

RÁCZ ATTILA

KÖZÖS DRAMATIZÁLÁS A HÓLYAGCIRKUSZBAN¹

„A természet itt úgy hat
mint másutt
észrevétlen eltérések által
észrevétlen”

(Thomas Bernhard: Immanuel Kant²)

A Hólyagcirkusz³ munkamódszeréről szólva, a fenti idézetben szereplő „észrevétlen” kifejezés két dologra vonatkoztatható. Történeti vázlat szükséges annak megértéséhez, miért alulreprezentált a kortárs színházi recepcióban a csoport tevékenysége, illetve hogyan befolyásolta ezt folyamatot a Stúdió K színházi alkotóközösséggel való együttélés. Ezzel összefüggésben tisztázandó, hogy a *közös dramatizálás* mint „észrevétlen eltérés” miként válik próbamódszerré, egy kísérleti zenés színház ismertetőjegyévé. A társulatok egykori tagjaként elemző távolságot tartva az élményeimtől ezekre a kérdésekre szeretnék válaszolni.

¹ A THEALTER 30(+1) színháztudományi konferencián elhangzott előadás itt olvasható leírata egy tanulmány első része, aminek hasonló című folytatása itt olvasható: CSEICSNER OTILIA, ORBÁN ESZTER, TÖRÖK TAMARA szerk. *A dramaturg változó helye a 21. században. Esszék, tanulmányok* (Budapest: Színházi Dramaturgok Céhe, 2022), 93-104.

² Matkovics Ágnes kéziratos fordítása a társulat 2009-es bemutatójához készült.

³ Ismertető a társulat már nem létező honlapjáról: „A Stúdió K-ban 1997-ben alakult Hólyagcirkusz a független, korábban alternatív színházi szcéna jelentős, formailag újító csoportja volt. Bemutatóik a kamaraopera, a cirkusz, a performansz, a zenés dráma, a különös hangszerekből álló látványszínház határmezsgyéin egyensúlyoztak. Rendező nélküli színházukban a bemutatók a kiválasztott irodalmi anyagok és az azokhoz írott zenei kompozíciók alapján csak az adott előadásra jellemző dramaturgiai szerkesztéssel készültek. Az így létrehozott produkciók elidegeníthetetlenek voltak az alkotók személyétől, vagyis darabjaik kifejezetten a társulat nyelvében előadható kollázsokká álltak össze.”

A Stúdió K 1996 decemberében bemutatta Szilágyi Andor *Grimm-mese* című bábelőadását. A Mátyás utcai pinceszínházat felépítő harmadik generáció először próbálkozott a báb műfajával. Fodor Tamás, a társulat vezetője és az előadás rendezője Szőke Szabolcsot⁴ kérte fel a produkció zenei próbáinak irányítására. A két-három hetes munkafolyamat alatt a társulat önállóan, rendező nélkül dolgozott. Fodor a záró meghallgatáson kiválasztott néhány zenei gyakorlatot, témát, amelyeket izgalmasnak tartott, de a tréning mélyreható, a kollektív alkotást érintő tapasztalataira, előadáskényszerben lévén, nem volt kíváncsi, pedig a közös munka nem-hierarchikus formáinak kutatását még a színházépítés idején, és főleg azt megelőzően maga is szorgalmazta.

Érdeemes lenne ebből a szempontból felidézni a Műcsarnokban 1995. február 8-án bemutatott *Veszteglés* című etűdsor próbáit, ahogy a társulat improvizációihoz Sáry László előbb zenét, majd Zalán Tibor szöveget írt, de erre itt nem vállalkozom. A harmadik generáció leginkább kollektív módon születő előadását az akadémiai székhelyében Fodor Tamás nemrégiben így értékelte:

„...a groteszk mű Rác Attiláék nemzedékének tragikomikus metaforája lett. [...] Ez a módszer valóban nem garancia remekművek létrehozására, de fontosabb az, hogy sok esetben ezeknek a pillanatoknak a megszületési kvázi saját génjeikkel örökítik át megélt személyiségüket. Így, mintegy grotowskis értelemben, részesei lesznek saját felfedezésük és feltárulkozásuk szertartásos aktusának, vagyis munkadarabjuknak nemcsak tárgyai, de tulajdonosai is lesznek.”⁵

A saját játszóhely, a pince megnyitásával új helyzet állt elő. Az innovációt, mobilitást képviselő alternatív színházak formálódó közegében a Stúdió K vállalása, az állandó társulatos évadtervezés, repertoárépítés és mindenekelőtt az új színház üzemszerű működtetése kivételesnek számított, de persze nem volt előzmények nélküli. Fodor az idézett tanulmányában, aminek a „Stúdió K vezetésének dilemmái” alcímet adta, a kollektív alkotást mint a társulat önigazgató modelljét majd’ fél évszázadig formálódó vezetési dilemmák fejleményeként írja le, és a közgazdaságtan fogalmaira támaszkodva (árutermelés, munkamegosztás, eszközállomány, tulajdonviszony stb.) az alakulat szabadságának függvényében értelmezi az alkotáshoz való egyenlő hozzáférést.

⁴ Szőke Szabolcs zenészként tagja volt a csoport első generációjának a 70-es évek elején, majd kis kihagyás után, az évtized második felében, a *Woyzeck* előadással fémjelzett időszakban.

⁵ Elhangzott az MTA Kistermében 2019. szeptember 9-én: FODOR Tamás, „A création collective mint a független színház kvázi önigazgató modellje, 1. rész”, hozzáférés: 2022. január 28, <https://szinhaz.net/2019/11/11/fodor-tamas-a-creation-collective-mint-a-fuggetlen-szinhaz-kvazi-onigazgato-modellje-1-resz/>

Ennek a dinamikusan változó alaphelyzetnek a mintázata egészen más képet mutat a 70-es években, a rendszerváltás után vagy az elmúlt évtizedben. Nánay István szerint a korszakok közötti folytonosságot Fodor személye jelenti:

„Ha a Stúdió K-ról beszélünk, nemcsak egy társulatra, egy színházhelyiségre gondolunk, hanem – és mindenekelőtt – egy személyre, Fodor Tamásra. Ő jelenti a folytonosságot, ő képviseli azt a múltat, amely ma is minden előadásba beleépül.”⁶

Ezt alátámasztva a társulat vezetési dilemmái a társulatvezető rendező dilemmáiként jelennek meg a hivatkozott székfoglaló előadásban. A kollektív alkotás, amiről Fodor még Universitas-os franciaországi fesztiválszereplésük kapcsán, illetve Ariane Mnouchkine és a Théâtre du Soleil együttműködését felidézve ír, a „rendező kiemelkedésére adott válaszként”⁷ a századfordulót követően jön létre.

Az Egyetemi Színpad után Fodor a Pinceszínházban, amit a KISZ színházaként említ, rendezőként próbálta megteremteni az alkotói szuverenitás feltételeit. Könnyen észrevehető a Kommunista Ifjúsági Szövetséget jelölő mozaikszóban és használatában Keleti István nevének két kezdőbetűje, meg Fodor szembefordulása a Pinceszínház alapító rendezőjével. A *création collective* eszméjéért vívott küzdelem újabb állomása az Orfeo⁸ művészcsoporthoz belül megalakuló színházi stúdió lett. A politikai, társadalmi hierarchia-mentességtől a színházi hierarchia-mentesség megteremtése felé vitt az út, amibe az alkotóközösség sokadik újrajelzése, a Hólyagcirkusz születése is illeszkedett, „...ez a szuverenitás-vágy okozhatta a többszöri hasadásokat: Orfeóból a *zenészcsoporthoz*, aztán a *Stúdió*, később pedig a *Stúdió K Színház*ból a *Hólyagcirkusz Társulat* kiválását.”⁹ Ezek a formációk eltérő módon élték meg a szuverenitást és létrehozták a kollektív alkotás különböző típusait, melyek közül leginkább időtállóak Fodor Tamás rendezői színháza bizonyult.

A Mátyás utcai építkezés befejeztével Fodor még rövid ideig a csoport tagjainak kezdeményezésére várt, hogy valósítsák meg ötleteiket és közösen hozzanak létre előadásokat. Ellentmondásos helyzet volt: az 1994-es újrainduláshoz képest változott a társulat összetétele, játéktípusa, közös nyelve pedig még alakult, mi-

⁶ NÁRAY István, „A Kinizsi utcától a Ráday utcáig”, *Parallel* 12. sz. (2009), 8.

⁷ Kathryn Mederos Syssoyeva és Scott Proudfit történeti megállapítását Fodor dolgozatával összefüggésben Kricsfalusi Beatrix idézi: ADORJÁNI Panna és KRICSFALUSI Beatrix, „Kollektív alkotás: módszer és/vagy politika? – Párbeszéd az elmélet(ek)ről”, *Színház* 52, 3. sz. (2020), 2-6. Sajnálatos, hogy ebben a fontos beszélgetésben a Hólyagcirkusz működése nem került szóba.

⁸ A főként képzőművészekből szerveződő új baloldali alkotócsoport ellen a pártállam 1972-ben eljárást indított, a csoportot szétverték, a bábegyüttes és a stúdió 1974-ben különvált.

⁹ FODOR, „A *création collective*...”

közben ő – mint korábban az otthonkeresés fázisában többször is – megpróbált hátralépni. 1996 őszén az *Üvegpince*,¹⁰ majd egy évvel később a *Hólyagcirkusz*¹¹ bemutatók közös társulati döntés és Fodor alkotói közreműködése nélkül készültek el. Ezt követően időszerű lett volna a működési forma változásáról, a jövőbeni befogadó színházi profil lehetőségeiről nyíltan beszélni, de ez nem történt meg. Amikor a színészek közül négyen (Homonnai Katalin, Nádas László, Szabó Dömök és magam) azt gondoltuk, hogy egy koncertszínházi eseményen bemutatnánk a bábelőadás zenei próbáinak kirostált anyagát, az volt az érzésünk, termékeny hatású lesz a társulaton belüli diverzitás megjelenése. Ma sem teljesen átlátható, milyen dinamikák határozták meg a Fodor által preferált és a csoport hagyományaihoz hű zenei önképzés folyamatának meghosszabbítását, de egy idő után sejthető volt, az előkészítő workshop ideje alatt lezajlott szemléletváltás következménye egy új rendező nélküli színházi formáció megalakulása lesz.

Nem volt probléma, hogy egyikünk sem tudott zenélni. Szőke elképzelése szerint a hangszeres játék, a közös gyakorlás helyzetében megjelenő tévesztések, rontások a cirkuszi zenebohóc-mutatványok drámai történéseihez hasonló eseménysorokká szerveződhetnek. A zenebohóc paccol, vagyis szándékosan elrontja, elvételi a következő hangot, hogy teret nyisson a kudarc élményének és a velejáró nevetségességnek. Ez a direkt rontás viszont a zenemutatvány, a kunszt teljes birtoklását követeli. Döntő volt tehát, hogy a tévesztés a zenetanulás tapasztalata mellett izgalmas színészi lehetőséget jelentett számunkra. Annak felismerése, hogy képesek lehetünk úgymond művészi szinten hibázni, sikeres tanulási stratégiának bizonyult, és még több gyakorlásra sarkallt. Olyan dallamok, ritmusok gyakorlására, megtanulására, amelyek kompozíciós elve a zenélés színpadi eseményként való megmutatásával kapcsolatos kísérletezés volt.

A hangszeres feladatokon keresztül rövid úton kiderült, hogyan válhat a színpadi beszéd is zenei eszközzé. A szöveges anyagok linearitását megbontotta a szavak, mondatok új helyzetbe hozása, zenei tartalmuk manifesztálódása, a beszéd akusztikus jelenségként történő instrumentalizációja.¹² Ezzel is kezdeni akartunk valamit, így a koncert ötletét felváltotta egy zenés színházi előadás terve. Hosszas előkészületek után megkezdtük a Szőke által válogatott és a fent nevezett kudarcélményt közvetítő, Platónról Csajkovszkijig húzódó zenetörténeti szemelvények dramatikus, jelenetszerű felvázolását.

¹⁰ A társulattól a *Grimm-mese* létrehozását követően kiváló Novák Géza Máténak és csoporton kívülről érkező feleségének, Erős Juditnak Hrabal művei nyomán készített 1996. október 18-i bemutatója új működési forma irányába mozdult el.

¹¹ Bemutató: Stúdió K, 1997. október 19.

¹² Lényegében ebből a kísérletezésből következtek az első előadások műfaji megjelölései is: a *Hólyagcirkusz* etno-opera-buffa volt, a *Keserű Bolondok* miseria-opera-seria, az *Ezeregy Szindbád* favola-opera-erotica, a *Bohóc Biblia* misteria-opera-buffa, a *Szemétre a vénasszonnyal* anarchista cirkuszi opera.

Sokáig rejtve maradt, hogy a *Grimm-meséhez* felállított zenélő hangszerdíszlet, bambuszállvány az 1981-es *Leonce és Léna* adaptáció, a *Kíntorna* kockaalakú díszletének terveként már létezett.¹³ Ott végül a lámpák elhelyezése miatt, a hangzást korlátozva szövetanyagokkal borított salgóvasakra erősítették a felfújót disznóhólyagokat, amik rezonátorként szolgáltak a rajtuk végigfutó csellóhúr-
nak. Egy középkori népi hangszer, a hólyaghegedű volt a modell mindkét produkcióban, amit Szőke itt is, ott is látványelemmé formált. Az ötlet azonban az új bábelőadásban sem működött tökéletesen, nem sikerült úgy rögzíteni a hólyagokat a ferdén felállított bambuszrudakhoz, hogy a bábok zenélhessenek. Így az eredeti elképzelés, a hangzó bambuszkocka-díszlet a maga teljességében a *Hólyagcirkuszban* valósult meg. Nincs lehetőségem részletesebben tárgyalni a bábhoz, illetve a hangszerhez kapcsolódó színészi gyakorlat kérdéskörét, de a zenei felkészítő és a két viszonyulást játékban ötvözni próbáló új bemutató zenés mutatói rávilágítottak arra, hogy mennyivel kötöttebb volt a *Grimm-mese* anyagát Fodor instrukciói szerint mozgásba hozni. A rögtönzött bábetűdőknek, az animációval való kísérletezésnek módszertanilag kevésbé volt felszabadító ereje az alkotói kapcsolatokra.

A *Hólyagcirkusz* előadás Thomas Bernhard *A szokás hatalma* című színművének alapszituációjára épült. Schubert *Pisztrángötösének* bemutatási kísérlete esetünkben Maestro Paganini és a zenebohócok (Guisto, Dolcissima, Poco, Patico, Tragico) végnélküli szimbolikus küzdelmét hozta. A bemutatásra szánt alkotói válsághelyzetet komikusan elmélyítette Szőke zenekarából, a Stúdió K-ban akkoriban rendszeresen fellépő Tin-Tin Quartetből érkező zenészeknek, Juhász Gábornak és Monori Andrásnak, illetve a hozzájuk csatlakozó énekesnőnek, Palya Beának, mint cirkuszi zenekarnak Weöres Sándor megzenésített verseit¹⁴ megszólaltató professzionális játéka. Az előadás zárójelenetében a buta tyúk és az okos kakas párbajáról szóló Lorca-mesének, *A tyúknak* bábokkal előadott operaváltozata betetőzte a társulati viszonyokból kiinduló, azokat zenei performanszá sűrítő előadást.

Szőke Szabolcsnak egykori színházával való újratalálkozása megnyitotta az utat a *közös dramatizálás* módszerének felfedezése előtt. Szerencsésnek mondható ez a visszatérés, mert Szőke nem volt sem író, sem rendező. Zeneszerzőként és zenei előadóként pedig a hangszeres előadás kageli rehumanizációjának jegy-

¹³ A *Kíntornában* zenészként Spilák Lajos volt Szőke partnere. Az előadás londoni vendéjjátékának alkalomával egy taxiban közösen határozták el, hogy majdan zenés színházat alapítanak. Amikor a beleegyezésünkkel Szőke meghívta Spilákot a készülő Hólyagcirkuszba, átvitt értelemben megkezdődött a rég feloszlott színházi kommuna helyreállításának kísérlete.

¹⁴ A *Rongyszőnyeg* ciklus darabjai a manézsbán zátonyra futó zenei próbálkozások ellenpontjai voltak.

ében elemi szüksége volt a színházra.¹⁵A próbákra magával hozott, énekes és hangszeres darabjait ihlető szövegek színházi lehetőségeinek feltérképezése, zene és szöveg drámai összefüggéseinek szituatív színpadi megjelenítése, konvencionális játéknyelvi gesztusok opponálása, új dramaturgiai építkezési elvek keresése, a *közös dramatizálás* feladata a formálódó társulatra várt. Ahhoz, hogy a Hólyagcirkusz elkövetkező előadásai a Stúdió K működésének, leginkább Fodor Tamás fejében kikristályosodó ideáját, a kollektív alkotást rendező nélküli színházi működésként újítsák meg, független alkotói viszonyokat követelő, radikális hangokra is szükség volt. A zenebohóc és a cirkusz metafora bernhardi következetességgel képviselt igazsága, az alkotásfolyamatok hierarchikus viszonyainak szünet nélküli dekonstrukciója, a „művészetrombolás” csak fokozatosan, felismerésként, evidens módon valójában az utolsó pillanatban érte utol a premierre készülő alakulatot. Amikor a disznóhólyag karcos felszíni szerkezetéhez hasonló faforgács, fűrészpor térformáló anyagként porondalakat kirajzolva a földre hullott, bezárult a kör. A társulati létezés problémáinak színrevitele mániánkká vált, fogságba estünk.

A második bemutató, a *Keserű bolondok*¹⁶ nyitóképeben az Utcaseprő (Szőke Szabolcs) összehúzta a *Hólyagcirkusz* díszletének elbontása után a deszkákon maradt fűrészport, majd talált tárgyakkól hangszert fabrikált munkaeszközéből, és azt megszólaltatva, mintegy megidézve a tárgyak egykori tulajdonosainak alakját, félrehúzódva elszenderült a zene hangjaira. Mint Chaplin *Cirkuszának* záróképeben a körsátor lenyomatán átsétáló csavargó, úgy tűntek el a névadó előadás zenebohócai. A Bangó Kálmán¹⁷ üvegcsimbalmos utcazenész emlékére készült produkcióban az álomszerűen lebegő, hajléktalan figurák mintha az első előadás csoportképeinek negatívját alkották volna. Az indulás sikere után nehezen kezdtünk újra dolgozni. Megsejtve a véget vagy a kezdetet, ahogy tetszik, nem akartuk siettetni a próbákat. Szőke viszont ösztönösen sürgette a munkát.

Ösztönös, zsigeri lett az előadás is. Az Utcaseprő szilveszteri álma, így neveztük kezdetben a vázlatos jelenetsort, aminek színpadképe mindössze egy szemétkupacba beleállított lecsupaszított karácsonyfa volt. A szemétből egy elenyészett világ tárgyai kerültek elő, a tárgyakkól pedig hangszerek lettek. A rőzse-

¹⁵ A hangszeres színház megteremtőjével, Mauricio Kagellel való „evidens és sokrétű párhuzamot” Wilhelm András említette először: WILHELM András, „A boldog sziget”, *Színház* 33, 4. sz. (2000), 6-9. Sajnálatos, hogy újabban a témából doktori értekezését író Grillusz Sámuel Gáspár kutatói látóköréből Szőke szerzői tevékenysége, a Hólyagcirkusz zenei corpusa kiesett: GRILLUSZ Sámuel Gáspár, *A hangszeres színház többműfajúsága* (Doktori értekezés), SZFE, 2019, hozzáférés: 2022.01.28.,

http://www.szfe.hu/wp-content/uploads/2018/12/DI_Grillusz_Dolgozat.pdf

¹⁶ Bemutató: Stúdió K, 1998. október 30., a *Veszteglés* alapcsapatából időközben a Szárnyak Színházába visszatért Deák Varga Rita is fellép az új előadásban.

¹⁷ Alakját Szőke Szabolcs megidézi saját utcazenész élményeiről szóló könyvének *Három piciny, törékeny öreg* című fejezetében. Lásd SZŐKE Szabolcs, *A bácsi zenél* (Piliscsaba: Dr. Kotász Könyvkiadó, 2021), 140.

seprűből és egy zománcozott éjjeliedényből bilihegedű, a hónaljmanókából és az elhangolt játékciterából nyomorékhárfa, egy madárra emlékeztető sámfából és damilból pengetős-vonós nyenyere stb., amiken azután magányos kolduszenészek játszottak. Különböző méretű faladákából eltérő skálájú üvegcsimbalmok szólaltak meg, és előkerült egy narancssárgára festett kerékpár, aminek csengőjén, küllőin, fuvolára emlékeztető, hanglyukakkal telefűrt csővázán egy mandolinos biciklista (Spilák Lajos) kis túlzással egymaga zenekari hangzást produkált. A Stúdió K régi jelmezei, kellékei, a pilisborosjenői házból bekerülő mindennapos használati tárgyak, illetve a pince térelemei, a színház építéséhez összeguberált kövek, egyéb fa- és szövetanyagok hasonló univerzumot alkotva vetek körül bennünket. És ebben a színházi univerzumban lassan, észrevétlenül szűnni kezdett a kohézió. Az előadás talált szövegei Bernhard *Minettje*, Lorca rövid színdarabja, a *Buster Keaton sétája*, Hrabal *A sumavai muzsikusokjának* részlete, Weöres két verse, a *Slágerénekesnő* és az *Ellentétek*, meg a cigány népköltészetből vett idézetek dramaturgiaiilag elkülönülő egységeként felerősítették a széthsadtság érzését. A csoport üres térbe került, elviselhetetlenül atomisztikus színpadi létezése valószínűtlenné vált. A színház szellemi holdudvarából felelősséget vállalók közül Dániel Ferenc csak ennyit mondott a premier után: „Artaud”.

Az eddigiekből kitűnik, hogy a Stúdió K és a Hólyagcirkusz párhuzamos története is indokolja a *közös dramatizálás* kifejezés használatát. A Szőke által kiválasztott szöveghelyek és azokhoz komponált zenék térbe írását a színészek játéktapasztalata, a drámai konfliktushelyzetekhez, színpadi szituációkhoz való érzéke tette lehetővé. Kölcsönös tanulási folyamatban vettünk részt tehát, ahol az együttes zenélés és a történetjátás, mesélés helyzetei közötti átjárás arányait, felépítését, ritmusát közösen határoztuk meg. Szőke képzőművész látásmódját, aminek a fantasztikus tárgyi világ, az inspiráló hangszertalálmányok voltak köszönhetőek, kiegészítette a színpadi térdinamikák használatáról, a proxemikus viszonyokról való tudásunk. Zene és szöveg kölcsönhatásaiból a színrevitel során konstruált kép- és időstruktúrák egymásba olvasztották a különböző identitásokat, és ennek következtében az alkotói kompetenciák rövid idő alatt ugrászerűen megerősödtek. Az új társulat megalapítása többféle helyzetben napi-rendre került.

Ezt követően nem lehetett tudni, mi jön. A *Zenekatasztrófa* című előadás¹⁸, aminek elkészítésében Szőkével és Spilákkal csak hárman vettünk részt, léleg-

¹⁸ 1999. február 11-én a Szárnyak Színházának otthonában, a csillaghegyi Banán Klubban úgymond házon kívül tartottunk egy kétszemélyes happeninget Szőkével. Ez volt az alapja a Stúdió K-ban 1999. április 1-jén, a „Bolondok napján” bemutatott produkciónak.

zetvételnyi szünetként, különálló darabként is értelmezhető¹⁹. Az *Ezeregy Szindbád* vacsoraszínháza²⁰, a *Kontrapunkt*²¹, és végül az első, nevezzük így, „cirkuszos időszakot” lezáró *Az utolsó pacc*²² előadásokat itt most csak a személyi változások miatt említem, és nem kívánok részletes ismertetésükbe fogni. Nem is érzem erre feljogosítva magam, mert a Stúdió K-ból való kiválásomat követően csak az elsőben vettem részt, majd a szervezeti, működési viták hatására 2000-ben rövid időre elhagytam a Hólyagcirkuszt. A fent említett előadások idején viszont sokan csatlakoztak a csoporthoz, köztük a később alapemberré váló Eszes Fruzsina, az amatőrszínházi korszak ismert alakja, az Utcaszínház Hegedűs Tibor vagy az új ciklus első bemutatójának harsonás angyalbohóca, Kuncsner Mónika.

A *Bohóc Biblia* című előadás²³mérföldkőnek számított a társulat életében. Ez volt az első produkciónk, aminek Stúdió K-s színlapján is szerepelt a felirat: „Az előadást létrehozta a Hólyagcirkusz Társulat”.²⁴ A Dario Fo *Mistero Buffója*, Ingmar Bergman *Hetedik pecséte*, különböző misztérium- és moralitásjáték szövegek, népi biblikus történetek alapján készült példázat a teremtő és teremtmény kétarcúságáról szólt. Miközben a zenei korrepetíciós felállás mester és tanítványok között megmaradt, feltűnő volt a darab kezdő jelenetében, hogy a tananyag viszont megváltozott. Szőke a társulatigazgató Úristen szerepében a színészet szabályszerűségeiről beszélt önironikusan, rendezői instrukcióiban nyilvánvalóvá téve kiszolgáltatottságát. Az együttes fennállása alatt, hívják bár Signore Paganininek, Maestro Segának, Mandzsafokónak vagy éppen Oszkárnak²⁵, a zenebohócokért felelősséget kellett vállalnia. Alkotóként nem épp testhezálló feladat, erről a meg hasonlászról szólt a *Bohóc Biblia*.

A cirkusz a meztelen fabáb emberpárral és a nekik parancsoló Ördöggel együtt a felhőkbe emelkedett. Az előadás ismét fűrészporról felszórt allegorikus tere, a mennyországi táj közepén a bűnbeesés fájával, a kétvilág egymásbafordulását jelképezte. A Hólyagcirkusz elismertsége felemás volt, míg a színlap, ha kis be-

¹⁹ Az előadás 2011 tavaszán történt felújításakor erről a különállásról vita alakult ki az alapítók között, ami első jele volt a csoport későbbi feloszlásának.

²⁰ Bemutató: Stúdió K, 1999. október 22., új fellépők: Enyedi Éva, Horváth Ágnes, Dióssi Gábor, Spilák Balázs, Spilák Benjámin és zenészként Szalai Péter.

²¹ Bemutató: Stúdió K, 2000. október 20., új fellépők: Eszes Fruzsina, Hegedűs Tibor, Winkler Gazdag Géza, zenészként Kuncsner Mónika és Bratka Borbála.

²² Bemutató: Stúdió K, 2001. november 8., az alapítók közül Nádas László és Szabó Domokos sem szerepel az előadásban.

²³ Bemutató: Stúdió K, 2002. december 14.

²⁴ A Hólyagcirkusz megítélésében, a kommunikációs helyzet megváltozásában szerepet játszhatott Hajdu Szabolcs visszatérése és előbb a Tabak Színpaddal 1999-ben készült *Aranyszögekkel kivert hazugságok*, majd a harmadik generáció „debreceni csoportjával”, a Szabad Vegyértékek Színházával 2001-ben színre vitt *Tamara* önálló bemutatóinak koprodukciós támogatása.

²⁵ Szőke szerepnevei a *Hólyagcirkusz*, *Az utolsó pacc*, a *Pinokkió* és a *Szemétre a vénasszonnyal* előadásokban.

tűkkel is, de tájékoztatott a megváltozott helyzetről, addig az új formáció az öngazgatási modell közgazdaságtani metaforái között elveszve tétlenségre kárhozott, ha úgy tetszik, „vesztegelt”, mialatt a bemutatók produkciós költségeit változó feltételekkel továbbra is a Stúdió K biztosította.

A hallgatólagos egyezség révén a működési forma késedelmes megválasztása és az előadások tematikája között szoros összefüggés jött létre a Hólyagcirkuszban. A csoportnak kialakult egy főként a hivatalos pályázati anyagokban kommunikált, a Stúdió K felől értelmezett históriája. Idézett összefoglalásában Nánay István még 2009 decemberében is *par excellence* rendezői színháznak gondolta Szőke Szabolcs Stúdió K-s előadásait. Azért van ennek jelentősége, hogy egy kicsit még a középkori keresztény kultúrkörnél maradjak, mert a megegyezésen alapuló nevek könnyen félreolvashatóak. Ennek a félreolvasásnak példái a Hólyagcirkusz kritikai recepciójában megtalálhatóak, de terjedelmi okokból ezt máshol kell kifejtenem.

A társulat nyolcadik bemutatója, Dario Fo *Szemétre a vénasszonnyal* című politikai szatírája enyhített az összezárttság okozta belső feszültségeken. Mintegy a teremtéstörténet pandant-jaként a cirkuszigazgató halálát követelő clownok anarchista terrorja, a hatalomért folytatott küzdelem dadaista metaforája lett a Hólyagcirkusz első, komikusan önfel számoló színpadi aktusa. Szőke a színházi munka konfliktusainak emberi oldalára figyelve mindig jó érzékkel választott anyagot: a párhuzamos történet felől nézve a csoport az előadásban a harmadik generáció társulatalapító vágyainak leképezéséhez az első generáció széthullásának tapasztalatát vegyítette. A vezető szerep betöltésének kockázata már a *Bohóc Biblia* záróképében megfogalmazódott: utolsó mondatával („Mi van, Jézus? Nem ismeresz meg?”) a Bolond, a színpadi segéd szelíd tréfává változtatta a közösségért való áldozatvállalást, miközben az Úristen Hold-álarcos Jézus bohócként a játszóknak közé vegyült.

A *Szemétre a vénasszonnyal* előadásban a zenekar, akárcsak a *Hólyagcirkuszban*, levált a játék teréről és a nézőtéri sorok között felállított cirkuszi állatketrecbe száműzetett. Spilákkal együtt Szőke is ebbe a muzsikusbörtönbe vonult vissza, míg a színpadon felravatalozott Vénasszonyt egy csontváz bábbal a kezében a Fodornál matróna szerepben már bemutatkozott Homonnai Katalin játszotta. Az első két bemutatóra utalva a cirkuszi alkalmazottak a hangszerkoporsót tartó állványzat lábaira húrokkal felerősített, fémes hangzású éjjeli edényeken zenéltek. Palya Bea távozása után a Hólyagcirkusz 2002. január 11-én felújított előadásában debütáló Tóth Evelin szintén ketrecbe zárt, kívülálló dívaként ellenpontosza a gyilkos clown-dalárda harsányságát. Énekhangja, zenei tudása, előadói attitűdje a folytatásban új értelmet adott az operával történő további kísérletezésnek.

A Hólyagcirkusz legsikeresebb bemutatója, a *Csődcsicsergő avagy művészről a csúcsponton*, áriákkal terhelt szöghegedű kíséret címadása és műfaji meghatározása a társulat működésére vonatkozóan tágítani próbálta a hangszeres színház értelmezési tartományát. A hazai zenés színházi kísérletek között a csoport egyedülálló módon, ahogy Molnár Gál Péter írja, „bohóctréfává alakítva a világirodalmat”²⁶, a színház eszközeivel közérthetővé tette a zenét, mint egy világnyelvet²⁷. Thomas Bernhard *A tudatlan és az őrült* című korai színművének és Federico Fellini filmjének, a *Zenekari próbának* alaphelyzeteit fókuszba állítva az együttes zenei történések sorozatává formálta a folyton elkéső énekesnőre várakozást, az alkotásra készülést. Bernhard darabjában a tökéletes művi létezésről való lemondás, a műalkotás lebontását involválja. Többnyire ez az ars poetica-szerű ellenállás szervezte a Hólyagcirkusz-előadások dramaturgiáját. A *Csődcsicsergő*-ben a csöndnek és a véletlen zajoknak partitúraszerű előadása észrevétlenül a produkció nulladik műsorszámává lett. Ahogy Bernhardnál a zenei hangok anatómiájának mintájára a színpadi szöveg is művészi konstrukcióvá alakul, úgy váltak a késve érkező „koloratúrgéphez” hasonlóan mechanikusan bábszerűvé a hangszerek megszólaltatásának technikai folyamatában a zenekar tagjai. A kezdetben tervezett koncert e metamorfózis következtében megvalósult. Az önreflexív próbafolyamatban felidéződtek a korábbi darabok színpadi helyzetei, áthallásos atelier-jelenetek, amiken utoljára csavart egy nagyot a Stúdió K-s untermannság. A divát maga elé tessékelő csoport kottaállványok és önáltató, önpusztító monomániák mögé bújva figyelte a „gyűlöletáriák” hatását, rezzenéstelen arccal végigszenvedve a bukást, hogy az utolsó pillanat után zeneileg kikényszerített taps erősödő hangjára frenetikus sikernek állítsa be mindazt, ami történt, és vég nélkül ünnepeltesse magát.

Ennek az abszurd provokációnak az elfogadásához a 2005-ös THEALTER keretében megrendezett Szegedi Alternatív Színházi Szemle közönsége jutott a legközelebb.²⁸ A zsűri (Jeles András, Molnár Zsuzsa, Tompa Andrea) egyöntetű szakmai értékelése, szimpátiája mellett²⁹, az előző évek fesztiváljaihoz hasonlóan a Hólyagcirkuszt önálló formanyelvű társulatként éltette a független színházak közössége. Az új évad elején hat produkciónknak kértünk havi tíz előadásnapot Fodor Tamástól, de ezt sem ő, sem az alkotóközösség többi tagja nem támogatta.

²⁶ MOLNÁR GÁL Péter, „Hólyagcirkusz”, *Mozgó Világ* 34, 3. sz. (2008): 123.

²⁷ A hasonlatot a Szökével való együttműködésére Spilák Lajos használta. MARTON Éva, „Ellenzék, kritika vagyok”, *Színház* 49, 6. sz. (2017): 38.

²⁸ A THEALTER szervezőinek és az Alternatív és Független Színházak Szövetsége elnökségének, tagságának köszönhető, hogy ezeken a szemléken a Hólyagcirkusz társulata alkotói inspirációkhoz jutott, szervezeti, működési tanácsokat kapott, nemzetközi kapcsolatokra tett szert.

²⁹ A Fiatal Kritikusok különdíjával együtt hét kategóriában ismerték el a *Csődcsicsergőt*, köztük paradox módon a legjobb rendezésnek járó kitüntetéssel.

A következő év elején a Hólyagcirkusz társulat tagjai egyesületet alapítottak és önálló pályázatot adtak be a minisztériumhoz működési támogatásra. A hat előadás műsoron tartásánál már csak évadot tervezni volt irreálisabb a megítélt kétmillió forintból. Évad végén a Merlin Színházba mentünk, a Stúdió K átköltözött a Ráday utcába, a közösen felépített Mátyás utcai pince pedig üresen maradt. Átmenetileg. 2008 márciusában a *Bohóc Biblia* felújításával rövid időre még visszatértünk ide Lukáts Andorhoz, a Sanyi és Aranka Színházba³⁰.

A szétválás előtt a Nemzeti Kulturális Alaphoz közösen beadott produkciós pályázat vállalásaként új bemutatónkat, a *Don Cristóbal* pályázatot³¹ a 2006/07-es évadban a Ráday utcában játszottuk tovább. A cím utótagja később íródott a kényszerházasságról szóló Lorca-bábdarab főszereplőjének nevéhez. A belső viszonyok felől nézve kézenfekvő volt, hogy Donna Rosita és Don Cristóbal egymásra találása a *Csődcsicsergőt* követően Szőke Szabolcs és Tóth Evelin zenekari együttműködéssel³² is terhelte „tragikomédiája” legyen. Lorca két változatot írt a történetből. Az általunk választott bábos változatban a konferansziéként színpadra lépő Költő művét a Direktor társulata készül előadni. A szokásos keret, a játékfolyamat megkettőzése adott volt. Ám a fenti események hatását kifejező mélyebb kapcsolatot a mese és a csoport létezése között nem találtunk. Végül Bratka Lászlóval történt találkozásunknak köszönhetjük, hogy Danyiil Harmsz válogatott írásai is bekerültek az anyagba³³. Ezek az abszurd tárcák jelentették a kulcsát a színészek és a drámai alakokat megtestesítő bábok között lezajló zenés némajátékoknak. Az előadás kezdetén Eszes Fruzsina szürreális monológja, melyben egyszerre látta önmagát világgént és a semmiként, felkészítette a nézőket a párhuzamosságok érzékelésére. A színpad terét különböző síkokban szétválasztó sűrű és átlátszó szövetekből készült függönyök ide-oda húzásával váltaltan kétféle műsort szerepeltettünk repertoáron, melyek egyike sem létezhetett önmagában.

Ezzel az áttekintéssel a *közös dramatizálás* módszerét próbáltam megvilágítani az „észrevétlenség” aspektusából. A sort folytatni lehetne a Merlin Színház időszak darabjaival. Felidézve a születésnap *Zsúr*ra meghívott nyomorékok, a szülői házat elhagyó *Pinokkió*, a nemlétező papagájának kalitkáját saját fejére lakató *Kant* alakját³⁴, vagy a ketregrácsot kollektív hipnózisban magukra záró

³⁰ Az előadásban Lukáts Andor vette át az Ördög szerepét Hegedűs Tibortól. Itt kezdődtek a *Jelizaveta Bam* próbái is, amit Lukáts rendezett volna, de a bemutató két hónap együttműködés után visszakerült a Merlinbe, ahol magunk fejeztük be a munkát.

³¹ Bemutató: Stúdió K, 2006. március 10.

³² 2002-ben közösen alapították az Ektar együttest.

³³ Bratka László az orosz avantgárd szerző több művét is lefordította magyarra.

³⁴ Az utóbbi figurát a Hólyagcirkuszban a Stúdió K első generációjának Woyzeck-színésze, Székely B. Miklós játszotta.

cirkuszi medvéket a *Kultereből*³⁵. Rendező nélküli színházunk Stúdió K-val közös története tele van „észrevétlen eltérésekkel”, melyek beazonosítása nem könnyű feladat. Munkámmal hozzájárulni próbálok ahhoz, hogy a kollektív alkotás gyakorlata a kortárs színháztudomány számára még inkább hozzáférhetővé váljon. Mert a Hólyagcirkuszra éppúgy igaz lehet, amit Fodor Tamás az Orfeo alakulásáról mondott: „... mi is úgy gondoltuk, hogy meg kell találnunk a saját függetlenségünket, a saját csoportunkban, a saját közösségünkben. A szabadság apró szigeteit kell létrehoznunk.”³⁶

Bibliográfia:

- ADORJÁNI Panna és KRICSFALUSI Beatrix. „Kollektív alkotás: módszer és/vagy politika? Párbeszéd az elmélet(ek)ről”, *Színház* 52, 3. sz. (2020): 2-6.
- FODOR Tamás, „A création collective mint a független színház kvázi öngazgató modellje, 1. rész”, hozzáférés: 2022. január 28. <https://szinhaz.net/2019/11/11/fodor-tamas-a-creation-collective-mint-a-fuggetlen-szinhaz-kvazi-onigazgato-modellje-1-resz/>
- GRILLUSZ Sámuel Gáspár. *A hangszeres színház többműfajúsága* (Doktori értekezés), SZFE, 2019, hozzáférés: 2022. január 28. http://www.szfe.hu/wp-content/uploads/2018/12/DI_Grillusz_Dolgozat.pdf
- MARTON Éva. „Ellenzék, kritika vagyok”, *Színház* 49, 6. sz. (2017): 38-39.
- MOLNÁR GÁL Péter. „Hólyagcirkusz”, *Mozgó Világ* 34, 3. sz. (2008): 121-123.
- NÁNAY István. „A Kinizsi utcától a Ráday utcáig” *Parallel* 12.sz. (2009): 8-13.
- RÁCZ Attila. „Közös dramatizálás a Hólyagcirkuszban (második strófa)”. In *A dramaturg változó helye a 21. században. Esszék, tanulmányok*, szerk. CSEICSNER Otília, ORBÁN Eszter, TÖRÖK Tamara. Budapest, Színházi Dramaturgok Céhe, 2022, 93-104.
- SÁNDOR L. István. Szabadságszigetek. Fodor Tamás és a Stúdió „K” története 1978-ig. Budapest: Selinunte Kiadó, 2021.
- SZŐKE Szabolcs. *A bácsi zenél*. Piliscsaba: Dr. Kotász Könyvkiadó, 2021.
- WILHELM András. „A boldog sziget”, *Színház* 33, 4. sz. (2000): 6-9.

³⁵ A dőlt betűvel jelölt, azonos című Merlinesbemutatók időpontjai a felsorolás sorrendjében: 2007. december 11., 2008. december 9., 2009. november 19. és 2011. március 17.

³⁶ SÁNDOR L. István, Szabadságszigetek. Fodor Tamás és a Stúdió „K” története 1978-ig (Budapest: Selinunte Kiadó, 2021), 222.