



KORTÁRS
CONTEMPORARY
DRÁMAFESZTIVÁL
DRAMA FESTIVAL

BUDAPEST

MAGYAR SZÍNHÁZ
EURÓPAI FÉNYTÖRÉSBEN

A Kortárs Drámafesztivál Budapest
Színház. Kritika. Ma című
nemzetközi színikritikus-szemináriumának kiadványa

2008

Tartalom

- 3 Juhász Dóra (HU)
OLVASNI A (SZÉK)SOROK KÖZÖTT
- 4 Miriam Kičiňová (SK)
MUNKAFOLYAMAT NYITOTT DOBOGÓN
- 6 Dária Fehérová (SK)
KORTÁRS DRÁMA KORTÁRS TÉRBEN
- 7 Martin Bernátek (CZ)
TÁRSAK A TÉRALKOTÁSBAN
- 8 Laur Kaunissaare (EE)
A KAMIKAZÉK DICSÉRETE
- 9 Jakub Škorpil (CZ)
A FURCSASÁG DICSÉRETE, AVAGY A KÖZÉP-EURÓPA CIRKUSZ
- 11 Csurkovics Iván (HR)
HORVÁT TÜKÖR, MAGYAR TÜKÖR
- 12 Jászay Tamás (HU)
A SZÍNHÁZÜZEM ÁRNYÉKÁBAN
- 16 Ian Herbert (UK)
A SZEMINÁRIUMVEZETŐ UTÓSZAVA

A PROGRAM RENDEZŐJE

Creativ Média Színházi Ügynökség és Kulturális Szolgáltató Bt.
SzínMűHely Alapítvány

EGYÜTTMŰKÖDŐ PARTNEREK

Színházi Kritikusok Céhe
Trafó Kortárs Művészetek Háza
Svět a divadlo (Világ és színház)
Didaskalia Gazeta Teatralna (Didaskalia Színházi Magazin)
Divadelny ústav Bratislava (Színházi Intézet, Pozsony)
nachtkritik kulturnetz gemeinnützige GmbH

A PROGRAM LÉTREHOZÁSÁT ÉS A KIADVÁNY MEGJELENTETÉSÉT TÁMOGATTA



A szövegeket fordította:
Szabó Attila
A szövegeket az eredetivel
egybevetette és a kiadványt
szerkesztette:
Markó Róbert

színház

A Színház folyóirat melléklete,
2009. augusztus
Felelős kiadó: Koltai Tamás

Juhász Dóra

OLVASNI A (SZÉK)SOROK KÖZÖTT

Olvasni, de nem feltétlenül az angol feliratot a kivetítón vagy a szövegeknyvbén. Még akkor sem, ha ez egy nemzetközi fesztivál külföldi résztvevőinek színházi élményéhez szinte hozzátartozik. S persze van olyan is, hogy épp a szöveg és a fordítás hiánya határozza meg az élményt. Ám most nem (csak) ilyen típusú olvasásról és nem (csak) ilyen típusú hiányról esik szó.

Marvin Carlson közel húsz esztendővel ezelőtti tanulmányában Wolfgang Iser gondolataira hivatkozva arról beszél, hogy a színházi produkció maga is egyfajta olvasás. Kézenfekvő módon, de a bonyolultabb fajtából, hiszen „a színház központi jelenségeként a dramaturgikus szöveg és a nézők közötti meghatározási folyamat teszi a színházban az olvasás (értelmezés) folyamatát különösen összetetté. Fel tudjuk tárni, hogy a dramaturgikus szöveg olvasó által történő konkretizációja hogyan viszonyul a színházi emberek konkretizációjához és az előadásukat megtekintő néző-olvasó konkretizációjához. Mindezt úgy tehetjük, ha megkérdezzük, hogy az előadás valóban kitölti vagy elutasítja-e azokat a hiányokat, amelyeket Iser szerint egy átlagos olvasó regisztrál, vagy kitölt néhányat és meghagy számos másikat, vagy történetesen megteremti-e saját, új hiányait.”^{*} Az évtizedekkel korábbi szakirodalomnak köszönhetően a recepcióesztétika sűrűjében vagyunk épp, ám valljuk be: napjaink színházi kultúrájában a klasszikus értelemben vett dramaturgikus szöveg hiánya gyakran a legfeltűnőbb hiány. A kortárs drámaszövegek sokszor töredékes szerkezetűek, skicc karakterűek, az improvizáció látszatát keltik (már ha szövegszerűen léteznek egyáltalán), klasszikusok újraírásával vagy épp egészen új formákkal kísérleteznek.

Ha fejben végigpörgetjük a budapesti 7. Kortárs Drámafesztivál programját, a legkülönbözőbb szövegalapanyagokkal találkozunk. Mást jelent a dráma, a szöveg Horváth Csaba és Szálinger Balázs *Kalevalájában*, ahol a helyenként lírai, bizonyos pontokon ironikus, sokszor ősi szövegformákra támaszkodó vagy tudatosan mai szövegmatéria jól működő elegyet alkot mozgással és zenével – az itthon „fizikai színházként” meghatározott sajátos szintézisteremtő műfajban. Mást jelent a Hólyagcirkusz *Jelizaveta Bamjában*, ahol a verbális formák inkább a zeneiség, a ritmika egyik rétegét jelentik,

inkább szölamot, mint tényleges jelentést képezve. És más a szöveg szerepe a TÁP Színház *Kurátorokjában*, más a Szputnyik Hajózási Társaság *Bérháztörténetek* című munkájában. Ezt a sokféleséget mélyen és meghatározóan érzékeli a magyar és a külföldi néző egyaránt, ám az érzékelt hiányok rendszere izgalmasan különböző a lengyel, a magyar, a cseh, a román, a szlovák résztvevők számára. Ez az izgalmas különbözőség a *Színház. Kritika. Ma* nemzetközi szemináriumának egyik legfontosabb és legmeghatározóbb élménye.

Ha félretesszük is Carlson-t és Iser-t, vigyük magunkkal az *olvasás* és a *hiány* fogalmát, és kezeljük igen szabadon. A nemzetközi fesztiválok köré szerveződő workshopok ugyanis leginkább inspiráló és vitákat generáló „összeolvasó” foglalkozások, többnyire az adott fesztivál programja mentén. Olvasatok és értelmezések, ám elsősorban hiányrendszerek egymásba forgatható bűvös kockája. Színre színt, élményre élményt alapon. Naponta.

Különösen akkor működik ez így, ha – mint a Kortárs Drámafesztivál esetében – a közös döntés felelőssége ad irányt a dialógusoknak. Az itthon először kiadott Nemzetközi Fiatal Kritikusok Díjának zsűrijeként a szeminárium résztvevőinek érvekké kellett gyúrniuk élményeiket, hiányérzeteiket. Az olvasatokat, amelyekben gyakran, drámafesztivál ide vagy oda, épp a szöveg került zárójelbe, és ennek hatására a darab más komponensei – a helyszínválasztás, a térhasználat, a színészi jelenlét, az atmoszféra, a zeneiség, a szerkezet – erősödtek fel. Nemes egyszerűséggel azért, mert az előadások szövege a nem anyanyelvű néző számára kevésbé, illetve *hiányosan* hozzáférhető. A kritikai elemzés, az értő analízis egyszemélyes felelőssége egészen más típusú felelősség, mint egy díjodaítelés objektív (nek tűnő), összefoglaló gesztusa. De mit kezdünk a nemzetköziségből adódó nézőpontkülönbségekkel? A darabban hagyott szabad helyek személyenként más- és másmilyen kitöltésével? A hiányérzetek egészen eltérő karakterével?

Nyilvánvalóan minden díj egyfajta kompromisszum, megindokolható közös nevező, amely magába olvasztja a döntés mögötti ellentéteket, árnyalatokat. És éppen ennek a döntéskényszernek köszönhető az, hogy a kritikai analízist olyan (érték)ítéletté kell formálni, amely közben mégis nyitott marad. A személyes szakmai vélemény igenis világos és megfelelő alap az előadások közös felboncolására. Mert megindokolható, megérthető, megbeszélhető: éppen ez a workshopmunka lényege. Az pedig különlegesen izgalmas, ahogyan a nemzetközi jártasságok és az országonként eltérő színházi tapasztalat, kultúra és háttér beszűrődik az ilyen kompromisszumkereső dialógusokba. S nem csupán a saját színházi kultúránkról való tapasztalatok érzékelhetőek ilyenkor, hanem a szókészletbeli különbségek, a véleményalkotáshoz való személyes viszony milyensége, a pozitív vagy negatív előítéletek, sztereotípiák is. Az, hogy a külföldi kritikusok számára a Krétakör (ott is leginkább a *Feketeország*), Zsótér Sándor, Pintér Béla, Ascher Tamás és a Bodó Viktor rendezte *ledarálnakeltűntem* jelenti a „magyar színházat”, működik referenciaként – egyáltalán nem meglepő. Ahogy az sem, hogy ezek az előadások nemcsak hivat-

^{*} Marvin Carlson (2000): A színház közönsége és az előadás olvasása. *Critikai Lapok*, 2000/3.

kozási pontok, de összehasonlítási alapok is. A legújabb felhozatal – az új alkotók és a „referenciacsoport” még mindig játékban lévő tagjainak új produkciói – ezekhez képest marad alul vagy bizonyul kísérletinek, és ez fontos lehet az értelmezésben. Hiszen így egészen pontosan rekonstruálható a nemzetközi elvárásrendszer, illetve nézőpont a magyar színház jelenével kapcsolatban.

Elgondolkodtató az is, hogy az előbb említett alkotók közül ki milyen társulati formában, milyen helyszínen, milyen művészi ideológia mentén alkot éppen. A *ledarálnakeltűntem* bemutatója óta négy, a *Feketeország* premierje óta öt év telt el. A Krétakör azóta újrarajzolta önmagát, noha a kréta továbbra is Schilling Árpád kezében van. Bodó Viktor pedig a Szputnyik Hajózási Társaság – Modern Színház- és Viselkedéskutató Intézet-Labor élén evez – ha nem is gyökeresen, de – új vizetekre. Mindkét esetben meghatározó egyfajta (alkotói és nemcsak alkotói) közösségben gondolkodás, ami bizonyos szempontból tendenciaszerűen jelentkezik a hazai színházi kultúrában. Érdemes végiggondolni, hogy ez milyen viszonyban van például a speciális lakásjászóhelyek, nyitott bázisok, előadástérre tett próbatermek megjelenésével. Ki hol (milyen szellemi és fizikai közegben) alkot a kőszínházi struktúrán kívül, és ez milyen művészi kölcsönhatások forrása és/vagy eredménye. Maga a helyszínválasztás sokkal többet árul el a magyar színházi élet tendenciáiról, mint azt első pillantásra gondolnánk, és nyilvánvalóan másról árulkodik egy-egy ilyen gesztus a hazai illetve a nemzetközi közönség számára. Hiszen a játéktér megválasztása tipikusan olyan szempont, amely a külföldi szakírók számára is érdekes, szembeötlő, és sok szempontból interpretálható.

Miriam Kičiňová MUNKAFOLYAMAT NYITOTT DOBOGÓN

A „fesztivál” szó etimológiai gyökere egészen az ókorig nyúlik vissza. A rítushoz is erősen kötődő fesztiválok – amikor a mindennapi, szokványos élet megáll egy pillanatra; amikor az isteneket és a hőszokat ünnepli a nép – az antik görög kultúrában különleges társadalmi szerepük volt, politikai és nevelési ideológia állt mögöttük. Vagyis a fesztivál egyszerre volt szociális jelenség és művészeti esemény: valódi társadalmi találkozóhely, ahol az emberek a régi mítoszokkal

A másik ilyen tényező a hangulat, az erős alkotói karakter. A legtöbb vitát a workshop és a díj odaítélése során a Hólyagcirkusz *Jelizaveta Bamja*, a TÁP Színház *Kurátorok* című előadása és a Szputnyik *Bérháztörténetek* című produkciója generálta. Egy kritikusokból álló közösség nyilvánvalóan megpróbál túlélni a „szerelem – nem szeretem” élményén, amikor érvel, értékel, pontoz és választ. Ám az élményszerűség, a zsigeri benyomás mindig fontos, még ha nem is könnyen számszerűsíthető tényező. S újra itt vagyunk a sztereotípiák környékén: a lengyel és cseh résztvevők nagyon szereték a Hólyagcirkusz előadását, s elhangzott, hogy nincs ebben semmi meglepő, hiszen a *Jelizaveta Bam* „lengyel hangulatú, ízű produkció”. Színházi nemzetka-
rakterológia?

Éppen ezeken a pontokon válik hihetetlenül izgalmassá és fontossá a nemzetközi szakírók, színházzal foglalkozók találkozása. Az ilyen alkalmakkor lehetőség nyílik át- és újragondolni, hogy milyen a saját színházi kultúránk nemzetközi fénytörésben, kívülről. Pontosan ezért kértük a résztvevőket arra, hogy saját színházi hagyományaik, tendenciáik, formáik felől gondolják újra, mit láttak Budapesten. „Olvassák össze” a magyar színházi szcéna tendenciáit, formáit a sajátjukéival. Keressenek párhuzamokat, ellentéteket, példákat – itt és ott. Találtak; és voltaképp ez az analízáló, kérdésekkel teli munka áll a *Bérháztörténetek*nek ítelt Nemzetközi Fiatalkritikusok Díja mögött is. Meg temérdek lábjegyzet persze, de az átfogó kép mégis megmutatja a nemzetközi szakmai tekintet irányát, kíváncsiságát és elvárásait a hazai színházzal kapcsolatban.

szembenéltek. Fontos célja az volt, hogy a közönség a mitológia elbeszéléseinek új, más módon, kreatív, haladó megközelítésével találkozhasson. Vagyis az ókori Görögországban a fesztiváloknak ugyanaz volt a szerepe, mint napjainkban: hogy új formákat hívjon életre, mutasson be.

A századok során a fesztiválok sokszor váltottak arcot, a XX. századra pedig olyan szemlékké váltak, amelyeknek a legtökéletesebbet, a legbombasztikusabbat, a legnagyobbat kell kínálniuk. Azonban lényegüknél fogva távol állnak ettől: mivel a színpadi írás és rendezés kortárs módjaira világítanak rá, a színházi kísérletek nyílt terévé, termékeny melegágyává válnak. Vagyis hiába várnánk tőlük gyémántcsiszolású mesterműveket: amit láthatunk, maga a munkafolyamat, a *work in progress*. Vagyis a kortárs dráma- és színházi fesztiválok az előadások minden elemére kiterjedő kutatások és új megközelítések pódiumai.

Ennek pedig több oka van. Először is fontos megjegyezni, hogy a színház már régen átesett a *performatív fordulaton*, a szövegközpontú helyett a performatív kultúra része lett, ez pedig a munkamódszerek megváltozását is magával hozta. Ebből a szempontból egy műalkotás sosem lehet befejezett, nem válhat kövületté, meg kell maradnia élő, változó organizmusnak. A munka soha nem ér véget: a létrehozás, az újjáépités, keresés

és a kísérletek eredményeinek beépítése folyamatosan zajlik. A színészek mára előadókává váltak, és egyben elvesztették a szövegben gyökerező tipikus szerepeiket is. Nagyon sokszor előadásbéli karakterüket a semmiből kell megformálniuk, vagy mondjuk úgy: más jellegű anyagokból – valós történetekből, régi levelekből, dokumentumokból, improvizációkból, gyakorlatokból, fényképekből – összerakniuk. A szerep már nincs eleve megírva, másként születik, mint a klasszikus színházban. Ezzel szoros összefüggésben számos fiatal rendező figyelmének középpontjában a kísérletezés áll. Az eredmény, azaz a végső forma milyenségét más elemek határozzák meg, mint a klasszikus színházi munka esetén; az előadást létrehozó folyamat ugyanolyan fontos és értékes, mint maga a produktum. Ezekben az esetekben az alkotók nemcsak arra törekcsenek, hogy a lehető legjobb előadást hozzák létre, hanem hogy a munka az interdiszciplináris kísérletekkel az alkotók számára szakmai előmenetelt, személyes gazdagodást is jelentsen.

Vannak további megfontolandó kérdések is. Hol lehet meghúzni a határokat a színházi fesztivál, a kortárs színházi fesztivál és a kortárs drámafesztivál között? Ha kortárs drámáról vagy kortárs színházról beszélünk (akár a forma, akár a tartalom vonatkozásában), hogyan különböztessük meg a szöveg és az előadás szintjét? A fesztiválszervezőket mindig nagy dilemma elé állítja, hogy vajon csak új darabokra koncentrálnak-e, még akkor is, ha azok ódivatúak, vagy inkább a rendezés, a színészi játék, a szcenika új irányaira, daraboktól függetlenül. Tapasztalataim szerint a Kortárs Drámafesztivál Budapest a kettőt egyszerre próbálja érvényesíteni – míg szlovák testvérfesztiválja, a Nová Dráma első sorban az újonnan írott szövegre, az úgynevezett kortárs drámára összpontosít. A 2005-ben alapított és évente megrendezett pozsonyi fesztivál nevében az „új dráma” kifejezés szerepel – de mi minden rejtőzhet egy ilyen név mögött? Egyáltalán lehet-e valami új az eklekticizmus és a posztmodern korában, amikor az átírás érdekesebb, mint az „új írás”, hiszen alig hiszünk már az eredetiségben és az elsőbségben? És minek az alapján határozzuk meg az „új drámát”? Az írás időpontja vagy formája legyen a mérlegelés szempontja? A Nová Dráma amolyan középutat választott: minél újabb keletkezésű és minél változatosabb formájú darabokat mutat be, lehetőleg minél progresszívebb előadásmódban; próbálja tehát megvédeni a szöveget mint a színrevitel alapelemét, miközben igyekszik minél változatosabb megközelítéseket, értelmezéseket bemutatni.

A fenti szempontok összeházasítására jó illusztráció a Kortárs Drámafesztivál Budapest programjában szereplő *Bérháztörténetek 0.1* című előadás, Bodó Viktor rendezése. (Bodó a szöveg egyik szerzője, és játszik is

az előadásban.) A Szputnyik Hajózási Társaság, Modern Színház- és Viselkedéskutató Intézet-Labor nevű csoport hozta létre e „befejezetlen”, „félkész” színházi eseményt, tulajdonképpen munkafolyamatot. A forma és a szöveg elemei hangsúlyozzák az előadás kísérleti jellegét, a forma cseppfolyós voltát jól kiegyensúlyozott játékoság és színházszerűség ellenpontozza. A szöveg ez esetben a térhez is nagyon szorosan kapcsolódik. A klasszikus színházi tér minden elemétől mentes szoba a helyszín, ahol egy konkrét helyhez nem kötött budapesti bérház lakóinak és lakásainak történeteit látjuk. A szövegalap is játék a különféle időkkkel és terekkel. A történetek keresztezik egymást, különböző embertípusokat és karaktereket villantanak fel, amelyek megannyi szálon kapcsolódnak össze a bérházzal. Ahol általában falak takarják el előlünk a lelki élet történéseit és tartalmait – itt azonban alapelv, hogy minden ki van tárva. Ennek mintájára a szöveg maga is nyitott: sem a szövegstruktúrában, sem az előadásban nem találunk linearitást. Nagyon sokáig lehetne folytatni a játékot, új és új szereplőket bevezetve, újabb és újabb bérháztörténeteket elmesélve. A szöveg cseppfolyós jellege az előadásban folyamatos mozgásként jelenik meg: a bal oldali két ajtó folyamatosan kinyílik, valaki belép a terembe, végigsétál, keresztbejárákál, bámul, kopog.

A szituációk is ebből a nyitott formából épülnek fel. Olykor kísérletek, esettanulmányok benyomását keltik: hogyan is viselkedünk mi, emberek ilyen vagy olyan helyzetekben. A jelenetek nincsenek készre csiszolva, és nem követik a színrevitel olyan bevett szakaszait, mint: elemzés, értelmezés, egy megoldás kiválasztása, megjelenítés. Itt a helyzetekkel való munka különleges formája jelenik meg: bár a szituációk valamelyest valóságnak tűnnek, kisvártatva szürreális kontextusba kerülnek. Bodó az irracionálissal és a képzelettel játszik, azaz munkája tele van kreatív invencióval. A színház ilyen elgondolása és megvalósítása nemcsak a jelennek állít tükröt, hanem megteremt egy új, másikat, a normálisból, a valóságosból kiemelkedő, bár arra alapuló világot. Bodó valós történeteket használ, de extrém, furcsa helyzetekbe ágyazva, s ezzel a megértés minőségileg más szintjére juttat el.

Egyetlen probléma marad, a textusé: vajon ki lehetne-e vonni ezt a szöveget az előadásból, és beilleszthető lenne-e egy másik térbe, más színészekkel, más rendezővel, vagy teljesen egybenőtt az adott alkotókkal? Meg tudná-e őrizni ezt a nyitott szövegformát és előadásmódot? Egy biztos: úgy tűnik, olyan idők következnek, amikor kénytelenek leszünk elfogadni, hogy a színház is, az előadások is ki vannak téve az evolúciónak, a színpadon pedig egyre több lesz a befejezetlen és a töredékes momentum. E nyitott munkafolyamat pedig akár gyökeresen új színházi formákat is létrehozhat.

Dária Fehérová

KORTÁRS

DRÁMA

KORTÁRS TÉRBE

A tér mint előadás

A színház szó szerint képes világokat megmozgatni. Amit a színpadon látunk, az ugyanis valódi világ, noha jelek, szimbólumok és közmegegyezésre épülő szabályok sora képviseli, többé-kevésbé innovatív módon. És ahhoz, hogy alkotóként a világról való elképzeléseinket színpadra ültessük, szükségünk van egy színpadra – anélkül nem megy. A színház mindig megköveteli a különbségtételt a játszó és a közönség között; függetlenül attól, hogy a nézőt mennyire vonják be az előadásba, és mennyire lépnek ki a színészek a közönség soraiba, mindig is lesz egy olyan hely, amelyet színpadnak nevezünk. Manapság, amikor naponta bukannak fel és tűnnek el magánszínházak, úgy tűnik, igencsak bonyolult feladat megtalálni a színpadnak nevezhető helyet. A próbafolyamat helye ugyan nem kötött, az alkotóknak és a színészeknek mégis fontos tudniuk, végül hol fognak játszani. Hagyományos színpadon vagy iskolában, pincében, köztéren, múzeumban, kertben, gyárban – mert ezek is könnyen válhatnak színpaddá.

Egy szokatlan tér képzete sokszor egy egész előadás gerincét alkothatja. Az alkotó talál egy régi, elhagyott épületet, és azonnal rádöbben: ez (a) megfelelő tér. Esetleg csak ezután lát hozzá a szöveg kiválasztásához. És a kiválasztott szöveg értelmezését is erősen meghatározza a tér, az előadás pedig új jelentésekkel telítődik. Nem lehet például végignézni Romeo halálát egy régi gyárépületben, és úgy tenni, mintha az ötszáz éves történetnek ne lenne semmi köze hozzánk. A tér ilyen esetben gellert ad a történetnek, és közelebb hozza az előadást a kortárs közönséghez.

A budapesti Kortárs Drámafesztivál 2008 őszén két, különleges térben játszódó előadást is bemutatott: a TÁP Színház a *Kurátorokat*, a Szputnyik Hajózási Társaság pedig a *Bérháztörténetek 0.1*-et játszotta.

A *Kurátorok* tíz-egynéhány rövid drámai szkeccsét a közönséggel együtt három részre osztották, véletlenszerűen, az előadás előtt húzott színes cédulák alapján, néhány elválasztott barát nagy elégedettségére. A csoportok önállóan vonultak ide-oda a „színházépületben”, és felváltva nézték az egyes jeleneteket. Az előadás egy

régi iskolaépületben zajlott, középen kis udvarral, mely cigarettaszünetre tökéletesen megfelelt. A keskeny légfolyosó lehetővé tette, hogy a nézők egy szippantásnyi friss levegőt szívjanak két helyszín között. És a rengeteg folyosó, lépcsőház, terem és illemhely, a falakon látható tárgyak, festmények, fotók izgalmassá tették bolyongásunkat az épületben, hiszen mindig volt valami néznivaló. Ám a jelenetek előadására egyidejűleg csupán három terem használtak az alkotók, miközben az épületben rengeteg lehetőség kihasználatlanul maradt. Jobban életre keltené az épületet, ha a nézők szabadon vándorolhatnának, az ajtók pedig nyitva állnának bárkinek, hogy addig maradjon, amíg akar.

A Szputnyik Hajózási Társaság *Bérháztörténetek 0.1* című előadása pontosan az volt, amit a cím sejtet: az alkotók egy bérház egyik lakásának történeteit mutatták be. Egy ilyen házban hallani lehet, amikor a szomszédok zuhanyoznak, veszekednek, tévéznek, mulatnak. E realiztikus eseményeket a közönség üres, flexibilis térben láthatta, amelybe a színészek magukkal hozták a szükséges kellékeket, s nyomokként ott hagyták a térben jelenetük végeztével. Az előadás végére a terem megtelt televíziós kábelekkkel, amelyeket egyik történetből a másikba, egyik lakásból a másikba lehetett húzogatni, mint a házban lakó emberek közti kapcsolatot szimbólumait.

A *Kurátorok* és a *Bérháztörténetek* a nem színházi terek használatának két ellentétes példáját mutatták. A TÁP Színház azzal a térrel dolgozott, amely rendelkezésre állt, míg maga a szöveg (helyesebben szövegek, hiszen rengeteg rövid jelenetből állt össze az előadás) létezni tud a Tűzraktér termein kívül, másik térben is. A három terem, a nézők három csoportja, a „fali kiállítás” tulajdonképpen csak adalék az előadáshoz. A *Bérháztörténetek* azonban egy barokk színházépületben valószínűleg minden hatását elvesztené. Hiszen már maga a cím is valami nagyon sajátos dologra utal, amely csupán egy specifikus térben létezhet.

Alternatívakeresés

Nem eredendően színházi terekben előadásokat tartani népszerű dolognak számít manapság. Ezek a terek alternatívát kínálnak ugyanis a tradicionális színháznak. Nemcsak a kísérletezés kedvéért van majdnem minden mostani színháznak egy-egy „másik” tere, úgynevezett stúdió- vagy kamaraterme. Ezek a terek rendszerint közelebb engedik a nézőt a színházhoz – gondoljunk csak Ariane Mnouchkine előadásaira, ahol látni lehet a sminkelő, jelmezüket felöltő színészeket. Vagyis lehetővé válik, hogy a néző aktív(abb) részese legyen az előadásnak.

Egy speciális tér és színpad keresése ugyanakkor nagyon praktikus megfontolásból is adódhat. Néha könnyebb és olcsóbb egy elhagyott épületet kibérelni, mint egy színházépületet fenntartani. És amikor egy társulat ráadásul azt ígéri, hogy feltámaszt egy régi épületet saját költségén, milyen más kívánsága lehet még az embernek... Szlovákiában létezik néhány független kisszínház, amelyeknek évről évre meg kell küzdeniük a próbaterem és az előadótér hiányával. S furcsa módon éppen ez a kényszer szül olykor remek eredményeket.

A Pôtoň Színház a kezdetektől fogva nagyon változatos helyszíneken játszott, kastélytól kocsmaig. Tízéves fennállásuk után kibéreltek egy régi kultúrházat Bátovce falucskában, közel Lévához és Nyitrához. Jelenleg az épület újjáépítése zajlik: egy nagy- és két kisszínpadot hoznak létre, irodákat és vendégszobákat alakítanak ki, a ház körüli kert a tervezők és díszletkészítők műhelyeként funkcionál, de a színészek is használhatják szabadtéri próbákra. Az új épület valódi művészkomplexum lesz, ahol a festészettől kezdve a zenén át a színházi előadásokig minden helyet kaphat.

Martin Bernátek

TÁRSAK

A TÉRALKOTÁSBAN

Mivel a színházi fesztiválokon bemutatott előadások a legtrikább esetben szerepelnek eredeti játékhelyükön, e programsorozatok leírására könnyen alkalmazhatjuk Michel Foucault heterotrópia-fogalmát. A heterotrópia eredeti, orvosi értelmében egy szervnek a normális helyéről való elmozdulását jelenti, Foucault pedig a kortárs utópiák térfelfogásának jelölésére használta. Ebben a terminológiában a heterotrópiák olyan „más terek” leírására szolgálnak, melyek léteznek is és nem is – akár a tükörkép. A tükör metaforáját elemezve Foucault kifejti ugyanis, hogy a tükörben látott kép valós és megfoghatatlan egyszerre, hiszen a valóságot teljes komplexitásban, ugyanakkor virtuálisan adja vissza.

Hasonló a helyzet az adott helyre készített színházi projektekkel is: felerősítik és kiélezzik a színház és a valóság közti viszonyt, ugyanakkor átjárást is biztosítanak a kettő között, ti. a helyspecifikus projektek választott terei általában textuális és szemantikai referencia tárgyait képezik. Az alább ismertetett három előadás – a TÁP Színház *Kurátorok*, a szlovén színművészeti egyetem *Candide* és a Rimini Protokoll *Call Cutta In A Box* című produkciója – egyformán térgenerikus projektnek nevezhető. A három előadás, túl azon, hogy a tér mibenlétének problémáit feszegeti, a nézők térbeli interakciójának kérdéseit is felveti; a terek dizájnja és dramaturgiája egyben a kommunikáció dramaturgiájának kérdését is körüljárja. A megszokottnál nagyobb figyelmet fordít a színház anyagi jelenlétére, s a tér nyitottságának köszönhetően erősebben ösztönöz kommunikációra néző és néző, néző és színész között, ennek köszönhetően pedig a színház etikai és érzelmi vonatkozásai a szokottnál szigorúbb rendszerbe szerződnek.

A Stanica Žilina-Záriečie újabb szlovák példa a nem színházi terek használatára. A „stanica” szó szlovákul vasútállomást jelent, és valóban: egy vasútállomás válik színházi térré Zsolna külvárosában. Jellegzetessége az, hogy egyszerre őrzi a hely eredeti funkcióját, s működik vasúti megállóként, váróteremmel és jegykiadóval; de ugyanakkor a kortárs művészeti és társadalmi események helyszínévé is válik. Kiállítások, koncertek, workshopok, performanszok és filmvetítések zajlanak ebben a térben – miközben minden órában indul vonat.

Találd meg a saját helyed

A TÁP Színház *Kurátorok* című előadása több rendező és író együttműködéséből született, az ő munkájukat fogta össze főrendezőként Vajdai Vilmos, dramaturgként Sebők Bori. A produkció tematikája a művészet egészének szerepére és helyzetére kérdez rá: a finanszírozás problémái, az intézmények közti viszonyok és a kritika működése főként ironikus hangnemben kerültek terítékre. A *Kurátorok* bemutató előadásán az amatőr és a hivatásos színészek közti kontraszt világosan megmutatkozott, és a különféle megközelítések és formák ütközéséhez vezetett, az előadás ugyanakkor kiemelkedően érdekes a térkezelés szempontjából.

Az alkotók a Tűzraktér régi iskolaépületének bérházszerű tereit misztériumszínpaddá változtatták át, ahol a különböző csoportokra osztott nézők instrukciókat tartalmazó lapokkal felszerelve le-föl járkáltak a házban, hogy rövid jeleneteket és filmeket nézzenek meg.

Számukra éppen e folyamatos helyváltoztatás jelentette a leginkább meghatározó élményt. Először is maga az épület lépett elő az esztétikai hatás meghatározó elemévé: a négy helyen egyszerre zajló történések stációi között a nézők megtekinthették a falakat díszítő képeket, kollázsokat, amelyek részben az eredeti iskolaépület maradványai, és a többi termet, amelyek új funkciójukban az „épületfoglaló” művészek próba- és műtermeként működtek. A helyiségek padlójának linóleumborításából és falainak csempéjéből a szocializmus illata áradt.

Ugyancsak a tér adta lehetőségekből adódott az előadás – talán szándékolt – szervezetlensége. A földszinten a csoportok egy folyosó- vagy nappaliszerű, szőnyeggel, kanapéval, fotelekkel, egyszerű fapadokkal bebútorozott terembe érkeztek. Innen nézve az egész épület egy hangyabolynak tűnt, ám a természet rejtett szabályainak játékos irányítása nélkül – csak a káosz uralkodott. Az útmutatás vagy bármilyen információ kétségbeesett keresése, a jegyekért, később az ülőhelyekért folytatott elkeseredett küzdelem teljes bizonytalanságban hagyta a közönséget. Ugyancsak a térdramaturgia jellegzetes mozzanata volt a szünet, amikor a nézők a korláthoz lapulva szorongtak a szűk lengőfolyosókon, cigarettázva, az udvar történéseit bámulva. A közönség csoportokba osztása azt az érzetet erősítette fel, hogy minden nézőnek ugyanazzal a situációval

kell majd szembesülnie; ugyanakkor a csoportok helycseréjénél humorforrásnak is bizonyult.

Feszült optimizmus

Három nappal a TÁP Színház ősbemutatója előtt a ljubljanoi Színház- és Filmművészeti Egyetem (AGFRT) hallgatói az Exodus Fesztiválon mutatták be Voltaire *Candide, avagy az optimizmus* című regényének színházi változatát. Sebastijan Horvath rendezése szinte ugyanazt a struktúrát használta, mint a *Kurátorok*: a közönséget húzott sorszámok alapján csoportokra osztották; az előadás az egyetem teljes épületét igénybe vette, a pincétől a padlásig; rendkívül sokfajta megközelítést használtak az élő videoperformansztól a színházi installáción át a közönség bevonásával létrehozott élő happeningig. Az alkotók speciális „partitermet” is berendeztek borral és keksszel a felfrissüléshez, e központi büféteremből lépett be a közönség az egyes jelenetek terébe, s ide is tért vissza utánuk.

Az előadás dramaturgiája egyformán épített a jelenetek belső ritmusára és viszonyukra a produkció egészéhez. A különböző terek különböző cselekményeinek – egy hatalmas baba kínzása, valószerűtlen szerelmi kalandok árnyjátékos bemutatása, személyes történetek felolvasása – olvasata az utolsó jelenetben vált világossá. Ekkor a nézők a színpad mögül érkeztek, egy kis pódiumon foglaltak helyet, miközben a színészek és a szervezők utcai ruhában figyelték őket. A szerepek felcserélődtek, ráadásul a nézők és az előadók közti határt kordonszalag jelezte. Bár a korábbi játékosok nem kényszerítették korábbi közönségüket semmiféle tevékenységre, a feszültség egyre sűrűsödött, és valamilyen tevékenységre ösztökélt. Az első reakció a nevetés volt, melyet banális viccek és mókásnak szánt meg-

jegyzések követtek. Vagy tizenöt perc elteltével a színészek elhagyták a termet, és követték őket a nézők is.

Barát a másik oldalon

A Rimini Protokoll 2008 áprilisában mutatta be *Call Cutta In A Box* című „nemzetközi telefondarabját”. Az angol nyelvű cím szójátéka egyben az előadás koncepcióját is tükrözi: az egy szem nézőt arra invitálják, hogy egy órán keresztül telefonon beszéljen egy, az indiai Kalkuttában egy telefonos szolgálat irodájában helyet foglaló emberrel. A doboznyi tér, ahol a telefonbeszélgetés zajlik, faxszal, számítógéppel, székkal, polcokkal és egyéb tipikus irodai eszközökkel van felszerelve. Amikor a néző belép a kis „irodába”, a telefon megcsörren, és megkezdődik az egyórás beszélgetés egy indiai úrral vagy hölgygel: laza csevegés, amit az indiai társ vezet, titkos utasítások alapján. A játék részei olyan apró feladatok is, amelyek célja, hogy a néző felfedezze a szobában elrejtett „meglepetéstárgyakat”. A társalgás – legalábbis a forgatókönyv szerint – egyre személyesebb kérdéseket feszeget, egészen a kölcsönös vallomásokig, családról, szerelemről, barátságáról.

Az előadás játékteréül szolgáló boksztot a helsinki Baltic Circle Fesztiválon a Kiasma nevű kortárs művészeti múzeumban állították fel. A fehér kartonfalakból kialakított doboz kiválóan illett a fehér folyosó terébe, mozgatható, majdnem zsebszínházi modellnek tűnt, akár a performatív kommunikáció mobil berendezése. A várakozó nézők közti társalgás, mely a *Kurátorok*ban spontán módon, egyfajta színházellenes, önszórakoztató stratégiaként merült fel, a *Call Cutta*-ban az előadás tárgyává lépett elő, az instrukciókövetés és a spontán nyitottság közti ellentét tanulmányává fejlődött.

Laur Kaunissaare A KAMIKAZÉK DICSÉRETE

Aligha valószínű, hogy Észtország a tehetségtelen színház központja lenne. Színháznézői tapasztalataim alapján azonban a külföldi színészek játéka minden esetben adekvátabbnak, éleltelibbnek tűnik, mint a hazaiaké. Azt hiszem, ennek oka csupán csak az, hogy amit külföldön látunk, alapvetően különbözik attól, amit otthon: más orgánumok, más testhelyzetek, más szokások, más hangok. Ráadásul amikor külföldre utazik az ember színházat nézni, tudatosan és szándékosan teszi, így sokkal kevesebb a mindennapi élet keltette „háttérzaj”; másképpen fogalmazva: e „háttérzaj”

egybeolvad a színészekkel és a színpadi történetekkel. A színház sokkal jobb tükre egy-egy társadalomnak, mint a *Lonely Planet* útikönyv.

Magyarország az első olyan európai ország kritikus működésem során, ahol a nyelv egy csöppet sem tűnik ismerősnek. Máshol legalább a hangsúlyokból tudtam következtetni egy-egy mondat jelentésére vagy szándékára, de Magyarországon – azokat az egyértelmű referenciákat leszámítva, amelyek az európai életmód mindennapjaira vonatkoznak – semmit sem értettem az emberek közötti kommunikációból. Ez bizonyos értelemben jó érzés, mind a valós életben, mind a színházban, mert az ember a formára összpontosíthat, saját gondolatainak és asszociációinak láncolatát követheti. A legerősebb hatás, amit a magyar színház – a Kortárs Drámafesztiválon látott előadások alapján – tett rám, hogy a színészek nagyon természetesek. Tiszta megfelelést láttam aközött, ahogyan a színészek a színpadon és ahogyan civilben: utcán, kávézóban, könyvesboltban, bevásárlóközpontban viselkednek. Nem flörtölnek a nézőkkel, nem törekszenek nyíltan arra, hogy elsőpró benyomást tegyenek rájuk, egyszerűen végzik a dolgukat a színpadon. Hasonló tapasztalatokat szereztem a lengyel Krzysztof Warli-

kowski és a lett Alvis Hermanis rendezéseit látva. Ebben az értelemben, úgy érzem, hatalmas szakadék van a közép-európai és az észti színjátszás között. Az alakítások természetessége, mesterkéletlensége különösen a Szputnyik Hajózási Társaság *Bérháztörténetek 0.1* és a TÁP Színház *Kurátorok* című előadásában volt feltűnő.

A *Bérháztörténetek*ben leginkább a jelenetek természetes folyása tetszett. Látszott, hogy a társulatnak belső igénye van az előadás létrehozására, hogy a zömében fiatalokból álló csapat olyasvalamit csinál, aminek nagyszerűségéről meg van győződve. Az előadást építő energiák forrása a színész, aki saját maga dolgozza ki jelenetét, szövegét, magát az előadást, ahelyett hogy előre gyártott anyagot használna fel. Különösen tetszett Bodó rendezésében, hogy 2008 novemberének magyar realitását mutatta be, rávilágítva: a művészet nyersanyaga nemcsak valamilyen elképzelt térben vagy a távoli múltban kereshető, hanem közöttünk van, és lehetőségünk, sőt kötelességünk, hogy észrevegyük és színpadra állítsuk – még ha ez nagyobb kockázattal jár is, mintha klasszikusokat adaptálnánk.

Ennek a törekvésnek a hiánya – saját ötletekből és egyéni meglátásokból létrehozni egy előadást – az észti színház egyik legnagyobb gyöngesége. Nagyon kevés olyan rendező vagy társulat van Észtországbán, akik a saját előadásait írják és viszik színre – csupán Tiit Ojasoo, az NO99 Színház, Mart Koldits néhány produkciója és a Von Krahli Teater. Az észti színház meg-

lehetősen szövegközpontú, és a szövegértelmezésben sem különösebben leleményes: ritkán talál elmés kapcsolatot a klasszikus mű és a kortárs észtországi élet között. Ascher Tamás és Schilling Árpád előadásait látva úgy tűnik, Magyarországon ez is erős és színvonalas törekvés.

Nagyon tetszett a *Kurátorok* is, melynek jeleneteit szinte csak az tartotta össze, hogy egyidejűleg zajlottak egyazon épület különböző termeiben. Leginkább a projekt veleszületett demokratizmusa fogott meg: hogy közös keretbe foglal olyan ismert rendezőket, mint Mundruczó Kornél vagy Ascher (akiknek a neve még a magamfajta külföldi számára is ismerősen cseng), kevésbé ismert alkotókkal. És már maga a tény is figyelemre méltó, hogy Magyarországon valaki szervez egy ilyen *brainstorming*-projektet, amely különböző művészeti ágak különböző művészeit fogja össze.

Van ugyanis valami alapvetően értékes abban, amikor egy társulat a semmiből épít fel egy előadást. Ha jól belegondol az ember, Shakespeare és Molière is pontosan így tettek: azért írtak színdarabokat, hogy saját társulatuknak, színészeiknek legyen mivel színpadra lépniük. Természetesen vannak hagyományok, amelyeket igenis alkalmazni lehet és kell annak, aki új művet akar létrehozni. De mégiscsak az új művek azok, amelyek előrevisznek, még akkor is, ha végkiemenetelük sokszor kétséges. Mint a célja felé repülő kamikazepilótáé, aki nem sejtetheti, végül mi fog történni vele.

Jakub Škorpil A FURCSASÁG DICSÉRETE, AVAGY A KÖZÉP-EURÓPA CIRKUSZ

A Hólyagcirkusz Társulat repertoárjának két előadását láttam. Az elsőt, a *Csődcicsérgőt* 2006-ban, a *Jelizaveta Bamot* pedig 2008 novemberében Budapesten, a Kortárs Drámafesztiválon. Az első előadástól kusza, mégis nagyon erőteljes élményeim maradtak: zsúfolt klub valahol Budapest központjában, szerény, de ott-honos színházterem; és mindenekelőtt a furcsán lassú előadásmód, a különös, házilag készített hangszerek, a bohócfehérbe öltözött előadók és a számomra kibogozhatatlan szöveg. Meg a nyomtatott szinopszis, amely teljesen fölösleges. Nem pontatlansága miatt, vagy mert félrevezető, hanem mert a textus még akkor sem lényegi eleme a Hólyagcirkusz előadásának, ha fel is bukannak benne Thomas Bernhard- vagy Márai-szövegek. A *Csődcicsérgő* kulcsa ugyanis az atmoszféra, amely szinte az első pillantásra ismerősnek

hat. Ennek felfogásához nincsen szükség speciális kódkészletre: az előadás nem intellektuális, hanem érzelmi csatornán lép kapcsolatba a nézővel – ha úgy tetszik: konnotatív, nem denotatív módon. Nagyon hamar feladom, hogy a *Csődcicsérgő* szövegstruktúráját és jelentését megfejtsem, inkább átengedem magam a lassú áramlásnak.

És látom, ahogy valaki tojást süt egy gázégőn; ahogy valaki más időközönként elhagyja a színpadot, bűnterhelt és bocsánatkérő arccal, hogy aztán pár pillanat múlva vizelettel töltött befőttesüveget hozzon vissza magával; ahogy egy harmadik – ez a vakok sorsa – csak ül és hallgat türelmesen, de nagy figyelemmel. És időről időre zenélnek is – tökéletes és gondolatébresztő muzsikát. Két, a színpad teljes hosszában kifeszített húron, a díszlet oldalfalán, ahova rezonáló táblákat rejtettek el, szöghegedűn, vagyis egy fakockába vert szögken, esetleg befőttesüvegeken. (És persze szokványosabb hangszereken is: csellón, hegedűn, dobbon.) A zene és a zenélés aktusának belső lendülete, ereje a játék természetes része, egyike a sok *hangnak*, amely az előadás harmóniáját építi.

Különleges elem a színészi játék is: egészen sokáig az volt az érzésem, hogy az összjátékra nagy hajlandóságot mutató amatőröket látok. Pontosán emlékszem játékuk sajátos szenvtelenségére, melyet szándékosan nem nevezek a szereptől való távolságtartásnak, hiszen ez valamiféle színészi technika alkalmazására utalna. A *Csődcicsérgő* minden színpadi történése véletlenszerűnek és természetesnek hatott – éppen annyira,

amennyire természetes, amikor egy bohóc a tökéletesen sima talajon megbotlik, és esés közben bukfeneket vet. Nem az a fajta naturalizmus ez, melynek színháza a mímelte valóság logikáját követi. Az előadásban a különcök, bohócok és komédiások nem kauzális, nagy képzelőerejű gondolkodását látjuk.

A *Csődcsicsergő* tulajdonképpen hajszálpontosan kivitelezett, sok humorral, jó időzítéssel és helyes arányérzékkel elrendezett ötletkavalkád. Mindegyik leleményét felsorolni lehetetlen, de áll például egy mechanikus metronómba bújtatott ember a színpad közepén. Az a metronóm azóta sem hagy nyugodni, folyamatosan azon töpreng, hol is láttam korábban. Aztán eszembe jut Man Ray fotója és szobra a metronómról, amelynek ingájáról Isten szeme tekint le. Azt jelentené ez vajon, hogy a Hólyagcirkusz Társulat művésztét – akárcsak Rayét – kapcsolatba lehet hozni a szürrealizmussal vagy a dadaival? Közvetlenül semmiképpen. Itt hiányzik a szürrealizmus *hivalkodó* ötletessége, és a dada direkt provokációinak és karikatúráinak sincsen semmi nyoma. Rokonsági viszony inkább azokkal a kabarékkal van, amelyekből az említett stílusirányok merítkeztek; és azokkal az elemekkel, amelyeket azok szinte mellékesnek tekintettek: a metaforával, a hiperbolával, a játékossággal, a sajátos, meglehetősen fanyar humorral. (Lásd May Ernst kollázsait, René Magritte festményeit vagy Christian Morgenstern verseit.)

E játékos, fanyar humor forrása a nosztalgia: furcsa, szokatlan, de mégis ismerős érzés – à la Közép-Európa. A *petit joy* világa, amelynek nincsenek ambíciói, és nem harcol. Olyan világ, amely a tükörtörés, a bécsi szelet, a *bratwurst* vagy a mindennapi, kocsmafüstben elfogyasztott sör, a kávézó törzsszatalánál megivott feketék kontextusában mutatja meg önmagát. Olyan világ, amely semmiképpen sem modern, inkább praktikátlan, de mégis furamód stabil, és a biztonság érzetét közvetíti a polgárainak – az otthon biztonságát. És hogyan történhet, hogy én, aki teljesen más nyelvi közegből és többé-kevésbé más kulturális paradigmából származom, mégis otthon érzem magam az előadásban? Közép-Európa alapvetően nem politikailag, földrajzilag, történelmileg különül el, jut eszembe, hanem sajátos humora és humorérzéke által.

Nagyon kíváncsi voltam, hogy e „másik” Közép-Európa szellemi képviselőjeként a Hólyagcirkusz Társulat hogyan viszi színre Danyiil Harmsz *Jelizaveta Bam*-ját: egy olyan darabot, amelynek látszólag nagyon erős orosz gyökerei vannak. Harmsz szövegét a harmincas évek Szovjetuniójára és szerzőjének tragikus sorsára való utalások terhelik, s erre épített minden, általam korábban látott *Jelizaveta Bam*-előadás is. Harmsz vagy Vvegyenszkij szövegei persze olvashatók koruk allegóriáiként is, sötét humorukat csupán a sztálini terror elleni védekezőreakcióként értelmezve, ám egy ilyen színpadi értelmezés meglehetősen leegyszerűsítő lenne. A Hólyagcirkusz ellenben nem a kegyetlen időkről rajzol képet, csupán a harmszi világ atmoszféráját idézi meg. Egy fiatal lány – valószínűleg a címbeli Jelizaveta, bár valamilyen szempontból az előadás ösz-

szes szereplője többé-kevésbé Jelizaveta – a revolverét tisztítja, meglehetősen hosszán, majdnem a szakértő elkötelezettségével. Három (komikus) rendőr tör be a szobába minden engedélykérés vagy kopogás nélkül, és úgy tesznek, mintha otthon lennének, mintha az ilyesmi teljesen természetes lenne. Nem agresszívek abban az értelemben, ahogyan az önkényuralmi rendszerek rendőrségét általában elképzeljük, inkább primitív embereknek tűnnek, akiknek hatalom hullott az ölükbe, hogy azt kezdjenek vele, amit akarnak. Közben pedig úgy tűnik, szégyellik magukat, vagy talán egyfajta tiszteletet éreznek a többi szereplő iránt. Egyikük folyamatosan vicces történeteket ad elő, másíkuik szerelmes lesz, csak a vezetőjük tűnik félelmetesnek, de ő is csupán játssza a kemény fiút: leül, kigombolja a kabátját, leveti a cipőjét, majd egy kis kávé és vodkát iszik...

Míg a *Csődcsicsergő* hemzseg az ötletektől, a *Jelizaveta Bam* sokkal takarékosabb ebben a vonatkozásban. Az előadás során mindvégig megmarad az álomszerű atmoszféra, az érzet, hogy saját világukban élő alakokat látunk – de ez Harmsz hőseinek megszokott világa: olyan környezet, amelyben a miénktől teljesen eltérő törvények uralkodnak. A szöveg tehát eluralja az előadást: a színpadi változat elmeséli, elszavalja azt. Ha a *Csődcsicsergő* színpadi kollázs vagy zenei kabaré, a *Jelizaveta Bam* inkább harmonikakönyvre emlékeztet: többé-kevésbé önálló képek sorozata, amely Harmsz meséit és irodalmi csemegéit illusztrálja. Így az előadók arra kényszerülnek, hogy színészként viselkedjenek – a szó tradicionális értelmében –, azaz láthatóan szerepet játsszanak, és előre betanult szöveget szavaljanak. Akik a *Csődcsicsergő*ben természetesnek hatottak, itt sikertelenül igyekeznek, hogy elhitessek velünk szerepeiket.

Nem gondolom, hogy a Hólyagcirkusz Társulat változtatott volna szokásos munkamódszerén, amely kollektív improvizációs próbafolyamatra épül, irodalmi és zenei ihletforrások felhasználásával. Ám Harmsz szövege ez esetben „ráült” az előadásra, és nem hagyta, hogy az alkotók szabadon dolgozzanak rajta. A Hólyagcirkusz a *Jelizaveta Bam*mal sokkal kevésbé tűnt cirkusznak, mint inkább tradicionális színháznak. Megőrizte ugyan alapvető jegyeit, de veszített valamit a varázsából. Ahogyan cseh rokonai – Petr Nikl vagy a Brothers Formans Theatre – is ugyanezekkel a problémákkal küszködnek. Amikor megengedték maguknak, hogy kilépjenek a szigorú szerzői színház formájából, és a Divadlo Archa vagy a Cseh Nemzeti Színház számára dolgoztak, éppen előadásaik lényege sérült: bár az alkotók kézjegyet erősen magukon viselték, az előadás egész – vagy egy másik szerző, rendező – miatt saját énjük tekintélyes részét fel kellett adniuk. Ők is, mint a Hólyagcirkusz, igazán a peremvidéken és az egészen kis léptékekben vannak otthon. Olyanok, mint a gyerekek: ha ők maguk szabadon és élvezettel játszanak, akkor teszik teljessé közönségük örömét. Amiket létrehozhatnak, tulajdonképpen apróságok – de hatalmas apróságok.

Csurkovics Iván

HORVÁT

TÜKÖR, MAGYAR

TÜKÖR

Közismert tény, hogy a horvát és a magyar kultúrát számos szál fűzi össze. Mindez leginkább a részben közös történelem következtében kialakult jószomszédi viszonyoknak köszönhető. Amikor 2004-ben, magyar–horvát etnikumú, kettős kulturális identitású egyetemi hallgatóként megkezdtem egyszemeszteres részképzésemet az ELTE Bölcsészettudományi Karán, azt hittem, olyan kultúrába érkezem, amelyet már jól ismerek. Elvégre bár Zágrábban élek, a Vajdaságban születtem, és egy ideig részben magyar környezetben nevelkedtem, később pedig szándékosan törekedtem arra, hogy „otthonos” maradjak a magyar kultúrában. Korábban már több ízben ellátogattam Magyarországra, különösen Budapestre, a zágrábi bölcsészkaron a másik szakom a hungarológia volt, és a kulturális élet, többek közt a színház iránt is mindig élénken érdeklődtem. Minden feltétel adott volt tehát ahhoz, hogy jól feltaláljam magamat a magyar fővárosban, hiszen – gondoltam – szabadon ingázhatok a két amúgy is rokon kultúra között.

Csakhogyan kiderült: a két kultúra rokonsága mégsem olyan szoros. A második világháború után a két ország teljesen más politikai helyzetben találta magát, a kilencvenes években pedig mindkettő másféleképpen volt elfoglalva a rendszerváltással. Horvátország, sajnos, még az országban zajló háborúval is, tehát egyiküknek sem igen volt ideje a kulturális együttműködés ápolására. Horvátországnak a szuverenitás megszerzésének folyamatában fontos volt az őt Nyugat-Európa-hoz fűző kulturális szálak hangsúlyozása, az ország közvetlen környezetét pedig inkább a kissé szégyellt Balkánnal, mint a később divatosá vált „Közép-Európa” fogalmával azonosította. Ennek következtében csak a 2000-es években kezdett újra egymás felé közelíteni a két kultúra. Az első jelentősebb, színházi jellegű kontaktus a rijekai Nemzetközi Kamaraszínházi Fesztivál keretében jött létre. Mire én Budapestre érkeztem, Zsótér Sándor Euripidész *Bakkhánsnők*-rendezését és a Krétakör Színház *W – Munkáscirkuszát* már bemutatták Rijekában, s a horvát szakmai körökre különösen az utóbbi tett mély benyomást.

Viszonylag gyorsan rájöttem arra, hogy Magyarországon más színházi viszonyok uralkodnak. Bár az or-

szág lakossága duplája a horvátországinak, a két ország színházi miliője (a két fővárosé pedig még kevésbé) nem 1:2 arányú. Sohasem felejttem el a pillanatot, amikor először kezembe vettem a *Súgót*. Teljesen elveszttem a szédítő mennyiségben, egy-két korábbról hallott kőszínházén kívül meg sem tudtam jegyezni a rengeteg társulat és teátrum nevét. Nem beszélve a repertoárról: Zágrábban – ahol Horvátországban a legnagyobb a színházi kínálat – középiskolás korom óta nem játszott, a drámairodalmi kánonban azonban kimagasló helyet elfoglaló darabok a budapesti színházak műsorán több rendezésben is szerepeltek! Természetesen első pillantásra nehéz volt átlátnom a teljes választékot, így néhány tekintélyes rendezői név mellett csak a szerzők és a darabok jelenthettek számomra útmutatót. (Jó néhányszor be is tévedtem kétes minőségű előadásokra, de ezzel is tapasztalatot szereztem.)

A piaci szellem logikájának eluralkodása a kulturális életben, ami Zágrábban a rendszerváltás óta annyiszor váltott ki elégedetlenkedést, Budapesten időnként – különösen számomra, aki mindenképpen vendég voltam és maradtam ebben a stimuláló közegben – pozitív fényben mutatkozott meg. Elitizmusból magamban néhányszor el is utasítottam, amikor a ruhatáros, a pénztáros udvariasságból „jó szórakozást” kívánt, de idővel beláttam, hogy ez a formáság hitelesen érvényes a műfajilag és stílusában oly sokszínű budapesti kínálat minden egyes darabjára. A közönség akár operettet (el sem tudtam képzelni, hogy a műfajnak ekkora közönsége van Budapesten!), akár musical-előadást, akár kortárs-tánc- vagy alternatív színházi előadást tekint meg, élvezetből teszi, bizonyos értelemben szórakozik.

Lassan pedig az úgynevezett szakmai körökbe is sikerült besettenkednem. Az ELTE Bölcsészettudományi Karának Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszékén és magyar szakán ugyanis – Zágrábbal ellentétben – a képzés nem csupán elméleti, színháztudományi, hanem gyakorlati is egyben. Habár Zágrábban is hallgattam kiváló horvát szakemberek előadásait, a színházi gyakorlatnak valahogy mégsem volt helye az ottani bölcsészkaron. Budapesten tettem meg az első lépéseket a kritikairás mesterségének elsajátításában. Szinte véletlenül megindult egy folyamat, amelynek következtében – furcsa módon – bizonyos szempontból nagyobb rálátásom nyílt a magyarországi színházi szakmai körökre, mint amekkorával a mai napig rendelkezem a horvátországról.

Ez azért is furcsa, mert a színházi kritikusok a budapesti kulturális életben nem játszanak sokkal nagyobb szerepet, mint Horvátországban, és bár sokkal többen vannak, számuk nincs arányban a két ország színházi élete közötti különbséggel. Az említett rijekai, továbbá a Zágrábi Világszínházi Fesztiválon (a sokkal nagyobb POSZT-hoz hasonlóan) nálunk is összegyűlik az ország színházkritikusainak zöme. De emellett mégis az volt a benyomásom, hogy a magyar kritikai körök nyitottabbak, dinamikusabbak, több a publikálási lehetőség, és így még a hozzám hasonló kívülállóknak is adódik mód arra, hogy kifejtsék a véleményüket.

Sőt, „továbbtanulási” lehetőségek is kínálkoznak a világszerte megszervezett kritikai szemináriumok keretében, amelyek közül kettőn alkalmam volt részt venni Magyarországon. Érdekes, hogy ezek a workshopok

mindkét esetben alternatív (előadásokat is bemutató) színházi fesztivál keretében jöttek létre. Ez mindenképpen az alternatív színház nyitottságát bizonyítja, azt, hogy fontos számukra a befogadóval folytatott kommunikáció és a szakmai visszajelzés minősége. 2005 nyarán a Szegedi Alternatív Színházi Szemlén, legutóbb pedig 2008 őszén a Kortárs Drámafesztivál keretében megszervezett szemináriumon szerepeltem, rendkívül hasznos tapasztalatokat szerezve. Az, hogy az ilyen, alternatív színházi értékeket képviselő, új utakat kutató rendezvények igazi „műhelyhangulatban” zajlanak, azért hasznos, mert a heterogén kínálat mindegyik kikerüli a felületes megítélés lehetőségét, a beidegződő állásfoglalást, és reakcióra készet.

Csupán egy példát említek, amely ebből a szempontból is jól szemlélteti a horvát és a magyar színházi kultúra közötti különbséget. A kortárs költők, írók és a színházi emberek között Magyarországon nagyobb az együttműködés. Így például bármit gondol is az ember Szálinger Baláznak a ForteDanse *Kalevala*-előadásában felhasznált szövegéről, azt nem lehet kétségbe vonni, hogy az író-átíró szorosan közreműködött Horváth Csaba koreográfus-rendezővel. Eddigi horvát színházi tapasztalataimmal szemben az is nóvumként hatott, hogy a kortárs tánc mitikus-epikus anyagból kibontakozva jutott el kortárs (például ökológiai) problémák taglalásáig. Ezzel ellentétben a horvát kortárs tánc gyakran a referencia teljes hiányában érdektelenné válik, vagy az úgynevezett „aktuális”, kifejezetten kortárs témákba menekül, elutasítva a kontinuitást különböző irodalmi, színházi hagyományokkal. (Az igazsághoz

tartozik, hogy az utóbbi években itt is van kivétel: a zágrábi Teatar ITD két, az operavilágra gyakran a tánc vagy a fizikai színház eszközeivel reflektáló, *Dido és Aeneas* és *Ariadné Naxosz szigetén* című produkciója, ezek azonban nem használnak a Szálingeréhez mérhető önálló szövegeket.)

A Kortárs Drámafesztiválon lehetőségem nyílt arra, hogy egy előadás díjazásával nyilvánosan is véleményem nyilvánítsak. A zsűritagok közül talán én voltam a leghatározottabb abban, hogy a díjat a Szputnyik Hajózási Társaság *Bérháztörténe* 0.1 című előadásának ítéljük oda. Bodó Viktor a *ledarálnakeltűntem*-mel Horvátországban (is) nagy sikert aratott, 2007-ben elnyerve az említett rijekai fesztivál fődíját. Ám ezt minden törekvésem ellenére sem sikerült megtekintenem Budapesten, így a *Bérháztörténe* 0.1 volt első találkozásom Bodó színházával. Azonban nincs lelkiismeret-furdalásom, hogy tapasztalatlanságom okán esetleg túl lelkesen fogadtam volna. Egyrészt magyar nyelvtudásom és a magyar (színházi) kultúra ismerete miatt többi külföldi kollégámmal szemben jobban tudtam értékelni az előadást, másrészt pedig talán valóban úgy reagáltam, mint egy „átlagos” horvát néző, a horvát színházi ízlést tükrözve. Ugyanez érvényes és be is bizonyosodott más, ezúttal zágrábi magyar színházi vendégszereplés esetében is. Elismerő véleményemet Pintér Béla *Parasztoperájáról* az Eurokaz alternatív fesztiválon, a Krétakör Színház *Feketeországáról* és a Katona József Színház *Ivanovjáról* a Zágrábi Világszínházi Fesztiválon ugyanis egyhangúlag megerősítették a horvát kritikusok.

Jászay Tamás A SZÍNHÁZÜZEM ÁRNYÉKÁBAN

(1)

A magyar színházi szakma jó ideje vitázik arról, hogyan kellene megújítani a kőszínházakra és az általuk/bennük működtetett állandó társulati rendszerre alapított hazai színházi struktúrát. A meglévő szerkezet fő jegyeit Imre Zoltán egy 2003-as írásából idézzük. Eszerint a hagyományos színház: „1. állandó társulattal rendelkezik; 2. repertoárrendszerben működik; 3. létmódja üzemszerű; illetve 4. az államilag finanszírozott színházi struktúrán belül esik.”¹ A magyar kőszínházak jelentős anyagi és művészi, társadalmi és politikai össz-

szefogásról tanúskodó szervezetek, melyek azonban képtelenek a megújulásra, de még arra is, hogy ha a Kelet-Európában megszokott fáziskéséssel is, de lépést tartanak a világban (illetve a világ színházi életében) bekövetkező változásokkal.

Ahogy dolgozatunk címében jeleztük: működésüket tekintve üzemek, gyárak ezek, melyek a második világháború lezárását követő rendezés óta szinte változatlan formában léteznek. A rendszerváltozás után a kettős kódolás szisztémája értelmetlenné vált, és a színház presztízse látványosan visszaesett. A színház többé nem társadalmi ügy, nem eszköze az ideológiai ellenállásnak. A színházba járásnak nincs tétje, a többség számára csupán a szórakozás egy megszokott módját jelenti.

A kőszínházak pusztasága okán is kivételes értéket képviselnek a magyar kulturális életben, azonban – társadalmi, politikai, technológiai stb. változások miatt – mára az is világossá vált, hogy szerepük és működésük újragondolása elengedhetetlen ahhoz, hogy a magyar színház Európa és a világ színházi életének számon tartott szegmense legyen. Ha ugyanis a színházra mint a körülöttünk működő világ megértésének egyik lényeges eszközére gondolunk, korántsem mindegy, hogy a globalizáció, az egységesült Európa és – ma már hozzátelhetjük – a gazdasági világválság korában mit várnunk a színházról, és cserébe milyen perspektívát biztosítunk számára.

¹ Idézi Leposa Balázs (2008): Az ellenszínház mint alternatíva: A Stúdió „K” Woyzeckja. In *Alternatív színháztörténetek. Alternatívok és alternatívák*. Szerk. Imre Zoltán. Balassi Kiadó, 2008, 207.

Az új kihívások keresése helyett azonban úgy tűnik, hogy a magyar (kő)színházi élet zárt, köldöknéző, nem-hogy a látványos újításokat, de még a másképp gondolkodást sem támogató rendszer, amely legfontosabb feladatának évtizedek alatt elért eredményeinek megőrzését tekinti.² A teátrumok helyzetét nem könnyíti meg a politika térnyerése: vidéken alig akad színház, ahol ne pártpolitikai érdekek mentén, a szakmai szempontok cinikus mellőzésével neveztek volna ki a színiigazgatókat. Márpedig a színház hatalom, különösen egy olyan országban, ahol évente még mindig négy, négy és fél millió színházjegyet adnak el. Ha viszont az új közönség felnevelése helyett a közönség átnevelését szem előtt tartó pártkatonák uralják a terepet, annak a jövő generációkra nézve beláthatatlan következményei lesznek.

(2)

Mindezek ellenére nem temetni jöttünk a színházat: dolgozatunk célja a jelenlegi helyzet vázolása után a lehetséges kiutak bemutatása.

Az utóbbi években megvalósult, illetve felvázolt megoldási javaslatokban közös, hogy a színházat mobilis, nyitott, kíváncsi, a társadalommal szoros kölcsönhatásban létező intézményként képzelik el. (A magyar színház egyik paradoxona, hogy az Európában oly lényeges társadalmi vagy politikai, a legszorosabban értett jelenünkről gondolkodó színház nálunk gyakorlatilag nem létezik. Amikor mégis megjelenik, akkor viszont a politikai élet egy jól körülhatárolható csoportja és szimpatizánsaik azonnal és élesen ágálnak ellene.) A színházról másképp gondolkodók közül a legtovább tartó és nemzetközileg is elismert kísérlet a Krétakörhöz fűződik. A Schilling Árpád és Gáspár Máté vezette társulat majd' másfél évtizedes létezése alatt többek között felismerte, hogy a megváltozott világnak a színházban is tükröződnie kell: ha a közönség nem megy színházba, akkor a színháznak kell házhoz mennie (lásd *hamlet.ws*). Bizonyították, hogy szakmai és közönségsiker nem zárja ki egymást (*Siráj, Feketeország*). Idővel kiemelt támogatást már igen, állandó játszóhelyet azonban továbbra sem kaptak: ekkor megmutatták, hogy színházat nemcsak a XIX. század végén emelt, díszes palotákban lehet csinálni, hanem sziklakórháztól romtemplomig, rakétaállomástól cirkuszig bárhol. Rámutattak, hogy a művészet nem helyi érdekű és érvényű: nagy visszhangot keltő előadásaikkal körbeutazták a világot. Amikor a társulat vezető Schilling – aki 2009-ben az Európai Színházi Unió által kiadott 11th Europe Prize New Theatrical Realities díjazottjai között szerepel – nemrég úgy döntött, hogy a Krétakört újrarajzolja, sokan a társulat, s ezáltal bármiféle színházi újító szellem megszűnéséről kezdtek vizionálni.³ A Krétakör vezetői számára a nagyfokú professzionalizálódás szolgált intő példaként: letörölték a gondolkodó színház védjegyévé vált szimbólumot, a krétakört, hogy mindent újra kezdjenek.

Hasonló lépésre szánta el magát Hudi László és Imre Zoltán, amikor 2007-ben a budapesti Nemzeti Színház vezérigazgatói posztjára kiírt pályázaton indult. A National Theatre of Scotland „virtuális” nemzeti színházának működését figyelembe vevő koncepciójuk lényege a hatékonyság érdekében az állandó társulat és az állandó épület megszűnését is jelentette volna. Elképzelésük

szintén a Nemzeti Színház produkciós házként szolgálja a legszélesebb közönségrétegek igényeit (pályázatuk alcíme is ez: *Nemzeti Színház – mindenkinek!*). Dolgozatuk – a fentiek után aligha meglepő módon – nem nyert, helyettük az igényes művészszínházi koncepcióval, számos újítási elképzeléssel, de korántsem radikális koncepcióváltással jelentkező Alföldi Róbert lett a befutó. Nánay István kritikust idézzük a pályázat kapcsán: „Nem Imre Zoltán elképzelését tartom életképtelennek, hanem a magyar állapotokat éretlennek. Nem kellett jösthetség ahhoz, hogy a Hudi Lászlóval közös pályázat sorsát előre lehessen látni, hiszen sem a politika, sem a szakma nincs felkészülve egy, az eddigi gyakorlattól gyökeresen eltérő színházi koncepció befogadására.”⁴

(3)

De akkor mire vagyunk felkészülve? A természetlen szócsaták felidézése helyett érdemes a gyakorlat felől közelíteni. Úgy tűnik, a sokak által kárhoztatott, mindenestül elavult rendszer kitermelte az ellenanyagot, vagyis – aligha függetlenül a Krétakör példájától! – nagyjából az utóbbi évtizedben létrejöttek és létrejönnek azok a műhelyek, melyek a színházi létezés eltérő lehetőségeit mutatják meg. Az egyes társulatok közötti különbségek miatt nehéz őket egy zászló alatt egyesíteni, miközben szinte mind hasonló adottságok között kénytelenek dolgozni.

Mielőtt rátérnénk a társulatok rövid bemutatására, néhány szót ejteni kell a Kortárs Drámafesztiválról, amely 1997-es indulása óta deklaráltan felvállalja a hazai innovatív színházi műhelyek támogatását. Teszi ezt azzal, hogy az előbb két évente, majd minden évben megrendezett budapesti fesztiválon fellépési lehetőséget nyújt a kőszínházi struktúrán kívül létező csapatoknak. S bár a szintén hosszú múlttal bíró alternatív színházi fesztiválok is ezt célozzák, a Kortárs Drámafesztivál nemzetközisége révén hoz újdonságot: a külföldi színházi szakemberek a fesztivál alatt megismerkedhetnek a magyar színházi élet egy jelentékeny, ám az átlagos színházba járó érdeklődését gyakran elkerülő szeletével. Ez pedig nem kevés lehetőséget rejt magában a legtöbbször kezdetleges nemzetközi kapcsolatokkal is alig rendelkező magyar független társulatok számára.

A szóban forgó társulatok definiálása körüli terminológiai bizonytalanságot mutatja, hogy az eddigiekben a „struktúrán kívüli”, a „független”, az „alternatív”, a „kőszínház ellen/mellett működő” fogalmak kerültek szóba meghatározásféle gyanánt. Születési és működési körülményeik alapján azonban a Patrice Pavis *Színházi szótár*-ában is szereplő „kollektív alkotás” (*création*

² Vö. Hudi László és Imre Zoltán (2007): *Pályázat a Nemzeti Színház vezérigazgatói posztjára*. Különös tekintettel a II. (Történeti kitekintés a Nemzeti Színházakra) és III. fejezetre (*Magyar színházi környezet*). A pályázat teljes terjedelmében olvasható itt: *SZÍNHÁZ*, 2008. március.

³ Arról, hogyan képzelel el ma a színházcsinálást Schilling, lásd *Egy szabadulóművész feljegyzései* című kötetét (Budapest, 2007, 2008). A szöveg teljes egészében olvasható az Interneten. Az első változat: http://m.blog.hu/kr/kretakor/file/schillingarpad_szabadulomuvesz2007.pdf. A második változat: http://m.blog.hu/kr/kretakor/file/schillingarpad_szabadulomuvesz2008.pdf

⁴ Nánay István: Egy elszalasztott lehetőség. *SZÍNHÁZ*, 2008. május, 2.

collective, collective creation)⁵ fogalma kisebb-nagyobb megkötésekkel többükre is alkalmazható.

A kollektív alkotás főbb jegyei: az előadást nem egy személy, hanem egy csapat jegyzi; a próbafolyamat során gyakran improvizációk révén alakul ki a szöveg; a színészeknek gyakran maguknak kell kutatást végezni, anyagot gyűjteni (lásd Mnouchkine; ezzel is összefügg a kollektív alkotás élénk érdeklődése az aktuális társadalmi, politikai problémák iránt); a dramaturgiai munka csak javaslatokkal avatkozik be a koncepcióba; amikor a folyamat elérkezik az improvizatív elemek összehangolásához, azt a rendező vagy a dramaturg végzi el, ám ez nem feltétlenül mond ellent a kollektív rendezés fogalmának. A lényeg nem annyira a bemutató, vagyis a végeredmék, hanem maga a folyamat, a közösen bejárt út.

A kollektív alkotás eredetileg a hatvanas–hetvenes években jelent meg,⁶ s a kiindulási pontot a szerző és a rendező zsarnoki uralma és a színház iparosodása elleni lázadás, illetve a színházi tevékenység rituális és kollektív aspektusának újrafelfedezése jelentette. Amikor az improvizáció, a kollektív munka, a kísérletezés előtérbe kerül, a színházcsinálók valójában nem tesznek mást, mint visszatérnek a színház legősibb, közösségi alapú működési modelljéhez.⁷ A *The Oxford Companion to Theatre* vonatkozó szócikke⁸ ezáltal vél kapcsolatot felfedezni a kollektív alkotás és a commedia dell'arte, illetve a Shakespeare-hez, Molière-hez hasonló alkotók munkája között.

Pavis beszél a módszer minket érdeklő továbbéléséről vagy újjászületéséről: „Manapság a kísérleti színházban gyakori a hasonló munkamódszer alkalmazása, ugyanakkor a magas színvonalú eredmény elérésében nem elhanyagolható a résztvevők magas fokú képzettsége és sokoldalúsága, nem is beszélve a csoportdinamikai problémákról, amelyek bármelyik pillanatban romba dönthetik az ilyesfajta kezdeményezéseket.”⁹

(4)

Dolgozatunk záró részében a 2008. évi Kortárs Drámafesztiválon fellépő magyar társulatok egy részére fókuszálunk. Célunk munkáik közös vagy éppen eltérő gyökereinek és elemeinek a felmutatása. E társulatok útját tágabb kontextusban értelmezve tekinthetjük a fennálló színházi rendszer újrastrukturálására vonatkozó, alternatív megoldási javaslatoknak is. Az esetek, személyek, szituációk, társulatok és problémáik egyediségét mindvégig szem előtt tartva arról szólunk, milyen lehetőségei vannak ma a színháznak, ha a létező struktúrán túllátva próbál gondolkodni önmagáról. Az alábbiakban a már több mint másfél évtizede létező, ám széles körű (el)ismertségre csupán az utóbbi néhány évben szert tett TÁP Színház (vezeti: Vajdai Vilmos), az 1997-ben alakult Hólyagcirkusz Társulat (vezeti: Szőke Szabolcs), az 1998 óta működő, nemzetközileg is számon tartott Pintér Béla és Társulata (vezeti: Pintér Béla), a 2002-ben létrejött Maladype Társulat (vezeti: Balázs Zoltán) és a legfiatalabb, a 2008-ban alakult Szputnyik Hajózási Társaság, Modern Színház- és Viselkedéskutató Intézet-Labor (vezeti: Bodó Viktor) szolgál vizsgáldásunk alapjául.

Mindegyik társulat középpontjában egy-egy markáns, jól képzett, többnyire a hagyományos színházi formákat jól ismerő, de azokkal azonosulni nem akaró személyiség áll. Találunk köztük zenészi (Szőke), táncos- és alternatív színházi (Pintér), kőszínházi színészi és/vagy rendezői múlttal (és részben jelennel) rendelkező alkotót (Balázs, Bodó, Vajdai). Sokfelől jöttek és sokfelé tartanak, miközben mind bizonyították, hogy állandó alkotótársakkal az oldalukon képesek egy saját társulat életének a megszervezésére. Ahogy alkalmasak a valódi műhelymunka feltételeinek megteremtésére is, vagyis arra, hogy társulatuk tagjainak perspektívát kínáljanak: fejlesszék, és ne csak saját elképzeléseik végrehajtására használják őket.

A vezetők többnyire megérik azt a pillanatot, ami óhatatlanul elérkezik minden, magát egy markáns vezető alá rendelő csapat életében, azaz ha úgy hozza a szükség (hogy ez a megújulás immanens kényszere-e, vagy pedig a külső elvárásokhoz való alkalmazkodás indokolja, kérdéses), képesek váltani, azaz (látszólag) nyitottak az új impulzusokra. Ugyanakkor a központi személyiség mindent eldöntő szerepét mutatja, hogy fennállása alatt a Hólyagcirkusz egyszer (Jeles András), míg a Maladype mindössze kétszer dolgozott vendégrendezővel (Zsótér Sándor, Claudio Collová), a többiek esetében mindig kollektív alkotásról (Hólyagcirkusz), illetve a társulatvezető rendezéséről beszélhetünk (Bodó, Pintér). A sokáig inkább laza baráti társaságra emlékeztető TÁP Színház működése kilóg a sorból. Alapemberek vannak, társulat nincs: az alkalmi tagok egy része neves művész, akik kőszínházi feladataik végeztével, este tíz-tizenegy óra körül örömmel szállnak be a teljesen örült, gyakran improvizációkon alapuló, a kö-

⁵ Kollektív alkotás. In Patrice Pavis: *Színházi szótár*. L'Harmattan, 2006, 238.

⁶ Guglielmo Schininà a világszínház kontextusába ágyazva beszél a Pavis által jelzett folyamatokról (Guglielmo Schininà: Here We Are: Social Theatre and Some Open Question About Its Developments. *The Drama Review*, 2004, 17–31.). A szerző Julian Beck és Judith Malina (Living Theatre) nevét említi kezdőpontként, majd Richard Schechner (Performance Group), Luiz Valdez (Teatro Campesino), Peter Schumann (Bread and Puppet Theatre), Augusto Boal, Vianna Filho következik. Európából Jerzy Grotowski, Eugenio Barbat és Peter Brookot nevezi meg mint az „új színház” követőit. És nem feledkezhetünk meg azokról a színházi műhelyekről, melyek a hatvanas–hetvenes évektől Magyarországon is jelentkeztek, s melyek képviselői (Fodor Tamás, Halász Péter, Paál István, Ruszt József) létrehozták az alternatívát, a „másik színház” fogalmát. A kollektív alkotás fogalmát itt tehát eredeti, részben történeti kontextusától elszakítva használjuk.

⁷ Vö. a Pavis által is a módszer egyik alkalmazójaként idézett Ariane Mnouchkine egy megjegyzésével: „De az alkotás kollektív, sőt abszolút kollektív lehet, éppen akkor, ha mindenki a helyén van, és minden funkciójában maximális kreativitást fejt ki, továbbá ha van valaki, aki mindezt összefogja. Ez semmiképpen sem jelent valamilyen hierarchikus látásmódot. Nem igaz az sem, hogy mindent együttesen hozunk létre. Mindenki alkot, egyik a másik után, de ha mindenki egyszerre alkot, rövidzárlat keletkezik, mint amikor mindenki egyszerre beszél. Mindenkinek legalább lehetőséget kell kapnia rá, hogy övé legyen a szószék, máskülönben kész a ramazuri. Persze a rögtönzésben ilyen is létezik.” Towards a New Form: From an interview with Ariane Mnouchkine by Denis Bablet. In *Collaborative Theatre: The Théâtre du Soleil Sourcebook*. Compiled and ed. by David Williams. London and New York, Routledge, 2005, 57.

⁸ Collective Creation. In *The Oxford Companion to Theatre*. Ed. by Phyllis Hartnoll. Oxford, 1995, 165.

⁹ Pavis: i. m. 238.

zönség hangos jókedvétől kísért projektekbe.¹⁰ A Kortárs Drámafesztiválon látott, közel hatórás, egy bérház összes termét elfoglaló *Kurátorok* című opusnak például az a különlegessége, hogy tizenhat író és tizenöt rendező dolgozott a jeleneteken, melyeket végül Vajdai Vilmos „főrendezett” össze.

A váltásokhoz, a nyitottsághoz visszatérve: a leginkább meglepő fordulat alighanem Balázs Zoltán nevéhez kötődik, aki a Bárka Színház nyújtotta anyagi és infrastrukturális biztonságából, illetve a maga által kifejlesztett, esztétikájában leginkább Robert Wilsonhoz közelítő, Magyarországon egyedülálló rituális színházból továbblépett, hogy új munkáival (*Leonce és Léna*, *Tojáséj*) a színházcsinálás alapjaira kérdezzen rá. Az előadás során a maguk gyártotta hangszereken előállított élőzenével operáló Hólyagcirkusz-előadások viszont mintha egyre szaggatottabb gondolati háttér előtt rögeszmésen ugyanazokat a kérdéseket taglalják hosszú évek óta.

Pintér Béla több szempontból is különleges helyet foglal el a felsorolt alkotók között. Társulata repertoárja évi egy, legfeljebb két darabbal bővül, melyeket minden esetben Pintér Béla ír és rendez, és legtöbbször ő is a főszereplő. Mintha éppen ez vagy ez is csipné a kritika szemét,¹¹ miközben alighanem mind közül a legsikeresebb, *állandó törzsközönséget*, sőt – független színházi közegben Magyarországon ez elég furcsán hangzik – rajongókat magáénak mondható csapatról van szó. Színházukat alkotói-közreműködői maguk is besorolhatatlannak tartják: mintha félúton állnának az alternatív és a hagyományos lét között, miközben az előadásaikra alkalmazott jelzők a szakralistól a giccsesig terjednek. Egy biztos: Pintér Béla egyedülálló receptje bevált, annak ellenére, hogy a hazai kritika több ízben kinyilvánította már, hogy unja a banánt. Ahogy a többi társulat esetében is fordulat volt tapasztalható a *kritikai recepcióban*. Balázs Zoltán szertartásszínházát kezdetben magasztalta a kritika, díjakkal és fesztiválmeghívásokkal halmozták el, majd formalizmussal, öncélú sorminták gyártásával kezdték vádolni. A Hólyagcirkusz keserű bohócai szintén átestek ezen a folyamaton: az akusztikus és vizuális elemek kivételes összehangoltságáról tanúskodó előadásaikat először ámulva dicsérték a recenziók, míg az utóbbi időben szinte láthatatlanná váltak munkáik, már ha a szakmai visszhangot tekintjük.

A szóban forgó társulatokat összeköti, hogy *saját, állandó játszóhellyel nem rendelkeznek*. Mégis mindegyikük kötődik bizonyos színházakhoz, melyek befogadták vagy jelenleg is befogadják őket. Pintér Béláék állapota ideálisnak tűnik: a budai rakparton lévő Műszaki Egyetem emeletén negyven éve működő Szkéné Színházban tartják előadásaikat. Az együttműködés a befogadó színházként működő Szkénének is előnyös, hiszen az előadási napok jelentős részén az állandó közönséget vonzó Pintérék lépnek fel. A Maladype évekig egy kőszínházhoz, a Bárkához kötődött, először lazábban, majd szorosabban. A Bárkát elhagyva azonban nemcsak a társulat összetétele, de művészi kifejezési eszközeik is jelentősen módosultak, jelenleg a belvárosi Thália Színház stúdiószínházában adják elő újraépítendő repertoárjukat. A Szputnyik a fővárosi alternatív színházi és kortárs táncélet egyik, ha nem legfontosabb központjának szá-

mító MU Színházban kapott helyet, bár máshol is készítették már előadást. A TÁP Színház a köztéri performansztól a fiatalok körében népszerű pesti éjszakai szórakozóhelyekig számos, igen változatos helyszínhez kötődik.

Érdeklődésükben, téma- vagy darabválasztásukban meglehetősen nagy szórást mutatnak a társulatok. A Hólyagcirkusz erősen vonzódik a szerzők (Danyiil Harmsz, Thomas Bernhard) és a színpadi eszközök (bohócok, cirkusz) egy jól meghatározható köréhez. A Maladype esetében a Magyarországon nagyon ritkán játszott Ghelderode-, Genet- vagy Hölderlin-darabok után két Büchner-törredék (*Leonce és Léna*, *Woyzeck*) feldolgozása mutatta az érdeklődés eltolódását: az aprólékosan kidolgozott formanyelv után a törredékességből következő szabadság iránti igény erősödött fel. Pintér Béla darabjai legtöbbször személyes élményanyagból táplálkoznak, míg a társadalmi színház fogalmához leggyakrabban a TÁP Színház jár közel: gyűjtöttek már pénzt nyilvános happening keretében a rászoruló politikusoknak, a már említett *Kurátorok*ban pedig a magyar színház finanszírozási rendszere elé állítottak görbe tükröt.

Szándékosan ejtettünk kevesebb szót a Szputnyikról. A csapat 2008-ban alakult a korábban a Krétakörben és a Katona József Színházban is dolgozó Bodó Viktor vezetésével, aki jórészt frissen végzett színészekkel az oldalán vágott neki az ismeretlennek. Helyzetük előnye, hogy „történelmi távlatból” szemlélhetik elődeik intő vagy vonzó példáját. Hátrányt jelent viszont az, hogy éppen most választották az önállósodást: a sanyarú gazdasági helyzetre való állandó hivatkozások miatt a színháznak a világban elfoglalt helye is alig látszik. Bodó saját bevallása szerint erősen szerzői színházban gondolkodik,¹² melynek lényege a műfajok, színházi nyelvek és eszközök keverése, a szüntelen kísérletezés és útkeresés (erre utal a társulat nevében szereplő „labor” szó is). A kísérlet vezetője ugyanakkor különös felelősséggel tartozik nemcsak a társulat tagjainak, de a kísérletet figyelő nézőknek is. Bodó jegyzett és többnyire elismert színházcsinálóként, vagys szakmai oldalról kifejezetten jó hátszéllel vágott neki új projektjének.

A Szputnyik tevékenységének kritikai visszhangja egyelőre vegyes: a türelmesebbek, a hosszabb távon eredményt várók egy útkeresés áldásos vagy kevésbé sikerült állomásairól tudósítanak, míg a pragmatikusabban gondolkodók kudarcról beszélnek. Az igazság feltehetőleg valahol középen van, miközben az biztos, hogy amíg valakiben megvan a bátorság ahhoz, hogy a gazdasági és politikai helyzettől függetlenül gondolkodni és cselekedni merjen, addig van miben reménykedni – a színpadon és a nézőtérén egyaránt.

¹⁰ A TÁP Színház működéséről, helyéről a magyar színházi struktúrában lásd Deres Kornélia – Herczeg Noémi: Egy népszerű alternatív(a). *SZÍNHÁZ*, 2009. január. Vö. még: Legyőztem az ambícióimat. Kővári Orsolya beszélget Vajdai Vilmossal. *Kritika*, 2008/12.

¹¹ Vö. Oroszlán Anikó: Zárt műhelyek, nyitott perspektívák. *SZÍNHÁZ*, 2009. március.

¹² Vö. Esély nyílt a társulatalapításra. Kovács Dezső beszélget Bodó Viktorral. *Kritika*, 2008/9.

Ian Herbert

A SZEMINÁRIUMVEZETŐ

UTÓSZAVA

A fenti írások szerzői a Kortárs Drámafesztivál Budapest 2008 keretében megrendezett fiatal kritikusok szemináriumának résztvevői. Közülük néhányan, egy csapat „szemináriumrajongó”, már jó pár hasonló eseményen részt vett különféle színházi fesztiválok keretében – s 2008 végén jókora adagot kaptak a magyar színházból.

A csoport néhány tagja – mint jómagam is – újonc volt. A fesztivál az utolsó pillanatban kért fel a szeminárium vezetésére, Dirk Pilz, a neves német színikritikus helyett, aki balesete miatt nem lehetett jelen Budapesten. Dirk felvázolta a szeminárium általa elképzelt menetrendjét, melyet egymás igényeinek és elvárásainak megismerése után számos ponton módosítottunk. Úgy találtuk: ebben a csoportban – ahol igen változó tapasztalati háttérrel felruházott, de nagyon határozott elképzeléssel rendelkező emberek gyűltek össze – a legjobb útja annak, hogy a színházhoz és a színikritikához való viszonyunkat megfogalmazzuk, a hét során látott előadások elemzése.

Az én feladatom az volt, hogy figyeljek, és bizonyos mértékig irányítsam a beszélgetést. De szó sem volt arról, hogy tanítani próbáljak – hisz én magam is tanulni jöttem Budapestre, hasonlóan az összes többi résztvevőhöz. Mert határozottan hiszem, hogy a színikritika-írást tanítani nem lehet, megtanulni azonban annál inkább. Személyes tanulási folyamatom évtizedekkel korábban abból állt, hogy több ezer előadást megnéztem, mielőtt arra vetemedtem volna, hogy egyet is nyomtatásban elemezzek. Pályám kezdete óta nézői tapasztalataimat jelentősen kiegészítették a budapesti

szemináriumhoz hasonló személyes találkozások (és néha heves viták) más országok és más színházi hagyományok fiatal és kutakodó elméivel. Számomra e nyílt és korlátozások nélküli eszmecserék – egyaránt távol az egyetemi tanteremtől és a színésztársalgóktól – sokkal produktívabbak, mint bármilyen formális oktatás, és esetenként egész életre szóló revelációval szolgálnak.

„Diáktársaim” – sokan már színháztudományi vagy esztétikai doktori fokozat birtokában vagy úton afelé – igen mély tapasztalatokkal rendelkeztek már a formális megközelítésben, mivel ezek a kurzusok meglehetősen elterjedtek azokban az országokban, ahonnan legtöbbször származik. Az első kérdésem az volt, hogy ismerik-e Hans-Thies Lehmann nagy hatású művét a posztdramatikus színházról. Mindnyájan olvasták már: azok is, akik „általános” közönséghez írnak napilapkritikákat vagy színházi blogbejegyzéseket; és azok is, akik a nagynevű szakperiodikákban publikálnak tanulmányokat a szűken vett szakma számára. Hamar kiderült, hogy a feltételezett olvasó, akinek írunk, jelentősen meghatározza a kritika mibenlétéhez való hozzáállásunkat. A színház iránti szenvedély mégis mindnyájunkat összekötött – ami sajátos, szubjektív módon nyilvánul meg írásainkban.

E szubjektív hangnem érezhető a fenti írások mindegyikében: fiatal kollégáim szövegei témaválasztásukban, kritikai attitűdjükben, műfajukban elképesztő változatosságot mutatnak. Egyesek nemzeti hovatartozásuk kontextusában közelednek a Kortárs Drámafesztiválhoz, értékes bepillantást engedve nemcsak a magyar színházi világba, hanem „otthoni” színházuk kulisszái mögé is. Mások részletesen elemeznek bizonyos előadásokat, tanúbizonyságot adva arról a mély megfigyelőkészségről, amelyet szemináriumi beszélgetéseink mindegyik résztvevőjénél észrevettem. Megint mások arra használják fel az előadásokat, hogy a dráma- vagy színházelmélet őket leginkább foglalkoztató aspektusait domborítsák ki. Szeretném hinni, hogy ezek a dolgozatok – melyeket a szerzők nem anyanyelvükön, hanem angolul írtak – már tükrözik a Budapesten együtt töltött időnek köszönhető fejlődést.

A KIADVÁNY SZERZŐI

BERNÁTEK, MARTIN cseh színháztörténész, kritikus. A Maastricht Egyetemen diplomázott média és színháztudomány szakon. Médiatudományt tanult a Lappföldi Egyetemen, színháztudományi ismereteit a varsói Színházi Intézet ösztöndíjasaként gyarapította.

CSURKOVICS IVÁN horvát-magyar zenetörténész, kritikus. A Zágrábi Egyetemen végzett zenetörténet, összehasonlító irodalomtudomány és hungarológia szakon. Egy szemeszteren keresztül az ELTE hallgatója volt, jelenleg a zágrábi Zeneakadémia posztgraduális képzésének résztvevője.

FEHÉROVÁ, DÁRIA szlovák újságíró, színikritikus. A Pozsonyi Egyetem színháztudomány szakán diplomázott.

HERBERT, IAN brit színháztörténész, kritikus, egyetemi tanár. 1981 óta a *Theatre Record* szerkesztője. 2001 és

2008 között a Színikritikusok Nemzetközi Szövetségének (IATC) elnöke, 2008 óta tiszteletbeli elnöke.

JÁSZAY TAMÁS szerkesztő, kritikus. A Szegedi Tudományegyetemen diplomázott magyar nyelv és irodalom szakon. A *Revizor* munkatársa.

JUHÁSZ DÓRA az ELTE magyar nyelv és irodalom, valamint esztétika szakán diplomázik. Fülöp Viktor-ösztöndíjas színikritikus, tánckritikus. A *Színház. Kritika. Ma* nemzetközi workshop szakmai koordinátora.

KAUNISSAARE, LAUR észt színházi szakember. Hazájában színházrendező szakon végzett, Berlinben és Londonban cserediákként tanult színháztudományt.

KIČIŇOVÁ, MIRIAM szlovák kritikus, dramaturg. A Pozsonyi Egyetemen és a kassai Zeneakadémián szerzett diplomát.

ŠKORPIL, JAKUB cseh színháztudós, kritikus. A prágai Károly Egyetemen végzett színházelmélet szakot, szabadúszóként cseh napilapokban és színházi periodikákban egyaránt publikál.