

SZÍNHÁZ

MÚLTFELDOLGOZÁS:
Heldenplatz és
Hősök tere

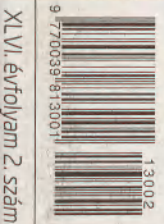
INTERJÚK:
Novák Eszter
Goda Gábor
Adi Salant

Cirkuszsínház
Börtönszínház

Liliomfi



392 Ft





Máté Gábor, Pelsőczy Réka és Rezes Judit a Heldenplatzban

(Kamra)

Schiller Kata felvétele



(5. oldal)

HELDENPLATZ

Múltfeldolgozás

Schiller Kata felvétele



(14. oldal)

LILIOMFI

Örkény Színház

Schiller Kata felvétele



(42. oldal)

MARAT/SADE

Volterrai börtönszínház

Stefano Vaja felvétele

A történelem árnyai

2 Borbándi János:
Közösségi és egyéni traumákról

5 Tompa Andrea:
Heldenplatz és Hősök tere
Múltfeldolgozás a kortárs magyar színházban

Magyar játékszín

14 Hermann Zoltán:
„Ostromállapot
elmeszülemény”
A *Liliomfi* az Örkény Színházban

Interjú

19 Proics Lilla:
Beszélgetés a kritikáról
Novák Eszter és Goda Gábor

Tánc

24 Vida Virág:
Örök Róma
Romaeuropa Fesztivál

27 Vida Virág:
A GAGA nyelvét beszéljük
Beszélgetés Adi Salanttal

Színháztörténet

29 Imre Zoltán:
Idegenek
a Nemzeti Színházban
Nóra leányai, 1938

Világszínház

38 Jászay Tamás:
Arcok a manézból
25. CIRCA –
cirkuszfesztivál
jelen időben

42 Szokács Kinga:
Börtönszínházak
Olaszországban
A volterrai Compagnia della Fortezza tevékenysége

**46 A 2012-es év (XLV. évfolyam)
tartalomjegyzéke**

A címlapon: Gálffi László (Szilvai Tódor) és Máthé Zsolt (Szellemfi) a *Liliomfi*ban (Örkény Színház). Schiller Kata felvétele

színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG | ORSZÁGOS
SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XLVI. évfolyam 2. szám
2013. február

Megjelenik havonta
XLVI. évfolyam
HU-ISSN 0039-8136

www.szinhaz.net

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

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

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

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

TÁMOGATÓK:
Nemzeti Kulturális Alap,
Magyar Művészeti Akadémia

MMMA
MAGYAR MŰVÉSZETI
AKADÉMIA

A kiadóval megjelenéséért
a Magyar Művészeti Akadémia
támogatta.



Magyar Színházi Partól
www.szinhaz.hu

Borbándi János

Közösségi és egyéni traumákról

Az alábbi összefoglaló Thomas Bernhard *Heldenplatz* című darabjára támadt asszociációként íródott, nem szándéka a mű értelmezése, sőt tartalma nincs is vele feltétlenül közvetlen logikai kapcsolatban. A cikk célja elsősorban dr. Virág Teréz társadalmi traumák transzgenerációs megjelenésével kapcsolatos gondolatainak, valamint Vamik D. Volkan nagycsoport-identitással kapcsolatos elméleti és gyakorlati felvetéseinek bemutatása, abból a feltevésből kiindulva, hogy az említett pszichoanalitikusok a csoportidentitás és a társadalmi trauma feldolgozásának témaköréhez kapcsolódó megközelítései támpontot nyújthatnak a közelmúlt és a jelen társadalmi folyamatainak értelmezéséhez.

Volkan elméleti nagycsoport-koncepciója

Vamik D. Volkan pszichiáter, pszichoanalitikus Nico-siában született, török nemzetiségű ciprióta. 1957-ben emigrált az USA-ba, ahol jelenleg mint a washingtoni Pszichoanalitikai Intézet kiképző pszichoanalitikusa dolgozik. Klinikai munkája mellett pszichopolitikai tevékenysége is jelentős. Több olyan egyesület és szervezet alapítója, amelynek célja a nemzetközi konfliktusok során megjelenő agresszió pszichoanalitikus szempontú vizsgálata, illetve megelőzési lehetőségeik kidolgozása. Megfigyelőként részt vett számos nemzetközi – például az arab–izraeli, a horvát–szerb, az Oroszország és a balti államok, valamint a Grúzia és Dél-Oszétia közötti – konfliktus megoldására irányuló nem hivatalos tárgyaláson. Több éven keresztül folytatott kutatómunkát menekülttáborokban és politikai konfliktusok során traumatizált csoportokban.

Megközelítésének központi elemei a nagycsoport-identitás, a nagycsoport-regresszió, illetve a politikai vezetők működése és a regresszió közötti kapcsolat. A „nagycsoport” fogalmán nemzetiségi, etnikai, vallási vagy politikai-ideológiai alapon egymással közösséget vállaló emberek összességét érti, amelynek működésére méretéből és a szerveződés alapját jelentő közös identitásból fakadó speciális szabályszerűségek jellemzőek. Ebben az értelemben nagycsoportot alkothatnak például egy azonos nemzet vagy egy vallási felekezet, esetleg egy politikai mozgalom tagjai, még ha személy szerint nincs is tudomásuk egymás létezéséről. Ezeket a csoportokat olyan ezrek, tíz- és százezrek vagy mil-

liók alkotják, akik életük során sohasem találkoznak egymással, mégis az összetartozás folyamatos érzetével, vagyis azonos nagycsoport-identitással rendelkeznek. Összetartozásuk elsődrendű hordozói olyan közös kulturális elemek, mint a közös nyelv, dalok, táncok, ritmusok, vallás, azonos történelmi emlékezet, más csoportokhoz való viszonyulás. Ezek a konkrét vagy absztrakt szimbólumok és jelek az egyének belső világában az adott nagycsoporttal asszociálódnak, a tagok számára kiemelkedő jelentőségűek, és a csoporthoz tartozás keltette pozitív érzések alapjául szolgálnak. Ezek megosztása, így a csoporthoz tartozás élményének kialakulása kora gyermekkorban kezdődik, a serdülőkort követően megszilárdul, majd egész életen át megmarad. A nagycsoport-identitás mind az egyén, mind a csoport tekintetében igen tartós, és szorosan összekapcsolódik a csoporttagok belső koherenciaérzésével, annak egyik fontos támasza. Volkan a nagycsoport-identitást a tagok személyes identitása felett viselt „második bőrként” jellemzi, amely normál körülmények között szinte észrevehetetlen, azonnal elemi fontosságúvá válik azonban, amint veszély fenyegeti a közösséget vagy az ahhoz kapcsolódó identitást, s ennek fenntartása, megvédelmezése és helyreállítása elsődrendű szükséglet lesz. Az erre irányuló készlet az észlelt fenyegetés mértékével arányosan nő, olyannyira, hogy szélsőséges esetben a tagok akár olyan extrém sadista vagy mazochista működést is tolerálhatnak, mint például a terrorizmus vagy az öngyilkos merényletek. Ha nem is ilyen szélsőséges formában, ám annál kézzelfoghatóbban illusztrálja ezt a jelenséget a 2001. szeptember 11-i terrortámadást követően az USA-ban fellángoló patriotizmus.

A nagycsoport-identitás kialakulása

A nagycsoport-hoz tartozás élményét társas interakciók és kulturális hatások bonyolult láncolata hozza létre. Ezek széles körű bemutatására itt nincs mód, a cikk eredeti témájával kapcsolatban azonban érdemes kiemelni Volkan „megfelelő célponttal” kapcsolatos koncepcióját. Eszerint a normál fejlődés során integrálhatatlan, abszolút mértékben jó vagy rossz lelki tartalmak egy része – a gondozók tudatos és tudattalan nyomására – a való világnak a nagycsoport és így a szülői környezet számára jelentős kulturális tartalmakat hordozó elemeibe helyeződik át, azaz externalizálódik. Ezek az objektumok aztán a gyerekek primitív érzelmi állapotaival

telített „tartályokként” funkcionálnak. Volkan példaként a cowboykalapot említi mint az amerikai gyerekek szemében az abszolút jó tartalmak hordozóját, de hasonló szerepet tölthet be Magyarországon a kislányok számára a '48-as huszárcsákó is. Ehhez hasonló úton nyer gyermekkorban érzelmi töltést a Himnusz vagy a nemzeti lobogó is („piros, fehér, zöld: ez a magyar föld”). Ugyanilyen módon externalizálódnak rossz tartalmak egyéb, gyakran a csoport számára a „másokat”, az „ellenséget” megjelenítő objektumokba. Volkan például szégyenkezve ugyan, mégis újra és újra azon kapja magát, hogy bármilyen szimpatikusan játszik is a török nemzeti csapat a futballvilágszereplőken, képtelen neki tiszta szívből szurkolni: „török gyerek megvágta, magyar gyerek gyógyítja” – úgy tűnik, neki ettől „véres a lába”.

Ezek az elemek, pontosabban az általuk képviselt megkérdőjelezhetetlen érzelmi tölteten való osztozás láthatatlan szövetséget hoz létre a gyerekek és később a felnőttek között, így a csoportidentitás, az egyén számára pedig a csoporthoz tartozás fontos hordozóivá, közös „büszkeségeinkké” és „ellenségeinkké” válnak. (Éppen emiatt érinti a tagokat olyan drámai erővel az ezekből vagy az általuk képviselt lelki tartalmakban való osztozásból, végeredményben a csoportból való ki-rekesztés, megkülönböztetés.)

A Himnusz vagy a zászló már nem pusztán szimbolizálja a nemzetet, hanem maga válik a nemzetté (ezért olyan jelentős momentum, ha például egy csata közepette megszerzik vagy megsemmisítik az ellenség lobogóját). Azokra a helyzetekre, amikor a csoportidentitás veszélybe kerül, vagy megkérdőjeleződik, a csoport hajlamos regresszív jellegű viselkedési formákkal reagálni, így például a közösséget, az összetartozást jelképező objektumok elvesztik szimbolikus jellegüket, visszanyerik eredeti nyers tartalmukat. Ez a jelenség fordítva is megfigyelhető: az ilyen objektumok rombolása az egész csoport identitása ellen indított támadásként jelenik meg, és regresszióhoz vezet. Micsoda nemzeti felzúdulást kelt, ha egy sporteseményen hibásan vagy akár csak szokatlan formában játsszák el a nemzeti himnusz!

Ugyanakkor minél bizonytalanabb a nagycsoport-identitás – például a csoportok közötti konfliktus esetén –, annál fenyegetőbb annak elvesztése, vagyis annál kevésbé lehetséges a negatív tartalmakat hordozó, „ellenséges” csoportokkal való empátia, illetve az egyéb érett megoldások alkalmazása. Az ellenségesnek tételezett csoporttól való elhatárolódásra való késztetés jelenségét jól példázzák a második világháború kitörését követően a japán származású amerikai állampolgárok elleni atrocitások. A Pearl Harbort érő japán támadást és az USA hadba lépését követően az amerikai lakosság és a hadvezetés egyaránt potenciális kémeknek és szabotőröknek tartotta őket. John L. DeWitt altábornagy, a nyugati védelmi parancsnokság vezetője több alkalommal kifejtette a sajtónak, hogy „egy japcsi mindig is japcsi marad [...] függetlenül attól, hogy amerikai állampolgár-e”. Ezt követően a 8066-os elnöki rendelet értelmében nyolcvanezer (elsősorban japán származású) amerikai állampolgárt internáltak koncentrációs táborokba, s jelentős részüket a háború végéig ott tartották.

Volkan nagycsoport-regresszióról akkor beszél, amikor a csoport tagjainak jelentős része osztozik bizonyos, regresszióhoz köthető (lélektani értelemben általában a végtelenségig leegyszerűsítő és az önreflexiót tökéletesen nélkülöző, „mi = jók, ők = rossz” jellegű) viselkedési, gondolkodási mintákban, szorongásokban vagy egyéb elhárításokban. A nagycsoport-regresszió gyakran a csoportot érő trauma – jelentős emberi, anyagi, esetleg területi veszteség, a hatékonyságérzet elvesztése, más csoporttól elszenvedett megaláztatás – nyomán jelenik meg. Optimális esetben a regresszió átmeneti, a csoport feldolgozza a traumát, így a veszteséggel való megbékélést követően a csoportidentitás stabilizálódik. Amennyiben ez nem történik meg, a csoport (és a vezető) működését továbbra is jelentős mértékben az identitás fenntartásának és helyreállításának kérdései határozzák meg, a csoport fogékony marad a regresszív jellegű megoldásokra.

Választott traumák

Volkan szerint a csoportidentitás fenntartásában kiemelkedő szerepük van az ún. „választott traumáknak”. A „választott” jelző arra utal, hogy a csoportot a történelem során óhatatlanul sújtó traumatikus események közül melyik marad generációkon keresztül feldolgozatlan és ebben az állapotában megőrzött. A választott trauma a nagycsoport ősei által a múltban elszenvedett viktimizáció mentális reprezentációjának életre kelése. Úgy alakul ki, hogy a csoportnak a múltban valószínűleg traumatizált tagjai nem tudták feldolgozni és elgyászolni az „ellenség” által okozott súlyos veszteséget, megaláztatást és megszegyenyítést, s ezt a feladatot tudattalanul a következő generációkra hagyják. Így a csoport – például egy nemzet – generációkon, akár évszázadokon keresztül hordozhatja tudatosan és/vagy tudattalanul a traumatikus esemény mentális reprezentációit, a hozzá kapcsolódó szégyen és megaláztatás érzésével, valamint az ezek tudatosulását megakadályozni hivatott hátrításokkal együtt. Ezek az elemek az idők során a csoport identitásának fontos részeivé, az összetartozás lényegi kötőelemévé válhatnak. Amikor azután – például egy újbóli trauma hatására – a csoport identitása megsérül vagy elbizonytalanodik, a csoport érzelmileg felélesztheti, és ezen keresztül reaktiválhatja a „választott traumát” abból a célból, hogy megerősítse identitását és a túlélésbe vetett hitét. Emellett masszív alapját képezheti a csoportot ért egykori szégyen, megaláztatás, veszteség jóvátételét középpontba helyező ideológiáknak, illetve az ezekhez kapcsolódó politikai és fegyveres akcióknak. A feldolgozott, illetve feldolgozatlan traumák következményeit és hatásait jól érzékelteti a szabadságharc bukását jelentő világségi fegyverletétel, illetve a trianoni döntés történelmi interpretációi közötti különbség. Bár Világosra a mai napig nemzeti gyászhelelyként gondolunk, ugyanakkor II. Ferenc József már életében a nemzet közkedvelt uralkodójává, a „boldog békeidőket (!)” megszemélyesítő figurává vált. Kevesebb, mint húsz évvel a szabadságharc bukása után lehetővé vált a kiegyezés, ami aligha jöhetett volna létre a nemzet sikeres gyász munkája nélkül. Ezzel szemben a hetven évvel későbbi trianoni döntés és annak következményei

máig orvosolatlan és orvosolhatatlan sérelemként, „választott traumaként” élnek a történelmi emlékezetben – a nemzet egyes alcsoportjainak legfőbb identitásképző elemeivé válva.

Úgy vélem, a fentiek koherens elméleti konstrukcióját adják a csoportidentitás elemeinek, kialakulásának és szerepének a közösség életében. A következőkben két, Magyarország közelmúltjához kötődő példával szeretném illusztrálni a nagycsoport-identitás elbizonytalanodásának útját, a csoporton belüli regresszió kialakulását, illetve a feldolgozatlan traumák és a hozzájuk empátia nélkül való viszonyulás következményeit. A két esemény értelmezése azon az előfeltevésen alapul, hogy a magyar társadalomban a keresztény-konzervatív, illetve baloldali-liberális elköteleződéssel rendelkező (al)csoportok a vulkani értelemben vett nagycsoportként funkcionálnak. Elkötelezett tagjaik identitásának tehát egyszerre része a magyarságuk, illetve politikai-világnézeti hovatartozásuk.

2002 februárjában indult útjára a Magyar Szalag Mozgalom – a hivatalban lévő miniszterelnök is csatlakozott hozzá –, azt javasolva a jobboldal támogatóinak, hogy a választások végéig viseljék a nemzetiszínű kokárdát. Ezzel vette kezdetét az a megközelítően nyolc évig tartó időszak, amikor a jobboldal hívei kokárdákkal, illetve az autók antennáira, visszapillantóira erősített vagy karkötőként viselt nemzetiszínű szalaggal különböztették meg magukat. (A jelenség, kevésbé intenzíven, ma is tapasztalható.) A Vulkan-féle megközelítés tükrében – az egyéb történelmi vonatkozásoktól eltekintve – azt mondhatjuk, hogy ezzel az aktussal a nemzeti-konzervatívként azonosítható alcsoport, illetve annak vezetője (az ország miniszterelnöke, tehát egy személyben a teljes nemzetként definiálható nagycsoport vezetője is!) egy, a nagycsoport minden tagja számára kora gyermekkorától megkérdőjelezhetetlenül és egyértelműen pozitív érzések megtestesítőjeként funkcionáló objektumot (lásd „piros-fehér-zöld: ez a magyar föld”) a nagycsoporton belüli alcsoportok közti megkülönböztetés jelévé tett, megszagatva ezzel az összetartozás közös szimbólumok által szőtt hálóját, a kitaszítottság érzését keltve a másik alcsoport tagjaiban.

A 2004. december 5-én Magyarországon a kettős állampolgárság kérdéséről tartott – az ellenzék által kezdeményezett – népszavazást megelőző kampány során az akkor hivatalban lévő miniszterelnök határozottan a „nem” szavazatra buzdított. A nemzeti-konzervatívként definiált alcsoport a trianoni békeszerződés – az identitása egyik legfontosabb elemét jelentő „választott trauma” – legalább részleges megoldásaként és a határon túl élő magyarokkal való szimbolikus egyesülés aktusaként tekintett a kettős állampolgárság lehetőségére. A népszavazásnak lélektani szempontból két hatása volt. Azzal, hogy a nagycsoport aktuális vezetője az ezen alcsoport számára olyan fontos választott trauma feloldása ellen foglalt állást, a közös identitás alapját kérdőjelezte meg, így ez az alcsoport – érthető módon – a továbbiakban nem tudta elfogadni vezetőnek, ami önmagában is regresszív helyzetet teremtett. Másrészt a szavazáson való alacsony részvételi arány miatt úgy tetszhetett számukra, hogy az identitásuk központi elemét jelentő választott trauma, illetve a határon túli magyarokkal való összetartozás kifejezése nem része a

nagycsoport más tagjai/alcsoportjai identitásának. Ennek a tapasztalatnak a hatására ezúttal ők érezhették magukat kirekesztve a nagycsoport közös identitásából.

Dr. Virág Teréz „transzgenerációs trauma”-konceptiója

Az eddigiek nyomán képet alkothatunk arról, milyen hatást gyakorolnak egy közösségre a társadalmi-politikai környezet elbizonytalanodásai nyomán látszólag a semmiből újjáéledő feldolgozatlan traumái, hogyan segítik elő a primitív megoldások előtérbe kerülését a múlt ködéből váratlanul felbukkanó sérelmek és jóvátételi igények. De milyen formában jelenik meg mindez az egyén szintjén?

Dr. Virág Teréz (1930–2000) pszichológus, a Magyar Pszichoanalitikus Egyesület kiképző pszichoanalitikusa, a KÚT pszichoterápiás rendelő megalapítója közel húsz éven keresztül foglalkozott holokauszt-túlélők, valamint másod- és harmadgenerációs leszármazottak pszichoterápiájával. Munkásságának központi eleméi a társadalmi traumatizáció, valamint ennek generációkon átörökítődő hatásai vizsgálata alkotta. A terjedelmi keretek nem teszik lehetővé elméleti felvetéseinek áttekintését, a *Gyermekkori neurotikus állapotok, magatartászavarok történelmi háttere* című 1987-es tanulmányának egyik esetismertetése azonban sűrített, szimbolikus választ ad arra a kérdésre, hogy az elmúlt kevesebb mint száz év magyar történelmének feldolgozatlan traumái hogyan hozzák létre a jelen generációk neurotikus működését. A Zoltánnak nevezett fiatalember pszichoterápiájában a sorozatos, súlyos, magára és másokra nézve is életveszélyes baleseteinek lélektani hátterét kutatva bukkan fel a családi múlt. Zoltán családja anyai ágon keresztény, apai ágon vegyes, zsidó–keresztény származású. Zoltán anyai nagyapja 1944-ben a Don-kanyarnál vesztette életét, a családi legenda szerint egy munkaszolgálatos csoport tartozott a felügyelete alá, és az ő védelmük során halt meg, de pontos adat csak arra vonatkozóan van, hogy nem tért vissza a Don-kanyarból. Apja és apai nagyapja a pesti gettóban élték meg a háborút, ahová a keresztény származású anyja nem követte férjét és gyermekét. Az apai nagyapát 1944-ben a Gestapo elfogta és megkínozta, de túlélte a megpróbáltatásokat. A családban sohasem beszéltek a rejtett múltról.

Virág Teréz megközelítése szerint Zoltán tudattalanul azonosult a családban megjelent agresszor- és áldozati szerepekkel, a balesetek létrejöttében az így létrejött tudattalan homicid és suicid, tehát agresszív és autoagresszív késztetései játszottak döntő szerepet. Balesetei során az elhallgatott és feldolgozatlan családi múlt bukkan fel, nagyon is valóságos – életveszélyes – cselekedetek formájában. Virág Teréz beszámolója szerint a terápiát követően megszakadt a balesetek sorozata.

Zoltán családtörténetében összefonódva jelennek meg a magyarság különböző csoportjainak traumái. A történelem viharainak következtében az elmúlt évszázadban számos társadalmi csoport került (legalább a szavak szintjén) uralkodó, illetve elnyomott helyzetbe egyaránt. Szinte minden csoport, réteg traumatizálódott mások által, és traumatizált is másokat. Mind

a családi, mind a volkani értelemben vett nagycsoportokra jellemző, hogy még ha nem övezi is feltétlenül Zoltán családjához hasonló csend a múltat, memóriájuk ezekből a történetekből többnyire az elszenvedett sérelmeket őrzi, ódzkodik azonban azoknak az eseményeknek az emlékezetben tartásától, amelyek során trauma okozói vagy legalábbis a traumatizáló rendszer hasznélvezői voltak. Vulkan elméletének ismeretében azt mondhatjuk, hogy ezek a vallásuk, származásuk, történelmi sorsuk, közös traumáik által összekovácsolt csoportok a magyar nemzetet alkotó nagycsoporton belül – tudattalan szinten legalábbis – viszonylag homogen nagy alcsoportokat alkotnak. Ezek – a nagycsoport működésének szabályszerűségei szerint – az integrálatlan negatív tartalmak hordozóiként tekintenek a másik nagy alcsoport(ok)ra. Ahogyan az imént láttuk, az ilyen közös „tartályok” elsőrendű célja a csoportidentitás és az egyén csoporthoz tartozása élményének fenntartása, amire annál erősebb az igény, minél erősebb a csoportregresszió. Ugyanakkor, ahogyan Zoltán története illusztrálja, a közelmúlt történelmének összekuszálódó családi szálai, a legkülönbözőbb módokon összekapcsolódó agresszor- és áldozati szerepek nagyon megnehezítik az egyértelmű csoportidentitás fenntartását. Ilyen helyzetben két megoldás kínálkozik. Az első a regresszió, a rendezetlenségek, összeférhetetlenségek kényszeres tagadások, elfojtások, projekciók útján való kezelése: ez vezet a „jók” és a „rosszak”, a „mi” és az

„ők” világához. A második az integráció, egyfajta érett, „felnőtt” megoldás lehetősége, a pozitív és negatív elemek, a saját és a másik egyidejű igazságának elfogadása. Ennek az útnak elengedhetetlen és kétségtelenül kockázatos, fájdalmas, sőt számos ponton kilátástalannak tűnő része az egyéni és közösségi múlt feldolgozása, az elszenvedett sérelmek, veszteségek elfogadásának érdekében kifejtett erőfeszítés. Ugyanakkor csak ez az út kínál – az egyén és a csoport számára egyaránt – lehetőséget arra, hogy a történelem árnyai, a generációkon átörökített tragédiák és veszteségek által determinált létezés helyett a saját életét élhesse.

Irodalom

- Vulkan, V. D. (1998): Transgenerational Transmissions and Chosen Traumas. In <http://www.vamikvolkan.com/Transgenerational-Transmissions-and-Chosen-Traumas.php>
- Vulkan, V. D. (2004): Chosen Trauma, the Political Ideology of Entitlement and Violence. In <http://www.vamikvolkan.com/Chosen-Trauma%2C-the-Political-Ideology-of-Entitlement-and-Violence.php>
- Vulkan, Vamik D. (2006): Large-group Psychology in Its Own Right. In <http://www.vamikvolkan.com/Large-Group-Psychology-in-Its-Own-Right.php>
- Vida, I. K.: A japán-amerikaiak internálása a második világháborúban. In *Múlt-kor* történelmi portál: http://mult-kor.hu/20120530_a_japan-amerikaiak_internalasa_a_masodik_vilaghaboruban
- Virág, T. (1987): Gyermekkori neurotikus állapotok, magatartászavarok történelmi háttere. In *Emlékezés egy szederfára. Esszék és esettanulmányok*. Animula Kiadó, 2000.

Tompa Andrea

Heldenplatz és Hősök tere

MÚLTFELDOLGOZÁS A KORTÁRS MAGYAR SZÍNHÁZBAN

*Nem vagyunk mindig annyira bűnösök,
mint amennyire érezzük magunkat,
de annyira büntelnek sem,
mint ahogy hinni szeretnénk.*

Alice Miller

A múlt sosem volt annyira jelen idejű, mint a XX. században, állítja *Present pasts: urban palimpsests and the politics of memory* című könyve bevezetőjében Andreas Huyssen.¹ „Nem is olyan régen még adott volt számunkra a történelemről alkotott diskurzus, hogy garantálja a múlt relatív stabilitását magában a múlt-

ban” – írja. A nyugati társadalmak számára az elmúlt néhány évtizedben az emlékezés, azaz a múlt felé fordulás vált központi problémává, szemben a XX. század azon törekvéseivel, amelyek a jövő időt kívánták jelenné tenni, például az Új Ember vagy a tiszta faj megeremtése révén. Huyssen a XX. század tereiben, művészetében az emlékezés és az időbeliség iránti érdeklődés olyan hipertrófiáját látja, amely egyenesen a történettudományoktól magukat megkülönböztető emlékezet-stúdiumok (*memory studies*) születéséhez vezetett. Az emlékezés iránti érdeklődés ugyanakkor szöges ellentétben áll a posztmodernnek az idővel, emlékezéssel, térbeliséggel, a kulturális identitással kapcsolatos fogalmával. Az emlékezet-stúdiumok visszaperlik azt az időt, teret és személyességet, amelyet a posztmodern gondolat a „vég” hangsúlyozásá-

¹ Andreas Huyssen: *Present pasts: urban palimpsests and the politics of memory*. Stanford University Press, 2003.

val elorzott, a történelem végét, a személyiség (szerző) halálát, a művészet és a metanarratívák végét hirdelve.

Az emlékezet felé fordulás Amerikában a nyolcvanas években következik be, amikor a holokauszt (és más második világháborús események) évfordulójának kapcsán egyre szélesebb körben folynak társadalmi viták. Huyszen másik tétéle² szerint az emlékezés-stúdiók elterjedése a kulturális amnéziától, a globalizációval járó általános felejtéstől való félelemre adott válasznak is tekinthető, ami egybeesik az 1989 utáni nemzeti identitáskeresés folyamatának újabb hullámaival és/vagy a nacionalizmus(ok) feléledésével is.

A nyugati szellemtudományok, elsősorban a pszichológia – e diszciplínán belül is mindenekelőtt a pszichoanalízis – az egyén és közösség boldogulását a saját múlt feldolgozásában látja, ahogy Alice Miller fogalmazza magyarul is megjelent műveiben.³ Freud óta a feltárás a durva jelentől a még durvább múltig halad visszafelé. Kortárs világunkban a saját múlt feldolgozására irányuló törekvések hirtelen robbanása is e paradigma részeként olvasható: a *self-help* típusú pszichológiai kézikönyvektől kezdve a televíziós talk show-ig, köztük az évtizedeken keresztül rendkívül népszerű Oprah-show-ig, amelyek egy-egy „problémás” élettörténet köré épültek, vagy a *Terápia* című, pszichoanalízissel népszerű formában foglalkozó, több országban játszott sorozatig, amely Magyarországon nemrég volt látható egy kereskedelmi adón. (A múlt megértését és feldolgozását előnyben részesítő nyugati út szemben áll a keleti filozófiákéval, amelyek – a finomabb jelentől a még finomabb jelenig haladva a redukció útján – nem a múlt, hanem a jelen fele fordulást tekintik „szabadulási” módnak; a múlt „elég” – fogalmaz Mircea Eliade *A jóga* című könyvében.⁴)

A magyar múltfeldolgozás a német *Vergangenheitsbewältigung* kifejezés fordítása (az angol a *coming to terms with the past*, ritkábban a *past elabor-*



FENT: A Heldenplatz a Kamrában (Máté Gábor és Rezes Judit)

LENT: Rezes Judit, Máté Gábor, Pelsőczy Réka, Szacsvey László és Olsavszky Éva



² Lásd uő.: *Twilight memories. Marking time in a culture of amnesia*. Routledge, 1995.

³ Alice Miller: *A tehetséges gyermek drámája és az igazi én felkutatása*. Osiris, 2005; *Kezdetben volt a nevelés*. Pont Kiadó, 2011.

⁴ Mircea Eliade: *A jóga. Halhatatlanság és szabadság*. Európa Kiadó, 1996.



Máté Gábor, Rezes Judit és Pelsőczy Réka



ation terminusokat használja), mely elsősorban a holokauszt traumájának feldolgozását jelenti Németországban az ötvenes évek végétől kezdve, amikor a háborútól közvetlenül nem érintett „második generáció” elkezdte feltenni kérdéseit az első, ún. tanú-nemzedéknek. Adorno a német múltfeldolgozás egyik korai, 1959-ben készült polemikus írásában – *Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit* (Mit jelent a múlt feldolgozása?) – a múlt jelenben való továbblélését tapasztalva hangsúlyozza: „Az, hogy a fasizmus tovább él, és hogy a sokat emlegetett múltfeldolgozás máig sikertelen volt, és saját karikatúrájává, üres és hideg felejtéssé vált, annak tulajdonítható, hogy azok a társadalmat objektíven meghatározó tényezők, amelyek a fasizmushoz vezettek, ma is élnek.” A múlt feldolgozásának a célja tehát a bűvös kör megszakítása, amint a pszichológia tanítja,⁵ hogy a dolgok ne ismétlődhesse meg: ahogy az egyén szintjén a gyermek ne ismétlje meg az ellene elkövetett bűnöket, úgy a közösség is képes legyen a múltját elfogadni és megbékélni vele, hogy a saját jelenét élhesse. Hogy a mások fájdalma és története – ahogy Susan Sontag fogalmaz⁶ – ne szorítsa ki a sajátunkat.

A kultúrának mindig is rendkívül gazdag forrása volt az egyén és a közösség múltjának ábrázolása; a színház mint közösségi és térbeli „hely” a legalkalmasabb médium egy csoport múltjának bemutatására. Története során a színház az egyéni és közösségi emlékezet útját járja – gondoljunk a saját sorsát, útját megértő Oidipuszra: aki nem ismeri a saját múltját, nem boldogulhat.

Bár a művészeti alkotásokban a múltfeldolgozás aktusa magába foglal emlékezést és múltreprezentációt is, az ábrázolás önmagában nem azonos a feldolgozás aktív gesztusával. 'Feldolgozni' ('megdolgozni') a múlt történéseit a művészet eszközeivel számtalan lehetőséget rejthet – és a 'feldolgozni' talán azért vonzóbb kifejezés, mert

⁵ Például Susan Forward: *Mérgező szülők*. Háttér Kiadó, 2000.

⁶ Susan Sontag: *Regarding the pain of others*. New York, Farrar, Strauss and Giroux, 2003.

tartalmazza a lezárhatóság, elengedés, a befejezés lehetőségét is („fel van dolgozva”), mintha a múlt nem nehezedne állandóan a jelenre, a folyamatnak mintegy látható a vége is.

A feldolgozás munkája elsősorban a traumatikus és nem a győzedelmes múltra vonatkozik (bár természetesen a utóbbinak is van közösségteremtő szerepe, és joga a reprezentációra). Az a traumatikus múltbeli esemény, konfliktus igényli a feldolgozást, amely a szenvedő számára közösségi sérelmeket, érzelmi, akár területi veszteségeket, megalázottságérzést okozott, vagy amely szégyenérzettel tölti el a közreműködőt/közösséget saját szerepe miatt. Ez a folyamat a múlt problematizálását jelenti a művészet eszközeivel, a bonyolult ok-okozati összefüggések kutatását és feltárását akár széles, akár szűk (egyéni, individuális) perspektívából. Jelen viszonyteremtést is a tárgyjal, az ábrázolt múlttal – az azonosulástól az eltávolításig. Feltételezi a jelen és múlt kapcsolatának megértését, *a jelen függőségének belátását a múlttól* („azért tartunk itt, mert ez történt velünk a múltban”), a (saját) jelenünk és a (saját vagy, mint látni fogjuk, mások) múltja közti reláció megteremtését. A művészeti alkotás a különböző nézőpontok, perspektívák váltakoztatásának lehetőségét is megteremti, a múltértelmezések, „igazságok” egymásmellettségét is ábrázolhatja. A művészetben megvalósuló múltfeldolgozás egyszerre jelenti tehát a felmutatást és a reflexiót, a racionális megértéstől és érzelmi belátástól (ez Alice Miller kifejezése) kezdve a gyászig és megbékélésig.

A múlt problematizálása a műalkotásban szükségszerűen mobilizálja a nézőt/befogadót is, hiszen a „mű” nem önmagában dolgozza fel a múltat, hanem a közösség, a néző, a befogadó közreműködésével/által, akihez szól. Talán ez az aktivitásra serkentés a kiindulópontja minden múltfeldolgozásnak, valamint annak belátása, tudatosítása, hogy a múlt problematikus, a feldolgozás folyamata bonyolult, s a jelenre is erőteljes hatással van. Új nézőpontok beemelésével, analitikus eszközök alkalmazásával nem a befogadó számára már ismert perspektívákat igazolja vissza, hanem a meglévőket ütközteti, teszi vizsgálat tárgyává. Múltfeldolgozás, vélem Adorno nyomán, csak ott lehetséges, ahol múlt és jelen összeér: a múlt hatással van a jelenre, s így feldolgozása a jelenre való reflektálást is magában hordozza. Szinte valamennyi színházi példa igazolja ezt, mint alább igyekszem bemutatni. Egyébként hogy is lehetne relevanciája a múltnak, ha önmagában véve, műlszerűségében lezárva ragadjuk meg?

Ahogy Bagi Zsolt fogalmazza Nádas Péterről írott tanulmányában: „Nádas regénye [a múltfeldolgozás tekintetében] a rendszerváltozást követő bármiféle megnyilatkozást messze felülmúl összetettségében, következetességében és könyörtelen önképében. Azt is meg kell kockáztatnom, hogy Esterházy – aki ezen időszakban (illetve legfőképpen a *Termelési regény*-nyel) szintén elkezdte a közelmúlt poétikai feldolgozását – csak a *Javított kiadással* érte el a múltfeldolgozás nem-eltávolító, illetve nem-ironizáló típusának összehasonlíthatatlanul rögzösebb útját. Az ilyen feldolgozás legfontosabb belátása, hogy a múlt nem áll velünk szemben független entitásként, hogy annak

így vagy úgy részesei vagyunk, az meghatároz minket, súlyát és erejét nem játszhatjuk ki, csupán réseiben teremthetjük meg tőle való függetlenségünk darabjait. A múltfeldolgozás talán nem más, mint e ketős feladat végrehajtása: a múlt felismerése és a tőle való függő függetlenség kidolgozása.”⁷

A múltfeldolgozás sokkal inkább jellemző lehet a komoly, mint a könnyű fenomenológiája szerint létrejövő művekre; megkockáztatom, hogy a múlt feldolgozása nem, csak a reprezentációja lehetséges a tömegkultúra eszközeivel. Példák erre azok a népszerű kiadványok, kiállítások, akár színházi előadások, amelyekben a múlt tárgyait a maguk kontextusából kiragadva, mint jópofaságokat vagy egy furcsa világ relikviáit szemléljük, vagy amelyek csak egyszerű kontrasztokra építenek. A múltfeldolgozás viszont bonyolult közelítést, a kis részeket (is) számba vevő, részletező, okságra és kontextualításra építő szemléletet feltételez, gyakran a pszichológia vagy szociográfia eszközeit alkalmazza (lásd például a dokumentarizmus virágzását a kortárs világszínházban), és igen gyakran demitizált hősöket szerepeltet. A komoly fenomenológiája szerint készült művek hasonlóan építkeznek, mint a tudomány: elemeznek, alkotóelemekre bontanak. A mértéktartás az alkotó figyelmét gyakran a mindennapi dolgok, a valóságdarabok és nem a nagy drámai források felé vezérli.

A tömegkultúrának egyszerű képletekre, világos kontrasztokra, a felület díszítettségére van szüksége, nagy dramatikus elemekre és hatásokra (ezt nevezi Király Jenő a szenzáció fenomenológiájának⁸), és nem utolsósorban mitikus hősökre. A könnyű műfaj a tudomány helyett a mítosz útját járja: „nagyobb egészekbe helyezi a problémákat, és azt addig ismétli, amíg az empiria többé nem győzi a tágulást, és az egészek tisztán képzelte válnak” – írja Király Jenő.

A mítoszteremtés tehát sokkal inkább jellemző azokra a művekre, amelyek a magyar történelem eseményeinek reprezentálásához a tömegkultúra eszközeit választják. Ilyen történelemreprezentáció például az *Ezeregyév* (Román Sándor koreográfiája, dramaturg: Morcsányi Géza), amely szintén inkább a tömegkultúra szempontrendszer alapján ábrázolja a magyar múltat: számtalan pillanatát, korszakát, eseményét – a genezistól, az első emberpár, Ádám és Éva születésétől a közelmúltig, számos tablóban – a jók (magyarok) és rosszak (idegenek) harcaként mutatja be; ez persze kizárja a részletezést, az elmélyült elemzést, a felület dekorativitását pedig maga a tánckoreográfia adja.

A múlt traumáival való azonosulás és ugyanakkor a reflexív distanciatertetés fontos gesztus, hiszen ez a perspektíva nem pusztán a trauma újraélésére, hanem annak racionális/érzelmi reflektálására is rákényszeríti a nézőt. A mai magyar színházban talán leginkább Mohácsi János előadásai foglalnak a magyar történelem és valóság feldolgozásának kérdéseivel – fő dramaturgiai, nyelvi és színészi eszközök az elidegenítéssel és azonosulással való játék. A megemlékezések, állami ünnepek – amelyek főleg

⁷ Bagi Zsolt: Testközösség és múltfeldolgozás. *Kalligram*, 2002. október.

⁸ Király Jenő: *Frivol múzsza*. („A könnyű és a komoly fenomenológiája” című fejezet.) Nemzeti Tankönyvkiadó, 1993.

a győzedelmes múlt ünnepei – gyakran élnek színházi eszközökkel, és akár komoly szakértői munka is társulhat hozzájuk, de általában csak újrarájátszanak, megismételnék bizonyos eseményeket, igen kevés reflexióval.

A Kortárs Drámafesztivál szervezésében Budapesten három éve rendezett nemzetközi konferencia, *A színház a változás után* (*Theater after the change*) a műtfeldolgozást választotta témájául, és elsősorban a kelet-európai párhuzamosságok feltárásával foglalkozott. A könyv alakban is megjelent előadások⁹ alapján annyi bizonyosan megállapítható, hogy a kelet-európai színházakban (a kilencvenes évek megtorpanása után az e tekintetben dinamikusabb 2000-es évektől) a műtfeldolgozás úttörői egyrészt a kortárs drámai és a dokumentarista színházi formák, másrészt az avantgárd, gyakran a független szférából érkező rendezők, csoportok projektjei.

Magyar közelítések

A mai magyar színházban ritkán találkozunk olyan művekkel, amelyek egyértelműen párbeszédet kezdeményeznének a múlt és jelen között, bár egyes színházak (elsősorban a Nemzeti és a Katona) repertoárjában számos előadás, kortárs darab alkotói aktívan élnek a műtfeldolgozás, a (közélműl)tról való beszéd színházi lehetőségeivel. A palettát nézve úgy tűnik, a mai magyar színház két attitűddel, módszertannal közelít a feladathoz.

Ahogy az antiglobalizációs mozgalmak tűzték zászlajukra a „gondolkodj globálisan, tégy lokálisan” (*think globally, act locally*) jelszót, a műtfeldolgozás is – megfelelőbb kifejezések híján – a globális és lokális lehetőségek között választhat a színpadon.

A globális, vagy talán pontosabban: univerzális közelítés esetében a színház más közösségek (népek, „nagy csoportok”) történelmén, történetén keresztül beszél a *saját* (magyar) múltról; nálunk a lengyel, osztrák, orosz történelmen keresztül a magunkéról. Azért tekintem globálisnak (és nem idegennek), mert ezek a darabok, szövegek számos színházkultúrában értelmezhetőek/jelen vannak. A lokális mód pedig a felismerhetően saját (magyar) múlt színpadi „megmunkálása”.

Talán ellentmondásnak tűnik: hogyan lehet *saját* múltat feldolgozni *mások* történetén keresztül, azonban különösen azok a történetek/történelmek, amelyek hasonlóak a mieinkhez, vagy amelyekben osztozunk más népekkel – kelet-európai történetek, mint a szocializmus a XX. század második feléből, közös traumák, mint a holokauszt vagy bármely világháború, elfojtott forradalmak stb. –, csak akkor érvényesek, ha egyben magunkra is tudjuk őket vonatkoztatni. Fogalmaim szerint a konkrét nemzetekhez vagy akár konkrét történelmi kontextushoz nem köthető, tehát ilyen értelemben absztrakt típusú művek/előadások (mint például az abszurd drámák vagy akár egy Shakespeare-darab) szintén a globális/univerzális beszédmódhoz tartoznak. Végső soron szinte minden, klasszikus vagy modern textus alkalmas lehet műtfeldolgozásra, a *Hamlettől* a *János királyig* – hogy olyan darabokat említsek, amelyek (a Nemzeti vagy az

Örkény színpadán) ezekkel az univerzális/globális szövegekkel teszik. Ebbe a sorba íródik a Katonában bemutatott *Heldenplatz* is. Ezeknek a daraboknak a jelenléte arra sarkall, hogy megvizsgáljam, ha nem is teljes spektrumában és mélységében, a mai magyar színház szerepvállalását a kollektív műtfeldolgozásban: mi az, amit felkínál a magyar színház, de mi hiányzik belőle hangsúlyosan?

A Heldenplatz

Thomas Bernhard darabjának, a *Heldenplatz*nak az ősbemutatóját, melyet legfőbb alkotótárs rendezője, Claus Peymann vitt színre a Burgtheaterben 1988-ban, negyven perc álló taps, de zászlólengetős füttykoncert is fogadta – és ez igen sokat elmond a darabról is.¹⁰ Ilyen szélsőséges reakciókat nem váltott és nem is válthatott ki a magyar bemutató; ez legfeljebb egy magyar darabbal történhetne meg, bár a magyar színházra sem a heves érzelmnyilvánítás a közönség részéről, sem a színpadi bernhardi provokálás nem jellemző. Bár a bulvárlapok vagy a politikai sajtó az elmúlt két-három évben legfeljebb klasszikus magyar darabok előadásai ellen kelt ki (*János vitéz*, *Az ember tragédiája* a Nemzetiben), a Bernhard-mű elleni kampányt is egy bulvárlap és a hozzá közel álló politikai napilap kezdeményezte. Ha egy kortárs magyar darab beszélne a ma nálunk fellángoló antiszemitizmusról olyan bernhardi mondatokkal, hogy „ma több az antiszemita, mint 1938-ban”, vagy hogy „az országot hat és fél millió debil lakja”, bizonyára hasonló botrányt okozna. De ha írának is ilyen darabot – ami teljesen valószínűtlen –, aligha mutatná be egy állami finanszírozásból fenntartott színház.

Bernhard egész prózai és drámaírói munkássága – és számos szellemi örökösée, például Elfriede Jelinek íróé, Michael Haneke és Michael Glawogger filmrendezőké – az osztrák egyéni és közösségi műtfeldolgozás fontos állomása. Gyönyörű önéletrajza az egyéni emlékezet (a saját múlt feldolgozásának) kiváló példája. Műveiben Bernhard az osztrák kispolgári mentalitás, a képmutatás, a mások iránti közöny, részvétlenség, a második világháborús szereplés és a (múltni nem akaró) antiszemitizmus kérdéseit feszegeti. Pontosabban: dühvel, gyűlölettel, megvetéssel teli kemény és indulatos állításokat fogalmaz meg arról a közösségről, amelyből vétetett. Ahogy az oroszok a klasszikusaik közül legkevésbé Gogolt fogadják el mint Oroszország fő bírálóját (és „idegennek” nyilvánítják, „leukránozzák”), úgy Bernhardot is „le kellett nyelni”, bár időbe telt. De az elmúlt három évtizedben Ausztria hatalmas lépéseket tett előre saját múltja megértésében és feldolgozásában, elfogadásában, belátásában.

Hogy a magyar bemutatóra csak most került sor, csak most kezdődött meg a magyarországi időszámítása, annak számos oka van. A *Heldenplatz* talán a legkeményebb Bernhard-dráma, amelyben nyersebben

⁹ *Theater after the change. And what was there before the after?* Conference papers. Vol. 1–2. Creativ Media, Budapest, 2011.

¹⁰ A fogadtatásról magyarul a *Tiszatáj* 1996. júniusi számában jelent meg Kerekes Gábor *Ausztria minden idők legklasszabb komédiája* című tanulmánya.



1.

számol el/le, mint bárhol másutt (talán *Kioltás* című regényét kivéve); egyenesen, minden köntörfalazás nélkül kimondja: ezt tetétek, kart lendítettetek Hitlernek Bécsben, a Heldenplatzon, 1938 márciusában, az Anschluss ünnepén. A címben is jelölt hely és idő Ausztria választott traumája (a fogalom értelmezését lásd Borbándi János tanulmányában jelen számunkban). A monomániás szereplők azonban olyan gyűlöletmonológokat és hiperbolákat, olyan repetitív módon szerkesztett költői beszédeket vágnak ki – a túlzás Bernhard fő művészi eszköze –, amelyek a meglehetősen egyszerű kompozíciójú darabot egyúttal ki is rántják a valóságból. Érdekes módon Adorno

az idézett cikkében is beszél a túlzás szerepéről a műtfeldolgozásban: „A dolgok komor oldalát eltúloztam, azt a maximát követve, hogy csak az önmagában vett túlzás lehet ma az igazság médiuma.” Azaz eszköz Adornónál és Bernhardnál is. Adorno megszólalásának ötvenes évek végi német kontextusa és Bernhard nyolcvanas évek végi osztrák helyzete igencsak közel áll egymáshoz: Ausztria is elindul a műtfeldolgozás útján.

A darab cselekménye szerint egy zsidó család, amely 1938-ban elhagyta a hitleri Bécsset, ötven év múlva tér vissza, de a professzor és a felesége a Heldenplatzzal átellenben lévő lakásukban nem tudnak szabadulni a Hitlerrel éltető egykori hangoktól. A darab a professzor öngyilkossága után kezdődik, három felvonása során házának személyzetével, majd a professzor lányaival és testvérével, végül egy összejövetelel a családdal találkozunk, s a dráma a feleség halálával ér véget, aki „arccal az asztal lapjára bukik”.

A szereplők, különösen a professzor testvére, mindent, ami osztrák, elutasítanak, megsemmisítenek szavaikkal – ez a túlzás a monomániás figurák lényege. Az Anschluss ötvenedik évfordulója alkalmából be-



2.

mutatott darab régi, de a művészetben ma is gyakran tapasztalható vitát kavart: olyannyira feltételezték a megformált karakterek és a játszó (a színészek, de főleg a rendező és az író) teljes nézetazonosságát, mint ha Bernhard és alkotótársai maguk, nem pedig az életre keltett szereplők szólaltak volna meg a színpadon.

A darabválasztás jellemző a Katona három évtizedes történetére: sajátjának érezheti, hiszen egyrészt tudatosan dolgozik a múlt/jelen megértésén és a nézővel közös feldolgozásán, másrészt ehhez olyan (drámai) anyagokat választ, amelyek mások múltján keresztül kívánnak szólni a sajátunkról, egyfajta indirekt beszédmódban, kódolt formában. Ahogy három évtizeddel korábban *A revizor* is egy kódot alkalmazott (s idesorolható Zsámbéki Gábor utóbbi rendezései közül *A mizantrop* és a *Mesél a bécsi erdő* némely mozzanata is), úgy a Katona jelenlegi legkiemelkedőbb előadása, *A mi osztályunk*, a kortárs lengyel Tadeusz Słobodzianek darabja is a magyar múlt reflektálására hívja fel a nézőt. Ebbe a sorba tartozik a *Heldenplatz* is.

A magyar bemutaton a közönség élénk reakcióiból, melyek elsősorban a szöveg erős állításait honorálják,



3.

kiolvasható: ezt a darabot a kortárs Magyarországról szóló látteleként értelmezi a néző, egyfajta Hősök teréneként (az osztrák tér neve is ezt jelenti), tehát nemcsak magunkra ismerünk általa, de mint múltfeldolgozás is érvényesen hat az előadás. A darab értelmezését azonban problematikusnak tartom: Bagossy László rendező úgy döntött, hogy karakterek álljanak a színpadon, akik igazságokat hangoztatnak. A szereplők, különösen Máté Gábor professzora, ezeket a súlyos mondatokat nem mint monomániás, rögeszmés, saját múltjukba beleragadt, attól szabadulni képtelen alakok mondják, hanem mint igazságokat nyilvánítják ki. Az áradó, önismétlő gyűlölet pedig nem válik valamiféle áriává, költészetté, hanem az absztrakt díszlet ellenére (amely a Heldenplatzot mintázza) túlságosan is valóságos maradt.

Hasonlóan univerzális darabok az Örkényben is láthatóak, bár ez a színház valamivel absztraktabb úton halad. A *János király* vagy az újabb bemutatók közül a *Merlin* mögött nem érzékelünk (mint Bernhard vagy Slobodzianek esetében) egy konkrét nemzeti történelmi pillanatot. Sokkal inkább egy közös elvont történelem ürügyén üzennek az előadások akár a magyar (közel)múltról is. Az Örkény ugyanakkor direkt (lokális, magyar) beszédmódban is tud fogalmazni, de csak a sikeres magyar eseményekről, nem a traumákról; példa volt erre a *Nyugat 100*, amely-

1. A Hamlet a Nemzeti Színházban
2. A János király az Örkény Színházban
3. A Magyar ünnep a Nemzeti Színházban
4. A Merlin, avagy Isten, Haza, Család az Örkény Színházban

Schiller Kata
felvételei



4.

nek fontos szerepe lehet a közösség önbizalmának, önértékelésének megerősítésében, hiszen egy értékes magyar kulturális korszakot tesz jelen idejűvé – a *Nyugat* a magyar kultúrában a közös győzelmek, közös dicsőségek kategóriáját testesíti meg.

Lokális szövegek

A lokális szövegek által történő műtfeldolgozásra is akad számos példa a magyar repertoárszínházak, különösképpen a Nemzeti Színház műsorán (*Magyar ünnep, Egyszer élünk, Én vagyok a Te*), valamint színházak felkérésére írott darabok, továbbá a független színházak előadásai, illetve különféle dokumentarista projektek között (itt elsősorban Pintér Béla munkásságára gondolok). Ezek jobbára mind eredeti (rendezői vagy drámaírói) szövegek, mint Mohácsi János, Pintér Béla, a dokumentarista Panodráma (*Szóról szóra*) esetében vagy a Yorick Stúdió *20/20* című előadásában, de idetartoznak az '56-os darabok, amelyek közül több az ötvenedik évforduló kapcsán, azaz 2006-ban került színre: a Katonában a *Kazamaták*, a Radnótiban a *Castel Felice*, Kaposváron az *56 o6*, Debrecenben pedig a *Liberté '56*. Lokális szövegekkel dolgozni azonban sokkal kockázatosabb, és ez jól látható az előadások körüli, gyakran politikai színezetű vitákban:¹¹ a magyar történelem értelmezése ezekben megfoghatóvá válik, s a színrevitelek „dolga” vitát kezdeményezni a történelemről alkotott nézeteinkkel, tabukat, politikai olvasatokat megkérdőjelezni és hősokeket demitizálni. Ezek a mi „magyar Bernhardjaink”, és mint ilyenek, rájuk hárul elsődlegesen a műtfeldolgozás feladata.

Az egyes darabok műtfeldolgozási stratégiáinak mélyreható elemzését mellőzve néhány színházi tendenciát emelnék ki. A legértékesebb '56-os darabok olyan perspektívát választottak, amelyek egyértelműen a „sikeres magyar múltnak”, a forradalomnak a 2000-es évek közepén már átpolitizálódott, problematikus oldalát vizsgálták.¹² Térey *Kazamatákja* a Köztársaság téri lincselést, Mohácsi *56 o6* című darabja pedig az 1957-ben kivégzett Tóth Ilona alakját (is) tematizálta. Mindkét megközelítés deheroizáló, és éppen ez váltott ki politikai indulatokat. Térey szemléletmódja ugyanúgy hideg és elemző, ahogy Mohácsi is változtatja azonosulást és reflexív eltávolodást kínáló nézőpontjait.

Ugyancsak a sikeres – és ezért talán ma szélesebb konszenzus övezte – magyar múlt egy pillanata felé fordul Pintér Béla is, amikor az 1848-as forradalmat írja tovább a *Kaisers TV Ungarnban*, noha az előadás a kortárs politika forradalmi retorikájának ironikus elemzésével talán inkább a jelen feldolgozásának tűnhet. Bár eredeti, lokális, a (közel)múlt kibeszélését célzó műveket a Katonában is láthatunk (*Cigányok* vagy a *Notóriusok*-sorozat), ezek a műtfeldolgozás tekintetében nem igazán sikeresek. A *Cigányokból* a megfelelő perspektíva megtalálása hiányzik a trauma feldolgozásához, a *Notóriusok* előadásai pedig túlságosan szűk tematikájú, kis „történelmi” tétellel bíró, általában alig játszott darabok. Itt jegyzem meg, hogy a Nemzeti Színház romagyilkosságokról szóló dokumentumdráma-pályázata sem nevezhető sikeresnek; mindeddig egyik pályamunkát sem láthattuk színpadon.

Az emlékezet és a felejtés fogalmait gyakran egymást kizárónak tételezzük, ugyanakkor a színház – általában a művészet – számára az emlékezettel végzett munka, az egyéni vagy közösségi emlékezet kihívásai egyben a felejtés vizsgálatát, megtagasztalását vagy akár legyőzését is jelenthetik. Maga a dokumentarizmus is lehet az egyéni emlékezet hiányának dokumentuma (ahogy a Nature Theater of Oklahoma előadásai kapcsán korábban elemeztem).¹³ A színházi előadás a történelemről alkotott koherens diskurzus lehetetlenségét is tematizálhatja, mint a Yorick Stúdió *20/20* című produkciója, amely egy másik traumát, az 1990-es marosvásárhelyi „fekete március” történéseit választja tárgyául, s olyan módon vizsgálja őket, hogy az egyéni emlékezetek egymás mellé helyezéséből nem „az esemény”, „az igazság” rajzolódik ki, hanem inkább a lehetséges nézőpontok sokasága. A *20/20* jelentőségére egy megállapítás erejéig a későbbiekben visszatérek.

A hiányzó múlt

A nemrégiben megrendezett *Tagadás és szembenézés* című pszichológiai konferencián a pszichoanalitikus előadók között konszenzus alakult ki a tekintetben, hogy Magyarországon az elmúlt évtizedben a reaktivált „választott trauma” elsősorban Trianon (lásd Borbándi János írását). Nem meglepő, hogy a pszichoanalitikusok által regresszívnek tartott magyar társadalomban, a kortárs színházművészetben a Trianon-traumának mint történelmi referenciának majdhogyan nincs semmiféle reprezentációja. Egyszerűbben úgy is fogalmazhatnánk: a legfontosabb trauma nem jelenik meg a feldolgozás szintjén; Trianon a feldolgozás szempontjából tabu. A meglévő reprezentációk, az irodalmi, filmes, képi ábrázolások Trianont mint jelen idejű traumatizáló eseményt tárják a befogadó elé, nem „második generációs” időtávlatból, a feldolgozás felé haladva. Az utóemlékezet vagy másodlagos emlékezet (angolul *postmemory* – Marianne Hirsch¹⁴ fogalma) a traumát elszenvedő utáni nemzedék emlékezetének kutatásával foglalkozik (főleg a holokauszt-reprezentációkban); a második generációnak nincs saját emlékezte a traumáról, de az az utógenerációkban tovább él.

A kortárs kultúrában jelen lévő Trianon-ábrázolások közül szimbolikus vonatkozásával kiemelkedik az az állami megbízásból, az Alaptörvény illusztrációjaként, egy nagyobb állami megrendelés keretén belül készült festmény, Kiss Tibor alkotása, amely a *Trianon* címet viseli. Az öt azonosítható férfialak – Clemenceau, Kun Béla, Apponyi Albert, Károlyi Mihály és IV. Károly – egy földgömböt fog közre, melyen tátongó seb látható. A férfialakok találkozása a képen szimbolikus, hiszen közülük valójában csak Clemenceau és

11 Ilyen vitákat főleg a Mohácsi-darabok körül tapasztalhattunk, lásd Eörsi Lászlónak az *56 o6*-ról írott cikkét a *SZÍNHÁZ* 2012. novemberi számában.

12 A *Castel Felice* és a *Kazamaták* elemzéséről és politikai kontextusáról lásd Szabó Attila konferencia-előadását a *Theater after the change* kötetben.

13 A *SZÍNHÁZ* 2011. októberi számában.

14 Marianne Hirsch: The generation of postmemory. *Poetics Today*, 29:1 (Spring 2008).

Apponyi vett részt a tárgyalásokon, jelenlétük tehát a trianoni békeszerződés „okaként” értelmezhető. A festő saját értelmezésében „a többiek kísértetek, egy tükörből úsznak be a kép realiztikus terébe”.¹⁵ A hajtókéjén ószirózsát viselő Károlyi kezében szögmérő, mint aki földmérőként megjelölte a leválasztandó területet, a szögmérő ugyanakkor szabadkőműves-szimbólum is (tehát a trianoni békeszerződés szimbolikus „oka”); Kun Béla kezében kézigránát, mint aki potenciális elkövetője e tettnek, robbantásnak, vagy már szimbolikusan el is követte azt. A reprezentációt illetően a figyelmet nem a trianoni békeszerződés történelmi okai vonják magukra (a „bűnt” a jelen lévő történelmi szereplők „követik el”), hanem a földgömbön ábrázolt tátongó seb és a földre hullott földdarabok, azt az érzetet keltve a befogadóban, mintha a 2010-es években készült, az eseményt majd száz évvel követő alkotás egy *maig be nem hegedt*, szimbolikusan ma is vérző sebet ábrázolna. Nem a veszteség feletti gyászt fogalmazza meg, vagy az azzal való megbékélést, hanem magát a traumát (feltépett és nyitva maradt seb) mutatja fel, ezért re-traumatizál, a trauma újraélésére és nem a feldolgozására indítja a kép szemlélőjét. A föl-sebzett föld, a nyitott seb – melynek itt további asszociációi a lehullott, (számunkra) elveszett földdarab – a Trianon-szimbolika régi, majd százéves trópusai; lásd például a Kosztolányi szerkesztette *Vérző Magyarország* című kötetet 1920-ból, amely talán az első magyar irodalmi „válasz” Trianonra. Hasonlóképp felismerhetők a trópusok Koltay Gábor filmjeiben (*Trianon, Adjátok vissza a hegyeimet*) vagy a Wass Albert műveiből készült színpadi adaptációkban,¹⁶ melyek szintén a trauma újraélésének lehetőségét nyújtják a nézőnek (ezt nevezem re-traumatizálásnak), mintha a választott történelmi eseményhez nem adatna meg a múlt távlata, hanem elsődleges elszenvedőként, tanúként és első generációs emlékezőként volna jelen benne a szemlélő. A jelen dimenziója hiányzik (mint a *Trianon-festményen*), ahogy az utóemlékezet vagy másodlagos emlékezet is, ami a feldolgozás része volna.

A felsorolt művek nem elsősorban ideológiakritikai szempontból fontosak most, hanem a múltfeldolgozásban játszott (illetve el nem játszott) szerepük miatt. Bennük a múlt pusztán reprezentáció marad, nem válik gyásszá, elengedéssé, elfogadássá, megbékéléssé. Wass Albert munkáinak sikere is részben azal magyarázható, hogy a Trianon-trauma újraélését, és nem a történelmi distanciát, a gyászmunka elvégzését, a megbékélést, a feldolgozás bonyolultságát szolgálja, ami egyébként nagyobb kihívás és nehezebb munka volna az olvasónak. Ugyanakkor regényeinek tömegirodalmi stratégiái – lásd a könnyű fenomenológiájáról fentebb írottakat: a „mi” és „ők”, jók és rosszak szétválasztása, szembeállítás, a világos képletekben való építkezés, a szemben álló pozitív és negatív, e szerepükben mitologizált hősök, az események gyors váltakozása – könnyen hozzáférhetővé teszik ezeket a műveket.

(A Trianon-tabu, sőt a kegyeleti jog megsértéseként értelmezte a magyar politikai vezetés több képviselője

is a Nemzeti Színház szándékát 2010-ben, amikor a színház kölcsönadta volna egy Bartók–Baláncsu-hangversenyre a Román Kulturális Intézetnek az épületet, hogy ott ünnepelje Románia nemzeti ünnepét, december 1-jét, mely, mint ismeretes, Románia számára az Erdéllyel való egyesülés ünnepe. A koncert politikai nyomásra elmaradt, a Nemzeti Színház vezetése magyarázkodásra kényszerült.)

Ha Trianont nem is, de az 1940-es második bécsi döntést már két előadás is érintette: Pintér Béla *Gyévuskája* és a *Magyar ünnep*, Závada Pál darabja a Nemzeti Színházban; a „visszatért” Erdély problémáját azonban mindkettő súlyosabb perspektívából: Magyarország második világháborús szereplésével és egy közelgő újabb traumával összekapcsolva szemlélte.

A múlt traumáinak újabb feldolgozási aspektusa, a „közös történelemkönyvek” megírása teljes mértékben hiányzik a magyar színpadokról. Egyedüli kezdeményezésként most is a marosvásárhelyi magyar–román koprodukcióként létrejött *20/20* című előadást kell kiemelnünk, amely kísérletet tesz arra, hogy az 1990-es marosvásárhelyi román–magyar összecsapásról, amely több etnikai csoport számára is traumatikus történelmi pillanat volt, együtt, több nyelven, különböző nézőpontokat felvonultatva beszéljen. Az előadás sikerét és bölcsességét bizonyítja, hogy semmilyen politikai vihart nem kavart. Hasonló kihívással nézett szembe az a lengyel előadás, amely a második világháború utáni lengyel–német lakosságcsere tematizálta dokumentarista eszközökkel. Jan Klata *Transzfer* című munkája jobbára idős lengyel és német szereplőket vitt színpadra, akik tényleges elszenvedői voltak a lakosságcserenek, s olyan eseményről beszéltek, amely szintén mindkét etnikai csoport számára súlyos egyéni és közösségi traumákat okozott. Az ilyen jellegű színházi előadások Kelet-Európában inkább független színházhoz köthetőek (bár az említett lengyel darab a wrocławai repertoárszínház produkciója).

Ezeket a példákat leszámítva határon innen és túl alig találunk olyan kezdeményezéseket, amelyek ezt a közös történelemkönyvet szeretnék megírni (ahogy a kisebbségi közösségi múlt sem tematizálódik a színpadokon). Példamutató eredmény a könyvkiadásban azonban már akad. A kolozsvári székhelyű Koinónia Könyvkiadónál megjelentek erdélyi városokról szóló háromnyelvű, gyerekeknek szánt kiadványok, melyek kísérletet tesznek a város közös múltjának bemutatására oly módon, hogy nem választják szét a „mi” és az „ők” csoportját. A gyerekek, akik ezeket a könyveket olvassák, már az elfogadást tanulhatják, a közös történelmet és jelent, a büszke visszatekintést a múltra, és megbocsáthatnak szüleiknek, nagyszüleiknek és az ellenük vétkezőknek.

¹⁵ Lásd Kiss Tibor a *Demokratának* adott interjút. http://www.demokrata.hu/ujsgcikk/trianoni_parhuzamok/

¹⁶ Az interneten megtekinthető, valószínűleg Kolozsváron valamely amatőr társulat által játszott előadást (<http://www.youtube.com/watch?v=4ZrVDGL8sAo>), amely az *Adjátok vissza a hegyeimet* és a *Jönnek!* című Wass-művekből készült, nem sikerült azonosítani, a színházi adattárak sem tudnak róla.

Hermann Zoltán

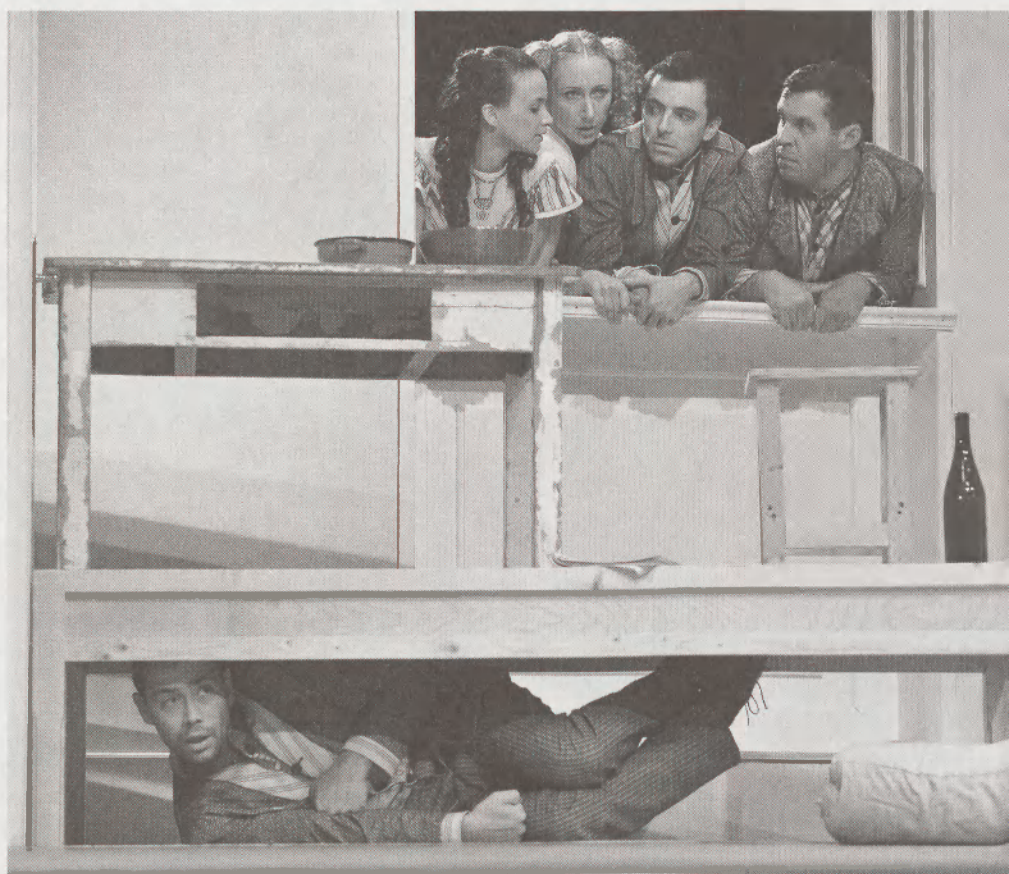
„Ostromállapoti elmeszülemény”

A LILIOMFI AZ ÖRKÉNY SZINHÁZBAN

Szigligeti Ede a magyar színháztörténet egyik kulcsfigurája – még akkor is, ha sem a kortársak, sem a „kései” utókor nem értette meg valódi jelentőségét. Ha nincs Szigligeti Ede, akkor nem Kisfaludy Károllyal, hanem, mondjuk, Katonával kezdődik, és nem a népszínművekkel és az operettel, nem Csikyvel és Molnár Ferencsel, hanem a színpadon szinte befogadhatatlanul zseniális Teleki Lászlóval folytatódik a magyar drámatörténet *mainstreamje*.

De volt egy Szigligetink – a maga félelmetes, hiperpotens, már-már Don Juan-i teljesítményével. Egy régi életrajzírója, Bayer József megszámolta: a 1837-ben megnyílt Nemzeti Színház első harminc évadában 2465 estén játszottak prózai darabot, ebből 842-nek Szigligeti volt a szerzője vagy fordítója.

A Kisfaludyval és Szigligetivel kezdődő dramaturgiai észjárás bizony nem a filozofikus mélységek *főltt*, sokkal inkább az úgynevezett „színi hatás” *körül* kering. Minden a színpadi szituációk szövevényeinek és annak a drámaíró által működésbe hozható színpadi gépezetnek, egyfajta lélektani *verkn*nek van alárendelve, amely saját alkatrészeként használja a nézőt. Ez a dramaturgiai észjárás nem ismeri a kívülről szemlélődő, kontempláló nézőt, pontosabban nem érdekli az ilyen befogadó. A magyar drámatörténet Kisfaludy–Szigligeti-féle vonala ettől még nem felszínes, csak a hatása mulandó. Azt írni, ami a közönségnek kell? Nem kiszolgálni az ezerfejt, hanem nála is jobban tudni, mit akar: ez Szigligeti. Harminc év alatt nyolcszáz-egynéhányszor, és csak néha melléfogva. És még bukni is csak úgy szép, ahogy Szigligeti tudott: nagyon. Lehet élcelődni – Kisfaludy ezt még önironikusan is megtette – az 1810–1840-



es évek hazafias, történeti drámáin vagy az 1840-es évek népszínműveinek bugyutaságán, az egykorú közönség reakcióit *irányítani* képes drámaírói fogásaik azonban tökéletes mestermunkák.

Az irodalomtörténet csodálattal teli viszolygással és értetlenkedve emlegeti fel, hogy a *Liliomfi* bemutatója 1849. december 20-án volt a Nemzeti Színházban. A Nemzeti végig játszott 1848–49-ben, nem mindenki menekült a kormánnyal Debrecenbe – a nagy sztárok, mint az ötszáz forintért szerződött Schodelné, akinek a fizetéséből három vezető színész gázsija kitelt, igen. Windischgrätz 1849. januári bevonulása után is sokan maradnak a színháznál, például a *Liliomfi* majd először játszó Füredy Mihály is; és amikor Füredy Szigligeti *Csikósában* „kissé nagyobb hangnyo-

mattal” ejti ki a „Debrecen” szót, a közönség tombol. A színház játszik, amikor Hentzi löveti Pestet – balisztikai szempontból, úgy látszik, szerencsés helyen, a mai Astoriánál álló irodaház helyén volt az akkori Nemzeti –, játszik a tavasszal érkező honvédeknek, és játszik a szomorú végjáték idején is. Semmi különös nincs abban, hogy Szigligeti Ede titkár úr vígjátékot ír a „szörnyű időben”, és abban sem, hogy másorra is tűzik. A *Liliomfi* ugyanis ott és akkor nem egyszerűen vígjáték, nem gondúzó „ostromállapotú elmeszülemény”, ahogy az akkori közönség hívja, hanem valami korabeli *the show must go on!*

Szigligeti Edének nem a *Liliomfi* volt az első, színeszokról szóló darabja. 1845-ből való a *Vándorszínészek*, és 1847-ből az *Egy színész nő*. Ezek jobbára a kávéházi asztaloknál elmesélt színészadomák dramatizált változatai, s a *Liliomfi* is az, csak hogy ebben már benne van 1848–49 hatalomváltásainak politikai tragikomédiája: V. Ferdinánd és Metternich, Batthyány, Kossuth, Windischgrätz, megint Kossuth, majd Ferenc József és Schwarzenberg, Haynau, 1850 nyarától pedig Bach Sándor. Ha innen nézzük, Szigligeti darabja önmagát ártatlannak tettető komédia arról, hogyan tanít meg a színház *színlelni*. A közönség



2.

1. Máthé Zsolt (Szellemfi), Törőcsik Franciska (Mariska), Szandtner Anna (Róza), Polgár Csaba (Liliomfi) és Baksa Imre (Örök beugró)
2. Törőcsik Franciska, Polgár Csaba, Máthé Zsolt
3. Für Anikó (Kamilla), Polgár Csaba és Máthé Zsolt



3.

szereti, hogy kikacsintanak neki a színpadról, hogy persze-persze, a despota Szilvai jogászprofesszor, meg unokaöccse, akiből színész lesz, meg gyámleánya, meg a pesti fogadós, és persze, úgyis az történik, amit a professzor kifundált, de hát akkor is jobb, ha eljártsszuk, hogy mi magunk döntöttünk.

Sok hűhó semmiért, 1849-ből. Vagy 2012-ből. Szinte mindegy. S minthogy a „színi hatások” a legmulandóbb részei a *Liliomfinak*, a *Liliomfi* százhatvanvalahány éves története nem véletlenül az átdolgozások története. Szigligeti nyersanyag a giccstől – az 1954-es film vállaltan és önironikusan az! – a közéletiségig és a személyiség ijesztő mélységeire való véletlen rátalálás zavarának bemutatásáig mindenre alkalmas. Színészeknek írt darab, hiszen Szilvainak, Lili-

Kovácsné Csávássy-Fekete Mária). Ez több, mint színház a színházban. Elmekörtani leírás a hektikusan változó társadalmi – esetleg politikai – elvárások miatt színlelők lelki defektusairól: összenő-e a vígjátéki hős a saját színlelt szerepével, van-e a színésznek saját hangja, vagy csak az, amit játszatnak vele? Ezen áll vagy bukik minden *Liliomfi*, ez a *Liliomfi* Diderot–Szigligeti-féle színészparadoxona; az 1840-es évek kritikájának kedvenc fogalmával élve: ki tud a színpadon „jellemzetes” lenni, és ki rontja el a játékot a színészi rutinnal, vagy azzal, hogy a saját egyéniségét erőlteti rá a játékra.

Mohácsiék átdolgozása ezt a ma is a megoldhatatlannal határos problémát állítja a középpontba. Szigligetiné a jogászprofesszor házassága, Kamilla vénlány-

sága, Szilvai Gyula eltitkolt lázadása vagy a néma perzekútorok megjelenése világosan a családi és hatalmi *status quó*khöz való színlelt viszonyok sokaságát mutatja be. De ha közelebről megnézzük, ezeknek a színlelt szerepeikkel összenőtt személyiségtípusoknak a megértése 1849-ben, és ma is, inkább orvosi, lélekgyógyászati probléma. Mohácsiéknál mindenki orvos, maga Szilvai is, Szilvai Gyula/Liliomfi is – aki Mohácsiéknál nem unokaöcs, hanem a professzor fia –, és még Kányai fogadós is egy kiugrott medikushallgató. Már Szigligetinél is virtuóz megoldás, hogy az egyik, a színen meg sem jelenő központi hős az a néhai Szilvainé, Emerencia, aki képzelt, pszichoszomatikus betegségeivel mindazt példázta, ami a színlelés kór-élettanába csak befér. Szilvai professzor Kamillához és Mariska gyámleányához való gálánosan beteges, illetve fiához való hűvös viszonya a feleségével folytatott bizarr kapcsolatának következménye. A néhai Emerencia története a *hysteria* Freud, sőt Charcot előtti kórisméjének tömör leírása, a „vándorló anyaméh”, az örökletesség és a fertőzés minden korabeli téveszméjével. Lényegében a színen meg sem jelenő Szilvainé fertőz végig mindenkit, fiát is, és a professzor úron keresztül a többieket. A biedermeier kor divatbetegségeinek, az ájulásoknak – még a nagy Széchenyi is ájult el társaságban –, a szervi okokra vissza nem vezethető betegségeknek, a hisztériának, pontosabban a *hisztériás rohamoknak* mindig megvolt a maga színpadiasága, s a korabeli színészet lényegében ennek az egzaltált viselkedésnek, érzelmi hullámvásznak az eszközeit imitálta, szinte színjátéktípusra és műfajra való tekintet nélkül. Nem túlzás, hogy a romantika magyar színháza egyfajta kór-életlani bemutató és terápiás hely is volt. A lelki traumákról folytatott színházi diskurzus nemcsak lenyomata, de mintája is volt a hétköznapi kórtörténeteknek. Amikor a néző töprengeni kezd az Örök Színház *Liliomfi*jának díszletein (Khell Zsolt munkája), a félkész építészeti térelemeken és a szemmagasságig fehérre festett díszletfalakon, öntudatlanul is meglátja a polgári enteriőrben vagy a vendégfogadó tereiben a kórházszerűt.

Nem könnyű megállni – nem is teszem, kis kitérő következik –, hogy ne hozzak szóba egy különös párhuzamot. Él egy orvos 1849–50 telétől Pesten, bizonyos Schwartz Ferenc, akít a magyar elmegyógyászat megalapítójának mondanak. 1848 áprilisában tervezetet nyújt be egy nemzeti tébolyda felállítására, a nádor anyagi támogatásával körbeutazza a nagy európai elmegyógyintézeteket, hazatérése után a honvédség törzsorvosaként szolgál. A *Liliomfi* bemutatója idején – támogatóit elveszítve – már magánintézet alapításán töri a fejét. Meg is nyitja, előbb Vácott, majd 1852-ben először a Kékgyólyó utcai lakásán (!) az első magyar bentlakásos intézetet. Schwartz az ápolitjait nem zárja el, és nem kínozza hideg fürdővel, mint ahogy a párizsi Salpêtrière-ben látta, hanem kerti munkára fogja őket, havonta egyszer pedig közös vacsorát is ad a számukra, mind a hatvan-hetven betegnek. (Köztük lesz majd pár év múlva Szemere Bertalan és a népszínműíró-szerkesztő Vachott Sándor is.) Horánszky Nándor orvostörténész írja: „A [terápia részeként alkalmazott] szellemi elfoglaltságban dolgozatok írása, olvasmányok szerepelnek. A betegek szórakoztatására a különböző játékokon kívül táncsté-

lyeket és kirándulásokat rendeznek a közeli hegyekbe, sőt a *színkör látogatását is engedélyezik.*”

Mohácsi István és a rendező, Mohácsi János átdolgozása, amely a próbafolyamat során a színészek ötleteivel is kiegészült, lényegében úgy aktualizál, hogy a falon függő, félig lemeszelt Petőfi-portréval és a kórházi pizsamákra és *schlafrock*okra nyomott biedermeier divatrajzokkal (Remete Krisztina mesteri jelmezei) pontosan az 1849 utáni évekre helyezi vissza a történetet. Hogyan játsszunk 2012-ben 1849-et? Higgyünk a Szigligeti–Mohácsi-féle „nézőérzékeny” dramaturgiának: az egész játék, az egész színház, közönségsztül, s minden, ami a színházon kívül van, egy félkész, de tágas és otthonos, a Schwartz-féle módszerrel igazgatott elmegyógyintézetnek látszik. Ha volna ilyen műfaj: Mohácsiék *Liliomfi*ja „egész estés hasonlat”.

Ha néhány korábbi produkciójuknál lehetett is a nézőnek olyan érzése, hogy a minden ötletükhöz ragaszkodó szerzőknek igazán érdemes volna olykor önmérsékletet tanúsítaniuk, Mohácsiék néha elszabaduló színházi *brain-storming*ja itt most pontosan ül. Ahogy világossá válik a Szigligeti-darabból desztillált „nagy” pszichiátriai hasonlat, hogy miként kell a mindenkori, politikailag vagy mentálisan valóságos betegség- vagy egészségtüneteket színlelni, minden átigazítás, betoldás, hozzáírás, minden új szerep (Róza, Örök beugró, Cimbalmos) és minden áthangolt szereplői konfliktus megleli az értelmét. Lényegében azért nem zavaró ez a véget érni nem akaró gegparádé, mert a *Liliomfi*nak eleve nincs is történetperspektívája, Szigligeti Ede három remekbe szabott jelenetet írt meg. Három bonyolult, tudathasadásos szituációt. (A jelenetek egyébiránt a legendás, még Wesselényi báró által alapított színtársulat Kolozsvar–Nagyvárad–Debrecen–Eger útvonalának állomásain játszódnak.) A néző pedig éppen azt akarja látni a Mohácsi-*Liliomfi*-ban, hogy mi minden hozható ki ezekből a helyzetekből, és hogy akkor is van még benne valami, amikor már nem is gondolnánk, vagy valami, amire nem is merünk gondolni.

A zenék (Kovács Márton) és a koreográfiák (Tóth Richárd) is igazodnak a koncepcióhoz. A *Liliomfi*-átdolgozásoknak az eredeti népies dalbetétek szoktak áldozatul esni – az Örökényben az 1849-es nemzetiségi konfliktusokra reflektáló, szókimondó mulatónótákat hallunk, meg blódlí szövegekre énekelt és eltáncolt *Don Giovanni*-motívumokat. Liliomfi figurája kétségkívül felfogható a sevillai szédelgő provinciális utánzatának; vagy lehet gonosz utalás magára Szigligetire is! De a *Don Giovanni* a magyar vándorszínész-társulatok bármikor előrangatható szükségdarabja is volt, az esztétikummal való visszaélés rémséges szinonimája az 1830-as évek előtt.

Most is azon áll vagy bukik minden, hogy a színészek hogyan oldják meg a Mohácsi testvérek által megírt, „felkonvertált” Szigligeti-szerepeket. Mi a dilettantizmus bája, és mik a színészi profizmus pszichológiai veszélyei? Hogyan tud és hogyan tanít színlelni egy mai színész? A Szigligetinél adott két virtigli *teátrista*: Liliomfi (Polgár Csaba játssza) és Szellemfi (Máthé Zsolt), és ezt toldják meg Mohácsiék két újabb szereppel, Rózával, Liliomfi megunt szerelmével (Szandtner Anna) és az Örök beugró figurájával (Baksa Imre); és még ott van a zenészek-kóristalányok kara.



Schiller Kata felvételei

Négy szerep – négy színésztípus: az empátiikus; a csak szerepköröket variáló ripacs; az érzelmi színész – aki „mindent sírásból old meg” –; és a biztonsági játékos.

Mit tesz a mai színész, ha színészt kell játszania? Vajon a Mohácsiék által aprólékosan kidolgozott szerepkontextusok elegendőek-e ahhoz, hogy a színész megoldja a feladatot? Csak olyan színésztípust tud megjeleníteni a színész, amilyen ő maga, vagy olyat is, akivel nem tud vagy nem akar azonosulni? Most azt nem is említem, hogy a fogadói jelenetekben, az átöltözések, szerepváltások miatt a típusok átláthatatlanul összegubancolódnak.

A rendezői koncepció Polgár Csaba jutalomjátéka lehetne, de nem minden esetben működik a rá osztott empátiikus attitűdök, a szerepek *selfjei* közötti váltás. A második részben több lehetősége volna, amit nem hoz ki szerepéből. Vagy szándékosan hasonlóknak játssza el a Liliomfi által kitalált fikatív figurákat, hogy ne rajta, hanem a lépre csalt áldozatok bornírtságán ne vessünk? Nem lehet eldönteni. És ez baj. A színészeket játszó színészek közül Szandtner Anna mindent visz. Minden jelenetében más: vitathatatlanul ő lesz az egyik női főszereplő. Jó, hogy ott van a színpadon. Szellemfi és az Örök beugró típusaiba viszont nem írtak bele pszichológiai mélységet; a szövegük vagy a rendezői utasításaik visszafogottabbak a kelletnél, holott Máthé Zsolt és Baksa Imre álmukból felébresztve is tökéletesek lennének, ha nem egyszerűen csak dramaturgiai kellékeket kellene játszaniuk.

Vajda Milán (Gyuri), Kovács Márton, Murányi Márta, Baksa Imre, Szandtner Anna, Bíró Kriszta (Szomszédasszony), Csuja Imre (Fogadós)

Nehezebb dolguk van a fikció szerinti *félamatőröknek*, a teátristákról ábrázoló Kamillának (Für Anikó), a műkedvelőből színésznővé avanszáló Mariskának (Törőcsik Franciska), a színlelés professzorának, Szilvainak (Gálffi László) és a színgazgatói álmait valóra váltani képes öreg Schwartznak (Epres Attila). Nekik talán még nehezebb a színészi feladatuk, mint a „hivatásosoknak”. Azt kell eljátszaniuk, hogy az egyik pillanatban még civilek, de a következőben színészként kell viselkedniük. Mohácsiék betoldásai nyomán a professzor az egész darab igazi hőse. A néhai feleség által megnyomorított Szilvai megszabadulásának, gyógyulásának tanúi vagyunk, utoljára a saját magára erőltetett zord atyai szereptől is meg tud válni. Extra figurát is kap Mohácsiéktól: nőnek kell öltöznie, de egyáltalán nem kell nőiesen eljátszania ezt a szerepet. Gálffi László az ellenkező oldalról közelíti meg a feladatot, mint a profikat játszó színészek. Nem ugrádozik a különböző karakterek között, hanem az első jelenetben egy bonyolult, neurózisokkal teli, de azokat gondosan eltitkoló énnel lép be, és amikor a drámai helyzetekhez, attitűdökhöz, az egyes hőskökhöz alkalmazkodik, mindig megszabadul egy-egy színlelt szereptől, túlfegyelmezett, beteggé tett lelkének egy-egy

tünetétől. Nem épít fel figurákat, attól tud más lenni jelenetről jelenetre, hogy eldobálja a színlelés feleslegessé váló manírjait. Kibeszéli magából, mint a frenetikus fenyőmacskás történetet. Utóvégre a nőkhöz való viszonyát is női mivoltában érti meg. Kamilla kisaszszonnyal tökéletes kettős. Für Anikó maga a biedermeier-romantikus neurózis – bizony, ezt még Szigligeti írta ilyenek –, csupa remek miniatűr, éppen olyan, mint a korabeli „szellemtanások” egyetemi előadásainak élő szemléltetőeszközei. Látjuk, hogyan törnek elő a tökéletesen aszexuális páciensből a legdémonibb vágyak, Für Anikó Kamillája számára a személyiség nem más, mint maga a betegség tudat, ragaszkodás a lelki problémákhoz. Lenyűgözőek így ketten.

Schwartz, a pesti fogadós Szilvai professzor másik énje, aki szintén úgy teljesíti be régi vágyát, hogy megszabadul pokolba kívánt foglalkozásától, de azért színigazgatóként is igazi kapitalista marad. Jó szerep. Epres Attila azonban a szerepen túl valami mást is tud: hűvös kívüllálásról azt kell gondolnunk, hogy valamilyen megfigyelő, tulajdonképpen olyan, mint egy lélekbúvár. Nyugtalanító a gondolat, hogy Szigligeti Schwartz alakjával nem Schwartzer Ferencre akart-e utalni, s hogy az oly sokat emlegetett pesti *szálloda* nem egy éppen megnyílófélben levő lélekkórház metaforája-e. Mindenesetre érdekes, hogy Mohácsiéknál – utánozhatatlan gesztussal – éppen Schwartz nem veszi be az új társulatba/pacientúrájába a valószínűleg „gyógyíthatatlan” Liliomfit.

Törőcsik Franciskáé a leghálátlanabb feladat. El kellene játszania az amatőről profivá válás állomásait, Rózákéhoz hasonlóvá kellene válnia, de azzal a megszabadulós módszerrel, ahogy ez Für Anikóéknak megy, ez szinte lehetetlen. Bizony, a színpadi tapasztalatok, a rutinszerű gesztusok nélkül ez a figura nincs meg. Paradox helyzet: mitől lenne rutinja egy kezdőnek? Éppen hogy most kellene eltanulnia Liliomfiéktól a manírokat, most kell beszereznie azokat a lelki sérüléseket, amelyekből színész lesz! Törőcsik Franciska – akárcsak Polgár Csaba – el is téved ebben a paradoxonban a végére, amikor ifjú Schwartzként, talpig bajuszban lép föl. Nem a színésznővé válást nem sikerül eljátszania, hanem az amatőr, aki tettei az amatőrségét. Mariska csak Szigligetinél naiva, Mohácsiék szövegkönyve alapján bizonyosan nem az, dörzsölt kis dögnek kellene lennie, aki folyton átveri Kamillát. Ez a szerep még nincs kész, de talán éppen őmiatta lesz érdemes visszajönni az Örkénybe az évad vége felé.

A harmadik szereplői kör az „amatőröké”: itt a nagy feladat, hogy hogyan játsszák el olyan színészek, mint Csujá Imre (Kányai fogadós) és Bíró Kriszta (a sűrűvérű szomszédasszony) vagy Takács Nóra Diána és Vajda Milán (Erzsi és Gyuri pincér) a civilt. Nekik és az ifjú Schwartznak (Ficza István) külön történetük van a darabon belül.

Szigligeti ügyes színműírói trükkje, hogy élesen elkülöníti a szereplők köreit. A második felvonás elején a néző nem is tudja, hol van: egészen addig, míg az első felvonás szereplői meg nem érkeznek a postakocsival, azt is hiheti, hogy egy másik színdarabot kezdtek el a szünet után.

Színlelés, tettetés itt is van, Kányai és a szomszédasszony vadházassága („miért vágjak disznót, ha a mézáros szálanként is árulja a kolbászt”), a fiatalok titkos légyottjai, Kányai kerékbe tört medikusi karri-

erje azonban láthatólag nem okoz lelki defektusokat. Schwartzer és kollégái is úgy gondolták, ahogy Szigligeti: a hisztéria testi és lelki értelemben szétszálazhatatlan tünetegyüttese mindenekelőtt városi betegség. Kányaiék – igazi népszínműves szerepek – dramaturgiai funkciója az, hogy szembesítsék a rongyolt idegzetű városiakat önmagukkal. Belekeverednek ugyan a városi népség konfliktusaiba, de végül ugyanúgy, ahogy Liliomfinál és Mariskánál, Erzsi és Gyuri esetében sem történik más, mint aminek egyébként is történnie kell: házasság lesz belőle. Kányaiék is színlelnek és elfojtanak, de magát az elfojtást is csak színlelik, és nem elvont normáknak engedelmessé válnak, ha muszáj, hanem a bármikor átejthető perzekutoroknak. Kányaiék falusi idillje és jogos zavarodottsága alkotja azt a hátteret – ki az igazi Schwartz Adolf, és ki az igazi Liliomfi? –, amelyből a lelki defektusok előrajzolódnak. Miért akar mindenki ifjú Schwartz lenni? Mert együgyűnek lenni a legjobb túlélési stratégia? Vagy ez nem együgyűség, és az ifjú Schwartz a lélekbúvár öreg Schwartz asszisztense? Végére is Schwartz Adolfé a kulcsmondat Szigligetinél, a második felvonás tizenegyedik jelenetében: „Bolondokházába jutottam én vagy mi?” (És egyébként is érdemes végigbongészni Szigligetit, hányszor és kik mondanak a darabban másokat *eszelsznek* vagy *bolondnak*.) Csujá Imréék szerepei egyszerűnek látszanak, de az előadás – Mohácsiéktól szokatlanul feszes – ritmusa az ő érdemük, ha tetszik, ha nem, ők és a kitűnő zenészek vezénylik az előadást, nem a rendező.

Mohácsiék *Liliomfi*ja vakmerő vállalkozás. Virtuóz a szövegkönyv. (Talán csak Mariska alakja elnagyolt egy kicsit.) Filológiai szempontból is kikezdehetetlen kontextus-párhuzamok Szigligeti kora és a jelen között. A darab eredeti és kibővített konfliktusainak anatómiailag és élettanilag pontos diagnózisokra épülő atlasza. Mohácsiék az Örkényben olyan színészeket mozgathatnak, akikre – többnyire – elég rábízni a feladatot, nagyszerűen eligazodnak ezen a térképen. De ez az előadás veszélye is.

A szövegkönyvön és a precízen kidolgozott koncepción túl Mohácsi János láthatólag nem is akar beleszólni a színészek dolgába. Az atlasz azonban más, mint a terep. A bemutató után másfél hónappal még mindig van néhány esetlegesség. Néha a zene elnyomja a szöveget, nem hallani a dialógusokat. Ha a közönség közbetapsol, vagy fuldokolva röhög, nem volna érdemes megállni, mint *anno* Szigligetiéknél vagy a régi jó bohózatokban, és akkor folytatni a párbeszédet, amikor már hallani is lehet, amit a színészek mondanak? Milyen bemondásokról maradhattunk le!? De hát ott van Kányai és a szomszédasszony, majd ők vezényelnek, hogy mikor tovább! Akármennyire zseniális a koncepció, és akármennyire meg van tervezve, a fiatalokat instruálni kell, le is kell próbálni minden mozgást, le kell ellenőrizni a falban minden szöveget, hogy mindig minden ugyanúgy működjön. Ha a szerző-rendező páros minden részlettel idézetjátékot akar játszani – és játszani –, akkor az elhajított rongybaba röppályájának ívét is előre ki kell számítani.

A *Liliomfi* az évad egyik legjobb előadása lehet, lesz. Érik. Most még karcos, mint Kányai uram újbora. De ha eleget iszunk belőle ebben az ostromállapotban – vagy bolondokházában?, már én sem tudom! –, ütni már üt. A fejünk belefájdul.

Beszélgetés a kritikáról



NOVÁK ESZTER

– *Nem lényegi kérdés, de azért teszem fel neked is, mert eddig eltérő válaszokat kaptam: része-e a színházi szakmának a kritika?*

– Természetesen. Egy egészséges lelkületű társadalomban és szakmában – mint ahogy a miénk nem az – a kritika a szakma része lenne. Kérdés, hogy most tényleg a szakma részeként működik-e.

– *Mit jelent, hogy nem egészséges lelkületű a szakma?*

– Sértődékeny, kirekesztő, összezavarodott értékrendű. Nem mellékes, hogy két szakmai szervezete van, ráadásul az egyiket elsősorban politikai érdekvonalak mentén alakították meg. Ezzel persze nem azt mondom, hogy értetlenül állok a helyzet kialakulásának okai előtt, de a jelenlegi állapot elfogadhatatlan, bármennyi erőfeszítést tesz is a normális párbeszédre minden fél, az csak szánalmas igyekezet. Éppoly dermesztő a szakma ketté- és még ezerfelé osztottsága, mint az egész országé.

– *Ez a helyzet már következmény tehát, azt mondod.*

– Több évtized hibáinak, felgyülemlett sértettségeinek és kíméletlen pozícióharcainak a következménye. Persze ebből a kritika is kivette a részét, ha akarta, ha nem. A kritika egyébként, amióta az eszemet tudom, rendkívül pártos, és ez rémesen átlátható. Ezért is kapjátok meg azt gyakran, hogy a szakmát nem érdekli a kritika, ugyanis nagy meglepetések nem érik az em-

bert. Nyilván vannak ez alól kivételek, mint ahogy egy jó előadás is váratlan és örömteli esemény: nem szidalmazni akarom tehát a kritikát, mert a saját rendszerén belül mindenki igyekszik, s hát emberek vagyunk. Nem gondolom, hogy a kritika megkülönböztetetten másmilyen lenne, mint a színházi szakma egésze.

– *A két társasághoz szinte mindenki igyekszik lojális lenni – ami életszerű, de a kritika nem vált ilyen módon kétfelé. Éppen ezért is beszélnek rólunk egy csoportként – miközben rendszeresen egymástól erősen eltérő véleményünk van egy-egy előadásról vagy egy-egy alkotóról.*

– Lehet, hogy nem vált kétfelé, de sokszor, talán joggal, kényszert érez a demonstrációra, az erősebb vokosokra, és ez óhatatlanul a szokottnál is erősebb pozitív vagy negatív elfogultságot eredményez, és zavarja a tisztánlátást. Amikor azt mondom, hogy a kritika pártos, akkor nem ebben a kétpólusú rendszerben beszélek, hiszen nem is tudnátok ebben osztozni, mert nektek az a dolgok, hogy a minőség pártjára álljatok. Minden szubjektív részlettel együtt is van objektíven létező minőség, amit nem feltétlenül lehet hovatartozás alapján megkérdőjelezni. Ezt kellene mindig észrevenni, csak túl sok lett az új szempont, aminek meg kell felelni, és túl sok a beidegződés is.

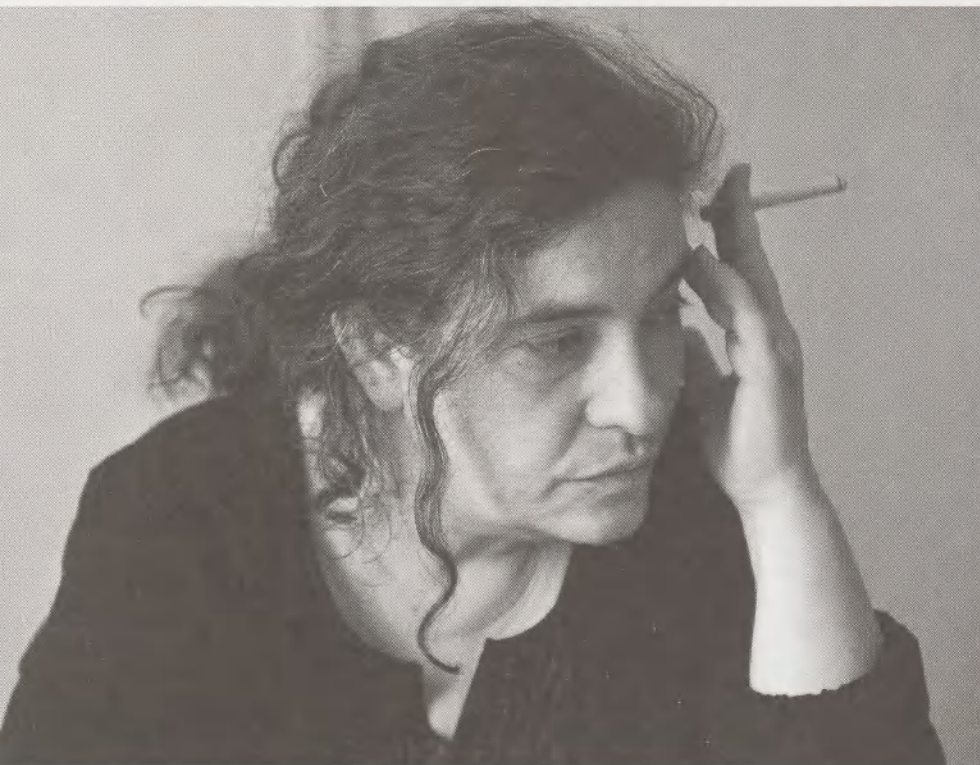
Azért pártos, mert létezik egy kimondatlan konszenzus, ami kialakított egy hierarchiát, ezen belül kinek-kinek a saját preferenciáit, és ehhez meglepően mereven tartjuk magunkat. Kiesni éppoly nehéz, mint bekerülni vagy megbontani a rendszert. Közben persze színesebb és kaotikusabb lett a világ, változnak az emberek is, de sokszor nem vesszük észre. Nehezen vagyunk kíváncsiak más élményekre, így a kritika is a megszokott rendszerek szerint ítél: nem akartok meglepődni, rácsodálkozni és elengedni azt a sok előképet, amivel beültök egy előadásra. Márpedig a kritikus a befogadásával kellene, hogy alkotó ember legyen – eredetit létrehozó. Ez talán nehezebb, mint alkotni.

– *Azért ezt én nem állítanám.*

– Kíváncsinak lenni a másokra nagyon nehéz. Nehéz egy másik ember elképzelt és leképzett rendszerét akarni és tudni megérteni. A tanításban is ez a legfontosabb, vagy amikor hozzászólunk egymás munkájához, hogy ne a saját elképzeléseinkről beszéljünk, hanem arról, amit látunk. Tényleg nem könnyű másvalakinek a világába behelyezkedni és abban a rendszerben rámutatni arra, mi az, ami nem logikus, vagy nem működik. Ilyen alapon mondom azt, hogy szerintem nehezebb magas színvonalon befogadni. Közben nem tudom felmenteni a kritikát, mert annak az a dolga, hogy értse meg, mit akarok.

– *Szeretném, ha mondanál gyakorlatias dolgot is. Milyen konkrét dolog bosszant egy írásban?*

– Sok minden nem, a legtöbb olyan felületes, hogy nem éri meg a bosszúságot, de amikor azt feltételezik



rólam, hogy nem tudatosan csinálok valamit, az rendkívül bőszt. Ha úgy gondoljátok, nem dolgozom tudatosan, függetlenül attól, hogy jól működik-e vagy sem, és függetlenül attól, hogy elnyeri-e a tetszésteket vagy sem. Ha hibának vélték tudatos gesztusokat, még mielőtt megpróbálnátok megérteni. Ha a saját darabelemzések nem enged utat az enyémmek.

– Hát, írtam már ilyet...

– Persze vannak összedobott előadások, amelyekről beszélve megállhat egy olyan állítás, hogy nincs benne annyi szándék sem, hogy valamiféle gondolati rendszerbe helyezze az egészet, de egy előadás felkészültségén, formátumán lehet érezni, hogy mi szándékos és mi nem. És ezt muszáj észrevennetek.

– A kritikusnak többek közt ezért érdemes sok rossz előadást is megnéznie – bár az ember egy idő után azt gondolja, nincs értelme.

– Pedig muszáj kíváncsinak lennetek, mert az attitűd, hogy magatokat sem akarjátok meglepni, tetten érhető, és akadályozza a munkátokat. A tapasztalat és a rutin nagyon hasznos, ha az ember végre szert tesz rá – ez minden szakmában így van –, mert ad egy biztonságot, de rettenetesen veszélyes, különösen hibákkal, igazmondói küldetéssel párosulva. A rutin feletlenséghez vezethet. Minden szakmában. Erre most nagyon kellene ügyelni, mert sok minden a felszínség felé sodor bennünket. Fontos, hogy én se gondoljam magamról, hogy három hét alatt meg tudok csinálni egy előadást, ugyanakkor a kritikus se gondolja magáról, hogy elég neki fél szemmel odanézni, és már kész az írás.

– Észreveszed?

– Naná. Egyébként mostanában ritkán olvasok kritikát, újságot is alig, most éppen így védekezem. Nem akarok a normálisnál összeomlottabb lenni.

– Pedig szerintem egyébként általánosságban inkább a rendezőknek szól a kritika, semmint a színészeknek.

– Igen, a kritikában általában kezdetleges a színészettről való gondolkodás.

– Félek, én például elég keveset tudok arról, hogy mi múlik egy színészen – ami bizonyára nem minden kritikusnak probléma.

– Pedig kellene éreznem erőfeszítést arra, hogy a színész munkájáról részletesebben beszéljen egy kritikus, szeretném látni, hogy többet gondoltok a színészeiről, mint mondjuk, hozta a szokásos formáját, vagy színesen építette szerepét. A színésznek van személyisége, világnézete, gondolkodása, ízlése. És értem, hogy az előadás egész konstrukciója van fókuszban, de az nem érvényes színészi alakítások nélkül. Ezért vágyom arra, hogy olyan gazdagon írjatok egyik-másik színész munkájáról, mint ahogy dolgozik.

– Nem lehet, hogy ehhez kevés az, amit egy előadásból látunk? Amikor végignézhettem a Csak egy szög próbáit, sokkal több mindent megértettem a vég-eredményből is – de nem tudom, mennyire életszerű, hogy időnként hasonlóan képződjek a gyakorlatból.

– Az nem lenne baj, ha kicsivel többet tudnátok magáról a munkafolyamatról. De nem hiszem, hogy ez feltétlenül szükséges annak az észrevételezéséhez, hogy a színész munkája, még ha jó esetben nem is független a rendezőtől, előadást alakító erővel bír. Nem hinném, hogy Ady Endre például próbákra járt. Az olyan típusú kritikusnak persze, akiben van affinitás erre, vagy, mondjuk, az írásiban úgy csinál, mintha tudná, hasznos lenne foglalkoznia a színházcsinálás gyakorlatával, és némi ezzel kapcsolatos tudást elsajátítania. De színházcsinálóként én inkább arra vagyok kíváncsi, hogy egy másképpen gondolkodó ember kívülről mit lát vagy ért meg a mi szándékainkból. Ráadásul annak van relevanciája, hogy adott előadásból egy nézésre mi látszik – hiszen a közönség is azt kapja. Ha pedig egy írás olyasmiről gondolkodna el, vagy olyan lényegi lenne, ami úgy hatna rám, hogy abból kiindulva továbbdolgozhatnánk – mint ahogy szoktunk is a bemutató után –, változtatnék. Egy létező világok legjobbjában.

– Nekem nem célom belebeszélni egy alkotásba – nem tudom persze, ki miért ír kritikát, de azt hiszem, ezzel nem is vagyok egyedül –, csak azt akarom minél érzékletesebben megírni, hogy milyennek láttam az adott előadást.

– Egy formátumos személyiség úgyis megtalálja a módját annak, hogy pontosan és szellemesen elmondja, amit gondol – ekként néha egy gyorsan megírt, kis terjedelmű kritika is tud érdekesebb lenni, mint egy hosszú, alapos elemzés.

– De nekem kérdés, hogy mitől lesz jó egy kritika.

– Szerencsére. Nekem is, hogy mitől lesz jó egy előadás. Sokféle kritika van, és mindegyiknél mások a szempontok. Érvényes, hiteles, eredeti és mániákus emberek gondolatait szeretem olvasni, olyan írásokat, amiknek van mondandójuk. Mondandó nélkül elő-

adást sem lehet csinálni, kritikát sem lehet írni. Ritkán találkoztam olyan kritikával, ami elgondolkodtatott volna. De lehet, hogy nem is ez a dolga, nem tudom... A kritika helyzetét ráadásul nagyon megnehezíti, hogy az internetes felületeken tombolnak a műkedvelő, botcsinálta kritikusok, a süvöltő dilettantizmus nagyon veszélyes minden téren.

– *Ugyanakkor születnek hosszú, elemző írások, az úgynevezett szakkritika.*

– Az más, ott erősebbek a szakmai szempontok, és bármilyen nehezek a körülmények, ha valaki szakkritikát ír, kétszer kell megnéznie egy előadást, mert nem kerülheti el semmi a figyelmét. Egy átfogó elemzéshez ez elengedhetetlen lenne, ahogy Thomas Mann azt mondja a *Doktor Faust*usról tartott előadásban, hogy aki nem olvasta el kétszer, az nem olvasta a regényt. Hiszen ismerjük a befogadás hétköznapi attitűdjét: menet közben nem tudod teljesen megtartani a várakozást, ami esetleg később beigazolódik, hanem azonnal megpróbálsz valahova behelyezni, amit megértesz, vagy érteni vélsz – így homályosítja el a gondolkodásunkat a saját percepciónk. Komoly gyakorlat és tudatosság kell ahhoz, hogy ezt el tudja engedni az ember, hogy végig nyitott maradjon arra, amivé majd összeáll egy egész. Ez biztosan dolga volna a kritikusnak.

– *Világos, hogy egy megnézés után kevesebbet tud az ember egy előadásról, mint kettő után. De még akkor sem tud annyit arról a munkáról, mint amennyit az alkotók – ez nem kérdés.*

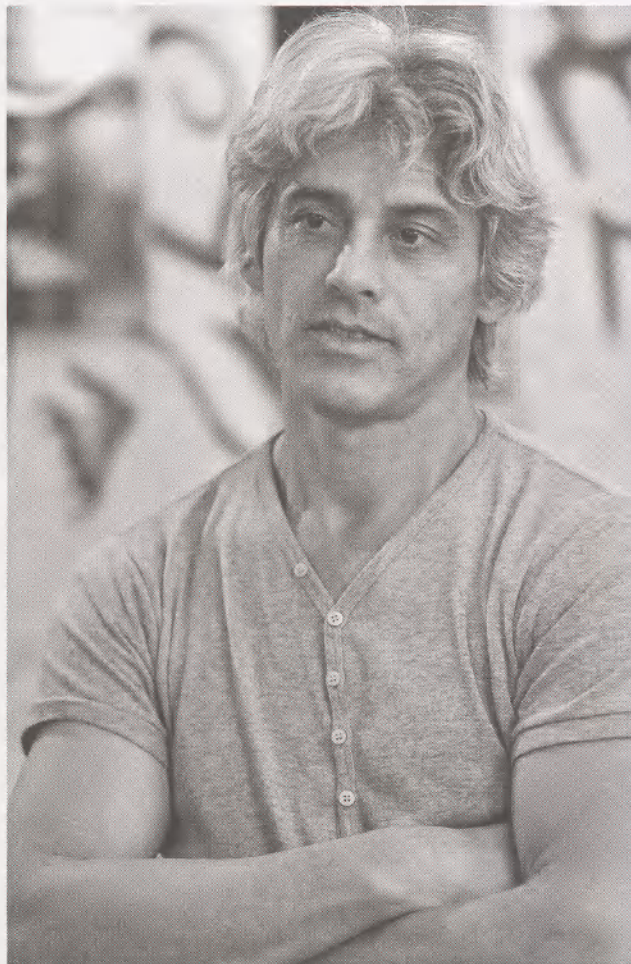
– Ez nyilvánvaló, erről már beszéltünk. Nem kell annyit tudni a munkáról, jól kell nézni. Felkészültséggel, nyitottsággal, nagyobb érzékenységgel kellene vértetni a kritikát, mindenkinek jobban kellene fészegetni a határokat. És ez nem mond ellent az élességnek vagy a bátorságnak. Hogy ne lehessen vállrándítással vagy kisebb-nagyobb sértettséggel lesöpörni az asztalról. Hogy létrejöhessen valamiféle értelmes visszacsatolás, és ne lehessen arról vitázgatni, hogy a kritika vajon a szakma része-e. Hogy ne lehessen személyes sértettségek alapján kirekeszteni a kritikát és a kritikust fontos fórumokról.

– *Te is mondtad, hogy van, ami fel tud dühíteni, hát nyilván így vannak ezzel mások is – bár szerintem egyikünk sem azért ír kritikát, hogy sikerüljön néha felbosszantani valamelyik rendezőt vagy színészt.*

– A düh, a sértettség emberi mivoltunk biztosítékai. És a felülemelkedés is. Ha én megbántódom is egy kritikán, az egy olyan dolog, amit, mondjuk, otthon csinállok. Egyszer ajánlottam nyilvánosan egy kritikusnak, hogy kímélje magát az előadásaim látogatásától, a saját érdekében. Azóta is bánom. Megbántva lenni nem közéleti vagy szakmai tevékenység. Természetesen egy lépést nem teszek, hogy az a kritikus, aki, teszem azt, feldühített, ne tartson beszélgetést, akár velem is. Inkább kíváncsian várom. Hogy jobban látja-e a hibáimat, mint én magam.

Egy magára valamit is adó, egészséges szakmában nem lehetne arról elmélkedni, hogy egyáltalán kell-e kritika. Evidensen egymást feltételező rendszerben kellene gondolkodnunk. Mert reflexió és önreflexió nélkül egyszerűen butábbak és korlátoltabbak vagyunk. Az embernek – akár kritikus, akár rendező – újra és

újra kell értelmeznie önmagát és a saját szakmáját is, az egymáshoz fűződő viszonyainkat is. Újra kell gondolnunk, hogy mi is a dolgunk, és erről gyakran meglepedezünk.



GODA GÁBOR

– *Hogyan fogsz neki egy előadásnak?*

– Kérdéseim vannak. Válaszokat keresek, amelyek újabb kérdéseket vetnek fel. Anyagot gyűjtök. Ezek legtöbbször könyvek. A kérdések egy láthatatlan középpont felé gravitálnak. Ha eljutok odáig, hogy ez a középpont megfogalmazható, ugyanakkor egyszerre személyes és egyetemes, nekilátok a társulati alkotómunkának. Néha egyetlen könyv segít végül a középpont megtalálni. Ha azonban a próbafolyamat közben elfelejteném, miért is vettem kézbe azt a könyvet, és magát a könyvet akarnám interpretálni, színre vinni, akkor éppen a lényeg, a személyesség és a kérdésfelvetés veszne el, és csak a könyv egy újabb változata kerülne színpadra. Mi tehát igyekszünk saját gondolatból és tapasztalatból olyan eredeti előadást megalkotni, ami épít ugyan sok más művész munkájára, de nem azokat adaptálja. Számomra a művészeti munka így nemcsak a kifejezés, hanem a megismerés módszere is.

– *Ezek szerint ti szabadabbak vagytok azoknál, akiket felkérnek, hogy állítsák színre, teszem azt, a Makrancos Katát?*

– A szabadságuk nekik is adott. A keretek, a tiszta szabályok csak erősítik a szabad gondolkodást. A kü-

lönbség legfeljebb az, kinek mire van szüksége, hogy legbelső kérdéseire választ kapjon. Vannak, akik már ismert, sokszor örök érvényű történeteket mesélnek el, mert ők abból ismerik meg önmagukat és a világot. Ugyanakkor mi is foglalkozunk ismert történetekkel, de nem újrameséljük, hanem továbbgondoljuk őket. Így egy történet nem alapja, hanem egyik alkotóeleme az előadásnak. Ahogy a tér, a színész, a hang, a néző is eleme annak a nyelvnek, amit közösen hozunk létre – én ezt hívom színháznak.

– *Rólatok eleinte inkább tánckritikusok írtak, aztán már színházi kritikusok is. Mondhatjuk, hogy már nem tánccsínházat csináltok?*

– Már régen nem. De mindegy is, minek nevezzük, hiszen a kritikusok előadásokról írnak. Így például Lőrinc Kati vagy Kutszegi Csaba is együtt fejlődtek azzal a színházcsinálással, ahol nem számítanak a műfaji határok. A merev szakmai sablonok helyett az adott előadás saját belső rendszerét kell megérteni. A kritikusknak sem műfajokban kell gondolkodnia.

– *De vannak praktikus dolgok, mint például az, hogy olyan technikával beszéljen egy színész vagy táncos, amit lehet érteni. Mit gondolsz, nekünk kell ezzel foglalkoznunk a kritikában?*

– Persze, hogy kell, de ezek másodlagos dolgok. A lényegét azonban elveszítjük, ha az érthetőség fontosságába beleveszünk. Márpedig mielőtt a művész jól iskolázott hangján megszólal, tudnia kell, hogy a lényeg az ember, aki keres. A valódi szakmaiság ott kezdődik, hogy az ember képes legyen megszólítani önmagát és a környezetét, tudjon kérdéseket, problémákat átélhetően megfogalmazni. Aki pedig nem képvisel olyat, ami túlmutat saját magán, az lehet jó szakember, de attól még nem lesz művész. Ezt nem lehet megtanulni. Profinak mondható előadásokat persze létre lehet hozni azzal a technikai vagy szakmai tudással, amit idővel elsajátítunk. De egy előadás tétje az, történt-e valami velünk, megértettünk-e valamit magunkból és a világból. Lehetőséget kell teremteni minőségi együttműködésre, együttlétre. Nem elég jól komponált művet létrehozni, mert a néző nem cél, hanem társ, és az előadás nem a mű, hanem egy közösség által teremtett emelkedett helyzet.

– *Amióta színházat csinál, más lett a közönség?*

– Ami nekünk a közönséget illetően fontos, az nem változott: most is kíváncsiak, és örömmel belemennek abba a közös játékba, amitől kiteljesedhet egy előadás. Ugyanakkor érezhető a napi ingadozás, hogy adott estén éppen sokan feszültek vagy türelmetlenek, mert nyilván azok is érzik a jelenben fokozódó létbizonytalanságot, akiknek most még nincsenek életbe vágó problémái. De az emberek ma is csak szerelmeseik, boldogak akarnak lenni, ma sem tűrik az

igazságtalanságokat, elgondolkoznak életről, halálról, keresik a hidat az egyén és a közösség között: témák és emberek évezredek óta alapvetően nem változnak, legfeljebb az arányok.

– *Mindezekhez képest milyen legyen a kritika?*

– Legyen alkotás, párbeszéd.

– *Milyen gyakorisággal olvasol kritikát?*

– Ahogy újságot. Ritkán. Inkább könyvet olvasok. Nagyon ritkán találok olyan írással, amelyről úgy éreztem, megmozdított vagy töltött engem, esetleg olyasmit kaptam általa, mint semmi másból. Koráb-



Schiller Kata felvétele

ban jobban érdekelt az aktuális dolgok, de mostanában inkább beszélgetésekből – nemcsak baráti, hanem szakmai beszélgetésekből – tudok meg időszerű, fontos gondolatokat egy előadásról vagy a világról.

– *Akkor mondhatjuk, hogy számodra nem különösen érdekes a kritika – legyen az írott vagy szóbeli?*

– Ezt így nem mondanám. Nemrég egy kurzust tartottam a Színművészeti Egyetemen fizikai színházi rendező szakos hallgatóknak: azon dolgoztunk, hogyan tudnak egymással építően kommunikálni, hogyan adjanak egymásnak használható visszajelzéseket – mindez éppen az alkotás és a kritikai gondolkodás viszonyáról szólt. Az volt a feladat, hogy néhányan megalkotnak, majd előadnak valamit, amit a többiek megnéznek, és amiről utána három lépcsőben, háromféle módon tárgyalunk. Először is kvázi-nézőként kellett elmondaniuk, hogyan hatott rájuk, amit láttak. Ekkor nem volt szabad szakkifejezéseket használniuk, csak érzésekről, gondolatokról beszélhettek, amelyeket a befogadás élménye generált: kifejezetten az volt a feladatuk, hogy személyesek legyenek, és ne minősítsenek. Második lépcsőben szakemberként kellett beszélniük a produkcióról: összefüggéseket, törvényszerűségeket fogalmaztak meg a látottakról, illetve rámutattak problémákra, hiányosságokra, és mind-

ezekre javasolhattak megoldásokat is. A harmadik lépésben a produkció alkotóinak, akik a korábban elhangzottak kapcsán ugyan nem magyarázkodhattak, el kellett mondaniuk, hogy mindabból, amit hallottak, számukra mi volt hasznos. Megélhették, a kritika akkor biztosan épít, ha olyan párbeszédre ad alkalmat, ahol a felek nem egymás ellen vitáznak, hanem a különböző meglátások által közösen építkeznek.

– *Milyen igazságok és törvényszerűségek vannak, amelyeket említettél?*

– Rengetegféle, egymással akár homlokegyenest ellentétesek is, mert bármilyen rendszer szabadon megalkotható, amelyben azonban tisztán kell tudni gondolkodni. A hallgatókkal való munka éppen arra mutatott rá, hogy a világos kommunikáció mennyire fontos ahhoz, hogy az adott alkotás igazságai és törvényszerűségei kibontakozhassanak. És többféle stratégia is érvényes volt: a pozitív is – aki onnan beszélt, hogy őt mi fogta meg a látottakból; de a negatív is – aki onnan, hogy mennyire untatta valami. Ezeket a különböző megközelítéseket, mondani sem kell, azonosítani lehet ilyen és olyan kritikusai attitűddel.

– *Az utóbbit szokták leginkább elutasítani alkotók.*

– Ha ezt úgy fogalmazza meg valaki, hogy átjön a személyessége, akár az is vállalható, hogy unatkozik, mert a szakmaiság nem jelent objektivitást. A tárgyilagosság mellett ugyanis őrizni kell a személyes, szubjektív hangot, mert csak a kettő együtt tárhat fel hitelesen tendenciákat, amelyek által mások számára is világossá és érthetővé válhat a mű. Egy tapasztalt kritikus sok mindent lát, feltehetően követi a nagyvilág aktuális művészeti irányait, amelyekhez képest egy adott előadásról gondolkodik, és viszonyul hozzá személyesen is. Általában ugyanis nem lehet viszonyulni egy műhöz. Ugyanígy nehéz általában beszélgetni a kritikáról – ténylegesen egyik vagy másik kritikus munkájáról lehetne. Engem például irritál, ha egy kritikus leválasztja magáról, amit mond, és úgy beszél, mintha valami bizonyosságot tárna az olvasók elé: érthetetlen, szokta állítani egyik-másik kritikus. Ahelyett, hogy azt írná: nem értem – ugyanis lehet, hogy más érti. Einstein relativitáselméletét kevesen értik, de attól még nem érthetetlen. Vannak persze gyenge előadások, tehetségtelen művészek – ugyanígy kritikusok is. A kritika kritikája nagyon hiányzik.

– *Gyakran hallom, már te is kimondtad: építő kritika.*

– Az őszinteség építő. Ha egy kritikából kiderül, hogy az írója veszi a fáradságot, érez és gondolkodik, bármit állíthat: azt is, hogy falra mászott – de akkor mondja el, miért. Alkotóként azonban egyetlen javaslatom mégis van: ne írjon kritikát az, aki az adott előadásban egyetlen jó vagy számára értékes momentumot sem talált. Szerintem ez az ő érdeke is, mert nem hiszem, hogy egy kritikusnak örömet okoz egy rossz élménnyel még tovább gyötrődnie. Ha azonban látom, hogy talált magának egy szerethető dolgot, akkor elfogadom még azt is, ha eltúlozza a problémát, mert mindenekelőtt megértem azt az építő szándékát, ami nem az ítékezés, hanem egy közös cél felé vezet.

– *Persze, mindez egyfelől igaz. Ugyanakkor biztosan te is tudod, vannak olyan előadások, amelyekről – nagyon*

leegyszerűsítve és talán eltúlozva is – nyilvánvaló, hogy ártanak azoknak, akik részt vesznek benne, s hát azoknak is, akik nézik. Szerintem mi, kritikusok nem szeretünk rossz előadásról írni, mert az tényleg kínlás; de kérdés, ezekről hallgatni nem valamiféle cinkosság-e.

– Igen, vannak olyan káros emberek, akikről meg kellene védeni a szakmát és a közönséget is. Azonban ezek az emberek úgy teszik tönkre a környezetüket, hogy lényegében folyamatos kontrollvesztésben működnek, tehát sokkal erősebb jelzéseket is átlépnek, mint egy elemző kritika. Amiről beszélsz, az valójában már nem művészeti, hanem erkölcsi probléma: de velük szemben úgyszólván eszköztelenek vagytok, mert egy elemző kritikát nem lehet elintézni annyival, hogy a kritikus nem ért hozzá, vagy hülye.

– *Amit elmeséltél a főiskolásokkal való munkáról, az érdekes modell, de a mi gyakorlatunk nem ez.*

– A lényeg megtörténik a gyakorlatban is: akinek az a szándéka, hogy tényleg eljusson az alkotóhoz, annak szerintem elég annyit tudnia, hogy ha dühből ír egy kritikus, akkor az esetek többségében elutasítást vált ki. Márpedig a kritika a szakmai diskurzus része, tehát célja kell legyen az is, hogy befogadható formát találjon a véleményének. Persze többféle szerepe van egy kritikai szövegnek: a folyóiratok kifejezetten a szakmai kommunikáció terei, a hírlapos kritikák pedig inkább a közönségnek szólnak, számukra közvetítenek információt. Ez utóbbi igazán nagy felelősség, hiszen egy társulat, több tucat művész hónapokig dolgozik elmélyülten egy előadáson, amit a premieren megnéz néhány száz ember, majd a napilap kritikusa hazamegy, pár óra alatt megírja a cikkét, és másnap az „ítélet” több ezer emberhez eljuthat. Ez hatalmas. Aki ezt nem látja, az ne írjon; de az se, aki látja, és visszaél vele.

– *A kritikusok, akik írnak az előadásaitokról, mennyire értik meg a szándékotokat, amiért egyáltalán nekiálltatok a munkának?*

– Van, aki pontosan dekódolja, de van, aki mondhatni, semmit nem ért meg, és folyékonyan ír valamiről, amivel nincs semmi baj, sőt még érdekes is lehet. Gyakran beszélgetünk előadások után nézőkkel, akik közt szép számmal vannak diákok, és értve gondolkodnak egy-egy előadásról – nem kell hozzánk speciális tudás, elég, hogy jól nézzenek minket. Nem ér el ahhoz az előadás, aki minden pillanatban az értelmezéssel küszködik, ahelyett, hogy feloldódna abban, amit kap, és a végén térne vissza arra, mi is volt ez az egész. Kívülállóként nem lehet egy művet befogadni: annak részesévé kell válni. A kritikus feladata, hogy önmagát is odaadva vegyen részt abban, amit egyszerűen előadásnak nevezünk – ha nincs befogadó, nincs mű. Természetesen nekünk kell állapotba hoznunk, alkalmassá tennünk a nézőket, hogy el tudják engedni az azonnali értelmezési kényszereiket, de nekik is hozzá kell ehhez járulniuk: jól kell nézni, elvárások nélkül, nyitottan.

AZ INTERJÚKAT KÉSZÍTETTE: PROICIS LILLA

Sorozatunk első beszélgetése Tasnádi Istvánnal és Pelsőczy Rékával januári számunkban jelent meg.

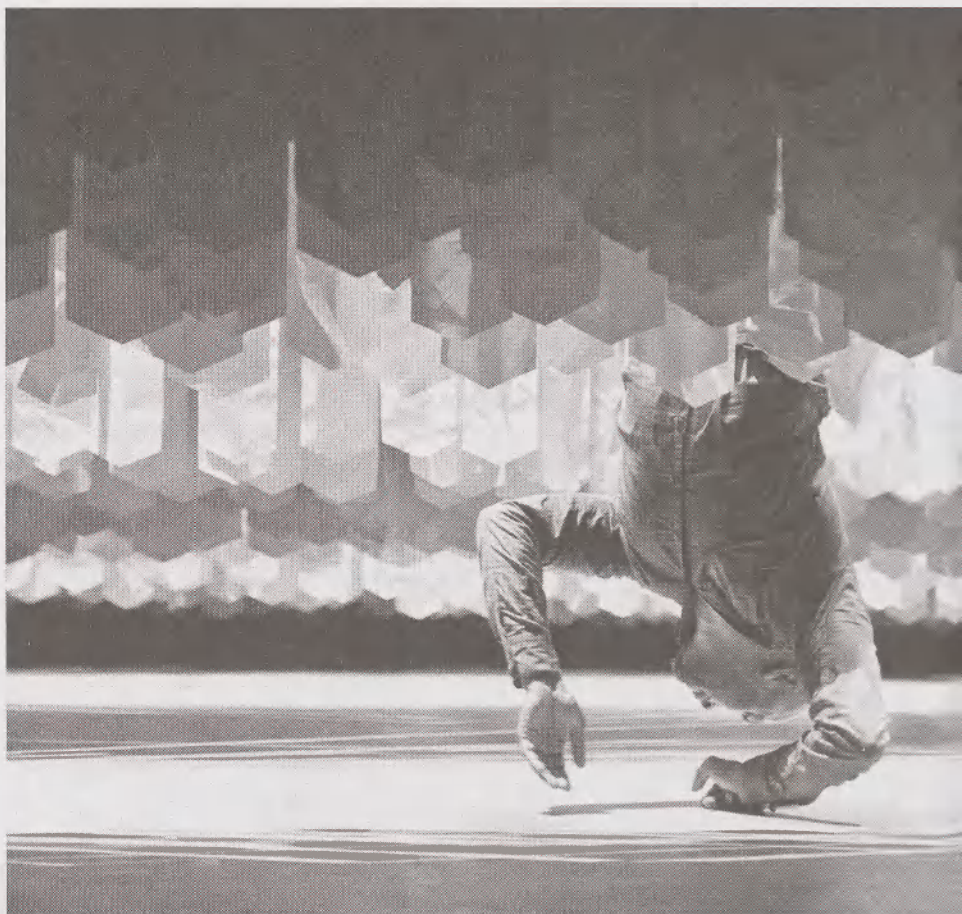
Vida Virág

Örök Róma

ROMAEUROPA
FESZTIVÁL

Huszonhét éve létezik a Romaeuropa Fesztivál az örök városban, és minden kétséget kizáróan ez Olaszország legnagyobb nemzetközi összművészeti fesztiválja. Bár Róma Budapestről csupán másfél óra repülővel, a fesztivál híre – az elmúlt közel harminc évben – valamilyen oknál fogva alig jutott el hazánkba. Annak ellenére sem, hogy tavaly magyar rendező, Mundruczó Kornél is meghívást kapott *Szegyen* című előadásával. Mindez azért is érdekes tény, mert nem egy római minifesztiválról, helyi kulturális rendezvényről, hanem kiemelt jelentőségű, nagy költségvetésű nemzetközi eseményről van szó.

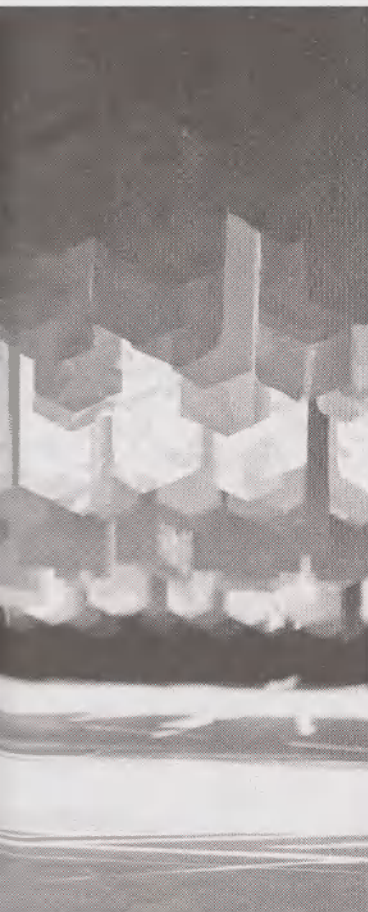
A Romaeuropa Fesztivál koncepciójában emlékeztet a mi Őszi és Tavasz Fesztiválunkra, ám nagyságrendileg magasan fölé pozícionálható. Míg az első Budapesti Tavasz Fesztivált 1981-ben rendezték meg, a Romaeuropa története csak három évvel később, 1984 őszén, Festival di Villa Medici néven indult, és akkor még leginkább csak zenei eseményekre koncentrált. Am csupán két év kellett ahhoz, hogy 1986-ban radikális arculatváltással létrejöjjön a ma is érvényben lévő koncepció. A szervezők a kortárs művészet minden területéről válogató, időben akár két hónapig is elhúzódó, nemzetközi kitekintésű kulturális seregszemlét hoztak létre az idők során. A fesztiválra évről évre egyre több – a világ élvonalában jegyzett – művészt hívnak meg, 2012-ben a házigazdák kilenc or-



szág – Dél-Afrika, Izrael, Magyarország, Nagy-Britannia, Németország, Portugália, USA, Új-Zéland és Spanyolország – kiválóságait látták vendégül. A meghívott külföldi társulatok összesen tizennégy előadást hoztak az olasz fővárosba, és az ismétlésekkel együtt harmincöt esten láthatta őket a római közönség. A fesztivál két hónapos (2012. szeptember 26–november 25.) időtartamára számítva ez azt jelenti, hogy minden második estére jutott kiemelt program. Emellett természetesen jó nevű olasz együttesek és izgalmas koncertek, kísérő programok is színesítették a fesztivált. Németország és az Egyesült Államok három-három együttesel, Spanyolország és Nagy-Britannia kettővel, az összes többi ország – köztük Magyarország is – eggyel képviseltette magát az eseményen.

A fesztiválprogramban különleges helyet kapott az izraeli Batsheva Táncegyüttes, ezt mi sem bizonyítja jobban, mint hogy két különböző produkcióval kaptak meghívást. A kiemelt együttesek több egymást követő esten is játszhattak. A dél-afrikai William Kentridge például négy napon át uralhatta Róma központjában a mi Operaházunknál jóval nagyobb, a földszinti páholsorral együtt hat emelet magas Teatro Argentina színpadát, míg Akhram Khan, Constanza Macras, Lemi Ponifasio és Mundruczó Kornél előadásai három-három este töltötték meg Róma kijelölt színházait. A „csatát” egyébként egy merészen radikális olasz együttes, a Ricci/Forte nyerte: ők a Teatro Vascellóban ötször léphettek fel. Róluk lemaradtam, de honlapjukon talált előadásfotóik szerint performanszaiktól nem áll távol a brutális kifejezésmód: maszkok, meztelen, torz pózokba csavarodó testek és vér uralja színpadukat. Ha belegondolunk abba, hogy a mai magyar kortárs együtteseknek mennyi lehetőségük van arra, hogy újonnan elkészült darabjaikat színpadon tarthassák, ennek fényében ez az öt alkalom kimagaslónak számít.

A fesztivál elnöke, Monique Veatue a Romaeuropa könyynyi méretű programfüzetének bevezetőjében leszögezi: a fesztiválnak nem egyszerűen az a célja, hogy különböző műfajokban alkotó kortárs együtteseket vonulasson fel, hanem olyan kísérletező produkciókat kutatnak fel, amelyekben az alkotók a műfajok közti határmezsgyéken járva interdiszciplináris előadásokat hoznak létre. A szervezők arra is törekednek, hogy



hét éves történetében mindig igyekezett lebontani a korlátokat a magas kultúra és a tömegeknek szóló művészetek között.” Meglepőnek tűnhet, de ez a bátor elhatározás jól működik Rómában. Talán a közönség évtizedek során való fokozatos szoktatása, nevelése, esetleg a megfelelő marketingkampány az oka, hogy a sokszor rendkívül provokatív előadások (és itt nemcsak színpadi meztelenségre, hanem sokkoló hangeffektekre, videoinstallációkra, szcenikára és vakmerő performanszokra is gondolok) pótszékes telt házakat vonzanak. Elgondolkodtató lehet a hazai kiemelt fesztiválok szervezői számára is, hogy nem kellene-e inkább nálunk is az effajta produkciókra koncentrálni a jegyeladások szempontjából biztonságosabbnak tűnő, de sokkal kommerszebb előadások meghívása helyett. Ám a mostani tendencia szerint mi éppen az ellenkező irányba haladva, egy jóval konzervatívabb, introvertált kulturális értékrend felépítésén fáradozunk. Rómában ez a fajta kultúraszabályozás elképzelhetetlen, ott szubjektív döntés kérdése, hogy milyen produkciók haladják meg az egyéni ízlés határait, vagyis a néző határozza meg, vesz-e jegyet, és ha elmegy, végignézi-e vagy otthagyja a produkciót. Ezzel cseng össze Mundruczó egy korábbi megnyilatkozása is: „A kultúrának mindig is függetlennek kell lennie, sőt, az államot arra kell használni, hogy független is tudjon maradni.” A fesztiválkönyv alapján is látható, hogy az olasz kulturális minisztérium a tradicionális produkciókkal egyen-

1. Akhram Khan:
Desh

Richard Haughton
felvétele

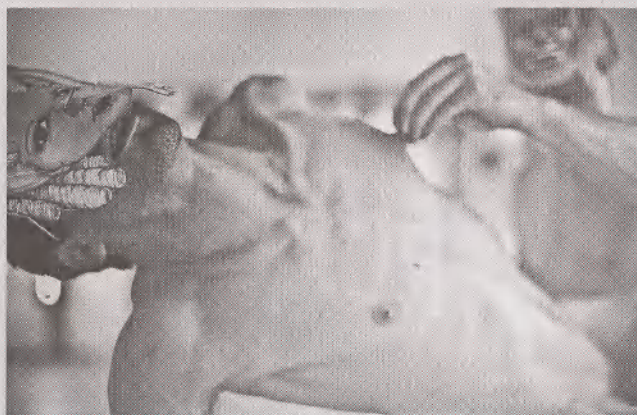
2. Daniel Abreau: Animal

3. Ricci/Forte:
Imitation of death

Andrea Pizzalis
felvétele



2.



3.

a széles földrajzi merítés mellett a sokszor kis műhelyekben, eldugott kísérleti színházakban született produkciókat klasszikus színházi terekben, nagy közönség elé vigyék, ezzel is népszerűsítve a kortárs művészeteket. Egyikük így fogalmazott: „A Romaeuropa huszon-

rangúan finanszírozza a modern és kísérletező művészeti kezdeményezéseket.

Róma és az olaszok tele vannak ellentmondásokkal. Mélyen vallásosak, és bár alapvetően konzervatívak, mégis nyitottak az új kezdeményezésekre. A Romaeuropa Fesztivál esetében azt is megkockáztatom, hogy bizonyos fokú sznobság viszi be a színházakba az egyébként a kortárs előadó-művészetért kevésbé rajongó publikum egy részét. Olasz újságírókkal beszélgetve megtudtam, hogy az olasz közönség mindent szeret, ami nem hazai. Tapasztalataim is azt mutatják, hogy – a minőségtől szinte függetlenül – minden (külföldi) előadás elsöprő sikert arat; mintha a bravózás szerves velejárója lenne a színházi etikettnek. Eltérő volt azonban a fogadtatás a különböző fesztiválhelyszíneken. A már említett Teatro Argentinában például nem lehetett megbukni, ahogy a Vatikán utcájában lévő impozáns és hatalmas Auditorium Conciliazionében sem. A Palladium Színház,

bár metróvonal közelében van, nem „belvárosi” intézmény, ide inkább a valódi kortárstánc-kedvelők jönnek el. A fogadtatás is sokkal őszintébb, az itt fellépő művészek és társulatok realisabb képet kaphattak a tetszési indexről.

A Romaeuropa Fesztivál programszerkesztése rendkívül logikus és professzionális; a szervezők tematikus hétvégébe rendezték az előadásokat, elsősorban a különböző országok bemutatkozását szolgálva. Így tartottak brit, német és spanyol hétvégét, ezen kívül pedig két másik tematikus eseménysorozat is zajlott. Az egyik John Cage-nek állított emléket. Négy eseménnyel: két koncerttel, egy videoinstallációs produkcióval és egy táncelőadással (John Cage – Rui Horta: *Danza Preparata*). A másik, ötnapos eseménysorozat – a „fesztivál a fesztiválban” – a *Digitalife 2012* volt, amelyen huszonnégy vizuális művész mutathatta be videoinstallációit a Trasteverén.

Ellentétben a Budapesti Tavasz és Őszi Fesztivállal (amit nemrég Café Budapestre kereszteltek át) a Romaeuropa középpontjában nem a koncertek állnak. 2012-ben mindössze négy koncertet, öt színházi performanszprodukciót és tizenhat (!) táncelőadást tekinthetett meg a közönség. A pénzügyi különbséget is jól mutatja, hogy az itthon nagynak tűnő, külföldi perspektívából nézve azonban szerény felhozatalú BTF-re és Café Budapestre tavaly mindössze két-két külföldi színházi előadást sikerült elhozni. Egy évvel korábban is csak két külföldi táncelőadás kapott meghívást, ráadásul egyikük a Trafó szerves részvételével. Nem vetekedhetünk tehát a Romaeuropával, amely időközben a világ legjobb fesztiváljai közé küzdött fel magát: az olasz kulturális minisztérium támogatja, és főszponzora, a Telecom Italia mellett negyvenhat egyéb szponzor áll a háta mögött. Emellett a részt vevő országok Olaszországban működő hivatalos kulturális intézetei is támogatják (a magyar Balassi Intézet kivételével).

Magyarországon a fesztiválszervezők mintha nem vennének tudomást a gazdag hazai kortárs előadóművészet létezéséről, és a kortárs táncot például le tudják Kávéházi Tánckommandókkal. Ez nem feltétlenül pénz, sokkal inkább szemléletváltás és struktúraátalakítás kérdése lenne. A táncművészet azért is jó példa az összehasonlításra, mert Olaszországban a kortárs tánc még mindig gyermekcipőben jár, a szervezők mégis öt hazai együttesnek is lehetőséget adtak a nagyobb publikum előtt való megmutatkozásra. Az olasz táncegyütteseket és alkotókat – Compagnia Virgilio Sieni, Francesca B. Vista, Ricardo Buscarini, Francesca Pennini – ugyanolyan feltételek, kiváló színházak és komoly marketing várta, mint a külföldi vendégprodukciókat. A firenzei Virgilio Sieni *DNA – DANZA NAZIONALE AUTORIALE* című előadása például három estét is kapott. A színházi produkciók tekintetében is hasonló volt a helyzet. Egyrésztől öröm, de – stílszerűen – szégyen is, hogy Mundruczó Kornél neve jobban cseng a határainkon kívül, és a fesztivál egyik ünnepelt alkotójaként üdvözlük Rómában, miközben itthon alig hallani a sikeréről.

A Romaeuropa fennállásának huszonhetedik évére elérte azt a szintet, hogy a kortárs táncművészet legjavát meghívhatta. A fesztivál nyitányaként az Akhram

Khan *Deshét*, a kritikusok által melegen méltatott, összegző jellegű művet láthatta a közönség. A Batsheva a tíz évvel korábbi *Deca Dance* felújítását és az utópisztikus világban játszódó *Sadeh21*-et hozta el Rómába. Az együttes a társulatalapító Ohad Naharin által kifejlesztett sajátos technikával, a semmi más-hoz nem hasonlítható kortárs mozgásnyelvel, a GAGA-val teremtett különös atmoszférát az Auditorium Conciliazionében. A *Deca Dance* erejét tíz év sem koptathatta el – finomságát, katarziszt, kiváló arányait és emlékezetes látványvilágát tekintve az általam valaha látott legjobb színházi produkciók egyikének tartom.

A német hétvége keretében a magyarországi bemutatókról is ismerős Sasha Waltz és a nem kevésbé jelentős, Berlinben élő Constanza Macras lépett fel. A spanyol hétvégen Daniel Abreau *Animalje* megosztotta a közönséget, holott az öt táncos meztelensége valójában nem megbotránkozató: helye van a darabban, és a letisztult dramaturgia, a korunk társadalmi problémáira való reflektálás aktuálissá teszi. Igazi kísérleti előadást hoztak honfitársaik is: Pablo Palacio és Muriel Romero videotechnikája egészen újszerű felhasználási módokat talált a táncos és a vetített kép kapcsolására. Kár, hogy az eszköztár felsorolásánál tovább nem jutottak.

A dél-afrikai William Kentridge hazánkban nem igazán ismert ösztönművészeti alkotó, aki a XX. századi Leonardója lehetne tudományos alapokra helyezett művészetével. Előadásának megtekintésekor olyan érzésem támadt, hogy őt nem ismerni alpműveltségem súlyos hiánya volt. Kentridge együtt dolgozik Dada Masilóval, a hazájában és világszerte is elismert fekete bőrű koreográfus-táncosnővel, akinek nevéhez köthető a „high-speed style”, a többszörösére gyorsított mozdulatok stílusa. Bár az erős, klasszikus alapok közé betörő high-speed és afro-jazz egyéni hangszínt ad Masilo koreográfiáinak, a táncbetétek nem válnak kiugró élménnyé. Mégis az egyik jelenetük a fesztivál egyik legizgalmasabb pillanata: Masilo a kellékként használt különböző méretű beszélőtölcsérekkel felvértezve, és azokkal három végtagját is teljesen elfedve feláll az előadásban szereplő furcsa szerkezetek egyikére, miközben Kentridge a földön ülve irányítja, forgatja a szerkezetet. Masilo csupán pózokat vált, de ezek a pózok és a kiszolgáltatott, kalodába zárt, ezáltal kissé torznak tűnő emberi test látványa és a benne mégis szabadon élő lélek metaforája többet mond, mint sok tudományos elmélkedés.

Véletlen egybeesés vagy tudatos döntés, hogy a 27. Romaeuropa Fesztiválon éppen huszonhét együttes mutatkozott be – negyvenhárom előadással? Ehhez csatlakozott még az a huszonnégy produkció, amelyet a Fondazione Romaeuropa Digital Life minifesztiválon prezentáltak a vizuális művészek. Ahogyan a szervezők mondják: azzal, hogy a nemzetközi kortárs művészet legjavát elhozzák országukba, leginkább hazájukkal és saját művészeikkel tesznek jót, hiszen inspiráló látni a legújabb törekvéseket. A Romaeuropa komoly stábjában már megkezdődtek az előkészületek a harmincadik évfordulóra: különleges programokat terveznek 2015-re (vajon hová lehet ezt még fokozni?), ám ezek az információk még titkosak. Talán a jubileum eseményeinek híre hozzánk is eljut majd – idejében.

A GAGA nyelvét beszéljük

BESZÉLGETÉS ADI SALANTTAL

Gadi Dagon felvétele

A Batsheva Dance Company helyettes művészeti vezetője, Adi Salant közel húsz éve járt utoljára Rómában. Am 2012 novemberében a Romaeuropa Fesztiválon gyors egymásutánban két repertoár-előadásukat, a *Deca Dance*-t és a *Sadeh21*-et is bemutatták az olasz közönségnek. A méltóan meleg fogadtatást kisebb politikai incidens zavarta meg.

– Az együttes weboldala szerint két helyen is játszik ma a Batsheva; itt, Rómában és Nagy-Britanniában, Brightonban. Akkor most hol vendégszerepel valójában a hivatalos társulat?

– Mi vagyunk a nagy együttes, de létezik egy „ensemble” társulatunk is, a Batsheva junior csapata. Hasonlóan a Netherlands Dance Theatre-hez mi sem egy együttesrel járjuk a világot. Korosztály szerint különül el a két társulatunk. Sok meghívásnak kell eleget tennünk; van, amikor hat-hét alkalommal is utazunk egy évben. Sokszor egy-egy hétig vagyunk távol, ami egy évadon belül másfél-két hónapos kieséssel jár. Jelenleg a junior együttes egy hónapon át Nagy-Britanniában turnézik, és Róma nekünk is egy háromhetes turné hosszabb állomása, hiszen két nap, két különböző programmal lépünk fel. Torinóban folytatjuk, majd Japánba utazunk, és csak azután térünk haza Izraelbe.

– Miért lett szükség egyszer csak két együttesre?

– A Batsheva több mint húsz éve alakult, és akkor természetesen még csak egy társulat létezett. A táncosok viszont öregednek – bár sokan közülük még mindig aktívak –, miközben fiatal tehetségekkel is folyamatosan gyarapodik a csapat. Ohad [*Ohad Naharin* koreográfus, az együttes művészeti vezetője – A Szerk.] ezért gondolta úgy, hogy egy junior csapat kialakítása megfelelő platform lenne az ő bemutatásukra is.

– Ez azt jelenti, hogy a junior társulat gyakorlatilag egyenrangú a „fő”-együttesrel, együtt tréningeznek, egyforma képzésben részesülnek, majd eleget téve a Batsheva meghívásainak, járják a világot?

– A junior együttesnek saját repertoárja van, így el különül a nagy együttestől. Viszont a táncosok ugyanazt a tréninget kapják, mint a hivatalos társulat tagjai. A junior csapatba a középiskolai évek után, különféle tánciskolákban szerzett technikák, tapasztalatok megszerzésével kerülhetnek be a fiatalok, és nem feltétel, hogy valaki Izraelben végezzen, vagy izraeli legyen. Minden

évben komoly próbatáncokat tartunk, a világ minden pontjáról érkeznek táncosok, nem megyünk el a kiugró tehetségek mellett. Így a junior társulat ugyanúgy nemzetközi, mint a nagy együttes. A két csapat együtt tréningezik, mégpedig a társulatvezető, Ohad Naharin által kifejlesztett GAGA-technika szerint, és hetente egyszer klasszikusbalett-tréningünk is van. Valójában csak a táncosok életkorában van eltérés: a csoport egy része még csak a pályája elején áll, a másik pedig már szép karriert tudhat a háta mögött.

– A GAGA-technikát elsajátíthatják professzionális táncosok és táncszerető civilek is. Tegnap a Deca Dance előadásába sikerült civileket is bevonniuk, ami nagyon érdekesen alakította a jelenetet és a színpadképet is. Szinte már beépített szereplőkre gondolhattunk, olyan egység alakult ki a táncosok és a civilek között. Lehetséges, hogy a GAGA működésének módszerébe láthattunk bele egy pillanatra?

– Nem beépített szereplők voltak! De úgy tűnt, élvezik, hogy behoztuk őket. A civileknek és a táncosoknak tartott GAGA-tréning gyakorlatilag ugyanaz, nem válik szét a metodika. A lényege, hogy létrehoz a testben egy áramlást, amely a folyamatosságot teszi lehetővé. Emellett van egy sajátos mozgásszókincs-rendszere, ami felismerhetővé és egyedivé teszi. Nekünk, táncosoknak színpadra kell lépniük, mi használjuk ezt a bizonyos szókincsrendszert, és millió órán keresztül gyakoroljuk, fejlesztjük a tudásunkat. Tizenhét-tizennyolc évesen érkeznek hozzánk a táncosok, és vagy Ohad, vagy valamelyik idősebb táncos vezeti a tréningjeiket. A társulat órái természetesen erősebbek, és az előadásokban a klasszikus balett elemeit is használjuk, ezért van időnként balettóránk is. De más kortárs technikát (például Limont vagy Grahamet) nem használunk, mert a GAGA kiváltja őket.

– Tegnap este körülbelül ezer ember előtt, nagy sikerrel játszották a Deca Dance című produkciót az előkelő római Auditorium Conciliazionében. Feltűnő, hogy az előadásban nincs szóló- vagy vezető táncos, minden előadó körülbelül hasonló szerepet kap a produkcióban. Ez csak ebben a darabban koncepció, vagy általában jellemző a Batsheva-munkákra?

– A Deca Dance-ben valóban nincs szólista, de igazából a többi darabunkban sincs. A mai előadásban, a *Sadeh21*-ben talán egy kicsit jobban körvonalazódik egy többször feltűnő női karakter, de őt sem nevezném szólistának. Természetesen darabtól, témától is függ,

hogyan van-e benne olyan szerep, ami kiemelkedik a többi közül, de vezető táncosunk tényleg nincs. Egy-egy szót az kap meg, akire éppen illik. Én hiszek a jó értelemben vett homogenitásban, számomra együttesen belül nem létezik hierarchia. A Batsheva olyan társulat, amelyben mindenkinek egyformán fontos szerep jut, és az is igaz, hogy mindenki számára fontos, hogy ebben a társulatban táncolhasson.

– *Ez így nagyon demokratikusan hangzik. A darabkészítés folyamatában is ilyen demokrácia érvényesül, vagy egyértelműen a koreográfus elképzelése az irányadó?*

– Nagyon fontos, hogy a darabkészítés folyamatában mindenki részt vehessen. A koreográfus elvárása, hogy mindenki mondja el a véleményét, ötletét; tudni akarja, hogy mit gondolnak a táncosok. Mindenki magával hozza a saját mozgásvilágát a társulatba, és a koreográfus ebből táplálkozva lehetőséget ad arra, hogy egy-egy készülő műben a táncosok saját mozgássorozatokat alkothassanak. Ezek aztán a koreográfus által megformálva, megszerkesztve kerülhetnek be a végleges kompozícióba. A *Sadeh*-ben például jelezzük is, hogy Ohad a társulattal együtt készítette a koreográfiát. Az ő kreativitását az együttes is táplálja. Annak ellenére, hogy megvannak a saját alkotói elképzelései, ötletei, nagy szüksége van arra az inspirációra, amit a táncosoktól kap.

– *Említette a GAGA-technika használatát, aminek észrevehető nyomait lehet felfedezni a színpadra állított koreográfiákban is. Számomra a GAGA hasonlóságokat mutat a fizikai színház elemeivel. Lehetséges, hogy az irányzat és a technika hatott, hat egymásra?*

– Nem vagyok otthon a fizikai színházban, sosem próbáltam... Az viszont biztos, hogy a különböző hangok, a beszéd, a furcsa gesztusok használata a darabjainkban nem színházi hagyományokhoz vagy irányzatokhoz köthető. Ezek belülről fakadó érzések feltörése, kifejeződése. Nincs bennük szándékolt játék, előadás, az ösztön hívja életre őket. A hangok, melyeket hallatunk, sokszor csak abban segítenek, hogy felébredjenek testünk egyes részeit. A test táncos-képességeinek fejlesztése közben jutunk el ezekhez a néha artikulálatlan, máskor szavakká formálódó verbális kitörésekhez, melyek aztán bekerülhetnek a darabjainkba is. A GAGA nagyon tiszta struktúra, nagyon világosak az utasításai, a javaslatok, hogy hogyan és hová vezesd a tested különböző részeit. A technika gyakorlatilag kutatási, felfedezési folyamat, amit mindenkinek a saját testére kell formálnia. Például adsz egy instrukciót az együttesnek, és rögtön látod a kapcsolatot, ahogy mindannyian egy nyelvet beszélünk, a GAGA nyelvét, de a technika emellett mégis tág teret ad az önkifejezésre, a szubjektumok megmutatkozására is. Talán ez látszik a színpadon is, ennek köszönhetjük a sikereinket, hogy valahol mélyen ez a közös nyelv összekapcsol bennünket. A GAGA ad egy formát, egy keretet, de azon belül mégis nagyon szabad és nyitott marad minden.

– *Hogyan jellemeznéd Ohad Naharint mint koreográfust?*

– Nos, Ohad munkamódszere egészen egyedi. Nincs köbe vésett koncepciója, inkább úgy tudnám leírni, hogy kialakít egy „játsszóteret”, ahova különféle dolgokat hoz be, ilyen például az, hogy csak lassú zenére dolgozunk. Néhány szabály van csak, amit be kell tartani. Ebben a játéktérben a táncosok kedvükre, szabadon

improvizálhatnak, és az sem baj, ha megszegik a szabályokat. Ohad nyitott a határok átlépésére. Számomra azt is érdekes látni, hogy a kezdeti elképzelésektől sokszor milyen messzire jut el. Nagyon lassan és észrevétlenül ez a játéktér átalakul a leendő darabvilággá, amit a színpadon láthatunk majd. És a premierrel nem ér véget az alkotói folyamat, hanem utána is folyamatosan alakul. Ohad egyfolytában keresi az új megoldásokat, újragondol mindent, átformálja a jeleneteket.

– *Bár Ohad elfogadja a nemzetközi együttesek meghívását, látható, hogy a Batsheva repertoárjában szinte kizárólag az általa készített művek szerepelnek, tehát a Batsheva-ban nem alkotnak vendégkoreográfusok...*

– Egészen a közelmúltig volt egy házi koreográfusunk, Sharon Eyal, aki Ohad mellett több előadást is készített. Sharon húsz éven keresztül táncolt az együttesben, de aztán szerette volna elkezdni saját koreográfusi karrierjét, és elhagyott minket. Ohad visszahívta, hogy készítsen előadást a junior együttes számára, és ezt a munkát jelenleg is műsoron tartjuk. A felnőtt társulatban ebben az évadban azonban valóban csak Ohad által készített darabok találhatóak a repertoáron. Tavaly hívtuk vissza Sharont, és ha jól emlékszem, két évvel ezelőtt egy másik izraeli koreográfus is dolgozott a Batshevával, tehát azért Ohad nem kizárólagos koreográfus az együttes életében. Emellett pedig már felvettük a kapcsolatot például Crystal Pite-tal, mert szeretnénk, ha a jövőben a táncosaink más, külföldi koreográfusokkal is megismerkednének. Keressük az együttműködési lehetőségeket; általában az időbeosztás nehezíti meg ezeknek a terveknek az összehangolását. A legtöbb nagy nemzetközi társulatban, amely egy-egy meghatározó koreográfus égisze alatt működik (mint ahogy például az NDT működött Jirí Kylián alatt), csak az alkotások egy részét készítik a vezető koreográfusok, a többit vendégekre bízzák. A Batsheva más, ez Ohad együttese, ő alapította, ő a művészeti vezetője, ezért nyilvánvaló, hogy ő alkot benne, és szerintem ez így van rendjén. Repertoár-társulat vagyunk, de nem a szó szoros értelmében, mert itt minden egyes darab Ohad munkája.

– *A tegnapi estét politikai demonstráció zavarta meg. Néhány aktivista megpróbálta bojkottálni az előadást [palesztinok jogaiért tüntettek – A Szerk.], szerencsére a biztonságiak hamar véget vetettek az incidensnek, és az együttes folytatta az előadást. Művészként hogyan élték/élik meg a hasonló rendbontásokat a társulat tagjai?*

– Sajnos az effajta atrocitás az utóbbi időben az együttes mindennapi életének, a valóságunknak része lett, ezért meg kellett tanulnunk kezelni ezeket a helyzeteket. Most is fel voltunk rá készülve, hogy talán történhet valami hasonló. Beszélünk kellett a táncosokkal, és eldöntöttük, hogy bármi is történjen, folytatjuk az előadást. Mi a művészetet próbáljuk idehozni, és nem akarunk politikai véleményt nyilvánítani. Kapcsolatot szeretnénk teremteni az emberekkel a művészet nyelvén. Egy ilyen szituáció nehéz nekünk is, és azt gondolom, hogy nehéz a demonstrálóknak is. Csak remélni tudom, hogy annak a világnak, amit mi teremtünk, ez a dolog nem lesz része.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE:
VIDA VIRÁG

Imre Zoltán

Idegenek a Nemzeti Színházban

NÓRA LEÁNYAI, 1938¹

Székely Júlia *Nóra leányai* című színművét 1938. április 28-án mutatták be a Nemzeti Színház Kamaraszínházában. Székely Henrik Ibsennek a magyar színpadokon *Nóráként* ismert darabjának újragondolására vállalkozott. Ibsen művét is a Nemzeti Színház mutatta be 1889-ben, megosztva ezzel a közönséget és a sajtót. Az 1938-as előadás szintén botrányosra sikeredett; elemzésében két szempontot kívánok követni: az egyik a nő mint idegen képzete, a másik pedig a zsidó mint idegen elgondolása.

A nő mint idegen képzete

A Németh Antal vezette Nemzeti Színház centenáriumi évada a magyar és az európai klasszikusok szinte természetesnek mondható újraértelmezése mellett olyan kortárs drámákat is bemutatott, amelyekben – a kortárs populáris filmekhez és színházi előadásokhoz hasonlóan – kiemelten foglalkozott a nő-kérdéssel. Az évad kezdetén Bibó Lajos *Esztere* a vidékről Pestre, a nagyvárosba került fiatal lányok sorsát vizsgálta a címszereplőt előtérbe állítva. Kállay Miklós *Godivája* az elzúllott férjét az ördög karmaiból megmentő nő történeti példázatán keresztül szándékozott utat mutatni a jelen asszonyainak. Zilahy Lajos *Hazajáró lélekben* „örök asszonyi problémát tárt fel” (NÉMETH 1937, 2.), míg Rino Alesi *Medici Katalinja* és Eugen Flynn tervezett, de végül be nem mutatott *Földnélküli királynője* történeti jelmezben tárgyalta a nők kényes és elkerülhetetlen választását magánélet és közélet között. A csak tervezett *A New York-i lány* (Tóth Miklós) és a be is mutatott *Villámfény* (Németh László) című drámák pedig a külföldi nő-modellek és a hazai kulturális, társadalmi és ideológiai környezet ellentmondásosságára hívták fel a figyelmet. Mindezeket a problémaköröket Herczeg Ferenc pikáns sikerdarabja, a kétszáz-nál is többször játszott, a hagyományos tisztességes nő modelljének elbizonytalanításával operáló *Kék róka* fogta össze, melynek főszerepét, Cecilt Bajor Gizi alakította. Németh összeállításának egyik sebezhető pontja éppen az volt, hogy a női történeteket, proble-

matikákat és identitáskonstrukciókat bemutató darabok közül csak egyetlenegy írt nő: Székely Júlia.

Az Ibsen-művel ellentétben azonban a *Nemzetinek* ez az előadása végső konklúziójában tökéletesen megfelelt a keresztény-nemzeti kurzus ideológiai elvárásainak. Különleges specialitását éppen az adta, hogy egy (ismeretlen) nő írta, fiatal (viszonylag ismert) színésznők játszották el, és egy (karrierje csúcán lévő sztár)színésznő rendezte. Azaz a patriarchális férfi-ideológiát egy domináns, a hatalom által befolyásolt intézményben nőnemű szubjektumok erősítették meg. Mint azt a katolikus sajtó egyik legjelentősebb orgánuma, az *Új Nemzedék* meg is jegyezte már a bemutató napján:

A darab az ibseni problematika folytatása. Ibsennél Nóra otthagyja a babaotthonnak csúfolt családi fészket, és mint önálló nő kimegy az életbe. Székely Júlia a drá-

Hilda (Gobbi Hilda), Nóra (Szörényi Éva) és Krisztina (Szeleczy Zita)



¹ A teljes tanulmány itt olvasható: www.szinhaz.net. A tanulmány részlet a szerző *A nemzet színpadra állításai – A magyar nemzetiszínház-alképzés (át)értékelésének főbb momentumai 1837-től napjainkig* címmel 2013-ban megjelenő könyvéből.

mairás eszközeivel azt mutatja be, hogyan fordul meg ez a vágy az élet viharai közé jutott független nőben, és hogyan kanyarodik vissza a „babaotthon” felé. (N. N. 1938a, 3.)

A kritika tehát azt jelezte a leendő közönségnek, hogy az előadás női problematikát állít a középpontba, meghagyva a hagyományos gender szerepekhez köthető térbeli felosztást (férfi/kint – nő/bent), de előre implikálva a nő „helyes”, „egyértelmű” és „természetes” helyét a világban. Ezzel arra készítette fel a közönséget, hogy Ibsen Nórájának „az élet viharából” a „babaházba” való visszatérését fogja megtapasztalni.

A kritika implikációjával ellentétben a Székely-szöveg alapján létrejött előadás nemcsak egy (Nóra), hanem három női alakot (Nóra, Hilda, Krisztina), három női magatartást, viselkedést és életstratégiát mutatott be. A fiatal kora ellenére már elvált asszony, Krisztina (Szelezky Zita) a tanuló nő típusát testesítette meg. A megjelenítés ironikus hangvétele abból fakadt, hogy Krisztina csak azért tanult újabb és újabb szakmákat, hogy férjhezmeneteli esélyeit általuk is növelje. Célja a házasság, a reprodukció és a társadalmi presztízs megszerzése. A történet végére meg is találta jövődöbelijét a leköszönő, idős főorvos professzor személyében (Nagy Adorján). Ő tehát a korszak hagyományos nőmodelljét, a feleség-sztereotípiát testesítette meg, némi iróniával, aki a domináns elvárásnak megfelelően csak férjhezmenetelig dolgozik/tanul.

Mint azt kritikájában Boross Mihály megjegyezte, Krisztina „az egyetlen, aki gond és szenvedés nélkül ér a sikerig, a dráma tanulsága az volna, hogy a nő ne törekedjék önállóságra, mert a nő mindig Nóra és egyben Éva lánya marad” (BOROSS 1938, 2.). Krisztina boldogságát tehát az adott patriarchális berendezkedésen belül kereste és találta meg, az adott társadalmi, ideológiai és gender keretekhez alkalmazkodva. Így válhatott a korszakban tipikusnak tekintett, elvárt és támogatott konzervatív női modell megtestesítőjévé, aki a társadalmi nyilvánosságot csak férjhezmenetelig preferálja, aztán visszavonul a számára hagyományosan kijelölt magánszférába. Feleség, majd anya lesz, választott férje pedig magas(abb rangú), jól szituált, társadalmi presztízzsel bíró személy, akire támaszkodhat, illetve akire felnézhet.

Ezzel ellentétben az építészmérnök Helmer Nóra (Szörényi Éva) annak a diplomás nőnek a típusát mutatta be, aki a korszakban a férfiak számára kijelölt műszaki értelmiségi pályát választva az üzleti szférában dolgozott, s saját, prosperáló vállalkozással rendelkezett. Sorsa az önállóságtól az arról való lemondásig terjedő skálát járta be: a történet végén önként választotta a szintén építészmérnök s nála jóval idősebb Torwaldnak (Uray Tivadar) való behódolást. Mint az előadás utolsó, Nóra lakásán játszódó jelenetben nyíltan meg is fogalmazta:

Nem dolgozom többé. [...] Elég volt a hazugságból. Elég volt az önállóságból, a szabadságból. A nagyanyám elhagyta a babaotthont, mert nem bírta elviselni annak hazugságait, és kivágyott a szabadba. Én otthagytam a szabadságot. Mert ez is hazugság. Szeretnék visszamenni a babaotthonba. Ahol nem kell idegen, rosszindulatú emberekkel vesződni, nem kell a felelősséget vállalni olyan hibákért, amelyekről nem tehetek, ahol nyíltan és őszintén játszhatok... és ahol... ahol nem kell egyedül lenni.

[...] Boldogság? ... Nem. Ezt elvették tőlünk. Mi, szegény, felszabadult nők nem lehetünk boldogok soha. Ha nagy ritkán akad köztünk olyan, akinek sikerül [megtalálnia a helyét], az keserves árat fizet érte. Rank Hilda magányossággal és boldogtalansággal fizet... Elvesztettük az öntudatlanságunkat, és aki felszabadított minket, az kikergetett a Paradicsomból. [...] Ezentúl az én külön kis társadalmamnak fogom szentelni az életemet. Ez talán hasznomat veszi. Visszatérek... Így kell tennem... (Hosszan a [Nagymama] portréját nézi. Lassan mondja)... Visszatérek a babaotthonba. (SZÉKELY 1938, 77., 78. és 79.)

Nóra tehát önmagától, mintegy az egyetlen helyes út, az egyetlen választható női szerep felismerésétől vezérelve adta át magát a férfinak, s az eljövendő boldogság reményében ment férjhez. Nem a férfi hatalmának kényszerítőereje, hanem saját önkéntes választása tereli a hitvesi hivatás s a munkájáról és önállóságáról való lemondás útjára.



Nóra (Szörényi Éva) és Torwald (Uray Tivadar)

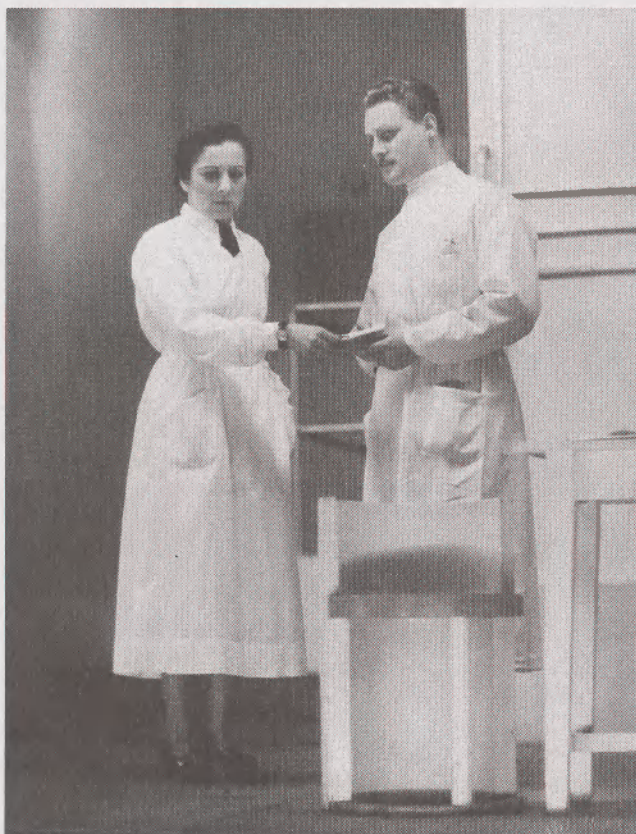
Az előadás Nóra végső választását már korábban előrevetítette azzal, hogy a második felvonásban úgy mutatta meg őt egy peres ügy kapcsán, mint aki Torwald segítségével nélkül képtelen önálló tevékenységre. Bár nagy és jelentős építészeti tervei, víziói voltak, a részletek kidolgozásával nem törődött. Ezt Torwald végezte el helyette, titokban, úgy, hogy Nóra ne tudjon róla. Amikor tudomást szerzett erről, Nóra felháborodásában elküldte a férfit, végül azonban ő is elismerte, hogy az jobban ért nála a tervezői munkához. Az előadás ezáltal viszont ismételtelen a hagyományos női sztereotípiát természetességét sugallta, s így a férfiuralom nem erőszakos hatalmi hierarchiaként, hanem a dolgok „magától értetődő” állapotaként jelenítődött meg.

A darabban ábrázolt harmadik nőitípus Dr. Rank Hilda (Gobbi Hilda), aki gyerekorvosként, egy állami

kórházban dolgozott. Az osztályvezető főorvos nyugdíjazás előtt állt, s javaslatára meglepetésre a nem is pályázó Hildát nevezték ki, bár férjjelöltje, Dr. Jörenszen (Ungváry László) is pályázott az állásra. Hilda így konfliktusba került Jörenszenel, s ezt az előadás még megtoldotta egy személyessé vált szakmai nézeteltéréssel is: a vőlegénye által kezelt kisfiú, Bobby számára más gyógymódot írt elő. Mivel Jörenszen sem a felülbírást, sem pedig Hilda főnöki beosztását nem bírta elviselni, távozott a kórházból és egyben a nő életéből is.

Hilda tehát a feleség szerep helyett a hivatást választotta. A társadalmi elismerés, a főorvosi pozíció viszont, mint azt Nóra a fenti idézetben is megfogalmazta, büntetést rótt ki rá a magánéletben: magánnyal verte meg, hiszen orvosi (nyilvános) tevékenysége gátolta meg abban, hogy saját családot alapítson. Mint azt a nacionalista körökhöz közel álló *Pesti Hírlap* kritikusa is megjegyezte:

Ez a másik nő elég erős ugyan a nagy magányosság elviselésére, de boldogtalan. Boldogabb nála bármelyik csacska kis nő, akinek sikerül bevezetni a házasság, a család révébe. ([Sz.] 1938, 3.)



Hilda (Gobbi Hilda) és Jörenszen (Ungváry László) a második felvonásban

Így pedig olyan női reprezentáció jelent meg a nemzeti színházának színpadán, amely azt sugallta, hogy a nő nem lehet a társadalmi és a magánéletben is sikeres. Hilda sorsában egyrészt pontosan az az elvárás testesült meg, amely a társadalmi nyilvánosságban megjelenő nőket a hagyományosan nekik tulajdonított karitatív tevékenységekben – orvos, nővér, tanítónő – látta szívesen. Másrészt viszont e tevékenységekkel kénytelenek feladni önálló családalapítási

vágyaikat. Következésképp Hildán keresztül is a hagyományos nőképet erősítették meg, hiszen az előadás azt sugallta, hogy ha a nő nem a kortárs konzervatív sztereotípiák szerint a hozzá rendelt egyetlen igazi hivatást, a feleség-családanya szerepet választja, akkor magánéletében törvényszerűen szerencsétlenné és magányossá válik.

Hilda ábrázolása pontosan arra a folyamatra reflektált, hogy a Horthy-korszakban a diplomához kötött orvosi pálya már megnyílt a nők számára. Ugyanakkor azonban az orvosi hivatásból élő nők többsége, mint azt Gyáni Gábor egy 1928-as felmérésre hivatkozva kimutatta,

többnyire csak átmeneti jelleggel űzte foglalkozását, mellyel az egyetem elvégzése utáni néhány évet, vagyis a férjhezmenetelig tartó átmeneti életciklust töltötte ki. Ekkor sem kifejezetten az egzisztenciális ráutaltság motiválta legtöbbjüket, hiszen egyharmaduk például anyagi ellenszolgáltatás nélkül végezte orvosi munkáját, további egyharmaduk számára viszont az ebből származó jövedelem csak kiegészítette megélhetési forrásukat; ők egész egyszerűen eltartottak voltak. (GYÁNI-KÖVÉR 1998, 250.)

E nők számára a diploma megszerzése – a társadalmi elvárásokban megtestesülő férfiuralom kényszerének engedve – nem a gazdasági és társadalmi függetlenség és önállóság elérését célozta, hanem „szinte státuskelléknek számított. Ami, ráadásul, fokozta diplomás férfiakkal való összeházasodási esélyeiket. [...] Orvos férjük oldalán rendszerint feladták kereső munkájukat, vagy a társadalmi karitás keretei között folytatták” (GYÁNI-KÖVÉR 1998, 251.). Hilda ellenállt a hagyományos elvárásnak, s a férfiuralom által szabályozott előadásban büntetése így nem is maradhatott el.

A női reprezentációk példát statuáló erejét az előadás még egy elemmel fokozta. A szöveggönyv tanúsága szerint a Nemzeti Színház először Bajor Gizivel (Nóra), Tasnády Ilonával (Hilda) és Lánczy Margittal (Krisztina) tervezte bemutatni a művet (SZÉKELY 1938, 1.). Németh Antal tehát először jóval idősebb szereposztásban és már befutott színésznőkben gondolkodott, hiszen Bajor (45), Tasnády (45) és Lánczy (41) ekkor már a negyvenes éveikben jártak, s sztároknak számítottak. A bemutatót azonban végül Bajor Gizi rendezte, s Szörényi Éva (Nóra – 21), Gobbi Hilda (Hilda – 25) és Szelezky Zita (Krisztina – 23) játszotta. Fiatal nőíró, fiatal főszereplőnők, sztár rendező – úgy tűnt, minden együtt volt ahhoz, mint arról a jobboldali egység megteremtését célul kitűző *Magyarságban* megjelent Szánthó Dénes-írásból értesülhettünk, hogy a kritika és talán nem csupán a kritika a Nemzeti Színház előadását valódi és a fiatal nők számára is példát mutató női hangként értelmezze: „A mai nő hozzászólása a mai nők kérdéséhez: ez is egyik érdekessége a darabnak.” (SZÁNTHÓ 1938, 4.)

Szörényi és Szelezky a korszak ifjú, de már befutott és ünnepezt színésznői voltak, akik népszerű filmjeikben szinte kivétel nélkül olyan fiatal lányokat játszottak, akik a történet végére mind megtalálták szerelmüket, s hozzá is mentek. Ebből a szerepköri sztereotípiából jelentett kilépést Szörényi kezdetben független és önálló Nórája, aki azonban az előadás végén megnyugtató módon visszatért típus-figurájához.

Szelezky esetében pedig a filmbeli alakokhoz képest elvált nő mivolta jelentett meglepetést, de végül ő is megtért a hagyományos feleség-sztereotípiához.

Ráadásul az előadásban mindkét fiatal nő jóval idősebb férfit választott. Szörényi (Nóra) az Uray Tivadar (43) által megtestesített Torwaldhoz, Szelezky pedig a Nagy Adorján (50) által játszott Professzorhoz ment férjhez. Mindketten a Nemzeti Színház vezető színészenek számítottak. A fiatal lányok számára kialakított minták tehát a már eleve egzisztenciával és társadalmi presztízzsel rendelkező férfit javasolták. Ez a reprezentáció – a szerep és a színész szintjén is – arra utalt, hogy ebben az esetben a házasság nem egyenrangú felek közötti partneri viszonyt jelentett, hanem a férfi-vagyon, -hatalom és -presztízs, illetve a női fiatalság, szolgálat és alázat közötti cserét.

A minta Hilda esetében másképp működött. Gobbis már túl volt ekkor egy-két filmszerepen, de korántsem volt olyan befutott, mint pályatársnői. Az általa megtestesített figura azonban nem idősebb, hanem a Gobbival közel azonos életkorban lévő Ungváry László (27) által játszott fiatal Dr. Jörensennel állt szerelmi viszonyban. Mivel Hilda Jörensennel felettesévé vált, élete alakulásában az a kortárs előítélet bujkált, hogy nő nem képes férfiak vezetésére. A korszak férfiképével tökéletesen összhangban Jörensennel ezért sem lehetett más választása, mint a távozás. A nő nyilvános életben meghozott döntése így alapvetően megváltoztatta magánéleti kapcsolatát: egyedül maradt. Következésképp Hilda esete az elrettentést példázta, amelyen keresztül a férfiuralom ismét csak büntethető.

A Székely-darabban szereplő női reprezentációk felletti ellenőrzés tehát megerősítette azt a felfogást, miszerint a Horthy-korszak egyik lehetséges belső idegenjét a hagyományos nőideáltól eltérő képzetek tesztelték meg. Mindez azzal állt összefüggésben, hogy az első világháború idején a nők hagyományos státusa alapvetően megváltozott: a hátszországban az addigi férfitervekenyiségeket nők kezdték el végezni, s ez új területeket nyitott meg számukra a nyilvános életben. A változás így egyszerűen a nyilvánosság bizonyos területeinek részleges és ideiglenes meghódításából, másrészt pedig az öltözködésükben és viselkedésükben is végbement, forradalminak tűnő átalakulásból tevődött össze.

Amint arra Bonnie S. Andersson és Judith P. Zinsser a nők történelméről írott könyvében felhívta a figyelmet,

egyrészt, a nők maskulin privilégiumokra tartottak igényt: rövid haj, nadrág, nem gátolt mozgás. De igényt tartottak fizikai szabadságra, amikor szoknyaik rövidék lehettek, és lazán hordhatták. Mindkettő félelmetesnek tűnt a kortársak számára, akiket még inkább zavart a nők új kozmetikai szokásai és a szexuális ügyekben vallott szabadsága is. (ANDERSSON–ZINSSER 1990, 202. [ford. I. Z.]

Mindezzel együtt szavazati jogot kaptak, elvi egyenlőséget az oktatásban, szexuális és öltözködésbeli szabadságot, és ez számos európai (főleg középosztálybeli) nő számára fontos lépést jelentett az egyenlőség kivívása terén.

A két világháború közötti időszakban azonban az európai képviselői demokráciák, a fasiszta államok és

a szocialista társadalmak ismét megpróbálták érvényesíteni a nők korábbi korlátait. Ennek a folyamatnak a részeként a nőket a férfiaknak fenntartott munkákból elbocsájtották, vagy jelentősen csökkentették a fizetésüket, s államférfiak, vallási vezetők hangoztatták, hogy a nőknek vissza kell térniük hagyományos szerepeikhez. Ezzel párhuzamosan számos országban tiltották meg számukra a választójogot, ahol pedig engedélyezték, ott olyan súlyos korlátok közé szorították, hogy csak elenyészően kis számuk élhetett vele.

Hasonló folyamat játszódott le Magyarországon, hiszen a keresztény-nemzeti kurzus is felfedezte a nőkérdést, s a „Családért, hazáért, egyházért” konzervatív jelszavával próbálta meg mozgósítani a nőket. Ráadásul a trianoni keretek még határozottabban követelték a nők nyilvános szerepeinek újradefiniálását. Mivel a nyilvánosság szintjén a nemzet lett az egyedül elfogadható keret, következésképp a nőknek is részt kellett vennie az ország feltámasztásában, s „a női munkát azonosították a revízióért való harccal” (PETŐ 2003, 7.). A nőknek így nem szerepük lett, hanem hivatásuk, amely a közösség odaadó szolgálatát jelölte ki számukra. Mint arra Pető Andrea a konzervatív nőkép vizsgálatokor felhívta a figyelmet:

a hagyományos középosztályi lét feltétele volt a jól működő háztartás, amelyben a nők szerepe világos és körülhatárolható volt. A békebeli háztartásban a nő volt az otthon angyala, háztartási feladatait személyzet vette át, akik levették gyöngye válláról a terheket. (PETŐ 2003, 69.)

Minden ettől eltérő viselkedést vagy szerepet a keresztény-nemzeti kurzus megpróbált a Pierre Bourdieu által láthatatlan erőszaknak nevezett eszközökkel, illetve adminisztratív intézkedésekkel korlátozni.

Az 1920-ban bevezetett numerus clausus nemcsak a zsidóságra, de a nők társadalmi mobilitására nézve is súlyosan diszkriminatív megszorításokkal járt. Bár továbbra is jelentkezhetek felsőoktatási intézményekbe, számukat jelentősen korlátozták, és az elérhetővé tett, „korán elnöiesedő szakok elsősorban szellemi szolgáltatásokat vagy gondozást – tehát nem hatalomgyakorlást – célzó képzést közvetítettek” (KARÁDY 1994, 179.). Míg a nők számára lehetséges volt a bölcsész-, az orvos- és a gyógyszerész karokon való diplomaszerezés, addig mindvégig ki voltak zárva a közhivatal vállalását, a közigazgatási tisztviselői pályát lehetővé tevő, egyetemi szintű jogi és államtudományi képzésből. Az adminisztratív intézkedéseknek köszönhetően tehát a Horthy-korszak megőrizte a férfiak monopóliumát a tudásban és a hatalomgyakorlásban megtestesülő tőkeforma terén.

A diplomák nemek szerinti egyenlőtlen érvényesítése az uralkodó házassági normába is illeszkedett, hiszen – mint azt Karády Viktor kifejtette –

egyrészt a hagyományos „úri” családban a feleség nem dolgozott a házon kívüli szférában, másrészt annak az értékítéletnek is messzemenően megfelelt, mely szerint a nők, különösen a férjzetek, nem tekinthetők a diplomás férfiak vetélytársainak az intellektuális piacon (KARÁDY 1994, 179.).

Ehhez járult még a fizetésbeli hátrányos megkülönböztetés, valamint az az erkölcsi ítélet, miszerint „az »eltartásra« predesztinált nőnek nem »illik« a természetes családfenntartónak tekintett férfiak vetélytársa-

ként fellépni” (KARÁDY 1994, 179.). Ezt az elképzelést a nők jó része magáévá is tette, s főképp csak a házasságig, vagy özvegyként, illetve elváltként, azaz eltartó híján lépett a munkaerőpiacra.

Mint azt a *Nóra leányai*ban is láthattuk, a keresztény-nemzeti kurzus által kialakított nőideál a patriarchális női eszményképnek felelt meg. Eszerint a nő magától értetődő hivatása a férfi szolgálata és testi-lelki egyensúlyának biztosítása volt, amely a magánélet körén belül jelölte ki a helyét, s azzal összefüggésben határozta meg jogait és kötelezettségeit. Következésképp a Horthy-korszak konzervatív középosztálybeli női imázsának meghatározó vonása a női függés elfogadtatása és szüntelen igazolása lett. Mint azt Gyáni kifejtette:

a feleség nem egyenrangú partnere férjének a házasságban, mivel kevesebb jog illeti meg, és szó nélkül alá kell, hogy vesse magát a patriarchális hatalom kényének-kedvének. A férfival szembeni alárendelt szerepre készíti fel a nőt a családi szocializáció, de még az iskola is. (GYÁNI 2006, 72.)

A női önállótlanág és függés tárgyi alapját pedig az otthonon kívüli munkavégzés, a keresőképeség teljes vagy majdnem teljes hiánya jelentette. A Horthy-korszak domináns elképzelése tehát „a női élethivatást szinte kizárólag a feleségi és anyai szerepben vélte fellelni; a szociális munkát pedig olyan nők számára tartotta fenn, nem alkalmi vagy ideiglenes, hanem végleges tevékenységi formának, akik önként lemondtak a családalapításról” (HÁMORI 2003, 39.).

A korszak konzervatív női eszményképét nemcsak a hivatalos intézményrendszer (adminisztráció, oktatás, színház, múzeum stb.), hanem a különböző rítusok és ünnepek is megpróbálták középpontba állítani. Szederkényi Anna író nő javaslatára hozták létre például a sokgyermekes anyákat favorizáló Magyar Anyák Nemzeti Ünnepe 1928-ban, az augusztus 20-i Szent István-ünnepekhez kapcsolva, s ezzel már „megalakulása pillanatában politikai, revíziós célok szolgálatába igyekeztek állítani” (KOVÁCS 2005). Így a hivatalos nőideál egyik legfontosabb imázsának tartott anyakép egyrészt a katolikus egyház által felügyelt Szent István-i eszme- és hazafogalomban szituálódott, a patriarchális férfi uralma alatt, másrészt pedig a politikai hagyományteremtés célját szolgálta, a revíziós propagandának alárendelve.

Mindez pedig azt jelentette, hogy a hivatalos értékrend eszményi nőalakja az anya lett, a reprodukció, a nyilvánosság kevésbé aktív nőfigurája. Az 1930-as évek végére, a keresztény-nemzeti kurzus jobbratolódásával párhuzamosan pedig a magyar úrinő eszményképe is szükségszerűen és fokozatosan jobbra tolódott. „Hagyományos szerepei egyre inkább a nemzetvédelem körébe tartoztak. A család jóléte, a családalapítás nemzeti érdeké nyilvánult, a nemzet definíciója pedig a keresztény és magyar volt. Minden más elem idegennek, kártékonynak és nemzetvesztőnek minősült.” (PETŐ 2003, 71.)

Az amerikai filmeknek, a magánszínházak bulvár-darabjainak, a népszerű képes magazinoknak és könyveknek, a rádió, a gramofon és a modern táncok elterjedésének köszönhetően azonban megjelent a konzervatív szempontból veszélyesnek, megzabolázan-

dónak és ellenőrzés alatt tartandónak tételezett (idegen) női modell is. Ez a korszakban amerikai modellként ismert ideál a divatos megjelenést, illetve a csinos, fiatalos és sportos külsőt helyezte előtérbe. „A mozi, a strand és a charleston mondén világa voltak ennek az új életmódnak a legfőbb színterei. Ezek a helyeken szinte elmosódtak a társadalmi különbségek, és maga az életstílus jelentette a legfőbb identitásformáló erőt.” (MOHÁCSI 2002, 44.). A szabad idő eltöltésének új színterei és cselekvési lehetőségei következtében a nők, különösen a fiatal nők „egyre nagyobb mértékben vettek részt a nyilvánosság addig szinte kizárólag férfiak által meghatározott terében” (MOHÁCSI 2002, 44.). Saját, femininnek tekintett közterek alakultak ki, mint az áruház, a strand, és a nők számára a nyilvános diskurzusban való részvétel lehetőségeként a testnevelés és a sport is előtérbe került.

Bár a keresztény-nemzeti kurzus igyekezett kisajátítani a testnevelést is a nemzetnevelés és a nemzetvédelem, azaz a katonai előképzés céljaira, ez a törekvésük sem járt teljes sikerrel. „A női sportok fokozatos térhódítása a háztartásból kiszabaduló, önálló, »modern amerikai nő« ideálját teremtette meg, aki testének szabad mozgása és aktív kifejezőereje által határozta meg helyét a férfiak világában.” (MOHÁCSI 2002, 47.) A sporton keresztül nemcsak az előzetesen a férfiak számára fenntartott területeken jelentek meg a nők, hanem a női test ideája is jelentős változáson ment keresztül. Már „nem a test eltakarásának a ténye, sokkal inkább annak módja (vagyis az öltözködés divatjellege) vált a társadalmi határok jelölőjévé” (MOHÁCSI 2002, 49.). S ezzel párhuzamosan mindez azt üzenete, hogy a modern társadalomban „elfogadottá válhat az egyén az esztétikus testen keresztül. Jól nézni ki azt jelenti, hogy szexuálisan attraktívak vagyunk, és ez a nők esetében egyre inkább azt jelentette, hogy karcsúnak kell lenni.” (MOHÁCSI 2002, 49–50.)

A női test láthatóvá válásával egy időben jelent meg a női szexualitás témája és a meztelen (női) test legitim reprezentációjának igénye a korabeli nyilvános diskurzusban. A férfiak és nők számára egyaránt látogatható strandon már olyan modern testkultusz jelentkezett, amely „a napbarnított, ruganyos és erotikus hatást keltő, erősen lecsupaszított test kendőzetlen mutogatásával kérkedik” (GYÁNI 2006, 91.). A meztelen test tabuja tehát sokat veszített ismert szigorúságából, „holott a keresztény-nemzeti értékrend eszményi nőalakját éppen nem a strandkultuszban kibontakozó női imázs után képzelték el, hanem sokkal inkább az anyai szerepre termelt nőhöz igazították, akinek jószerivel nincs se teste, se nyilvános élete” (GYÁNI 2006, 91.).

A kortárs, veszélyes, idegen női modell ellenében a *Nóra leányai* a hagyományos, konzervatív női reprezentációkat mutatta be, a főszereplők által megtestesített középosztálybeli „úrinőkre” vonatkoztatva. Nórának, aki férfi-területre merészkedett, vissza kellett vonulnia; Hildának, aki a hagyományos karítasztevékenységen belülre került, a munkáját a családalapításról való lemondása által fogadták végül el; Krisztina feleség-típusán keresztül az előadás némi iróniával kezelte a hagyományos női sztereotípiát. A három foglalko-

zás és társadalmi szerep közül azonban csak Nóra veszélyeztette a hagyományos férfi-területet, s a nők elől a Horthy-korban mindvégig elzárt foglalkozások szóba sem kerültek. Ráadásul a cselekményt az előadás még idegen/külföldi környezetbe is helyezte, bár a színre állítás egyes elemei utaltak a hazai kontextusra.

Mindenesetre mindez abban a színházban történt, amelynek közönségbázisát főleg a középosztálybeli „úrinők” jelentették. A Nemzeti Színház és a hivatalos ideológia nő-elvárása tehát találkozott a *Nóra leányai*ban. S hogy ez a felkínált minta még „természetesebb”, még „normálisabb” legyen, fiatal (színes) nő adták elő, befutott (sztárszínész) nő rendezésében. Kállay Miklós, a korszak elismert és ünnepezt drámaírója, a Nemzeti Színház egyik kedvenc szerzője és a katolikus szellemiséget képviselő *Nemzeti Újság* színikritikusa teljes egyetértésének adott hangot:

Ibsen szentimentális feminizmusa helyett itt a dolgozó nőnek kritikusabb szemléletét kapjuk. A darab amellett harcol, hogy a nőnek igazi hivatása, hogy asszony, anya és családtag legyen. Helyeseljük ezt a felfogást. (KÁLLAY 1938, 5.)

Majd megengedően hozzátette, hogy „a dolgozó nő [is] lehet jó feleség és kitűnő családanya”, de „természetesen” csak azzal a megkötéssel, hogy „önálló nő nem lehet” (KÁLLAY 1938, 5.).

A *Nóra leányai*ban színpadra állított, önállóságra képtelen, a férfi gyámkodására szoruló nő felfogását azonban, bár sokkal szerényebb számban, kritikus hangok is illették. Mint azt a liberális *Az Újság* írta: „Székely Júlia, az asszony visszatereli Nórát abba a női ghejtóba, ahonnan Ibsen szabadította ki” (N.N. 1938b, 2. [kiemelés – I. Z.]). A szociáldemokrata *Népszava* is hevesen támadta Székely darabjának „üzenetét”, mert „nem látunk, nem hallunk semmit arról, hogy a nő problémája is éppúgy társadalmi probléma, mint a férfié, s a kivívott »szabadság« csak annyit jelent, hogy a nő is beállhat rabszolgának a kapitalizmus üzemébe, irodáiba, műhelyeibe” (N.N. 1938c, 5.). Léteztek tehát a korszakban olyan hangok is, amelyek a nőknek nem a hagyományos, a hivatalos keresztény-nemzeti kurzus által preferált elvárásait hirdették, és az adott társadalmi berendezkedéssel sem voltak teljesen mértékben elégedettek.

Még egyszer szeretném azonban hangsúlyozni, a Nemzeti Színház előadásában megjelent női gender-reprezentációval nem az volt a probléma, hogy Nóra és Krisztina sorsán keresztül a hagyományos feleség-családanya sztereotípiát állította előtérbe, hanem hogy a más utat választó Hildát (büntetésül) boldogtalansággal sújtotta. Pontosan azért, mert ezzel explicit módon a feleség-családanya modellt tette a boldogság egyedül lehetséges és követendő modelljévé. Implicit módon pedig ezzel azt állította, hogy a közélet és magánélet sikeres egyeztetése csak a férfiak számára lehetséges. Mindehhez járult még az is, hogy a Székely-darab elhallgatta azt a tényt, hogy a dolgozó nő problematikája csak bizonyos (karitatív tevékenységgel összefüggő) pályákon és az üzleti-szolgáltatási szférában bontakozhatott ki. Hiszen az előadásban ábrázolt női pályák alapvetően nem veszélyeztették

a hagyományosan férfiak számára fenntartott közgazgatási tisztviselői, azaz hivatali-hatalmi pályákat.

A Horthy-korszak védekező mechanizmusaként egy adott foglalkozás elnöiesedése – lásd például a pedagógusok soraiban a tanítói pályát – egyet jelentett „a tevékenység presztízsének szembeszökő lecsökkenésével, valamint díjazásának kedvezőtlenebbé válásával” (GYÁNI-KÖVÉR 1998, 251.). A nők megjelenésének következménye egyrészt az lett, hogy a férfiak tömegesen hagyták el ezt a foglalkozást, másrészt pedig, hogy „a szellemi tevékenységeket nemekhez szabva újra hierarchizálták” (GYÁNI-KÖVÉR 1998, 251.). A férjzett, diplomás kereső nőket gyakran „külön anyagi szankciókkal sújtották, mondván: miután nem családfenntartók, nem támaszthatnak a férfiakéval azonos fizetési vagy elbánásmódra igényt” (GYÁNI-KÖVÉR 1998, 251.). Mindez pedig azt is jelentette, hogy „az értelmiség belső presztízshierarchiájának elsőrangú fokmérője, hogy az egyes szakmai élethivatások mennyire képesek ellenállni a feminizálódásnak” (GYÁNI-KÖVÉR 1998, 252.). Ezeket a problémákat még csak távolról sem érintette az előadás.

A zsidó mint idegen képze

A *Nóra leányaira* adott kritikai reakciók általában az előadással, Bajor Gizi rendezésével, Székely Júlia drámájával foglalkoztak. Megjelentek azonban olyan írások is, főleg a szélsőjobboldalon, amelyek elsősorban nem a színházi eseményt tárgyalták. Már a bemutató előtt elterjedt a városban a hír, hogy szélsőjobboldali erők, főleg a Turul diákjai és a Nyilaskeresztes Párt tagjai tüntetésre készülnek a színház ellen. A bemutató, részben a kivezényelt karhatalomnak és rendőri készségnek köszönhetően, rendben és minden erőszakos incidens nélkül lezajlott. Kivéve a második szünet bűzbombáit, a nézőtéren elengedett pár békát s néhány fiatalember kivezetését, akiknél hangosan ketyegő s Németh Antal távozását követelő feliratokkal ellátott órákat találtak. Mindezt pedig nem az elemzett nő-reprezentációk, pláne nem az előadásnak a hivatalos keresztény-nemzeti ideológiát megerősítő lezárása váltotta ki, hanem a szerző származása.

A Székely elleni tüntetés a szélsőjobboldal Nemzeti Színház-ellenes kampányába illeszkedett, mely azért bontakozott ki, mert vezetése – mint azt a kormánypárti bulvárlap, a *8 órai Újság* összefoglalta – „zsidó művészeket és alkalmazottakat szerződtet”, és a színház „műsorpolitikája sem igazodik a »nürnbergi« szellemhez, vagyis egymás után hozza színre »nem árja« szerzők műveit” (N.N. 1938d, 1.). Stratégiájuk pedig a Nemzeti Színházon keresztül (is) a kormány – szerintük a zsidókérdésben elnéző – politikáját kívánta támadni. A szélsőjobboldali *Virradat* a bemutató után pár nappal ezért írhatta, hogy „a kirobbant *jogos elégedetlenségnek* első eredménye megvan, amennyiben a hírek szerint a darabot napokon belül leveszik a műsorról” (N.N. 1938e, 1. [kiemelés – I. Z.]). Emellett a szélsőjobboldali stratégia részét képezte az a kívánság is, hogy a nemzet testéből mielőbb el kell távolítani a lakosság ekkoriban már zsidó *fajúnak* tekintett részét.

Mindez azzal a keresztény-nemzeti kurzus által előbb csak hallgatólagosan, majd nyíltan is felvállalt folya-

mattal volt összefüggésben, amely a trianoni határok következtében kialakult ország felekezeti összetételének módosulására hivatkozva már az 1920-as évek elején megfogalmazta „a zsidó térfoglalás tézisét” (lásd GYURGYÁK 2007, 376.), s szükségét érezte a zsidóság fokozott visszaszorításának. Ennek eredményeképpen az 1920-as numerus clausus törvény felekezeti alapon szabályozta a felsőoktatásba felvehető hallgatók számát. Ezt ugyan egy 1928-as rendelkezés módosította, hiszen „a »népfajhoz«, illetve a nemzeti-séghez tartozást mint felvételi szempontot kiiktatta a törvényből, s a szülők foglalkozásával helyettesítette” (ROMSICS 2005, 186.). A korábbi liberális elveket azonban ez a rendelkezés sem állította vissza, s lényegesen nem változtatta meg a zsidó származású hallgatók számát.

A hazai zsidóság további szegregációját, éppen a *Nóra leányai* bemutatója idején, az 1938. évi I. zsidótörvény végezte el, amely „még vallási alapon állt, 20%-ban maximálta az üzleti és kereskedelmi alkalmazottak, valamint az újságírói, ügyvédi, mérnöki és orvosi kamarák izraelita vallású tagjainak számát” (ROMSICS 2005, 187.). Ez körülbelül tizenötezer embert érintett, s a törvény szavának keresztülvitelére hozták létre a különböző foglalkozási és munkaterületi kamarákat, mindenki számára kötelezővé téve a belépést.²

A zsidóság szegregációjának radikalizálódását pontosan mutatta Teleki Pál miniszterelnöknek a parlament felsőházában az 1939-es II. zsidótörvény betervezése előtt elmondott beszéde. Előfeltevése szerint a törvény meghozatala „mintegy történelmi szükségszerűség” (TELEKI 1939, 144.), mert csak a törvény szava lehet garancia „azzal a veszéllyel szemben, amellyel a zsidóságnak óriási tömegei, legnagyobb részt még csak felületesen asszimilált tömegei részéről a magyar nemzettestet és a magyar nemzet jellegét fenyegetik” (TELEKI 1939, 144.). Teleki az „elitnek elzsidósodásától” való félelmétől vezérelve nevezhette tehát a benyújtandó törvényt „természetes következménynek”, illetve jogos és törvényes védekezésnek. Ennek következtében érvelhetett úgy, hogy

ez a törvényjavaslat a nemzettest *idegen elemekkel* való túlzott átitatása ellen jogos önvédelemből korlátozó jogokat, megengedem, messzemenően sokak szempontjából, mások szempontjából viszont nem elég messzemenően (TELEKI 1939, 145. [kiemelés – I. Z.]).

Teleki súlyosan diszkriminatív nézetei nagy hatást váltottak ki kortársai és az ifjúság körében, s „antiszemita vélekedései, antidemokratizmusa, továbbá a polgári jogegyenlőség elvének a feladása ennek következtében polgárjogot nyertek a magyar konzervatív tradíciót követők gondolkodásában” (GYURGYÁK 2007, 382.).

Az 1939. évi II. zsidótörvény már nem vallási, hanem faji alapon határozta meg a zsidóságot, s „az ügyvédi, orvosi, mérnöki, sajtó-, színházi és filmművészeti kamarák zsidó tagjainak arányát fokozatosan hat százalékra kívánta csökkenteni, az állami alkalmazottak köréből pedig öt éven belül minden zsidót ki kívánt zárni” (ROMSICS 2005, 197.). Ez már jóval szélesebb kört, legalább kétszázezer embert érintett. A két törvény hatására pedig megtörtént „a zsidó származású magyar állampolgárok túlnyomó többségének a kiközösítése a magyar társadalomból” (ROMSICS 2005, 197.).³ S ez ellen – sajnos – csak nagyon kevesen tiltakoztak. Összességében tehát elmondható, hogy „a Horthy-kor fel-fellángoló politikai antiszemitizmusa ugyanakkor e zsidó másságot mint faji különállást definiálta, és kezdetben (a húszas években) felekezeti kritériumhoz kötötte [...], utóbb, a zsidótörvények idején, a náci fajelmélet szellemében [...] biológiai leszármazásként tartotta számon” (GYÁNI-KÖVÉR 1998, 187.).

Mindezt a Horthy-rendszer vezetése azzal indokolta, hogy mivel nem asszimilálódtak, s nem akarták, vagy nem tudták feladni zsidó identitásukat, ezáltal veszélyeztetik a tragikus időkben a nemzeti egység létrejöttét. A zsidóságot egyrészt olyan veszedelmes, álcázott indulgenciákra, amelyek beépülve a magyarság kulcspozícióiba, saját nézeteit és híveit juttatja előnyökhöz. Másrészt azért tekintették veszélyesnek, mert önálló létezésétől hajtván képes átalakítani a magyarság nemzet tudatát és identitását. Harmadrészt pedig azért is volt hatásos a félelmetesre növesztett zsidó ellenségkép, mert a zsidóságtól adminisztratív és jogi eszközökkel elvett anyagi javakat, társadalmi és gazdasági pozíciókat a magyarság (fajilag) megfelelő egyedeinek lehetett juttatni, anélkül, hogy a keresztény-nemzeti kurzus birtokszerkezete, zárt hierarchiája és vagyoni helyzete valamit is módosult volna.

Nem véletlen, hogy a *Nóra leányainak* bemutatójával egy időben jelentek meg azok az újságcikkek, amelyek a pesti magánszínházak zsidó származású tagjairól és vezetőiről értekeztek, azt implikálva, hogy Székely darabja is része egy nagyobb összeesküvésnek. A készülő I. zsidótörvényt éltetve az *Új Magyarország* névtelen újságírója például arra hívta fel a figyelmet, hogy

a készülő új törvény [...] valóságos lidércnyomás alól szabadította fel a magyar közvéleményt. Mert hallgatagon szenvedett és tűrt mostanáig a magyar társadalom a zsidó szellem uralmától, ahányszor csak szórakozni akart, felüldülést keresve a színházakban (N.N. 1938f, 9.).

A *Virradat* szintén névtelen tudósítója pedig már a Nemzeti Színház igazgatóját vonta kérdőre azzal, hogy miért kellett Németh Antalnak, akit a jobboldal ez ideig fenntartás nélkül és természetesen hívének hitt, éppen a Darányi-féle zsidótörvény megjelenése utáni közvetlen napokban egy zsidó szerzőnő, Székely Júlia [...] darabjával előállnia (N.N. 1938g, 1.).

Merthogy „Staud Gézané – Székely Júlia – kikeresztelkedett zsidónő, éppen ma nem való a Nemzeti Színház Kamaraszínházának színpadára” (N.N. 1938g, 1.).

A kampány pár nappal később folytatódott, amikor Nyilasy Lajos már a bemutatott darab ürügyén tehette fel a kérdést:

² A Színházi Kamarát a Nemzeti Színház egyik vezető színésze, Kiss Ferenc elnökölte. Németh Antal viszont végig hadakozott a Kamara ellen, s a Nemzeti tagjai egy ideig nem is léptek be. A helyzet elmentmondásosságát az is mutatja, hogy Németh Kiss-sel a Színházi Tanoda vezetéséért is folytatott harcokat, miközben ugyanannak a színháznak voltak a tagjai.

³ A kizárás a vegyes házasság 1941-es törvényi tiltásával, valamint az 1942-es törvény azon rendelkezésével ért el teljességet, amely az izraelita egyházat megfosztotta bevett felekezeti státusától, s csupán elismert felekezetté minősítette.

Mi szükség volt éppen ma [...] arra, hogy pontosan az állami Nemzeti Színház részéről érje hatalmas pofon a magyar közönséget? Mi szükség volt arra, a darab alig néhány előadása alatt a rendes rendőri ügyeleten kívül több tisztet, hatvanhét rendőrt és negyvenhat detektívet mozgósítsanak egy Székely Júlia nevű színpadi sarlatán tiszteletére? Talán azért tartják fenn a magyar adófillérekből fizetett rendőrséget, hogy a *magyarság által halálra ítélt zsidó írók* fércmunkáit hatósági segítséggel színpadra segítsék? [...] Kizárólag Németh Antal tehető felelőssé azért, mert saját személyi ismeretségi köréből felemelt egy irodalmi senkit a Kamara Színház színpadára, és evvel az önös érdekeket támogató tettel kivívta a magyar közvélemény egyöntetű, lesújtó bírálatát (NYILASY 1938, 2.).

Nyilasy érvelését egyrészt arra a taktikára alapozta, mely az áldozatot tünteti fel támadó szerepben, másrészt pedig pontosan megfogalmazta a szélsőjobb ekkor már létező, de csak a német megszállás idején valósággá vált „a magyarság által halálra ítélt zsidó írókra” vonatkozó kívánságát.

A szélsőjobboldali sajtó ezután már folyamatosan napirenden tartotta a Nemzeti Színházzal összefüggésben a zsidókérdést. A magyar nemzetiszocialista mozgalom kezdeményezője, a Nyilaskeresztes Párt sajtóügyeinek irányítója, Fiala Ferenc – Bánk álnéven – a Nemzeti Színház teljes személyzetét vizsgálva százalékos adatokkal próbálta igazolni, hogy a zsidó származásúak száma meghaladja a törvény által megengedett arányt. Miután intendánst kért a Nemzeti Színház élére, azzal zárta cikkét, hogy

a Nemzeti Színház volna a velejéig elzsidósodott magyar színházi kultúrában arra hivatott, hogy új, friss, tehetséges magyar szerzőket neveljen és felfedezzen, a Nemzeti Színház száz százalékban magyar közönségének magyar darabokat nyújtson, hogy legyen ebben az országban egy sziget, ahol az idegekig és mélyen az epidermisz végéig destruáló zsidó psziché nem találja meg a maga roncsoló és romboló céljainak útját. [...] Azt követeljük, hogy a Nemzeti Színházat a numerus nullus alapján teljesen és tökéletesen tisztítsa meg a zsidóságtól egy olyan új ember, aki valóban megfelel annak a kitüntetett bizalomnak, amelyet mind felsőbbsege, mind közönsége előlegez a mindenkori nemzeti színházi igazgatónak. (FIALA 1938a, 2.)

Fiala tehát már nem csupán a Nemzeti Színház faji alapon való meghatározását tekintette természetes állapotnak, hanem azt is világossá tette, hogy a hazai, magyarul beszélő, magyar állampolgárságú, magyar útlevelel rendelkező, de zsidó felekezeti lakosság nem tartozik a nemzet testébe, s így nem jelenhet meg a nemzet színházában sem.⁴

A helyzet komolyságát mutatta, hogy Németh Antal Fialához hasonló módszerekkel válaszolt a vádakra, memorandumát megküldve a Vallás- és Közoktatási Minisztériumnak. A *Nemzet* című lap azonban valamilyen úton megszerezte Németh írását, s annak rövidített változatát meg is jelentette. Ebben Németh is arra hivatkozott, hogy

az „árják és nem-árják” aránya a Nemzeti Színház művészi személyzetében már eddig is igen kedvezően alakult. Az aktív működő tagok létszáma 57, ebből 33 férfi és 24 nő. Ezekből zsidó egy tag, azaz 0,9%. Nem

tiszta árja származású, de még a nürnbergi zsidótörvények szerint is alkalmazható: négy tag, azaz 7%. Ha pedig a működő nyugdíjasokat, ösztöndíjasokat, segéd-személyzetet is számítjuk, a taglétszám 79, melyből nem-árja születésű 8 tag, vagyis 10,1%. (Némethet idézi N.N. 1938h, 1.)

Ezután Németh részletesen kitért a Székely-ügyre is. Mint írta,

a szerző kiléte csak a szerződés megkötésével kapcsolatban jutott tudomásomra. Maga az a körülmény, hogy a már kereszténynek született és férje révén is keresztény társadalomban élő szerzőnő nem-árja vérű, az akkori körülmények között már nem lehetett ok a darab utólagos visszautasítására. [...] A Nóra leányai c. Székely Júlia-darabnak a bemutatására színháztechnikai okokból került sor májusban. Ebben az időpontban tehát a zsidótörvény-javaslat elleni tüntetést keresni képtelenség és a tények hazug beállítása. (Némethet idézi N.N. 1938h, 1.)

Németh Antal tehát harapófogóba került. A darabot a sajtó és a közvélemény egy része azért bírálta, mert nem tartotta jelentős alkotásnak. Másik része pedig éppen azért, mert az idegen szellem (ismételt) betolakodásától tartott a nemzet szent templomába. A szélsőjobboldali támadások elkerülésére Németh még egy kísérletet tett. Levelet írt az általa csak Órnagy úrnak szólított illetőnek, valószínűleg Szálasi Ferencnek, akitől a Nemzeti Színház védelmét kérte.⁵ A tárgyalások azonban rövidesen megszakadtak, s újra kezdődtek a szélsőjobboldali támadások.⁶

Székely darabjának bemutatásakor a hatalom, különösen a kultuszminiszter Hóman Bálint azonban még teljes mértékben kiállt a színházat vezető direktor mellett. Ezt az is jól mutatta, hogy „Horthy Miklós kormányzó a főméltóságú asszonnyal együtt pénteken megjelent a Nemzeti Színházban, és végighallgatta a *Nóra leányainak* második előadását” (N.N. 1938j, 2.). Ennek ellenére (vagy éppen ezért) a *Nóra leányait* hét előadás után levették a műsorról. A következő időszakban pedig még hevesebben bontakoztak ki a szélsőjobboldal támadásai. Zilahy Lajos *Hazajáró lélek* című darabjának egy héttel későbbi felújításakor (1938. május 6.) az előadás készülő megzavarásának hírére, a rendőrség különleges intézkedésére, karhatalom vonult fel a Blaha Lujza tér környékére, s megerősítették a színház szokott detektívügyeletét. A tüntetés és a bűzbombák ugyan elmaradtak, de a második felvonás alatt az emeletről röpiratokat szórtak le, azzal a szöveggel, hogy „Kik ezek? Németh Antal héber szerzői. [...] Meddig tűritek, félrevezetett magyarok, ami a Nemzeti Színházban történik?” (N.N. 1938k, 3.) Mindez pedig azért Zilahy darabján történt, mert ő is azon kevesek között volt, akik

⁴ Mint azt a korabeli lapok is megírták, Fialát személyes sérelem is vezérelhette, hiszen a centenáriumi évadra a kortárs német szerző, Hanns Johst *Thomas Paine* című darabjának fordítását nyújtotta be az igazgatósághoz. A Nemzeti Színház a darabot elfogadta, a fordítást viszont nem (lásd N.N. 1938i, 3.).

⁵ A levél megtalálható a Németh által összeállított Nemzeti Színház-dossziében az OSZK Színház-történeti Tárában.

⁶ Lásd FIALA 1938b, 2. Némethet a szélsőjobboddallal barátságban álló, a Nemzeti Színházból elbocsájtott titkárok, Czako Pál és Patkós György is igen hevesen támadták. Lásd PATKÓS 1938, 3.

aláírták az I. zsidótörvény ellen tiltakozó memorandumot (lásd *Pesti Napló*, 1938. május 5.).

Felejtés és hagyomány

A Nemzeti Színház ebben az időszakban is fontos szerepet játszott, hiszen benne és általa a kor alapvető problémái kaphattak színpadot, többek között a nő-, illetve a zsidókérdés. Az előbbi problematikát a Nemzeti az egész évadon keresztül, különböző reprezentációkban jelenítette meg, amelyek azonban végső soron nem kérdőjelezték meg a keresztény-nemzeti oldal által meghatározott feleség/családanya ideált. Az utóbbinál a színház vezetése, úgy tűnik, nagyon tudatosan törekedett a szélsőjobboldali törekvések eliminálására, s talán ennek is volt köszönhető Székely darabjának a bemutatása. Ezzel Németh Antal, bár nagyon körültekintően, mégis felvállalta a zsidó felekezeti magyar állampolgárok képviselését.

Ugyanakkor a darab levétele a műsorról nyilvánvalóan azt fejezte ki, hogy a Nemzeti felsőbb irányítói tulajdonképpen egyetértenek a szélsőjobboldal kirekesztő magatartásával. Mindezzel pedig a Nemzeti Színház előadásai is hozzájárultak a Bourdieu által jelképes uralomnak nevezett jelenség működéséhez. Mint írja,

a jelképes uralom hatása (vonatkozzon bár etnikumra, nemre, kultúrára, nyelvre stb.) nem a megismerő tudat tiszta logikájában érvényesül, hanem a habitust alkotó észlelési, értékelési, cselekvési mintákon keresztül, melyek tudatos döntéseken, az akarati kontrollon belül építenek fel egy önmaga előtt is mély homályba burkoló rendelkezési viszonyt (BOURDIEU 1998, 45.).

Mindez pedig alapvetően megerősítette az 1940-es évek Magyarországon a nők, de főleg a zsidó felekezeti szegregációjának kibontakozását és látványos, a társadalmi struktúrákba is mélyen beivódó, szinte egyértelmű megvalósulását. Hiszen kevesen merték nyíltan kifejezni nemtetszésüket a jobboldali, majd szélsőjobboldali hatalom működésével szemben.

A nők és a zsidó felekezeti magyar állampolgárok ellenőrzése és kirekesztése – mint tudjuk – végzetes következményekkel járt. Érvényessége pedig mindaddig fennmarad, amíg a hazai (színház)történet-írás elhallgatja a (Nemzeti Színházban történt) hasonló incidenseket. Pontosán ezért kell ezeket az eseményeket nyomatékosan az emlékezetünkbe idéznünk, hogy a „Nagy Felejtés” ne válhasson „Nagy Hagymánnyá” (lásd BENNETT 2003, 84.). Ne fordulhasson elő többé, hogy magyar állampolgárokat nemi, politikai, ideológiai, gazdasági, kulturális vagy egyéb másáruk miatt veszélyes s megrendszabályozandó idegenekként tételezzék. A mi felelőségünk, hogy – mint azt az 1938-as tiltakozó memorandum utolsó bekezdése megfogalmazta – ne születessen olyan törvény vagy rendelkezés, „melyre valamikor minden magyarnak szegyenkezve kell gondolnia!” (*Pesti Napló*, 1938. május 5.).

HIVATKOZÁSOK

- ANDERSSON–ZINSSER 1990 – Bonnie S. ANDERSSON – Judith P. ZINSSER: *A History of Their Own – Women in Europe from Prehistory to the Present*. London, Penguin, 1990.
- BENNETT 2003 – Susan BENNETT: *Decomposing History (Why Are There So Few Women in Theatre History?)*. In *Theorizing Practice. Redefining Theatre History*. Eds. W. B. Worthen and Peter Holland. London–New York, Palgrave Macmillan, 2003, 71–87.
- BOROSS 1938 – BOROSS Mihály: *Nóra leányai. Esti Kurir*, 1938. április 29. 2.
- BOURDIEU 1998 – Pierre BOURDIEU: *Férfiuralom*. Budapest, Napvilág, 1998.
- FIALA 1938a, 2. – FIALA Ferenc: *Intendáns a Nemzeti Színház élére. Összetartás*, 1938. május 15. 2–3.
- FIALA 1938b, 2. – FIALA Ferenc: *Németh Antal cáfolatának hamis adatai. Összetartás*, 1938. május 29. 1–2.
- GYÁNI 2006 – GYÁNI Gábor: *Hétköznapi élet Horthy Miklós korában*. Budapest, Corvina, 2006.
- GYÁNI–KÖVÉR 1998 – GYÁNI Gábor – KÖVÉR György: *Magyarország társadalomtörténete a reformkortól a második világ-háborúig*. Budapest, Osiris, 1998.
- GYURGYÁK 2007 – GYURGYÁK János: *Ezzé lett magyar hazátok. A magyar nemzeteszme és nacionalizmus története*. Budapest, Osiris, 2007.
- HÁMORI 2003 – HÁMORI Péter: *Női szerepek és szociálpolitika Magyarországon 1920–1944. Korall*, 2003/9. 30–48.
- KÁLLAY 1938 – KÁLLAY Miklós: *A Nemzeti Kamaraszínháza – Székely Júlia: Nóra leányai. Nemzeti Újság*, 1938. április 29. 5.
- KARÁDY 1994 – KARÁDY Viktor: *A társadalmi egyenlőtlenségek Magyarországon a nők felsőbb iskoláztatásának korai fázisában*. In *Férfiuralom – Írások nőkről, férfiakról, feminizmusról*. Szerk. Hadas Miklós. Budapest, Replika, 1994, 176–195.
- KOVÁCS 2005 – KOVÁCS Ákos: *Vitéz méhek – A Szent István-napi Magyar Anyák Nemzeti Ünnepe. Magyar Narancs*, 2005/33. online (2012. október 10.)
- N.N. 1938a – N.N.: *C. n. Új Nemzedék*, 1938. április 28. 3.
- N.N. 1938b – N.N.: *Két bemutató – Nóra leányai. Újság*, 1938. április 29. 2.
- N.N. 1938c – N.N.: *Nóra leányai. Népszava*, 1938. április 29. 5.
- N.N. 1938d – N.N.: *Tüntetés készül ma este Németh Antal ellen. 8 órai Újság*, 1938. április 28. 1.
- N.N. 1938e – N.N.: *C. n. Virradat*, 1938. május 2. 1.
- N.N. 1938f – N.N.: *Kilencven százalékban zsidó a pesti magán-színházak vezetősége. Új Magyarország*, 1938. május 1. 9.
- N.N. 1938g – N.N.: *Fejetlenség – zsidóbarátság a Nemzeti Színház körül. Virradat*, 1938. május 2. 1.
- N.N. 1938i – N.N.: *A hajszá titkai. Az Est*, 1938. május 24. 3.
- N.N. 1938m – N.N.: *Németh Antal leleplezi a nemzeti színházi árja-hajszá kulisszatitkait. Nemzet*, 1938. május 25. 1–2.
- N.N. 1938j – N.N.: *C. n. Budapesti Hírlap*, 1938. április 30. 2.
- N.N. 1938k – N.N.: *Gyalázkodó röpiratot szórtak le a Nemzeti Színház földszintjére. Népszava*, 1938. május 8. 3.
- NÉMETH 1937 – NÉMETH Antal évadterv-felterjesztése a Vallás- és Közoktatási Minisztériumhoz. Kézirat. OSZK Színház-történeti Tár, Nemzeti Színház dosszié, 1937, 1–4.
- NYILASY 1938 – NYILASY Lajos: *Nóra leányai. Magyar Harc*, 1938. május 8. 2.
- PATKÓS 1938 – PATKÓS György: *A Nemzeti Színház dramaturgtitkárának nyilatkozata. Esti Újság*, 1938. május 25. 3.
- PETŐ 2003 – PETŐ Andrea: *Napasszonyok és holdasszonyok – a mai magyar konzervatív női politizálás alaklata*. Budapest, Balassi, 2003.
- ROMSICS 2005 – ROMSICS Ignác: *Magyarország története a 20. században*. Budapest, Osiris, 2005.
- (SZ.) 1938 – (SZ.): *Nóra leányai. Pesti Hírlap*, 1938. április 29. 3.
- SZÁNTHÓ 1938 – SZÁNTHÓ Dénes: *C. n. Magyarság*, 1938. április 28. 4.
- SZÉKELY 1938 – SZÉKELY Júlia: *Nóra leányai*. Szövegkönyv. OSZK Színház-történeti Tár, N 231. 1938.
- TELEKI 1939 – TELEKI Pál felszólalása a felsőházban. *Felsőházi Napló* IV. kötet, 1939. Az országgyűlés felsőházának 85. ülése 1939. évi április hó 15-én, 1–151.

Jászay Tamás

Arcok a manézsból

25. CIRCA – CIRKUSZFESZTIVÁL JELEN IDŐBEN

Ez a cirkusz már nem az a cirkusz – ha ezt az alapvetést elfogadjuk, az önmagában felér egy megvilágosodással az újcirkusz műfaját, hatásmechanizmusát, dramaturgiáját illetően. Mint minden kevésbé ismert, ezért aztán gyanakvásra, értetlenkedésre okot adó előadó-művészeti műfajnál, az újcirkusz esetében is könnyebbnek tűnik elmondani, hogy mi *nem*, mint azt, hogy micsoda valójában.¹

Egyfelől azért, mert bár a hetvenes évek óta létezik a fogalom, úgy tűnik, hogy még a műfaj szülőföldjén, Franciaországban sincs igazán konszenzus valódi mibenlétét illetően. Már csak azért sem, mert bár pusztán az időfaktor révén tagadhatatlanul hagyományokkal rendelkező zsánerről van szó, de akadémikussá merevedése a mai napig nem következett be, sem teoretikus, sem praktikus értelemben (azért sem, mert vele párhuzamosan tovább létezik gyermekkorunk cirkusza, vagyis az, amiről most nem lesz szó). Az újcirkusz elméletét nem oktatják és nem kutatják tömegek, de még egyének is alig: a cirkuszművészek természetesen inkább új előadások létrehozásában érdekeltek, az elméleti szakemberek pedig rendre más irányból érkeznek, természetesen legtöbbször a színház, a (kortárs) tánc, a fizikai színház felől, így terminológiájuk is szükségszerűen oda köti őket. (A színházi alkotók kritikusaikkal szemben időről időre felbukkanó követelése-óhaja, miszerint az esztétának is részt kellene vennie a próbafolyamatban, s csakis ennek a gyakorlati tudásnak a birtokában nyilatkozhatna a végeredményről, bizarr perspektívát kínálna a cirkuszművészet esetében.) Másfelől azért is választhatjuk a *via negativát* mint megközelítési módot, mert az újcirkusz esetében korántsem kőbe vésett szabá-



Marco Salotto felvétele

lyokról van szó, inkább csak azonosítható irányokról, felismerhető trendekről, melyek az előadások többségére igaznak tűnnek. És eközben nem tudom kiverni a fejemből azt sem, hogy – részben a már jelzett okok miatt – jól érzékelhetően és feltűnően szabad, még ma is forrásban lévő műfajról van szó, ezért aztán visszakozom is kicsit: *lehet, hogy ilyen az újcirkusz*, de senki se lepődjön meg, ha jártában-keltében egy (vagy inkább sok-sok) más arcával szembesül.

Következtetéseink már csak azért sem lehetnek túlságosan általános érvényűek, mert a délfrancia kisvárosban, Auchban október végén és november elején négy nap alatt látott öt előadás elemzése során születtek, s azért sem, mert jelen sorok szerzője nem (új)-cirkuszkritikus (van ilyen egyáltalán?), „csak” színikritikus. Nézőpontom tehát szükségképpen a színház(i hatáskeltés) felől lesz értelmezhető, és ez most itt nem annyira mentegetőzés, hanem már a definiálás felé tett tétova kísérlet, hiszen az újcirkusz lényegi eleme a korábbi, egymástól független (műsor)számok (*numéros*) elvének a feladása, s ehelyett a műsor teatralizálása. Az újcirkusz így aztán nemritkán történetet mesél – ha mindezt összevetjük azzal, hogy az avantgárd színház nagyjából ugyanekkor, a hatvanas-hetvenes évek folyamán int búcsút a történetmondásnak, hogy helyette fragmentált, mozaikszerű játékokat kezdjen úzni a színpadon, izgalmas tanulságok adódnak. A zeneiség, a költészet előtérbe kerül az újcirkuszban a látszólag kötelező, de mint látni fogjuk, akár el is

¹ A 2012 augusztusa és 2014 februárja között nyolc európai ország tizenkét cirkuszfesztiválján zajló Unpack the Arts (www.unpackthearts.eu) rezidens program elsősorban olyan gyakorló kulturális újságírókat vár, akiknek nem szakterülete a cirkusz. A program keretében minden fesztiválon tíz-tíz újságíró lényegében minden költséget állják, ezért „cserébe” előadásokat kell nézni, továbbá a helyszínen feszített tempójú, esetünkben akár napi tíz-tizenkét órás szemináriumokon részt venni, majd egy hosszabb beszámolót írni előre egyeztetett témában. A szemináriumon egyrészt a cirkusz történeti-elméleti alapvetésével ismerkedtünk szakértők segítségével, másrészt a látott előadások esztétikájáról vitáztunk, harmadrészt a produkciók alkotóival csoportos „interjút” készítettünk. Az Európai Unió által finanszírozott program célja a cirkuszművészet beemelése a kulturális diskurzusba.

hagyható attrakció rovására is (ez utóbbira lásd Johann Le Guillerm *Secret* című előadását).

Megjelenik a műfajról való metabeszéd: egyfelől megmutathatóvá válik a hibátlan testek nyílt színi szenvedése, annak tudatosítása a nézőben, hogy a virtuóz produkciók sokszor valóságos emberkínzással érnek fel (mint például a CiRCA *Wunderkammer* című előadásában), másfelől megjelenik az (ön)íronia is a színen, ami a szigorúan jelen idejű, a szemünk előtt keletkező és legfeljebb hét-nyolc percig tartó számok egymásutánjával, ezáltal pedig közvetve a bevett időhasználattal is konfliktusba kerül (lásd a My!Laïka *Popcorn machine* című előadását). A „színháziasítás”

Cikkünk tárgya, vagyis a tavaly negyedszázados évfordulóját ünneplő CiRCA, melynek alcíme (*festival du cirque actuel*) – vegyük észre! – amellet, hogy egyértelműen védjegy, hiszen a franciában másutt nemigen találni meg ezt a jelzős összetételt, finom distinkciót tartalmaz, amikor nem kortárs, nem új, nem modern, hanem bevallottan az aktuális, hogy úgy mondjam, a jelen idejű cirkusz áll a fókuszában, vagyis az, *ami éppen most van*. Ez akár óvatos apológiaként is olvasható, már ami a program összeállítását illeti, hiszen itt nem mindenáron az évad legjobb francia és nemzetközi újcirkuszi előadásainak a bemutatása a cél, hanem egy lélegző újcirkuszi évkönyv létrehozása, egy, a teljességet áhító újcirkuszi panorámakép felkiccelése. Ezt a törekvést a fesztivál maximálisan teljesíti, indoklasként pedig itt legyen elég annyi, hogy a 23 ezres lakosságú Auchban egy olyan fesztivál működik két és fél évtizede, aminek 2012-ben közel 29 ezer fizető nézője volt, akik úgy egytucatnyi helyszínen több mint húsz különböző cirkuszi előadást összesen közel ötven alkalommal nézhetek meg a fesztivál tíz napja alatt.

This is the end

A Centre national des arts du cirque (CNAC) a felsőfokú cirkuszképzés elismert központja, melynek végzett diákjai kivételes útravalót kapnak: a közönység és a szakma is megismerheti képességeiket „diploma-előadásuk” nem csak francia nyelvterületen történő forgalmazásával, mellyel kapcsolatban az összes praktikus teendőt – beleértve például a cirkuszsátor felállítását – a hallgatók végzik. Szabályos turnét rendeznek tehát az új bemutatónak, melyet külsős, nemritkán színházi rendező jegyez – külön öröm, hogy Nagy József 1995-ös *Le cri du caméléon*-ját és Schilling Árpád 2009-es *URBAN RABBITS*-át máig emlegetik. A *This is the end* a fiatal és sikeres francia rendező, David Bobee jegyzi. A cím utal természetesen az iskolai védőburok megszűnésére, a nagybetűs életbe való kilépésre, ugyanakkor a túl hosszú, mert közel kétórás est gondolati kiindulópontját jelentő kérdésre is reflektál: a próbákon arra keresték a választ a csapat tagjai, hogy ki mit tenne, ha tudná, hogy öt perc múlva elpusztul a világ. Banális kérdés, amire nem kell feltétlenül közhelyes válaszokat adni (beugrik Ariane Mnouchkine gigantikus *Les Ephémères*-je, ahol lényegében ugyanez a kérdés volt az origó).

Jól kivehető egyfelől a törekvés, hogy ne „csak” cirkusz szülessen, hanem egyetlen gondolat kösse össze a többé-kevésbé teatralizált jeleneteket. Másrészt az előadásnak jóval prózaibb tétje is van: a produkció célja a benne közreműködők talentumának a megmutatása. A két cél nehezen tűnik összeegyeztethetőnek a rendező és lelkes csapata számára, hiszen hiába látunk virtuóz számokat, ha idővel csak a kilenctől nulláig tartó visszaszámlálást mutató kivetítőre tudok



Sean Young, Felvételle

BALRA: Popcorn machine
JOBBRA: Wunderkammer

felé mutat az a tény is, hogy az újcirkuszi csoportok többnyire egyéni, más csapatokkal össze nem téveszthető arculatot választanak, amikor például kizárólag zsonglőröket, légtornászokat, gólyalábasokat (mint például a Chabatz d'entrar *Perchés...* című produkciója) stb. léptetnek fel, esetenként pedig egy-egy cirkuszművész több, különböző számban is jeleskedik, nemcsak saját „szakterületén” (míg a hagyományos cirkuszban az egyes számokat kizárólag arra specializálódott szakemberek mutatják be). A fentiekkel összefügg, még ha nem is következik belőlük egyenesen, hogy az újcirkusz – nem mindig porond alakú, nem kizárólag cirkuszsátorban megtalálható – színpadán a legritkábban találkozunk állatokkal és bohócokkal, „helyettük” viszont akár (dramatikus) szöveggel rendelkező karaktereket s az ő munkájukat koordináló rendezőt is találunk az alkotók listáján (mint például a CNAC „főiskolásainak” *This is the end* című előadásában). A változások hosszú sora természetesen a nézői elvárásokra is hatással van, ha tetszik, ha nem – itt csak az attrakció fogalmát hanyag eleganciával újraíró Johann Le Guillerm előadásának kiskorú nézőire utalok, akik hangosan nyilvánították ki elégedetlenségüket a (szándékosan a) végtelenségig késleltetett csúcspontok és azok elmaradása miatt.

koncentráltni. Az etűdökből építkező előadások fő veszélye, hogy nem mindegyik jelenet egyforma erejű, és valóban, a kiinduló kérdést kevesen tudják kreatívan „újrahasznosítani”, vagyis a cirkusz és/vagy a színház nyelvén újrafogalmazni. Íme, a két véglet: a tissue-val a cirkuszsátor magasában önmagát szinte megfojtó, felvételről bejátszott monológjában eközben a kultúrák közé szorítottságáról mesélő palesztin lány (Ashtar Muallem) száma megrendítően szép. Az utolsó előtti, s a kiszámítható dramaturgiából következően afféle csúcspontnak gondolt szám viszont, melyben egy (lényegében) meztelen, szobortestű férfi (Jérôme Galan) egy kádban és fölé felhúzva mutat be lélegzetelállító kunsztokat, szinte teljesen hatástalan marad: a világhírű mutatvány pusztá utánszám, melyben legfeljebb a technikát csodáljuk, de az azt „működtető” egyéniséget egyelőre nem leljük sehol.

Perchés...

Röviden elintézhető a Chabat d'entrar *Perchés...* című, egy nőre és egy férfira, továbbá gólyalábakra, tányérokra és csészékre komponált konfúz műsora. A francia cím utal a fák magasában élő emberekre, de azokat is e fogalommal nevezik meg, akik földhözragadt valóságunk helyett szívesebben járnak a fellegekben. Lírainak szánt, lassan csordogáló s a véletlen által egymás mellé sodort képek sorozatát látjuk: Anne-Karine Keller és Olivier Léger szinte civil módon van jelen, csupán a lábukra erősített hatalmas gólyalábak választják el őket a mi világunktól. Mert amit amúgy tesznek, vagyis hogy hol szeretik, hol gyűlölik egymást, hol versengenek, hol megnyugszanak, az éppen olyan unalmas nézve, mint leírva. Ráadásul itt komoly technikai bizonytalanságok is adódnak, s a fesztivál értő és érzékeny közönségének egy jelentékeny része joggal kéri ki magának a látottakat. A kétségtelen kudarcban nyilvánvalóan szerepe van a „közegváltásnak” és a nézői perspektíva megváltozásának: ha az előadás utcai változatát látnánk, ott körbeállnánk a játszókat, alulról néznénk őket, nem pedig a kürtőszerű, hagyományos nézőtérre ülve próbálnánk fel fogni zavaros cselekedeteik értelmét.

Popcorn machine

Zavarból bőségesen kijutott a francia My!Laïka csoport *Popcorn machine* című, „házi(as) apokalipszis” alcímmel vagy műfajmegjelöléssel ellátott előadásán is. „Hoztam is ajándékot, meg nem is” jellegű a produkció, melyben három nő és egy férfi egy látszólag teljesen kaotikus, állításuk szerint rendszer és jelentés nélküli akrobatikus és zenés esztrádot mutat be. Ne higgyünk nekik, az örült beszédben igenis találni rendszert, például azzal, ahogyan következetesen kifigurázzák a hagyományos cirkuszi formákat és műsorszámokat, ezáltal pedig fityiszt mutatnak nemcsak a műfajnak, de a kiszámítható nézői reakcióknak is.

Mire gondolunk? Az előadás elején feltűnik egy tigris, igaz, hogy plüssből, de végre látunk egy állatszámot; sőt bohócunk is van, még akkor is, ha a valószínűtlenül vékony, alsógyatában bicikliző Salvatore

Frascán inkább azért nevetünk, ahogy kinéz, s nem annyira amiatt, amit csinál. A négy szereplő a hajdanán a cirkuszok fő vonzerejét jelentő „freak show”-kat is felidézi pusztá megjelenésével: egy gnómköből és szörnyekből álló család hétköznapjaiba leshetünk be, ahol a kifordított nemi szerepek, a mímelt brutalitás és a színpadias erőszak, a borzongató fekete humor adják meg az alaphangot. A kissé kócos végeredmény – melyet rendezőként a négy játészó és Florent Bergal közösen jegyez – ellenére a csapat rendkívül ügyesen játszik a nézői elvárásokkal. Egyrészt folyamatosan elbizonytalanítanak a látottak értelmezését illetően, másrészt a sok szándékosan elrontott és be nem fejezett jelenet mellett „észrevétlenül” egy majdhogynem szabályos cirkuszi műsort is bemutatnak trapézszámmal, szonglörködéssel és más, tradicionálisan a cirkuszhoz kapcsolható epizódokkal, harmadrészt pedig az attrakció „csinálásába”, vagyis a készítés mikéntjébe is beavatnak, amikor a nézőtérre időnként kika-csintva jelzik, hogy csupán játék, amit látunk.

Wunderkammer

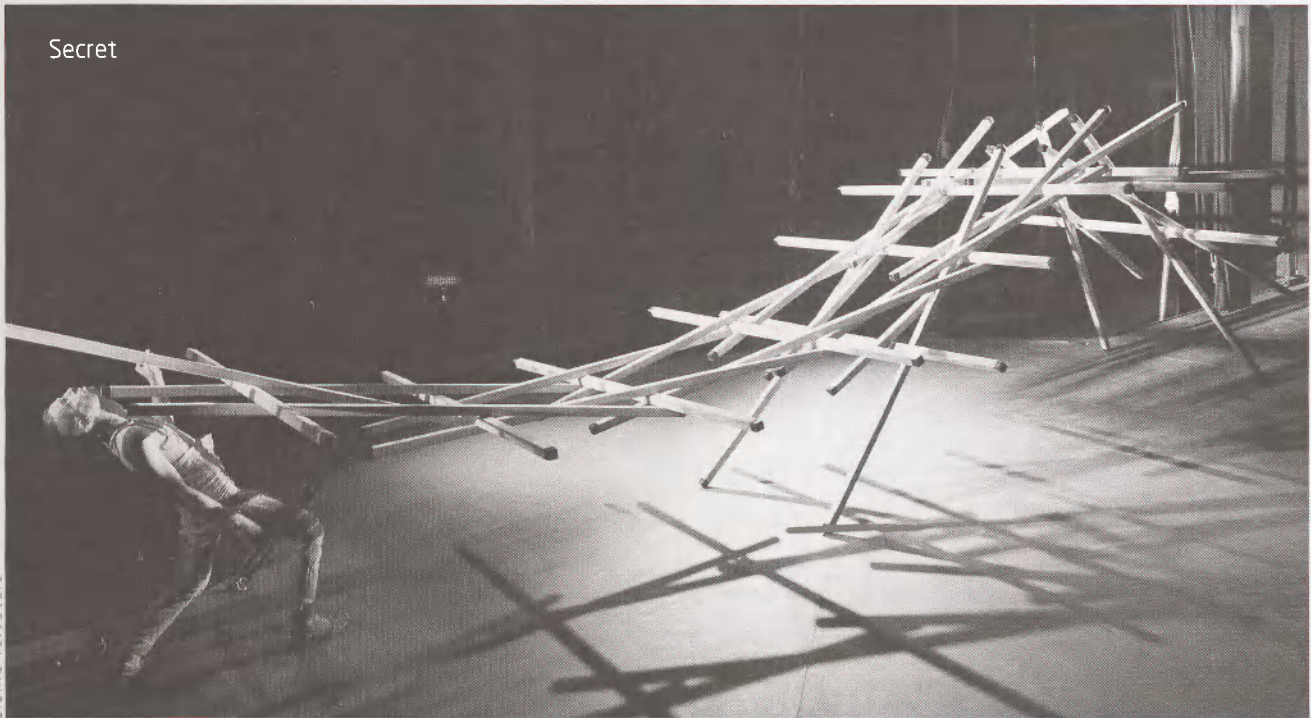
Ennél sokkal, de sokkal kegyetlenebb játék az, amit az ausztrál Circa csapatának *Wunderkammer* című előadásában láthatunk. Ők néhány éve Budapesten is jártak, a Trafóban, s a kritikák akkor is a hátborzongató, mert életveszélyes(nek látszó) professzionalizmust emelték ki, hiányolva mögüle a valódi mélységet. A *Wunderkammerral* valami hasonló a gondom: a varieté, a kabaré, a revü műfaji szabályait precízen követő, ebből következően pedig az erotikát mint hatás-keltő eszközt is szándékosan játékba hozó, független számokból építkező, valóban lenyűgöző, mert nemritkán emberfeletti testi képességeket prezentáló műsort mintha egyenesen egy Las Vegas-i kaszinóból röpitették volna Auchba. Hiába azonban minden fáradság, kizárólag a szemléltői lehetünk, nem pedig a részesei ennek az éjfékete „csodák kamrájának”.

A tökéletességig kimunkált testek rideg precizitással hajtják végre a Yaron Lifschitz rendező által rájuk bízott dermesztő mutatványokat, melyek végén lárvaszerű, érzelmek nélküli arccal fordulnak felénk a szereplők. Tekintetükben jogos büszkeség és csipetnyi fenyegetés: „mi itt azért szenvedünk, azért teszszük tönkre a testünket, hogy te jól érezd magad a pénzedért” – meg kell jegyeznem: én a magam részéről szívesen lemondok az így kiváltott kéjről, de a zsúfolásig megtelt hétszáz fős (!) nézőtérre innen is, onnan is felhangzó alélt sikolyokból arra következtetek, hogy nem mindenki gondolkodik így. Előkerülnek a hagyományos cirkusz kedvelt eszközei és számai, a kínai rúd vagy a trapéz, látunk csontok nélküli guminőt és gyorsan épülő emberi gúlát is. Ami a leginkább meglepő az egészben, s persze összefügg a már említett, superhősök képességeit idéző elemekkel, az az a fajta természetesség, amivel a nyilvánvalóan specializálódott előadók részt vesznek más, a „szakterületükön” kívül eső számokban is. Hibátlan testek, hibátlan jelmezek, hibátlan attrakciók, hibátlan zene- és fényválasztás – akkor mégis mi hibádzik?

Secret

A nagy személyiség – ezt hiányoltam eddig, s ha így nem vallottam is be magamnak, teljesen biztos lettem benne abban a pillanatban, amikor Johann Le Guillermet, az újcirkusz egyik élő legendáját megláttam a színpadon. Le Guillerm jóval több mint előadóművész: tudós gondolkodó, képzőművész, perfor-

s hogy a törmelékből percek alatt hatalmas, az egész porondon terpeszkedő kunyhót húzzon fel. A hosszú fináléban deszkákat és köteleket használ: egymáshoz kötözi a durva fákat, amikből lassan egy, a sátor teteje felé kigyózó ösvény bontakozik ki. Le Guillerm egyre magasabbra hág, s amikor elfogynak a deszkák, ő lassan himbálózni kezd a bizarr építmény csúcsán, majd macskaszerű puhasággal ugrik le a földre. A közön-



mer, és még vagy tucatnyi jelzőt lehetne találni szer-teágazó tevékenységére, miközben színpadi habitusa a történelem előtti korok korlátlan hatalommal bíró mágusait idézi. *Secret* című, közel egy évtizede játszott, folyamatosan változó, átalakuló egyszemélyes műsora az egyik legokosabb színpadi konstrukció, amit valaha láttam. A cirkusz és a varázslat fogalma gyakran egymás mellé sodródik különböző beszámolókból, ám itt az utóbbi majdhogynem eltünteteti az előbbi. Le Guillerm pedig közben tudatosan felszámolja a hagyományos attrakció fogalmát: tucatnyi önálló epizódból álló, összesen másfél órás jelenetsora mintha ugyanazon kísérlet eltérő nyelveken, más eszközökkel történő demonstrációja lenne. Nincs egyetlen olyan mutatványa sem, aminek a végeredménye volna a leglényegesebb, ezáltal pedig a nézőnek katarzist okozó eleme: minden esetben sokkal izgalmasabb és felkavaróbb az az út, amin eljut a végpontig. Amolyan mentális, belső cirkusz ez, amiben amellet, hogy a kíváncsi és nyitott nézőre aktív, partneri részvétel vár, a veszély, a kockázat is egészen mást jelent, mint, mondjuk, a cirkuszsátor magasában előadott trapézszámok esetében.

Le Guillerm végig a földön marad, s ha el is emelkedik a biztonságot nyújtó közegetől, akkor is csak két-három méternyire, méghozzá a maga gyártotta lényeket vagy eszközöket leigázva, meglovagolva. Gerendákból épít hidat, amit önnön súlya tart meg, hogy aztán egy mozdulattal romba döntse az impozáns építményt,

ség egy része talán még mindig az attrakciót várja, hiszen mind erre vagyunk kondicionálva, pedig Le Guillerm exkluzív mesterkurzusa épp arra tanít, hogy varázslathiányos világunkban a csodát magunkban kell keresni, nem pedig az olcsó (vagy éppenséggel mérgegrága) szórakoztatóipar tömeggyártott termékeiben.

Olyan briliáns konstrukciót látunk, ami nem folytatható mások által: Le Guillermnek nincsenek tanítványai, se követői, mert nem is lehetnek. Amit ő csinál a mindenhová magával vitt, speciális cirkuszsátrában, az egyedülálló világszabadalom. Semmi csillogás, semmi bűbáj, csak egy sokat látott személyiség és a neki feltétel nélkül engedelmessé, egyszerű anyagok. Papírt és fát, fémet és vizet – szándékosan csupa ártatlan és unalmas anyagot választ, hogy aztán megmutassa: végtelen a bennük rejlő lehetőségek száma. Kiválóan ismeri és szereti is, hosszabb-rövidebb időre lélekkel ajándékozza meg őket, s ebbe a folyamatba nagy ritkán még a humor is belefér. Röviden szólva tökéletes a dramaturgia: másodperccel sem hagy tovább hatni egyetlen effektet sem, s féltucatnyi, arctalan segítőtje sötét árnyékként, megkapó alázattal dolgozik keze alá az organikus varázslat létrehozásában. Johann Le Guillerm korok és világok között közvetítő különleges lény, egy mára elfelejtett ősi tudás letéteményese.

A cikk az Unpack the Arts – European Residency Programme for Cultural Journalists keretében készült.

Szokács Kinga

Börtönszínházak Olaszországban

A VOLTERRAI COMPAGNIA DELLA FORTEZZA TEVÉKENYSÉGE

Börtön és színház első hal-
lásra egymásnak ellent-
mondó fogalmaknak tűn-
nek, ennek ellenére a börtön-
színház (*teatro carcere, teatro in*
carcere) intézménye Olaszor-
szágban már körülbelül hu-
szonöt éve jelen van. Fontos le-
szögezni, hogy börtönszínhá-
zokról akkor beszélünk, amikor
egy, magukból a fogvatartottak-
ból alakuló társulat – többnyire
egy, a kinti világból érkező ren-
dező (vagy pedagógus, pszicho-
lógus, drámatanár, szociális
munkás) segítségével – hoz létre
előadásokat, amelyeket a többi
fogvatartottnak, illetve olykor kül-
ső nézőközönségnek is bemut-
tat. (Nem tartoznak ide tehát azok
az események vagy eseményso-
rozatok, amikor egy művészeti

alkotást, színdarabot a börtönön kívül élő művészek mutatnak be egy büntetés-végrehajtó intézetben.)

Olaszországban ma mintegy nyolcvan-kilencven börtönben működik színtársulat. A viszonylag magasnak tűnő szám azonban nem meglepő, hiszen az olasz színházi élet számos kísérletező hagyományt mondhat magáénak. Ezek közül az egyik legismertebb a *commedia dell'arte*, a ma már multimédiálisnak nevezhető színházi mozgalom, amelynek egyik jellegzetessége, hogy a dráma szövege többnyire az előadás után válik véglegessé. Ez a munkamódszer még a XX. század első évtizedeiben is elevenen élt, hiszen a „nagy színész” (*mattatore*), illetve a társulatvezető (*capocomico*: egy személyben színigazgató, rendező, jogi és pénzügyi vezető, első színész) a drámaíró szövegét tetszés szerint módosíthatta. A rendezői színház Olaszországban tehát viszonylag későn, szinte csak a második világháború után honosodott meg. De az a *commedia dell'arte*től örökölt hagyomány, miszerint az előadás létrehozása a társulat tagjainak közös munkája, azaz az előadás nem a megírt



1.

dráma kifejtéséből, hanem a konkrét színházi munkából jön létre, a mai napig erős. A rendezők (vagy a társulatok vezetői) a szöveggel való találkozásból születő lehetőségekre is támaszkodnak, azaz a drámai szöveg hatása alatt születő színházi folyamatot viszik színre. Ez a képlékeny viszony a dráma (irodalmi alkotás) és a színrevitel között a mai napig fennáll Olaszországban. Az 1980-as években egyre több olyan, civil elhivatottsággal rendelkező társulat kezd el dolgozni, amelyik nem veszi át kontroll nélkül a korábbi (a hatvanas–hetvenes évekre jellemző) politikázást. Azaz ezek a társulatok nem a politikai színtér valamely szegmensének vagy egy ideológia nézőpontjából teszik fel kérdéseiket, hanem kevésbé közvetlen módon felmerítik a közönséget arra, hogy az adott társadalomban felmerülő kérdésekre, problémákra reflektáljon. Előtérbe kerül a dialektusok alkalmazása az irodalmi olasz nyelv helyett, csakúgy, mint a test, a fizikaiság, a pszichikai és a társadalmi másság vagy a történetmesélés erejére építő, többnyire egyszemélyes, ún. narratív színház. Az egyes színházi kezde-

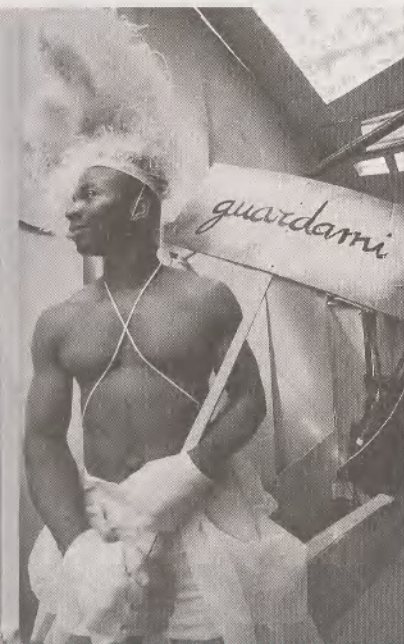


ményezések, projektek gyakran az előadásra kiválasztott műalkotás (dráma) és a szereplők civil élettörténetének kapcsolódási pontjaira épülnek. Egyre több előadás születik a hagyományos értelemben vett színházi intézményi kereteken kívüli, valós helyeken, például iskolákban, börtönökben, terápiás intézményekben, ahol a néző is résztvevővé, főszereplővé válhat.

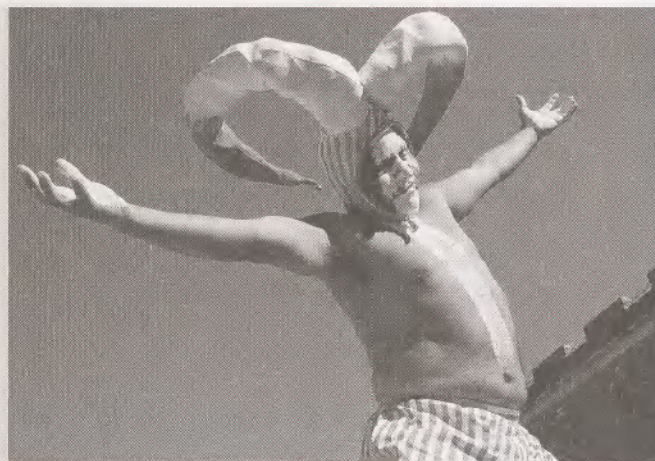
Az első börtönszínházi kezdeményezés 1982-ben indult, amikor Riccardo Vannuccini a római rebbiái börtönben létrehozott egy társulatot, amely hat fogva tartott színész előadásában Jean Genet *Különleges felügyelet* című művét mutatta be a Spoletoi Fesztiválon. A Berliini Filmfesztiválon 2012-ben Arany Medve-díjat elnyert Paolo és Vittorio Taviani *Cézárnak meg kell halnia* című filmje egyébként éppen a rebbiái börtönben létrejött színházi munkából született. Emblematikus évnak számít az 1985-ös, amikor az 1957-ben Rick Cluchey által alapított kaliforniai The San Quentin

meg a *Krapp utolsó tekerését*, amelyben ő alakította a főszerepet. Cluchey ezt a darabot 2008-ban Volterrában is előadta, ahol A Lehetetlen Színházai nevet viselő, évente megrendezett fesztivál és egyúttal a volterrai börtönben 1988 óta működő Compagnia della Fortezza börtönszínház díszvendége is volt.

Ahogy a Compagnia egyre nagyobb hírnévre tett szert, egyre több börtönben indult színházi tevékenység. Nagy részükben, a Compagniával és még néhány kisebb társulattal ellentétben, a kezdeményezések elsődleges célja a fogvatartottak életkörülményeinek javítása, a szocializációs készségek fejlesztése, illetve a saját kulturális sztereotípiákból való kilépés elősegítése. A különféle területekről érkező vezetők, tanárok, nevelők, önkéntesek nem feltétlenül végeztek színházi tanulmányokat, és a gondos, kidolgozott projektekre építő, hosszú távra tervező tevékenységek száma kevés. A börtönök vezetői általában nem törődnek azzal, milyen jellemző az adott tevékenység, ám a külső elismerés, azaz a társadalom felé való megnyilvánulás minden társulat számára rendki-



2.



3.

Drama Workshop vendégszerepelt a római Argentin Színházban. Cluchey mint életfogytiglanra ítélt fegyenc társaival elsőként hozott létre színházi csoportot.

A San Franciscó-i Actor's Workshop társulatának tagjai 1957-ben ugyanitt mutatták be Beckett *Godot*-ját Herbert Blau rendezésében. A korabeli kritika meglepetésére a rabok a nyugat-európai nézőkkel ellentétben tökéletesen értették a darabot, és megdöbbenéssel fogadta, hogy a fogvatartottak milyen egyszerű könnyedséggel játsszák Beckett műveit. Maga Cluchey többször hangsúlyozta, hogy a Beckett-művek alakjai mintha mind börtönökben születtek volna. A *Godot*-ra várva alaptémáját képező várakozás a börtönökben mindennapos, magától értetődő állapot. Cluchey feltételes szabaddábra helyezése után Párizsban megismerkedett Beckett-tel. Szoros barátság alakult ki közöttük, majd 1974-ben, amikor a San Quentin Drama Workshop a párizsi Amerikai Központban Beckett tiszteletére előadta a *Végjátékot*, Clucheyt Berlinbe hívták rendezni a Forum Theaterbe, így 1975-ben Beckett-tel együtt kezdett el dolgozni a Schiller Theaterben bemutatandó *Godot*-n. Amikor egy DAAD-ösztöndíj segítségével egy évet töltött Berlinben, sikerült rábírnia Beckettet arra, hogy rendezze

1. Marat/Sade
2. A cápák, azaz mi maradt Bertolt Brechtből
3. Véreshurka, gödölye, kappan és kövér urak, avagy a bohócok iskolája
4. Pinocchio

Stefano Vajta felvételei



4.

vül fontos. Az előadásokra való felkészülés általában egy színpadra írt szöveg értelmezésével kezdődik, amelyhez a szereplők saját élettörténetüket teszik hozzá. A társulatok mintegy fele a börtönben adja elő a darabját, kb. 40 százalékuknak a börtön falain kívül is van lehetősége bemutatkozni, és csupán 10 százalékuk turnézik. Ez a szám a börtönökre vonatkozó rendszabályok elmaradottságát (is) mutatja, illetve

a bizalmatlanságról is tanúskodik. A turnézó foglyok általában a jó magaviseletért járó jutalom szabadnapjait használják fel a börtönfalakon kívüli színházi előadások idején. Kivétel ismét a volterrai Compagnia della Fortezza, ahol sikerült kivívni, hogy a fogvatartottak egy bizonyos törvénycikk értelmében munkarenddel turnézhassanak. A börtönön kívül tartandó előadások lehetőségét nyilvánvalóan az is nehezíti, hogy fennáll a fogvatartottak szökésének lehetősége. Ez történt a volterraiak esetében is, aminek következtében csak nagy nehézségek árán sikerült folytatni a színházi munkát.

A volterrai börtön a XV. század második felében, Lorenzo Medici által építtetett erődben, a város legmagasabb pontján, éppen a San Pietro Színházzal szemben található. Amióta csak létezik, mindig büntetés-végrehajtó intézményként működött, a Mediciek korában a család toscanai uralma ellen lázadókat zárták ide. A társulatot alapító rendező, Armando Punzo célja olyan színház létrehozása volt, amelyben intézményi kereteken kívül, színházi előképzettséggel nem rendelkező emberekkel tud dolgozni. Munkájának célja nem a nevelés volt, hanem önálló társulat működtetése, előadások létrehozása magas színvonalú színházi munkával. Így a mérce sokkal magasabbra került: a fogvatartottaknak eddig számukra ismeretlen munkamódszerekkel kellett szembesülniük. Ugyanakkor egy börtönben minden, a színházhoz kapcsolódó munka, a díszletkészítéstől kezdve a jelmeztervezésen át a zene megkomponálásáig, az elítéltek belső, lelki és szellemi stabilitását, fejlődését segíti elő. A közös munkán keresztül az elítéltek magukévá teszik a szolidaritáshoz kapcsolódó értékeket, és a másik megismerésével és elfogadásával önmagukat is könnyebben elfogadják. A rendező munkája így természetesen pedagógiai szempontból is jelentős, csak hogy a nevelő célzat mindig indirekt módon éri el hatását: éppen a nagyobb cél kitűzése, az ismeretlennel való konfrontáció az, amin keresztül létrejön a személységváltozás. A munka során a szöveg kiválasztása mindig azokhoz a kérdésekhez kapcsolódik, amelyek a társulat legfontosabb, közös problémái. A rendező számára nem az az érdekes, hogy a szerep mennyire áll közel a színészhez, hanem abban próbál a segítségükre lenni, hogy a színész-elítéltek saját magukban találják meg azokat a közös pontokat, amelyekkel a szerepekhez kapcsolódnak. Így az elítéltek teljes valójukkal/személyükkel kötődnek ahhoz, amit csinálnak, és ez az a pont, ahol valójában elkezdődhet egyfajta reszocializációs folyamat. Pedagógia szempontból lényeges, hogy a színházi munka a fogvatartottak kreativitására épít, amely a színpadon való spontán működés és a reflexivebb, tudatos színészi munka együtthatásából jön létre. Ebben az értelemben a színház gyógyító hatásáról lehet beszélni. A rendezővel való kapcsolat alapja a mély bizalom, ugyanakkor a fogvatartottakkal való munka nélkülöz minden garanciát, nem lehet előre tudni, mivel indul a nap, illetve a nap során éppen milyen problémák jelentkeznek. A rendező számára egy ilyen, szinte abszolút mértékben az egymással való kapcsolatra vagy annak hiányára épülő élet végtelen gazdagságot je-

lent, ugyanakkor a csoportdinamikai nehézségek leküzdése, a pozitív ösztönző erők megtalálása, a nehéz helyzetekkel való megküzdés hozza létre, illetve segíti elő a művészi fejlődést.

A börtön eszméjének lerombolásához a rendezőnek egy egészen konkrét célja is kapcsolódik: a büntetés-végrehajtó intézményből kulturális intézményt akar létrehozni. Ez részben már sikerült, a volterrai börtönszínház példája azt mutatja, hogy a művészi cselekvés képes átalakítani a helyeket és azok szellemiségét: a színházi munka nemcsak a fogvatartottak számára jelent változást, hanem az évek során a börtön igazgatósága, az őrkök, a felügyelők, a felügyeleti szervek hozzáállása is jelentősen változott.

A börtönökben működő társulatok nagy része évente egy előadást mutat be. Szerencsés esetben a nézők nemcsak a rabtársak; az adott büntetés-végrehajtó intézet lehetővé teszi külső, civil közönség részvételét is. Így van ez a Compagnia della Fortezza esetében is, ahol a több mint húsz éve működő gyakorlat során a nézőközönség beengedése az egyébként szigorított fegyházba az alapos motozás mellett is olajozottan zajlik. A színpadot a Medici-erőd udvarán állítják fel, az előadások után pedig a fogvatartottak fogadást rendeznek a közönség számára. (A 2012-es fesztiválon a *Mercurio nem akar meghalni* című előadást Volterra város terein is bemutatták, szinte karneváli keretek között, a nézők bevonásával.)

A Compagnia della Fortezza színészei a próbafolyamat elején sokat beszélgetnek, olvasnak, zenét hallgatnak, a rendező is kínál szövegeket, a színészek is elmondják saját javaslataikat. A munka állandó eleme az improvizáció, ezekből bizonyos elemeket megtartanak az előadás során. A színész-fogvatartottak helyzete különleges: naivak, azaz nem tanulták a szakmát, nagyon sok idejük van, és nagyon kíváncsiak. A teljes jelenlét fenntartásának biztosítása nélkül nincs igazi munka, ugyanakkor ez a legkényesebb feladat, hiszen ezt nem lehet számukra megparancsolni. A színházi munkamódszer alapja tehát nagymértékben az adott helyzetben megjelenő spontán reakció. Az előadáshoz kiválasztott szöveg csupán keretként szolgál, az egyes színészek szerepválasztása a társulat élethelyzetei, problémái szerint szerveződik, a rendező az egyes színészekre írja az egyes szövegrészeket. Gyakran alkalmaz monológokat, amelyekben az eredeti szöveg és a szereplő saját, személyes élettörténete egymásba fonódik. A szövegrészek kiválasztása után pontosan ki kell dolgozniuk a közvetítés módszerét, azt, hogy milyen formában kerüljenek be az előadásba. Mindez közös munka eredménye. A rendező ad ugyan útmutatót, de a színészeknek kell megtalálniuk a végső eredményhez vezető utat. A börtönszínházak munkamódszere a hagyományos színházcsinálástól elsősorban abban különbözik, hogy a rendezőnek szinte mindennap előről kell kezdenie a csoportot összefogó munkát, képesnek kell lennie arra, hogy azonnal reagáljon a fogvatartottak spontán reakcióira, amelyeket a próbafolyamat során beépítenek az előadásba. A laboratórium forma, a kísérletezés a munkamódszer alapvető eleme. A rendező gyakran külön foglalkozik az egyes színészekkel, tehát



maga a színészképzés is a munka része. A börtönökben létrejövő színházi kezdeményezések módszerében hangsúlyos szerepet kap a jelenlét ereje. A Compagnia della Fortezza előadásában, mivel erősen önreferenciális játékról van szó, amikor a színész felmutatja saját magát, rab mivolta is nyilvánvalóvá válik.

A rendező bűnügyi művészetnek (*arte delinquenziale*) is nevezi a börtönben folyó színházi munkát. Eszerint a fogvatartottakkal való együttműködés során nincs szükség álszent, jótékonykodó magatartásra. A fogvatartottak másságát nem lehet megszüntetni, viszont meg kell tanulnunk meghallgatni és megérteni őket. A börtön metaforáján keresztül válójában a társadalmi másság tematikájával néz szembe a rendező. A létrehozott előadások számos díjat nyertek, köztük három (az 1993-ban bemutatott *Marat/Sade*, a 2004-es *A cápák, azaz mi maradt Bertolt Brechtből* és a 2010-es *Aliz Csodaországban. Tanulmány egy civilizáció végéről*) megkapta a legrangosabbnak számító Übü-díjat. A *Marat/Sade*-ban Charenton örülteji (azaz a fogvatartottak) szabadságvágyukat a színházon keresztül fejezik ki, így az számukra nem csupán játék, hanem olyan lehetőség, amelyben a bűnöző mivolttól eltérő szerepek segítségével kapcsolódhatnak a külvilághoz. A darab meghatározó eleme a fizikai expresszivitás, az intenzív mozgás, a gesztikuláció. Az örültek kirekesztettsége a szereplők természetes kommunikáción alapuló kapcsolatának a hiányában fejeződik ki. *A cápák, azaz mi maradt Bertolt Brechtből* című, kabaréelemekre épülő, zenés előadás során mintha az válna egyértelművé, hogy Brecht darabját nem lehet úgy előadni, ahogyan a szerző megírta, aminek jele a nyitány folyamatos ismétlése is. A szöveg kiegészül más szerzők, például Nietzsche és Marilyn Manson szövegeivel. A társulat számára mintha csak a játék maradna az egyetlen, a külvilággal való kapocs. Az *Aliz Csodaországban* a fehér díszletekkel ellátott börtönudvaron kezdődik, majd a folyosókon folytatódik, ahol a fehér paravánokon a *Hamlet* és az *Aliz Csodaországban* szövegének részletei láthatók. A nézők a folyosókon sétálva követik az egyes, díszes jelmezekbe öltözött színészek jeleneteit. A feliratozott paravánok közé (Aliz csodaországába) zárva a színészek szövegeiből kihallhatják Csehov, Heiner Müller, Genet, de Sade, Beckett, Pinter szövegeit is. Mintha egy élő enciklopédiának volnának tanúi, amelyet azonban a bezáródás, elhatárolódás szimbolikus aktusa követ. A Compagnia előadásai során a színészi játék archaikus, elemi erővel jelenik meg, amely magán viseli a rendkívül alapos, koncentrált felkészülés jegyeit, ugyanakkor a néző nehezen tud elfeledkezni arról, hogy fogvatartottakat lát.

A volterrai börtönben a rendező a rabok személyes történeteire, az ő valóságai elemeire támaszkodva hozza létre az előadást. Noha éppen az előadás során és nyomán jön létre, azaz mutatódik fel a közösen végzett munka, a terápia szempontjából a folyamat is legalább annyira érdekes. A munka ennyiben köthető a konstruktivista pedagógia működéséhez. Ennek lényege, hogy a tudás nem objektíve adott, ha-

nem mindig az adott társadalom hozza létre, konstruálja, tehát a tanárnak abban kell támogatnia a diákot, hogy a meglévő információk felhasználásával tudását önmaga fejlessze. A tudás nem konstans valami, amit meg kell szerezni, hanem egy, a világot folyamatosan értelmezni tudó képesség. A konstruktivista felfogás szerint a tanulásban nem az eredmény a lényeges, hanem a folyamat, azaz az értelmezéshez vezető út. Amennyiben a konstruktivista pedagógia alapja az önálló értelmezés, akkor a drámafolyamatokban ez a csoport kollektív tudásával kerül kölcsönhatásba. A drámajátékon keresztül a tanulás középontjába a meglévő tudást és készségeket mozgósító társas probléma kerül. A konstruktivista pedagógia, illetve a konstruktív dráma működési elvei a börtönszínházak módszereiben is megmutatkoznak. Azaz a színházi próbafolyamatban a szöveggel való munka és az egymásra való figyelés során a szereplők addig nem alkalmazott képességei (például figyelemkoncentráció, beszédkészség, empátia, vitakészség) kerülnek előtérbe, azokat meg kell tanulniuk alkalmazni, egészen addig, hogy képesek legyenek együttműködni, a társas probléma (jelen esetben a börtönlét) aspektusainak kifejezésére a színház nyelvén.

A börtönszínházak a színházi antropológia mezejéről is érdekes területnek látszanak, hiszen az antropológiai dimenzió nemcsak a távoli kultúrák szokásrendszerével való találkozást teszi lehetővé, hanem a sokféle mássággal való találkozást is. Az olaszországi börtönökben működő színházak tagjai különféle nemzeti hovatartozásuknál fogva eleve multikulturális közeget alkotnak. A színészi tréningek során a rendezőnek így számos lehetősége adódik arra, hogy ezzel a sokszínű „emberi anyaggal” dolgozva olyan előadást hozzon létre, amely ezen kultúrák antropológiai dimenziói mentén is olvasható. Ugyanakkor a szociális színház (*teatro sociale*) jellemzői is részben kapcsolódnak a börtönszínházi munkához. A fogalommal az intézményes színházi helyszíneken kívül, kórházakban, menekülttáborokban, árvaházakban, börtönökben, hajléktalanokkal létrejövő színházat jelölik. Résztvevői az itt lakók és azok a szociális munkások, oktatók és rendezők, akik a színház, a színházi pedagógia módszereivel igyekeznek elősegíteni az adott csoport gyógyulását, rehabilitációját, fejlődését. Elsődleges célja nem esztétikai eredmény elérése, hanem a kreatív kommunikációra épülő kapcsolatépítés, a szolidaritás növelése egy adott közösségben. A 2008-as volterrai színházi fesztivál keretében a börtönben rendezett konferencián a börtönszínházak tevékenységét egy színházi szakember a *társadalmi művészsínház* definícióval írta le. Ez a megjelölés talánónak tűnik, mert egy adott közösség bűnözőnek tekintett, illetve megbélyegzett elemei hozzák létre azt a varázslatot, amely a színházi rítus során a nézők számára megképződik, és ennyiben művészsínházról van szó. Másrészt ezekben az előadásokban olyasmint mutatnak fel, ami esetleg megkérdőjelezheti, de mindenképpen reflexió alá vonja a bűnről, bűnöségről, őszinteségről, igazságosságról alkotott fogalmainkat.

A 2012-es év (XLV. évfolyam) tartalomjegyzéke

A Színkritikusok Díja 2011/2012	10/2	KOLTAI TAMÁS		Etetőszek, plüssfotel, kispárna	5/33
A 2011-es év tartalomjegyzéke	2/46	Átlagszínház	3/5	Táncjátékok gyerekeknek	
CIKK, TANULMÁNY, ESSZÉ					
ADY MÁRIA		Az Új Színházról		Egy jól kiegyensúlyozott pillanat	7/40
Mindennapi hiányaink	7/22	Valóságos illúzió	5/21	Hód Adriennről és a Hodworksről	
<i>Határon túliak a Tháliában</i>		Honi és külhoni képzelmések		SZTRÓKAY ANDRÁS	
ADY MÁRIA – SÓS R. ESZTER		<i>a Tavaszi Fesztiválon</i>		Felfelé menet	4/9
Így vonulunk ki?	2/33	Zsuzsa	6/2	<i>Temesváriak a Szkénében</i>	
<i>A fővárosi színházstruktúra</i>		<i>Koncz Zsuzsa (1941–2012)</i>		TOMPA ANDREA	
átalakulása		KUTSZEGI CSABA		Köztetek lettem én	3/12
BICSKEI ISTVÁN		„A mában él, de sárkányok állnak	1/33	<i>Szubjektív Trafó-képem</i>	
Jegyzetek	6/33	mögötte”		Lelkek pizzaszámban	9/2
<i>POSZT-válogatás</i>		<i>Hagyomány és újítás a Babelben</i>		<i>A Radnóti Színház elmúlt évadáról</i>	
DERES KORNÉLIA		és az Osiris tudósításokban		VÉGSŐ ZOLTÁN	
Tördékes és bonyolult	3/9	Új idők új ürrügyei	2/29	A Trafó zenei emlékezete	3/34
<i>A Kortárs Drámafesztivál konferenciája</i>		<i>Tánc, színház és képzőművészet</i>		VIDA VIRÁG	
FORGÁCH ANDRÁS		Egy kicsi Szkülla, egy kicsi		Mon(o)tázs	9/39
Miért éppen ő?	12/8	Khariübdisz	4/25	<i>V. Monotánc fesztivál</i>	
<i>Alföldi Róbert évadai</i>		<i>Vidéki balettegyüttesek</i>		ZAPPE LÁSZLÓ	
FUCHS LÍVIA		Be fog dőlni az üzlet?	5/36	Képernyőn a múlt színháza	4/14
A Trafó mint táncszínház	3/29	Óz, Hófehérke, Vackor –		Krisztus és Barrabás	6/29
GÁSPÁR MÁTÉ		<i>balettek gyerekeknek</i>		<i>POSZT-válogatás</i>	
A Trafó mint színház	3/26	Fák, virágok, fény	6/37	KRITIKA	
GOSZTONYI JÁNOS		<i>Budapest Táncfesztivál</i>		GEROLD LÁSZLÓ	
Isten veled, Új Színház!	3/2	LŐRINC KATALIN		Cseresznyés kert-színház	1/6
HALASI ZOLTÁN		Listáim	6/31	<i>Csehov: Cseresznyés kert, Szabadka</i>	
Unisono	5/2	<i>POSZT-válogatás</i>		„Lesz új kor? Nem lesz.”	4/11
<i>Miért nem megy nekünk Jelinek?</i>		MARKÓ RÓBERT		<i>Peter Weiss: Marat/Sade, Újvidék</i>	
HERCZOG NOÉMI		A megfoghatatlan	3/42	HERMANN ZOLTÁN	
Túl szép a gyerekeknek	7/9	<i>Bozsik Yvette színházkínálata</i>		Vita nuova	1/2
<i>A Kolibri Színház ifjúsági</i>		NYULASSY ATTILA – UGRAI ISTVÁN		<i>Alekszandr Szuho-v-Kobilin:</i>	
<i>előadásairól</i>		– ZSEDÉNYI BALÁZS		<i>Tarekin halála, Örkeny Színház</i>	
HERCZOG NOÉMI – RÁDAI ANDREA		Funkciós válság	2/12	Apák és fiúk	4/2
Újkritika, avagy mit kíván		<i>Gondolatok a Krízis-trilógiáról</i>		<i>Gorkij: Kispolgárok,</i>	
a Teátrumi Társaság	4/18	ROCKENBAUER ZOLTÁN		<i>Katona József Színház</i>	
<i>Reflexiók a Magyar Teátrum írásaira</i>		Dilemmák	6/30	<i>A vagy-vagyok monumentalitása</i>	6/5
JÁSZAY TAMÁS		<i>POSZT-válogatás</i>		<i>Ibsen: Peer Gynt, Örkeny Színház</i>	
Férfiak a teljes idegösszeomlás	2/20	SZABÓ ISTVÁN		Vörösmarty tér	12/2
szélén		Ez történt Mohácsi után	1/8	<i>Vörösmarty Mihály: Csongor és Tünde,</i>	
<i>Miniévad Kolozsváron</i>		<i>A Csárdáskirálynő titkos</i>		<i>Nemzeti Színház</i>	
Kényes egyensúly	4/6	<i>metamorfózisa</i>		KARSAI GYÖRGY	
<i>Marosvásárhelyiek Budapesten</i>		Valahol eltévedtünk	7/15	Velünk élő Antigonék	6/8
KARSAI GYÖRGY		<i>A színházak pénzügyi kálvária-története</i>		<i>Nyíregyháza, Kaposvár, Szputnyik</i>	
Viharsarok	9/12	2008–2012		KISS GABRIELLA	
<i>A gyulai Shakespeare Fesztivál</i>		SZEMEREY SAMU		Képtelenül képes természetrajz	7/5
KOLOZSI LÁSZLÓ		Kulturális városfejlesztés	3/24	<i>Virágos Magyarország, Kamra</i>	
Cavaradossi felfegyverkezve	9/20	<i>A Trafó és környezete</i>		KOLTAI TAMÁS	
<i>Miskolci Operafesztivál</i>		SZÉKELY CSABA		Egy személyben hősök	2/2
		Golf-áramlat	7/12	és gyilkosok	
		<i>A kortárs erdélyi magyar dráma</i>			
		SZOBOSZLAI ANNAMÁRIA			
		Csak stílus kérdése?	3/44		
		<i>Bozsik Yvette tánckínálata</i>			

<i>Tadeusz Słobodzianek:</i> A mi osztályunk, Kamra Színházba hát! 6/13 A Nemzeti Hamletének politikai arculata	SEBESTYÉN RITA Tánc, színház, igazgató 11/13 Beszélgetés Béres Lászlóval	A magyar színházi élet 5/16 újjászervezése 1945-ben Várkonyi Zoltán az ötös bizottságban
TOMPA ANDREA Időzavar 5/7 Elfriede Jelinek: Mi történt, miután Nóra elhagyta a férjét, Örkény Színház Vadak, emberek, istenek 7/2 Anamnézis, Katona József Színház	SÓS R. ESZTER Kritika és politika – 7/28 el kellene gondolkodnunk Beszélgetés L. Simon Lászlóval	IMRE ZOLTÁN Nemzeti Színház – Tragédia, 1883 2/36
INTERJÚ	TOMPA ANDREA Egy döntés anatómiája 3/18 Beszélgetés Szabó Györggyel Ők választanak 12/12 Beszélgetés a Nemzeti Színházról Asboltné Czapári Beátával	JÁKFALVI MAGDOLNA A könyvtár és a legitimáció 12/29 Székely György (1918–2012)
KOVÁCS BÁLINT Felbosszantott emberek 8/6 Beszélgetés Láng Annamáriával	UGRAI ISTVÁN – NYULASSY ATTILA – ZSEDÉNYI BALÁZS Üvölteni kellene 10/19 Beszélgetés Schilling Árpáddal	KOLTAI TAMÁS A groteszk nagymestere 2/24 Garas Dezső (1934–2011) Két Örkény-level 5/19
KOZÁR ALEXANDRA Két oroszán a kettrecben 5/13 Beszélgetés Marton Lászlóval Örkény Istvánról és Várkonyi Zoltánról	ZSEDÉNYI BALÁZS A változás elkerülhetetlen 9/26 Beszélgetés független színházak alkotóival II. (Herczeg Tamás, Gáspár Anna, Kulcsár Viktória)	KUTSZEGI CSABA Seregi 7/37 Seregi László (1929–2012)
KŐVÁRI ORSOLYA Aki alternatív, az fiatal? 12/25 Beszélgetés Szalontay Tündével	ZSEDÉNYI BALÁZS – UGRAI ISTVÁN A változás elkerülhetetlen 8/2 Beszélgetés független színházak alkotóival I. (Pintér Béla, Erős Balázs, Goda Gábor)	MORSÁNYI BERNADETT Rekonstrukciós kísérlet(ek) 4/32 Adalékok a Dohány utcai Lakásszínházhoz
KUTSZEGI CSABA Túlélőművészet 8/21 Beszélgetés Karlik Józseffel és Szögi Csabával	SZÍNÉSZEK, SZEREPEK	PÉTER MÁRTA Egy nyitott műhely naplója 8/18 Közép-Európa Táncszínház
MÉNESI GÁBOR Mindig maradj nyugodt 7/30 és szellemes Beszélgetés Epres Attilával	KŐVÁRI ORSOLYA Személyiségfedezet 1/30 Mucsi Zoltánról	SZABÓ BORBÁLA Nagy tükörbenező 8/15 Géher István (1940–2012)
Nem lehet mindig eltalálni 9/6 a tízes kört Beszélgetés Bálint Andrással	A körút Kukorica Jánosa 2/27 Derzsi Jánosról	SZÁNTÓ JUDIT Búcsú Gyuritól 12/31 Székely György (1918–2012)
A Katona nem tagja egyik 12/15 társaságnak sem Beszélgetés Máté Gáborral	Megszóllaltatja a képzelet 4/16 Pogány Juditról	DR. SZÉKELY GYÖRGY Méltatlan támadás 5/45 Németh Antal ellen Reflexió egy Heti Világgyazdaság-írásra
NYULASSY ATTILA – UGRAI ISTVÁN – ZSEDÉNYI BALÁZS „Lepusztult és elhanyagolt 12/20 itt minden” Beszélgetés Mátyás Irénnel	Örök szólista 8/16 Haumann Péterről	TARJÁN TAMÁS Iskolánk büszkeségei 5/10 Örkény István és Várkonyi Zoltán
PÉTER MÁRTA Bomlásból gazdagság 7/42 Beszélgetés Hód Adriennel	Egy színész 10/30 Pintér Béláról	VILÁGSZÍNHÁZ
RÁCZ JUDIT Egy szakma belém helyezte 3/37 a bizalmát Beszélgetés Bozsik Yvette-tel és Horváth Csabával	MAGYAR SZÍNHÁZTÖRTÉNET	ADY MÁRIA Nyitott színház 8/40 Temesvár: TESZT-fesztivál
Nincs jobbos kvint, 5/28 nincs balos magas c Beszélgetés Ókovács Szilveszterrel	DÉNES MIRJAM A pillangó-effektus, 5/40 avagy a komédiából tragédiává lett Japán a magyar színpadon	CSEKASSZKIJ, SZERGEJ Sztanyiszlavszkij és a joga 11/17
Egy kicsit fölé kell lőni 6/34 Beszélgetés Bátyai Edinával	EÖRSI LÁSZLÓ Memento: 56 06 / örült lélek 11/2 vert hadak Kaposvári botránykeltés a forradalom ötvenedik évfordulóján	FALUHELYI KRISZTIÁN Pocskelolja az idejét színházra! 9/42 A berlini Theatertreffen A Theatertreffen válogatásának 11/43 kihívásai
RÁDAI ANDREA Tökéletesen különböző 5/26 igazságok Beszélgetés Munduczó Kornéllal	GAJDÓ TAMÁS Az utolsó színházi 1/15 örségváltás 1944-ben Madách Színházból Madách Színházba	GENER, RANDY Küzdelem egy szabad színházért, 1/26 avagy Éljen soká Fehéroroszország! Hallgatólagos semlegesség? 1/18 Színigazgatói kinevezések Kelet-Európában
		GRUSZCZYŃSKI, PIOTR Az élet és a szabad akarat 6/16 Beszélgetés a Hamletről Krzysztof Warlikowskival

HERCZOG NOÉMI		PETER MÁRTA		ZSIGMOND ANDREA	
Nem orosz	6/22	Globális tájjelleg	3/46	Zárva, nyitva	6/43
<i>Az Arany Maszk Fesztivál politikai előadásai</i>		<i>A Bloom! előadásairól</i>		<i>A Reflex 2 Biennále Sepsiszentgyörgyön</i>	
Csak a holtak érdekelnek	9/23	POPOVICI, IULIA			
<i>Beszélgetés a POSZT-on Rimas Tuminasszal</i>		Idegen a saját hazájában	10/24		
IRMER, THOMAS		<i>A romániai magyar színjátszás önazonossága</i>			
A holtak birodalmából	5/47	RÁKÓCZY ANITA			
<i>Toni Morrison – Peter Sellars: Desdemona</i>		Hamlet és Zi Dan	1/45		
JELINEK, ELFRIEDE		<i>Egy pekingi opera Edinburgh-ban és Kínában</i>		HERCZEG TAMÁS	
Sekélyes szeretnék lenni!	5/5	The Quake, avagy lecke	12/40	Színházfinanszírozás	9/32
JÁSZAY TAMÁS		a perspektíváról		<i>mint operett</i>	
Torzít, gúnyol, tükröz	1/40	<i>Király Anna bábelőadása New Yorkban</i>		<i>Reflexió Szabó István írására</i>	
<i>Demoludó Fesztivál, 2011</i>		ROSNER KRISZTINA			
Keresd a nőt!	6/46	Marina, Marina, Marina	4/38		
<i>A 32. Varsói Színházi Találkozó</i>		<i>A jelenlét mint színre vitt élettörténet: Marina Abramović</i>			
Üdvözetlét Váradnak	8/46	SELYEM ZSUZSA			
<i>Miniévad Nagyváradon</i>		A világ, amelyben élünk	8/43		
Purcárete háromszor	10/41	<i>Temesvár: kortárs román drámák fesztiválja</i>			
<i>Nagyszabados fesztiválkivonat</i>		STUBER ANDREA			
Befejezetlen múlt	12/36	Nem ványadt	10/38		
<i>Nyitrai Nemzetközi Színházi Fesztivál, 2012</i>		<i>Ascher Tamás sydneyi Ványa bácsija New Yorkban</i>			
KARÁCSONYI ZSOLT		SZEMESSY KINGA			
Eltökélt menyegző	8/10	Beavató színház, beavató kritika	11/31		
<i>Charles Mee: Tökéletes menyegző, Kolozsvár</i>		<i>ImpulsTanz Fesztivál és Critical Endeavour Bécsben</i>			
KARSAI GYÖRGY		SZOBOSZLAI ANNAMÁRIA			
Szophoklész nem tehet semmiről	1/44	Koptatott, majd	1/36		
<i>Wajdi Mouawad antik trilógiája</i>		viasszafoltozott matéria			
KLAIC, DRAGAN		<i>ExploreDance Fesztivál, Bukarest</i>			
Vezetés, igazgatás és kultúrpolitika	8/24	TOMPA ANDREA			
<i>Közszínházak a recesszióban</i>		Követeljük!	6/20		
KOLTAI TAMÁS		<i>Tiltakozik a lengyel színházi szakma</i>			
Sziporkamozzások	8/35	Tíz oldal egy szekusdoszsiéből	6/26		
<i>Hárman a Bécsi Ünnepi Heteken</i>		<i>Gianina Cărbunariu előadása</i>			
Halál és feltámadás	11/35	Az orosz „roszkos”	6/40		
<i>Salzburg, Bayreuth 2012</i>		<i>A moszkvai Bolsoj előadásairól</i>			
KRÁLL CSABA		Egy felsértett Krisztus-arcról	7/45		
Narratíva, zeneiség, repetíció	9/34	<i>Castellucci: előadás és polémia</i>			
<i>200% tánc a Trafóban</i>		TURI ZITA			
LŐRINC KATALIN		A zene alkímiaja	10/47		
Objektíven vagy teleobjektíven?	11/33	<i>Damon Albarn operája Londonban</i>			
<i>Az Ultima Vez a bécsi ImpulsTanzon</i>		VISKY ANDRÁS			
MEE, CHARLES		Újra meg újra visszatértem	8/11		
Jegyzetek egy kiállításához	8/12	lopni			
NAGY ANDRÁS		<i>Beszélgetés Charles Mee drámáival</i>			
Színház mint/vagy politika	4/45				
<i>Egy londoni konferencia</i>					
Cunami	9/18				
<i>Shakespeare: A vihar, Mokhwa Társulat, Gyula</i>					
PÁSZT PATRÍCIA					
Nem vagyok sem jobb-, sem baloldali	2/5				
<i>Beszélgetés Tadeusz Stobodzianekkel</i>					
PESTI, MADLI					
Politikai párt vagy színházi előadás?	1/27				
<i>Az Egységes Észország esete</i>					

FÓRUM

SZEMLE

KISS GABRIELLA

„Tessék felébredni!” 12/44
Lengyel György(szerk.): Színház és diktatúra a 20. században

KOLTAI TAMÁS

Goldoni-életműkönyv 12/47
Török Tamara: Goldoni és Velence

KUTSZEGI CSABA

Balerinák a történelemben 10/35
Két baletos memoárkötetről

PÉTER MÁRTA

Mellékhatás 12/33
Angelus Iván-könyv és -füzetek

SZOBOSZLAI ANNAMÁRIA

Világformáló erő 10/32
a mozdulatban
Magyar mozdulatművészet – kiállítás az Iparművészeti Múzeumban

MELLÉKLET

Újrahasznosított valóság XI.
a színpadon
Dokumentarista színházi látélet Közép-Kelet-Európából és a nagyvilágból – a Kortárs Drámafesztivál 2011. december 2–3-i konferenciáján elhangzott előadások szerkesztett anyaga



MINDEN PÉNTEKEN!

KERESSE A HÍRLAPÁRUSOKNÁL VAGY FIZESSEN ELŐ!

Kedvezményes éves előfizetési díj 15.500 Ft

Megrendelhető a szerkesztőségben: 1089 Budapest, Rezső tér 15.

Tel: 06–1 210–5149, 210–5159; Fax: 303–9241; e-mail: lapterjesztes@es.hu



Közösségyalázás.

A volterrai Compagnia della Fortezza börtönszínház előadása

Stefano Vaja felvétele

OPERA

MAGYAR ÁLLAMI OPERAHÁZ
HUNGARIAN STATE OPERA

2012 | 2013

ERKEL
SZÍNHÁZ
THEATRE

Programajánló

Erkel: március 1., 2., 3.

Pas de trois13

Három nap, három felvonás, három klasszikus balett-társulat: a győri és a pécsi balettgyűttes vendégeskedik a Magyar Nemzeti Balett otthonában. A hagyományteremtő szándékkal újtjának indított keretelőadás, a Pas de trois13 egy-egy önálló felvonásban ad képet az együttesek 2013. évi jelenéről, összehasonlíthatóvá téve a produkciókat, és lehetőséget adva annak bemutatására, ki-ki mi módon hordoz eltérő vonásokat.

Erkel: március 7., 8., 9., 10.

Don Giovanni | W. A. Mozart |

szövegíró | Lorenzo Da Ponte ▶ rendező | Gianfranco de Bosio ▶ díszlet- és jelmeztervező | Nanà Cecchi

Erkel: március 14., 16., 17.

Turandot | G. Puccini |

szövegíró | Giuseppe Adami, Roberto Simoni, Franco Alfano ▶ rendező | Kovalik Balázs ▶ díszlettervező | Szendrényi Éva
▶ jelmeztervező | Jánoskúti Márta

Erkel: március 19., 20., 21.,
22., 23., 24.

Primavera13 magyar operatársulatok premier-körképe

Nemzeti operaháznak lenni három kötelességet jelent. Korokon és játéktílusokon átívelő repertoárt; szélesre tárt kapukat hazánk zene- és táncművelésének tehetségei előtt, valamint magyar szerzők és művek hagyományának ápolását. Amikor Budapestre invitáljuk az összes vidéki operatagozatot is a kolozsvári Magyar Operával együtt (Primavera13), a POSZT operai mását hozzuk létre ezzel, s mindenki örömeire tallózzunk a teljes magyar operajátszás jelenében is.

Opera: február 6., 8., 10., 14., 16.,
17., 23.

Don Quijote | L. Minkus - M. Petipa |

zeneszerző | Ludwig Minkus ▶ koreográfus | Marius Petipa ▶ színpadra állította | ifj. Harangozó Gyula, Pongor Ildikó, Fajth Blanka
▶ díszlettervező | Csikós Attila ▶ jelmeztervező | Vágó Nelly

Opera: február 13., 15., 17., 19., 21., 24.
március 2.

Xerxes | G. F. Händel |

szövegíró | Niccolò Minato nyomán Silvio Stampiglia ▶ rendező | Kovalik Balázs ▶ díszlettervező | Horesnyi Balázs
▶ jelmeztervező | Benedek Mari ▶ koreográfus | Venekei Marianna

Opera: február 27., 28.
március 3., 7., 10., 16., 17.

Elfújta a szél | A. Dvořak - Rácz Z. - Pártay L. |

zeneszerző | Antonín Dvořak, Rácz Zoltán ▶ koreográfus | Pártay Lilla ▶ közreműködik | Amadinda Ütőegyüttes ▶ a zenét átdolgozta | Medveczky Ádám
▶ librettó Margaret Mitchell regénye nyomán | Pártay Lilla ▶ díszlettervező | Kézdy Lóránt ▶ jelmeztervező | Schaffer Judit ▶ próbavezető balettmester | Metzger Márta, Volf Katalin

Opera: március 6., 8., 10., 12., 17., 20.

Anyegin | P. I. Csajkovszkij |

zeneszerző | Pjotr Iljics Csajkovszkij ▶ szövegíró Puskin nyomán | Pjotr Iljics Csajkovszkij, Konsztantyin Sztjepánovics Silovszkij
▶ rendező | Kovalik Balázs ▶ díszlet- és jelmeztervező | Angelika Höckner