

DARIDA VERONIKA

## Menthetetlen túlélők

A HÓLYAGCIRKUSZ ELTŰNÉSÉRŐL

Létezik a kudarcnak művészete? Ha igen, akkor a Hólyagcirkusz – melleleg már nem létező – társulata szüntelenül ezt gyakorolja. „A legnagyobb kísértés nem hasonlítani semmihez”, írja Camus egy feljegyzésében, és a társulat működése a legjobb példa arra, hogy a magyar színházi életben ennek az elvnek a megvalósítása a teljes marginalizációhoz vezet. Valóban így kell ennek lennie? Kultúránk jelenlegi állapotát figyelve ez természetesnek, már-már szükségszerűnek tűnik, ahogy ezzel az előrelátható közönnyel a Hólyagcirkusz (nevezzük még így őket) előadásai is számolnak, sőt szüntelenül tematizálják azt. Nincs nagyszámú közönség, nincs értő kritika – vagy ha időnként mégis akad, az is csak a kivétel szabályát erősíti. Mostani írásunkkal mégis felvállaljuk annak a valószínűtlen kockázatát, hogy ismertebbé tesszük azt az alkotóközösséget, mely saját elkülönülését, kívülállását nem csupán elfogadva, de önként választva, még üres nézőtér előtt is játszana, és ebben csak saját kultúrpeszimizmusának igazolását látná. Mi azonban legyünk most indokolatlanul optimisták, higgyünk abban, hogy a radikálisan más színházi nyelven gondolkodók hívása előbb vagy utóbb elér a közönségéhez, elér hozzánk.

Ugyanakkor ez az írás, ahogy már utaltunk rá, megkésett laudáció. A Hólyagcirkusz ugyan csak az idén lenne nagykorú, de már tavaly elhalálozott. Rövid élete során életkorával közel azonos számú (összesen húsz) előadást hozott létre, vagyis évente átlagosan egyet, ami azért nem utal túltermelésre. A társulat alapítója a zenész, képzőművész, hangszerfeltaláló Szőke Szabolcs, akihez az évek során számos művésztárs csatlakozott (Homonnai Katalin, Nádasi László, Spilák Lajos, Szabó Domokos, Tóth Evelin, Eszes Fruzsina és még sokan mások), míg



végül szinte csak az egyik alapítótárs, Rácz Attila maradt mellette, de ez már egy új történet kezdete.

Jelen esetben a Hólyagcirkusz szakmai és közönségreceptiójának kérdését tovább bonyolítja a THEALTER Fesztivál, melynek gyakori szereplőjeként mindig pozitív visszajelzéseket kaptak, mind a szakma, mind a nézők részéről (a *Csődcsicsergő*vel nyolc díjat is nyertek). Mindez mit sem változtatott azon, hogy a „han-

gos” sikerek után ugyanaz a csendes mellőzés folytatódott és folytatódik tovább.

Mi okozhatja ezt a teljes meg nem értést? Csupán az idegen, a szokatlan elutasítása?

Ha a különös előadáscímek (*Hólyagcirkusz*, *Keserű bolondok*, *Bohóc Biblia*, *Szemétre a vénasszonnyal!*, *A világvége biciklistái*, *Mindenkit szívesen látunk!*) magyarázatát keresve az alcímekre nézünk, a legszokatlanabb műfajmegjelölésekkel találkozhatunk: etno-opera-buffa, miseria-opera-seria, misteria-opera-széria, anarchista cirkuszi opera, beavatósínház, látványkoncert, stb. Ezekből is kitűnik, hogy a Hólyagcirkusz előadásai egy totális színház, egyfajta kortárs összművészet megvalósítására törekednek, amelyben a zene játssza a vezető szerepet. A legtisztább, legabsztraktabb, legegységesebb művészet tehát az irányadó, úgy is mondhatnánk, az abszolút művészet az, amely formát és keretet, zenei időszerkezetet és ritmikusi teret ad az egyes konkrét előadásoknak. Zenei dramaturgia és gondolkodás jellemzi a bemutatásokat, melyek egyszerre imitálnak kötött és klasszikus struktúrákat, miközben helyet adnak a szabad és kötetlen improvizációknak.

A zene ugyanakkor elrontott, szétroncsolt formában van jelen: szokatlan hangszerek (üvegszilofon, szöghegedű, bicikliváz-fuvola), váratlan tárgyak, emberi testek közvetítése által töredékesen megszólaltatva. Minden előadás egy zenekatasztrófa: küzdelem a hangszerekkel és a zenével, hogy egy eddig még nem tapasztalt hangzás jöhessen létre.

A Hólyagcirkusz előadásaiban így minden zenévé válik, még a csend is. Ezek a lényegi csendpillanatok, „generálpauzák” lesznek az átmenet legjelentősebb mozzanatai, ezek teszik lehetővé a statikusságból való kimozdulást, a továbblépést, a téma kibontását. Színpadi etűd-jeiket vagy műveiket („opera”) a teljes átkomponáltság jellemzi, mely egyszerre jelenik meg a képi-, mozgás- és szövegkompozíciókban. A színpadképek megtervezésében művészeti igényesség és gazdag utalásrendszer fedezhető fel, mely a színek kiválasztásában és a megvilágításban is megmutatkozik. Itt minden, gyakran agyonhasznált, elkoptatott, ám épp ettől lélekkel bíró tárgy különleges jelentőséggel bír. Az egyszerre hétköznapi és szokatlan tárgyak, valamint a megindítóan szép bábok (Pinokkió ősóreg kisfiú bábja, vagy a *Kedves ismerősök* zseblámpás csontvázfigurája) mintha a Bruno Schultz és Tadeusz Kantor által ábrázolt, szegényes és „alantas valóságot” dicsőítenék.

A mozgáskompozíciókban egyszerre figyelhető meg a cirkuszi porond komikus és groteszk, földhözragadt nevettetése (biciklizések, bohócjelenetek az állandó felbukásokkal) valamint az elbűvölő magasság élménye (az artisták, a légtornászok gravitációt megcáfoló mutatványai – még csak ha csak a bábok révén is). A szövegkompozíciókban pedig az európai kultúra egy kiválasztott elitjének (elsősorban az olyan örök, nagy pesszimistáknak, mint amilyen Bernhard, Harmsz, Kafka, Beckett) írásai keverednek a színészek saját szavaival. A témaválasztásban több ezer év irodalmi és színházi hagyománya idéződik (a klasszikus görögöktől a *Parasztbiblián*, a misztérium- és moralitásjátékokon át egészen a dadaista és abszurd színházig), méghozzá egy teljesen lecsupaszított, minimalista, szegényszínházi nyelven közvetítve.

A Hólyagcirkusz komplex és kollektív alkotásaiban, hiszen kezdetektől fogva rendező nélkül dolgoznak, nem különíthető el a fenséges és az alantas, a magas- és a mélyművészet. Amit látunk, hallunk és minden érzékszervünkkel tapasztalunk (mivel gyakran füst, gyertya vagy akár hagymaszagú ez a színház), abban egyszerre ismerhetünk rá a cirkuszra és az operára, benne zenebohócokkal és violinistákkal.

A játékok főszereplője az „ember-bohóc”, szinte minden létező és lehetséges alakjában. Felbukkannak itt a commedia dell'arte ismert típusai, de a szomorú, sőt a tragikus bohócok is. A bohóc archetípusában minden esendő és szerencsétlen, mint ahogy minden reménykedő vagy reményre éhes ember is magára ismerhet. A bohóc, ez a tudatos bolond, ugyanakkor mindig egy másfajta tudás és akarás birtokosa, mely a meg nem valósulásra tör. A bohóc tisztában van a cselekedetek hiábavalóságával, ezért ő lesz a rendezett világban állandóan fenyegető, ám soha ki nem törő lázadás, a csendes anarchia képviselője. A tevékeny ember szemszögéből nézve a bohóc nem csinál semmit, csak várakozik. De éppen semmittevésével ébreszt rá minket saját tevés-vevésünk értelmetlenségére. A Hólyagcirkusz bohócai újra-élesztik az abszurd már gyakran temetett műfaját, ám nem egy filozófiai nézetet, hanem egy létállapotot fogalmazva meg, a maga érzelmi mivoltában. A semmi történése így válik színházi eseménnyé, így lesz átélhető az, amit Cioran fogalmaz meg az üresség orgiája kapcsán: „Semminek lenni – feneketlen forrás, örökös ünnep”.

A Hólyagcirkuszt atmoszféraszínháznak is nevezhetnénk, darabjaik élvezetéhez ugyanis egyfajta hangoltság szükséges, mely akár az előadások során is megszülethet, habár az sem árt, ha a néző számára nem ismeretlen a melankólia. Mégis, hozzá kell tennünk, hogy kevés színházban lehet ennyit, szinte szünet nélkül, nevetni. Nevetünk itt az élet és a saját életünk kisszerűségén, hétköznapi borzalmain, kapcsolataink banalitásain, mindent elrontó törekvéseinken, szándékaink visszájára fordulásán, gyakori feladásainkon, mások számára észrevétlen összezuhanásainkon, elkerülhetetlen bukásainkon. A Hólyagcirkusz azt a színházi valóságot tárja elénk, melynek semmi köze nincs a hétköznapi realitáshoz, mert annál sokkal mélyebb és igazabb. Ez a színház nem próbálja álcázni magát, mindig és mindenütt felszínre kerül az a színházi szituáció, melynek valamennyien a részesei vagyunk (úgy is mondhatnánk, mindannyian „benne vagyunk”). A „színház a színházban” azonban nem üres artisztikum vagy pusztán játék a formával, hanem állandó és kíméletlenül őszinte önvizsgálat. Ugyanis minden Hólyagcirkusz-előadásban megfogalmazódnak az előadó-művészet örök kérdései, mégpedig az előadónak önmagára és művészetére, valamint a kettő viszonyára irányuló reflexiójaként. Így válik valamennyi játék prezentációvá, a személyes létezés színpadra állításává. A színészek nem egyszerűen egy bohóctípust vagy karaktert jelenítenek meg, hanem a felhasznált szövegeket magukra és az adott szituációra hangolják, így mindaz, amit látunk, hallunk és tapasztalunk a színházi este során, a színházról és a színházcsinálásról való hitvallásként lesz értelmezhető. Nem csak az olyan nyilvánvalónak tűnő esetekben, mint amilyen a *Szemétre a vénasszonnyal!* története, ahol a vén cirkusz-igazgatónő a haláltusáját vívja a szomorú bohócok gyászzenéjének kíséretében, vagy amilyen a *Csődcsicsergő*, amely a csúcsponton lévő művésznő és a zenekari árokban gubbasztó zenészek viszonyát viszi színre, de még a *Pinokkió* története is a cirkuszi társulaton belüli (gyakran acsarkodó, pénzért viaskodó) létezését tematizálja, és *Kant* filozófusáról is kiderül, hogy ő sem más, mint a saját papagája. Valamennyi darab így – a legeltérőbb alaptémák nyomán – ugyanarról szól, vállalt monomániával: az „éhezőművészek” túlélésért folytatott harcáról, a kultúriparral szembeni ellenállásról, a pályázati rendszereknek való kiszolgáltatottságról. Miközben sokat elárul a társulaton belüli konfliktusokról, a versengésekről, az egymásnak feszülésekről és az egymásra utaltságról. Mindarról tehát, ami az emberek közötti létet jellemezheti.

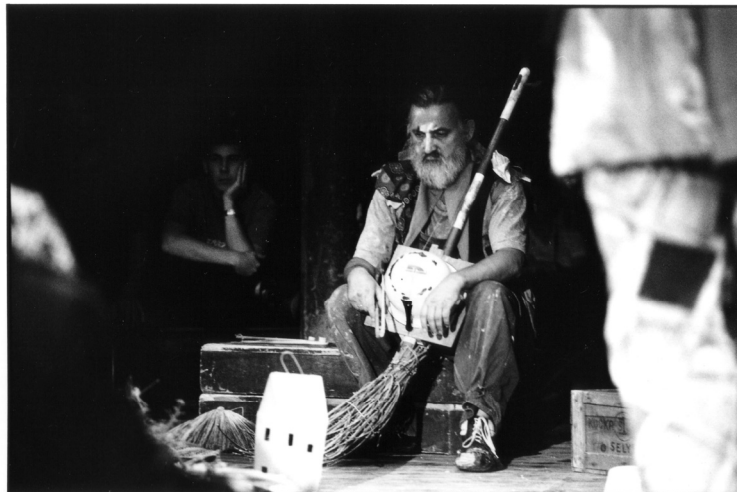
Végezetül térjünk ki a sokáig halogatott vég kérdésére! „A katasztrófa szükségszerű, a katasztrófa legitim, a katasztrófa a gondviselés ajándéka, a világ csak így tud megújihodni, és ha

nem tud megújhódni, el kell tűnnie”, írja egy aforizmájában Caraco, a pesszimizmus filozófusa, és ezt a belátást a Hólyagcirkusz mintha a színházra nézve is osztaná. Így lesz főtémájuk (Leitmotív) az örökké fenyegető feloszlás.

Bemutatóikban ezért következetes agonizálást, állandó végjátékot („játékot a halállal, hálóló nélkül”) láthatunk. Mindeközben fennen hirdetik, hogy bármelyik percben fennáll annak a veszélye, hogy „dugába dől a világ”, vagy ami a megszállott színházcsináló számára szinte ugyanaz, hogy megszűnik a színház. A társulat mindig aktuális alapproblémája (melyet cserélődő szereplői kivétel nélkül megélnék) így fogalmazódik meg: „belepusztulunk-e ebbe a játékba, vagy ennek is lehetséges folytatása?”

A számtalan végső fázis között azonban mindig akadnak hangsúlyosabbak. Ezek közé tartozott a 2014-es év, amikor a Hólyagcirkusz megszűnt és egyben átalakult Közmunka Színházzá (a névváltás politikai konnotációja nem szorul magyarázatra). Azonban, továbbra sem meglepő módon, a színházi szakma egyik eseményről sem vett tudomást: nem temetett és nem ünnepelt.

Mit mondhatunk a folytatásról? Az új minimáltársulat, melynek alapító és oszlopos tagjai Szőke Szabolcs és Rác Attila, eddig négy produkciót hozott létre. Ezek közül kettő – *Végrendelet*, *Messécske a Csodatevőről* – a Hólyagcirkusz nagy felfedezettje, Danyiil Harmsz művei nyomán született színpadi kompozíció, a másik kettőben viszont – *Megnyugszunk*, *Zenekatasztrófa* – visszafordultak Thomas Bernard magányszínházához. Több mint tizenöt év elteltével így újra látható a két művészetromboló zenebohóc etűdje (azzal a jelentős különbséggel, hogy Spilák Lajos helyett Rác Attila lett Szőke Szabolcs társa). Mi pedig, tizenöt év múltán, újra elmerenghetünk azon, hogy „a kultúra egy szemétdomb, amelyen megterem a színház és a zeneművészet, de akkor is szemétdomb.”



Hólyagcirkusz: Zenekatasztrófa, 2000, fotók: Révész Róbert