoltam be. Utólag érdekes megnézni, hogy mennyire sikerült a toplista szerint súlyoznunk az előadás anyagát.

⁵⁴ Kivételt képez Radu, aki úgy érezte, hogy a próba flow-ját elnehezítik néha a hosszúra nyúló beszélgetések, és aki többször is úgy érezte, hogy már megértette, amit meg kellett értenie, illetve Raul, akinek a saját ritmusához jobban talált volna, ha többször és többféleképpen próbálunk ki dolgokat, és azokat beszéljük meg utólag.

törőbben fogalmazzon az ember, vagy nem is tudom. Kéne tudjon működni, csak hogy ez egy készség, amit nem lehet a szemére vetni ugye senkinek.”⁵⁵

Radu a fegyelem fontosságára hívta fel a figyelmemet:

„Fegyelem kell, tehát szerintem bárki megtanulhat így dolgozni. (...) Nekem úgy tűnik, hogy egy skillről van szó, amire szert lehet tenni, és akkor lehet így dolgozni, főleg ha ugyanaz a csoport, és akkor megtanulsz bizonyos dinamikákat is.”⁵⁶

Amikor a résztvevő egyének ágenciájáról kérdeztem, Kinga arra mutatott rá, hogy ez a módszer

„nem arról szól, hogy mennyire vagy szabad. Hogy nem szabadság, hanem egy másik forma, aminek más a technikája, amit ugyanúgy meg kell tanulni. (...) Azt hiszem, hogy így közben megtanultam azt, hogy mi a mozgatórugója, hogy így beletenni meg kivenni. Ez a folyamatos csere meg rugalmasság.”⁵⁷

Egyfelől tehát vannak bizonyos készségek, amelyek segíthetnek a folyamat különféle fázisaiban, döntéshozatalban, vitákban, másfelől van egy dinamika, egy állandó mozgás a csapatban, amelynek a tudatosítása és hasznosítása ugyanolyan értékes lehet. A technikákat el lehet sajátítani, a csapat dinamikáját viszont meg kell ismerni, a Kinga által a folyamat során is többször emlegetett ki- és belépéseket valahogyan mégis csak érzéssel lehet csinálni, és az talán nem csak technikai kérdés, hogy ki mennyire mer bizonyos folyamatokra ráhatni, közbelépni, tiltakozni. A csapat legtöbb tagja emlékszik arra, amikor Petro vagy Raul megpróbált irányítani bizonyos folyamatokat. Petro ennek kapcsán felidézte, hogy a kezdeti időszakban, amikor dramaturgként lépett fel, ez jótékony hatással volt a folyamatra, de amikor rutinos színházcsinálóként próbált a folyamat vége felé nyomást gyakorolni, nem annyira volt sikeres a közbelépése. Oana pillanatának visszaemlékezésekor én voltam az, aki szót emeltem, és a csapat elfogadta az ajánlatomat, ahogyan Kinga számára igazán fontos volt, hogy a performansz kezdőgyakorlatát, a „nézést” jól megcsináljuk, amin saját elmondása szerint legszívesebben egy fél évet dolgozott volna. Talán valami ilyen felelősség-

⁵⁵ Strukturált interjú Csala Herminával.

⁵⁶ Strukturált interjú Radu Dogaruval.

⁵⁷ Strukturált interjú Ötvös Kingával.

vállalásra utalt Raul, és pontosan ez a felelősségvállalás – akár a saját véleményünkért, egy számunkra fontos dologért vagy egy a koncepció szempontjából kardinális momentumért – az, ami a legnagyobb kihívás a módszerben, és amivel kapcsolatosan nehéz eldönteni, hogy rá kell érezni, előre le kell beszélni, vagy időközben kell közösen megtalálni.

Raul, aki a projektbe nagyon optimistán lépett be, és aki ugyanakkor ezzel a projekttel utolsó esélyt adott a kollektív alkotásnak, utólag úgy érezte, hogy ha ilyesmibe váгна, akkor szeretné a szakmák szerinti felosztást megőrizni. Ideális esetben a tagok egyszer csak felelősséget vállalnak az előadás bizonyos részeiért, de szerinte ehhez az a bizonyos együtt induló kollektíva szükséges:

„Tehát ez a projekt után azt hiszem, megéreztem annak a kollektívának a hiányát, ami soha nem létezett. Megmaradtam azzal a szomorúsággal, hogy soha nem létezett és hogy nem is létezik. És ugyanakkor azzal a megoldással is, hogy nem akarom föltétlenül erőltetni a dolgokat. Nem akarom mindenáron és föltétlenül létrehozni ezt az élményt.”⁵⁸

Oana úgy érezte, hogy a laboratóriumi időszak alatt nem alakult ki a közös munkarend ahhoz, hogy ténylegesen funkcionális legyen az általunk kipróbált módszer:

„Ha létrejön egy egység és egyfajta közös munkastílus, akkor bármennyit lehet dolgozni ebben a formában. De úgy gondolom, hogy mi inkább arra fókuszáltunk, hogy művészileg, az előadás kapcsán csatlakozzunk egymáshoz, nem annyira szakmailag.”⁵⁹

Valami hasonlóra utalt Petro is, amikor a nézeteltérésekből, különbségekből adódó frusztrációkról és a tehetetlenség érzéséről számolt be: „Ha azt kéne elmondanom, hogy mi volt a negatív a folyamatunkban, akkor ezt mondanám, hogy mi tulajdonképpen nem jutottunk el egy közös nyelvig (...) az eljárásunkat illetően.”⁶⁰ A rendező által vezetett próbafolyamatokban a rendező diktálja az eljárás nyelvét, és ő hozza meg a kritikus pillanatokban a döntéseket is. A mi horizontális felállásunkban viszont míg az előadás a maga nemében pontosan a közös nyelv kereséséről szólt, az előadás létrehozása sem lehetett más, mint a közös munkanyelv keresése. Hogy ehhez a közös nyelvhez nem sikerült eljutni,

⁵⁸ Strukturált interjú Raul Coldeával.

⁵⁹ Strukturált interjú Oana Mardaréval.

⁶⁰ Strukturált interjú Petro Ionescuval.

egyszerre következik a rendelkezésre álló kevés időből, a rugalmatlan keretekből, amelyek a közös munkát szervezték, a közös döntéshozatalhoz szükséges készségek hiányosságából, és a rendezői színházi hagyomány beidegződéseiből.

A magam részéről fontosnak tartottam belátni, hogy a meghívás gesztusa minden jó szándék ellenére beindíthatott bizonyos automatizmusokat a folyamatot illetően. A felkéréskor megkérhettem volna a résztvevőket arra, hogy listát írjanak, de ne arról, hogy mit szeretnének az előadásban csinálni, hanem arról, hogy hogyan képzelik el mindezeket a folyamatokat a közös munkában. Írhattunk volna szerződést, előre leszögezhattük volna az igényeinket, egyeztethettük volna előzőleg a munkanyelveinket, elveinket és értékeinket. Ehelyett mi megpróbáltunk minderre közösen és időközben rájönni. Legalábbis nekem mindez így rémlik, és a magam részéről ez annak tudható be, hogy nem voltam tisztában azzal, hogy milyen vakfoltjaim vannak az előzetes színházcsinálói tapasztalataim miatt. A folyamatunk tehát végső soron talán ezt mutatja be, hogy milyen a közös nyelv megkereséséért folytatott út.

Tetszett, ahogy ezt Petro megfogalmazta:

„Nekem úgy tűnik, hogy az előadás tulajdonképpen ezt is mutatja meg, hogy ez a pár ember megpróbálta [megtalálni ezt a közös nyelvet], és hogy a következtetés az, hogy nagyon nehéz (...), de hogy megpróbáltunk mindent, amit meg tudtunk próbálni.”⁶¹

Bibliográfia:

„99,6%”. *Játéktér* 8, 2 (2019): 81-103.

ADORJÁNI, Panna és KRICSFALUSI, Beatrix. „Kollektív alkotás: módszer és/vagy politika?” *Színház* 53, 3 (2020): 2-6.

BRUBAKER, Rogers, szerk. *Nationalist politics and everyday ethnicity in a Transylvanian town*. Princeton: Princeton University Press, 2006.

GRECEA, Olivia. *Teatrul devised: (creația teatrală colectivă); utopie, instrument și teatru politic*, 2017.

HEDDON, Deirdre és MILLING, Jane. *Devising Performance: A Critical History*. New York: Palgrave Macmillan, 2006.

LEWIS, Victoria. „From Mao to the Feeling Circle. The Limits and Endurance of Collective Creation”. In *A history of collective creation*, szerkesztette

⁶¹ Strukturált interjú Petro Ionescuval.

- Kathryn Mederos SYSSOYEVA és Scott PROUDFIT, 187–207. New York, NY: Palgrave Macmillan, 2013.
- MERMIKIDES, Alex. „Collective Creation and the “Creative Industries”. The British Context”. In *Collective Creation in Contemporary Performance*, szerkesztette Scott PROUDFIT és Kathryn MEDEROS SYSSOYEVA, 51-70. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- ODDEY, Alison. *Devising theatre: a practical and theoretical handbook*. London & New York: Routledge, 1994.
- SYSSOYEVA, Kathryn Mederos. „Introduction. Toward a New History of Collective Creation”. In *Collective Creation in Contemporary Performance*, szerkesztette Scott PROUDFIT és Kathryn Mederos SYSSOYEVA, 1–11. New York: Palgrave Macmillan, 2013.

A BM TEKINTETE ÉS A HIÁNYZÓ TÖRTÉNETEK*

„az ügynök ugyanis egy változó, hol terjedelmesebb, hol csupán lappangó diskurzus szereplője. Ha valahol, akkor az ügynök a Kádár-korszak, a rendszerváltás és a (mindenkori) jelen alkotta idődimenzióban »él«. E beszélgetés rendjét máig a rendszerváltás szabja meg, az ügynök a közelmúltról *azóta* folyó közbeszéd egyik *kulcsszereplője*. [...] Az ügynök jelen állapota (vagyis a rendszerváltás óta eltelt ideje, karrierje, pozíciója, stb.) az érdekes. Mert az ügynök e beszélgetésekben nem akármilyen, és főképp nem *titkos és fedett*, hanem éppen ellenkezőleg: *leleplezett és megnevezett* (esetleg: *gyanúba kevert, sejtetett*) ügynök.”¹

A Színház- és Filmművészeti Egyetem államszocialista történetét kutatva elértem az Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltárában (ÁBTL) található ügynöki jelentésekhez. Az ÁBTL mint a nyilvánosság számára titkokkal övezett levéltár egy új forrásanyagot, a korabeli titkosrendőrség ellenőrző tekintetét hozta be a kutatásomba, de hamar rájöttem, hogy az itt található jelentéseket fenntartásokkal kell kezelnem.

* Ez a tanulmány először a *Theatron* 14. (2020/1.) számában jelent meg. A jelen kötet szerkesztője köszönetét fejezi ki Jákfalvi Magdolnának és Kékesi Kun Árpádnak, hogy lehetővé tették a változatlan utánközlést.

¹ RAINER M. János, „Vajon az ügynök a kádárizmus szimbóluma – és ha nem, mié?”, in *Az ügynök arcai. Mindennapi kollaboráció és ügynökkérdés*, szerk. HORVÁTH Sándor, 53–63., (Budapest: Libri Kiadó, 2014), 58.

Gervai András egy *Élet és Irodalomban* megjelent írásban állítja, hogy „az állambiztonsági szolgálatok milyen erőteljesen jelen volt a Színház- és Film-művészeti Főiskolán”,² amelynek érzékeltetésére *Fedőneve: „szocializmus”* című kötetében³ több főiskolás ügynök együttműködését írta meg a Belügyminisztériummal, minden esetben megnevezve az egykori tanárt vagy hallgatót, hangsúlyozva az elszámoltatást és felelősségre vonást. Írásait minden esetben az ügynökök személyére fűzi fel, és interpretációjában⁴ az illetők többnyire olvasható motivációkkal rendelkező karakterek, morális ítéletek mentén vizsgálható emberek. A saját kutatásomnak kijelölte a kontextusát, hogy Gervai korábban első publikálójává vált ezeknek a történeteknek, ugyanis a színházi és filmes közegben tárgyalt ügynökdiskurzust maradandóan alakították ezeknek a cikkeknek stílusa és pozíciója.

Doktori kutatásom keretében nem az ügynökök személye, hanem a Főiskola története szempontjából néztem rá az iratokra, és újra és újra abba ütköztem, hogy homályos vagy egyenesen láthatatlan volt a szövegek pontos kontextusa. Először is a kézhez kapott dossziék tele voltak kitakarással,⁵ másrészt az ÁBTL kapcsán számos városi legenda⁶ kering arról, hogy a rendszerváltás után kifosztották és tömegével tűntek el iratok. A beszélgetéseink során a referensem, Szőnyi Tamás azt állította, hogy a legtöbb nagyobb vagy fontosabb intézményről létezett egy úgynevezett objektum dosszié, amely egybegyűjtötte az azzal kapcsolatos összes jelentést, és elképzelhetetlen, hogy az SZFE-ről ne lett volna ilyen. Így mindössze annak feltűnő hiánya mint projekciós felület marad a kutatók számára, továbbá az a néhány fennmaradt ügynöki vagy megfigyelési dossziéi, amelyekben említődik az SZFE közege.

² GERVAI András, „A történet vége”, *Élet és Irodalom* 55., 23. sz. (2011), hozzáférés: 2020.05.25, <https://www.es.hu/cikk/2011-06-12/gervai-andras/a-tortenet-vege.html>

³ GERVAI András, *Fedőneve: „szocializmus”* (Pécs: Jelenkor Kiadó, 2010)

⁴ Gervai például így ír Szabó Istvánról: „Igyekszik alapos munkát végezni. Sok információt gyűjt össze, szinte becserkészi áldozatát. Néha mintha valamifajta gyerekes árulkodási vágy is vezetné. Gyakran mintha nem mérné fel, milyen súlyos következményekkel járhatnak az információi. Jelentései nagy részében meglehetősen kategorikusan fogalmaz, gyakran érezhetően egyoldalúan, igazságtalanul ítélkezik. Szívesen kutatódik mások magánéletében, s rengeteg bizalmas és kényes információt szállít. GERVAI András, „Mephisto”, in *Fedőneve: „szocializmus”*..., 78.

⁵ A szenzitív adatok, például a szexualitással és egészséggel kapcsolatos információk a személyiségi jogok miatt ki vannak takarva, az illető halálától számított harminc évvel később oldják fel ezeket.

⁶ „Az állambiztonsági szervezetek története az iratmegsemmisítések története – mondta Rainer M. János, aki Ungváry Krisztiánnal együtt többször felhívta a figyelmet arra, hogy ezek az utólag nehezen rekonstruálható, kampányszerű tömeges megsemmisítések nemcsak 1989–90-ben, a rendszerváltás zűrzavaros hónapjaiban folytak, de azután még legalább egy évtizedig, azaz az első három szabadon választott kormány időszakában.” [N.N.]: „Rejtve marad a múlt – Eltűnt állambiztonsági iratok”, *Népszava Online*, 2015.03.23., hozzáférés: 2019.07.07. https://nepszava.hu/1052070_rejtve-marad-a-mult-eltunt-allambiztonsagi-iratok

Rainer M. János a magyarországi ügynökdiskurzusban háromféle, az ügynök személyét megközelítő attitűdöt különböztet meg: 1. diabolizáló, ügynök-leleplező beszédmód (ide sorolom a Gervai-féle megközelítést), 2. ügynökfelmentő beszédmód, 3. analitikus-megértő beszédmód. Én a harmadik megközelítést választottam,⁷ tehát a jelentésekben található információkat és történeteket *leletekként* kezelem, amelyeket új narratívákba szervezek és ezáltal eltérítem az ítékezés bűnös/ártatlan tengelyéről.

Ennek megvalósításához hozzásegített, hogy az ÁBTL-ben folytatott kutatásomat nem személyekre fókuszálva folytattam. A Levéltárban ugyanis az egyes dossziék – legalábbis az SZFE-vel kapcsolatos anyagok – a megfigyelték és a megfigyelők mentén szerveződnek egységekbe, a borítón legtöbbször egy adott személynek a BM rendszerében rögzített álneve olvasható,⁸ így a kutatók automatikusan onnan kezdik olvasni a jelentéseket, hogy ki írta vagy kiről írták azokat. Az Állambiztonság archiválási módszere által egymás mellé került iratok így egy konkrét személy adott időszakon belüli történetét – vagy legalábbis annak egy szeletét – szervezik narratívává, amely ma újraolvasva félrevezető lehet, már csak azért is, mert öntudatlanul is az államszocialista titkosrendőrség által felkínált rendszerben kezdünk el gondolkodni a különböző jelentésekről.

Művészet mint kutatás: Megfigyelők

Az ÁBTL aktáit a művészet mint kutatás módszertanával olvastam újra: kiválasztottam egy konkrét történetet a Főiskolával kapcsolatos ügynöki jelentésekből, és készítettem abból egy színházi előadást *Megfigyelők*⁹ címmel. A következőkben ennek a folyamatát fogom leírni, amellyel több célom van: egyrészt a forrásközlés, mivel az idézett ügynöki jelentések csak az ÁBTL nem nyilvános irattárában olvashatók, méteres vastagságú dossziékban. A kutatás feltétele nem csak az olvasáshoz szükséges engedély, hanem a megfelelő mennyiségű idő is, amíg a számos releváns és irreleváns információt hordozó

⁷ RAINER M. János, „Vajon az ügynök...”, 61.

⁸ A megfigyelték és az ügynökök álneve az ÁBTL-ben feloldható, de az általam olvasott, korábban már kutatott dossziék esetében erre nem volt szükség: ha magából a dossziéból nem is derült ki, más forrásból tudtam, hogy kik állnak a BM által adott nevek mögött.

⁹ A produkciót a Trafó - Kortárs Művészetek Házában mutattam be 2018. november 24-én, hozzáférés: 2019. 07. 05, <https://trafo.hu/programok/megfigyelok> Az előadás a Budapest Főváros Önkormányzata által életre hívott Staféta Pályázat segítségével jött létre, továbbá a Nemzeti Kulturális Alap és a Katona József Produkciós Pályázat is támogatta a megvalósulását. A produkciót meghívták a szegedi THEALTER Fesztivál, a prágai Palm Off Festival, a drezdai Fast Forward Festival, a dunaPart5, az Ördögkatlan Fesztivál és a New York-i Hungary Live Festival programjába.

iratokon keresztüljutok. Ezért az általam fontosnak tartott idézeteket egy saját rendszerezés mentén olvasásra felkínálom. Másrészt az alkotói folyamat során és annak utólagos visszafejtése mentén kutatói tézisek váltak számomra világossá, amelyek mind az ÁBTL iratok értelmezéséhez, mind az SZFE intézménytörténeti vizsgálatához hozzáadhatnak.

A *Megfigyelőkhöz* az ÁBTL-ben található K-2040, Mt-428 és a Bt-882 jelzésű dossziék adták a fő inspirációt, az ezekben található iratok többsége 1965 és 1967 között keletkezett. Ezeket a valós személyek neve nélkül idézem, tehát az ott olvasható neveket, álneveket vagy kezdőbetűket kihagyom, helyettük a célszemély, ügynök-osztálytárs, ügynöknő és menyasszony kategóriákat használom dőlten szedve.

A raktári jelzetek egy kutató (K),¹⁰ egy munka (Mt)¹¹ és egy beszerzési (Bt)¹² dossziét jelölnek, amelyek ugyanahhoz a történethez kapcsolódnak: az 1965/1966-os tanévben egy magyar származású, brit állampolgár (a továbbiakban *célszemély*) vendéghallgatóként érkezett Herskó János akkori másodéves filmrendező osztályába.¹³ A magyar állambiztonsági szervek érdeklődését azonnal felkeltette, és már a londoni kérvényezésétől kezdve figyelemmel kísérték az útját. Az Állambiztonság Londonban működő operatív tisztjei még a beutazása előtt elbeszélgettek vele, és megtudták tőle, hogy később vissza szeretne térni az akkori munkahelyére, a BBC-hez, és „megállapodott a szerkesztőkkel, hogy magyarországi tartózkodása alatt a „Site and Sound” (A brit Film-intézet lapja) és a „Films and filming” című lapoknak cikkeket fog írni”.¹⁴ Ez még nem adott volna okot gyanúra, de egy másik jelentésben az is olvasható, hogy tudomásukra jutott, hogy a brit férfit „az angol Külügyminisztérium (Foreign Office) megbízta, hogy a magyar filmipar helyzetéről tájékoztatást adjon.”¹⁵ Az állambiztonsági szervek mindezek alapján arra gyanakodtak, hogy a vendéghallgató Magyarországon az angol hírszerzésnek kémkedik, ezért szá-

¹⁰ Egy adott célszemély tanulmányozása céljából gyűjtött iratokat tartalmazó dosszié.

¹¹ Egy-egy ügynök munkáját, az általuk adott jelentéseket az M dossziék gyűjtik egybe, az M-hez illesztett t jelzés a külföldi ügyekre vonatkozó dossziékat jelöli.

¹² Az Állambiztonság az ügynökök beszerzését előkészítő iratoknak nyitott B-dossziékat (benne környezettanulmányok, az ügynökjelölttel és annak környezetével lefolytatott beszélgetések leirata, stb.), a B-hez illesztett t jelzés a külföldi ügyekre vonatkozó dossziékat jelöli.

¹³ Az osztály 1964-től 1968-ig járt a Főiskolára, és Böszörményi Géza, Csányi Miklós, Dr. Kis Gyula, Ember Judit, Grunwalsky Ferenc, Jeli Ferenc, Lovas Gábor, Maár Gyula, Mihályfy László, Szalkai Sándor, Szomjas György, Szurdi András és Vajda Béla szereztek végül diplomát (forrás: SZFE Anyakönyv). A felsorolt személyek között se az ügynök, se a megfigyelt személy neve nem szerepel, ugyanis végül egyikük sem kapott az osztállyal együtt diplomát.

¹⁴ K-2040 ÁBTL 256.

¹⁵ K-2040 ÁBTL 42.

mos csatornán megfigyeltették, legfőképp egy osztálytársán keresztül, akit eleinte társadalmi kapcsolatként¹⁶ kérdeztek ki, majd 1966. április 15-én beszervezték,¹⁷ és ügynökként foglalkoztatták (a továbbiakban *ügynök-osztálytárs*).

A saját kutatói pozícióból az előadás legfontosabb alapvetése az volt, hogy egy olyan narratívát hozzak létre, amelyben az adott helyzetek és történetek leválnak a Levéltárban található iratok valós referenciáiról, tehát az archív anyagok színpadi feldolgozását egyfajta „vissza-anonimizálási” folyamatban kezdtem el strukturálni: a talált leleteket fikciós keretbe helyeztem és színpadi dialógusok mentén történetet szerveztem, abban újra és újra utalva a jelenések mögötti valóság hozzáférhetetlenségére.¹⁸

A tartótiszt munká mint színházi praxis

Az említett három dossziében egy-két kivételtől eltekintve olyan szövegeket találtam, amelyeket a BM tisztje rögzített, tehát az ezekben olvasható információk és események elsőszámú narrátora a tartótiszt volt. Az ő operatív (szervező és archiváló) munkáját figyelve jutottam el oda, hogy az epikus jellegű, több száz oldalas szöveggyűjtemény ideális alapanyaga egy színházi előadásnak, ennek pedig legfőbb oka az a (színházi gondolkodásból közelítő) felismerés volt, hogy az említett tiszt munkája sokszor az írói és rendezői szerepkört juttatta eszembe, amikor az operatív munka szabályainak megfelelően, az ügynököket is instruálva helyzeteket generált, majd azok kimenetelét utólag rögzítette. Jákfalvi Magdolna tézisé¹⁹ olvasva pedig láthatóvá vált számomra

¹⁶ „Társadalmi kapcsolatnak nevezzük az olyan személyt, akivel a hírszerzőtiszt, vagy titkos munkatárs idehaza, vagy külföldön, esetleg hazai bázisról külföldön, folyamatosan kapcsolatot tart fedéssel, vagy fedés nélkül és segítségét igénybe veszi a hírszerző feladatok végrehajtásához.” BORSÁNYI Imre, VÉRTES János, *A hálózaton kívüli kapcsolatok helye, szerepe és jelentősége a hírszerző munkában*, BM III/I. Csoportfőnökség Személyügyi és Kiképzési Osztálya, 1983. 15. (A-3005/37a ÁBTL)

¹⁷ Bt-882 ÁBTL 29.

¹⁸ A szöveget 2019 februárjában publikáltam a *Színház* folyóirat online felületén, a korábbi drámaemlékek helyét betöltő havi e-dráma rovatban, hozzáférés: 2019.07.05, <http://szinhaz.net/2019/02/11/uj-e-drama-kelemen-kristof-megfigyelok/> Első körben a *Megfigyelőket* nem olvasható, hanem a készülő előadásban elhangzó szövegnek írtam meg, ennek ellenére a Színház folyóirat felületén történő publikáció és a szakma által odaítélt díjak (elnyerte a Színházi Kritikusok Céhének legjobb új magyar dráma és legjobb független előadás díját – előbbi megosztva –, továbbá a Radnóti Zsuzsa által alapított Kortárs Magyar Dráma-díjat) drámaként kanonizálták. A fejezetben szöveggönyvként hivatkozom a leírt anyagra, miközben nem utasítom el a drámaként történő definíciót sem.

¹⁹ „A valóság észlelése helyett a valóság építése válik ideológiai és játéknyelvi folyamattá, a színház pedig politikai gyakorlótereppe. A realista színház a szocialista gyakorlatban nem mutatja a valóságot, hanem építi, tehát az emlékezet textúrája a valóságészlelés és valóságépítés során szövődik olyanná, amilyenné.” JÁKFALVI Magdolna, *A valóság szenvedélye*, DSc-értekezés (Budapest: 2019), 5.

a tartótiszti munka és a szocialista realista színházi hagyomány közötti hasonlóság: gyakran előfordult ugyanis, hogy a BM a valóság felderítése helyett a valóságépítés mentén szervezte a praxisát.

A konspirált munka lényege a színlelés és illúziókeltés volt, mivel minden a nyilvánosság előtt történt, leggyakrabban presszóban vagy álcázott K-lakásokban. A rendszerváltás után nyilvánosságra került állambiztonsági oktatófilmek²⁰ példáiban is ez a teátrális gondolkodásmód jelent meg:

„Gyakorlati példánkban a célszemély kapcsolataival egy presszóban találkozik. Feladatunk, hogy együttlétüket dokumentáljuk. A presszóba érkező figyelőpár olyan asztalhoz ül, ahonnan mindvégig figyelemmel kísérik a személyek tevékenységét. Magatartásuk, viselkedésük a presszó többi vendégéhez hasonló. A fotózást asztalra helyezett álcázott géppel végezzük, ügyelve arra, hogy a táska elhelyezése és levétele minden esetben legalizálva legyen.”²¹

A konspirált munka egyik legfontosabb módszere volt a *legendákkal*²² történő elfedés, például a tartótiszt az ügynök-osztálytárssal megbeszélte, hogy „az esetben, ha [*a célszemély*] vagy valamelyik ismerőse »tetten érne« minket, [*az ügynök-osztálytárs*] mint volt technikumi osztálytársát mutat be, akivel az érettségi óta most találkozott először, és most is véletlenül.”²³ A tartótiszt olykor több személyt is bevont a játszmákba, komplexebb háttértörténeteket talált ki és bonyolultabb helyzeteket teremtett meg. E tevékenységre példa, amikor egy jól megfigyelhető és bepoloskázható ingatlant próbált kiközvetíteni a célszemélynek,²⁴ vagy amikor egy hölgy partnert (továbbiakban *ügynöknő*)

²⁰ A BM Filmstúdió oktatófilmjeit elsősorban a belügyi állomány számára készültek, amelyekben többek között az ügynökbeszerzés fogásait, a házkutatás és lehallgatás technikáit, a megfigyelés és személyi követés megfelelő trükkjeit mutatták be, de propaganda célú játékfilmeket is forgattak. A filmek nagy részét belsős, belügyi dolgozók készítették, de olykor feltűntek ismert színészek is ezekben, mint Juhász Jácint, Avar István, Garas Dezső vagy Sinkovits Imre, hangalámondásban pedig Básti Lajos, Csákányi László, stb. A BM-filmek ma az ÁBTL-ben és az OSA Archívumban találhatók meg.

²¹ Részlet *Az ügynök élete* című dokumentumfilmből (Papp Gábor Zsigmond, 2004), amely BM-oktatófilmekből vett jelenetek felhasználásával készült. 11:26–12:12.

²² „legenda (lat.): népi hagyomány vagy vallási elbeszélés egy személyről vagy eseményről. – Kitalált történet, mendemonda. – Hihető és ellenőrizhető magyarázat egy operatív intézkedés vagy kombináció legalizálására. A valóság elemeire épül, és szükség szerint dokumentálható. Dekonspiráció esetén is ragaszkodni kell; – legendásít, legendáz.” *Állambiztonsági értelmező kéziszótár*, szerk. GERGELY Attila, (Budapest: BM Könyvkiadó, 1980) 120. (A-3036. ÁBTL)

²³ Mt-428 ÁBTL 28.

²⁴ „Jelentem, hogy a mai napon [*X*] elvtárs, a BM Külügyi Osztályától felhívott és közölte, hogy ajánlani tud egy alérletet, ami megfelelne a mi céljainknak. [...] A lakás megtekintése után [*Y-na*] beszélgettem és a kö-

vezetett be mellé azzal a céllal, hogy elcsábítsa és kompromittáló információkat szerezzen tőle.

Jelenetírás egy ügynöki jelentés alapján

A következőkben egy konkrét példán keresztül mutatom be azt a folyamatot, hogy hogyan alakult át egy ügynöki jelentés színpadi jelenetté. Azért ezt a példát választottam ki, mert itt támaszkodtam leginkább az eredeti irat szövegére, annak mondataira, és ezáltal jól lekövethetővé válnak a más levéltári forrásból származó kiegészítések (ezeket lábjegyzetben jelzem) és az írói fantázia átírásai. Nem a mondatról mondatra történő elemzést alkalmazom, hanem a főbb gondolatmenetekre fókuszálok, amelyek mentén egyik anyagot a másikká alakítottam.

1966. március 8-án az Árpád-híd Espressóban az Állambiztonság tisztje a BRFK-től kölcsönvett egy ügynöknőt:

„A továbbiakban felhívtam az ügynök figyelmét, hogy amit mi beszélünk és a feladat, illetve minden, ami azzal kapcsolatos, nem tartozik senkire, még tartójára sem. Az ügynök ezt megértette. Majd vázoltam feladatát, tehát hogy egy nyugati állampolgárral kell megismerkednie és el kell érni-e [sic!], hogy nevezett személy a bizalmába fogadja. A célt, illetőleg feladatot három pontban jelöltem meg számára: 1. Költekezésbe vinni a személyt. 2. Lehető legjobban megismerni, tehát hol dolgozott, kik voltak a kollégái, barátai, tervei, stb. 3. [*szenzitív adatok miatt kitakarva*]. [...] Ezekután az ügynökkel megbeszéltem, hogy feladatával összefüggésben 1966. március 9-én 12 órától 19 óráig és március 10-én 9 órától 20 óráig a lakásán tartózkodjon lehetőleg úgy öltözve, mintha utazna és egy nagyobb kezitáska is legyen nála, mivel valószínű, hogy elvisszük »egy kis kocsikázásra«. A továbbiakat majd akkor megbeszéljük. Az ügynök ezt megértette és közölte, hogy az utasítás szerint jár el. [...] Fentiek után

vetkezőket mondtam el neki: Vagy ma délután, vagy a jövő héten eljövök egy barátommal, aki külföldi személynek fogja a lakást ajánlani. Ezzel kapcsolatban az a kérésem, hogy barátomat mint régi ismerőst kezeljék, ha a külföldivel jön és a továbbiakban is. [...] Amennyiben a személy ideköltözik, alkalmanként mi is eljövünk. Itt [Y] kulcsot ajánlott fel a részemre is, hogy amikor akarunk, jöhetünk. Ha a személyhez látogatók jönnek, esetleg nők, ne legyen kifogásuk ellene, míg normálisan viselkednek. [Y] megjegyezte, ha nem csinálnak banzájt, ide jöhetnek, ő megérti, hisz fiatalok. A lakásért 800 forintot kérjen, ha a személy sokallja, engedje le 700 forintra, ha azt is sokallja, mondja neki azt, hogy gondolkodik rajta, jöjjön vissza 2-3 nap múlva. Erről engem értesítsen. [Y] 700 forintnál olcsóbban a lakrészt nem adja oda, így [*az ügynök-osztálytárson*] keresztül próbálunk [*célszemélyre*] hatni, hogy a 700 forint nem sok ezért a lakásért.” K-2040 ÁBTL 287.

megállapodtam vele abban, hogy vagy én, vagy más fogja az említett két napon keresni lakásán. Ha más keresi, annyit fog a köszönés után mondani, hogy »ha van kedve kocsikázni, most elvinném, ráérek«. Ő az ismeretlen ismerősként fogja üdvözölni és eljön vele."²⁵

Az ügynöknő bevezetési akciója végül sikeresen lezajlott: Balassagyarmatra autóval követték a célszemélyt, aki egy forgatásra ment, és az ügynöknőnek egy parkolóban kellett megszólítania őt. A helyzethez a következő legendát dolgozták ki: „Nagyanyját jött látogatni Budapestről, aki itt fekszik kórházban, azonban közölték vele, hogy komplikációk léptek fel, Budapestre, a Kékgolyó utcai intézetbe vitték. Mivel tudja, hogy súlyos rákos, minél előbb szeretné meglátogatni.”²⁶ Ekképpen írták meg a szituációt generáló új szereplő belső motivációit, hátterét, később pedig az ügynöknő további utasításokat kapott a randevú lebonyolításával kapcsolatban is.

A jelentésben az ügynöknő és a tartótiszt beszélgetését kizárólag az utóbbi interpretációjában olvashattam, az általam írt párbeszédben viszont a másik szereplő is lehetőséget kapott arra, hogy megszólaljon. Így mindaz, ami az ÁBTL-ben múltba vesző vagy titkosított, az előadás keretein belül életre kelhetett, a nyilvánosság előtt feltárulhatott, továbbá kikerült a tartótiszti interpretáció hatálya alól. Aminek korábban a tartótiszt volt az írója és rendezője, annak mostantól én lettem a megalkotója. Ezzel a stratégiával azt demonstráltam, hogy hogyan tudom felszabadítani magam az állambiztonsági iratok saját hatalmi rendszerükön belüli újraolvasása alól, és hangot adtam azoknak a személyeknek, akik mindezidáig némák maradtak. A jelentésből kiindulva a *Megfigyelők*ben a következő beszélgetés²⁷ játszódik le Horváth hadnagy és Rózsa Erzsi között:

HORVÁTH: Gondolom, tisztában van azzal, hogy a tőlünk kapott feladatai, illetve minden, amiről mi ketten beszélünk, senkire nem tartozik, még a tartójára sem.

ERZSI: Igen.

HORVÁTH (*félre*): 1965. május 5-én a Mézes Mackóban találkozót tartottam a BRFK Bűnügyi Osztály munkatársával, Hegedűs rendőrőrnaggyal, és átvettem tőle Rózsa Erzsébetet, „Puma” fedőnevű ügynöküket. (*Erzsinek*) Egy Michael Besenczy nevű nyugati állampolgárral kell megismerkednie

²⁵ K-2040 ÁBTL 283.

²⁶ K-2040 ÁBTL 313.

²⁷ *Megfigyelők*-szövegkönyv, 16-18.

esetleges kompromittáló adatok szerzése céljából. El kell érnie, hogy nevezett személy a bizalmába fogadja, és minél többet eláruljon magáról. Ne engedje, hogy felvigye magát lakásra. Ezt addig halogassa, ameddig csak lehet.²⁸

ERZSI: Szűznek mondjam magam?

HORVÁTH: Azért ne essünk túlzásba! Ha a téma szóba kerülne, mondja, hogy ön gátlásosabb annál, hogy ezekről nyíltan beszéljen. Ha Besenczy kezdené türelmét veszteni, esetleg engedjen ezt-azt – de mindent akkor se engedjen.

ERZSI: Érdekel, hogy maga hogyan képzei ezt pontosan. Csak nehogy hibát kövessenek el.

HORVÁTH: Szükség esetén mehet a fogdosás. Kézimunka is, de az csak a legvégső esetben. Franciázásról szó sem lehet.²⁹ Ha bármi történne, tegyen úgy, mintha kicsit spicces lenne, és csak azért engedne neki. Május 9-én 12 és 19 óra között és május 10-én 9 és 20 óra között tartózkodjon a lakásán, lehetőleg úgy öltözve, mintha utazni akarna, mert valószínűleg elvisszük egy kis kocsikázásra. Hogyan lehet magát a lehető leggyorsabban elérni?

ERZSI: A szállásadóm telefonját leszerelték – rendőri felügyelet alatt van – így a távirat vagy a személyes értesítés a leggyorsabb.

HORVÁTH: Az említett két napon vagy én, vagy más fogja keresni a lakásán. Ha más keresi, ő annyit fog a köszönés után mondani, hogy „ha van kedve kocsikázni, most elvinném, ráérek”. Maga pedig az ismeretlent ismerősként fogja üdvözölni, és eljön vele. Majd az alosztály gépkocsijával követjük a célszemélyt Balassagyarmatra, ahova egy osztálytársával utazik filmforgatás céljából. Magát a kórháznál tesszük ki, ott kell megvárnia őket és a segítségüket kérni, hogy hozzák vissza autójukkal Budapestre. Eddig kérem ismétlje meg!

ERZSI: Kocsikázás, Balassagyarmat, kórház.

HORVÁTH: A következőképpen legendázza mindezt: Balassagyarmatra a rákos nagyanyját jött meglátogatni, a kórházban viszont közölték, hogy komplikációk léptek fel, ezért Budapestre, a Kék Golyó utcai intézetbe vitték. Te-

²⁸ Ez a szál egy másik jelentésben olvasható megjegyzésből nőtt ki: „[Az ügynőknőnek] feladatul adtam, hogy a már megadott magatartási vonalat vigye tovább. A szerdai találkozás során még mindig nem mehet fel [a célszemély] lakására.” K-2040 ÁBTL 325.

²⁹ A kutató által olvasható jelentésekben az intim együttlétre vonatkozó kifejezések a szenzitív adatok kitakarása miatt nem fordulhatnak elő.

hát rákos nagymama, komplikációk, Kék Golyó utca. – Szerény, csendes, kulturált magatartást tanúsítson.

ERZSI: Mindenben az utasítás szerint járok el.

A jelenet folytatásának ötlete a jelentéshez fűzött tartótiszti megjegyzésből bomlott ki:

„Az ügynök – kit én korábbról (1960-tól) ismerek, amikor a Somogy megyei RFK őrizetbe vette – a találkozó elején meg volt lepődve, majd később közölte, hogy örül a találkozásunknak és annak, hogy így találkoztunk a presszóban. Ezt arra értette, hogy nem úgy, mint amikor őrizetben volt. Közölte azt is, hogy mindent el fog követni annak érdekében, hogy a feladatot sikeresen hajtsa végre, már csak a régi ismeretségre való tekintettel is.”

Az ilyen és ehhez hasonló rövid megjegyzések hozták létre azt a krimidramaturgiai konstrukciót, amelyben a szereplőknek közös múltjuk és titkaik lettek. A *Megfigyelők*ben ezek többnyire kifejtetlenül maradtak, így érzékeltetve az ügynöki jelentésekben lévő hiátusokat és teret hagyva a befogadói továbbgondolásnak.

A tartótiszt nem csak a különböző konspirált helyzeteket és a legendázást konstruálta meg lépésről-lépésre, hanem olykor az ügynökök viselkedését is instruálta – ahhoz hasonlóan, ahogy a rendező előkészít egy jelenetet vagy egy improvizációs helyzetet. E két közeg – a belügyi és a színházi/filmes – eviden- sen egymás mellé került azokban a beszélgetésekben, amikor az ügynök maga is jelenetírással és színészvezetéssel foglalkozó művészember volt: az egyik jelentésben a tartótiszt azt kérte az ügynök-osztálytárstól, hogy az

„igyekezzen olyan helyzetet teremteni, amelyben [*célszemély*] feloldódik, például egy kellemes este, ilyenkor a megfelelő pillanatra időzített jó kérdéssel sok mindent el lehet érni. [*Az ügynök-osztálytárs*] erre azt mondta, hogy ezt ők a megfelelő dramaturgiai pillanatnak nevezik, és igyekszik ilyen helyzeteket előidézni és kihasználni.”³⁰

³⁰ Mt-428 ÁBTL 28.

Az ügynök-osztálytárs³¹ és a célszemély mellé bevezetett ügynöknő³² kapott instrukciókat a rövid- és hosszútávú magatartásvonalára vonatkozólag, és a tartótiszt a megfigyelés irányát is befolyásolta, például a kém⁻³³ vagy az ellenforradalmi tevékenységre³⁴ tett utalások különösen érdekesek voltak a BM-nek. A tartótisztnek, akárcsak egy rendezőnek, jó pszichológiai és (szín-ész)pedagógiai érzékeléssel kellett rendelkeznie, az előbbi az ügynökök lélektanának helyes felmérésében és a vele való kommunikációban,³⁵ az utóbbi pedig a nevelő munka során volt fontos:

„A gyakorlatnak (gyakoroltatás) a szakmai képzésben ott van elsődleges jelentősége, ahol a hálózati személy kiképzésében a készségek szintjét kell biztosítani. Például szerep átélés, megfigyelő készség, információk megszerzésének készsége, kapcsolatok létesítésével, elmélyítésével összefüggő képességek, az operatív helyzet értékelésének készsége stb. A kapcsolatokat pszichológiailag is fel kell készíteni a feladatokra. A felkészítést a feladat jellegével és a hálózati személy személyi tulajdonságai-val, pszichés alkatával összhangban kell végezni. Célja megfelelő akarati és érzelmi állapot kialakítása a feladatokhoz.”³⁶

³¹ „Az ügynök kiképzését, [célszeméllyel] szembeni magatartási vonalának értékelésével és újbóli megszabásával folytattam. Az ügynök magatartási vonalának megszabásánál figyelembe vettem eddigi magatartását, és azt, hogy [célszeméllyel] hazatérte után esetleg beszámol osztálytársairól a brit szerveknek és egy ilyen beszámoló lehetőleg a legelőnyösebb színben tüntesse fel az ügynököt az angolok szemében. Ennek érdekében az ügynök úgy állítsa be magát, mint volt horthysta katonatiszt fia, aki azon józanul gondolkodik legalábbis annyira, hogy tudja, hogy nem „ugrálnak” és jobb neki csendben meghúzódnia, a KISZ-be belépni és elkerülni az összeütközést ezzel a rendszerrel.” Mt-428 ÁBTL 77.

³² „szerény, csendes, kulturált magatartást tanúsítson. Öltözködjön egyszerűen, szolidan” K-2040 ÁBTL 319.

³³ „folyamatos feladatként adtam az ügynöknek, hogy a lehetőségekhez képest próbáljon visszatérni az u.n. »kém« illetve »könnyű pénzszerzési« témákhoz” Mt-428 ÁBTL 77.

³⁴ „az ügynöknek feladatul adtam, hogy minden olyan jelenségre, hangra vagy jelre, ami ellenforradalmi készülődésre utal, azonnal figyeljen fel és jelentse” Mt-428 ÁBTL 84.

³⁵ „A nyomozó a találkozón figyelembe veszi a hálózati személy egyéniségét, és a köztük kialakult viszonyoknak megfelelően igyekszik a találkozó légkörét megalapozni. A beszélgetés tárgyát és a témák sorrendjét befolyásolja a kettőjük között kialakult emberi, munkatársi kapcsolat.” *Kapcsolattartás nyilvános helyeken* (BM Filmstúdió, 1975), OSA Archívum, 394-0-1:1/5, 6:10

³⁶ LAKATOS Sándor, MULIK László, *Az állambiztonsági munkában felhasználható operatív erők, eszközök és alkalmazott módszerek, a hálózat szervezése* (Jegyzet a BM Tartalékosztiszt-képző Iskola hallgatói részére), (Budapest: BM Könyvkiadó, 1988.) 91. (A-3103 ÁBTL)

A keret: kukkolás és kinézés

A konspiráció tehát a tökéletes megtévesztést célozta meg, amelyhez szükség volt az ügynökök minél hitelesebb színészi átélésére, e mentén viszont a civil életében a színlelés, a titkolózás és a hazugság, összességében az általános bizalmatlanság helyzetei teremtdtek meg. Információgazdasági szempontból a tartótiszt hatalmi pozíciója azáltal képződött meg, hogy ő többléttudással látott rá az előidézett helyzetekre és az azok mögött rejlő motivációk bonyolult szövedékére, és ez a rideg, laboratóriumi perspektíva határozta meg a saját kutatói tekintetemet is a dossziék újraolvasása, a valós személyek történetének befogadása során, amely zavarba ejtett – és ez az „alantas pornográfiának” nevezett perspektíva.³⁷

A színészek a szerepmegformálás során a lélektani realista iskolát alkalmazzák, annak is a közelikre építkező, filmes jellegű játékmódját, viszont ebből újra és újra kilépnek: félrék mentén tartótiszt és ügynöki jelentéseket mondanak el a nézőknek, songokat énekelnek, továbbá többször utalnak a belügyi munka teatralitására³⁸ és a nézői tekintet hatalmára.³⁹ Az előadásnak ez a rétege bekeretezi a játék színházszerűségét és reflektál a kukkolás aktusára. Bár a jelentések olvasásának alapélménye, hogy az ügynöktörténeteket kukucskáló-színpad keretben képzeljem el,⁴⁰ a színészek kinézése szembe megy ezzel – a színpadon álló személyek nagyon is tisztában vannak azzal, hogy megfigyelik őket. Ez egy újabb stratégia arra, hogy kijátsszam az állambiztonsági szemszög hatalmát. A kukucskáló-színpad látszata alakította a teret és a látványt is. A Trafóklub szűk helyiségébe kevés néző fér be (alkal-

³⁷ TAMÁS Gáspár Miklós, „A titkosrendőri ihlet”, *Litera*, hozzáférés: 2020.05.25., <https://litera.hu/irodalom/publicisztika/a-titikosrendori-ihlet.html>

³⁸ „Megleshetjük, ahogy a nagy emberi játszmák lejátszódnak – pont, mint a színházban.” *Megfigyelők*-szövegkönyv, 2., „Ha együttműködsz, fedőnevet is kapsz, pont mint a színházban.” *Megfigyelők*-szövegkönyv, 9.

³⁹ SÁNDOR (*a közönségre nézve*): Elég sok vendéget hívtál.

MICHAEL: A vendégek egy része szabad szemmel láthatatlan.

SÁNDOR: Ezt hogy érted?

MICHAEL: Rád nézek, és egy rendes, megbízható, őszinte embert látok. Nem csak az a kérdés, hogy a vendégeink jelen vannak-e. Az is fontos, hogy mit mondunk el nekik.”
Megfigyelők-szövegkönyv, 22.

„Tudom, hogy ma itt nem lesz baszás. Egyből sejtettem, amikor belépteket. Hogy ti csak azért jöttetek ide, hogy megverjétek és kiraboljátok a nagy filmrendezőt. (*mutatja a menyasszonya ruháját a közönségnek*) Ez a menyasszonyom ruhája. Tudom, hogy azt szeretnétek, hogy felhúzzam. (*felhúzza*)” *Megfigyelők*-szövegkönyv, 30.

⁴⁰ Lásd erről bővebben TOMPA Andrea, „A dossziék színpadiassága”, *Színház* 53, 4. sz., (2020): 19-21.

manként maximum 55 fő) és nagyon közel vannak a színpadhoz, így azt élehetik át, mintha benne ülnének a szereplők intim életterében.

A jelentések testisége – egy fiktív homoszexuális ügynök dossziéja

A szenzitív adatok miatt kitakarás alá kerül minden olyan mondat vagy szó, amely akár csak utal az elfedni szánt, szexualitással vagy egészséggel kapcsolatos információra. A jelentésekben megtalálhatók olykor testi jellemzőkre vonatkozó leírások, például a Bt-882 jelzésű szervezési dosszié elején található kérdőívben⁴¹ vagy a célszemélyre vonatkozó figyelési jegyzőkönyvben,⁴² de alapvetően az iratokat olvasva a szenzitív adatok kihagyása következtében az említett személyeknek eltűnik a teste. Ez a tabusítás azért teremt irritáló hiányérzetet a szövegek olvasása közben, mert utalások szintjén rendszeresen szerelmi ügyekről esik szó, például hogy a vendéghallgató szívesen ismerkedett nőekkel,⁴³ és a mellé szervezett ügynöknőnek is folyamatosan instrukciókat adtak azzal kapcsolatban, hogy mennyire engedheti magához közel a célszemélyt, felmehet-e a lakására.⁴⁴ Mindez maximum a plátói, romantikus kapcsolatok szintjén vált számomra olvashatóvá, de a *Megfigyelők* fiktív tere lehetőséget adott arra, hogy a szereplők közti szerelmi/szexuális hálót mint a cselekmény egyik legfőbb mozgatóját megmutassam.

Az is fontos inspiráció volt a témához, hogy a magyar színházi világban az ügynök archetípusa, Tar Sándor és Molnár Gál Péter nyomán, a melegsége miatt megzsarolt férfi. Az Oral History-ból⁴⁵ és MGP *Coming out* című, halála

⁴¹ „Részletes személyleírása: 174 cm magas, közepesen táplált, világosbarna hajú, barna szemű, ovális arcú” Bt-882 ÁBTL 22.

⁴² „Személyleírása: kb. 24-26 éves, kb. 168-170 cm. magas, barna oldalt választott rövidre vágott hullámos hajú, magas homlokú, hosszúkás, kissé telt-arcú, rövid húsos orrú, kissé vastag szájszélű, sovány testalkatú, egyenes testtartású, fürgé mozgású férfi.” K-2040 ÁBTL 436.

⁴³ Az aktákban a bevezetett ügynöknő mellett említettek például egy MALÉV-nél dolgozó nőt, akivel a célszemély randevúzott, de végül arra jutott, hogy „nem kell a nő, mivel tetszeni sem tetszik neki, és úgy vette észre, hogy a lány nagyon »ragad« rá. Hogy akkor miért hívta fel? – mert mint mondta az ügynöknek, ráér egy kicsit és még egyszer meg akarja nézni.” (Mt-428. ÁBTL 76.) Ezenkívül a K-2040 jelzésű dosszié 417. oldalától az iratokban rendszeresen előkerült egy debreceni színésznő neve, akivel a célszemély állandó levelezésben volt, és gyakran meg is látogatta őt.

⁴⁴ K-2040 ÁBTL 325.

⁴⁵ Tar Sándor, „Ebből nem lehet kijönni”, *Magyar Narancs*, hozzáférés: 2019. 07. 05, https://magyarnarancs.hu/belpol/ebbol_nem_lehet_kijonni_tar_sandor_iro-63731, VARGA Attila Tibor, *Csók a gőzben* (Budapest: Szerzői magánkiadás, 1991), HANZLI Péter, HALMAI B. Gábor, VARGA P. Ildikó, SEREGÉLY Ágnes, GYÁRFÁS Judit, NAGY Sándor, szerk., *Meleg férfiak, hideg diktatúrák* (Budapest: Civil Művek Közművelődési Egyesület, 2015), TAKÁCS Judit: *Meleg század* (Budapest: Kalligram Kiadó, 2018)

után publikált memoárjából⁴⁶ értesülhetünk róla, hogy az ügynökjelöltek homoszexuális viszonyai ideális kompromittáló adatnak számítottak, és a BM a nyilvános leleplezés lehetőségével kényszerítette őket az együttműködésre. Mindez az ÁBTL-ben egyelőre rejtett marad: bár feltételezhető, hogy az állambiztonsági iratokban a korszak homoszexuális szubkultúrájával és annak megfélemlítésével kapcsolatban sok információt találhatnánk, azok leg hamarabb évtizedek múltán válnak majd megismerhetőkké. A *Megfigyelők*-ben ezt a jogi helyzetből adódó információhiányt az írói fantáziával pótoltam, és az ügynök-osztálytárs (homoszexualitáshoz nem kötődő) történetével összekapcsolva megírtam egy fiktív homoszexuális ügynök, „Rómeó” dossziéját, akit a darabon belül civilként Somogyi Sándornak hívnak.

Az álnév/szerepnév ebben az esetben mágikus jelentőséggel bír, és Somogyi Sándor identitászavarának legfőbb kifejezője. Horváth hadnagy és Sándor kapcsolata egy presszóbeli találkozóval⁴⁷ indul, ahol az első kapcsolatteremtés nem nélkülözi a szexuális feszültséget, majd mindez még erősebben megjelenik a K-lakásban történő, interjúnak álcázott beszervezési jelenetben,⁴⁸ ahol zenehallgatás és whiskyzés közben Sándor számára egy ideig fenn van tartva a Horváth által eljátszott – vagy valóban átélt – illúziója annak, hogy a beszélgetés szexuális együttlétte fejlődhet. Amikor azonban Horváth utal rá, hogy Sándor különböző éjszakai portyázások során férfiakkal ismerkedik, ő mereven tagadni kezd, főleg, amikor Horváth végül ki mondja a „homokos” szót, azaz konkrétan is megnevezi azt a kategóriát, amelybe a szexuális orientációja mentén belehelyezi Sándort:

SÁNDOR: Mi közöm nekem ehhez?

HORVÁTH: Tudtad, hogy nyilvántartják ezt? Lehet, hogy sosem kapnak el, de tudják rólad. Benne vagy a rendőrségi nyilvántartásokban. Hosszú évek óta listákat vezetnek.

SÁNDOR: Miféle listákat? Kikről?

HORVÁTH: Sándor, a homokosokról.

(szünet)

SÁNDOR: Ez valami tévedés. Hát én nem – (*nevet*)

HORVÁTH: Mit nem?

SÁNDOR: Bennem nincs ilyen hajlam. Menyasszonyom van.

HORVÁTH: Ez a kettő nem függ össze.

⁴⁶ MOLNÁR GÁL Péter, *Coming out* (Budapest: Magvető Kiadó, 2020)

⁴⁷ *Megfigyelők*-szövegkönyv, 3. jelenet, 4–5.

⁴⁸ *Megfigyelők*-szövegkönyv, 5. jelenet, 6–10.

SÁNDOR: Nem is találkoztam még olyanokkal, akik – szexuálisan effélék.

HORVÁTH: Sándor, ott van rólad leírva feketén-fehéren. Bármikor bárki előszedheti.

SÁNDOR (*próbál könnyed maradni*): Ezt valaki elrontotta.

HORVÁTH: Sándor, most ebbe nem menjünk bele. Ezek hiteles dokumentumok.

Azért van szükség ezekre a listákra, mert csak az információk birtokában tudunk megvédeni titeket. Van két férfi, szeretők, egyik megöli a másikat: ha nem lennének róluk információink, milyen nyomon indulnánk el? Értetek csináljuk az egészet. Odafigyelünk rátok, de azért néha mi is kérnénk valamit cserébe – mégis csak így igazságos.

SÁNDOR: De hát én tényleg soha az életben –

HORVÁTH (*közbevág*): Múlt pénteken Rác fürdő gőzfürdője. Március 19, Moszkva téri nyilvános vécé. Március 13, Erzsébet híd budai hídfőjénél lévő vécé. Március 6-án éjszaka a Lukács park, majd a Nyugati Pályaudvar vécéje. Február 19, Palatinus strand zuhanyzója. Február 5-én szintén a Moszkva téri vécé. Hívjam ide a többieket is?

Sándor elsőre elutasító reakciója nem csak a nyilvános lelepleződéstől és megszégyenüléstől való félelemmel függ össze – ugyanis a törvényi szabályozás Magyarországon 1961-től nem büntette már a homoszexualitást, a történetet pedig 1965-re pozicionáltam –, hanem a homoszexuális önmeghatározás államszocialista korszakra jellemző képlékenységevel is. A homoszexuális szubkultúra múltjával kapcsolatos *Meleg férfiak, hideg diktatúrák* című OH-gyűjteményben az utólag megkérdezettek egytől egyig melegen identifikálták magukat, amely azonnal rávilágít arra, hogy az utólag megszólalók a meleg közösségen belül egy szelektált, szűk csoportot reprezentálnak. Az OH nem képes megszólaltatni azokat, akik minderről nem akarnak beszélni, sőt, akik a gyakrabban vagy ritkábban előforduló, azonos nemű személyekkel történt szexuális kapcsolataik alapján nem is kezelik magukat melegnek. A *Megfigyelők*ben Sándort e láthatatlan tartományban helyeztem el, ahol nincsenek mintái arra, hogy a homoszexualitást mint lehetséges identitáskonstrukciót elképzelje maga számára. Így a menyasszonyával, Judittal való viszonya nem kizárólag a heteroszexuális homlokzat fenntartását szolgálja, hanem egy őszintén átélt és a családalapítás iránti vágygal összefüggő magatartásforma. A beszerzési jelenet során az életé-

nek egy sötétségben megélt, önmaga előtt is kitakart tartománya válik hirtelen *leleplezetté és megnevezetté*.⁴⁹

Horváth a jelenet végén *szerepbe lépteti* Sándort, amikor azt mondja, „ha együttműködsz, fedőnevet is kapsz, pont mint a színházban. Mit szólnál mondjuk ahhoz, hogy »Rómeó«”.⁵⁰ A tartótiszt által adott álnév Sándor számára a két titkos tevékenységet, a szexuálisat és az ügynökít végzetesen egymásba csavarja: Sándor éjszakai meleg hódításaira, sikereire utal, egyfajta ironikus dicséret értük. Sándor így a homoszexuális viszonyokért járó büntetésként élheti meg az ügynöki munkát, amelynek elvállalása visszavonhatatlanul belekényszeríti őt a hatalom által kijelölt szexuális kategóriába.

Az ügynök mint színész

A heteroszexuális homlokzat és a titkos homoszexuális viszonyok kettőssége kapcsolódik a performativitás és a szerepjátszás kérdéseihöz, a darabbéli szituáció viszont akkor válik igazán rétegzetté, amikor Sándornak ügynökként arról a személyről kell jelentenie, akihez szexuálisan a legerősebben vonzódik, miközben a vágyait minden erejével igyekszik eltitkolni. Mindez pedig a Színház- és Filmművészeti Főiskola közegében, ahol a képzésük ideje alatt fiatal emberek próbálják megtalálni a saját alkotói hangjukat, miközben folyamatosan a felvett szerepeik és a művészi önazonosság általuk észlelt állapotai között mozognak. A szerepek közti totális zavart a *Megfigyelők* negyedik jelenete⁵¹ készíti elő, amelyben Sándornak a Színház- és Filmművészeti Főiskola egy vágyott és mostanra látszólag otthonossá tett közegként jelenik meg. Ez az intézmény a maga legendáival, hagyományaival, nagyon összetartó közösségével és a színházi és filmes szakma hálójába történő belépés lehetőségével kijelöli azt a keretet és téthelyzetet, amelyben a *Megfigyelők* cselekménye játszódik. Sándor ebbe a közösségbe szeretne mindenáron tartozni, a tanárok és a hallgatók tekintetében pozitívan viszontlátni és hitelesnek érezni önmagát. Michael a beszélgetést végül a kameralencse által megmutatott személyiség témájára futtatja ki, miközben végig kamerázza Sándort. Sándor filmrendező hallgatóként nyilatkozik arról, hogy mit gondol önmagáról és a saját arcának jelentéséről. Michael a színészi metamorfózis lehetőségére kérdez rá, amit Sándor korábban – a kamera másik oldaláról –

⁴⁹ Visszaulva itt a Rainer M. által használt két jelzőre, amely az ügynök személyéhez tapad a rendszer-váltás utáni magyar diskurzusban.

⁵⁰ *Megfigyelők*-szövegkönyv, 9.

⁵¹ *Megfigyelők*-szövegkönyv, 4. jelenet, 5-6.

sosem vonatkoztatott magára. Michael a szerepjátszást a „negatív karakter” behozatalával morális keretbe helyezi, de a valódi tét a személyiség integritása. A *Megfigyelők*ben azt követjük végig, ahogy Sándor az ügyetlenség álcájába bújó, haszontalan ügynökből eljut odáig,⁵² hogy önmaga mentése érdekében vádló jellegű információkat közöl a célszemélyről és a Főiskola közegéről, tehát megtanulja a negatív karakter eljátszását is. Sándor a darab során különböző szerepekbe bújik, a személyiségének különböző szintjei tárulnak fel, és ezek a szintek úgy alakítják át az arca jelentését, hogy ő azzal – a kinézései és kiszólásai által – a nézők tekintetében kényszerűen szembeesik. A színészi metamorfózis sikere viszont nem Sándoron múlik, hanem az őt játszó Baki Dánielen. Az előadás kísérletet tesz arra, hogy egy fikciós történeten keresztül a színészi munka leglényegét, az átélés és reflexió váltakozását tegye közelebből megfigyelhetővé.

Főiskolai és állambiztonsági hálózatok

A dossziék alapján az Állambiztonsági Hivatal kiterjedt információs hálózatot épített ki a célszemély körül – már a beutazása előtti időktől kezdve –, amelyben a közvetlen környezet tagjai mellett legalább annyira fontosak voltak a kisemberek (portások, főbérloők, büfések stb.) és a hivatalos kapcsolatok⁵³ is. Az utóbbira példa, amikor a tartótiszt a Főiskola adminisztratív vezetőségének szóbeli jelentését rögzítette az angol vendéghallgatóról,⁵⁴ vagy

⁵² *Megfigyelők*-szövegkönyv, 13. jelenet, 26-29.

⁵³ „Az állambiztonsági szervek alakítsanak ki rendszeres munkakapcsolatot illetékességi területükhöz tartozó minisztériumok, intézmények, vállalatok, stb. azon vezetőivel (továbbiakban: hivatalos kapcsolat), akik beosztásuknál, hatáskörükönél fogva kellő áttekintéssel rendelkeznek az adott terület helyzetéről és készséget tanúsítanak az állambiztonsággal összefüggő adatokat szolgáltatására, az operatív munkát elősegítő egyes személyi és tárgyi feltétel biztosítására.” BORSÁNYI Imre, VÉRTES János, *„A hálózaton kívüli...”*, 12. Az eredeti: A belügyminiszter 09/1975. számú parancsa II. fejezet 7. pontja

⁵⁴ „1966. II. 1-én megbeszélést folytattam [a célszemély] személyével kapcsolatban a Színház és Filmművészeti Főiskola igazgatójával Vadász elvtárrsal és a tanulmányi osztály vezetőjével Várkonyinéval. Elmondták, hogy [a célszemély] nagylábon él, lényegesen több pénzt költ mint amennyivel ösztöndíjából rendelkezhet. Gyakran viszi a Főiskola hallgatóit a Vörös Csillag Étterembe, a Fortunába és hívja meg őket lakására. Rendszeresen szállítja a különböző szakok hallgatóit gépkocsijával munkára. Bőkezűsége és gépkocsija következtében a Főiskola közkedvelt személye A Főiskolán már beszélt arról, hogy szeretné meghosszabbítani magyarországi tartózkodását. Ennek anyagi fedezetére vonatkozóan úgy nyilatkozott, hogy egy telefonjába kerül és biztosítva van a szükséges összeg. Általában szereti magát mint befolyásos embert bemutatni, aki több mint egyszerű ösztöndíjas, beszélt széles körben kapcsolatairól az angol külügyminisztériumhoz. Magyarországon széleskörű mozgáslehetősége és ennek, valamint a munka jellegének következtében jó hírszerzőlehetősége van. Sokat profitálhat a kulturális élet irányágát tekintve a hallgatókkal való kapcsolatokról. A szakmai munka révén pedig a lakosság általa megválasztott rétegei közül létesíthet széleskörű kapcsolatokat – mindezt munkája fedezete alatt. Annak következtében, hogy gépkocsijával segítséget nyújt di-

amikor az osztályfőnökét, Herskó Jánost kérdezték ki róla, aki egyértelműen bevédte őt.⁵⁵ Az előbbi iratból a Főiskola működésének egy fontos jellemzője is kiderül: a tartótiszt megjegyzi, hogy a célszemély a „diáktársai közül nem alakított ki egy szűkebb kört a maga részére, mindenkivel jó kapcsolatokra törekszik, ami lehetséges is, mert az egész Főiskolának jelenleg alig másfélszáz hallgatója van.”⁵⁶ Herskón és az ügynök-osztálytárson kívül a Főiskola szakmai-művész közege nem adott információt a vendéghallgatóról, és az iratok alapján feltételezhető, hogy az Állambiztonság meg sem kérdezte őket, valószínűleg a főiskolai háló szűkössége miatt, amelybe nehezebb volt kívülről behatolni, mint egy nagyobb létszámú oktatási intézmény esetében. Ez ellentétben áll Gervai korábban idézett állításával, miszerint a titkosrendőrség erőteljesen jelen volt a Főiskolán.

áktársainak hírányaghoz juthat azok munkája alapján is. Ez a munka jellegével magyarázható. A Főiskola hallgatói ugyanis mielőtt filmet készítenek, 6-8 órai magnetofonszalagra gyűjtött riportanyagot szednek össze a lakosság téma szerint megfelelő csoportjaitól, és ebből a filmriport elkészítéséhez végül is 15-20 percnyi kiválogatott anyagot használnak fel. Ezek az anyagok az esetek jelentős részében az élet fonákságait vetik fel, amelyeket ezután marxista szempontok alapján értékelnek és magyaráznak. Ezek az anyagok [*a célszemély*] kezében egy ellenséges film, illetve hangriport alapanyagát képezhetik. Vadász elvtárs szerint arra nincs lehetőségük, hogy megakadályozzák az anyagnak az angol nagykövetségre való juttatását. A fiatalok teljesen befogadták maguk közé [*a célszemély*] ennek az előbb már említett okon kívül az is a magyarázata, hogy hasznosnak tartanak egy angol barátot, akit megkereshetnek egy esetleges későbbi angliai látogatásuk alkalmával. A Főiskola vezetői látják a veszélyt azonban tenni ellene jóformán semmit nem tudnak. Az az elképzelésük, hogy egy megadott téma alapján filmet készíttetnek vele, ami leköti idejét és a fogatási időben lehetetlenné teszi, hogy egyedül mászkáljon. A forgatás idején ugyanis egy stábot kap maga mellé. A film elkészítésétől állásfoglalást is várnak. Elképzelhetőnek tartják azt is, hogy nem az igazi érzelmeit adja a filmbe, hanem azt, amit úgy véli várnak tőle a magyar tanárok. Ennek ellenére a film így is hasznos lesz, mert minden esetleges későbbi ellenséges megnyilvánulása esetén azt dokumentumként lehet felhasználni ellene. A Főiskola vezetői elmondták, hogy nyugodtabban lennének, ha [*a célszemély*] nem maradna további egy évi időre. Megjegyezni kívánom, hogy [*a célszemély*] a Főiskolánál lényegesebb körökhöz juthat el tanulmányai ürügyén. Ellenőrzés nélkül és szinte ellenőrizhetetlenül folytathat le hírszerző találkozókat itteni angol ügynökséggel. Szabadon tanulmányozhatja tanulóitársait és választhat ki jelölteket riportútjai alanyai közül. Eddig diáktársai közül nem alakított ki egy szűkebb kört a maga részére, mindenkivel jó kapcsolatokra törekszik, ami lehetséges is, mert az egész Főiskolának jelenleg alig másfélszáz hallgatója van.” K-2040 ÁBTL 36.

⁵⁵ Az 1966. január 18-án történt beszélgetés során Herskó azt állította az angol vendéghallgatóról, hogy még nem ismerte meg őt igazán, de dicsérte a marxista ismereteit: „Az évfolyam összetétele politikailag jó, nem tartja valószínűnek, hogy [*a célszemély*] káros befolyást gyakorolna az egyébként 26-28 éves fiatalokra. [*A célszemély*] marxista ismeretekben való jártasságot mutat, politikai felkészültsége a jelek szerint – sajnos – jobb mint a magyar hallgatók átlagáé. Ettől Herskó pozitív eredményt vár, azt, hogy a magyar hallgatók politikai érdeklődése növekedni fog.” K-2040 ÁBTL 35.

⁵⁶ K-2040 ÁBTL 36.

Hálók és hálósobák – az iratok banalitása

Az állambiztonsági kapcsolatok hálózatának nem csak az adott célszemély megfigyelése és értékelése volt a feladata, hanem olykor egymásról is jelenteniük kellett – amelynek révén minden megfigyelő egyben célszemély is lehetett, attól függően, hogy az Állambiztonság érdeklődése éppen milyen irányba indult el. E kettős figyelem mentén épült fel az ügynök-osztálytársnak a szervezési dossziéja (Bt-882), amelyben két gyanút keltő tényezőt is megneveztek vele kapcsolatban: édesapja horthysta múltját⁵⁷ és egy papról készített, főiskolai vizsgafilmjét.⁵⁸ Lenyomozása közben e témákról többeket is kikérdeztek, például a középiskolás menyasszonyát (a továbbiakban *menyasszony*), akinek az osztályfőnöke a technikum Politikai Bizottságának a titkára volt, és aki megszervezte, hogy a tartótiszt mint a BM tisztje beszélgetést folytathasson a lánnyal az igazgatói szobában.⁵⁹ Egy későbbi jelentésből kiderült, hogy az ügynök-osztálytárs⁶⁰ és a menyasszonya között konfliktusok adódtak, amelyeknek feltételezhetően köze volt a tartótiszt által kezdeményezett beszélgetéshez is. Ami viszont rendkívül meglepő, hogy az ügynök-osztálytárs maga kérte, hogy az Állambiztonság tegyen rendet ebben az ügyben:

⁵⁷ „Apja volt horthysta katonatiszt (tüzérszertári őrgy.) rendszerünk ellensége, többször volt büntetve, legutóbb 1957-ben izgatásért 1 év börtön.” Bt-882. ÁBTL 24.

⁵⁸ Az ügynök-osztálytárs így foglalta össze saját vizsgafilmjének mondanivalóját: „filmjében azt akarta és azt is mutatta be, hogy egy volt pap, aki a háború alatt katonatiszteknek a háború ellen misézett, aki 10 évet volt Oroszországban fogságban, hogy él most, hogy dolgozik és milyen hatással voltak rá a társadalmi átalakulások. Ez az ember ma egy kórházi mosoda vezetője, elégedett helyzetével, kiváló munkát végez úgy főnökei, mint beosztottjai meg vannak vele elégedve. Humanista, gyűlöli a háborút, és ezért a rendszerért dolgozik, mert ez nem akar háborút, látja a fejlődést, a marxista tanokat jobban ismeri, mint egyesek náluk a Főiskolán, de mind e mellett megmaradt vallásosnak, és ezt ő összeegyeztethetőnek tartja azzal, hogy a rendszerért dolgozzon. Ezt akarta ő bemutatni, és úgy érzi, hogy ezt is mutatta be.” Azt is hozzátette, hogy „az egész film körüli vitáról nem tudott semmit, vele hivatalosan nem beszéltek, tőle semmit nem kérdeztek. Idegenektől, kollégáitól hallotta, hogy a filmjén vitatkoznak, valami nincs rendben vele stb. A filmet félév alatt készítette el, kollégái, tanárai ismerték témáját, mondanivalóját, a fél év alatt soha senki semmi észrevételt nem tett készülő filmjéről, amiket később hallott. Elmesélte, hogy egy alkalommal – legnagyobb meglepetésére – hallotta az egyik színész hallgatótól, hogy filmje »fasiszta«. Erre ő válaszolni se tudott. Más alkalommal pedig azt hallotta, hogy őt filmje miatt már ki is »rúgták« a Főiskoláról.” Bt-882. ÁBTL 51-52.

⁵⁹ „A filmügyet felhasználva az igazgató elvtárs szobájában [*a menyasszonnyal*] négy szemközt beszélgetést folytattam le, mint a BM tisztje és a vőlegénye által készített vizsgafilmmel kapcsolatban érdeklődtem. [...] Kérdésemre elmondta, hogy vőlegénye [*az ügynök-osztálytárs*], egy papról készített vizsgafilmet, melyben az emberi erényeket emelte ki és mutatta be, egyesek félreértették a film mondanivalóját és azt magyarázták bele, hogy a papot dicséri és hiba nélküli emberként tünteti fel. Azonban – tudomása szerint – ezt az egész filmügyet már a Főiskolán is és a Művelődésügyi Minisztériumban is lezárták.” Bt-882 ÁBTL 42.

⁶⁰ Ekkor még csak ügynökjelölt, de a követhetőség miatt tartom magam a korábban bevezetett kategóriához.

„Megemlítette, hogy az utóbbi időben közte és a menyasszonya között a viszony megromlott, menyasszonya korholja és veszekszik vele, hogy miért kellett neki papról filmet készítenie, most lehet, hogy ez miatt nem veszik majd fel az egyetemre. Miért kell neki angol barát, ne barátkozzon [*a célszeméllye*], mert az káros lehet számára, hisz tudja, hogy mint volt katonatiszt fia így is van elég baja. Kért arra, hogy amennyiben mód és lehetőség van rá, valamilyen formában segítsünk, illetve nyugtassuk meg menyasszonyát.”⁶¹

A tartótiszt a kérésnek eleget tett, ismét felkereste a lányt,⁶² és próbálta elaltatni a gyanúját mind az angol vendéghallgatóval, mind pedig a vőlegényével kapcsolatban. Biztatta a külföldivel való barátkozásra, és megkérte, hogy a beszélgetésükről ne tegyen említést senkinek, még a vőlegényének sem – a menyasszony szabadkozott (mint akit rajtakaptak), hogy a korábbi találkozásukat sem mondta el a vőlegényének, csak kérdőre vonta a vizsgafilm és az angol barát miatt. Ezen a ponton válik teljesen rekonstruálhatatlanná, hogy ki milyen háttértudással és szándékkal kommunikált az említett három tartótiszt beszégetés során, vagy azokban a helyzetekben, amikor az ügynök-osztálytárs és a menyasszonya kettesben voltak: hogyan dolgozták fel egymás között, a privát szférájukban az Állambiztonság jelenlétét? Mit tudtak pontosan? Mi az, amit csak éreztek? Mit tehettek szóvá mindebből egymás előtt? A BM tisztje mint párkapcsolati mediátor lépett fel, és hatalmi pozícióból kezelte a konfliktust. Az Állambiztonság érdeklődése arra már nem terjedt ki, hogy az intimitás szintjén hogyan fertőzte meg egy fiatal pár kapcsolatát a titkolózás és a bizalmatlanság.

⁶¹ Bt-882 ÁBTL 56.

⁶² „A találkozó feladata az volt, hogy vőlegénye, [*az ügynök-osztálytárs*] kérésére megnyugtassuk menyasszonyát és elérjük nála, hogy ne támasszon akadályt a [*célszeméllye*] történő barátság elmélyítésében. [*A menyasszonynak*] elmondtam, hogy múltkori beszélgetésünk óta eltelt idő alatt beigazolódtak szavai és nagyon örülök annak, hogy nem csalódtam benne. Megállapítottuk, hogy vőlegénye rendes, becsületes ember és [*célszeméllye*] nincs semmi probléma. Így természetesen annak semmi akadálya, hogy barátkozzanak vele, sőt, az a kérésem, hogy barátkozzanak, járjanak együtt, mivel ők ketten becsületes emberek, jó irányban fognak hatni [*célszeméllye*], míg ha nem rendes emberekkel kerül össze, esetleg rossz irányba befolyásolhatják. [*A menyasszony*] szemmel láthatóan is igen megörült ennek a közlésemnek és elmondta, hogy ne haragudjak, hogy megszegte a korábban adott szavát, nem mondta ugyan el vőlegényének beszélgetésünket, de kérdőre vonta, hogy mit csinált, és miért kell neki angol barát. Most már igazán sajnálja ezt, és örül annak, hogy nem szakadt meg a barátság. Ekkor megkértem [*a menyasszonyt*], hogy erről a beszélgetésről ne tegyen említést senkinek, még vőlegényének sem. [*A menyasszony*] azt megígérte és megjegyezte, hogy bízhatok benne, annál is inkább, mivel már tudja, hogy [*az ügynök-osztálytárssa*] nincs probléma.” Mt-428 ÁBTL 31.

E három rövid jelentés a maguk kihagyásaival a legfelkavaróbb leletek-ként jelentek meg előttem, és szembesítettek a tartótiszti interpretáció cinizmusával is: a bonyolultabb emberi érzelmek és motivációk megértése nélkül, azok tudatos ignorálásával, a banalitás szintjén tudtam csak olvasni e két ember kapcsolatát. Ez a leegyszerűsítő stratégia a BM számára praktikussá tette az ügymenetet, a kutatói tekintet számára viszont veszélyessé az utólagos újraolvasást. Somogyi Sándor és menyasszonya, Sárközi Judit viszonyához az inspirációt ezek a jelentések adták, még ha bennük nem is eshetett szó a homoszexualitásról. A szavakkal nem megközelíthető helyzet körüli némaság adta a kapcsolódást az iratokban megjelenő pár és a szexuális identitás zavart feldolgozni nem tudó Sándor és Judit között. Alkotóként nem az volt a célom, hogy feloldjam a dokumentált szituáció adta feszültséget, hanem hogy azonosulást megképző motivációkat írjak ennek a két szereplőnek, megteremtve így az állambiztonsági akták által megsemmisített emberi méltóságukat.

Olvashatatlan kémértörténet

Az Állambiztonság számára a három dosszié legfontosabb kérdése az volt, hogy az angol vendéghallgató kémkedik-e a nyugati hírszerzésnek. Minden konspirált tevékenység, információgyűjtés és ügynökbeszerzés ennek megfejtésére irányult. A célszemély pedig a BM figyelő tekintete számára tökéletes projekciós felületnek bizonyult: egy Nyugatról jött, *idegen* fiatalember, akire rá lehetett vetíteni a hatvanas évekbeli kémfilmek tipikus figuráját. A jelentésekben újra és újra felbukkantak a kor paranoiáját jól érzékeltető megjegyzések, amelyekből a tartótiszt próbálta felépíteni a kémtevékenységet alátámasztó narratíváját, például a KKI vendégház portásának éjszakai emlékeiből,⁶³ de a Főiskola vezetőségének korábban idézett szóbeli jelentése is visszaigazolta a BM által keresett sztereotípiákat a mulatozás, a pénz, a külföldi kapcsolatok és a gépkocsi említésével.⁶⁴ Az ügynök-osztálytárs és az ügynöknő is igyekezett gyűjteni a kémkedésre utaló nyomokat, legyen szó

⁶³ A vendéghallgatót a KKI vendégházban (Külügyi és Külgazdasági Intézet vendégháza, a Maros utca 16. szám alatt) szállásolták el, ahol meggyűlt a baja a vezetéssel, mivel rendszeresen érkeztek hozzá éjszakai vendégek, akiket a portásnak igazoltatnia kellett: „Albán szerint 12-én éjjel nagy forgalom volt [*a célszemély*] lakásán. Este érkeztek vendégei többen, de nem tudja, hogy mikor mentek el. Először egy diplomata rendszámú gépkocsi érkezett, amit egy nő vezetett, vele volt egy férfi. Majd egy másik férfi ment el a kocsival, aki többeket hozott és később bekapcsolódott a fuvarozásba [*a célszemély*] kocsija is, amit nem ő, hanem valaki más vezetett” K-2040 ÁBTL 30.

⁶⁴ K-2040 ÁBTL 36.

baráti viccelődésről,⁶⁵ egy feledésbe vesző megjegyzésről⁶⁶ vagy egy angol kémfilmről folyó beszélgetésről.⁶⁷ Valószínűleg az utóbbi hatására kérte a tartótiszt az ügynök-osztálytárstól, hogy

„ha lesz egy szabad délutánjuk, vagy estéjük, nézzék meg a »Fény a redőny mögött« c. magyar filmet. Értékeljék, beszélgessenek róla, a beszélgetéseknél külön fordítson gondot [...] értékeléseire, ezeket lehetőleg jól jegyezze meg.”⁶⁸

Nádasy László *Fény a redőny mögött* című 1965-ös filmje, amely Szabó Miklós regényéből készült, jó példa arra a tendenciára, amelyben a korabeli, szocialista ideológiához nem illeszkedő („imperialista”) nyugati kémfilmeket próbálták adaptálni a magyar viszonyok közé: a *Fény a redőny mögött*ben például egy kempingfelszerelések gyárának álcázott hadianyagüzembe épülnek be az imperialista kémek, velük küzdenek a belső elhárítás emberei. Végül a tartótiszt archiválási munkája révén létrejött három vaskos dosszié, amelyekben felépült egy fikcióval teli, zavaros kémtörténet, a célszemély szavaival élve anélkül, hogy kiderült volna, tulajdonképpen „ki ki volt és végülis ki kit győzött le.”⁶⁹

A BM tisztje hiába próbálkozott éveken keresztül, nem talált egyértelmű bizonyítékot a vendéghallgató kémtevékenységére.⁷⁰ Eközben természetesen nemcsak a kémkedéssel kapcsolatos (vagy kapcsolatba hozható) információkat rögzítette, hanem mindent, amivel közelebb kerülhetett a célszemély

⁶⁵ „[Az ügynök-osztálytárs] elmondta, hogy [a célszemély] ideérkezése utáni időkben sokat vicceltek vele és ugratták arról, hogy „Te nem vagy kém?”, vagy hogy „Neked van más megbízatásod is mint a tanulás?”. [A célszemély] ezért a viccért nem haragudott meg, egyik kollégájára sem, inkább belement, ami abba jutott kifejezésre, hogy ő is viccesen kijelentette, „és ha az lennék?” Mt-428 ÁBTL 28.

⁶⁶ „[Az ügynök] megjegyezte még, hogy [a célszemély] az éjszaka mondott neki valamit, ami rendkívül érdekes lenne számunkra, a kémkedéssel kapcsolatos, magába többször is elismételte, hogy ezt ne felejtse el, ez fontos, de aztán... elfelejtette, hogy mit mondott neki [a célszemély], csak arra emlékszik, hogy nagyon érdekes és fontos valamit.” K-2040 ÁBTL 337.

⁶⁷ „Egy angol kém-filmről beszélgetve kijelentette, hogy neki tetszett a film és annak főszereplője, aki egy hontalan ember volt és a kémanyagokat annak adta el, aki többet fizetett érte, nem számított neki, hogy az orosz vagy amerikai, mindenképp pénzt tudott csinálni.” Mt-428 ÁBTL 73.

⁶⁸ Mt-428 ÁBTL 77.

⁶⁹ Utalva a célszemély véleményére a *Fény a redőny mögött* című filmről: „[a célszemély] a »Fény a redőny mögött« című filmet már korábban [...] látta. Véleményt főleg a film technikai, fényképeszeti kérdésekben mondott róla. A cselekménnyel kapcsolatban mindössze annyit jegyzett meg, hogy az angol filmhősök jobban csinálják és, hogy ő tulajdonképpen nem érti még most sem, hogy ki ki volt és végülis ki kit győzött le.” Mt-428 ÁBTL 79.

⁷⁰ Ennek ellenére végül kiutasították a célszemélyt 1967. március 4-én hagyta el Magyarországot. K-2040 ÁBTL 631.

személyiségének és motivációinak megfejtéséhez. Az aktákban különböző nézőpontokon keresztül különböző verziókat és megfejtéseket gyűjtött össze, és folyamatos bizonytalanság jellemezte a célszemély megítélését, attól függően, hogy kinek milyen volt a viszonya hozzá. Mindez hasonlít az ÁBTL iratokhoz kötődő olvasási élményemhez: az ügynökök és a célszemélyek a BM által felépített narratívákon belül koherensen vagy töredékesen kirajzoltak ugyan egy-egy személyiségképet, de ezek ritkán tudósítanak a helyzetek mélyén lévő motivációikról, túlélési stratégiáikról, hazugságaikról és szerepjátásaikról, így pedig a rendszerváltás óta a kutatók bárhogya újraolvashatják őket.

A *Megfigyelők* is a feloldatlanság alapélménye szervezte: nem egy koherens narratíva mentén építettem fel Michael Besenczyt, hanem egy kívülről értelmezhetetlen motivációktól hajtott, olvashatatlan szerepként írtam színpadra. Pszeudo-személyisége azáltal képződik meg, hogy kivel milyen viszonyba kerül a jelenetek során. Az ügynök-osztálytárs menyasszonyának egyik jelentéséből⁷¹ kiindulva Michael alakjában a szerepjátás mint életforma tematizálódik: olyan színészként jelenik meg, aki elbújik a szerepei és a rávetített értelmezések mögé.

Összegzés

A levéltári és OH kutatásaim újra és újra szembesítenek vele, hogy milyen ereje van annak, ha valami rögzített és dokumentált, szemben az elszálló, elefejtődő gondolatokkal és szavakkal. A *Megfigyelők* a kitakarások, a hiányzó történetek köré szerveződött, és a művészet mint kutatás módszertanával kísérletet tettem e hiányok kitöltésére, amelynek része volt az alkotófolyamat rögzítése is. A *Megfigyelők* mint komplex színházi projekt az SZFE-t tárgyaló intézménytörténeti kutatásomból nőtt ki, létrejöttének módszertani összefoglalása ahhoz kínál kortárs megközelítési stratégiákat.

⁷¹ „Elmondta, hogy [a célszemély] egy nagyon jó pofa fiú és jó színész. Csodálkozik is azon, hogy nem színészi szakra ment, pl. egy-két alkalommal a klubban viccet mondott, vagy monologizált, s ezt oly jól csinálta, hogy még az ott lévő színi hallgatók is megdicsérték.” Mt-428 ÁBTL 31.

Bibliográfia:

- BORSÁNYI Imre, VÉRTES János. *A hálózaton kívüli kapcsolatok helye, szerepe és jelentősége a hírszerző munkában*. BM III/I. Csoportfőnökség Személyügyi és Kiképzési Osztálya, 1983. (A-3005/37a ÁBTL)
- GERGELY Attila, szerk. *Állambiztonsági értelmező kéziszótár*. Budapest: BM Könyvkiadó, 1980. (A-3036 ÁBTL)
- GERVAI András. „A történet vége”, *Élet és Irodalom* 55, 23. sz. (2011. június 10.), hozzáférés: 2020.05.25, <https://www.es.hu/cikk/2011-06-12/gervai-andras/a-tortenet-vege.html>
- GERVAI András. *Fedőneve: „szocializmus”*. Pécs: Jelenkor Kiadó, 2010.
- HANZLI Péter, HALMAI B. Gábor, VARGA P. Ildikó, SEREGÉLY Ágnes, GYÁRFÁS Judit, NAGY Sándor, szerk. *Meleg férfiak, hideg diktatúrák*. Budapest: Civil Művek Közművelődési Egyesület, 2015.
- JÁKFAI Magdolna. *A valóság szenvedélye*. DSc-értekezés. Budapest: 2019.
- Kapcsolattartás nyilvános helyeken* (BM Filmstúdió, 1975), OSA Archívum, 394-0-1:1/5
- LAKATOS Sándor, MULIK László. *Az állambiztonsági munkában felhasználható operatív erők, eszközök és alkalmazott módszerek, a hálózat szervezése* (Jegyzet a BM Tartalékosztiszt-képző Iskola hallgatói részére). Budapest: BM Könyvkiadó, 1988. (A-3103 ÁBTL)
- MOLNÁR GÁL Péter. *Coming out*. Budapest: Magvető Kiadó, 2020.
- PAPP Gábor Zsigmond. *Az ügynök élete*. dokumentumfilm. 2004
- RAINER M. János. „Vajon az ügynök a kádárizmus szimbóluma – és ha nem, mié?” In: *Az ügynök arcai. Mindennapi kollaboráció és ügynökkérdés*, szerkesztette HORVÁTH Sándor, 53–63. Budapest: Libri Kiadó, 2014.
- „Rejtve marad a múlt – Eltűnt állambiztonsági iratok”, *Népszava Online*, 2015.03.23., hozzáférés: 2019. 07. 07. https://nepszava.hu/1052070_rejtve-marad-a-mult-el-tunt-allambiztonsagi-iratok
- TAKÁCS Judit. *Meleg század*. Budapest: Kalligram, 2018.
- TAMÁS Gáspár Miklós. „A titkosrendőri ihlet”. *Litera*, 2020. 02.06., hozzáférés: 2020.05.25. <https://litera.hu/irodalom/publicisztika/a-titkosrendori-ihlet.html>
- TOMPA Andrea. „A dossziék színadiassága”, *Színház* 53, 4. sz. (2020): 30-31.
- VARGA Attila Tibor. *Csók a gőzben*. Budapest: szerzői magánkiadás, 1991.
- Levéltári források:
- A-3103 ÁBTL
 - Bt-882 ÁBTL
 - K-2040 ÁBTL
 - Mt-428 ÁBTL

Fábián Péter

SZÖVEGKÖNYV ÉS IRODALOM, IRODALOM ÉS SZÖVEGKÖNYV

A K2 SZÍNHÁZ KÉT SZÍNPADI SZÖVEGÉNEK
KELETKEZÉSTÖRTÉNETE

Bevezetés

„A drámák, persze, a drámák, sejtelve sincs arról, hogyan készülnek, ha elmondanám (...) – A színészeknek azt mondom, fiúk, képzeljétek el, hogy királyi várban vagytok, éjszaka, a hold süt, és kísértetjárás van. Az egyik is mond valamit, a másik is, beleszól a zenész, az öltöztető, vázlatokat csinállok. No és aztán mi lesz? Öljük meg, kiáltotta az egyik. Még nem, mondom én, majd csak a végén. A kísértet jöjjön még egyszer? Ne jöjjön, szólaljon meg a kriptából síri hangon...”¹

(Hamvas Béla: *Karnevál* –
részlet az Igazgató monológjából,
aki Shakespeare-nek képzei magát)

Az alábbiakban a k2 Színház két, próbafolyamattal párhuzamosan született színpadi szövegének keletkezését hasonlítom össze. Az egyik szövegkönyv, *A bara-*

¹ HAMVAS Béla, *Karnevál* (Szentendre: Medio Kiadó, 2008), 3.

*nyai gyöngyösbokréta*² című népszínmű nélkülöz mindennemű irodalmi előképet: az Ördögkatlan Fesztivál támogatásával, egy hét alatt íródott Nagyharsány községében élő idős emberek történeteiből, illetve mindazon élményekből, amelyek a társulatot a próbafolyamat során érték. A megszületett szöveg azonban önálló drámaként is megállja a helyét, vagyis más színpadon, más társulattal, más körülmények között is bemutatható volna.³ Ezzel szemben a másik vizsgálandó szöveg, a *Ki vele, Néró!*,⁴ Kosztolányi Dezső *Nero, a véres költő* című regényéből született színpadi adaptáció, amely túlnyomórészt színészi improvizációkból állt össze, olyan szorosan összefügg magával az előadással, hogy önálló drámaként érvényét veszítené, más társulattal, más körülmények között bemutatásra nem, vagy csak nagyon alapos átdolgozás révén lenne alkalmas. Az egyik szöveggönyv tehát alkalmazott színpadi szövegből vált önálló drámává, míg a másik egy önálló (klasszikus) irodalmi alkotásból vált egyszer használatos színpadi szöveggé. Mindkét textusban közös viszont, hogy a próbafolyamattal párhuzamosan született. Milyen közös, és milyen eltérő körülmények befolyásolták az írói gyakorlatot? Melyik szövegnél milyen írói módszerek szolgáltak a próbák alatt történtek megragadására? Hogyan lesz szöveggönyvből irodalom, és irodalomból szöveggönyv? A két szöveg keletkezéstörténetének összehasonlítása lehetséges válaszokat ad.

Színházi és irodalmi premissza

„Ha majd elindulsz Ithaka felé,
válaszd hozzá a leghosszabb utat,
mely csupa kaland és felfedezés.”⁵
(Konsztantinosz Kavafisz: *Ithaka*)

² Benkó Bence-Fábián Péter: *A baranyai gyöngyösbokréta*. Bemutató: Ördögkatlan Fesztivál, 2018 augusztusa.

³ Ezt részint bizonyítja, hogy a darabot 2018 októberében a MU Színház nagyszínpadán is bemutattuk, és egy évadon át műsoron tartottuk. Igaz, ugyanazzal a társulattal. Urbán Balázs színikritikus így emlékszik vissza az őszi bemutatóra: „Noha feltételezhető, hogy ez a sajátos népszínmű némiképp másként hatott az eredeti közegben, és formátuma is igazodik a nyári bemutató kíváncsi nézőihez, nemcsak, hogy megáll a lábán a fesztivál környezet nélkül is, de szellemes és tartalmas munka, amely „kicsiben” számos olyan erényt mutat, mely a társulat legsikerültebb előadásait jellemzi.” (URBÁN Balázs, „Múlt, jelen időben”, *Critikai Lapok* 28, 3-4.sz. /2019/, 49.)

⁴ Fábián Péter: *Ki vele, Néró!* Bemutató: Benczúr Ház, 2019 szeptembere.

⁵ Konsztantinosz KAVAFISZ: *Ithaka*, ford. SOMLYÓ György, hozzáférés: 2020.05.24., https://www.szepepi.hu/irodalom/vers/tvers/tv_173.html

Meggyőződése, hogy minden jó színházi munka úgy kezdődik, hogy meghatározzuk, hol van Ithaka (vagyis mi lesz az előadás végső célja és értelme), majd pedig a legkülönbözőbb utakon – minél hosszabb, minél több úton – igyekszünk eljutni oda. Ez az Odüsszeia pedig maga a próbafolyamat.

A drámaírás módszertanában Ithaka fogalmát legpontosabban a premissza szóval jelölhetjük. A premisszát is sokféleképpen lehet definiálni, úgy, mint tézis, alapötlet, végcél, tárgy, rendeltetés stb. A k2 színpadi szövegeinél mi az „ügy” szóval helyettesítjük ezt a fogalmat. A létrehozni kívánt szöveg és előadás „ügyén” pedig azt az alapfelvetést, kérdést, vagy állítást értjük, amelynek kifejtése lesz maga a darab, és a vele párhuzamosan létrejövő előadás. Ügy nélkül nem kezdünk írni, mert okafogyottnak éreznénk azt. Mivel a premissza mindenekelőtt való az írói munkában, első lépésként azt érdemes megvizsgálni, hogy a premissza megszületése milyen viszonyban volt *A baranyai gyöngyösbokréta*, illetve a *Ki vele, Néró!* próbafolyamatával.

Premisszaalkotás írás közben

A baranyai gyöngyösbokréta esetében két premissza született, két külön időpontban: az első a próbafolyamat megkezdése előtt, a második pedig közben konkretizálódott. Az első premissza, melyet mostantól *színházi premisszaként* fogok említeni, a készülő előadás általánosságban megfogalmazott vállalása volt: „A cél a '40-es, '50-es évekbeli Nagyharsány⁶ történetének felkutatása személyes történetek alapján, és a múlt-feldolgozás elősegítése egy valós történetekből építkező, de fiktív cselekményű dráma megírásával és színrevitelével.” (Ezt persze nem fogalmaztuk meg magunknak ennyire körmönfontan, egymás közt annyiban egyeztünk meg, hogy a projekt célja „súlyos sztorikat gyűjteni helyi idősektől a második világháború utáni korszakból, és abból írni valamit”).

Ennél pontosabb premisszával a projekt elkezdése előtt lehetetlen is lett volna előállni. Mivel Nagyharsányba érkezésünk előtt még egyetlen helyi történetet sem ismertünk, nem tudhattuk, hogy a majdani színdarabnak mi lehet az alapfelvetése („irodalmi” premisszája). A '40-es, '50-es évek mint vizsgálandó korszak is csak blöff volt. Úgy sejtettük, hogy azok az évtizedek súlyos, máig kibeszéletlen traumákat okoztak a ma ott élő legidősebb generációnak (interjúalanyaink zömmel hetvenöt év felettiek voltak), és reméltük, hogy amennyiben sikerül szóra bírni őket, előkerülnek olyan történetek és témák, amelyekből lehet drámát írni. (A teljes képhez hozzátartozik, hogy a korábbi években már összesen négy alka-

⁶ SZITA László, *Nagyharsány* (Budapest: Száz Magyar Falu Könyvesháza, 2001.)

lommal költöztünk a fesztiválnak helyszínt adó falvak valamelyikébe, és írtunk darabot egy hét alatt helyi történetekből, melyet a fesztiválokön több alkalommal játszottunk is, így születtek *A nagyharsányi menyasszony*, *A kisharsányi vőlegény*, *A villánykövesdi vőfély* és *A beremendi lakodalom* című darabok. *A baranyai gyöngyösbokréta* esetében tehát már nem kevés tapasztalat állt rendelkezésünkre azt illetően, melyek a drámailag izgalmas korszakok a térségben, amikor - dramaturgiai értelemben – „történt valami”).

A darab címe is blöff volt, akár a korábbi években. A fesztivál műsorfüzetéhez már jóval korábban le kellett adnunk címet, minthogy begyűjtöttük volna az első történetet. Csak sejtettük, hogy a lakodalom, a házasságkötés olyan korokon átívelő, meghatározó alaptéma, amelyhez találunk majd történeteket – e logika mentén született az első négy darab címe. *A baranyai gyöngyösbokréta* mint cím pedig úgy született, hogy utánanéztünk, volt-e bármilyen jelentősebb kulturális mozgalom a feltárni kívánt korszakban, így akadtunk rá a '30-as években virágkorát élő, majd a második világháború után rövid időre újrászerveződött, végül tragikus hirtelenséggel betiltott gyöngyösbokréta-mozgalomra,⁷ amely Baranya megyében is jelentősnek számított.⁸ Reméltük, hogy ezzel kapcsolatosan találunk történeteket.

Remények, blöffök, sejtések és a korábbi évek tapasztalatai – az első premissza mellett mindössze ennyi volt a zsebünkben, amikor Nagyharsányba költöztünk a teljes társulattal, és interjúzni kezdtünk a helyi idősokkal. A második premissza, amely már nem a színházcsinálói attitűdre vonatkozott, hanem a tényleges darab ügye volt, a próbafolyamat első fázisában alakult ki, amikor begyűjtöttük, csoportosítottuk és selejteztük a falusiak történeteit. Rengeteg történet gyűlt össze néhány nap alatt. Hogyan selejtezzük őket, ha még azt sem tudjuk, mi a darab premisszája? A válogatás kezdetben általános dramaturgiai szempontok szerint zajlott. Melyek azok a történetek, amelyekben van valós konfliktus? Melyekben van fordulat? Melyekből sejlenek fel összetett emberi viszonyok? És nem utolsósorban: melyek azok a történetek, amelyekben a falusiak magánélete valamilyen relációba került az adott korszak politikai-társadalmi viszonyaival? Mivel a színházcsinálói premisszánk lényege a múlt feldolgozása volt, ez utóbbi szempont kiemelkedően fontosnak bizonyult. Mi csak úgy mondtuk magunk között: mikor nézett be a történelem az ablakon?

A selejtezés után még mindig nem tudtuk megmondani, mi lesz a darab premisszája. A történetek nagyjából egy korszakban játszódtak, különböző mérték-

⁷ PÁLFI Csaba, *A gyöngyösbokréta története*, hozzáférés: 2020.03.15. <http://www.muhasz.hu/index.php?menu=132>

⁸ SZITA László, *Baranyai Helytörténetírás 1982* (Pécs: Somogy Megyei Nyomdaipari Vállalat, 1983)

ben, de reprezentálták is a '40-es évek végének falusi Magyarországot, de cselekményüket tekintve még mindig nagyon széttartóak voltak. Továbbra is végcél (premissza) nélkül, témák szerinti alcsoportokat hoztunk létre a megrostált történetekből, és keresni kezdtük, milyen összefüggés lehet e témák között.

Az első nagy alcsoportnak a „cselédes történetek” összefoglaló címet adtuk. Többen beszéltek nekünk a cselédség akkori nyomoráról, mindennemű kiszolgáltatottságáról (különösen sokat hallottunk a gazdának való szexuális kiszolgáltatottság problematikájáról, ami akkoriban úgymond természetesnek számított). A második nagy alcsoport a „kitelepítéses történetek” nevet viselte. Ezekben közös volt, hogy a térségben számottevő sváb lakosság második világháború utáni erőszakos kitelepítéséről, és ezek következményeiről szóltak (a megüresedett ingatlanok sorsa, a visszaszökött svábok sorsa, a házukból kitelepített, de a faluban maradt svábok sorsa stb.). A harmadik nagy alcsoport a „sváb-zsidó feszültségek” munkacímet viselte. Nehezen, de sikerült szóra bírunk a falu egyetlen (megmaradt) zsidó családjának egyik tagját, hogy mesélje el a család történetét a deportálástól a háború utáni időszakig. Ugyanígy svábokkal is beszéltünk az adott korszakról. Így rajzolódott ki az az egész falut átlengő (drámai) konfliktus, hogy a deportálások során a besorozott svábok saját szomszédjaikat tették fel a teherautóra, bár nem tudták, hová viszik őket, majd, miután az egyetlen zsidó túlélő hazagyalogolt Auschwitzból, és visszafoglalta a családi házat, újra együtt kellett élnie azokkal a svábokkal, akik részt vettek - még ha tudatlanul is - a zsidó családok deportálásában. A negyedik alcsoportba a „kultúra és terror” viszonyáról regélő történetek kerültek. Ezekben a '40-es évek végére kiépülni kezdő kommunista rendszer falusi működése játszotta a főszerepet. Színjátszóköroket, táncmozgalmakat (így a gyöngyösbokrétásokat), március 15-i megemlékezések szervezőit jelentették fel azért, mert nem feleltek meg az új rendszer ideológiai követelményeinek. A falu legaktívabb feljelentői általában az előző éra, a Horthy-rendszer vesztesei közül kerültek ki. Nekik köszönhetően Nagyharsányban sorra betiltották, majd ideológiailag „megtisztítva” szervezték újra a kulturális mozgalmakat. Ez legközvetlenebbül a falu értelmiségének okozott traumát: több tanítót és papot is áthelyeztek más falvakba, idő előtt kényszer-nyugdíjaztak, de az is előfordult, hogy megverték, vagy bebörtönözték őket.

A négy alcsoport mindegyike külön-külön is megérne egy önálló drámát, azonban annyi történetet egyik témáról sem sikerült összegyűjteni, hogy önmagában elegendő alapot nyújtson egy teljes előadás szöveggönyvéhez. Megkezdődött tehát az írói munka legösszetettebb része: a közös drámai alapfelvetés (premissza) megkeresése. Enélkül a cselekmény széttartó volna, és a darab nem mutatna túl az összegyűjtött történetek illusztrációján, egyszersmind nem tenne ele-

get az első számú premisszának, vagyis a hozzájárulásnak a falu múltjának feldolgozásához.

E témák szerint csoportosított történetekben közös, hogy mindben a falusi kisember áll szemben a történelem kerekével, és ez a kerék átmegy rajta, és megnyomorítja őt. Még a „cselédes” történetek esetében is tulajdonképpen a történelem erőszakolja meg a gazda bőrébe bújva a fennálló társadalmi rend legalján álló cselédséget. Némi költői túlzással élve azt is mondhatjuk, hogy az összes történet szereplője cseléd: a történelem Nagy Mechanizmusának⁹ cselédje, hiszen mindegyik szereplőt megerőszakolja az előző, vagy a következő politikai rendszer. A szereplők tragikus vétsége abban áll, hogy nem ismerik fel a sorsközösségüket a többi falusival, ezért nem a fennálló rendet, hanem egymást okolják saját nyomoruk miatt. Bosszút állnak egymáson – attól függően, hogy éppen kinek melyik politikai rendszerben van erre lehetősége –, és nem veszik észre, vagy már csak túl későn, hogy mind cselédnek születtek, és nem egymás ellenségei, hanem a Nagy Mechanizmuséi, amely tönkretette őket. Ez a „történelmi vakság” akadályozza meg a traumák kibeszélését, és ez a kibeszéletlenség szüli a bosszút. Attól, hogy a cselédből gazda lesz, és bosszút áll a gazdából lett cseléden, a társadalmi rendnek mindketten elszenvedői maradnak. Tehát: *A történelmi helyzetnek való közös kiszolgáltatottságunk fel nem ismerése egymás elpusztításához vezet.* Ez a második, az irodalmi premissza, vagyis a kifejtendő ügy, amely nemcsak eleget tesz az elsőnek, de képes összefogni a négy különböző témát egy drámai alapfelvetés égisze alatt.

Adott tehát egy *színházi premissza*, amely a fennálló körülményekből következett (elutazunk egy faluba régi történeteket gyűjteni), és egy *irodalmi premissza*, amely már a próbafolyamat megkezdése után, de még a darabírás megkezdése előtt, a valóságból hívta létre önmagát. A két premissza összeolvadt, és egyként vált az írói és a rendezői munka motorjává.

Premisszaalkotás írás előtt

A *Ki vele, Néró!* végleges premisszája a próbafolyamat előtt megszületett. A *baranyai gyöngyösbokrétával* szemben itt nem kellett történeteket gyűjteni, hiszen az adott volt: Kosztolányi *Nerója*.

(Illetve nem volt adott, hiszen ki kellett választani. A darabválasztást két fő körülmény határozta meg. Az egyik, hogy ifjúsági előadást szerettünk volna lét-

⁹ A terminus Jan Kott-tól való, aki a Shakespeare-tragédiák elemzéséhez vezette be *Kortársunk, Shakespeare* című könyvében.

rehozni az évad elején, melyet aztán középiskolákban tudunk játszani. A korábbi évek hasonló vállalkozásaiból már leszűrtük azt a konzekvenciát, hogy az iskolák olyan irodalmi alpműből készült előadást hívnak szívesen, amely kötelező vagy ajánlott olvasmány. Így elhatároztam, hogy a színpadra állítandó művet a középiskolai olvasmánylistából választom ki. A másik körülmény a saját pillanatnyi alkotói érdeklődésem volt. Olyan művet akartam választani a leszűkített listából, melyen keresztül tudok szólni az alkotásról magáról, és a bennem az adott időszakban megfogalmazódó kételyekről és indulatokról. Így esett választásom egyik kedvenc középiskolai olvasmány-élményemre, a *Nero, a véres költőre*, mely jelenleg ajánlott olvasmány, és összetetten beszél az alkotás problematikájáról.)

Azt is mondhatnám, hogy premisszát sem kellett kitalálni, hiszen elég megfejtetni, hogy mi lehetett Kosztolányi „ügye” a *Nero, a véres költő* című regényével, és ennek az „ügynek” a színpadi formáját kellett megtalálnom. A gyakorlatban azonban más szerzők premisszájának visszafejtése egy már létező műből korántsem könnyű feladat. Egyrészt azért, mert nem tudhatjuk, mire gondolt a költő, másrészt azért, mert a keletkezés óta eltelt idő alatt minden kor szelleme rányomta a bélyegét az adott mű értelmezésére. Harmadrészt pedig – és a gyakorlati munkában ez volt a legfontosabb – még ha meg is tudom fogalmazni a regény általam leghitelesebbnek ítélt premisszáját, nem biztos, hogy az egyezik az általam elképzelt előadás színházi premisszájával. Az előadás premisszájának megállapításakor ugyanis figyelembe kellett vennem az adott körülményeket: a projekt adott helyen, adott számú színésszel, és a mai magyar társadalmi és politikai rendszerben kell, hogy megszülessen és működjön. Itt tehát fordított volt a helyzet a nagyharsányi történetekhez képest: először meg kellett fogalmaznom magamnak a regényből kihámozható irodalmi premisszát – és aztán ezt kellett módosítanom a színházi munkakörülmények sugallta irányba, így hozva létre színházi premisszát. (Rendezőként persze ezt úgy is meg lehetne fogalmazni, hogy az irodalmi alpműből kiindulva rendezői koncepciót kell alkotni a színpadi adaptáció elkészítéséhez, esetemben viszont a rendezői koncepció egyben írói koncepciót is jelentett, sőt a színpadra írás koncepciója maga volt a rendezői koncepció, ezért – és a másik művel való könnyebb összehasonlíthatóság kedvéért – használom itt is inkább az „irodalmi” és „színházi premissza” kifejezéseket).

Elsőként tehát meg kellett alkotnom a magam irodalmi premisszáját az eredeti műből kiindulva, vagyis meg kellett fogalmaznom, hogy nekem miről szól a *Nero, a véres költő*, miben látom a regény alapfelvetését. Ehhez könyvtári kutatómunkát végeztem, még távol az íróasztaltól és pláne a színpadtól. Értelmezési lehetőségeket kerestem, hogy azokat összevetve megtaláljam a sajátomét. A szakiroda-

lom számtalan értelmezést kínál a *Neróval* kapcsolatban,¹⁰ ezek részletes ismeretése helyett most csak a számomra hasznosnak bizonyult, főbb értelmezési irányzatokat említem. Kosztolányi első regényét mindenekelőtt művészregénynek, kulcsregénynek, illetve történelmi regénynek, vagy e három keverékének tartják.¹¹ A *Nero, a véres költő* számomra a dilettáns zsarnok tragédiáját jelenti.¹² Azt a folyamatot mutatja be pszichológiai pontossággal, hogyan válik az ártatlan dilettánsból véreskezű, örült dilettáns amiatt, hogy hatalomhoz jut. Ebből már érvényes, használható irodalmi premisszát tudtam megfogalmazni: *A dilettantizmus hatalomhoz jutása önmaga és környezete elpusztításához vezet.*

A premissza megfogalmazásával kapcsolatban muszáj kitérőt tennem. Fontos szempont ugyanis már a színpadra adaptálni kívánt irodalmi alapl mű premisszájának újraalkotásakor is, hogy a premissza a dráma irányába mutasson, mintegy előkészítse a színházi premisszát. „A jó premissza nem más, mint a színdarab szinopszisa dióhéjban.”¹³ - írja Egri Lajos. De mi mutat a dráma irányába? Mitől tud a premissza egy egész színdarab szinopszisévá válni? Ha a premissza állítása feltételez valamiféle cselekményt és konfliktust. Úgy is fogalmazhattam volna a *Nero* esetében, hogy *a dilettantizmus és a hatalom találkozása egy emberben eltorzítja a jellemet.* Ez a kijelentés ugyanúgy igaz lehet a regényre, de túl statikus ahhoz, hogy a dráma irányába mutasson. Inkább valamiféle belső folyamatot feltételez, amelynek ábrázolására az epika a narráció adta lehetőségekkel sokkal alkalmasabb terep, mint a dráma. A cselekvést jelentő igék ugyanakkor cselekményesebbé, aktívabbá teszik az alapfelvetést. Ha a dilettantizmus *hatalomra jut*, az sokkal aktívabb folyamat, mintha csak *találkozik a hatalommal.* A *pusztítás* is cselekményesebb, mint a *torzulás.* Az irodalmi premissza megalkotásakor tehát rendkívül fontos volt – főként regényadaptáció esetében – hogy már a szóválasztás szintjén is a dráma műneme felé gondolkozzam.

Bármennyire is „aktivizáltam” az irodalmi premisszám, ez még mindig nem volt egyenlő a színházi premisszával. Azzal már tisztában voltam, hogy a regény mit sugall, de most ki kellett találnom, hogy mit szeretnék a belőle készülő előadással. A színházi premissza megalkotása ez esetben az irodalmi premissza konkretizálását jelentette. (Épp fordítva, mint *A baranyai gyöngyösbokrétánál*: ott irodalmi alapl mű hiányában a színházi premissza általános célok megfogal-

¹⁰ Yoo JIN-IL, *Kosztolányi prózájának konfliktus-motívumai* (Budapest: Littera Nova Kiadó, 2003)

¹¹ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Nero, a véres költő* (Budapest: Kalligram Kiadó, 2011)

¹² Hasonló következtetésekre jut TURI Márta, „Kosztolányi Nero, a véres költő című regényének motívum-rendszere”, *Híd* 53, 5. sz. (1989): 606-626.

¹³ EGRI Lajos, *A drámaírás művészete*, ford. KÖBLI Norbert (Budapest: Műegyetemi Kiadó, 2008), 10.

mazásában merült ki, és a valós történetekből táplálkozó irodalmi premissza konkretizálta az alapfelvetést.)

A konkretizálás előfeltétele a körülmények tudatosítása volt. Három színész van, egy üres terem, elhanyagolható költségvetésem (a színészek és a saját tiszteletdíjamon kívül csupán pár tízezer forint állt rendelkezésre), és adott egy olyan kor, amelyben ezeket a képtelen színházi körülményeket megítélésem szerint épp olyan hatalomhoz jutott dilettánsok okozzák, amelyeknek prototípusát Kosztolányi *Nerőja* kitűnően reprezentálja. Vajon hogyan jutott el odáig a magyar színházi élet, hogy ilyen Nérócskák irányítsák a színházakat, és ők osszák a pénzeket? – tettem fel magamban a körülményekből logikusan következő kérdést. Egy mai magyar színházi Nero születését szerettem volna bemutatni, az ártatlan dilettáns átalakulását – a hatalomhoz jutás következtében – ártalmas dilettánsná. Mekkora felelőssége van egy Nerónak önmaga eltorzulásában? És miben áll a környezet felelőssége? Egy színházi Nero esetében a környezet felelőssége a mi felelősségünk, hiszen hagytuk, hogy a dilettantizmus utat törjön magának, és uralkodni kezdjen rajtunk. Hol rontottuk el? E kérdések a hangsúly áthelyezésére ösztönöztek. Nem a dilettantizmus hatalomhoz jutása a lényeg, hanem a dilettáns hatalomhoz juttatása. Mindez színházi környezetben. Így született meg a színházi premissza: „A szakmaiság háttérbe szorítása a szervilizmussal szemben Nero pusztításához vezet.”

Ez már elegendő alapot jelentett ahhoz, hogy elkezdjünk próbálni és írni, írni és próbálni.

Cselekmény és valóság, cselekmény és fikció

„(...) a költő dolga nem az, hogy a megtörtént dolgokat mondja, hanem hogy olyan dolgokat, amilyenek megtörténhetnek, vagyis amelyek a valószínűség, vagy a szükségszerűség szerint lehetségesek.”¹⁴
(Arisztotelész: *Poétika*)

A pontosan megfogalmazott premissza kitűnő alapot szolgáltatott a cselekmény megalkotásához. Mindkét színpadi szövegnél a cselekmény kialakításának más és más relációban, de elválaszthatatlan viszonya volt a valósághoz, mint ihletforráshoz. (Valóság alatt most mindazon információkat és impulzusokat értem,

¹⁴ ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, ford. SARKADY János (Szeged: Lazi Könyvkiadó, 2004), 24.

amelyek nem az írói lelemény szülöttei, hanem amelyeket a külvilág eseményeiből a munkafolyamat során érzékeltünk).

A két színpadi szöveg egymással ellentétes módon viszonyult a valós elemekhez. *A baranyai gyöngyösbokréta* cselekménye a valóságból magából nőtte ki magát, hiszen valós történetekből indultunk ki. Itt tehát a legfőbb kérdés az volt, hogyan adagoljuk a fikciót mint kötőanyagot a valóság téglái közé. Ezzel szemben a *Ki vele, Nérod* egy eleve fiktív történetet vett alapul, vagyis a műveletet fordítva kellett elvégezni ahhoz, hogy a '30-as években íródott, az ókori Rómában játszódó regényt a mába emeljük, és ezzel igazoljuk a színházi premisszáit. A regény fikcióját ütköztettük tehát a mai magyar valósággal.

Milyen módszerrel történt a két ellentétes irányú művelet?

Fikciós elemek a valóságban

A baranyai gyöngyösbokréta alapjául szolgáló történetekről, és az azokból kikövetkeztetett premisszáiról már volt szó. Végig ehhez a premisszához ragaszkodtunk, amikor az utolsó rostán is átjutott történeteket fiktív elemekkel kezdtük el egymással összekapcsolni, és cselekménnyé sűríteni. Az egyik leggyakoribb módszer a *szerepösszevonás* volt. Egy-egy történet bizonyos szereplőinek sorsa megfeleltethető volt egy másik történet egy adott szereplőjének sorsával, így a drámai sűrítés kedvéért ezeket összevontuk. A legjelentősebb szerepösszevonásból született meg a főhősünk a maga sorsával. Hallottunk történeteket elbocsátott tanítókról, kitelepített svábokról, akik a rokonaikhoz költöztek, és olyan svábokról is, akik a világháború alatt segédkeztek a falu zsidóinak bevagonírozásában. Hallottunk történetet a gyöngyösbokréta-mozgalom egyik március 15-i megemlékezéséről is, melynek során egy szintén sváb tanító szót emelt a szovjet megszállás ellen, amiért agyonverték. Mindezen sorstragédiák együttesen jelentek meg az immár fiktív főhős, Hohmann Elek figurájában. Ő egy világháború után a feleségével kitelepített sváb tanító, aki elveszítette az állását, most a szüleinél lakik, és a gyöngyösbokréta mozgalom újrászervezőjeként éppen a március 15-i műsor megszervezésén munkálkodik. Nem titkolt szándéka, hogy a műsorban kritizálni fogja a kiépülő, igazságtalan politikai rendszert. Ugyanakkor nagy szégyenfolt az életében, hogy néhány évvel korábban részt vett az egyetlen nagyharsányi zsidó család deportálásában, még ha nem is tudta, hová viszik őket.

Hohmann Elek karakterére egy másik cselekményszál elindítása végett még egy valós történet szereplőjének sorsát ráaggattuk. Ez a „cselédes történetek” egyike volt, melyben egy gazda rendszeresen magáévá tette cselédjét, és az együttlétek egyikéből egy gyermek is megfogant. Nálunk Elek a szülei házában

dolgozó cselédet abuzálja, miközben feleségével együtt laknak ott, kvázi vendég-ségben. A cselekmény elején Elek még nem tudja, de a cseléd már igen, hogy közös gyermekük megfogant. Ezzel a többszörös szerepösszevonással sikerült egy a cselekmény középpontjában álló karaktert építenünk, aki egyszersmind sorsában hordozza a történelem Nagy Mechanizmusa által megnyomorított és erkölcsileg tönkretett kisember prototípusát, melyet a premisszánk bizonyítása megkívánt.

Másik gyakori módszerünknek a *kettőzés* bizonyult. Ennek lényege, hogy egy valóban megtörtént eseményt a cselekményben megismétlünk, hogy az túlmutasson önmagán, mintegy metaforává váljon. Erre eklatáns példa a „cselédes történetek” egyik közös motívuma, a gazda és cseléd együttlétéből született „fattyak” sorsa. Ezek a nemkívánt gyermekek felnővén vagy szintén cselédek lettek, vagy, ha valaki befogadta őket a faluban, be tudtak illeszkedni a társadalomba. Az egyik történet szerint volt olyan gyermek, aki csak felnőttként tudta meg, hogy fattyú. Ezt a motívumot a következőképp kettőztük meg: Hohmann Elek édesanyjából egy egykori cselédet csináltunk, aki később felküzdötte magát, és ma már önálló gazdasszony lett a faluban. De van egy titka, amit soha nem mondott el a fiának: hogy az igazi apja az ő néhai gazdája, akit pedig Elek az igazi apjának hisz, (az édesanyja mostani férje), csupán a nevelőapja. (Az asszony és a nevelőapa azért tartották titokban Elek származását, mert szégyellték). Ugyanakkor Elek szintén teherbe ejtette a háznál dolgozó cselédet, bár nem is tud róla. A vér nem válik vízzé, a bűn pedig generációról generációra öröklődik. Így teremtett metaforát a kettőzés dramaturgiája.

A premissza igazolásához elengedhetetlen volt az általunk *tragikus felismerés*nek nevezett, szintén fikción alapuló dramaturgiai elem alkalmazása. Azt akartuk, hogy a szereplők a darab végén felismerjék azt, hogy egymás ellen elkövetett cselekedeteik helyrehozhatatlan bűnök – melyekbe az adott történelmi kor sodorta őket –, de ez a rádöbbenésük már akkor történjen meg, mikor az általuk gerjesztett történések visszafordíthatatlanokká válnak. A felismerés tehát túl későn kell, hogy megtörténjen – ez az időhiány okozza a visszafordíthatatlan értékvesztés bekövetkezését, és a hősök fizikai és/vagy erkölcsi megsemmisülését, vagyis a tragikumot.

Hogyan vezessük a cselekményszálakat, hogy tragikus felismerés legyen a vége? Egy újabb fiktív elemmel bővítettük a szereplők múltját, és a kirakós játékban minden a helyére került. Elek édesanyja cseléd volt, a vér szerinti apja pedig a falu zsidó családjának a feje, akit pedig apjának hisz, csupán a nevelőapja. Ebből következett, hogy az Auschwitzból visszatérő egyetlen zsidó, az elhurcolt család egyetlen fiúgyermek nem más, mint Hohmann Elek féltestvére. Elek a saját ap-

ját és féltestvérét rakta fel a teherautóra 1944-ben, miközben ő maga is zsidó félvér. A fiúk nem tudják egymásról, hogy féltestvérek, ezt a szereplők közül csak Elek édesanyja, Gizi néni, és a nevelőapa, Áron bácsi tudják. Ez dramaturgiai értelemben atombomba. A két fiú csak akkor tudhatja meg, hogy féltestvérek, amikor már nincs esélyük arra, hogy helyrehozzák a dolgokat, hogy megbocsássanak egymásnak. Elek nagy bünt követett el féltestvére, Pista ellen, Pista viszont túlságosan is ártatlan ahhoz (dramaturgiai értelemben), hogy a darab végére tervezett tragikus felismerés őt is erkölcsileg megsemmisítse - márpedig a tragédia úgy lesz teljes, ha mindkét testvér élete tönkremegy.

A valós történetek közül több olyan is volt a tarsolyunkban, melyekben a falusiak egymást feljelentették csip-csup ügyekért, csak hogy bosszút álljanak egymáson. Mi van, ha Pista feljeleníti Eleket a készülő március 15-i műsorban felbukkanó reakciós elemek ürügyével, hogy bosszút álljon, amiért Elek felrakta őt és családját a teherautóra? Ez jó, de felmerül a kérdés, hogy ezt eddig miért nem tette meg? A cselekmény szerint már évekkel a második világháború után járunk, Pista is már évekkel ezelőtt visszatért a faluba, miért éppen most dönt úgy, hogy bosszút áll?

Pista motivációját fel kell frissíteni. (Ezt neveztük el *szándékfrissítésnek*.) Ekkor jött egy újabb kettőzés ötlete: ahogyan Pista apja annak idején beleszeretett egy cselédbe, úgy Pista is szeressen bele egy cselédbe! Természetesen épp abba a cselédbe, aki most Elektől vár gyermeket. Ha a cseléd nem viszonzozza Pista szerelmét, sőt ha Elekbe szerelmes, és ezt Pista a cselekmény során, a szemünk láttára tudja meg, Elek iránt érzett bosszúvágya kiújul, érthetővé válik, és megindokolja, hogy miért épp most jelenti fel Eleket a március 15-i műsor reakciós elemére hivatkozva. Immár minden készen állt, hogy a végső felismerés tragikusan későn történjen meg: amikor az utolsó előtti jelenetben Pista szerelemfáltásból nekiront Eleknek, Gizi néni nem bírja tovább, és bevallja, hogy a két fiú féltestvére egymásnak. Ekkorra már késő, hiszen Pista már feljelentette Eleket, akiért már jönnek is a csendőrök az utcán. Elek fizikálisan, Pista erkölcsileg semmisül meg, a történelem pedig megismétli önmagát. Aki elhurcolt másokat, azt most elhurcolják, és a cseléd hasában ugyanúgy ott készül egy félárva kis gyermek, aki még meg sem született, de máris átgázolt rajta a történelem. Sorsa már születése előtt a történelem cselédjének predesztinálja. Ezzel igazolja a tragikus (kései) felismerés és a végkifejlet a darab premisszáját.

A történetek cselekménnyé sűrítésében mindvégig a hármas egység elvéhez tartottuk magunkat. A sokszor évtizedeket átölelő, nagyívű, sok helyen játszódó, falusiaktól hallott történetek nálunk egy időben, egy helyen, egy cselekményszálon játszódtak. A színpadi idő végig lekövette a valós időt: a szereplők sorstragé-

diája körülbelül ötven perc alatt bontakozott ki, és ennyi volt a játékidő is. Ez persze tovább növelte a végleges darab cselekményének fiktív voltát, azonban a sűrített időkezelés, mellyel magunkat igyekeztünk dramaturgiai keretek közé szorítani, meghozta gyümölcsét: a széttartó, epikus történetek drámai egységet, a cselekmény fordulatokban gazdag intenzitást kapott.

Valós elemek a fikcióban

A *Ki vele, Néró!* próbafolyamatának elején még bíztam abban, hogy a premisszát képes leszek igazolni pusztán a regény szövegéből építkező szövegkönyv elkészítésével. Kiválogattam a regény cselekményben gazdag epizódjait, különös tekintettel azokra a részekre, amelyekben a Nero jellemében történő változások létrejöttének pillanatai megragadhatók. Ebben nagy segítségemre volt Thomas Mann levele Kosztolányi Dezsőhöz,¹⁵ melyben a világhírű író amellett, hogy általánosságban laudálja Kosztolányi regényét, kiemel a műből olyan epizódokat, amelyek szerinte a legmarkánsabban foglalják magukban az egész írás lényegét.

Az egyik nagy fordulópont Mann szerint Seneca és Nero egyik találkozása, melynek során „kölcsonösen felolvassák költeményeiket és kölcsonösen hazudoznak egymásnak.”¹⁶ Nero ekkor még ártatlan dilettáns, és az első igen fontos lépés a jellemtorzulás felé valóban az a pillanat, amikor Seneca - az új császártól remélt javait féltve, illetve tanítványának az ő művét dicsérő szavaitól megitta-sulva - nem szembesíti őt tehetségtelenségével, sőt biztatja a további alkotásra. A szervilizmus és dilettantizmus viszonyának sűrű, párbeszédes része ez a fejezet, és kiválóan alkalmasnak tűnt arra, hogy kifejtsem vele a premisszám. Így ezt a részt kisebb igazításokkal (a leíró részek elhagyásával, illetve párbeszédes részek kibővítésével) átvettem a készülő szövegkönyvbe. A másik központi jelenet kiválasztásának helyességében szintén Thomas Mann erősített meg:

„De ez a jelenet nyilván nem is hasonlítható a másik átható szomorúsághoz, mely nekem az egész munkában a legkedvesebb, ahhoz, ahol Nero fokozódó dühében és gyötrelmében, mint igazán és emberien sértett, hiába akarja megszerezni Britannicus kartársi bizalmát, aki a Kegyet, a Titkot bírja, aki költő, s aki művészváltának csöndes és idegen önzésében a gyámoltalanul-erőszakos császárt közönyösen ellöki magától – a pusztulás felé. Igen, ez jó, ez kitűnő, ez mesteri.”¹⁷

¹⁵ KOSZTOLÁNYI, *Nero...*, 233.

¹⁶ Uo.

¹⁷ Uo., 234.

És valóban: Nero és Britannicus párbeszéde sűrítve tartalmazza az egész regény problematikáját, tehetség és dilettantizmus, hatalom és művészet viszonyának ellentmondásosságát. Nerót ez a találkozás ösztönzi arra, hogy elkövesse az első nagy lépést a zsarnokká válás felé: tehetetlenségében megöleti mostohaöccsét. Eljutni a vérontásig – ez a jellemtorzulás legsúlyosabb pillanata, és biztosan tudtam, hogy ezt a pillanatot kell minden ízében megragadnunk ahhoz, hogy igazolni tudjuk a premisszát.

A szövegkönyv összeállításakor ezt a két jelenetet helyeztem a középpontba, és a kettő közötti réseket kezdtem el feltölteni - a történetmesélés kauzalitásának eleget téve - a regényből vett átkötő jelenetekkel, narrációkkal. Az első nagy felismerésem az volt, hogy a Britannicus meggyilkolása után történő események az általam kibontani kívánt problematika szempontjából érdektelenek. Britannicus meggyilkolása után már csak a zsarnokság és örület, a hatalmi mámor tombolása következik, engem viszont a dilettantizmus és hatalom összekeveredése révén kialakuló zsarnokság létrejöttének folyamata érdekel, nem pedig a kész zsarnoki jellem további tombolása. Így – bár a Britannicus meggyilkoltatását elbeszélő tizenharmadik fejezet csupán a regény egyharmada körül található –, úgy döntöttem, hogy a gyilkosság utáni részeket elhagyom.

Maradt tehát az a folyamat, melynek során az ártatlan Nérócskából császár lesz, majd eljut a gyilkosság gondolataig, és végül véghez is viszi azt. Ez jó kiindulási pontnak tűnt, azonban hamar nagy akadályba ütköztem. A próbák során már az első héten nyilvánvalóvá vált, hogy a két fentebb kiemelt, drámai jeleneten kívül a regényből vett átkötő részek színpadilag teljesen használhatatlanok. Ennek több oka volt. Egyfelől a rengeteg leírás, melyet – a történet érthetőségének érdekében – nem lehetett a végtelenségig meghúzni, másfelől Kosztolányi olvasáskor igen élvezetes, színpadon hallgatva mérsékelten izgalmas, lamentáló, jelzőkben tobzódó, olykor szépelgő, a szenvedélyeket is inkább leíró, mint átélő és átéltető stílusa miatt. Az átkötő jelenetekre fordított minden színészi és rendezői energiát magába nyelt a történet elmesélésének feladata. Ez ahhoz vezetett, hogy a két drámaiságot magában hordozó jeleneten kívül minden rész kimerült a regény színpadi illusztrálásában, márpedig, ha az előadás nem lép túl a regény illusztrációján, akkor már sokkal jobb otthon elolvasni.

A szöveg színpadi működésképtelenségén túl egy másik, még mélyebb probléma is terhelte a próbafolyamat első szakaszát. A regény szövegéből való kiindulás nem tette lehetővé a premisszám igazolását. Az a hipotézisem, hogy az eredeti szöveg mögül való apró rendezői kikacsintások érthetővé teszik majd, hogy nagyon is mai, és színházszakmai problémáról szeretnék beszélni, tévesnek bi-

zonyult. A regény szövege mintegy falat képezett a mai magyar valóság és az ókori Róma miliője között. Nem állítom, hogy kikacsintásaim ne lettek volna érthetőek a nézők számára, de átélhetőek, zsigeriek biztosan nem. A premissza láthatóvá tételét egyszerűen megakadályozta volna a regény epikumából következő mesélés-kényszer, színházi előadás helyett színházi képeskönyv született volna, melyben az alkotói szándék csak egy illusztratív kép maradt volna a sok közül.

Ez a felismerés radikális lépésre ösztönzött. A fentebb említett két jeleneten kívül mindent kidobtam, és úgy döntöttem, a mai magyar valóság miliőjébe helyezem az egész cselekményt. A regényes történetmesélés kényszerét pedig azal oldom fel, hogy a hosszú évek alatt lejátszódó cselekménynek rövid időtartamot szabok, és a narrációk helyett mindent cselekményes jelenetekben beszélek el. A megoldást abban láttam, hogy a mai magyar valóságba helyezem a történetet, és a cselekményt végig improvizáltatom a színészekkel. Az volt az alapfelvetésem, hogy a k2 Színház épp próbálja a *Nero, a véres költő*-ből készülő előadást, de a próbafolyamat előrehaladott állapotában a rendező – vagyis jómagam – eltűnik, és az addigi rendezőasszisztens veszi át a rendezői szerepet, aki azonban egyáltalán nem ért a színházi rendezéshez, ellenben édesapja révén rengeteg pénz áll rendelkezésére, és a kapcsolatrendszere is kellőképpen kiterjedt ahhoz, hogy egy szép napon elhiggye magáról (illetve a környezete elhitesse vele!), hogy kimagasló tehetség.

Immár nem a regény fiktív története, és az eredeti szöveg volt a középpontban, hanem a regény felvetése maradt csupán, melyet az improvizációk során valóban megtörténő események valós szövegeket eredményező jelenetei bontottak ki. A színészek saját néven, a saját életükből vett tapasztalataikból építkezve improvizálták végig a próbafolyamat fennmaradó részét, így helyezvén át a cselekményt a fiktív ókori Rómából a mai magyar valóságba. Az eredeti mű és a készülő előadás szövege azonban mindvégig párbeszédben maradt egymással, ugyanis az alaphelyzet, mely szerint a színészek a *Nerót* próbálják, óhatatlanul azt eredményezte, hogy az improvizációk során rengeteg szöveg maradt a regényből is, de már nem mint az eredeti mű illusztrációja, hanem mint a reflexió eszköze. A reflexió célja pedig a mai magyar színházi Nérócskák kialakulásának bemutatása volt, vagyis a premissza igazolása. A *Ki vele, Néró!* esetében tehát a valóság beemelése ragadta ki a regény alapfelvetését a fikció dramaturgiai zsákutcájából.

Bibliográfia:

- ARISZTOTELÉSZ. *Poétika*. Fordította SARKADY János. Szeged: Lazi Könyvkiadó, 2004.
- ARTNER Sisso, „Na, gyere Lajoskám! Felszántom veled a hegyet”, *Színház.net*, hozzáférés: 2020.03.07, <http://szinhaz.net/2017/09/13/artner-sisso-na-gyere-lajoskam-felszantom-veled-a-hegyet/>
- EGRI Lajos. *A drámaírás művészete*. Fordította KÖBLI Norbert. Budapest: Műegyetemi Kiadó, 2008.
- HAMVAS Béla. *Karnevál*. Szentendre: Medio Kiadó, 2008.
- KOSZTOLÁNYI Dezső. *Nero, a véres költő*. Budapest: Kalligram, 2011.
- MIKLÓS Melánia, „Kint-e vagy bent”, *Revizor – a kritikai portál*, hozzáférés: 2020.02.22., <https://revizoronline.com/hu/cikk/2559/iii-ordogkatlan-fesztival/>
- PÁLFI Csaba. A gyöngyösbokréta története. hozzáférés: 2020.03.15, <http://www.muharay.hu/index.php?menu=132>
- SZITA László. *Baranyai Helytörténetírás 1982*. Pécs: Somogy Megyei Nyomdaipari Vállalat, 1983.
- SZITA László. *Nagyharsány*. Budapest: Száz Magyar Falu Könyvesháza, 2001.
- TURI Márta. „Kosztolányi Nero, a véres költő című regényének motívumrendszere”, *Híd* 53, 5. sz. (1989), 606-626.
- URBÁN Balázs. „Múlt, jelen időben”, *Critikai Lapok* 28, 3-4.sz. (2019), 49.
- YOO JIN-IL: *Kosztolányi prózájának konfliktus-motívumai*. Budapest: Littera Nova Kiadó, 2003.

Rácz Attila

KÖZÖS DRAMATIZÁLÁS A HÓLYAGCIRKUSZBAN¹

„A természet itt úgy hat
mint másutt
észrevétlen eltérések által
észrevétlen”

(Thomas Bernhard: Immanuel Kant²)

A Hólyagcirkusz³ munkamódszeréről szólva, a fenti idézetben szereplő „észrevétlen” kifejezés két dologra vonatkoztatható. Történeti vázlat szükséges annak megértéséhez, miért alulreprezentált a kortárs színházi recepcióban a csoport tevékenysége, illetve hogyan befolyásolta ezt folyamatot a Stúdió K színházi alkotóközösséggel való együttélés. Ezzel összefüggésben tisztázandó, hogy a *közös dramatizálás* mint „észrevétlen eltérés” miként válik próbamódszerré, egy kísérleti zenés színház ismertetőjegyévé. A társulatok egykori tagjaként elemző távolságot tartva az élményeimtől ezekre a kérdésekre szeretnék válaszolni.

¹ A THEALTER 30(+1) színháztudományi konferencián elhangzott előadás itt olvasható leirata egy tanulmány első része, aminek hasonló című folytatása itt olvasható: CSEICSNER Otília, ORBÁN Eszter, TÖRÖK Tamara szerk. *A dramaturg változó helye a 21. században. Esszék, tanulmányok* (Budapest: Színházi Dramaturgok Céhe, 2022), 93-104.

² Matkovics Ágnes kéziratos fordítása a társulat 2009-es bemutatójához készült.

³ Ismertető a társulat már nem létező honlapjáról: „A Stúdió K-ban 1997-ben alakult Hólyagcirkusz a független, korábban alternatív színházi szcéna jelentős, formailag újító csoportja volt. Bemutatóik a kamara-opera, a cirkusz, a performansz, a zenés dráma, a különös hangszerekből álló látványszínház határmezsgyéin egyensúlyoztak. Rendező nélküli színházukban a bemutatók a kiválasztott irodalmi anyagok és az azokhoz írott zenei kompozíciók alapján csak az adott előadásra jellemző dramaturgiai szerkesztéssel készültek. Az így létrehozott produkciók elidegeníthetetlenek voltak az alkotók személyétől, vagyis darabjaik kifejezetten a társulat nyelvére előadható kollázsokká álltak össze.”

A Stúdió K 1996 decemberében bemutatta Szilágyi Andor *Grimm-mese* című bábelőadását. A Mátyás utcai pinceszínházat felépítő harmadik generáció először próbálkozott a báb műfajával. Fodor Tamás, a társulat vezetője és az előadás rendezője Szőke Szabolcsot⁴ kérte fel a produkció zenei próbáinak irányítására. A két-három hetes munkafolyamat alatt a társulat önállóan, rendező nélkül dolgozott. Fodor a záró meghallgatáson kiválasztott néhány zenei gyakorlatot, témát, amelyeket izgalmasnak tartott, de a tréning mélyreható, a kollektív alkotást érintő tapasztalataira, előadáskényszerben lévén, nem volt kíváncsi, pedig a közös munka nem-hierarchikus formáinak kutatását még a színházépítés idején, és főleg azt megelőzően maga is szorgalmazta.

Érdemes lenne ebből a szempontból felidézni a Műcsarnokban 1995. február 8-án bemutatott *Veszteglés* című etűdsor próbáit, ahogy a társulat improvizációihoz Sáry László előbb zenét, majd Zalán Tibor szöveget írt, de erre itt nem vállalkozom. A harmadik generáció leginkább kollektív módon születő előadását az akadémiai székfoglalójában Fodor Tamás nemrégiben így értékelte:

„...a groteszk mű Rác Attiláék nemzedékének tragikomikus metaforája lett. [...] Ez a módszer valóban nem garancia remekművek létrehozására, de fontosabb az, hogy sok esetben ezeknek a pillanatoknak a megszülöi kvázi saját génjeikkel örökítik át megélt személyiségüket. Így, mintegy grotowskis értelemben, részesei lesznek saját felfedezésük és feltárulkozásuk szertartásos aktusának, vagyis munkadarabjuknak nemcsak tárgyai, de tulajdonosai is lesznek.”⁵

A saját játszóhely, a pince megnyitásával új helyzet állt elő. Az innovációt, mobilitást képviselő alternatív színházak formálódó közegében a Stúdió K vállalása, az állandó társulatos évadtervezés, repertoárépítés és mindenekelőtt az új színház üzemszerű működtetése kivételesnek számított, de persze nem volt előzmények nélküli. Fodor az idézett tanulmányában, aminek a „Stúdió K vezetésének dilemmái” alcímet adta, a kollektív alkotást mint a társulat önigazgató modelljét majd’ fél évszázadig formálódó vezetési dilemmák fejleményeként írja le, és a közgazdaságtan fogalmaira támaszkodva (árutermelés, munkamegosztás, eszközállomány, tulajdonviszony stb.) az alakulat szabadságának függvényében értelmezi az alkotáshoz való egyenlő hozzáférést.

⁴ Szőke Szabolcs zenészként tagja volt a csoport első generációjának a 70-es évek elején, majd kis kihagyás után, az évtized második felében, a *Woyzeck* előadással fémjelzett időszakban.

⁵ Elhangzott az MTA Kistermében 2019. szeptember 9-én: FODOR Tamás, „A création collective mint a független színház kvázi önigazgató modellje, 1. rész”, hozzáférés: 2022. január 28, <https://szinhaz.net/2019/11/11/fodor-tamas-a-creation-collective-mint-a-fuggetlen-szinhaz-kvazi-onigazgato-modellje-1-resz/>

Ennek a dinamikusan változó alaphelyzetnek a mintázata egészen más képet mutat a 70-es években, a rendszerváltás után vagy az elmúlt évtizedben. Nánay István szerint a korszakok közötti folytonosságot Fodor személye jelenti:

„Ha a Stúdió K-ról beszélünk, nemcsak egy társulatra, egy színházhelyiségre gondolunk, hanem – és mindenekelőtt – egy személyre, Fodor Tamásra. Ő jelenti a folytonosságot, ő képviseli azt a múltat, amely ma is minden előadásba beleépül.”⁶

Ezt alátámasztva a társulat vezetési dilemmái a társulatvezető rendező dilemmáiként jelennek meg a hivatkozott székfoglaló előadásban. A kollektív alkotás, amiről Fodor még Universitas-os franciaországi fesztiválszereplésük kapcsán, illetve Ariane Mnouchkine és a Théâtre du Soleil együttműködését felidézve ír, a „rendező kiemelkedésére adott válaszként”⁷ a századfordulót követően jön létre.

Az Egyetemi Színpad után Fodor a Pinceszínházban, amit a KISZ színházaként említ, rendezőként próbálta megteremteni az alkotói szuverenitás feltételeit. Könnyen észrevehető a Kommunista Ifjúsági Szövetséget jelölő mozaikszóban és használatában Keleti István nevének két kezdőbetűje, meg Fodor szembefordulása a Pinceszínház alapító rendezőjével. A *création collective* eszméjéért vívott küzdelem újabb állomása az Orfeó⁸ művészcsoporton belül megalakuló színházi stúdió lett. A politikai, társadalmi hierarchia mentességtől a színházi hierarchia mentesség megteremtése felé vitt az út, amibe az alkotóközösség sokadik újra-kezdése, a Hólyagcirkusz születése is illeszkedett, „...ez a szuverenitás-vágy okozhatta a többszöri hasadásokat: Orfeóból a *zenészcsoport*, aztán a *Stúdió*, később pedig a *Stúdió K Színház*ból a *Hólyagcirkusz Társulat* kiválását.”⁹ Ezek a formációk eltérő módon élték meg a szuverenitást és létrehozták a kollektív alkotás különböző típusait, melyek közül leginkább időtállóan Fodor Tamás rendezői színháza bizonyult.

A Mátyás utcai építkezés befejeztével Fodor még rövid ideig a csoport tagjainak kezdeményezésére várt, hogy valósítsák meg ötleteiket és közösen hozzanak létre előadásokat. Ellentmondásos helyzet volt: az 1994-es újrainduláshoz képest változott a társulat összetétele, játéktípusa, közös nyelve pedig még alakult, mi-

⁶ NÁRAY István, „A Kinizsi utcától a Ráday utcáig”, *Parallel* 12. sz. (2009), 8.

⁷ Kathryn Mederos Syssoyeva és Scott Proudfit történeti megállapítását Fodor dolgozatával összefüggésben Kricsfalusi Beatrix idézi: ADORJÁNI Panna és KRISZFALUSI Beatrix, „Kollektív alkotás: módszer és/vagy politika? – Párbeszéd az elmélet(ek)ről”, *Színház* 52, 3. sz. (2020), 2-6. Sajnálatos, hogy ebben a fontos beszélgetésben a Hólyagcirkusz működése nem került szóba.

⁸ A főként képzőművészekből szerveződő új baloldali alkotócsoport ellen a pártállam 1972-ben eljárást indított, a csoportot szétverték, a bábegyüttes és a stúdió 1974-ben különvált.

⁹ FODOR, „A création collective...”

közben ő – mint korábban az otthonkeresés fázisában többször is – megpróbált hátralépni. 1996 őszén az *Üvegpince*,¹⁰ majd egy évvel később a *Hólyagcirkusz*¹¹ bemutatók közös társulati döntés és Fodor alkotói közreműködése nélkül készültek el. Ezt követően időszerű lett volna a működési forma változásáról, a jövőbeni befogadó színházi profil lehetőségeiről nyíltan beszélni, de ez nem történt meg. Amikor a színészek közül négyen (Homonnai Katalin, Nádas László, Szabó Domokos és magam) azt gondoltuk, hogy egy koncertszínházi eseményen bemutatnánk a bábelőadás zenei próbáinak kirostált anyagát, az volt az érzésünk, termékeny hatású lesz a társulaton belüli diverzitás megjelenése. Ma sem teljesen átlátható, milyen dinamikák határozták meg a Fodor által preferált és a csoport hagyományaihoz hű zenei önképzés folyamatának meghosszabbítását, de egy idő után sejthető volt, az előkészítő workshop ideje alatt lezajlott szemléletváltás következménye egy új rendező nélküli színházi formáció megalakulása lesz.

Nem volt probléma, hogy egyikünk sem tudott zenélni. Szőke elképzelése szerint a hangszeres játék, a közös gyakorlás helyzeteiben megjelenő tévesztések, rontások a cirkuszi zenebohóc-mutatványok drámai történéseihez hasonló eseménysorokká szerveződhetnek. A zenebohóc paccol, vagyis szándékosan elrontja, elvéti a következő hangot, hogy teret nyisson a kudarc élményének és a velejáró nevetségességnek. Ez a direkt rontás viszont a zenemutatvány, a kunszt teljes birtoklását követeli. Döntő volt tehát, hogy a tévesztés a zenetanulás tapasztalata mellett izgalmas színészi lehetőséget jelentett számunkra. Annak felismerése, hogy képesek lehetünk úgymond művészi szinten hibázni, sikeres tanulási stratégiának bizonyult, és még több gyakorlásra sarkallt. Olyan dallamok, ritmusok gyakorlására, megtanulására, amelyek kompozíciós elve a zenélés színpadi eseményként való megmutatásával kapcsolatos kísérletezés volt.

A hangszeres feladatokon keresztül rövid úton kiderült, hogyan válhat a színpadi beszéd is zenei eszközzé. A szöveges anyagok linearitását megbontotta a szavak, mondatok új helyzetbe hozása, zenei tartalmuk manifesztálódása, a beszéd akusztikus jelenséggé történő instrumentalizációja.¹² Ezzel is kezdeni akartunk valamit, így a koncert ötletét felváltotta egy zenés színházi előadás terve. Hosszas előkészületek után megkezdtük a Szőke által válogatott és a fent nevezett kudarcélményt közvetítő, Platónról Csajkovszkijig húzódó zenetörténeti szemelvények dramatikus, jelenetszerű felvázolását.

¹⁰ A társulattól a *Grimm-mese* létrehozását követően kiváló Novák Géza Máténak és csoporton kívülről érkező feleségének, Erős Juditnak Hrabal művei nyomán készített 1996. október 18-i bemutatója új működési forma irányába mozdult el.

¹¹ Bemutató: Stúdió K, 1997. október 19.

¹² Lényegében ebből a kísérletezésből következtek az első előadások műfaji megjelölései is: a *Hólyagcirkusz* etno-opera-buffa volt, a *Keserű Bolondok* miseria-opera-seria, az *Ezeregy Szindbád* favola-opera-erotica, a *Bohóc Biblia* misteria-opera-buffa, a *Szemétre a vénasszonnyal* anarchista cirkuszi opera.

Sokáig rejtve maradt, hogy a *Grimm-meséhez* felállított zenélő hangszerdíszt, bambuszállvány az 1981-es *Leonce és Léna* adaptáció, a *Kíntorna* kockaalakú díszletének terveként már létezett.¹³ Ott végül a lámpák elhelyezése miatt, a hangzást korlátozva szövetanyagokkal borított salgóvasakra erősítették a felfűjt disznóhólyagokat, amik rezonátorként szolgáltak a rajtuk végigfutó csellóhúr-nak. Egy középkori népi hangszer, a hólyaghegedű volt a modell mindkét produkcióban, amit Szőke itt is, ott is látványelemmé formált. Az ötlet azonban az új bábelőadásban sem működött tökéletesen, nem sikerült úgy rögzíteni a hólyagokat a ferdén felállított bambuszrudakhoz, hogy a bábok zenélhessenek. Így az eredeti elképzelés, a hangzó bambuszkocka-díszlet a maga teljességében a *Hólyagcirkuszban* valósult meg. Nincs lehetőségem részletesebben tárgyalni a bábhoz, illetve a hangszerhez kapcsolódó színészi gyakorlat kérdéskörét, de a zenei felkészítő és a két viszonyulást játékban ötvözni próbáló új bemutató zenés mutatói rávilágítottak arra, hogy mennyivel kötöttebb volt a *Grimm-mese* anyagát Fodor instrukciói szerint mozgásba hozni. A rögtönzött bábetűdőknek, az animációval való kísérletezésnek módszertanilag kevésbé volt felszabadító ereje az alkotói kapcsolatokra.

A *Hólyagcirkusz* előadás Thomas Bernhard *A szokás hatalma* című színművének alapszituációjára épült. Schubert *Pisztrángötösének* bemutatási kísérlete esetünkben Maestro Paganini és a zenebóhócok (Guisto, Dolcissima, Poco, Patico, Tragico) végnélküli szimbolikus küzdelmét hozta. A bemutatásra szánt alkotói válsághelyzetet komikusan elmélyítette Szőke zenekarából, a Stúdió K-ban akkoriban rendszeresen fellépő Tin-Tin Quartetből érkező zenészeknek, Juhász Gábornak és Monori Andrásnak, illetve a hozzájuk csatlakozó énekesnőnek, Palya Beának, mint cirkuszi zenekarnak Weöres Sándor megzenésített verseit¹⁴ megszólaltató professzionális játéka. Az előadás zárójelenetében a buta tyúk és az okos kakas párbajáról szóló Lorca-mesének, *A tyúknak* bábokkal előadott operaváltozata betetőzte a társulati viszonyokból kiinduló, azokat zenei performanszá sűrítő előadást.

Szőke Szabolcsnak egykori színházával való újratalálkozása megnyitotta az utat a *közös dramatizálás* módszerének felfedezése előtt. Szerencsésnek mondható ez a visszatérés, mert Szőke nem volt sem író, sem rendező. Zeneszerzőként és zenei előadóként pedig a hangszeres előadás kageli rehumanizációjának jegy-

¹³ A *Kíntornában* zenészként Spilák Lajos volt Szőke partnere. Az előadás londoni vendégjátékának alkalomával egy taxiban közösen határozták el, hogy majdan zenés színházat alapítanak. Amikor a beleegyezésünkkel Szőke meghívta Spilákot a készülő Hólyagcirkuszba, átvitt értelemben megkezdődött a rég feloszlott színházi kommuna helyreállításának kísérlete.

¹⁴ A *Rongyszőnyeg* ciklus darabjai a manézsbán zátonyra futó zenei próbálkozások ellenpontjai voltak.

ében elemi szüksége volt a színházra.¹⁵ A próbákra magával hozott, énekes és hangszeres darabjait ihlető szövegek színházi lehetőségeinek feltérképezése, zene és szöveg drámai összefüggéseinek szituatív színpadi megjelenítése, konvencionális játéknyelvi gesztusok opponálása, új dramaturgiai építkezési elvek keresése, a *közös dramatizálás* feladata a formálódó társulatra várt. Ahhoz, hogy a Hólyagcirkusz elkövetkező előadásai a Stúdió K működésének, leginkább Fodor Tamás fejében kikristályosodó ideáját, a kollektív alkotást rendező nélküli színházi működésként újítsák meg, független alkotói viszonyokat követelő, radikális hangokra is szükség volt. A zenebohóc és a cirkusz metafora bernhardi következetességgel képviselt igazsága, az alkotásfolyamatok hierarchikus viszonyainak szünet nélküli dekonstrukciója, a „művészetrombolás” csak fokozatosan, felismerésként, evidens módon valójában az utolsó pillanatban érte utol a premierre készülő alakulatot. Amikor a disznóhólyag karcos felszíni szerkezetéhez hasonló faforgács, fűrészpor térformáló anyagként porondalakat kirajzolva a földre hullott, bezárult a kör. A társulati létezés problémáinak színrevitele mániánkká vált, fogságba estünk.

A második bemutató, a *Keserű bolondok*¹⁶ nyitóképeben az Utcaseprő (Szőke Szabolcs) összehúzta a *Hólyagcirkusz* díszletének elbontása után a deszkákon maradt fűrészport, majd talált tárgyakból hangszert fabrikált munkaeszközéből, és azt megszólaltatva, mintegy megidézve a tárgyak egykori tulajdonosainak alakját, félrehúzódva elszenderült a zene hangjaira. Mint Chaplin *Cirkuszának* záróképeben a körsátor lenyomatán átsétáló csavargó, úgy tűntek el a névadó előadás zenebohócai. A Bangó Kálmán¹⁷ üvegcsimbalmos utcazenész emlékére készült produkcióban az álomszerűen lebegő, hajléktalan figurák mintha az első előadás csoportképének negatívját alkották volna. Az indulás sikere után nehezen kezdtünk újra dolgozni. Megsejtve a véget vagy a kezdetet, ahogy tetszik, nem akartuk siettetni a próbákat. Szőke viszont ösztönösen sürgette a munkát.

Ösztönös, zsigeri lett az előadás is. Az Utcaseprő szilveszteri álma, így neveztük kezdetben a vázlatos jelenetsort, aminek színpadképe mindössze egy szemétkupacba beleállított lecsupaszított karácsonyfa volt. A szemétből egy elenyészett világ tárgyai kerültek elő, a tárgyakból pedig hangszerek lettek. A rőzse-

¹⁵ A hangszeres színház megteremtőjével, Mauricio Kagellel való „evidens és sokrétű párhuzamot” Wilhelm András említette először: WILHELM András, „A boldog sziget”, *Színház* 33, 4. sz. (2000), 6-9. Sajnálatos, hogy újabban a témából doktori értekezését író Grillusz Sámuel Gáspár kutatói látóköréből Szőke szerzői tevékenysége, a Hólyagcirkusz zenei corpora kiesett: GRILLUSZ Sámuel Gáspár, *A hangszeres színház többmű-fajúsága* (Doktori értekezés), SZFE, 2019, hozzáférés: 2022.01.28.,

http://www.szfe.hu/wp-content/uploads/2018/12/DI_Grillusz_Dolgozat.pdf

¹⁶ Bemutató: Stúdió K, 1998. október 30., a *Vesztéglés* alapcsapatából időközben a Szárnyak Színházába visszatért Deák Varga Rita is fellép az új előadásban.

¹⁷ Alakját Szőke Szabolcs megidézi saját utcazenész élményeiről szóló könyvének *Három piciny, törékeny öreg* című fejezetében. Lásd SZŐKE Szabolcs, *A bácsi zenél* (Piliscsaba: Dr. Kotász Könyvkiadó, 2021), 140.

seprűből és egy zománcozott éjjeliedényből bilihegedű, a hónaljmanókából és az elhangolt játékciterából nyomorékhárfa, egy madárra emlékeztető sámfából és damilból pengetős-vonós nyenyere stb., amiken azután magányos kolduszenészek játszottak. Különböző méretű faladákából eltérő skálájú üvegcsimbalmok szólaltak meg, és előkerült egy narancssárgára festett kerékpár, aminek csengőjén, küllőin, fuvolára emlékeztető, hanglyukakkal telefűrt csővázán egy mandolinos biciklista (Spilák Lajos) kis túlzással egymaga zenekari hangzást produkált. A Stúdió K régi jelmezei, kellékei, a pilisborosjenői házból bekerülő mindennapos használati tárgyak, illetve a pince térelemei, a színház építéséhez összeguberált kövek, egyéb fa- és szövetanyagok hasonló univerzumot alkotva vettek körül bennünket. És ebben a színházi univerzumban lassan, észrevétlenül szűnni kezdett a kohézió. Az előadás talált szövegei Bernhard *Minettje*, Lorca rövid színdarabja, a *Buster Keaton sétája*, Hrabal *A sumavai muzsikusokjának* részlete, Weöres két verse, a *Slágerénekesnő* és az *Ellentétek*, meg a cigány népköltészetből vett idézetek dramaturgiailag elkülönülő egységeként felerősítették a széthsadtság érzését. A csoport üres térbe került, elviselhetetlenül atomisztikus színpadi létezése valószínűtlenné vált. A színház szellemi holdudvarából felelősséget vállalók közül Dániel Ferenc csak ennyit mondott a premier után: „Artaud”.

Az eddigiekből kitűnik, hogy a Stúdió K és a Hólyagcirkusz párhuzamos története is indokolja a *közös dramatizálás* kifejezés használatát. A Szőke által kiválasztott szöveghelyek és azokhoz komponált zenék térbe írását a színészek játéktapasztalata, a drámai konfliktushelyzetekhez, színpadi szituációkhoz való érzéke tette lehetővé. Kölcsönös tanulási folyamatban vettünk részt tehát, ahol az együttes zenélés és a történetjátszás, mesélés helyzetei közötti átjárás arányait, felépítését, ritmusát közösen határoztuk meg. Szőke képzőművész látásmódját, aminek a fantasztikus tárgyi világ, az inspiráló hangszertalálmányok voltak köszönhetőek, kiegészítette a színpadi térdinamikák használatáról, a proxemikus viszonyokról való tudásunk. Zene és szöveg kölcsönhatásaiból a színrevitel során konstruált kép- és időstruktúrák egymásba olvasztották a különböző identitásokat, és ennek következtében az alkotói kompetenciák rövid idő alatt ugrászerűen megerősödtek. Az új társulat megalapítása többféle helyzetben napi-rendre került.

Ezt követően nem lehetett tudni, mi jön. A *Zenekatasztrófa* című előadás¹⁸, aminek elkészítésében Szőkével és Spilákkal csak hárman vettünk részt, léleg-

¹⁸ 1999. február 11-én a Szárnyak Színházának otthonában, a csillaghegyi Banán Klubban úgymond házon kívül tartottunk egy kétszemélyes happeninget Szőkével. Ez volt az alapja a Stúdió K-ban 1999. április 1-jén, a „Bolondok napján” bemutatott produkciónak.

zetvételnyi szünetként, különálló darabként is értelmezhető¹⁹. Az *Ezeregy Szindbád* vacsoraszínháza²⁰, a *Kontrapunkt*²¹, és végül az első, nevezzük így, „cirkuszos időszakot” lezáró *Az utolsó pacc*²² előadásokat itt most csak a személyi változások miatt említem, és nem kívánok részletes ismertetésükbe fogni. Nem is érzem erre feljogosítva magam, mert a Stúdió K-ból való kiválásomat követően csak az elsőben vettem részt, majd a szervezeti, működési viták hatására 2000-ben rövid időre elhagytam a Hólyagcirkuszt. A fent említett előadások idején viszont sokan csatlakoztak a csoporthoz, köztük a később alapemberré váló Eszes Fruzsina, az amatőrszínházi korszak ismert alakja, az Utcaszínház Hegedűs Tibor vagy az új ciklus első bemutatójának harsonás angyalbohóca, Kuncsner Mónika.

A *Bohóc Biblia* című előadás²³ mérföldkőnek számított a társulat életében. Ez volt az első produkciónk, aminek Stúdió K-s színlapján is szerepelt a felirat: „Az előadást létrehozta a Hólyagcirkusz Társulat”.²⁴ A Dario Fo *Mistero Buffó*ja, Ingmar Bergman *Hetedik pecséte*, különböző misztérium- és morálisjáték szövegek, népi biblikus történetek alapján készült példázat a teremtő és teremtmény kétarcúságáról szólt. Miközben a zenei korrepetíciós felállás mester és tanítványok között megmaradt, feltűnő volt a darab kezdő jelenetében, hogy a tananyag viszont megváltozott. Szőke a társulatigazgató Úristen szerepében a színészet szabályszerűségeiről beszélt önironikusan, rendezői instrukcióiban nyilvánvalóvá téve kiszolgáltatottságát. Az együttes fennállása alatt, hívják bár Signore Paganininek, Maestro Segának, Mandzsafokónak vagy éppen Oszkárnak²⁵, a zenebohócokért felelősséget kellett vállalnia. Alkotóként nem épp testhezálló feladat, erről a meg hasonlászról szólt a *Bohóc Biblia*.

A cirkusz a meztelen fabáb emberpárral és a nekik parancsoló Ördöggel együtt a felhőkbe emelkedett. Az előadás ismét fűrészporról felszórt allegorikus tere, a mennyországi táj közepén a bűnbeesés fájával, a kétvilág egymásba fordulását jelképezte. A Hólyagcirkusz elismertsége felemás volt, míg a színlap, ha kis be-

¹⁹ Az előadás 2011 tavaszán történt felújításakor erről a különállásról vita alakult ki az alapítók között, ami első jele volt a csoport későbbi feloszlásának.

²⁰ Bemutató: Stúdió K, 1999. október 22., új fellépők: Enyedi Éva, Horváth Ágnes, Dióssi Gábor, Spilák Balázs, Spilák Benjámin és zenészként Szalai Péter.

²¹ Bemutató: Stúdió K, 2000. október 20., új fellépők: Eszes Fruzsina, Hegedűs Tibor, Winkler Gazdag Géza, zenészként Kuncsner Mónika és Bratka Borbála.

²² Bemutató: Stúdió K, 2001. november 8., az alapítók közül Nádas László és Szabó Domokos sem szerepel az előadásban.

²³ Bemutató: Stúdió K, 2002. december 14.

²⁴ A Hólyagcirkusz megítélésében, a kommunikációs helyzet megváltozásában szerepet játszhatott Hajdu Szabolcs visszatérése és előbb a Tabak Színpaddal 1999-ben készült *Aranyszögekkel kiveret hazugságok*, majd a harmadik generáció „debreceni csoportjával”, a Szabad Vegyértékek Színházával 2001-ben színre vitt *Tamara* önálló bemutatóinak koprodukciós támogatása.

²⁵ Szőke szerepnevei a *Hólyagcirkusz*, *Az utolsó pacc*, a *Pinokkió* és a *Szemétre a vénasszonnyal* előadásokban.

tűkkel is, de tájékoztatott a megváltozott helyzetről, addig az új formáció az öngazgatási modell közgazdaságtani metaforái között elveszve tétlenségre kárhóztatott, ha úgy tetszik, „vesztegelt”, mialatt a bemutatók produkciós költségeit változó feltételekkel továbbra is a Stúdió K biztosította.

A hallgatólagos egyezés révén a működési forma késedelmes megválasztása és az előadások tematikája között szoros összefüggés jött létre a Hólyagcirkuszban. A csoportnak kialakult egy főként a hivatalos pályázati anyagokban kommunikált, a Stúdió K felől értelmezett históriája. Idézett összefoglalásában Nánay István még 2009 decemberében is *par excellence* rendezői színháznak gondolta Szőke Szabolcs Stúdió K-s előadásait. Azért van ennek jelentősége, hogy egy kicsit még a középkori keresztény kultúrkörnél maradjak, mert a megegyezésen alapuló nevek könnyen félreolvashatóak. Ennek a félreolvasásnak példái a Hólyagcirkusz kritikai recepciójában megtalálhatóak, de terjedelmi okokból ezt máshol kell kifejtenem.

A társulat nyolcadik bemutatója, Dario Fo *Szemétre a vénasszonnyal* című politikai szatírája enyhített az összezárttság okozta belső feszültségeken. Mintegy a teremtéstörténet pandant-jaként a cirkuszigazgató halálát követelő clownok anarchista terrorja, a hatalomért folytatott küzdelem dadaista metaforája lett a Hólyagcirkusz első, komikusan önfelszámoló színpadi aktusa. Szőke a színházi munka konfliktusainak emberi oldalára figyelve mindig jó érzékkel választott anyagot: a párhuzamos történet felől nézve a csoport az előadásban a harmadik generáció társulatalapító vágyainak leképezéséhez az első generáció széthullásának tapasztalatát vegyítette. A vezető szerep betöltésének kockázata már a *Bohóc Biblia* záróképében megfogalmazódott: utolsó mondatával („Mi van, Jézus? Nem ismered meg?”) a Bolond, a színpadi segéd szelíd tréfává változtatta a közösségért való áldozatvállalást, miközben az Úristen Hold-álarcos Jézus bohócként a játszóközé vegyült.

A *Szemétre a vénasszonnyal* előadásban a zenekar, akárcsak a *Hólyagcirkuszban*, levált a játék teréről és a nézőtéri sorok között felállított cirkuszi állatketrecbe száműzetett. Spilákkal együtt Szőke is ebbe a muzsikusbörtönbe vonult vissza, míg a színpadon felravatalozott Vénasszonyt egy csontváz bábbal a kezében a Fodornál matróna szerepben már bemutatkozott Homonnai Katalin játszotta. Az első két bemutatóra utalva a cirkuszi alkalmazottak a hangszerkoporsót tartó állványzat lábaira húrokkal felerősített, fémes hangzású éjjeli edényeken zenéltek. Palya Bea távozása után a Hólyagcirkusz 2002. január 11-én felújított előadásában debütáló Tóth Evelin szintén ketrecbe zárt, kívülálló dívaként ellenpontosztta a gyilkos clown-dalárda harsányságát. Énekhangja, zenei tudása, előadói attitűdje a folytatásban új értelmet adott az operával történő további kísérletezésnek.

A Hólyagcirkusz legsikeresebb bemutatója, a *Csődcsicsergő avagy művészről a csúcsponton*, áriákkal terhelt szöghegedű kíséret címadása és műfaji meghatározása a társulat működésére vonatkozóan tágitani próbálta a hangszeres színház értelmezési tartományát. A hazai zenés színházi kísérletek között a csoport egyedülálló módon, ahogy Molnár Gál Péter írja, „bohóctréfává alakítva a világírodalmat”²⁶, a színház eszközeivel közérthetővé tette a zenét, mint egy világnyelvet²⁷. Thomas Bernhard *A tudatlan és az őrült* című korai színművének és Federico Fellini filmjének, a *Zenekari próbának* alaphelyzeteit fókuszba állítva az együttes zenei történések sorozatává formálta a folyton elkéső énekesnőre várakozást, az alkotásra készülést. Bernhard darabjában a tökéletes művi létezésről való lemondás, a műalkotás lebontását involválja. Többnyire ez az ars poetica-szerű ellenállás szervezte a Hólyagcirkusz-előadások dramaturgiáját. A *Csődcsicsergő*-ben a csöndnek és a véletlen zajoknak partitúraszerű előadása észrevétlenül a produkció nulladik műsorszámává lett. Ahogy Bernhardnál a zenei hangok anatómiájának mintájára a színpadi szöveg is művészi konstrukcióvá alakul, úgy váltak a késve érkező „koloratúrgéphez” hasonlóan mechanikusan bábszerűvé a hangszerek megszólaltatásának technikai folyamatában a zenekar tagjai. A kezdetben tervezett koncert e metamorfózis következtében megvalósult. Az önreflexív próbafolyamatban felidéződtek a korábbi darabok színpadi helyzetei, áthallásos atelier-jelenetek, amiken utoljára csavart egy nagyot a Stúdió K-s untermannság. A divát maga elé tessékelő csoport kottaállványok és önáltató, önpusztító monomániák mögé bújva figyelte a „gyűlöletáriák” hatását, rezzenéstelen arccal végigszenvedve a bukást, hogy az utolsó pillanat után zeneileg kikényszerített taps erősödő hangjára frenetikus sikernek állítsa be mindazt, ami történt, és vég nélkül ünnepeltesse magát.

Ennek az abszurd provokációnak az elfogadásához a 2005-ös THEALTER keretében megrendezett Szegedi Alternatív Színházi Szemle közönsége jutott a legközelebb.²⁸ A zsűri (Jeles András, Molnár Zsuzsa, Tompa Andrea) egyöntetű szakmai értékelése, szimpátiája mellett²⁹, az előző évek fesztiváljaihoz hasonlóan a Hólyagcirkuszt önálló formanyelvű társulatként éltette a független színházak közössége. Az új évad elején hat produkciónak kértünk havi tíz előadásnapot Fodor Tamástól, de ezt sem ő, sem az alkotóközösség többi tagja nem támogatta.

²⁶ MOLNÁR GÁL Péter, „Hólyagcirkusz”, *Mozgó Világ* 34, 3. sz. (2008): 123.

²⁷ A hasonlatot a Szőkével való együttműködésére Spilák Lajos használta. MARTON Éva, „Ellenzék, kritika vagyok”, *Színház* 49, 6. sz. (2017): 38.

²⁸ A THEALTER szervezőinek és az Alternatív és Független Színházak Szövetsége elnökségének, tagságának köszönhető, hogy ezeken a szemléken a Hólyagcirkusz társulata alkotói inspirációkhoz jutott, szervezeti, működési tanácsokat kapott, nemzetközi kapcsolatokra tett szert.

²⁹ A Fiatal Kritikusok különdíjával együtt hét kategóriában ismerték el a *Csődcsicsergőt*, köztük paradox módon a legjobb rendezésnek járó kitüntetéssel.

A következő év elején a Hólyagcirkusz társulat tagjai egyesületet alapítottak és önálló pályázatot adtak be a minisztériumhoz működési támogatásra. A hat előadás műsoron tartásánál már csak évadot tervezni volt irreálisabb a megítélt kétmillió forintból. Évad végén a Merlin Színházba mentünk, a Stúdió K átköltözött a Ráday utcába, a közösen felépített Mátyás utcai pince pedig üresen maradt. Átmenetileg. 2008 márciusában a *Bohóc Biblia* felújításával rövid időre még visszatértünk ide Lukáts Andorhoz, a Sanyi és Aranka Színházba³⁰.

A szétválás előtt a Nemzeti Kulturális Alaphoz közösen beadott produkciós pályázat vállalásaként új bemutatónkat, a *Don Cristóbal* pályázatot³¹ a 2006/07-es évadban a Ráday utcában játszottuk tovább. A cím utótagja később íródott a kényszerházasságról szóló Lorca-bábdarab főszereplőjének nevéhez. A belső viszonyok felől nézve kézenfekvő volt, hogy Donna Rosita és Don Cristóbal egymásra találása a *Csődcsicsergőt* követően Szőke Szabolcs és Tóth Evelin zenekari együttműködéssel³² is terhelt „tragikomédiája” legyen. Lorca két változatot írt a történetből. Az általunk választott bábos változatban a konferansziéként színpadra lépő Költő művét a Direktor társulata készül előadni. A szokásos keret, a játékfolyamat megkettőzése adott volt. Ám a fenti események hatását kifejező mélyebb kapcsolatot a mese és a csoport létezése között nem találtunk. Végül Bratka Lászlóval történt találkozásunknak köszönhattük, hogy Danyiil Harmsz válogatott írásai is bekerültek az anyagba³³. Ezek az abszurd tárcák jelentették a kulcsát a színészek és a drámai alakokat megtestesítő bábok között lezajló zenés némajátékoknak. Az előadás kezdetén Eszes Fruzsina szürreális monológja, melyben egyszerre látta önmagát világgént és a semmiként, felkészítette a nézőket a párhuzamosságok érzékelésére. A színpad terét különböző síkokban szétválasztó sűrű és átlátszó szövetekből készült függönyök ide-oda húzásával váltaltan kétféle műsort szerepeltettünk repertoáron, melyek egyike sem létezhetett önmagában.

Ezzel az áttekintéssel a *közös dramatizálás* módszerét próbáltam megvilágítani az „észrevétlenség” aspektusából. A sort folytatni lehetne a Merlin Színház időszak darabjaival. Felidézve a születésnap *Zsúr*ra meghívott nyomorékok, a szülői házat elhagyó *Pinokkió*, a nemlétező papagájának kalitkáját saját fejére lakatoló *Kant* alakját³⁴, vagy a ketrechrácsot kollektív hipnózisban magukra záró

³⁰ Az előadásban Lukáts Andor vette át az Ördög szerepét Hegedűs Tibortól. Itt kezdődtek a *Jelizaveta Bam* próbái is, amit Lukáts rendezett volna, de a bemutató két hónap együttműködés után visszakerült a Merlinbe, ahol magunk fejeztük be a munkát.

³¹ Bemutató: Stúdió K, 2006. március 10.

³² 2002-ben közösen alapították az Ektar együttest.

³³ Bratka László az orosz avantgárd szerző több művét is lefordította magyarra.

³⁴ Az utóbbi figurát a Hólyagcirkuszban a Stúdió K első generációjának Woyzeck-színésze, Székely B. Miklós játszotta.

cirkuszi medvéket a *Kultererből*³⁵. Rendező nélküli színházunk Stúdió K-val közös története tele van „észrevétlen eltérésekkel”, melyek beazonosítása nem könnyű feladat. Munkámmal hozzájárulni próbálok ahhoz, hogy a kollektív alkotás gyakorlata a kortárs színháztudomány számára még inkább hozzáférhetővé váljon. Mert a Hólyagcirkuszra éppúgy igaz lehet, amit Fodor Tamás az Orfeo alakulásáról mondott: „... mi is úgy gondoltuk, hogy meg kell találnunk a saját függetlenségünket, a saját csoportunkban, a saját közösségünkben. A szabadság apró szigeteit kell létrehoznunk.”³⁶

Bibliográfia:

- ADORJÁNI Panna és KRICSFALUSI Beatrix. „Kollektív alkotás: módszer és/vagy politika? Párbeszéd az elmélet(ek)ről”, *Színház* 52, 3. sz. (2020): 2-6.
- FODOR Tamás, „A création collective mint a független színház kvázi önigazgató modellje, 1. rész”, hozzáférés: 2022. január 28. <https://szinhaz.net/2019/11/11/fodor-tamas-a-creation-collective-mint-a-fuggetlen-szinhaz-kvazi-onigazgato-modellje-1-resz/>
- GRILLUSZ Sámuel Gáspár. *A hangszeres színház többműfajúsága* (Doktori értekezés), SZFE, 2019, hozzáférés: 2022. január 28. http://www.szfe.hu/wp-content/uploads/2018/12/DI_Grillusz_Dolgozat.pdf
- MARTON Éva. „Ellenzék, kritika vagyok”, *Színház* 49, 6. sz. (2017): 38-39.
- MOLNÁR GÁL Péter. „Hólyagcirkusz”, *Mozgó Világ* 34, 3. sz. (2008): 121-123.
- NÁNAY István. „A Kinizsi utcától a Ráday utcáig” *Parallel* 12.sz. (2009): 8-13.
- RÁCZ Attila. „Közös dramatizálás a Hólyagcirkuszban (második strófa)”. In *A dramaturg változó helye a 21. században. Esszék, tanulmányok*, szerk. CSEICSNER Otília, ORBÁN Eszter, TÖRÖK Tamara. Budapest, Színházi Dramaturgok Céhe, 2022, 93-104.
- SÁNDOR L. István. Szabadságszigetek. Fodor Tamás és a Stúdió „K” története 1978-ig. Budapest: Selinunte Kiadó, 2021.
- SZŐKE Szabolcs. *A bácsi zenél*. Piliscsaba: Dr. Kotász Könyvkiadó, 2021.
- WILHELM András. „A boldog sziget”, *Színház* 33, 4. sz. (2000): 6-9.

³⁵ A dőlt betűvel jelölt, azonos című Merlinesbemutatók időpontjai a felsorolás sorrendjében: 2007. december 11., 2008. december 9., 2009. november 19. és 2011. március 17.

³⁶ SÁNDOR L. István, Szabadságszigetek. Fodor Tamás és a Stúdió „K” története 1978-ig (Budapest: Selinunte Kiadó, 2021), 222.

MARATON

FÜGGETLEN MARATON

KEREKASZTAL-BESZÉLGETÉS A FÜGGETLEN SZÍNHÁZ ÉS TÁNC TÖRTÉNETÉRŐL ÉS JELENÉRŐL

Jászay Tamás: Előhang

A THEALTER 30(+1) konferencia előkészítése során Imre Zoltán vetette fel, hogy szívesen beszélgetne a független előadó-művészetek több mint százéves hazai történetéről a terület két jeles szakértőjével, Fuchs Líviával és Nánay Istvánnal. Egyetlen kérése az volt, hogy ha egyszer belevágunk, akkor adjuk meg a módját: így lett a húszperces előadásokból felépülő sűrű konferenciaprogram záró etapja a nettó három órán keresztül zajló Független maraton.

Az ötlet nem előzmény nélkül való: az Alternatívok – Az első száz év (Bp., 2011) című kötetben a három szakembert Magács László kérdezte, a beszélgetés akkor is a Thália Társaságtól indult, és nagyjából a sok értelemben fordulatot hozó 2010-es év környékén zárult. Az utóbbi évtized történései ugyan az újabb kerekasztalnak sem állnak a fókuszában, de a beszélgetőtársak számos aktuális aggodalmukat és elképzelésüket megosztották a hallgatósággal.

Szervezőként természetesen volt bennem aggodalom a nagyívű terv megvalósíthatósága miatt, arról nem beszélve, hogy sejtelmem sem volt, érdek-e valakit ilyen mélységben (és hosszúságban) a kijelölt téma, vagy egy üres terem előtt fognak beszélgetni a vendégek. Kishitűségem nem volt indokolt, a fontos esemény szolid érdeklődés mellett zajlott le, visszhangja pedig igen pozitív volt. Alább a 2021. július 30-án délután elhangzottak szerkesztett, bővített, átdolgozott változatát lehet olvasni – köszönet a beszélgetés mindhárom résztvevőjének a végleges szöveg elkészítésében végzett lelkiismeretes munkájáért.

Mint az olvasó látni fogja, a beszélgetők alapvetően megőrizték az eseménytörténet kronológiáját, ugyanakkor különösen fontosnak gondolom a különböző időszakok, műhelyek, esztétikák folyamatos együttlátását, illetéknépp pedig a nyilvánvaló vagy rejtett, lehetséges összefüggések felhangosítását. Elöljáróban fontos azt is leszögezni, hogy a résztvevők szándékosan nem definiálták a független, alternatív, underground stb. fogalmakat; ahogy Nánay István rámutat, az

egy külön beszélgetés tárgya kellene, hogy legyen. Reméljük, hogy egyszer az a beszélgetés is elkészül majd.

Első rész

Jászay Tamás: Mindenkit köszöntök a THEALTER 30(+1) konferencia záróeseményén: a következő három és fél órában Fuchs Livia tánckritikus, táncművész, Nánay István színikritikus, színháztörténész és Imre Zoltán színháztörténész az elmúlt bő száz év független hazai színházi törekvéseiről fog beszélgetni. Megkérem Zolit, hogy mondja el, mi vár ránk ezen a délutánon.

Imre Zoltán: Köszönjük a meghívást. Izgalommal várom a beszélgetést, melynek témája a független színházak múltja és jelene. Megpróbálunk visszamenni egészen a XIX-XX. század fordulójáig és onnan végig követni a reform, amatőr, alternatív, független címkékkel ellátott közegnek, vagyis ennek a szinte megfoghatatlan színházi konglomerációnak a történetét, illetve történeteit. A kronológiát megtartottuk a közérthetőség kedvéért, de ez ne tévesszen meg senkit. Mint az rövidesen kiderül, nem folyamatos, hanem éppenhogy megszakításokkal és törésekkel operáló történetekről lesz szó.

A beszélgetés három, közel egyórás részből fog állni, mindegyik rész végén a közönségnek lehetősége lesz kérdéseket feltenni, mert nem biztos, hogy ami számunkra érthető, az a közönség számára is evidens. Az első rész a XIX-XX. századfordulójától a 60-as évekig követi ezeket a történeteket, a második rész a '60-as évektől a nyolcvanas évekig tart, és a harmadik a '80-as évek végétől egészen napjainkig jut el. Feltehetően és intenció szerint...

Nem tudunk majd mindenkit megemlíteni, mindenesetre mindegyik etapban szó lesz a társadalmi, ideológiai és politikai keretekről, az intézményi, pénzügyi és infrastrukturális viszonyokról, illetve az esztétikai elvekről és a formakánonokról. Amit elmondunk, az nem az egyetlen, hanem az egyik lehetséges narratívája a reform/amatőr/alternatív/független színházak történeteinek. A moderátor funkciót egymás között osztottuk fel. Így az első részt István tartja kézben, a második részt Livia, a harmadik részt pedig én.

Nánay István: Thália Társaság: hozzájuk kell visszaugranunk, a 20. század legelejére, az első évtizedre, mert akkor alakult egy olyan társulat, amit az alternatív és amatőr színház őseinek tekintünk.

IZ: Valóban, a Thália Társasághoz kell visszamennünk, ami 1904 és 1908 között létezett. Az alapítók: Bánóczy László, Benedek Marcell, Lukács György, és a hoz-

zájuk csatlakozó Hevesi Sándor. Három éppen leérettségizett diákról beszélünk, akik Európában utazgattak, és úgy gondolták, hogy számos dolog hiányzik a hazai színházból. Ebből eleve látszik az a fajta akarás, ami bennük munkálkodott, de fontos kimondani, hogy ők tényleg totál amatőrök voltak. Azt is mondhatnám, és mondták is nekik, hogy teljesen dilettánsok. Ezért hívták meg magukhoz a fiatal Hevesi Sándort, aki ekkor már a Nemzeti Színházban dolgozott, illetve nem dolgozott, mert nem nagyon kapott munkát, de majd később a Nemzeti Színház igazgatója lesz. Hevesi sem a gyakorlat, hanem az elmélet felől érkezett a színházba, hiszen színikritikákat és színházelméleti tanulmányokat írt a fővárosi lapokba. Ebben az értelemben tehát ő is laikusnak számított.

A Thália Társaságnak mint színháznak alapvetően két célja volt. Egyrészt a dramatikus kánon megújítása, azaz olyan nyugat- és kelet-európai darabok bemutatása, melyek a hazai színházak repertoárján nem szerepeltek. A másik cél a színpadra állítás és a színészi játék megújítása, főleg Hevesi tevékenysége alapján, akinek a fentiek miatt szintén jó gyakorlati iskolát jelentett a színházi műhely. Ehhez bővebben Hevesi 1908-as könyvét ajánlom, *Az előadás művészetét*, mert ott összefoglalta, hogy mi történt a próbák és a tréningek, azaz a képzés során (lásd <https://mek.oszk.hu/13000/13085/>). A Thália Társaságban már az alapszabályban kikötötték, hogy a társulatban hivatásos színészek, vagyis, akik színháznál le vannak szerződtetve, vagy akadémiát végeztek, lehetőség szerint nem játszhatnak. Vagyis a munkájuk amatőr színészekkel kezdődött. Színházi műhelyként dolgoztak tehát, ahol folyamatosan tréningeztek a színészek Hevesi vezetésével. A tréningek nagyon fontosak, mivel ezáltal megszületett egy új színházi iskola.

A Thália azonban nemcsak színház és színházi iskola volt, hanem fordítói műhely is, hiszen a játszott, új darabokat le kellett fordítani. Megpróbálták őket kiadni, vagyis könyvkiadóként is kívántak működni. A Thália Társaság társadalomkritikai fórumként is szerepet játszott, azaz áttételesen politikai funkciókkal is bírt. Amikor bemutatták például Ibsentől a *Nórát*, *A vadkacsát*, Gorkijtől az *Éjjeli menedékhelyet*, és sok más, az adott társadalmi berendezkedést bíráló művet, az a hivatalosságnak nem volt annyira kedves. Ezzel párhuzamosan a kiszolgáltatottak, a városi szegények felé fordultak, munkáselőadásokat tartottak, a munkásmozgalom felé orientálódtak, ami szintén nem tetszett a hivatalosságnak. Fontos az is, hogy vidéki turnéra mentek: megpróbálták megszervezni a saját bázisukat Budapesten kívül is.

Ismerjük fel, hogy rendkívül komplex modellt próbáltak kiépíteni a századfordulón ezek a „suhancok”. Ami persze Európában nem előzmény nélküli, gondoljunk csak a szabad színházak mozgalmára, André Antoine Théâtre Libre-jétől egészen a Moszkvai Művész Színházig. Ez a modell később is gyakran előkerül,

bár abban nem vagyok biztos, hogy Hevesiek mintájára. Mindenesetre hasonlóképpen működött később a Szegedi Egyetemi Színpad, az Universitas, az Orfeo, a Stúdió K, sőt még a Krétakör Színház is hasonlóan komplex módon képzelte el a színházcsinálást, amihez az előadásokon túl az iskola, a kiadás és a publikációs tevékenység ugyanúgy hozzátartozott.

Nehézségeik nekik is voltak természetesen, ahogy azóta az amatőr, alternatív, független színházaknak. Nem találtak megfelelő helyszínt, nem rendelkeztek megfelelő épülettel, s hiába fordultak a színházi szakmához, sehova sem engedték be őket. Amikor Lukács György elutazott Heidelbergbe egyetemre, akkor a Thália támogatásából kivonult a Lukács-család, és ez számos problémát eredményezett. Már a kezdetekkor létrehoztak egy pártolói kört, amelyben az akkori kultúra legradikálisabb, egyben legelítettebb tagjai jelentek meg, Bartók Bélától Balázs Béláig. Ez adta volna az anyagi háttérrel, valójában azonban a Lukács-papa vagyona volt az, ami segítette a Thália működését, s aminek hiánya később a folyamatos működést már nem tette lehetővé. Érdekes látni, hogyan képzeltek el azt, hogy gazdaságilag működhet ez a fajta színház.

A Thália Társaság vesztét éppen az okozta, ami a későbbi amatőr/alternatív/független színházak vesztét, hogy nemcsak a hivatalosság utasítja el őket, hanem a színházi szakma is. Persze a hivatásos színház egyénileg befogadta a Thália tagjait, főleg a színészeket. Törzs Jenőt például elszerződtette a Magyar Színház, Hevesit visszavette a Nemzeti Színház, és így lassan-lassan megszűnt a fenntartható bázis. Feltűnő, hogy már ekkor is csak egyéni szinten valósulhatott meg a befogadás, de társulati, intézményi szinten nem, amit a későbbiekben szintén látunk majd.

NI: Amikor megalakul ez a társaság, akkor alig van Budapesten színház, mármint olyan intézmény, amit művészszínháznak nevezünk. Van a Nemzeti, nemsokára lesz majd a Belvárosi, a Magyar, tehát van néhány színház, de nagy szükség van valamire, ami kívül van a mainstreamen, amit az említett színházak képviseltek. Semmi olyan nincsen, és 1945-ig, kis zárványoktól eltekintve, nem is lesz, ami megpróbálna a korabeli hivatalos színház monstruma ellen fellépni, ahelyett valami mást ajánlani. Ez a más nem csupán művészi másságot jelent, tehát az avantgárd különböző megnyilvánulásait, hanem politikailag is egyfajta másságot képvisel. Ezek a csoportok ugyanis a túlnyomórészt jobboldali ideológiával átszőtt politikai térben jelentkeznek. Nem véletlen, hogy a Thália a munkások felé orientálódik: hol másutt tudnának fellépni? Megvannak a szakszervezetek, azoknak a művelődési házai, ott fel lehet lépni, kedvezményeket is adnak. Erre figyeljünk később is – például a Független Színpad egész tevékenysége erre épül.

Alapkérdés, hogy mi az, hogy alternatív, mi az, hogy független, de ebbe mi most nem megyünk bele, mert az önmagában külön téma lenne. Ehelyett a mai beszélgetés keretében elfogadjuk azt, hogy az alternativitás, a függetlenség elsősorban működési, nem pedig tartalmi megközelítés. És én mégis szeretném hangsúlyozni, hogy tartalmi megközelítés is abban az értelemben, hogy ezek az alkotók másfajta színházat akarnak politikailag, ideológiailag és művészileg. Azt látjuk az első időszakban, hogy ha valaki alternatív utakat keres a művészetben, politikailag óhatatlanul a másik oldalra fog kerülni, és ha jól meggondoljuk, ez egészen a mai napig így működik.

Még egy dolgot hozzáteszek, ami fontos a Thália Társasággal kapcsolatban, ez pedig az, hogy nincs folytatás. Azt mondja Zoli, hogy intézményesen nem lehet átmenni az egyik félről a másikra, egy-egy embernek van átjárás, ami szintén mostanáig így van. De még ennél is súlyosabb következményekkel jár, hogy nincs folytatás: a Thália Társaság után hosszan semmi sem történik. A Thália tagjai közül többen egyébként a Tanácsköztársaság népbiztosai, népbiztos-helyettesei lesznek, ők dolgozzák ki azt a kultúrpolitikát, ami 1945 után működik az országban. Ők alakítják ki azt az egyetemi struktúrát, amit Hont Ferenc majd megcsinál 1945 után. Ezt csak azért emelem ki, mert egy sereg olyan dolog történik a Tanácsköztársaság 133 napja alatt, amit lehet különböző nézőpontokból vizsgálni, de tény, hogy a kor legizgalmasabb értelmiségi személyei dolgoztak benne, és közülük sokan vagy a Thália Társaságban, vagy annak a vonzáskörében voltak: ebből a szempontból is fontos kiindulópont a Thália.

Fuchs Livia: A múlt századfordulón senki nem gondolja a táncról, hogy az a színházművészet része lenne, s ezt nem csak nálunk volt általános, hanem szinte egész Európában. Magyarországra 1912-13-ban jön először Gyagilev társulata, vagyis az első független balett-együttes, amelyben a modern balett megszületik. Ez az első sokk a magyar kulturális életben, hogy ti. a balett is színházi jelenség. Miközben mi itt alternatív színházi irányokról beszélünk, gondoljunk bele, hogy a táncban az „alternatívok”, vagyis a „modernek” a balett ellenében határozták meg magukat, s ezzel eleve többszörösen hátrányos helyzetbe pozicionálták önmagukat.

Az újnak vagy szabadnak, később modernnek hívott tánc közegben ugyanis mindenki – a már említett szóhasználattal – dilettáns volt, mert éppen az ellen lázadt, ami a hagyományos színházi táncot, vagyis a balettképzést, balett-testképet, balettesztétikát jelentette. S ezt a lázadást csakis kívülről lehetett meglátni, de nem csak nálunk, hanem az egész világon. A démonikus ellenfél a balett, az akadémikus tradíció, amelyik a színházban a ti szóhasználatotokban a korabeli mainstream. Nagyon erős lázadás zajlik ekkor a sokféle új tánc nevében: a tánc

minden elemét megpróbálják újragondolni, és úgy tűnik, hogy ehhez nem szükséges a táncos háttér és előélet, vagyis kívülről jön mindenki, más szóval az akadémiai képzés és hagyomány felől nézve dilettáns.

Magyarországon az első alternatív tánckultúra a nők körében virágzik, ezáltal egyben egy női mozgalom is megjelenik, ami a női testről, a női önkifejezésről, szabadságról, kreativitásról szól, és mindvégig szoros kapcsolatban marad a korabeli nőmozgalmakkal. Az első generáció képviselői - Madzsar Alice, Dienes Valéria és Szentpál Olga - csak sokkal később gondoltak arra, hogy az új tánc színházi kifejezési forma is lenne: eleinte főként új életmódról volt szó, a modern élet megreformálásáról, azon belül pedig a nő helyzetének újrafogalmazásáról.

A mozgalom ezért sokkal inkább a társadalomba ágyazottan, nem pedig a művészeti élethez kapcsolódva indult. A táncban nagyon erősek voltak az európai hatások: a modernek közül is mindenki Nyugat-Európában talál olyan mintát, aminek a követésével elindulhat, és utána természetesen majd a saját útjára lép. A műhelymunka és a kísérletezés evidens ebben a körben, hiszen a balettel szemben kellett valamit a semmiből megteremteni, egyben az új, szabad nők önkifejezési formáját, a testkultúrában a női test egyenjogúsítását, illetve különbségének kimondását hangsúlyozni a férfi testekkel szemben.

Általában jómódú polgárasszonyok vezetik ezt a mozgalmat: mindenki a lakása nagyobb szobájában rendezi be az iskoláját, oda járnak a hölgyek tornázni, a testüket karbantartani. Csak magánstúdiók vannak, sok-sok tanítvány, és ahogy egyre inkább jelentkeznek a külső és belső impulzusok a megmutatkozásra, úgy alakul ki a tehetségesebb növendékekből egy kis társulat, ami már alkalmi fellépéseket is jelenthet. Ki tudják bérelni a Zeneakadémia kistermét, egy mozitermet, egy színházat a vasárnap délelőtti matiné idején, vagyis szerény a megmutatkozási lehetőségek száma.

A következő, fontos és izgalmas lépés a pedagógusképzés lesz. A mozgalom kiszélesedéséhez az kellett, hogy a növendékek rendelkezzenek pedagógiai végzettséggel is, és így terjedjen nem csak a budapesti belvárosban vagy Budán, hanem akár vidéken is az új tánc és az új testkultúra.

IZ: Egy dologgal egészíteném ki mindezt: Madzsar Alice *A női testkultúra új útjai* című könyve 1926-ban jelent meg először, de csak a második kiadás utolsó fejezetébe került be a művészi tánc. Addig ez a könyv valóban csak a női testkultúráról, a női identitásról és testfelszabadításról szólt. Ez amúgy jellemző az egész magyar avantgárdra: úgy gondolják ekkor, hogy a művészet nem önmagáért van, hanem a társadalomért, a közösségért, a társadalom jobbításáért. Ez a fajta társadalmi, szociológiai, politikai funkció már megjelent a Thália Társaságnál, ahogy később az avantgárd és a neo-avantgárd törekvéseiben. Megjegyzem: ahogy a

táncban, a Tháliában is meghatározó volt a nyugat- és kelet-európai minták átvétele.

FL: A táncban Dienes Valéria neve a legismertebb. Intellektuális közegeből érkezik, egyetemi végzettsége van, doktorál, filozófiát, matematikát, zenét, esztétikát tanul, vagyis szó szerint semmi köze a tánchoz. Párizsban sem a művészeti életben merül el, hanem filozófiát hallgat az egyetemen, de belekeveredik Raymond Duncan – ma talán így mondanánk – „hippikolóniájába”, és a legfontosabb számára az ott átélt tapasztalat lesz. Az az elementáris élmény, hogy a szavakon túl van valami nagyon lényeges, amit csak az emberi test tud kifejezni: az erős intellektualizmustól ez vezeti őt a mozgás, de nem a tánc felé.

Ne feledjük, hogy Raymond Duncan sem táncot tanít, hanem görög tornát, amit Dienes Valéria folytat az itteni reformiskolákban és a saját kurzusán, és ahogy Raymond, ő is a görög mozgásábrázolásokról indul ki. Így indul a pályája, a saját rendszere pedig, az orkesztika, a napi praxisban alakul és formálódik, s nála fonódik össze leginkább elmélet és gyakorlat. Dienes Valéria ekkor sem táncban, hanem egyetemes mozgásrendszerben gondolkodott; abban, hogy a mozgást mint kommunikációt hogyan lehet megközelíteni elméletileg, és aztán mindezt kipróbálta a gyakorlatban. Ugyanakkor nagyon szórványosak a színpadi munkái. Az első nyilvános bemutatkozás és a pedagógiai munka sikere vezeti oda, hogy később megalakítsa társulatát, az Orkesztikai Játékszínt.

Felmerül a kérdés, hogy a színpadi munkában mi volt az európai minta? Az európai modern táncot a korban pódiumtáncnak nevezték, ami azt jelentette, hogy szólista műfaj volt. Kibéreltek egy kávéházi, színházi, zeneakadémiai termet, ahol egy szólista különböző tematikájú táncokat adott elő, közben vagy szavalt valaki, vagy egy zongorista játszott. Ez volt az egyik színházi lehetőség a modern táncosok számára. A másik pedig a Lábán Rudolf-féle mozgáskórusok, a kollektivitást mindenek felett kultiváló, tömegeket mozgató, hatalmas, látványos, általában politikai töltetű nagy események.

Dienes Valériánál mindkét formát megtaláljuk: egyrészt szólókat csinált, vers-táncokat is, másrészt nagyszabású, nagy létszámú előadásokat, és bármilyen furcsa a témaválasztás – már ha avantgádról beszélünk –, de elsősorban misztériumjátékokat készített. Említetted a Thália tagjainak bevonódását a Tanácsköztársaságba. Dienes Valéria is erős baloldali elkötelezettségű, nagyon nyitott, intellektuális közegeben élt fiatalon, de aztán az ő személyes világnézeti fordulata vezetett oda, hogy a húszas évektől elsősorban mély katolicizmusából kiindulva misztériumokat dolgoz föl. Ennek voltak politikai vetületei is: a korabeli klérus és a vezető társadalmi réteg támogatta a munkáját és a növendékei is ebből a közegeből kerültek ki.

Sokat beszéltem Dienesről, mert neki közel sem volt olyan kapcsolata a színházi közeggel, mint Madzsarnak vagy Szentpálnak. És azt hiszem, ha Madzsar Alice nem találkozik Palasovszky Ödönnel, akkor valószínűleg ő sem dolgozik soha színpadon. De Palasovszky összes színpadi munkájában az ő növendékei voltak jelen, s ez vezetett oda, hogy Madzsar egyáltalán koreografálni kezdett.

IZ: Palasovszky Ödön és a Zöld Szamár Színház kapcsán csak néhány adalék. Palasovszky 1922-ben megírta Hevesy Ivánnal az *Új művészetet - Le a penészszerűséggel* című kiáltványt, de említenem kell a *Cikk-cakk esteket*, a *Rendkívüli Színpad* estjeit, a *Prometheust*, a *Korszerű szívet*, a *Géprombolókat*, illetve azt, hogy Madzsar Alice-szal és Róna Magdával megcsinálta az *Ayru lányát* és persze még sok más dolgot is kellene...

Viszont picit beszélnem kell arról is, hogyan alakulnak ezek a kezdeményezések a két világháború között, legyen szó táncról vagy színházról. Egyrészt marginális létben jönnek létre, másrészt olyan intézményekben, amelyek szintén kívül vannak a hivatalos és a hivatásos intézményrendszeren. Nem hanyagolható el Trianon kontextusa sem, ami meghatározza a kor hivatalos ideológiáját, azaz a múltból eredő, de a jövőre irányuló revízió elképzelése, vagyis az elcsatolt országrészek visszaszerzésére és a leválasztott nemzettek újraegyesítésére irányuló törekvés meghatározó. Az avantgárd szintén érdekelt a revízióban, csak hogy náluk ez a jelen hierarchiájának újravizionálására vonatkozik. Ők a jelen előfeltevéseit, berendezkedéseit, hagyományait, a jelen társadalomszerkezetét, a jelen ideológiáját kérdőjelezzik meg. A hivatalos ideológiának erre viszont nincs szüksége. Így az avantgárdot nem emeli be a hivatalos kultúra, hanem meghagyja marginalitásban.

Ha megnézzük az első világháború után újonnan létrejött kelet-európai országokat, azt látjuk, hogy az avantgárd törekvések a nemzeti színházakban jelentek meg, akár a Délvidéken, akár Csehszlovákiában, Lengyelországban, vagy éppen a balti államokban. Ott ezek a társulatok, alkotók vagy a Nemzeti Színházban, vagy pedig mainstream színházakban játszanak. A két világháború között nálunk elképzelhetetlen volt az, hogy Palasovszky vagy más formációk bemenjenek a nemzet színházába, mert az másfajta ideológiai fennhatóság alatt állt. S az is ugyanilyen elképzelhetetlen volt, hogy esetleg valamelyik mainstream színházban jelenjenek meg. A hivatalos ideológia és a szakma tehát kvázi avantgárd-ellenes. Ez a fajta marginális státusz egyébként megegyezik a nyugat-európai trendekkel, csak hogy ott ezek az alkotók és intézmények idővel bekerülnek a mainstreambe. Magyarországon ez nem történik meg, vagy ha igen, csak 1945 után, s akkor is nagyon furcsán.

Palasovszkyék kapcsán a mai napig az van a köztudatban, már ha egyáltalán bármi, hogy humoros kis összejöveteleket tartottak, gondolva itt például a *Cikk-cakk estekre*. Ezek sem voltak csak és kizárólag vicces összejövetelek, de ha olyan eseményekre gondolunk, mint akár a *Géprombolók* betiltott előadására, vagy arra, amit a kórusokkal műveltek, akkor már nem tudjuk ilyen könnyedén lesöpörni őket. Sőt, csináltak hatalmas játékokat is több száz ember felvonultatásával. Ernst Toller *Géprombolók* című darabja szintén különböző munkáskórusok bevonásával készült, be is mutatták volna, ha a hatalom a főpróba után nem tiltja be. Tehát már az avantgárd kapcsán is megjelent a hivatalos cenzúra, ezáltal az elnyomás, és ami talán még rosszabb, az elhallgatás. Ahogy már utaltatok rá, ezek a törekvések a hatalom kényszerítő ereje által, illetve saját céljaik által a munkáskultúra felé orientálódtak, ami eleve gyanús volt akkor a hatalom nézőpontjából. Hozzá kell azonban tenni, hogy ez a munkáskultúra nem az a munkáskultúra, ami majd 1949 után a kommunista párt irányításával és ellenőrzésével létrejön: ez még politikai pártoktól független kultúra, független és különböző célokkal, elképzelésekkel, illetve saját, független intézményrendszerrel.

NI: Azért fontos Palasovszky Ödönről beszélni, mert ő beemeli azt a fajta táncot a színpadra, amiről Livia beszélt. Átveszi a munkáskultúrából a szavalókórust, az agitációs műfajokat. Kölcsönvesz bizonyos dolgokat a misztériumjátásból, egészen más hangsúlyokkal. Szintén nagyon lényeges, és az egész magyar avantgárdban meghatározó a képzőművészet: gondoljunk csak arra, hogy a Zöld Számár elnevezés is képzőművészeti alkotás ihlette név. Az a fajta képzőművészet, amit Kassák Lajos és köre, Bortnyik Sándor és mások műveltek, megjelenik a színpadi térformálásban, a látványteremtésben.

Ha úgy tetszik, Palasovszky szintetizáló művész egy olyan korban, amikor szó sincsen semmifajta szintézisről. Ráadásul ő szinkronban van a külföldi avantgárd irányzatokkal, ami később sokszor fog előjönni, akár az Egyetemi Színpaddal, akár a Szegedi Egyetemi Színpaddal kapcsolatban, hogy ti. egyfajta közvetítő szerepet játszik az avantgárd a nyugati művészet és az itteni művészek között.

Ha a munkás kapcsolódásról beszélünk, akkor muszáj említenünk a Független Színpadot, ami a korszak harmadik lényeges pillére, ami éppen innen, Szegedről indul, hiszen Hont Ferenc itt alapítja meg a színpadot. A kor fontos szellemi műhelye ez, ami aztán némi átalakulás után, amikor a negyvenes években Pesten folytatja a munkát, már erősen fasiszta- és háborúellenes formáció. A tagok ekkor zömmel a Nemzeti Színház azon művészei, akik származásuknál fogva már nem léphetnek fel egyetlen színházban sem.

Ennek sokféle elágazása van, de amit ők csinálnak, az ti., hogy felülnek a teherautóra és elkezdenek játszani, az, hogy oda mennek, ahol az emberek vannak,

ez nagyon lényeges. Ez a későbbi alternatív és amatőr színházi történetben rendre elő fog jönni, mindig azzal a felkiáltással, hogy ezt éppen akkor találták ki: amikor Schilling Árpád csinálta ezt (*Szerelem vagy amit akartok* – a szerk. megj.), öles betűkkel hirdették, hogy ilyen még nem volt soha Magyarországon. Pedig de, még Major Tamásék is csinálták, amikor a *Duda Gyurít* vagy Csokonai-darabokat játszottak, tendenciózusan, mögöttük akkor már ott van az illegális kommunista párt, de az művészileg nem befolyásolja őket. Tehát itt megint egy erős politikai vetület jelenik meg. Ebben a témában muszáj említeni ifjú Horváth Istvánt is, aki Szegeden egyébként sem maradhat említés nélkül: ha az ő élete kiteljesedik, akkor lehet, hogy a magyar hivatásos színház története is picit másképpen alakul.

FL: Az intézményesülési problémákhoz szólnék hozzá röviden. A pedagógiai műhelyekből kinövő társulatok soha nem intézményesültek, mindig is a művészeti élet periferiáján lebegtek. Viszont furcsa helyzet alakult ki a húszas évek közepén a korabeli modern tánc, vagy ahogy ezt nálunk hívták, a mozdulatművészeti képzés területén. A Testnevelési Főiskola megnyitása miatt kénytelen volt ugyanis intézményesülni a modern tánc oktatása, hogy kimondhassák, nem pusztán a test nevelése, magyarul torna, amit tanítanak. Akik mozdulatművészek voltak, azt gondolták, hogy ők – a test mellett a szellemet és a lelket is bevonó – művészetoktatást végeznek, és hogy ez működhessen, hogy legyen erre engedélyük, el kellett ismertetniük a modern tánc oktatását, mert addig csak ballet és társastánc-pedagógusokat képeztek, és ezt nevezték táncoktatásnak.

A Testnevelési Főiskola megalakulása miatt jött létre a Mozdulatkultúra Egyesület, és különvált a mozgás gimnasztikai és tánc része, és elindult a mozdulatművész pedagógusképzés nem állami támogatással, de állami diplomával. Ennek a megszűnése szörnyű hiátust teremt majd a magyar táncéletben 1948 után.

A másik megjegyzésem ahhoz kapcsolódik, hogy az avantgárd mindig a periferián marad. A harmincas évek közepétől a magyar népi kultúra erős támogatást kapott a hatalom részéről, elsősorban ideológiai és idegenforgalmi szempontból. A Gyöngyösbokréta mozgalom, ami 1933-ban indul, minden év augusztus 20-án az ország legkülönbözőbb helyeiről érkező parasztszerepeket mutatott be a fővárosban úgy, mint a magyar nemzet egységét, sokféleségét reprezentáló művészeti eseményt. Az ötvenes években, amikor a néptánc kitüntetett helyzetbe kerül az állam részéről – miközben a modern tánc minden formáját épp betiltotta a Belügyminisztérium –, annak az előzménye itt keresendő, és az erős politikai okok is világosak.

A harmadik megjegyzésem, hogy még nem esett szó a harmadik jelentős iskoláról: a Szentpál-iskoláról. Az alapító-vezető Szentpál Olga erősen kötődött Hont

Ferenchez és a szegedi fiatalokhoz, sőt, a korabeli Zene- és Színi Akadémiához is, mert Szentpál mindkét intézményben – miután az előbbiben zongoraművész diplomát szerzett – oktatott. Szentpál sem táncosként indult, hiszen a tízes évek legkorszerűbb zenepedagógiai módszerét sajátította el Hellerauban, így mint ritmikus gimnasztika tanár nyitotta meg magánstúdióját, amelyből aztán a legkorszerűbb és legkomplexebb táncoktatási intézmény született meg. (A korszak leg híresebb német moderntánc-társulata, a Jooss együttes több növendékét is le szerződtette.) Szentpál is végzett táncelméleti kutatást a tanítás és a koreográfálás mellett.

Sajnos az ő szakmai pályája kényszerű kanyart vett az említett 1948-as betiltás miatt. A mozgásművészet hivatalos elítélésekor Szentpál önkritikát gyakorolt, vagyis meg kellett tagadnia addigi munkásságát. S bár a harmincas évektől kialakult szoros szellemi kötelék továbbra is a kor vezető figuráihoz (Hont Ferenc, Ortutay Gyula) kötötte őt, a Színművészeti Főiskoláról – miközben az általa megálmodott modern tánc szak néptáncpedagógusok képzésévé alakult át – el kellett jönnie, és az egyik tanítványa vezetésével induló Állami Balett Intézetben is történelmitársastánc-tanárként működhetett csak.

IZ: Én még két dolgot említenék. Egyrészt, hogy vannak olyan folyóiratok, mint a *Tett*, a *Ma*, vagy az *Új Föld*, melyek publikálják azokat a nyugat- és kelet-európai (színházi) gondolatokat, amelyek aztán megtermékenyítik ezt a közeget. Például a Bécsben megjelenő *Ma* színházi és zenei különszáma az 1924-es bécsi színházi világkiállítással párhuzamosan jön létre. Utána megszületnek a harmincas években azok a táncos és színházi folyóiratok, amelyek megpróbálják lekövetni azokat a folyamatokat, amiket ezek és más európai csapatok művelnek (*Színház és film*, *A Színpad*, *Független Színpad*, illetve *A Tánc*, *Mozdulat-kultúra*).

Másrészt fontos még a Bauhaus, illetve a Bauhaus magyar kapcsolatai. A Bauhaus Weimarban van ugyan, de ha megnézzük a *Die Bühne im Bauhaus* című kiadványt, azt látjuk, hogy zömmel magyar szerzők szerepelnek benne. Oskar Schlemmer szerkeszti, utána Moholy-Nagy László, Molnár Farkas új színházterve látható, Breuer Marcell színpadképekkel, színháztervekkel jelenik meg. Itt tevékenykedik Weininger Andor, avagy Anton Weininger, ahogy Nyugat-Európában ismerik, akinek a gömbszínház modelljét köszönhetjük.

Ezek a szerzők nem jönnek vissza Magyarországra, vagy ha valaki visszajön közülük, mint például Molnár Farkas, soha többé nem foglalkozik színházzal, hanem tervezőirodát nyit és befejezi művészeti tevékenységét. Moholy-Nagy Berlinből a harmincas években Egyesült Államokba megy, ez tehát az egyik irány. A másik irányt Mácza Jánossal lehet szemléltetni, aki a Tanácsköztársaság színházi népbiztosa, utána Kassákékkal Bécsbe megy, majd Moszkvába, de többé ő

sem jön haza. Azt akartam csupán szemléltetni, hogy ebben az időszakban sem túlságosan befogadó a közeg, és a külföldre való távozás már akkor reális opciónak tűnt, ahogy a későbbiekben is.

NI: Hozzá kell tennem, hogy a Bauhausnak nincs hatása a magyar művészetre, az építészetre igen, de a színházra nincsen, kivéve az utóbbi idők bábszínházára. Ma a bábművészetben egy sereg dolog megjelenik: a Bauhausra most sokan rácsodálkoznak.

Második rész

FL: A beszélgetés elején elhangzott, hogy a második rész a hatvanas-hetvenes évekről szól majd, de előtte muszáj, hogy beszéljek picit az ötvenes évekről, legalábbis a tánc szempontjából ez elengedhetetlen. A hazai táncéletben ugyanis drámai következményekkel járt az úgynevezett szovjetizálás; az, hogy a kultúrpolitika a szovjet mintát vette át, aminek következtében 1948-tól a már említett belügyminiszteri rendelet tiltotta be a modern tánc, vagyis a mozgás- vagy mozgulatművészet minden formáját. Nem lehetett oktatni, nem lehetett előadást tartani, akik eddig ebben tevékenykedtek, vagy abbahagyták a pályát, vagy átképeztek magukat a két, ettől fogva támogatott táncművészeti ág, a klasszikus balett és a néptánc gyakorlására és oktatására.

Egyetlen balettegyüttesünk volt, az Operaházban, s a balettrepertoárnak (és -oktatásnak) is, amely korábban a Gyagilev nevével fémjelzett modernizmust követte, természetesen a szovjet balett lett az új mintája. A Szovjetunió – ahol az Isadora Duncan által vezetett szabadtánc-iskolák 1927-től megszűntek, s ugyanekkorra az avantgárd tánckísérleteknek is befellegzett – volt az első olyan ország, ahol erős ideológiai nyomásra hivatásos néptáncgyüttesek alakultak, hogy a nagy Szovjetunió nemzeti sokszínűségét reprezentálják.

Ennek mintájára aztán 1949 után nálunk is sorban alakultak meg a hivatásos néptáncgyüttesek, hiszen a néptánc akkor már negyed évszázada népszerű volt a falusiak és a városi amatőrök körében. A modern táncnak pedig egy pillanat alatt vége lett: 1948-tól 1982-ig megszakad a szellemi és pedagógiai folytonosság. A művészi kontinuitás számára ez a fajta megszakítottság tragikus következményekkel járt, hihetetlen sokrétű szellemi és szakmai tudás és tapasztalat sülyyed el, vált láthatatlanná, átadhatatlanná. Ezért a nyolcvanas évek elejétől induló új alkotógenerációnak a semmiből kellett megfogalmaznia magát, hiszen nem voltak se elődei, se gyökerei, se mesterei.

Az 1960-as évek tánc történeti szempontból mégis izgalmas korszak volt, bár a fentiek miatt az újítások csak a támogatott balett és néptánc közegében szület-

hettek meg. Ennek az újfajta pezsgésnek az 1956 után kezdődő konszolidációhoz van köze, ami táncban elsősorban a színházi decentralizációhoz kötődik. Bár függetlenekről beszélünk, az 1958-ban induló Pécsi Balettet mégis említeni kell, mert az volt az első olyan államilag támogatott balettegyüttes, amelyik művészileg majdhogynem a túrt kategóriába csúszott. Egy államilag fenntartott színházi társulat tagozata volt, amelynek a vezetését azért vállalta el Eck Imre azért, hogy modern balettegyüttest formálhasson; olyat, ami nem a szovjet heroikus balett-drámák kánonját követi, hanem korszerű, kortárs témákhoz keres újfajta színházi nyelvet.

A kőszínházi területtel itt most részletesebben nem foglalkozunk, de a kísérletező amatőr néptáncalkotókra és az akkoriban induló Imre Zoltánra Szegeden nagyon erősen hatott Eck modernizmusa, hiszen ekkoriban teljesen elzárva éltünk Nyugat-Európától: a vasfüggönyön 1969-ig egyetlen modern társulat, irányzat, koreográfia sem jutott át. Legfeljebb értetlenkedő vagy ledorongoló kritikát lehetett olvasni a *Muzsika* táncrovatában az „antihumánus” kortárs irányzatokról azoktól, akik állami támogatással ki-kijutottak Nyugat-Európa egy-egy táncfesztiváljára.

NI: Ezt az időszakot alkorszakokra lehetne bontani. 1948-49 korszakhatár, amikor államosítják a színházakat, innentől kezdve teljesen másfajta színházi rendszer van, hiszen addig csak kizárólag magánszínházak léteznek az Állami Operaház és a Nemzeti Színház kivételével.

Hont Ferenc 1945-ben újraindítja a színházi életet, ebben neki elévülhetetlen érdemei és elévülhetetlen bűnei vannak. Palasovszky Ödön kapcsán beszélni kell arról, hogy a mostani Örkény Színház helyisége színház volt korábban is, a háború előtt a Pütkösti Andor-féle Madách Színház, egy baloldali antifasiszta színház működött itt. Nagyon jó hely volt abban az értelemben, hogy háborús bevetések nem nagyon érték, viszonylag épen megmaradt. A háború után Palasovszky azonnal rástartolt, az összes magánpénzét beletette, hogy felújítsa, mivel mindent kilóptak belőle. Amikor már minden megvolt, akkor Hont Ferenc egyszerűen elvette tőle a színházat, mondván, hogy a főiskolának szüksége van egy gyakorló helyszínre.

1949-ig nincsen semmi különös a színházművészetben, de az államosítást nem lehet megkerülni, mert fordulópont. Mivel járt az államosítás? Csupa jó dologgal. Biztos fizetés, nyugdíj, állami garancia mindenre – arra is, hogy mit játszatsz, és arra is, hogy mit nem. Tehát minden nagyon-nagyon jó, de ahogy Lívia elmondta, ahogy kortárs tánc nincs, természetesen kortárs színház sincs. Kétféle színház van: az amatőrizmus, ami műkedvelést jelent, illetve a hivatásos színház.

A műkedvelést azért kell megemlíteni, mert végül az hoz valami pezsgést ebbe a színházi világba, ami az amatőrökből, a műkedvelőkből nőtt ki. Mindenütt muszáj volt műkedvelő csoportokat létrehozni, mert az emberek szabadidejét ellenőrizni kellett, a hatalom látni akarta, hogy jól töltik-e azt el. Jó az, ha tudjuk, hogy ki mit csinál, de még jobb, ha befolyásolni is tudjuk azáltal, hogy mit fog játszani vagy táncolni. Csak színjátszó csoportból volt hatezer az országban az ötvenes évek elején. Képzeljük el, hogy ez milyen volt: művészileg és ideológiailag is nulla, hiszen csak április 4-re, május 1-re meg november 7-re, tehát az állami ünnepekre hoztak létre valamilyen műsort. Illetve voltak azok az együttesek, főleg falun vagy kisvárosban, ahol megmaradtak bizonyos hagyományok, azaz népszínműveket, esetleg operetteket, tehát szórakoztató műveket játszottak. Ezek mentek tovább akkor is, amikor az ideológia ezt már nem nagyon kedvelte.

1956 után minden megváltozik: a kötelező műkedvelés megszűnik, rögtön négyezerre zuhan a színjátszó csoportok száma, majd néhány év múlva kétezerre csökken. De nem is ez az érdekes, hanem az, hogy '56 után létrejön néhány olyan együttes, amelyik másképpen kezd működni. Megpróbál kibújni a kényszer alól, hiszen ott is működik a túrt, támogatott és tiltott kategória. Itt persze kicsit másképpen, mert nem a központban bírálják el, hanem, mondjuk, a falusi tanács népművelési osztályának előadója a cenzor, aki azt se tudja, hogy mit adnak be neki.

Nagy változást hoz az egyetemi színpadok megszületése. Létrejönnek egy pár városban, főleg munkásvárosokban, olyan együttesek, amelyek lényegében a színházat jelentik azon a településen. Tatabányán, Zalaegerszegen nincs másik színház. Tudjuk, hogy milyen volt a kaposvári színház az ötvenes, hatvanas években, ezért azt mondom, ott sincs ekkor színház: mielőtt Zsámbéki Gáborék odamennek, büntetőtábor volt – aki odakerült, az elásta magát a pályán.

1956 után sok mindent lehetett csinálni, mert hozzáférhetett az ember nyugati darabokhoz. Játsszani nem, de olvasni lehetett őket, és amit a hivatásos színházak nem mutathattak be, azokat elkezdték játszani azok az együttesek, amelyek kevesebb figyelmet kaptak, vagyis az úgynevezett amatőr színházak. Muszáj volt rájuk kitalálni egy nevet, hogy beazonosítsák őket, hogy ők nem műkedvelők, hanem mások.

Az az elnevezés ragadt rájuk, hogy amatőr színház, ilyen volt az Universitas Együttes, a Szegedi Egyetemi Színpad, a miskolci Manézs, a tatabányai Bányász, a zalaegerszegi Reflex, a pécsi Amatőr, hogy csak a legfontosabbakat említsem – ezek adták a közeg ősalternatívását. Minden ilyen együttes személyhez kötődött: attól lettek olyanok, amilyenek, hogy valaki vezette őket. Volt egy szellemi vezér: Paál István, Ruszt József, Éless Béla, Lengyel Pál, idősebb Bagossy László, Merő Béla.

A hatvanas években nagyon fontos szerep jutott nekik, nemcsak azért, mert mást játszottak, mert előadhattak olyasmit, amit mások nem, hanem azért is, mert közülük egyre többen jutottak ki különböző nyugati fesztiválokra, ahol egyszer csak mellbe vágta őket, hogy másfajta színház is van a világon, mint amivel ők addig találkoztak. Mondjuk, amikor Grotowski színházával találkoztak, elindul Magyarországon egy nagyon erős Grotowski-hatás, ami szinte mindegyik együttesen végigrohan, kinél jobban, kinél kevésbé. Rusztnak az egész pályáját meghatározza, de tulajdonképpen Paál Istvánnál is nagyon jelentős lett.

Ez az „arany élet” körülbelül 1969-ig működik. 1968 rendesen pofán csapja az egész magyar fiatalságot, ebből, ahogy '56-ból is, nagyon nehéz fölállni. '68 bizonyos szempontból még súlyosabb traumákat okozott. Különös tekintettel arra, hogy '56 után kinyílt, elindult valami: volt egy Egyetemi Színpad, ahol sok mindent ki lehetett mondani. '69 után viszont, amikor a Szovjetunió nehezményezte, hogy a cseheknél, lengyeleknél, magyaroknál más utat akartak járni, jöttek a retorziók. Ezek a '70-es évek elejére kulmináltak: jöttek a különböző perek, közgazdász-, filozófus- és orvospercek, az első nagy antiszemita megmozdulások. Ez pedig derékba töri az egész amatőr színházi mozgalmat, amit 1973-75 között lefejeznek.

Említetted a Pécsi Balettet, és éppen Pécs rendkívül izgalmas hely ebből a szempontból. Aczél György jó barátja és harcostársa az ottani igazgató, így amikor Paál Istvánt ki kell vonni az alternatív színházból, akkor hiába nincs főiskolai végzettsége, gyorsan felajánlanak neki egy vendégrendezést, és utána rögtön szerződtetik is. Működik, amiről már beszéltünk: egyénenként nemhogy be lehet menni a hivatásosok közé, hanem kifejezetten be is húzzák az egyéneket.

Kicsit más a konstelláció, de Zsámbéki Gábor fölajánlja a Manézs Színpadnak, hogy jöhet tőlük, aki akar, segédszínésznek. És ez nem kevés: a kaposvári színház segédszínészekből nő fel, abból lesz a későbbi nagyon erős társulat. Lengyel Pál megkapja a segédrendezői lehetőséget. Az egy más kérdés, hogy azok közül, akik odamennek a Manézsba, alig marad valaki, mert nem bírják a hivatásos színházi gyűródést. Úgy, ahogy később a Stúdió K sem fogja ezt, amikor Schwajda György meghívja őket Szolnokra.

IZ: Hadd fűzzek ehhez hozzá valamit: akkor én a Stúdió K tagja voltam. Mielőtt odakerültem volna már elkezdődött az együttműködés Szolnokkal, és egy idő után kialakult a színházon belül, hogy a nagyobb szerepeket a hivatásosok játszották, a kisebbeket pedig a Stúdió K tagjai. Amiért a Stúdió K belement ebbe, hogy a társulat néhány tagját szerződtették, akik eljátszották ugyan ezeket a kisebb szerepeket, de mellette csinálhattak önállóan előadást. Ez azonban a Stúdió K társulatán belül idézett elő feszültséget, mert volt néhány ember Fodorral

együtt, akiknek ez volt a hivatása, ezért fizetést kaptak, és voltak az amatőrök, mi, akik jártunk egyetemre, mellette dolgoztunk, hogy meg tudjunk élni, és csináltuk a Stúdió K-t.

NI: Valóban nehéz ügy, hogy át lehet-e menni kollektíven egyik helyről a másikra. Amikor lefejezik a mozgalmat, úgy tűnik, hogy ez folytathatatlan, miközben természetesen lesz folytatása, de ez már egy következő fejezet, mondjuk, az Arvira vagy az Utcaszínház. Ne felejtsük, hogy Paál István továbbviszi Pécsre, amit csinált, hiszen elkészíti az *Übüt* és Camus *Caliguláját* – már önmagában a választás kiveri a biztosítékot, de ahogy megcsinálja, az aztán végképp. Majd elmegy Szolnokra, ahol zsinórban csinálja azokat az előadásokat, amelyek szembe helyezkednek a hivatalos kultúrpolitikával, gondoljunk *Az ember tragédiájára*, a *Tangóra*, de akár az egész stúdiószínházi működésére.

Rusznak az egész tevékenységéről elmondható ugyanez, de gondolhatunk Ács Jánosra is, aki színész volt Szegeden. Ő bekerülve a hivatásos színházba, megrendezi a máig leghangosabb ellenzéki hivatásos színházi előadást, a *Marat/Sade*-ot Kaposváron. De ha megnézzük, hogy mi mindent csinál még Ács, és milyen stílusban, akkor az látszik, hogy amit fölszedtek külföldön meg a saját élményeiken keresztül az alternatív létben, az valamilyen formában átmegy a hivatásosba is. Vagy mondhatnám Ascher Tamást, akinek sok munkája viszi hozzá az általa látott élményeket, miközben ő nem egy alternatív alkotó. Említhetném a régi Szikora Jánost is, a pécsi, a győri, a szolnoki első időszakát is, amelyekben mind ott van az ő első alternatív együttesének az összes tapasztalata. Itt tehát kicsit más a helyzet, mint a két világháború között: jobban beépülnek azok az impulzusok, amik az alternatív színházi világból jöttek.

IZ: Hont Ferenc például teljes mértékben beépült a hivatásos színházba, csak nem biztos, hogy ez a hivatásos színháznak egyértelműen a javára vált, lásd mindazt, amit 1949 után művelt. Minden hatalmat magához vett, a Főiskolát ő vezette, a Madách Színházat ő akarta irányítani, és még különböző funkciókat is magához vont. Kicsit más, hogy Paálnak, Ácsnak, Árkosinak is lettek remek rendezései, de ezek azért alapvetően nem változtatták meg a hivatásos közeget.

Sajnos az a fajta színházi működés, ahogy Szegeden, az Egyetemi Színpadon, vagy a Stúdió K-ban dolgoztak, a hivatásos közeget nem változtatta meg hozzáállásában, működésében, szervezetileg, vagy akárcsak a próbafolyamataiban. Épp ellenkezőleg: mintha őket ez a rendszer lenyelte és bedarált volna. Emellett léteztek persze a kiugró előadások, de maga a közeg nem igazán változott, és az olyan félig független intézmény, mint a Stúdió K, sem tud igazán intézménye-

sülni, hivatalos ideológiai és pénzügyi okokból sem, még akkor sem, ha már ötven éve működik. Egyszerűen a nagyközönséghez nem jut el...

Ami még ebben a korszakban nagyon izgalmas, és ez megint visszamegy a Tháliára, bár nem közvetlenül, hogy az olyan műhelyek, mint Szeged, az Universitas, megpróbálnak autonóm vagy félautonóm zónaként, komplex módon működni a Kádár-korszak elnyomó hatalmi kontextusában. A budapesti Egyetemi Színpad, ami összművészeti térként tettelezte magát, ahol nemcsak színház volt, hanem zene, filmvetítések, meg persze fontos beszélgetések kortárs problémákról, és sok más izgalmas dolog.

Zárójelben: az Egyetemi Színpad belső kiképzése, a nézőtér-színpad frontális és mozdíthatatlan elrendezése, színpadának mérete, formája és elhelyezkedése tulajdonképpen alkalmatlanná kellett volna hogy tegye kísérleti előadások létrehozására, s ennek ellenére mégis létrejöttek ilyenek. Gondoljunk csak a *Karnyónéra* vagy a *Pokol nyolcadik körére*. De a Szegedi Egyetem, akkoriban JATE, Auditorium Maximuma sem kifejezetten flexibilis, kísérleti tér, ennek ellenére itt valósult meg az *Örök Elektra* vagy a *Petőfi-rock*...

Visszatérve a helyszínre: ezekre a helyekre és alkalmakra eljönnek szociológusok, politológusok, irodalomtörténészek, filmesek, bölcsesek, egyetemisták, azaz egy széles értelmiségi réteg, akik viszonylag szabadon beszélnek itt, miközben ennek a hivatalos kultúrában nincs helye és helyszíne. A Szegedi Egyetemi Színpad sem csupán előadásokat hozott létre, a tevékenysége ennél sokkal szélesebb volt. S ami még jellemző, hogy ezek a zónák nemcsak Budapesten, hanem országszerte létrejönnek, mint például a miskolci Manézs, a zalaegerszegi Reflex, a tatai Bányász Színpad, vagy éppen a debreceni Főnix.

Az amatőr jelzőt egyébként nem a közeg tagjai választják, hanem a hivatásos színház képviselői aggatják rájuk. Az 1973-ban a Színházművészeti Szövetség ülésén, aztán majd az *Újírás* című folyóirat lapjain Kazimir Károly, a hivatalság egyik főszereplője fölhaborodott azon, hogy vannak ezek az amatőrök, akik valami mást akarnak csinálni, s még önállóan is, mint amit a hivatásosok, amit a kőszínházak (Kazimir Károly: *Színházi gondok*, *Újírás* 1973[6]: 117-121). A két közeg viszonyának a megoldására pedig azt javasolta, hogy a legtehetségesebbek jelentkezzenek a Főiskolára, s ha valóban jók, felveszik őket.

Részeről ez megint egyfajta hatalmi helyzet megképezése volt, hiszen így az amatőrök csak a hivatásos színház előszobájaként, óvodájaként tetteleződtek, nem pedig független és autonóm színházcsinálókként. Kazimir tehát fenyegetésként érzekelte, hogy félautonóm terekben megjelennek olyan hangok és módszerek, amelyek a hivatalos helyeken nem, vagy csak a kettős beszéden keresztül. S nemcsak ő gondolta ezt így: a kérdésben a szakma egységesnek tűnt, lásd például Giricz Mátyás 70-es évekbeli nyilatkozatait a Szegedi Egyetemi Színpaddal kap-

csolatban. Ennek a félelemnek a folyamatossága megvan a századfordulótól szinte a mai napig: az avantgárd vagy neoavantgárd kísérletek elutasítása nem feltétlenül a hivatalos politika vagy hivatalos ideológia felől jön, persze azért onnan is, hanem a szakma felől. Ami, valljuk be, felettébb furcsa.

FL: A tánc szempontjából csodálatos periódus a hatvanas-hetvenes évek, mert különös helyzet állt elő: a támogatott és hivatalos táncélet mellett, amit a két balettegyüttes, illetve a négy hivatásos néptáncgyüttes jelent, létezett egy hatalmas amatőr néptáncmozgalom. Ahogy mondtam, modern tánc rég nincs, de ekkortájt jelentkezik egy olyan néptáncos generáció, akiket a Nyugat-Európából a nagy országos néptáncfesztiválokra érkezők elkezdnek „magyar iskolaként” aposztrofálni. Itt ugyanis valami olyasmi történt, ami Nyugat-Európában a baletten zajlott ugyanekkor.

A művészet alakulását hullámszerűen képzelem el: vannak progresszív korszakok, aztán stagnálások, mélypontok, és utána megint elindul valami. A balett a hatvanas években padlón van, senkit nem érdekel igazán Nyugat-Európában, mert addigra lett visszavonhatatlanul vége a Gyagilev-féle néhai modernizmusnak. Mindenki ki volt éhezve valamiféle változásra, megújulásra, és ekkor zúdul át Nyugat-Európába az amerikai modern tánc, ami megtermékenyíti az európai balettéletet, hiszen más nem nagyon volt, mert a modern tánc európai központja korábban német nyelvterületre korlátozódott, és a náciizmus kultúrpolitikája – éppen a tánc szoros kötődése miatt a testkultúra mozgalmakhoz – erőteljesen támogatta, szemben minden más modern művészettel. Ezért aztán az európai modern tánc szinte eltűnt a színpadokról. Az amerikai modern tánc hatására viszont a hatvanas évektől megindult a korábbi esztétikai ellentétek feloldódása. Ettől kezdve a balett és a modern tánc szinte egymásba csúszik, hogy a balettből eleven színházi forma, ún. táncszínház lehessen, azaz korszerű színházi táncnyelv születik.

Nálunk eközben mi történik? Nincs se amerikai, se európai modern tánc, viszont van egy gazdag amatőr néptánc-kultúra, és 1964-től, tehát korábban, mint Kazincbarcika (az ifj. Horváth István Amatőr Színjátszó Fesztivál 1972-ben indult el – a szerk. megj.), beindulnak az országos fesztiválok. A szolnoki és zalaegerszegi találkozók, koreográfusi versenyek hangulata olyan, mint egy iskola nélküli továbbképzés. Nagy szakmai viták vannak, és mindenki, akiben mozog valami kreativitás, meg akarja itt mutatni magát. És senki nem a profik által képviselt néptáncfeldolgozási modelleket utánozza.

A táncban hiányzik az, ami a színházban erős tradíció, hogy ti. rendezőileg másképp interpretálnak egy klasszikus művet. A táncművészetben – kivéve a nagy operaházi műsorrendeket – csak eredeti művekkel jelentkezik minden

együttes. És az amatőr néptáncfesztiválokon megjelenő új művek egymással versenyeznek, az alkotók esztétikai nézeteiket ütköztetik egymással és persze a zsűrivel is, vitatkoznak, és az a generáció nyeri sorra ezeket a fesztiválokat, amelyek azt állítja a műveivel is, hogy a néptánc is lehet színházi nyelv, vagy legalább azzá kellene tenni.

Mit értenek színházi nyelv alatt? Azt, hogy a mával kellene foglalkozni, és ehhez át lehet lépni a folklór kereteit, a hagyomány szabadon formálható a jelenhez. A néptánc korábban kizárólag állami reprezentatív funkcióban jelent meg, de őket ez érdekelte a legkevésbé. Jellemző az is, hogy a koreográfusok hivatkozási alapja, ha mintákról, művészi ideálokról van szó, nem a korabeli színház, hanem a korabeli filmművészet: azt mondják, hogy legyünk olyanok, mint például Jancsó Miklós. A hatvanas évek végén, hetvenes évek elején járunk, és a koreográfusok is azt vallják, hogy a művészetnek bele kell szólni a világ dolgába, ezért ők is etikai problémákkal, a jelennel kívánnak foglalkozni abból a nyelvből, a néptáncból kiindulva, amit ismernek. És mindenki kísérletezik.

Miért lehetett éppen itt, ebben a valójában támogatott amatőr közegben kísérletezni? Egyrészt egy táncműsornál csak a műcímeket kellett leadni, és ha nincs odaírva, hogy Ionesco vagy Beckett, akkor nincs baj, vagyis a cenzúra nem akadályozott semmit. Amatőrként nagyon szabadon lehetett működni: melyik pártfunkcionárius ismerte fel vajon, hogy egy *Requiem a forradalomért* 1848-ról vagy 1956-ról „szól”-e?

A szabadság, vagy inkább megtűrtség másik oka, hogy - a színházzal ellentétben - a táncnak semmilyen társadalmi hatása nem volt. A fesztiválok nem a nagyközönség előtt zajlottak, egymást nézték az alkotók és a táncosok, szerették vagy gyűlölték egymás irányzatát, összevesztek a szakmai értékeléseken, de a műveiknek az égvilágon semmilyen társadalmi hatása nem volt, merthogy totálisan el voltak zárva a nagyközönségtől és a profi világtól, a mainstreamtől is.

Hadd mondjak egy példát. Még él ebből a generációból Novák Ferenc, azaz Novák tata. Őt fiatalon, a hatvanas évek közepén beszippantja az akkori Honvéd Együttes, így ő az egyetlen, aki átkerül a profi közegbe. Viszont egyetlen olyan táncdrámát nem tudott színpadra állítani e keretek között, mint amit az amatőr együttesével megcsinált. Jelen voltam olyan főpróbán is – jóval később! –, ahol egy ezredes betiltotta az egyik darabját, mert ő úgy értette – külön kérdés, hogy mit értünk abból, ami a táncszínpadon zajlik –, hogy itt valami politikai felforgató dolog történik. Egy amatőr fesztiválon ilyesmi nem történhetett meg, mert esztétikai kritériumok működtek, legfeljebb utólag azt mondták neki, hogy ezt nem, vagy nem így kellett volna. Röviden: hiába került ő profi közegbe, igazából egyetlen újítása sem tudott ott működni.

Még egy példa ugyanerre, jóval későbből: Novák *Passiója*, amelyet még az amatőr Bihari együttesnek komponált, azt hangsúlyozta, hogy az Idegent bizony gyűlöli és kirekeszti, végül feláldozza a zárt közösség. A Magyar Televízió által rögzített, ezáltal a széles befogadói közeghez eljutó változatban az Idegen, miután Krisztus szerepét kapta a passiójátékban, szépen visszakapja kopott holmiját, és elballag a lankákon.

Novákon kívül más sokáig nem került át hivatásos együttesbe. Egy valakiről szeretnék mégis kicsit bővebben beszélni, mert Szigeti Károly sorsa és története paradigmaticus. 1966-ban egy amatőr néptáncegyüttessel megrendezi a *Don Cristoba*lt, rá két évre pedig a *Vérnászt*. Utóbbihoz Szokolay Sándor ír zenét, Csengery Adrienn énekel és Berek Kati, Iglódi István játszik benne, és a táncosok is énekelnek, szöveget mondanak. Mit szól mindehhez a sajtó? Közlik, hogy ez musical, hiszen táncolnak, énekelnek, beszélnek is benne...

Később Szigeti színházaknál mozgásrendezőként dolgozik, aztán egyszer csak előáll egy önálló rendezéssel, a *Gyásszal*, ami a 25. Színház nyitó darabja lesz. A korabeli sajtó legnagyobb kérdése pedig az, hogy akkor most ő koreográfus vagy rendező? A koreográfusról azt tartják, hogy az egy másik alfaj, aki nem színházat csinál, hanem táncot. Vagyis Szigeti az, aki megpróbálja elsőként áttörni színház és tánc, amatőr és hivatásos merev határait, azzal a háttérrel, hogy neki nincs főiskolai végzettsége, ami majd súlyos következményekkel jár a népszínház korszakában.

A vezető, kísérletező koreográfusok ekkor Szigeti és Novák mellett Györgyfalvy Katalin, Tímár Sándor, aki éppen nem színházat akar csinálni (hiszen ő lesz a néptánc visszatársadalmasításának, a táncháznak az apostola) és Kricskovics Antal, aki a magyarországi nemzetiségi együttes koreográfusa volt. Ő például – ahogy Nyugat-Európában a balett – Graham-technikával kezdte keverni a balkáni láncdancokat. Ez így elmondva maga az örület, mert lehetetlennek tűnik, de az ő táncdrámáiban működött. Látható, hogy a legvadabb kísérletek zajlanak, mert nincs kontroll és norma, igaz, társadalmi visszajelzés sem.

Az amatőr közegben avantgárdoknak hívták a magyar iskola reprezentánsait, holott nem voltak azok. Györgyfalvy például, akit leginkább annak tartanak ekkoriban, épp a klasszikus zenei formák néptáncos adaptálásával kísérletezett, s ez végül oda vezetett, hogy kortárs szerzők írtak neki zenei kompozíciókat. Ennek az ígéretes generációnak jobbra szomorú és fájdalmas a története: végül mindenki egy-egy hivatásos együttes élére került, de túl későn, ráadásul felzabálta őket a hivatásos működés, az előadásgyár: a teljesítendő előadásszám, a munkaterv, a kötelező elvárások (szórakoztatás) és az idegenforgalmi penzum.

Egy példa: Kricskovics a Budapest Táncegyüttes vezetője lett, ahol évi 80-100 előadást kellett teljesíteni, vagyis a táncosok jóllakott külföldiek előtt cigányze-

nére ropták a néptáncot. Évente mindössze kettő olyan előadásuk volt, amelyen bemutathatták Kricskovics saját művészi munkáját. Novák is csak a nyolcvanas évektől lett sikeres a Honvédnél, amikor egy hollandiai kitérő után visszatérve már nem a fenntartó honvédség, hanem Novák szabhatta meg a társulat művészi profilját. A táncszínház műfaja is éppen ekkoriban virágzott - emlékezzünk csak a Győri Balett felfutására -, ami szerencsésen találkozott Novák korábbi néptáncszínházi törekvéseivel. Györgyfalvay és az 1978-ban kimondottan a kísérletezésre alapított Népszínház Táncegyüttes vesszőfutása külön történet, és nem független a 25. Színház - Népszínház viharos történetétől.

NI: 1969-re kellene visszaugrani, ami azért érdekes évszám, mert ekkor szétesik az Universitas Együttes. Az is érdekes, hogy szétesett, de még érdekesebb, hogy osztódással szaporodott. Akik onnan elmentek, új együttest hoztak létre. Fodor Tamás megalapítja akkor még az Orfeót, a későbbi Stúdió K elődjét, Halász Péter létrehozza a Kassák Ház Stúdiót. Létrejön a 25. Színház, és bár nem egyenes vonalon származik az Egyetemi Színpadtól, de innen kerülnek oda sokan. A 25. Színház államilag támogatott kísérleti színház volt, sok izgalmas megmozdulással. Sok minden jellemzi őket abból, ami a többi alternatív együttest, az óriási különbség, hogy ők teljes biztonságban dolgoztak: azt csináltak, amit akartak. Jancsó Miklós, Hernádi Gyula dolgozik ott, kikezddhetetlen a háttér, ami viszont a többi csapatra nem igaz.

Az Orfeo a képzőművészeti egyetemen létrejött konglomerátum, bábegyüttes, zenekar, de fotóval és képzőművészettel is foglalkoztak. Emlékszem az első találkozásomra velük: akkor a Csepel újságnál dolgoztam, és Bálványos Huba nevű képzőművész, aki amellet, hogy tanársegéd volt a Képzőművészeti Egyetemen, az Orfeo egyik szellemi atyja, meghívott hozzájuk. Gondoljatok bele: egy Csepel újságnál dolgozó párton kívüli pártmunkás kap meghívást egy ellenzéki gyűlekezetre – csak kapkodtam a fejemet, hogy mi mindenről volt ott szó. Eközben Malgot István a bábbal foglalkozik, ami alaposan kikezdi a korszak politikáját, de főleg az ideológiáját.

Ezzel párhuzamosan születik az Orfeo Stúdió, Fodor Tamásék műhelye, ahol nyíltan politikai színház születik. Pontosítok: ha a bemutatóik nem is politikai jellegűek, de az, hogy minden egyes előadás után beszélgetés van az előadásról és minden egyébéről, az bizony már kőkeményen politika. A minderről beszámoló III/III-as dossziék nem is annyira az előadásokról szólnak, hanem a beszélgetésekről: a megfigyelt értelmiségből kik vannak ott, miről beszélnek, ki mit mond.

Halász Péter is alapító, ő hozza mindazt, amit Ruszt Józseftől tanult, de teljesen másfajta színházban gondolkodott, lévén őt nem érdekli a politika. Őt a létezés érdekli. Azt mondja, hogy másképpen kell létezni, a szabadság a létezésben van.

A szabadság fokát kell megélni. Ezáltal pedig sokkal inkább megy a performansz, a happeningek felé. Wrocławban kiveri a biztosítékot, amikor engedély nélkül, magánútlevéllel mennek ki egy olyan helyre, ahova csak szolgálati útlevéllel lehetett volna elutazni. Halász felesége éppen akkor szült, még szoptatott, a csecsemő benne van a happeningben, az egyik gyerek kis vért csöppent az éppen lefejt tejbe. Halászné tehát ebbe az irányba mozdulnak.

Ami a cenzúrát illeti: mint a táncban, beadnak három verset engedélyeztetni, azt mondják, hogy erről fog szólni az előadás, és ebben nincs semmi felforgató. Csakhogy az előadásban tiporják a vörös zászlót, ami tulajdonképpen nem is vörös zászló, de mégiscsak rajta volt az asztalon, tehát akkor pulpitusnak értendő, és így tovább – ez persze, hogy azonnal kiveri a biztosítékot, és betiltják az előadást. És ekkor ők bemennek a Dohány utca 20-ba, Halász Péter nagymamájának a lakásába, és ott csinálnak színházat addig, amíg ezt is meg nem elégteli a hatalom, és azt mondja, hogy sokkal jobb lesz nektek távol, és az öt ember megkapja a kivándorló útlevelet. Ez volt talán a legdurvább lefejezés a mozgalmakon belül.

IZ: Nagyon fontos, hogy az úgynevezett amatőr társulatok kijutnak nemzetközi fesztiválokra, látnak Grotowski-előadást, Bread and Puppet Theatre-t Wrocławban, Nancy-ban, Pármában, Zágrábban pedig másfajta, kortárs, a színházi játéknyelvekkel kísérletező produkciókat. A fesztiválokkal párhuzamosan Magyarországon, és ez már a '60-as évek vége, '70-es évek eleje, megjelennek a kelet- és nyugat-európai vendéjátékok. A kelet-európai vendéjátékok jó része azonban még szocialista, baráti cserealapon működik, de azért ott is ki lehet fogni jó előadásokat.

Nyugat-Európából viszont feltűnnek Peter Brook előadásai például. Ennek egyik következménye, hogy a Nemzetiben megjelennek a børszerkós előadások, mert látták, hogy Brook a *Lear királyt* így játszatta, hát akkor mi is. De amikor 1972 végén jön a *Szentivánéji álom*, komoly vita bontakozik ki róla az újságok hasábjain. Irányított és kontrollált vita, de mégis megjelenik, és arról szól, hogy milyen a mai magyar színház. Szomorú, hogy ahogy annak ott, úgy az azóta lezajlott magyarországi színházi vitáknak sincs konklúziója: valami hirtelen fölpezseg, hogy aztán eltűnjön mindenféle eredmény, vagy program nélkül.

A 25. Színházhoz csak annyit tennék hozzá, hogy őket a hivatásosok ugyanúgy elutasították, mint az úgynevezett amatőröket, ráadásul a kritika is ugyanazokat a jelzőket hozta, hogy ti. ez nem színház, ezek nem tudnak játszani, ezek nem színészek, ez nem rendező, csak dilettánsok stb.

FL: Csak egy megjegyzés: utána lehet nézni, hogy Haumann Péter, akinek hihetetlen sikere volt a *Szókratész védőbeszédével*, egy interjúban mit mond a saját

kollégáiról: amatőröknek nevezi őket, akik képzetlenek, csoportba rendeződve ugrálnak.... (A mozgásokat az említett Szigeti vagy Györgyfalvy vagy Kricskovics tervezte a 25. Színház előadásaihoz.) Ő hamar el is szerződött a színháztól.

IZ: Ami Halász Pétert illeti: valóban, ahogy István is tette, azt a kifejezést szoktuk használni, hogy Halászné vagy Halászné köre. Koós Anna könyvében azonban erősen és teljesen jogosan kritizálja azt a fajta olvasatot, hogy ez kizárólag Halász színháza lett volna (*Színházi történetek – szobában, kirakatban*. Bp., Akadémiai Kiadó, 2009). Az a színház attól volt olyan komplex, hogy hat-hét meghatározó embere volt, vagyis egy kollektíváról beszélünk, melynek tagjai az előadások létrehozásában is döntő szerepet játszott. Érdemes megnézni, hogy miután szétválnak 1984-ben az Egyesült Államokban, miket hoz létre Bálint István vagy Halász önállóan: azok már meg sem közelítik akár a Lakásszínház bemutatóit, akár a Squat Theatre előadásait.

Azt, aki az 1972 és 1975 között működött Lakásszínház előadásairól akar beszámolókat olvasni, elsősorban nem a kritikákhoz irányítanám, hanem az Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltárába, ahol a *Horgászok* című háromkötetes dossziében nagyon részletes leírások vannak, nemcsak az előadások utáni beszélgetésekről, hanem az előadásokról és minden egyébéről is. Persze ezek, mint minden más dokumentum, fenntartásokkal kezelendők...

Ebből is látszik, hogy folyamatosan működik az autonóm vagy félautonóm terек megfigyelése és kontroll alatt tartása. Kicsit mintha direkt azért engedélyezte volna az egész a hatalom, mert ott megtalálhatók voltak azok az emberek, akikre figyelni kellett, és meg is figyelték őket. Vannak jelentések Pécsy Zoltán, alias Algol László, alias Hábermann M. Gusztávtól, Luzsnyáskytól (Molnár Gál Péter), de Bódy Gábor is érintett a történetben, aki Pesti fedőnéven írt a Lakásszínházról, annak ellenére, hogy ő maga nem látta ezeket az előadásokat. Látszik, hogy bonyolult masszában működtek az amatőrnek titulált társulatok és alkotók és természetesen azok is, akiket a hatalom jelentésre kényszerített – így vagy úgy.

Harmadik rész

IZ: Elérkeztünk a nyolcvanas évek környékére. Mi történik ekkor a színházban, illetve a táncban?

NI: Beindul a Szkéné, ami döntő fontosságú, nagy jelentőségű esemény. Az Egyetemi Színpadnak vége, az egy olyan színházi tér volt, ahol van egy színpad

és vele szemben a nézőtér. A Szkéné meg térszínpad, egy stúdiószínpad, és minden olyan dolog, ami akkor érdekes, ilyen térre születik, ami szemben áll a hagyományos kukucskaszínházi térrel. Az Egyetemi Színpad betöltötte a szerepét, hogy ti. egy találkozóhely, egy összművészeti helyszín volt: nem egyszerűen befogadó színház, hanem agóra.

Ez már Livia területe lesz, mégis elképesztően fontosnak tartom, hogy Regős Pál és Regős János, apa és fia szóba állnak egymással. Az előzménye ennek az, hogy Regős János, amikor igazgató lett a Szkénében 1979-ben, kipenderíti az apját, mondván, hogy az általa művelt pantomim ósdi és avított, aztán mégis szóba állnak egymással, és létrehozzák a Szkénében az I. Nemzetközi Mozgásszínházi Találkozót. Itt már nem egyszerűen táncról vagy mozgásról van szó, hanem mozgásszínházról. Olyan fajta színházról, amelybe belefér Eugenio Barba, aki egy ideig minden alkalommal itt van egy előadással vagy akár a teljes repertoárral. Képzeltétek csak el, jön egy színház, játszik egyszemélyes előadást, többszemélyes előadást, minden színész bemutatja a maga workshopját, és nem csupán Barbáék, hanem mások is.

Olyan pezsgés indul meg itt a nyolcvanas évek elejétől, közepétől, ami teljesen átrendezi az erővonalakat. Olyannyira, hogy a színház prózai része kezd háttérbe szorulni, hogy utat engedjen a nem hagyományos kifejezési eszközöknek. Ott az Arvisura, Somogyi István társulata, a Szkéné vezető társulata. Nagyon sok izgalmas dolog történt velük, de a legizgalmasabb számomra az, hogy bár Somogyi egy megszállott, egy sámán, kezdetben minden előadását tanulmánynak nevezi. A csoport neve is hosszú ideig Tanulmány Színház volt, egy-egy előadásnál ugyanis témák, problémák izgatták. Például az, hogy mit lehet kezdeni a lélektani realizmussal, vagy hogy mit csinálunk akkor, ha maszk van rajtunk, és így tovább. A kifejezetten prózai színházról szépen eltávolodik, többek között ennek hatására is emeli be a táncot. Például Pintér Béla jóvoltából, aki ott színész, csak éppen mozgásos, nem lefúrt lábú színész, és az ő dinamizmusa beépült az egészbe. Somogyi megcsinálja a *Magyar Elektrát* háromszor: egyszer prózában, másodszor maszkos játékként, harmadszor táncszínház formájában.

Még egy együttest mondanék, Jeles Andrást és a Monteverdi Birkózókört. Három előadásról tudunk, amit az együttesével csinált, de ez a három teljesen szétverte az akkori színházi hagyományos kereteket. Megszüntette a szép, artikulált beszéd kifejezését, a beszédnek zenei funkciót adott, ami a hivatásos színházban jelentősen eltért a megszokottól.

Ez sem előzmény nélküli: Jeles első hivatásos közegbeli előadása *A szabadság első napja*, egy lengyel darab volt Kaposváron. A darab szerint háborús támadás után vagyunk, az ablakok kimentek a légnyomástól, az egész színpadot üvegdarabok borították. Ha valaki lépett, az csikorgott-nyikorgott, mint amikor a villát

a tányéron húzkodjuk. Képzeljük el, ahogy a kaposvári bérletes közönség három órán keresztül ezt hallgatja minden lépésnél: már ott szétrobbantotta a színház hagyományos kereteit.

A *mosoly birodalma* című előadása, ami Mrožek *Rendőrsége* első pár jelenetéből és Melis László zenéjéből született barokk operaparafrázis, rokokó jelmezekkel, az már mindennek a teteje volt. Ennek az előadásnak én voltam a szupervizora, mert a Fővárosi Tanács nem engedélyezte, csak úgy, ha a *Színház* című folyóirat képviselője írásos igazolást ad arról, hogy lehet játszani. És miután én ezzel a területtel foglalkoztam, megkaptam a nemes feladatot, megírhattam a jelentést, és így játszhatták.

FL: A táncban a nyolcvanas éveknek két kulcsszava volt, a táncszínház és a mozgásszínház. Utaltam már a táncfogalom változására: a terminus átalakulása jól mutatja, mennyire bizonytalanná vált a tánc mibenléte. Az 1979-ben induló Győri Balettben Markó Iván a Maurice Béjart-féle táncszínház nyomdokain járt: koreográfiáit nagyon erős vizualitás, erős érzéki effektusok, időnként patetikus hangvétel jellemzi. Zárójelben jegyzem meg, hogy nem csak a tánc, de az egész magyar színházművészet rengeteget köszönhet Gombár Judit díszlet- és jelmezterveinek és a világításnak – amit vizualításban a Győri Balett hozott, az reveláció volt.

Ahogy ma mindenki a kortárs tánchoz sorolja önmagát, akkor mindenki táncszínházat csinált, aki trendi akart lenni, mert a tánccal vagy a mozgással mint kifejező eszközzel a korszerű színházhoz akart közelíteni. Az István által említett mozgásszínházi fesztivál a Szkénében pantomim találkozóknak indult, csak hogy kiderült, hogy a pantomim idejétmúlt kifejezési formává vált, már egyáltalán nem működik. Ezután indultak a mozgásszínházi találkozók, ahol test-, nem pedig szöveggközpontú előadások születtek, és hirtelen számos kérdést fel kellett tenni. Ha a test mozog, az micsoda: tánc vagy nem tánc? Mi a színház, mit csinál a színész, mit a táncos, a rendező, a koreográfus? Ami a színpadon megjelent, az éppenséggel színház volt, de se a hagyományos színháznak nem felelt meg, se a hagyományos táncnak. Amikor az első független táncelőadás megszületik, 1982-ben Angelus Ivántól a *Tükrök*, akkor a sajtó amatőr mozgásszínházi előadásként ír róla, mivel nem voltak szavak az új jelenségre.

Ez radikálisan újító korszak volt, és épp olyan izgalmas, mint a magyar iskola korszaka. És megint ugyanaz történt, mint korábban Nyugat-Európában és Amerikában is, ti. újból felteszik a kérdést: mi a tánc? Addig bizonyos kódok szerint stilizált mozgásokat értettek rajta, amit el lehetett és kellett sajátítani, megismerni a nyelvet, aminek volt egy szókészlete, szabályrendszere, amin aztán meg lehetett szólalni.

Az újítók nem a meglévőkkel operáltak – ezt ma kutatás alapú alkotásnak nevezzük –, hanem a műhelyekben mindenki kísérletezett a mozgással, kicsit úgy, mint a húszas-harmincas évek moderntánc-iskolái, amikor mindenki a saját szisztémáját alakította ki. Az újító alkotók, akik amatőrből függetlenek lettek – hiszen ők az örökösei a néhai avantgárdnak – nem veszik adottnak és tudottnak, mi a tánc, hanem a mozgás kiaknázatlan lehetőségeinek felfedezéséhez fordulnak. Hadd hozzak egy példát: Árvai Györgyöt és a Természetes Vészek Kollektívát. Bozsik Yvette e korai darabokban leginkább mozdulatlan volt, vagy ha mozdult, az aligha volt hagyományosan táncnak nevezhető, mert a kifejezés, az új nyelv megtalálása érdekében szinte minden táncos tudását maga mögött kellett hagynia. Ugyanakkor ez a mozdulatlanság, illetve a minimálisra redukált mozgás olyan, mint a zenében a csend – ami a zene része, és akár a központba is kerülhet.

Hadd hozzak még egy, személyes példát a tánc újraértelmezésére. Nem volt könnyű akkor Nyugatra utazni, de azért a hírek eljutottak hozzánk: mielőtt látott volna bármit az ember Pina Bauschtól, már hallott, olvasott róla. Én életemben először Bausch-kompozícióval egy paródiában találkoztam. A Magyar Állami Operaház turnén volt Nyugat-Németországban, ahol láttak valamit Bauschtól. Hazajöttek, és a Corvin téri Táncfórumon az Operaház csinált egy Pina Bausch-paródiát. Miért? Mert ők úgy értelmezték a látottakat, hogy az nem tánc. Az, hogy körbefut valaki, és addig ismételgeti, hogy fáradt vagyok, míg kis híján összerogy, az egy operai balettos szempontjából nevetséges, és nem is lehet tánc, hiszen ő „tudja”, hogy ha nem a tökéletes és uralt, fáradhatatlan testet látjuk, ráadásul valaki meg is mutatja a fáradtságot, a fizikai gyötrelmet, akkor az nem felel meg a táncról elfogadott képnek.

A tánc újradefiniálásához tartozik egy fontos új kérdés is: a tánc és a színház külön művészet-e vagy együtt létezik? Barba vagy Bausch előadásai a színházhoz vagy a tánchoz sorolandók? Ez persze már régóta nyilván nem kérdés, de hát ki hallott akkoriban nálunk a posztdramatikus színházról?

A tánc szempontjából nagyon fontos még két új, ekkoriban születő jelenség. Egyrészt egy kompozíciós és pedagógiai módszer: amióta 1948-ban betiltották Magyarországon a mozgásművészetet, azóta az improvizáció eltűnt a táncból. (A néptáncban használatos improvizációt szemben a kortárs tánc szabad improvizációs módszerével kötöttnek nevezhetnénk.) A nyolcvanas évek független vagy alternatív alkotóinál a hangsúly a műhelymunkán van, saját ötletek, gondolatok elmélyítése, kipróbálása és a kifejezési eszközök kutatása zajlik. Az új alkotói és pedagógiai módszer tehát az improvizáció lesz, nem a kész sémák variálgatása, hanem minden ötlet egyedi kipróbálása, beleértve a tévutakat is, mert hiszen másképp nem lehet haladni.

A másik szintén új jelenség a hierarchia felbomlása. És ez megint nemcsak nálunk, hanem körülbelül a nyolcvanas évek végétől mindenütt benne van a táncról való gondolkodásban. Ha valaha hallottatok balett-táncost nyilatkozni, a legtöbbet az alázat szót ismételve: a táncos maga az alázat, aki odaadja magát az alkotónak, a testét, a lelkét, meg se szólal, végrehajt, ésatöbbi. A kortárs társulatoknál sem arról van szó, hogy nincs művészi alázat, hanem arról, létezik-e továbbra is a pozícióbeli különbség alkotó meg előadó között. Az előadó csak végrehajtó, vagy pedig egyenrangú, kreatív résztvevője az alkotói folyamatnak?

Korábban azt tekintették profi koreográfusnak, aki bejött a terembe és betanította, amit előzőleg kigondolt. Szó nem volt arról, hogy próbálkozik, kísérletezik – ezt amatőrségként ítélték el. Eck Imrét azért nem vették komolyan az Operaházban, amikor felkérték egy új darab elkészítésére, mert az operaházi táncosok nem ehhez voltak szokva. Eck ugyanis már 1960-tól úgy alkotott a Pécsi Balett-nél, hogy a táncosok kreálták meg a szerepüket bizonyos kereteken belül. Ez nem profi - mondta a profi operaházi táncos: ő azért van ott, hogy megmondják neki, mit csináljon. Ma elképzelhetetlen egy olyan kortárs együttes, ahol azt várja a táncos, hogy valaki bejöjjön, mondja és mutassa meg neki pontosan, hogy mi a koreográfia, ő pedig majd végrehajtja. A színházban is lezajlik ez: ma már sokan közösen írnak darabot, ami húsz-huszonöt évvel ezelőtt elképzelhetetlen lett volna.

A táncban a művek persze nagyon sokfélék, mert a nyolcvanas évektől sokféle szakmai háttérből érkeztek az alkotók. Legkevésbé a táncból, kivéve Bozsik Yvette-et, de volt köztük képzőművész, színész, mérnök, jogász, orvos, de volt, aki a pantomimen keresztül, mások a néptánc felől érkeztek. Akárhogy is, szabadok voltak mindattól, ami a szakmai képzés során beleég az emberbe, így ez a hátrány előnyükre vált.

A művekben az egyik legelementárisabb újdonság egy újfajta dramaturgiai gondolkodás megjelenése volt. A táncnak évszázadok óta két nagy területe van. Az egyik a történetmesélés, a másik a reflektálás a zenei formákra, és mindkettőnél lényeges követelmény volt a belső koherencia. A nyolcvanas évektől azonban megjelennek a mozaikos szerkezetek, egyre gyakoribb a mellérendelés és a sokszólamúság, eltűnik a linearitás, nincs elmesélhetőség, ami korábban legalábbis a magyar táncéletben a legerősebb hagyomány volt.

Ha megnézel egy nyolcvanas éveknél korábbi kritikát, az eklektika a legsúlyosabb szitokszó. A nyolcvanas években viszont vadul elkezdenek mindent keverni, minden korábbi műfaji, táncnyelvi határt semmibe venni, és a nézőktől sem azt várják, hogy azonosítson szereplőket és helyzeteket. A tánc befogadása kapcsán mindig az a gond, hogy a nézőben ott a görcs, hogy nem érti, amit lát: erről a művészetről egyáltalán nincs szó a közoktatásban, így kinek lenne jártas-

sága a kódrendszerek megfejtésében? Amíg egy táncelőadás történetet mesél el, nincs nagy gond, elég ha azonosítani tudjuk a karaktereket és a szituációkat, tehát értjük... A nyolcvanas évektől azonban a nézőtől nem felismerést, hanem sokkal inkább asszociációkat vár el a tánc; azt, hogy menjen együtt a darabbal, vigye bele a saját életét, ne kívülről szemlélje, és saját maga teremtsen meg a részek és jelek közötti összefüggéseket.

Még két fontos újdonság: egyrészt az állandó együttesi ideál mellé felzárkózik a projektekben működés, ami jóval nagyobb szabadságot adhat a résztvevőknek. Másrészt a táncban megjelennek a helyspecifikus előadások. Az alkotók kilépnek a színházi térből, el a bársonyfüggönytől és a páholyoktól, a színház rituális, szent tereitől. A tánc kiköltözik az utcára, a múzeumba, hajóra, a köznapi élet valós tereibe, vagy például Hód Adrienn egy vegyi technikum laborjába komponálja meg a *Luxot*, vagy Diószegi László a lerobbant kelenföldi pályaudvaron játszatja el a *Brassói pályaudvar* című néptáncalkotását, míg a függetlenek a Ferencciek terén, a buszmegállókban (és csúcsforgalomban) az utcán ünneplik táncsal a Trafó évadnyitóját.

IZ: A Szkéné az egyik legfontosabb autonóm vagy félautonóm zóna, ahogy az itt megszervezett Mozgásszínházi Találkozó is nagyon fontos. Ha jól emlékszem, nemcsak táncelőadások szerepeltek, hanem képzőművészet-orientált színházi produkciók, és a színházat és a táncot vegyítő, azok alapelemeit megkérdőjelező produkciók az egyetem teljes területén, a tornateremtől az auláig. Igazi összművészeti fesztivál volt innovatív, progresszív és kísérleti színházi előadásokkal, táncsal, képzőművészettel, zenével, olyan előadásokkal, amiket máshol nem lehetett látni – és mindez egy műszaki egyetem kontextusában.

Sok együttest nehéz bekategorizálni, gondoljunk a Természetes Vészekre, vagy az Artusra, aminek az eredeti neve Artus Tánc- és Ugrószínház volt. Ami ebben a közegben szintén izgalmas, az a képzőművészet beemelése: a díszlet már nem háttér, hanem önálló elem, de egyébként a zene is. A színpad az összművészet tere lett, ahol ezek az elemek egyenrangúak és egymással ütköztethetők, mindez pedig fölülírta azt a kisrealista színházi nyelvet, ami a hivatásos színházi közegben megtalálható volt, van, és úgy tűnik, lesz is. Említette Livia a különleges tereket: a mozgásszínházi találkozó a teret is kinyitotta. Ki lehet menni a színházépületből mint olyanból.

A Tanulmány Színháznál is volt egyébként próbálkozás a hivatásos és az úgynevezett kísérleti irány vegyítésére. A Vígsházban megvalósult, a Szegedi Egyetemi Színpad egykori tagja, az addigra rendező szakon főiskolát végzett Ács János által rendezett *Oidipuszban* (1994). A szöveges szereplők voltak a vígsházi színészek, a kar meg ott tolonghatott az Arvisura tagjaiból. Korábban volt

ugyan egy-két eset, például Szegeden az *Örök Elektra* (1971), de ekkor ismét megkíséreltek közösen előadásokat bemutatni, és arra kellett rájönni, hogy a struktúra maga nem engedi a munkamódszerek közötti átjárást.

Értem ezen azt, hogy Somogyi például többször elővette ugyanazt a szöveget, ugyanakkor egy előadásra egy-másfél év felkészülési idő volt. Ezalatt nem csak és kizárólag azzal foglalkoztak, hogy megvan-e a szövegkönyv, és azt, hogy próbáljuk be négy-hat hét alatt, hanem nála a próbák elsősorban tréningeket jelentettek. Nem konkrét előadásra tréningeztek, hanem ez különböző technikák elsajátítását jelentette a vokálistól kezdve a testi képzésig. Ez azonban nem egyetlen előadás létrehozása érdekében történt, hanem a színészi kifejezési eszközök lehetséges kiterjesztésének az érdekében. S ha meglett a központi gondolat, abból születhetett később előadás, amelybe természetesen beépítették a tréningek eredményeit, de nem előadások kitermelése volt az elsődleges cél.

NI: Ennek is van azért előzménye: ugyanezt csinálja Paál István, amikor megismeri Grotowskit. És amikor itt, Szegeden zűrös lett a helyzete, az Universitas Együttesben majdnem két évig semmi mást nem csinál, csak tréningezik.

IZ: Ráadásul éppen itt, Szegeden fordították le először Grotowskitól *A szegény színház felé* című munka egyes fejezeteit, Kohler Katalinnak köszönhetően, főleg azokat a részeket, amelyek a színészképzéssel foglalkoztak, ami szamizdatban terjedt, mielőtt hivatalosan megjelenhetett volna. Tehát az ún. amatőr színház már a 60-as évektől nemzetközi közegben szituálta magát. Majd a 80-as évek második felétől jelent meg a közeg számára valamilyen anyagi támogatás. A Soros Alapítvány színházi pályázatai, később pedig a minisztériumi működési támogatás, ami valamiféle háttérrel tudott adni az ekkoriban már alternatívoknak nevezett társulatoknak.

FL: Az intézményesülésről szeretnék röviden beszélni. A kilencvenes években, a támogatások megszokása idején volt egy hosszú periódus, amikor úgy tűnt, hogy ha nem is sikerül úgy intézményesülnie a függetleneknek, ahogy a hagyományos társulatoknak, de a fennmaradásnak és fejlődésnek van valamifajta támogatottsága – hogy ez milyen csúfosan végződik a támogatások radikális visszavágása idején, azt mostanában látjuk.

Szerintem összesen két sikeres intézményesülés zajlott le a táncban – miközben persze nem egy ekkoriban alakult társulat, mint az Artus, a Bozsik Yvette Társulat, a TranzDanz ma is működik –, de az összművészeti igénye szempontjából is. A Petőfi Csarnokra, illetve jogutódjára, a Trafóra gondolok: ez utóbbi

továbbra is az egyetlen befogadóhelye a nemzetközi és hazai kortárs művészetnek, ahol a kiállítástól a zenéig, a színháztól a táncig minden megtalálható.

A másik sikertörténet furcsább: a Budapest Kortárstánc Főiskola elődintézménye magánstúdióként 1983-ban alakult meg. Nem véletlen, hogy Kreatív Mozgás Stúdiónak nevezték, mert a táncfogalom foglalt volt. Most már persze nem társastáncot értettek alatta, hanem a balettot meg a néptáncot, azon kívül nem létezett „hivatalos” színházi táncforma. Ami ebben az Angelus Iván által alapított Stúdióban történt a harcművészetektől a release-technika, a jazztől a kontakt oktatásáig, az nem tánc a hagyományos táncszemléletben. Ez egy magánstúdió volt, ahová bárki, csupa amatőr járhatott, és ebből alakult ki aztán hosszú évek szívós munkája nyomán a professzionális kortárstánc képzés, ami be tudott épülni a magyar oktatási rendszerbe alap-, közép- és felsőfokon. Mondjuk éppen mostanra az erőteljes központosítás, a támogatás megvonása és a növekvő kontroll igénye miatt. A megszűnés felé közelít, mert magán főiskola, tehát szellemileg és pedagógiailag-szakmailag független maradt. Mai működésében a néhai tűrt státusz köszön vissza.

Még egy megjegyzés: valami más miatt átfutottam a régi *Ellenfényeket*. Mellbevágó volt látni, hogy a kilencvenes évek kulcsfogalma a struktúraváltás volt. Ó, milyen naivak voltunk! Konferenciák, kötetek, megbeszélések sora foglalkozott ezzel: volt remény, hogy az állam által elismert, támogatott, stabilan működtetett színházak mellé az alternatívok legjobbjai is bekerülnek a struktúrába, hogy rugalmas és értékalapú lesz a rendszer, de végül nem történt semmi.

Egy valami történt, amit példaértékűnek tartok: Bozsik Yvette saját együttese 1993-ban indult, és Zsámbéki Gábor rezidens társulatnak odavette őket a Katona József Színházba. Ez Bozsik Yvette legjobb korszaka volt, a színháznak is fontos volt, de ez egyetlen más független táncegyüttessel sem történt meg azóta sem - miközben a színházi támogatások új rendszere arra ösztönzi a vidéki kőszínházakat (pl. Eger, Sopron, Kecskemét), hogy legyen táncegyüttesük, de valahogy alternatív-független műhelyt (a Forte Társulat székesfehérvári jelenléte mellett) sehol nem karoltak fel. Pedig talán ez lehetne egy független társulat egészséges lét módja.

IZ: Visszatérve a sikertörténetekhez, a színházban, hogy csak a legnyilvánvalóbb eseteket említsem, a Krétakör, a Szputnyik, a Pintér Béla Társulata, a Proton Színház – egyértelműen sikertörténetek. A Krétakör ráadásul az egyetlen olyan társulat, amelyiknek az akkori működési pályázatokról döntő kuratórium hathatós támogatásával sikerült a minisztériumból kisajtolnia egy három évre szóló támogatást. Sajnos ez felemásan valósult meg, mert az első év után Schilling Árpád bejelentette, hogy ő más utat választ, s feloszlatta a társulatát. Egyrészt értettem,

miért teszi. Másrészt viszont ez abból a szempontból nem volt túl szerencsés, mert nagyon sok embernek nagyon sok munkája volt abban, hogy egyáltalán megnyílt egy ilyen lehetőség. A terv az volt a minisztériumban, hogy először a Krétakör részesül ebből, a következő évben egy táncársulat, Bozsik Yvette vagy az Artus vagy Frenák Pál, és aztán menne a dolog tovább, hiszen van ebben potenciál, csak akkor a minisztérium hirtelen behúzta a féket.

A 2010-es évektől azonban, amikor már függetleneknek hívják őket, szóval a független sikertörténetek egy részének vége szakad, megszűnik a Krétakör, Schilling külföldre költözik. Ekkor szűnik meg a Szputnyik, Bodó Viktor többet rendez külföldön, mint itthon. Mundruczó Kornél Proton Színháza még működik itthon, de ott nincs állandó társulat, hanem előadásokra szerződnek, és ők is többet játszanak külföldön, mint itthon. Pintér Béla viszont tartja magát, s népszerűbb, mint valaha. S bár a hivatalos propaganda azt harsogja, hogy minden rendben van ezen a területen (is), senki ne gondolja, hogy a függetlenek helyzete megoldódott, vagy akárcsak rendeződött volna. Sőt, a támogatás keretösszege tulajdonképpen a 2000-es évek közepe óta változatlan!

Ami Magyarországon alulról jövő kezdeményezés, az éppen a THEALTER Fesztivál, ami harmincegy éve működik. Döbbenetes az egész léte, és ez éppen a fesztivált szervezők heroikus munkáját dicséri. Máskülönben megbotránny, hogy a kultúrpolitika harmincegy éve nem veszi észre, hogy van itt egy alulról jövő kezdeményezés, talán megfelelően kellene támogatni. Harminc év alatt ez a fesztivál a kelet-európai régió egyik, infrastruktúrájában és nemzetközi kapcsolati hálózatában is kiépített, meghatározó fesztiválja lehetett volna... Nem egy amúgy is meglehetősen bőkezűen finanszírozott intézmény fesztiválját, a MITEM-et kellene kitömní újabb és újabb százmilliókkal, illetve 2023-ban, a színházi olimpia évében már milliárdokkal, hanem egy ilyen alulról szervezett indítványt kellene támogatni. És ráadásul egy olyan évben beszélgetünk, 2021 nyarán, amikor a működési pályázaton nulla forintot ítelt meg a THEALTER-nek a névtelen kuratórium. Ami önmagában vicces lenne, de nem az, s a jövő sem kecsegtet sok jóval...

A szöveget lejegyezte: Jászay Tamás, szerkesztette: Fuchs Livia, Imre Zoltán, Jászay Tamás és Nánay István

„Mert mondjuk ki: a THEALTER-nek azok az utcaszínházi előadásai, amelyek az exek segítségével jönnek létre, olyan projektek, amelyek annak a felnőtt 'bolondozásnak' a bátorságát és kockázatait tudják közvetíteni, ami a gimnázium falai között érdemjegyet, a fesztivál keretei között nézői figyelmet, állampolgárként nagykorú következményeket von maga után.”

Kiss Gabriella

„Életem legmeghatározóbb színházi élményei között tartom számon a szentpétervári AHE társulat előadásait, melyeket a szegedi THEALTER Fesztiválon láttam a kilencvenes évek végén és az új évezredben.”

Mikola Gyöngyi

„Ami Magyarországon alulról jövő kezdeményezés, az éppen a THEALTER Fesztivál, ami harmincegy éve működik. Döbbenetes az egész léte, és ez éppen a fesztivált szervezők heroikus munkáját dicséri.”

Imre Zoltán