

SÁNDOR ZITA

A kőszínházi és a független lét határán: Forte Társulat

A magyar színház és annak drámai-dramaturgiai hagyománya vizsgálatában, a színháztudományi munkákban, az elemzésekben és a kritikák zömében is a színház és a dráma elkülönülése világosan tetten érhető. A 2000-es években több színháztudománnyal foglalkozó szakember (Imre Zoltán, Kékesi Kun Árpád, Kiss Gabriella, Jákfalvi Magdolna) igyekezett ezt a nem feltétlenül érvényes és egyre inkább elégtelennek bizonyuló megközelítési módot problematizálni, valamint felhívni a figyelmet egy, a színházművészet sajátosságaiból kiinduló nézőpont, vizsgálódó pozíció szükségességére.

Az elemző pozíciója

A „színmű és színház megkülönböztetése óhatatlanul is maga után vonja a következtetést, mely szerint a kettő közül az utóbbi elsősorban nem nyelvi képződmény. [...] A rendezés [a drámaszövegnek] nem a szemléltetésére, hanem önálló értelmezésére, mintegy újraírására hivatott”¹ – írja Szegedy-Maszák Mihály a 2008-ban megjelent, *Alternatív színháztörténetek* című tanulmánykötet bevezetőjében. Imre Zoltán a könyv elméleti alapozású bevezető tanulmányában fejti ki alaposabban a tételt, hangsúlyozva, hogy éppen ezért a színházművészet vizsgálata nem merülhet ki a drámatörténet tanulmányozásában. Színháztörténeti munkák struktúrájának, elemzési módszereinek áttekintésével szemlélteti, hogy a csupán szövegekre koncentráló dramaturgiai vizsgálatok túlzottan egysíkúan tekintenek a színházművészetre:

Az utóbbi felfogás [a szövegorientált tanulmányozás] pedig azzal a következménnyel járt, hogy a színháztörténeti munkákban a dramatikus szöveg olyan zárt, rögzített és egységes entitásként jelent meg, amelyhez képest az előadás, ha egyáltalán szóba került, csak másodlagos érvényű, a szöveg teljességéhez képest romlott derivátumként, azaz a szöveg végtelen lehetőségeinek részleges megjelenítőjeként értelmeződött. Ez a felfogás a színháztörténet-írás diszciplínájának egyik alapvető (en téves) premisszájára épül. Mégpedig arra, hogy a 19. század végén induló színháztörténet-írás átvette az addigra az irodalomtörténet-írás által kanonikusnak tekintett dramatikus szövegek kánonját, és ezen szövegek színházi környezetének kutatására irányította erőfeszítéseit. [...] Azok a színházi gyakor-

¹ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Előszó = Alternatív színháztörténetek*, szerk. IMRE Zoltán, Bp., Balassi, 2008, 9.

latok, amelyek elsősorban nem előre megírt szövegekre épültek, illetve nem hoztak létre irodalmilag elfogadható szöveget, csak úgy jelentek meg, mint az irodalomorientált korszakok előfutárai, illetve összekötői.²

Holott világosnak tűnik, hogy a szöveg- és drámaíró-orientált színházon kívül régebben is számos forma létezett (utcaszínház, vásári színház stb.), s hogy a kortárs színház is bővében van az ilyen jellegű produkcióknak – a performanszoktól kezdve egészen a posztdramatikus színházi formáig, mely utóbbinak egyik fontos ismérve, hogy a szöveg nem a legfontosabb, hanem csupán egyetlen komponense a számos más összetevőből felépülő színházi előadásnak.³

Színházi produktumok elemzésekor érdemes tudatában lenni ennek a színháztörténet- és -elméletírói hagyománynak és egyúttal fogyatékoságainak, illetve, hogy „[...] az adott esemény/jelenség megtapasztalásának megszervezése és meghatározása részben a megfigyelő által felállított kerettől függ, részben pedig attól a szemponttól, ahogyan a megfigyelő az adott keretet alkalmazza”.⁴ Vagyis tudatosítani kell, hogy a színház fogalma, egy-egy esemény színházként való érzékelése és értelmezése is a befogadó beállítódásától, az éppen aktuális társadalmi konszenzustól, kulturális, gazdasági és intézményi keretektől függ, s mindig van olyan forma, mely ezeket a meghatározott kereteket igyekszik átírni. „Az esszenciális, végleges, nem kultúraspecifikus színházértelmezés helyett a kortárs színháztörténeti kutatásokban a hangsúlyt egyrészt arra helyezik, hogy a színház hogyan *keretezhető* és ismerhető fel az adott politikai, gazdasági, társadalmi és kulturális kontextusokban, másrészt pedig arra, hogy a hagyományosnak tekintett színház kereteit hogyan és miként próbálták/próbálják átértelmezni bizonyos előadások és alkotók.”⁵

A kontextus

A magyarországi színházi struktúra főként kőszínházi, állandó társulatok munkáján alapul, mely rendszerrel azért fontos tisztában lenni, mert a színház „társadalmi jelenség, összefügg a nemzeti identitással is, és az adott gazdasági, társadalmi, po-

² IMRE Zoltán, *Színházak – történetek – alternatívák = Alternatív színháztörténetek, i. m.*, 25–26. Imre Zoltán arra is felhívja a figyelmet, hogy az olyan szerző, mint például Aiszkülosz, a kortársai számára nem elsősorban drámaíró volt – Hérodotosz is színházi koreográfust látott benne. Hasonlót tapasztalunk Shakespeare esetében, aki a szonett- és eposzírás mellett a dramatikusan írt műfaj esetében a szöveg nyomtatott megőrkítését nem tartotta fontosnak. (*Uo.*, 39.) Vagyis az irodalmi mű és a színház kettéválasztása nem szükségszerű, inkább az említett 19. századi történetírás bevett metodológiájából fakad.

³ Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, ford. KRICSFALUSI Beatrix, BERECS Zsuzsa, SCHEIN Gábor, Bp., Balassi, 2009, 77–156.

⁴ IMRE, *i. m.*, 18.

⁵ *Uo.*, 19. (Kiemelés az eredetiben.)

litikai, ideológiai kontextus szorosan meghatározza”.⁶ A kőszínházak fontosságát a 2011-ben elfogadott előadó-művészeti törvény is megerősíti, mely az országban dolgozó színház-, zene- és táncművészeti szervezeteket három kategóriába sorolja (az előzőleg érvényben lévő hat helyett): nemzeti kategória (állami fenntartású vagy az állammal közszolgálati szerződést kötő szervezetek), kiemelt kategória (önkormányzati fenntartású vagy az önkormányzattal közszolgálati szerződést kötő szervezetek) és a pályázati csoportban regisztrált együttesek kategóriája. Normatív támogatást az első kettő kap, a harmadik csak pályázati támogatásban részesülhet. A minősítés kritériumai a fenntartó kiléte, a tagok százalékban mért szakirányú felsőfokú végzettsége, illetve a megfelelő számú fellépés.⁷ A jogszabály – működésük alapján – megkülönbözteti a független színházakat, a produkciós színházakat és a befogadó színházakat, a szabadtéri színházakat, valamint a nemzeti etnikai és kisebbségi színházakat.

Az előbbi száraz felsorolás azért fontos, mert a magyarországi tágan értelmezett kortárs dramaturgia ebben a környezetben működik, s „a kontextus az ideológiai erők komplex és nem szükségszerűen konzisztens játékként befolyásolja bármilyen éppen tanulmányozásnak alávetett műalkotás vagy dokumentum létrehozását és értelmezését”.⁸ A jogszabály áttanulmányozását követően kitűnik, hogy a produkciós színházakon („kőszínházakon”) kívül a többi működési forma javarészt a pályázati csoportba regisztrált együttesek kategóriájába kerül, melynek legnagyobb egysége a független színházak csoportja.⁹ Ennek eredményeképpen sokféle és változó színvonalon működő, tisztán szakirányú felsőfokú végzettséggel rendelkező tagokat foglalkoztató formációk kerültek egyetlen kategóriába amatőr előadókkal dolgozó színházi konstellációk, s küzdenek pályázati pénzekért, játszóhelyekért, játszó lehetőségekért.

A színházi tapasztalat része az identitásképző (normateremtő) folyamatnak, ami „mindig a nézést meghatározó (szocio)kulturális térben és időben megy végbe, melynek következtében a színházelméletnek és az előadáselemzésnek is figyelmet kell fordítani a színház és kultúra (hagyományosan a színház-történetírás által kisajátított) viszonyára”.¹⁰ Gyakorta megesik, hogy a „független” és az „alternatív” kifejezések összekeverednek, egymásba csúsznak: sokan azonosítják a két fogalmat, illetve a hozzájuk társuló identitást és színházi gyakorlatot. Pedig az egyes társulatok működése, a létrehozott produkciók jellege nem engedi meg ezt a fajta fogalmi összemosást és az ebből

⁶ Uo., 27.

⁷ Az EMMI rendelete a minősített előadó-művészeti szervezetek körének meghatározásáról: http://www.kormany.hu/download/4/de/80000/El%C5%91ad%C3%B3-m%C5%B1v%C3%A9szeti_szervezetek_min%C5%91s%C3%ADt%C3%A9s_%C3%B6sszefoglal%C3%B3_honlapra.doc. (Letöltés ideje: 2013. december 15.)

⁸ IMRE, *i. m.*, 25.

⁹ „Az Emtv. lehetőséget teremt független előadó-művészeti szervezetek kiemeltté minősítésére is.” EMMI rendelet, *i. m.* A feltételeknek azonban a kis létszámú és kevés játszólehetőséggel rendelkező társulatok elcsúszó többsége nem tud megfelelni.

¹⁰ Kiss Gabriella, *A kockázat színháza*, Veszprém, Pannon Egyetemi Kiadó, 2006, 15.

adódó bizonytalanságot. Az alternatív jelző nem jelöl automatikusan független színházi produkciókat. „Alternatív létről önmagában nem, csak valamilyen hagyomány mentén lehet beszélni. A hagyomány és alternativitás nem kizárják egymást, mint azt gyakran feltételezik, hanem éppen ellenkezőleg, értelmezésük egymáson keresztül lehetséges. [...] Az alternativitásnak is létezik hagyománya. Következésképp, a hagyomány és az alternativitás fogalmai nem zárt és rögzített entitások, hanem viszonylagos, rugalmas keretek, amelyeknek meghatározása az adott szituációtól és egymástól való viszonyaiktól függ.”¹¹ Alternatívnek az számít, ami az aktuális kereteket, kódrendszert igyekszik megváltoztatni, a megszokottól és a könnyen értelmezhetőtől eltérő módon használja a színpadi (performatív) jeleket, alkotói és befogadói egyaránt újfajta kihívásokkal néznek szembe. Nem minden független társulat alternatív tehát, s nem minden kőszínház (vagy annak nem minden produkciója) jár jól ismert utakon. Kékesi Kun Árpád az újfajta kódrendszer kipróbálását, új műfajok kialakítását, a rögzült határok közé lépést, az ideiglenes formák kialakítását határátlépésként emlegeti, melynek következtében „nem tűnnek el, hanem áthelyeződnek a mezsgyék, és a művészetek topográfiája alkalmilag átrendeződik. Ha pedig valami folyamatosan határt sértve új formációba szerveződik, amely lassan kanonizálódik, akkor új határok képződnek.”¹²

Egy független, alternatív társulat

Horváth Csaba táncos-koreográfus 2005-ben alakította meg az eleinte Fortedanse névre hallgató társulatát, melyben alkalmi tagokkal dolgozott. 2008-tól több fiatal színész (Andrássy Máté, Földeáki Nóra, Kádas József, Krisztik Csaba, majd Sipos Vera és Simkó Katalin), illetve Blaskó Borbála táncos alkotta a már Forte Társulatként újjászerveződött, állandó tagokat is magában foglaló csapatot. Előadásait sajátos (és ennyi év távlatából már könnyedén felismerhető, beazonosítható) színpadi nyelv jellemzi, első (debreceni) bemutatóik „(A tavasz ébredése; Kalevala) még úgynevezett alternatív színjátszáson, posztavantgárdon, illetve kortárs tánc- vagy mozgásszínházak produkcióin edzett nézők számára is meglepőek voltak. Meglepő s rendkívül izgalmas volt látni a táncot mint színházat értelmező új minőség születését.”¹³ A független, alternatív társulat maga is egy új színpadi nyelv és műfaj megtalálását és kidolgozását látja legfőbb feladatának, a honlapjukon megtalálható ars poeticában a következőt írják: „A testekkel, hangokkal, tánccal, zenével és szöveggel egy új homogén nyelv megteremtése a cél. Az ily módon újfogalmazott fizikai színházi műfaj megpróbál másképpen gondolkodni történetmesélésről, szituációról, jelenetezésről, szín-

¹¹ IMRE, *i. m.*, 29.

¹² KÉKESI KUN ÁRPÁD, *A határátlépés (színházi)kulturális fenomenológiája = Látvány/színház*, szerk. MESTYÁN ÁDÁM, HORVÁTH ESZTER, Bp., L'Harmattan, 2006, 75.

¹³ TÓTH DÉNES, *Tánc a színpadjainkon*, Debreceni Disputa, 2010/5, 29.

padi időről, játéktérről, hatásdramaturgiáról, és egy egészen izgalmas és eredeti színesi játékot hív elő.”¹⁴

Különleges színházi nyelvük (és marginalitásuk) köztes (és komplex) pozíciójukból eredeztethető. Egyes színházak, társulatok működése sok esetben olyan színházi típusokhoz köthető, mint a prózai, a zenés, a tánc- és mozgásszínház, illetve báb- vagy figurális színház.¹⁵ A Forte Társulat nem tagozódik egyértelműen egyik kategóriába sem, hiszen a formáció tagjai színészek és táncosok, s munkáik sem egyértelműen prózai, tánc- vagy mozgásszínházi előadások, ráadásul olykor képzőművészeti alkotások is fontos szerepet kapnak alkotásaikban. A tánc, a hangok, a testek, a szövegek, a zene és a képek különböző arányban összeállított keverékéből áll össze egy-egy előadásuk; minden újabb bemutató alkalmával érzékelhetően más a komponensek aránya. A misztikusan hangzó (az újító, alternatív utat választó szándéknak nevet adó) *fizikai színház* fogalmát nem teljesen világítják meg a Forte előadásai.¹⁶ Maga Horváth Csaba vall arról, hogy művészetüket kár lenne, és nem is lehet a fizikai színház skatulyájába beleerőltetni: „Nem minden mű alkalmas arra, hogy a fizikai színház eszközeivel fogalmazzuk meg a színpadon. Én is többször hibáztam, amikor mindenáron egy-egy darab esetében ezt a színpadi nyelvet erőltettem. Ma már én sem szeretem, ha leszűkítik fizikai színházra, amit mi csinálunk, legyen inkább simán színház.”¹⁷ (E belátás ellenére a társulat honlapjának ars poeticája nem frissül, s a fentebb idézett módon a fizikai színház műfaját helyezi előtérbe.)

1. A szöveg szerepe, formái: szövegtest és testszöveg

A Forte Társulat kortárs színházat csinál: előadásaik ugyanúgy készülnek drámaszövegből (*A tavasz ébredése; Godot-ra várva; Ó, azok a szép napok!; A fizikusok; Troilus és Cressida; Peer Gynt; A tiszta méz*), mint más műnembe tartozó irodalmi szövegekből: regénytől kezdve szövegtörödékeken, meséken és mondákon át az elbeszélő költeményig (pl. *Evangélium; Isteni vidékek; Kalevala; Sakk-játék; Toldi; A nagy füzet*). Előadástól függ, hogy a szöveg mennyire hangsúlyos vagy éppen hangsúlytalan: *A tavasz ébredésében* és a *Godot-ra várva*ban például a teljes drámaszöveg elhangzik (nem egyszer feldúsítva vendégszövegekkel), de a mozgásos szakaszok körülbelül ugyanannyi ideig tartanak és ugyanolyan hangsúlyosak. A *Peer Gynt* szövege is teljes

¹⁴ <http://www.fortecompany.hu> (Letöltés ideje: 2013. december 15.)

¹⁵ Kékesi Kun Árpád kategóriái, melyek gyakran ezekhez a formákhoz készített épületben működnek. KÉKESI KUN, *i. m.*, 69. Az előadó-művészeti törvény is hasonló logikát követ (a tevékenység jellege szerint megkülönböztet színházat, balett- és táncegyüttest, illetve típusmegjelöléseket is alkalmaz, mint többtagozatos színház, bábszínház, gyermek- és ifjúsági színház).

¹⁶ A fizikai színház mibenlétéről lásd FUCHS LÍVIA, *Mit nevezünk fizikai színháznak?*, Színház, 2011/4. http://www.szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=36038:mit-nevezzenk-fizikai-szinhaznak&catid=53:2011-aprilis&Itemid=7 (Letöltés ideje: 2013. december 15.)

¹⁷ *Művészsors zöldségekkel: interjú Horváth Csabával*, Népszava, 2013. ápr. 17.

<http://www.nepszava.hu/articles/article.php?id=638368> (Letöltés ideje: 2013. december 15.)

terjedelmében megszólal, ám a mozgássorok kevesebb szerepet kapnak, *A tiszta méz* előadásában pedig talán legkevésbé hangsúlyos a mozgás, míg a *Sakk-játék* esetében néhány vers hangzik csak föl, az előadás meghatározó része tánc. A társulat munkája értelmezhetetlen egy pusztán drámaszövegeken, drámatörténeten alapuló vizsgálattal, vagy csupán a tánc vagy a koreográfia szempontjából megközelített elemzéssel. A színészek speciális nyelven játszanak, a szövegek és a mozgás, az egyes előadók testi jellegzetességeinek felmutatása hasonló funkcióval bírnak. Előadásmódjukra igaz az, hogy a „színész teste éppúgy értelmezhető szövegnek, jelprodukció, az írás egyik formájának, mint a díszlet, tágabban pedig a hely, ahol az előadást játsszák”.¹⁸

A szövegeként viselkedő test nem a drámaszöveg irányítása alatt mozog, nem azt illusztrálja, kíséri vagy támasztja alá, hanem attól független jelentéseket (egy új szövegtestet vagy testszöveget alkotva), akciókat, síkokat nyit meg. Újfajta (például a posztdramatikus színház befogadáshoz is szükséges) értelmezői attitűdöt kíván: „amikor a színházban helyzetet látunk a megszokott reprezentáció helyett, ha a megjelenés, a szituáció, s nem az akció válik az olvasat tárgyává, akkor az olvasási eszközrendszer is határainak átlépésére kényszerül”.¹⁹ A színészek teste egy olyan szöveget (szöveget) alkot, mely a drámaszövegnek hol ellenébe megy (a szövegben elhangzó sírás vagy nevetés nem látszik a színpadon például a *Troilus és Cressida*-ban vagy a *Toldi*-ban), hol ráerősít (a *Peer Gynt*-ben Krisztik Csaba erős, kifejező arcjátékkal meséli kalandjait, a szöveg jelentését követve megrémül, örül), hol egyszerűen nem vesz a jelentéséről tudomást (szövegmondás fejenállás közben). Soha nem egy illusztrált, reprezentált történetet látunk magunk előtt lejátszódni (a lineáris cselekménnyel rendelkező művek esetében sem), hanem bizonyos helyzeteket, akciókat és hozzájuk tartozó gesztusokat vagy fizikai reakciókat, testekből felépített konstrukciókat, képeket. A színészek gyakran megmerevednek, beleállnak egy-egy képbe, testük háttérül szolgál a színpad egy más pontján elkezdődő akciónak (például *Sakk-játék*; *Troilus és Cressida*; *Kalevala*), olykor közös koreográfiát járnak (*Toldi*; *A tavasz ébredése*), egymásra felkapaszkodva több emberből álló szobrokat alkotnak (*Kalevala*; *Így jár az, aki távoli ismeretlen hangtól megijed*), máskor egymás vagy saját mozdulatait, esetleg szövegeit ismétlik (*Ó, azok a szép napok!*; *Ruben Brandt*). Így mindig van egy töredezett, szaggatott, de mégis egységes és meghatározott ritmusú síkja az előadásoknak, mely a narratív száltól teljesen, a drámaszövegtől pedig részben független, s a lineáris-kronologikus fejlődéselvnek sok esetben ellenáll. Hegedűs Sándor ezt az élményét a következőképpen foglalja össze a *Peer Gynt* kapcsán: „Az általam látott Peernek nincs »története«, identitás-problémája: ezt csupán környezete kényszeríti rá, lineáris időben élők kemény agressziója.”²⁰

¹⁸ KÉKESI KUN Árpád, *Histori(o)gráfia = Alternatív színháztörténetek*, i. m., 65.

¹⁹ JÁKFAI Magdolna, *Hangképzés – nyelvteremtés – beszéd = Látvány/színház*, i. m., 28. Jákfai ebben a szakaszban Lehmann-t idézi (Hans-Thies LEHMANN, *Le Théâtre Postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, 239–240.)

²⁰ HEGEDŰS Sándor, *Peer – momentán*, *Ellenfény*, 2013/1, 6.

A színészi játék minden előadás alkalmával előre megtervezett, pontos és apró elemekből (mozdulatok, gesztusok, hangsúlyok, hangjátékok, zörejek) áll, ám nem a szöveg interpretációs kísérletei, nem érzelmet és szándékot fejeznek ki, sokszor formálisak, s elidegenítő hatásuk van. Az akció és a dikció egymással szoros kapcsolatban lévő, de különböző előadásszöveget képez, mint ahogyan Kiss Gabriella megjegyzi Robert Wilson, Andrea Breth, Luc Perceval esetében: „formanyelveik szerves részét képezi az a színészi technika, amely éppen, hogy egymásba tudja játszani a szerep »citálásának« és »re-citálásának« eszközeit. Ez a játékmód viszont permanens határátlépésként értelmezi a »beleélés« és »elidegenedés« (»természetes« és »művi« játék) közötti, hagyományosan dichotomikusnak tekintett különbséget. Elfogadja, hogy a határátlépés egy »labilis létet« definiáló performatív aktus, melynek során (Turner szavaival élve) »a cselekvés új módjai, a szimbólumok új kombinációi kerülnek kipróbálásra, hogy eldőljön elutasításuk vagy elfogadásuk.«²¹ Ez az elidegenítő, az egy előadásban hol „citáló”, hol „recitáló” játéknyelv garantálja a szerepjátszók identitásának konstruált, különböző szerkezeti elemekből megalkotott (nem mimézis útján keletkezett) voltát, annak tudatosítását – ami a színészek számára egymás vagy önmaguk idézését (Ó, azok a szép napok!), hangok, testtel keltett zajok összecsengését (*Troilus és Cressida*; *Így jár az, aki távoli ismeretlen hangtól megijed*) is lehetővé teszi.

A stilizálás és az absztrahálás ezeknek az előadásoknak egytől egyig sajátjuk, s ilyenkor – mint a látvány tekintetében történő aktualizálás, modernizálás esetében – „a néző pluszmunkára kényszerül”.²² A nézőnek, a teoretikusnak és az elemzőnek „szembe kell néznie azzal a ténnyel, hogy a nézőség nem merül ki a látott és hallott dolgok szerepre (egy virtuális – papírszagú – másokra) vonatkozásában”.²³

2. Mozgás- és táncszínházi irányok

A *Godot-ra várva* című előadásban Vladimir és Estragon (Kádas József és Krisztik Csaba) egy szürke, sárga vonalakkal jelzett út kanyarulatában járják bonyolult, ismétlésekkel teli és irányát, célját vesztett gesztusokkal teletűzdelt koreográfiájukat. Egy pöttyös labdával dekázgatnak, fejelgetnek, passzolgatnak, egyensúlyozgatnak; cirku-szi előadásba illő mutatványokkal szórakoztatják magukat (és a közönséget). A reménytelen várakozás csupa sokszor ismételt és egyre ismerősebbé váló mozdulatok, ügyességi feladatok megoldásával töltődik ki; a sötétbe vesző falba rúgott labda rend-

²¹ Kiss Gabriella, *Határátlépés – idézőjelben: Gondolatok a magyar színházi hagyományról = Látvány/színház, i. m.*, 155. Kiss itt Victor Turnert idézi (Victor TURNER, *Variations on a Theme of Liminality = Secular ritual*, ed. Sally Folh MOORE, Barbara G. MYERHOFF, Assen, Van Gorcum, 40.)

²² KÉKESI KUN, *A határátlépés... i. m.*, 73. Továbbá: „És a szöveg- illetve alakértelmezés szempontjából tökéletesen inkoherens testjáték tanítja a nézőt is: azzal és ahogy »fogva tartja a pillantást, de frusztrálja a jelentésre való éhséget«, arra kényszerít, hogy a színház teatralitására figyeljünk.” – idézi Kiss Gabriella Lehmann, Kiss, *i. m.*, 163.

²³ Kiss, *A kockázat színháza, i. m.*, 23.

re visszapattan. A két fiú mellett álló fa helyett egy, a magasból az útra belógatott kötelet látunk. „Azt mondta, egy fa előtt várjunk. Látsz más fát?” – kérdezi Kádas József, és rámutat a kötéltre, majd Krisztik Csabával együtt, egymás mellett és mögött/előtt még a színpad huszonné (!) másik, üres helyére is rámutatnak egy vagy két kézzel, a labdát kettejük teste közé szorítva. Ha beszélgetnek, a legkritkább esetben néznek egymásra. Egymásnak háttal vagy oldalazva, egymás mellett, egymásba kapaszkodva, egymásra rámászva beszélnek és zsonglórködnek a labdával, vagy az idő közben levetett cipővel. Pozzo (Andrássy Máté) és Lucky (Horváth Virgil) megjelenését egymásba csimpaszkodva és a labdára állva figyelik: az öltönyös férfi csettintgetve érkezik, a fehér ruhás (szoknyás) alak a földre feküdvé előre lépő mozdulatba merevedik. Andrássy Máté széttárt karokkal osztogatja utasításait, majd kempingszékére telepedve, végtagjai pozícióját hirtelen át- meg átrendezve különböző görnyedt tartásokban, szétvetett lábakkal tesz úgy, mintha a markába összegyűjtött levegőt falná óriási étvágygal. Krisztik Csaba és Kádas József a terpeszben álló Horváth Virgil feje felé dobálják a labdát, de az orra előtt, az utolsó pillanatban elkapják, majd mellkasán pattogatják nagy erővel.

A *Godot-ra várva* első félórájából vett jelenetek, mozgások, koreografikus elemek felidézése talán elegendő arra, hogy lássuk, mennyire test- és táncközpontú a Forte egy előadása – ezt a hatást erősítik a később végrehajtott ugrások és emelések, s hogy a hírt hozó Fiút Blaskó Borbála balettcipőben, spiccben lépkedve jeleníti meg. A hatásos és jellegzetes, Horváth Csaba által kidolgozott színpadi nyelvnek valószínűleg a tánc- és mozgásszínház felőli értelmezése a legkézenfekvőbb – annak ellenére, hogy minden egyes előadás irodalmi szövegekre támaszkodik, melyek el is hangoznak a színpadon. „A zenés színház a szószínház felől elgondolt megújításával párhuzamosan hatolt be a szó a táncszínházba, jóllehet az épp ekkortájt igyekezett függetleníteni magát a prózai színház fő konvenciójától, a scenírozott formában elmesélt történet súlyától. S miközben a tánc narrativitása csökkent, az önreferencialitás viszont nőtt [...], a szó nem metaszintként került bele/rá, hanem vele konfrontálva. A szavak tehát nem interpretációs »kíséretet« kínáltak, hanem a mozdulatok mellett/ellenében kerültek kijátszásra, behatolásuk pedig maga után vont a mozgásszínházzá alakuló táncszínház zenéléssel, hétköznapi cselekvéssel, cirkuszi akrobatikával stb. való telítődését.”²⁴ Ezzel az általános, mozgásszínházra (fizikai színházra) jellemző formaváltással mégsem lehet körülírni a Forte munkáját, mert az önreferencialitás, a zenélés, a hétköznapi cselekvések és a cirkuszi akrobatikus elemek ugyan valóban rendkívül hangsúlyosak, de a narrativitás és az irodalmi szöveg ugyanúgy fontos szerepet kapnak (s ha mégis valamelyik oldal túlsúlyba kerül, olyankor születnek a kevésbé jól sikerült előadások – *A tiszta méz* és a *Sakk-játék* képviseli a két végpontot).

A társulat előadásait a drámaszöveg szintjén való (vagyis részleges) elemezhetőség ellenére táncprodukciónak tekintik, s (szinte csak) a testszöveget vizsgálják. Ez,

²⁴ KÉKESI KUN, *A határátlépés...*, i.m., 71.

a körülírhatóság (és az értelmezés) nehézségeiből, problémáiból adódó jelenség Kiss Gabriella javaslatának megfontolására késztet. Patrice Pavis *Előadáselemzés*²⁵ című könyvének egy fejezetét elemezve Kiss Gabriella arra a következtetésre jut, hogy a test nézése kapcsán felmerült „partitúra” és „partitúra alatti” jelenségek vizsgálatára szolgáló „vektorizációs elvet és módszert” érdemes lenne nemcsak egy-két előadás-szekvenciára alkalmazni, hanem teljes előadásokra, egy-egy *mise en scène* egészére. Így kialakulhatnak olyan helyzetek, melyekben az erőterként értelmezett kijuttatott szövegben a vektor több irányba mutat, vagyis nem egyetlen célba érkezik, s egy ideiglenes, egységes megértés felé vezetne a – jelen esetben a szöveg és a fizikai akciók, testi reakciók által szakadozottá tett előadásszöveg eredményeként – szétszabdalt alaphelyzetből.²⁶ Az pedig nem véletlen, hogy a vektorizációs megközelítési mód egy táncszínház területéről vett példa alapján merült fel Pavisnál: itt olyan táncos-színésről gondolkodik, akinek teste ingadozik „a táncolt gesztus és mimetikus gesztus között [...], hol hagyja, hogy izmai mozgása vigye magával, hol utánozza és kodifikálja a reprezentált világot”, s aki „csak egy irányító testtel dolgozhat, amely nem is annyira struktúrájában, mint intenzitás-szervezésében határozható meg”.²⁷

3. Arányok, fokozatok

A Forte Társulatban színészek és táncosok egyaránt dolgoznak, munkájuk nem válik szét külön színészekre és táncosokra szabott feladatokra, hasonló és ugyanolyan színpadi koreográfiát járnak, ugyanúgy beszélnek a színpadon, végzettségüktől függetlenül. Lőrinc Katalin táncos-koreográfus, táncpedagógus (aki maga is szerepel a társulat *Isteni vidékek* című, kevéssé sikerült előadásában, illetve a *Csak a felhőkben*), a 2012-es Pécsi Országos Színházi Találkozó egyik válogatója sem táncosként, inkább színész-táncosként/táncos-színészként, mondhatni performerként tekint a társulat tagjaira. A POSZT-ra jelölt műveket drámaszöveg-alapúnak tekinti, s „a test jelenlétének minőségét”, intenzitását vizsgálja „a szó színpadán”.²⁸ Három kategóriát alakít ki: az első csoportban a színész teste illusztrációként szolgál és statikus hatású; a második csoportban a rendező megmozgatja a térben a színészt (nem a verbális kiszolgáló szándékkal, itt a mozgásnak önértéke van); „a harmadik csoport előadásait nemcsak a test körüli térben, de önnön testének tereiben is megmozdított (vagy megmozduló) színészi jelenlét jellemzi – hatás: komplex élmény”.²⁹ A Forte Társulat 2012-es Shakespeare-előadását, a *Troilus és Cressidát* a harmadik csoportba sorolja, mivel színészek által is teljesíthető, fizikai (mozgás)színházi mozzanatok kísérik végig az előadást.

²⁵ Patrice PAVIS, *Előadáselemzés*, ford. JÁKFAI Magdolna, Bp., Balassi, 2003.

²⁶ KISS, *A kockázat színháza*, i. m., 65.

²⁷ PAVIS, i. m., 115.

²⁸ LŐRINC Katalin, *Testek a Szó színpadán*, Ellenfény, 2012/2, 28.

²⁹ *Uo.*, 28–29.

Hogy a Forte Társulat munkájába bekapcsolódhasson egy színész (performer), arra van szükség, hogy az érthető szövegmondás, megfelelő mimika használata mellett tudjon uralkodni izomtónusai felett, tudatos testtartással rendelkezzen. „Ehhez adódik a gesztusok minősége, valamint a test szabadságának és kontrolljának finom egyensúlya. [...] [A] ritka plusz: a mozdulatok megrajzoltsága: koreográfia a szó eredeti értelmében.”³⁰ A táncosból avanszált rendezők (Horváth Csaba mellett például Bozsik Yvette, Pintér Béla, Goda Gábor) így közelítenek a színházhoz, a táncból indulnak ki – s az már a választott színházi nyelvtől függ, hogy használnak-e szöveget, s azoknak milyen szerepet szánnak a színpadon. Bozsik Yvette például kevés szöveggel dolgozik, míg Pintér Béla maga is drámaíróvá vált. Kettejük között helyezhető el Horváth Csaba, aki „saját”, szinte állandó költő-drámaíróval működik közre: Szálinger Balázs számos alkalommal dolgozott már át irodalmi szöveget, vagy írt saját drámát, verset a társulat számára (*Kalevala; A tiszta méz; Sakk-játék; Evangélium; Pesti kabaré*). A Forte előadásaiban közreműködő színész-táncos performer képes az Erika Fischer-Lichte fogalmai szerinti jelenlét és reprezentáció között oszcilláló játékra,³¹ ami jelen esetben erősen táncos, koreografikus bázisú.

A testek összekapaszkodásából létrejött álló és mozgó testkonstrukciók, testszobrok mellett gyakoriak a félmeztelenül, mozgás közben mondott etűdök, szakaszok (*Így jár az, aki távoli ismeretlen hangtól megijed; Godot-ra várva; A nagy füzet*), egy-egy (esetenként testfestett) hát izmainak mozgása pedig „interpretál” vagy éppen „alámond” egy távolabbról érkezett hangot (*Troilus és Cressida; Godot-ra várva*). Horváth Csaba a fejre húzott, arcot eltakaró jelmezektől sem idegenkedik (*Troilus és Cressida; Így jár az, aki...*), egy-egy meztelen hátsó villantása is előfordul (*Ruben Brandt*). A legújabb bemutató, *A nagy füzet* esetében a koreográfia és a mozdulatok megrajzoltsága az eszközhasználatban ismerhető fel. A táncos szakaszokat nélkülöző előadásban különböző zöldségek szerepelnek: az előadók hatalmas süttőtököt egyensúlyoznak a hátukon vagy éppen a lábuk alatt, hálóskrumpli-csomagokon másznak, az ikerfiúk spagettivel és póréahagymával ütik egymást, a csendőr egy zsáknyi krumplit vág a falhoz kihallgatásukkor. A tárgyak át- meg átrendezése folyamatos, így változik a helyszín; a spagettiket a hajukba szúrják, és a jegyzetfüzetüket is kirajzolják belőle az ikrek; a felhalmozott krumpliszákok hol pajzsot, búvóhelyet, hol a deportáltak vagonjait jelentik; az előre dagasztott nyers tészta halotti lepelként, takaróként, ruhaként is funkcionál. A kellékek, tárgyak állandó mozgásban vannak, s ennek az invenciózus, cirkuszi trükkökhöz hasonlítható, az előadó fizikumát próbára tevő, sokat gyakorolt, folyamatos és erős koncentrációt igénylő elemekből felépülő koreográfiának az elsajátításához kétségkívül speciális tréningre van szükség.

4. Testiség és érzéketlenség

³⁰ *Uo.*, 30.

³¹ Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella, Bp., Balassi, 2009.

A speciális tréning biztosítja az ügyességet, az ellenálló képességet és a Lőrinc Katalin által említett testtudatot, valamint a néző számára az érzéki, fizikális élményt. A (vektor)testtel dolgozó, az intenzitás kanalizálásra törekvő, az energiáit a színpadon elégető táncos-színész „felmutatja azt a tényt, hogy a mozgó (vágykeltő) test természeténél fogva ellenáll a szimbolikus folyamatoknak. A Merleau-Ponty-i fenomenológia terminológiájával élve: a test abszolút ismerete és professzionális használata azon az áron ad(hat)ja meg a hús színrevitelének lehetőségét, hogy a megTESTetlenítés során vállalja a realitás kockázatát.”³² A „realitás kockázata” ez esetben abban áll, hogy a néző az emberi test, az izmok, a hús működését közelről, szinte felnagyítva tapasztalja meg. Horváth Csaba az érzékekre, testtapasztalatra való hatást azzal fokozza, hogy minimálisra csökkenti a jelmezeket: egyetlen alkalommal sem láthatunk állig begombolkozott előadókat. Ha ingben, pólóban vagy zakóban is jelennek meg, biztosra vehetjük, hogy az előadás közben a férfiak felsőtestéről lekerülnek a ruhák, s hogy izmaik az izzadságtól egyre inkább fénylő, vállaltan sajtós testalkatot, formájukat láttató felsőtestet mutatnak. Nők esetében sem ritkaság a félmeztelenség, s kis testfelületet takaró, testre tapadó jelmezeket, testfestést viselnek akkor is, ha nem meztelenek – ám ez nem jelent szándékolt erotikus utalásokat.

5. Zeneiség

A Forte színész-táncosai különleges kapcsolatban állnak a ritmussal. A társulat eleinte felvételtől bejátszott zenére mozgott, idővel azonban egyre fontosabbá (és egyre kizárólagosabbá) vált az élőzene. A közreműködő művészek, zenészek között találjuk Dresch Mihályt és zenekarát (*Így jár az, aki...; Toldi*). A családi színház műfajmegjelölést kapó *Koto és Kaori* esetében Dész András nemcsak oldalt ülve zenél, kelt mindenféle hangot és zörejt, hanem olykor a színpadi akciókban is szerepet vállal, s *A nagy füzet* esetében is hasonló történik: Ökrös Csaba hegedűs a szereplők között sétálva vagy leguggolva, törökülésben zenél. A *Ruben Brandt* hangjait egy-egy előadó (Vati Tamás/Csere Zoltán) állítja elő, a *Troilus és Cressida* kortárs operettre emlékeztető zenéje bejátszott hangeffektusokból és a szereplők xilofonjátékából áll össze. A *Sakk-játék* kedvéért Krisztik Csaba számos, Erkel Ferenc által írt zongoraművet tanult meg és el is játssza őket élőben (miközben deklamál, mielőtt vagy miután a színpadon táncol). Az élőzene, a különböző tárgyak, a színész-táncosok testének ütközéseiből születő zajok, az ütések hangja, a különböző hangmagasságokon, torzított formában előadott szövegek nemcsak egy-egy produkció ritmusát, zeneiségét határozzák meg, hanem az előadók fizikalitására, testük ritmust követő és ritmust alakító, hang- és zajalkotó képességére hívja fel a figyelmet. Közelítenek ahhoz az Artaud által tett javaslatához, mely szerint „az irodalmi nyelvet (a textuális olvasatot) csak az újíthatná meg, ha a hangot másként fognák fel, [...] a hang performatív aktusként mű-

³² Kiss, *A kockázat színháza*, i. m., 67.

ködne”, légzéstechnikára kiterjedő mozgásrendet kapcsolnának a hangformáláshoz.³³ Ez a testközeli és testekből származó zene, mely a logikai és értekező tulajdonságokat szinte eltünteti a fizikai és érzelmi tulajdonságok mögött,³⁴ beleíródik a testek által létrehozott szövegbe (testszövegbe).

Kulturális környezet, társadalmi beágyazottság

„A színház mint a kultúratudományok kulturális modellje” arra a történeti tapasztalatra kíván reagálni, hogy „[n]apjaink színháza már nem a pszichológia, de még csak nem is a szociológia, hanem elsősorban az antropológia iránt mutat érdeklődést”.³⁵ Ugyanide, ehhez az antropológiai aspektushoz jutunk akkor is, ha a Forte Társulat munkáját a tánc, a mozgásszínház felől közelítjük meg. Újabban a táncot antropológiai módszerekkel igyekeznek értelmezni, mint ahogy Christoph Wulf is teszi: „A táncok mozgó testeket mutatnak és testiséget adnak elő, a testiség történeti és kulturális meghatározottságait. [...] [A] táncok olyan mintázatok, amelyekben a kollektív tudást és kollektív táncgyakorlatokat-szokásokat visznek színre és adnak elő; így bizonyos közösségi rend önmegjelenítése és önértelmezése történik meg bennük.”³⁶

A Forte előadásai talán éppen antropológiai érdeklődése (és a társadalmi rétegek bemutatását mellőző volta) miatt válhatnak (válhattak) jelentőssé. Az egyes előadások egyszerű, és számos jelentésréteget magába sűrítő, kisszámú kellékei (minden esetben legfeljebb néhány tárgy kerül a színpadra) szembeötlővé teszik az ember, az emberi test központba helyezését. A színészek testéből és ruházatából épül fel a környezet, a díszlet – például a sás a *Toldiban*, a kandeláber a *Kotó és Kaoriban*, a hajó a *Peer Gyntben* – így a színészek érzékletes módon segítenek minket környezetünkkel való kapcsolatunk megfigyelésében, az emberi test és az ember alkotta tárgyak vagy környezeti elemek közötti viszony értelmezésében. Az élőzene térnyerésével együtt felerősödött a produkciók népzenei és néptáncos ihletettsége, így ezt a típusú kollektív tapasztalatot-szokást is – igaz, egy-egy produkció jellegzetességihez idomítva, nem néptáncszerű mozdulatokkal vegyítve és kombinálva – megfigyelhetjük a színpadon.

Ez, a közösség kollektív tudásával kialakított kapcsolat vezethet el a Wulf által említett jelenség tudatossá válásáig, vagyis addig, hogy a társulat táncmintázataira a „községi rend önmegjelenítéseként és önértelmezéseként” tekintsünk. Talán ezzel ma-

³³ JÁKFAI, *i. m.*, 25.

³⁴ Antonin ARTAUD, *Negyedik levél (Jean Paulhannak)*, ford. BETHLEN János = A. A., *A könyörtelen színház: Esszék, tanulmányok a színházról*, szerk. VINKÓ József, Bp., Gondolat, 1985, 179.

³⁵ KISS, *A kockázat színháza, i. m.*, 23. A szerző itt Erika Fischer-Lichtére hivatkozik (Erika FISCHER-LICHTE, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Tübingen-Basel, Francke, 434.)

³⁶ Christoph WULF, *A tánc antropológiai dimenziói*, ford. SZABÓ Csaba, Debreceni Disputa, 2010/5, 4–5.

gyarázható az is, hogy a Horváth Csaba és a Forte által kidolgozott színpadi nyelv az intézményesülés, az „iskolaalapítás” útjára léphetett annak ellenére, hogy kísérletező formai megoldásokkal dolgozik és intézményi-strukturális szinten marginális helyzetben van, hiszen a már említett, jogszabályban rögzített kategóriák szerint a társulat a pályázati csoportban regisztrált együttesek, vagyis nem a normatív alapból támogatottak közé tartozik. Horváth Csaba (Lukáts Andorral együtt) az osztályfőnöke annak a színházrendező–fizikai színházi koreográfus-rendező szakirányon tanuló osztálynak a Színház- és Filmművészeti Egyetemen, amely 2009-ben kezdett és 2014-ben végez. Az osztályból már többen is szerepeltek a Forte Társulat előadásában (*Troilus és Cressida*), az osztály egyik vizsgaelőadása, a *Toldi* teljes egészében az osztályfőnök évek óta érlelődő formanyelvét vette kölcsön. Az intézményesülés elindulását és a társulat kortárs színházi szcénában elfoglalt helyének – vagyis a csapat közösségi önreprezentációs tevékenységének – elismerését jelzi az is, hogy miután 2011-ben, a XIV. Tánc Fesztivál megosztott fődíjában részesült a *Godot-ra várva* (valamint Kádas József és Krisztik Csaba előadói díjat kapott), Krisztik Csaba 2013-ban Junior Prima díjas lett.

Gondok és megoldási kísérletek

A társulat tagjai és Horváth Csaba szerint is legnagyobb problémájuk az állandó játszóhely hiánya.³⁷ A társulat igyekezett kőszínházakkal, befogadó színházakkal együttműködni: az első két bemutatójukat még a debreceni Csokonai Színházban és a MODEM-ben tartották (*A tavasz ébredése; Kalevala*), később, a fővárosba települve a József Attila Színházban találtak partnerre (*Éjjeli menedékhely; A tiszta méz*), illetve a Gyulai Várszínházzal is volt több közös projektjük (*Sakk-játék; Troilus és Cressida*). A társulat láthatóan minden adódó alkalmat kihasznál, akad precedens egyetlen bemutató erejéig tartó együttműködésre is: *A fizikusok* a Sanyi és Aranka Színházban és az Operában, az *Így jár az, aki...* a West-Balkánban készült, a *Peer Gynt* a temesvári Csiky Gergely Állami Magyar Színház színészeivel együtt jött létre. A múzeumokkal, vagyis a MODEM-mel és a Múcsarnokkal közös munkák képzőművészeti szempontból mindig izgalommal szolgáltak. *A tavasz ébredését*, melyben a drámaszöveg

³⁷ Nagyszerű csapat érlelődött: interjú Horváth Csabával: „Próbatermünk van, de problémát jelent és katasztrofális, hogy nincs egy állandó hely, ahol folyamatosan játszhatunk, legalább havonta kétszer. Ez gátolja az életünket, pedig rengeteg munkát fektetünk egy-egy bemutatóba.” <http://szinhaz.hu/interjuk/38978-nagyszeru-csapat-erlelodott-interju-horvath-csabaval>, 2009. december 2. (Letöltés ideje: 2013. december 05.) – Ugyanerre panaszkodik Andrásy Máté is: „A legrosszabb a játszóhely hiánya. Mert ha lenne állandó játszóhelyünk, akkor életben lehetne tartani a repertoárt. Akkor lehetne 10-et, 15-öt játszani havonta. Akkor nem lenne szükség arra az elképesztő mennyiségű energiára, amit beleölünk abba, hogy az aktuális előadásra újrpróbáljuk a darabot.” *Találkozni a közönséggel: interjú Andrásy Mátéval, Kádas Józseffel, Krisztik Csabával*, *Ellenfény*, 2011/2, 15.

szerint iskolás fiúk és lányok, kamaszok szerepelnek, Kis Varsó *Tulajdonságok* című szoborcsoportja előtt, illetve a szobrok között is mozogva adták elő – a tornasorban, lehunyt szemmel álló szoborfiúk a Wedekind művében is megjelenő fájdalmat, félszegséget, félelmet, kiszolgáltatottságot sugározták, s így a környezet különös jelentéstartalommal és hangulattal tette gazdagabbá az előadást. A Múcsarnokban készült *Ruben Brandt* egy, a világ legnevezetesebb múzeumainak, galériáinak, magángyűjteményeinek kirablásával foglalkozó műgyűjtő csoport portróját, működését feldolgozó előadása – erre jobb helyet nem is lehetett volna találni egy múzeumnál. Előadásaik másik felét a bérelt próbatermükben hozták létre, és a Trafóban mint befogadó színházban mutatták be, majd igyekeztek más befogadó színházakba is eljutni vele (*Isteni vidékek; Ó, azok a szép napok!; Godot-ra várva; Koto és Kaori*). *A nagy füzet* pedig már a Szkénével kooperálva született.

Ebből az állandó helyváltoztatásból, mozgásból nemcsak egyfajta (lét)bizonytalanság, a ritka játéklehetőségek miatti nagy erőket felemészítő felújító próbák sora következik, hanem ebből származik a társulat kiváló csapatszellem, összetartása és alkalmazkodóképessége, sokoldalúsága is. A József Attila Színházzal való kapcsolatuk idején például a színház saját prózai darabjában, a Zsótér Sándor rendezte *Egy olasz szalmakalapban* főszerepet játszottak, vagy a Sínben próbatermet bérelve alkalmuk adódott Nigel Charnockkal, a DV8 Fizikai Színház alapító tagjával egy előadást készíteni (*Revolution*). Nem csak a társulati tagok találkoznak alkalmanként más (színpadi) nyelvet beszélő rendezőkkel és koreográfusokkal, de Horváth Csaba stílusával is gyakran ismerkednek más művészek, hiszen nem ritkák a vendéglőadók (például Tompos Kátya és László Zsolt a *Troilus és Cressidában*; Krausz Aliz, Vati Tamás az *Így jár az, aki...*-ban stb.). Horváth Csaba egyetemi osztályából Nagy Norbert számos alkalommal dolgozott együtt a társulattal (az egyetem elvégzése után helyet kaphat a csapatban): a *Troilus és Cressida* mellett a *Peer Gynt*-ben is szerepelt, illetve *A nagy füzet* főszereplő ikerpárjának egyikét is ő alakítja. A társulat tagjai így gyakran találkoznak új alkotótársakkal, ami minden alkalommal más és más kihívások elé állítja őket, s így válik az alkotó folyamat és a színpadi nyelv is kicsit mindig mássá.³⁸

Horváth Csaba látványosan (és néhány kritikusa szerint túlságosan is) kerüli a közéleti aktualizálást. Az alkotásaiban megfigyelhető és tapasztalható felfokozott fizikalitás, érzékekre hatás nem is hagy helyet semmiféle aktualizálásra törekvő interpretációnak. Az egyetlen alkalom, mikor közéleti-kulturális (és politikai) állásfoglalást vállalt, az a Bozsik Yvette-tel közösen a Trafó igazgatói posztjára beadott pályázat volt 2011-ben. A nagy port kavart (és talán minden fél számára valamiképp szerencsétlenül végződő) ügybe Horváth Csaba valószínűleg azért kapcsolódott be,

³⁸ „Mert ha azt látom, hogy egy színész nem fog úgy mozdulni, akkor visszaveszek a táncból és mozgásból, hogy olyat kérjek tőle, amit meg tud csinálni. Egyrészt nem szeretném, ha kényelmetlenül érezné magát a színpadon, mégis azt akarom, hogy szervesen működjön az előadásban.” *Kreatív energiák: interjú Horváth Csabával*, Ellenfény, 2011/2, 28.

hogy könnyítsen valamelyest társulata helyzetén. Ez a könnyítés talán 2013-ban sikerült, amikor Horváth Csaba a székesfehérvári Vörösmarty Színházba szerződött, s vele együtt a társulat magja is: Krisztik Csaba, Kádas József, Andrásy Máté és Blaskó Borbála. Ez a lépés jelentős változásokat hozhat a társulat életében, a nagyobb biztonság mellett szerkezeti (szervezeti) változásokat is, hiszen szerződött művészként több kőszínházi produkcióban kell részt venniük (például a Bagó Bertalan rendezte *Lear királyban*), illetve mert más, szorosabban a társulathoz kötődő tagok távol kerültek a csapattól (Simkó Katalin ugyanebben az évben a Miskolci Nemzeti Színházba szerződött).

A sajátos nyelvet kialakító Forte Társulat tehát elindult egyfajta kanonizálódás útján, s úgy tűnik, hogy Horváth Csaba is egyre nagyobb rutinnal és biztonsággal választja ki azokat az irodalmi műveket, amelyek alkalmasak az általa kikísérletezett módszerrel, nyelven történő interpretálásra. Izgalmas kérdés, hogy megmarad-e a társulat független és alternatív jellege, vagy a székesfehérvári színházzal való együttműködés új irányba löki majd a formációt.