

Kiadja a Játéktér Egyesület, Kolozsvár  
Publicat de Asociația Spațiu de joc, Cluj-Napoca  
Published by the Association Playing Area, Cluj-Napoca

[www.jatekter.ro](http://www.jatekter.ro)

Játéktér 2016/tél 5. évfolyam, 4. szám



# KORTÁRS DRÁMA

## TARTALOM

### TÉRZEN

Jankó Szép Yvette: Családunk és egyéb fokhagymázás lázálmaink ( <i>Homemade</i> . Kolozsvári Állami Magyar Színház) .....	3
Gál Boglárka: Kis képek a nagyban ( <i>Retromadár blokknak csapódik és a forró aszfaltra zuhan</i> . Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, Tompa Miklós Társulat) .....	6
Kovács Eszter: Pornó – jelentés Szatmárról ( <i>Pornó – Feleségem története</i> . Szatmárnémeti Északi Színház, Harag György Társulat) .....	9

### FOLYAMATBAN

Proics Lilla: Az átrendező szöveg (Interjú Székely Csabával) .....	12
Ungvári Zrínyi Ildikó: Hogy meghalljam, ki mit gondol (Műhelyinterjú Kárpáti Péterrel) .....	16
Antal Klaudia: Félek attól, ami nagyon aktuális (Interjú Ördög Tamással) .....	23
Puskás Panni: Menő drámát írni (Interjú Radnai Annamáriával) .....	26
Gál Boglárka: Igény a változásra (Interjú Albert Máriával) .....	31

### KÖNYVBEN

Kocsis Tünde: Boldogok A (Visky András <i>Ki innen</i> című kötetéről) .....	35
Vargyas Márta: Egy interaktív B. B. R. (Brestyánszki Boros Rozália <i>Hullám</i> című drámakötetéről) .....	40
Bertóti Johanna: A szöveg csak hamu (Aureliu Manea <i>Texte regăsite</i> című kötetéről) .....	43

## TERÍTÉS

Adorjáni Panna: Kivételes világok .....	46
Bodó Márta: Függvények. Érvényes drámai beszéd módok, változó színházi formák .....	50
Darida Veronika: Az állattá változások Kárpáti Péter dramaturgiájában .....	54
Andy Boyd: A büntetés dramaturgiája ellen: a görögöktől az <i>Igaz szívvel</i> -ig .....	58

## TALÁLT KÉP

Kulcskeresők a Kolozsvári Nemzeti Színházban – Örkény István: Ki is az a bolyongó? Levél a kolozsvári nézőknek, 1978 .....	62
---	----

## DRÁMA

Alina Nelega: Dugóban (Fordította Székely Csaba) .....	63
--	----

Jankó Szép Yvette

# CSALÁDUNK ÉS EGYÉB FOKHAGYMAZAS LÁZÁLMAINK

## **Homemade. Kolozsvári Állami Magyar Színház**

**E**z egy olyan előadás, hogy nehéz szabályszerű kritikát írni róla.

Ez egy olyan előadás, hogy képtelenség kritikátlanul nézni s kipipálni.

Ez egy olyan előadás, hogy fellelegzel, amikor következik egy kis szünet.

Olyan előadás, hogy sóhajtvá nyugtázod, a szünetben is folytatódik.

Ez egy olyan előadás, hogy nem jön, hogy hazamenj utána anyádhoz.

Olyan, hogy nem jön, hogy hazamenj utána anyádhoz, és ne szólj hozzá.

Újrafogalmazom: ez egy olyan előadás, hogy jön, hogy hazamenj utána a gyerekedhez, apádhoz, anyádhoz, és beszélj... ha nem is vele, legalább hozzá.

Ez egy olyan előadás, hogy nem könnyű kiszellőztetned a fejedből.

Nem könnyű kiszellőztetned a ruhádból.

Olyan, hogy azon kapod magad, perverz dalocskákat dúdolsz hazafelé menet.

Olyan, hogy azon kap anyád vagy a gyereked vagy a szomszéd, akivel közös routeren vagy, hogy perverz dalocskákat keresgél az interneten.

Ez egy olyan előadás, hogy garantáltan lekésed az utolsó buszt, főleg ha a beszélgetésen is maradsz utána, ami pedig a lényeg.

Olyan előadás, hogy elfelejtesz taxiba szállni hazafelé menet, mert a beszélgetésen is maradtál, és szerinted nem hangzott el a lényeg... Amin muszáj a hazafele úton morfondíroznod.

Ez egy olyan előadás, hogy régóta először nem bánod, hogy kőszínházba mentél ahelyett, hogy otthon maradtál volna a gyerekeddel, aki tuti hülyeségeket csinál.

Olyan előadás, hogy régóta először bánod, hogy nem hoztad kőszínházba a gyereket... Bár, jobban belegondolva, lehet, hülyeséget csináltál volna.

...

Folytathatnánk, de eljön az a pont, amikor nem bírunk ugyanolyan mondatokat írni tovább. Nem ártana közelebb lavírozni a témához: az előadáshoz, amely nem is (csak) előadás.

Mert eljön az a pont, amikor nem bírunk ugyanolyan, jól megcsinált darabokat nézni tovább. Amikor jólesik a paradigmaváltásnak bár enyhe előszelét érezni gyepesedő – *oppárdon!* őszülő – halántékunkon. A kísérletezés-kísérletezhetés önmagában persze nem új jelenség a KÁMSZ háza táján. A szöveg hegemoniáját aláásó, nagy történeteket, szilárd jellemeket és morális im-

peratívuszokat múltba utaló előadások rég nem számítanak kuriózumnak. A nyitás szándékáról mostanság nem az ilyesmi, hanem a gyerekeket és tizenéveseket részvételre csábító programok, különórak tanúskodnak tán a leginkább, és a legújabb ifjúsági színházi kísérlet a rendezői kriptó-auteurizmus leépülésének érdekes stációja is egyben.

*Homemade* – kegyetlen, mégis csodálatos mese (Vargyas Márta rendező szubjektív műfaj-definíciója szerint) a *Szüleink*-projekt előadásában.

Artisztikus vagy populáris well-made helyett most hőmmémet kínál a kolozsvári kőmagyar színház, azaz a színház színeiben induló sokszínű csapat. A színház színészei, egy független rendező, többé-kevésbé szabadúszó dramaturg-írók (egyben értelmi szerzők), színis és teatrológus hallgatók tömörülnek mosolygó alkotó-csoportozattá a beharangozó képeken, és arról mesélnek irigylésre méltó csillogással a szemükben, bemutató előtt és után, hogy az előadás egy teljes éve tartó devising-folyamat és nevetve síró önelemzés eredménye, vagyis inkább állomása. S hogy bár előző generációs rutinnal a plakáton a rendező „jegyzí” szerzőként az előadást, létrejöttét a kiöltő, színpadra lázálmodó csapaton kívül egy még népesebb kompániának legalább ugyanennyire köszönhetjük: az interjúkészítésben segédkező pszichológusokon, szociológusokon, szociális munkásokon kívül annak a több mint hetven interjúalanynak, akik a „valóságnyersanyagot” szolgáltatták az előadáshoz, amely több szándékszik lenni, mint a nézőtér személytelen homályába burkolózó közönség elé tálat színpadi produktum. Több és más: élő folyamat, egy előadásnak látszó mag köré nőtt, és bemutató után is tovább növekvő részvételi-színházi kaland. Az előkészítő kutatás (a szülő-gyermek viszony interjúk útján történő feltérképezése), a felkészülést tovább turbózó műhely Urbán Andrással, a kolozsvári teatrológus hallgatók részvételével zajló, blogjukon szelektív líraisággal dokumentált próbafolyamat mind fontos, bár kevésbé látványos része volt a beavató színházi projektnek. Akárcsak az előadást (az alkotók ígérete szerint minden előadást) követő közönségtalálkozó, melynek rituálpárodisztikus keretében játékmesterek, játszók és nézők együtt kanalizhatják beszélgetés közben (vagy akár szótlannul) a teljes játékidő alatt a színpad sarkában rotyogó fokhagymás murokfőzeléket. A címre rímelő gasztro-olfaktorikus hangulatteremtő elem, azaz házias ízű-bűzű kotyv... *elnézést!* főzelék tematikusan is feltűnik az előadás tragi(komi)kus súlypontját jelentő anyás-apás kisvárosi álnépmesékben, sőt még kevésbé gusztusos, alig használt formában a plakáton is ott díszleg, hogy aztán a (bűz)részes(?) tétel, a bevonás leghathatósabb, ruhába, hajba, nyálkahártyába fészkelő eszközévé váljon, szimbolikussá nőjön, majd beavató vacsorává alakuljon át, miután a szülőség-gyermekség témáját körbelöví jelenetsorozat elhallgat, és a kissé még szédült, tétova tekintetű nézőseregnek felkapcsolják a villanyt.

És hogy milyen munícióval operál ez a családillúzió-irtó színpadi hadművelet?

Hopp, el ne áruljam, hogy titkon annak drukkolok, minél többen akarják maguk felfedezni, újranezni ezt a korosztályosként beharangozott, szerintem életkorfüggetlen rémálomjátékot, és az a közönségsikerre való tekintettel minél tovább műsoron maradjon, hogy láthassuk élni, szervesen alakulni, nőni, fogyni, hizni, sápadni, öregedni, satöbbni – ahogy az alkotók ígérettek.

Hú, és le ne buktassam magam, hogy konkrétumokra az előadásszerkezet mozaikszerűségének és a cselekményesség sikeres kiiktatásának köszönhetően kissé foszlányosan emlékszem, azokra is csak a retinámon ragadt képek, fülembé mászott dallamok, káromkodások, vicces hangsúlyok, homályosan felködlő hangulatok és a záróbeszélgetésen elhangzott színészttechnikai eszme-futtatások (*bemutatóközönség, mindent-jobban-tudás*), illetve a (*figyelem, bön-gészgetésre érdemes!*) csapongó próbanapló-töredékek alapján.

El ne, le ne, úgyhogy próbáljuk az egészlet egy átlátszóan nagy ívű hasonlatra felfűzni: mintha lágy ívben becsapódó bomba találta volna épp az előadás kezdete előtt a monogám család intézményét, és mi ennek szerteszt záporozó szilánkjait néznénk jeleneteknek. Mikor spontán koncertnek, mikor transzgenerációs kánonnak, mikor rémálomnak, mikor szavak nélküli thrillernek a családon belüli erőszakról, mikor ösöreg manógyerek monológjának, mikor zavarba

ejtően klappoló improvizációs gyakorlatnak, mikor gyorsan lekavart interaktívkodásnak, mikor minek...

Minek egészét, teljes egyencsaládot vizionálni a szilánkeső mögé, mikor tapasztalatból tudjuk, hogy az már a szüleink és a nagyszüleink generációjában sem mindig úgy volt egész és igaz, ahogy a tankönyveink Ionesco-drámába illő családmodellje mutatja. Talán sosem volt más, mint egy normatívvá emelt illúzió, a szociális háló ősfarmája, ilyesmi... Hagyjuk!

*(Próbálkozzunk egy iciripiciri tanulsággal?)* Talán nem csak ezt a családirillúziót kellene siratni, nemcsak ezt próbálni összerakni az előadás utáni diskurzusban is. *(Mikor már az a penge kisfiú megmondta ott a valahányadik jelenetben, hogy a család nem autó, nem lehet megszerelni.)* Hiszen vannak egy páran olyanok, akik eleve átestek ennek az összociális hálónak a likain. Őket, a magukban szabadesőket nemigen látni ebben az előadásban, pedig – demagóg közhely, de – árván és kitagadottan és hajléktalanul és börtöntölteléként, reménytelen esetként is a gyermekei valakiknek. Az ő szüleikhez fűződő viszonyuk kit izgat?

Ááh, próbáljuk a jót megtalálni ebben a reménytelenségbe csavarodó gondolatmenetben: félre bú, a *Homemade* ennek fényében talán mégiscsak családbarát előadás.

*Homemade.* Bemutató dátuma: 2016. november 5., Kolozsvári Állami Magyar Színház; Rendező: Vargyas Márta; Írták: Biró Réka, Deák Katalin és a csapat; Dramaturg: Biró Réka, Deák Katalin; Dramaturgok munkatársai: Bogya Tímea Éva, György Emese, Sorbán Csenge, Szabó Hanga, Veres Kincső színházstudomány szakos hallgatók; Szakmai tanácsadók: Deme Ilona és Dávid-Kacsó Ágnes pszichológus; Korrepetitor: Mányoki-Kántor Bence; Projektmenedzser: Balázs Nóra; Szereplők: Albert Csilla, Balogh Dorottya, Dimény Áron, Kali Andrea, Kántor Melinda, Kicsid Gizella, Laczó Júlia, Marosán Csaba, Molnár Rudolf, Szucher Ágnes.

*Jelenet az előadásból. Fotó: Biró István*



Gál Boglárka

# KIS KÉPEK A NAGYBAN

## ***Retromadár blokknak csapódik és a forró aszfaltra zuhan. Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, Tompa Miklós Társulat***

**A** *Retromadár blokknak csapódik és a forró aszfaltra zuhan* című Radu Afrim-előadás nem ér felkészületlenül, vannak referenciáim, előzetes elvárásaim. Ebben semmi egyedi nincs, ugyanezt mondhatják el azok a nézők is, akiket felcsigáztak a rendező, a színészek és a vásárhelyi színház Facebook-oldalán posztolt beharangozó fotók, vagy rendelkeznek bármilyen előzetes előadás-tapasztalattal Afrim munkáit illetően. Marosvásárhelyen két lehetőség is volt már a rendező bizarr világával történő találkozásra. Aki megnézte az *Ördög próbáját*, az talán *A nyugalom*-nak is bizalmat szavazott, és utóbbit látva nem véletlen, hogy ezúttal a nagyszínpadra elképzelt előadás már megtölti a színház nézőterét – szépen ívelő-építkező tehát a Nemzeti Színház, Radu Afrim és a vásárhelyi nézők története.

A színpadra egy blokk frontját építették: az erkélyeken, színes lakásablakokban felbukkanó figurák talán éppen a reggeli rutinjukat végzik, ez az izgó-mozgó, megunhatatlannak és átláthatatlannak tűnő látvány fogad belépéskor. A díszlet (Irina Moscu) hiperrealisztikus, egy szürke blokk nagytotálja, ebben picture-in-picture módon, ablakkeretek által körülzárt kisképekben zajlik az „élet”, majd kilépnek az A és B lépcsőház lakói, és iskolába, munkába indulnak – mindezt percekig szívesen pásztázza a néző *voyeur* tekintete. A nézelődésre nem ad sok időt az intró: egyik ablakban a felnőtt Robika (László Csaba) kezd mesélni, a gyerekkoráról, árvízről – miközben az előbbi, kép a képben látvány elvonja a néző figyelmét –, egy Margit nevű festőnőt emleget, aki a blokkban lakott és kövér, kék fönixmadarakat festett. Hamarosan a felnőtt Robika sztoriját a gyerekek Robikával (Takács Örs) látjuk megtörténni. A történetmondás elkapott foszlányai a színpadon jelennek meg előttünk, az emlékek tartományából kilépve, háromdimenziós alakban. A flashback tehát kivetül a színpadra, attól a pillanattól kezdve, hogy Laura (Kádár Noémi), a blokk legszebb lánya, a gyerek Robika szerelme visszafordul, hogy integessen a lázas kisfiúnak, aki aznap nem mehetett iskolába.

Az előadás innen kezdve Robika lázalmának kivetülése is lehetne, de talán nem csupán egy végtelenségig tágitott napról, vagy napok keveredéséről van szó, hanem hónapok telnek el a blokk lakóközösségében. A történetekben a szereplők problémái is kirajzolódnak, és a román és magyar, egymás mellett „együttértésben” éledgélők közös mindennapjaiba vegyülnek. Személyes sorsokat is látunk kibomlani – legszebben Robika anyjának (B. Fülöp Erzsébet) esetében: ő egy álombeli repülés közben képtelen a blokkon túlelmelkedni, majd végül az aszfaltra zuhan – de minden lakásból felvillannak élettörténetek töredékei. Ezek lehetőségek csupán, olyan pillanatok,

amelyek talán az előadás későbbi életében találják meg helyüket ebben a vizuálisan sűrű szövetben. Az ablakok és balkonok mögött rejlő társadalmi problémákból is felröppent néhányat a rendezés. Laura halála vagy öngyilkossága, Marta (Simon Boglárka-Katalin) naivsága, Sergiu (Bokor Barna) iránti szerelmének való kiszolgáltatottsága, terhessége, ugyanúgy nem lehetett része a megidézett korközbeszédnek, ahogyan a depresszió szó az akkori „átlagszókincsnék”. Az intimitás, a magánélet hiánya és semmibevétele, az értéknek mondott önmegtartóztatás – mind problémaként körvonalazódhatnak az előadásban; bár szó esik róluk, mégis, eltűnve a látvány sűrűjében, nem válnak hangsúlyossá.

Ismerősen élednek újra a színpadon a 70–80-as évek Romániájának alakjai. A hiperrealista blokk, tetején antennákkal, a lakások ablakán át felsejlő szobabelsők, a szemetesvödör aljában, szemeteszák híján használt újságpapír tökéletesen létrehozzák ennek a kornak a világát, miközben a rendszerváltás utáni közeg is megidéződik (pl. a lakók életét átjáró *Dallas*-kultusz révén), s miközben az előadás ambíciója nem csak a nosztalgizálás, ez kétségkívül erős működtetője lesz az előadásnak.

Sokadjára is jól szórakozik a közönség azon a gegen – a felismerésből származó örömmel –, hogy amikor Paraschiva néni (László Csaba) nevelt fia, Sandu (Varga Balázs) után üvölt le a blokk ablakából, következetesen a Sandokan-filmből játsszák be a Sandokan-dallamot; a Boney M zenéjére táskarádióval betáncoló Sergiu, a blokk álomférfiúja, Laura későbbi szerelme pedig egyenesen nyílt színi tapsot kap. Láthatóan jól működik a közös emlékezet, amire az előadás épít. Ennek a világnak a megjelenítésében két szempont találkozik: egyfelől a kor realiztikus-tipikus megidézése, másfelől a groteszken túlrajzolt alakok történeteinek személyessége, melyek mindig valamilyen költői momentummal, fogalmazásmóddal társulnak. A realista előadáselemek megteremtik az ismerős(nek tűnő) kor közelségét, ugyanakkor a rendezés arra is törekszik, hogy a távolságtartás jeleit is elhelyezze a kor, az előadás és a nézők közé. Minden ismerős, mégis túlrajzolt, groteszk és ironikus, néha pedig éppen a nosztalgikusság miatt nevetséges. Így válnak rendkívül szerethetővé ezek az alakok, például László Csaba cinikus humorú Paraschiva nénije, Simon Boglárka végtelenül naiv Martája, Varga Balázs emberi Sanduja, illetve a bizalmas anyagyerek kapcsolatban álló B. Fülöp Erzsébet és a hatéves Takács Örs.

*Jelenet az előadásból. Fotó: Rab Zoltán. A fotó a Tompa Miklós Társulat tulajdona.*



Az előadást átszővi egy madárszimbólika, ami pórul járt madarak történeteire fűződik. A képzeletbeli pulyka halála, a giccsfestmények kék főnixei, illetve a blokknak csapódó madár, és maga a repülés motívuma egyszerű módon felfejthető, és nyilvánvalóan összekapcsolódik a meg nem élhető vágyak, a korlátozott szabadság, azaz a bemutatott kor sajátosságaival; ebből a szempontból az előadás nem akar túlgondoltnak tetszeni. Afrim érzékenysége és játékossága olyan meghatározó jegyei az előadásainak, amiket sokszor hiányolni lehet a komolykodó, intellektualizáló színházból. Ebben a „nem kell túl komolyan venni” életérzésben villant fel érintőlegesen problémákat a rendező.

Afrim előadásai hajlamosak belefutni a túlírásba, túlbujánzásba, most is találkozunk szöveg- és jelenetszinten is túlradó részekkel. Mint pl. a retró magyarázat: a szó sokszori ismételtetése szándékosnak tűnik, s bár ez fárasztó, mégis ezzel az ironikus gesztussal távolítja el magát az előadás attól, hogy a retróban csupán tetszelegjen. Egyes jelenetek – mint a közös tornáé-labdázás – azonban nem tűnnek humoruknál fogva és a sztori szempontjából sem annyira indokoltnak, hogy percekig nézzük a színpadon tobzódó, rohangáló, sikítózó tömeget.

A dráma/irodalmi szöveg alapján történő alkotással *A nyugalom* című előadásában kísérletezett Afrim. A *Retromadár* szövegét maga a rendező írta, és ezt az emlékezés és a közösség kérdései strukturálják. Az előadás a közösségi emlékezet olyan helye itt, amely a kanonizált drámák helyére is áll. Nem egy szövegalapú közös tudásra épít, hanem a közös élményekre, gondolatokra, érzetekre, melyek íratlanul is beleivódtak az életünkbe.

A színpadi szöveg elevenségét, játékosságát leginkább ahhoz lehetne hasonlítani, ahogyan az emlékek létrejönnek bennünk. Egy megfoghatatlan és megcsalható emlékezettel kerülünk kapcsolatba, így Afrim előadása olyan lesz, ami megmutat, visszavesz, ironizál, túloz, játszik, nem pedig súlyos, eldöntött állításokat visz színre. A rendező-író szövege gátlátalanul közvetlen, laza, nem papírszagú poénnal tűzdelt. Humora az eltúlozott teatralitásban áll – nevetünk Sandokan kinőtt cuccain, akinek nem csak az a problémája, hogy amiként elhangzik, előjön belőle a „cigánytempó”, de ráadásul négy éve hatodikos, hogy bevárja testvérét.

Afrim színházi világának erőssége a látvány, a játékosság, a túlrájzoltág, és ezek jellemzik a szövegét is: a látvány túlbujánzása és a szöveg túlírtága párhuzamosan futnak, nem ellenpontozzák egymást. Ebből a futásból a szöveg jön ki rosszabbul, sokszor a látvány háttérébe szorul; a blokk falán megjelenő hatásos és szép videoprojekciókkal (Andrei Cozlac, Marian-Mina Mihai munkáival) – Robika anyjának megsokszorozott miniatúrjeivel, az ablakok köre vetített vonalak mozgásával – hiába igyekeznek, nem tud versenyezni.

Kérdés, hogy mit várunk az előadástól. Azt, hogy szét tudjuk majd választani, amit éppen ironizál attól, amit az emlékezés nosztalgikusságán átszűrve szépít-torzít? E téren lehetnek hiányérzeteink. Vagy valamiféle nosztalgikus szórakozást jelentene? Ez eldöntetlenül marad. Nézzhetjük ezt a flashbacket iróniával vagy nosztalgijával, a rendezés nem törekszik kizárólagosan arra, hogy utóbbira való hajlamunkon átlendítsen. Társunk lesz az emlékezésben és ennek megszépítésében is.

*Retromadár blokknak csapódik és a forró aszfaltra zuhan.* Bemutató dátuma: 2016. november 12.; Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, Tompa Miklós Társulat; Rendező, író: Radu Afrim; Díszlet- és jelmeztervező: Irina Moscu; Rendezőasszisztens: Fülöp Bea; Tervezőasszisztens: Andreea Tecla; Videomapping: Andrei Cozlac; Videomapping-asszisztens: Marian-Mina Mihai; Hangzásvilág: Radu Afrim, Gáspár Álmos, Pál Petra, Roșață Cătălin; Light design: Aszalos Attila; Koreográfus: Ruszuly Ervin; Szereplők: Bartha László-Zsolt, B. Fülöp Erzsébet, Berekméri Katalin, Biluska Annamária, Bokor Barna, Csíki Szabolcs, Fülöp Bea, Gecse Ramóna, Hunyadi Virág m. v., Huszár Gábor m. v., Kádár Noémi, Kiss Anna m. v., Kiss Bora, Kiss Péter m. v., László Csaba, Lőrincz Ágnes, Moldován Orsolya, Nagy Dorottya, Ördög Miklós Levente, P. Béres Ildikó, Pál Mátyás Áron m. v., Ruszuly Ervin, Sebesi Borbála m. v., Sebesi Sarolt m. v., Simon Boglárka-Katalin, Szakács László m. v., Takács Örs m. v., Tollas Gábor, Varga Andrea, Varga Balázs.

Kovács Eszter

# PORNÓ – JELENTÉS SZATMÁRRÓL

***Pornó – Feleségem története.* Szatmárnémeti Északi Színház, Harag György Társulat**

Elgondolkozni azon, hogy mit jelent a szabadság, illetve hogy mi szabadok vagyunk-e jelen állapotunkban, gyakrabban kéne. Nemcsak egy, a romániai nyolcvanas évek végének politikai és társadalmi jelenségeit feldolgozó, (újra)értelmező előadás után jó ezen töprengenünk, hanem minden egyes kiszolgáltatott állapotunkban, azért, hogy megerősítést nyerjünk abban: a szabadságunkat semmilyen körülmények között nem veszíthetjük el. Elvehetnek tőlünk mindent: hivatást, szerelmet, meg nem született gyermeket, élethez való jogot, de ezt az egyet nem.

Hol a rendszernek, hol politikai érdekeknek, néha a házastársunknak, vagy éppen a főnökünknek, de az sem ritka, hogy nemes egyszerűséggel csak a körülményeknek vagyunk kiszolgáltatva, oly módon, hogy az ellen bármennyire is szeretnénk, nem tudunk semmit tenni. Harcolni, azt lehet. Foggal-körömmel kapaszkodni mindenbe, ami még a felszínen tart, azt is lehet. Imádkozni az Jóistenhez pedig nemcsak lehet, de kell is... Visky András darabja, túllépve a romániai diktatúra végnapjain, általánosságban azt feszegeti, hogy mi, emberek ritkán vagyunk igazán szabadok.

A történet egy kicsit különc színészről szól, „aki ellenséges propagandát folytat gyermekek és felnőttek körében, nyilvános színházi előadások formájában”. Utcaszínházat játszik a kis koszosoknak, az utcán tengődő, éhező gyerekeknek, szerelmi szálak fűzik egy bizonyos „M. R. köztisztviselőnek örvendő alezredes fiához”, akivel a szülői tiltás ellenére házasságot köt, állapotos lesz, majd tisztázatlan körülmények között elvetél. A Ceaușescu-diktatúra ügynökei követik a Lányt, jelentéseket írnak róla, magnóra veszik, amikor szeretkeznek, halálba üldözik a szerelmét.

A dráma születésének apropójául 2008-ban a budapesti Nemzeti Színház felkérése szolgált. A részt vevő szerzőknek a tízparancsolat egy-egy igéjéből kellett kiindulniuk és drámát írniuk. Visky András kolozsvári drámaírónak a *Ne loj!* parancsolat jutott, melynek alapján született meg a *Pornó – Feleségem története* című dokumentumjáték, amit a Szatmárnémeti Északi Színház felújított épületében, romániai ősbemutatóként vitt színre maga a szerző. A bemutatóra a *SzatmART – Művészet Szatmárban, Szatmár a művészetben* nevű rendezvény-sorozat záróeseményeként került sor.

A hetedik parancsolat értelmezéstörténete túlmutat a tárgyak, anyagi javak eltulajdonításán, hiszen az emberrablásra, a személyi szabadság korlátozására, valamint a plagizálásra, egymás szellemi értékeinek elrablására épp úgy vonatkozatható.

A cím hallatán elsőre azt gondolhatjuk, hogy a házasságot védő parancsolatot dolgozta fel a szerző, ám az előadásból kiderül, hogy a Pornó csak a fedőneve az ügynöki jelentésekben sze-

replő, megfigyelt színésznőnek. Ahogy manapság a bulvársajtó sajátossága, hogy egy jó címmel bármi eladható, a színház világában is egyre működőbb, hogy egy ilyen hangzatos, már-már zavarba ejtő cím bevonzza a közönséget. Így történt ez a szatmári bemutató estjén is.

A főszereplő, aki – a szerző jellemzése szerint – „okos, erős, törekeny, egy kicsit flúgos, szélsőséges érzelmekre képes, kiszámíthatatlan és minden mozdulatában elbűvölő nő”, az előadás kezdetén valódi szerelemmel vall szakmájáról. Albert Csilla, a Kolozsvári Állami Magyar Színház művésze – Nyina monológját idézve a *Sirályból* – úgy beszél a színészmesterségről, ahogyan azt csak egy színész teheti: a legigazabbat mondja el, a legigazabbul.

Nemcsak a „szája beszél”, hanem egész testével, mimikájával, gesztusaival hat a nézőre. Színeszi játéknak, színpadi jelenlétének intenzitása, és a színésznő személyes kisugárzása minden egyes jelenetben lebilincselően hat a néző figyelmére, és azt el nem ereszti a darab legvégéig. Akkor sem törik meg az előadás íve, amikor elsötétül a színpad, és egy Szatmárnémeti utcáit, tereit pásztázó kamera szemszögéből látjuk a világot. Dokumentarista jellegű film pörög a nézők előtt, és besúgói jelentések részleteit halljuk Dimény Áron hangján. A dokumentarista jelleget erősen hangsúlyozó, a szerző lehallgatási aktából inspirálódó, ám a dráma kontextusához írt szövegrészletek nem pusztán a jelenetek átkötései, hanem a történet szerves részét képezik.

A jelenetek dinamikájának köszönhetően egy pillanatra sem lankad a közönség figyelme, annál is inkább nem, mivel olyan emberi tragédiáknak lehetünk szem- és fültanúi – megfélemlítés, üldöztetés, a szeretett személy és egy gyermek elvesztése, megtévelyedés, öngyilkosság –, melyeket mindig érdeklődés övez, és amelyekkel a néző viszonylag könnyedén azonosul. A darab sokak történetét meséli el, olyanokét, akik saját bőrükön tapasztalták a romániai kommunista diktatúra milyenségét, a lehallgatást és folyamatos megfélemlítést, így számukra még (át)élhetőbb és érthetőbb az előadás problematikája és üzenete.

Érezhetően a rendezés erős teret nyit a színészi testbeszéd érvényesülésének, mely nem csak a színésznőt segíti, de az előadás javát is szolgálja. Albert Csillától koncentrált, pontosan kidolgozott színészi játékot láthatunk. Köszönhetően remek színészi és sokszínű személyiségbeli adottságainak, a színésznő könnyedén lavíroz a különböző karakterek és állapotok között.

A zene, a videobejátszásokhoz hasonlóan, lényegi részét képezi a produkciónak. Antal Attila karakteres nagybőgőjátéka hol erős, hol lágy, létrehozza az előadás atmoszféráját. Amilyen Isten-figuraként állva a történések fölött segíti a szereplőt, hol távolról szemlélve, hol pedig ráerősítve zenéjével a lelki folyamatokra. Ugyan a közönség számára láthatatlan, de a színésznő számára valós, támogató partner a világosító személye is, akit „Nagy Magányos Világosítóként” szólít – a színházi és metafizikai univerzumot, világteremtést vetítve egymásra ebben a játékban.

Visky András a saját darabját rendezte meg, egy intertextualitásban gazdag, mélyre menő, filozofikus szöveget, amely mindezek ellenére nem öncélú, és legfőképpen nem unalmas (dramaturg: Deák Katalin). Saját szöveget rendezni áldott és áldatlan helyzet is egyben, kihívást jelent eltávolodni, más szemszögből nézni a színházi szövegalapanyagot. Létezik ugyanaz a bizonyos szerzői olvasat – azok a gondolatok, arcok, formák, hangok, amelyeket a szerző maga elé képzelt írás közben –, ám az előadás anyagát meghatározzák azok az alkotók is, akik a produkcóban részt vesznek, magukkal hozva saját gondolatiságukat, színüket, mozdulataikat.

Fornvald Gréti díszlet- és jelmeztervező szimbolikus jelentéstartalmú díszletet képelt az előadáshoz. A levegőben lógó íróasztal a szerző valóság és fikció közti átjárhatóságát és áthallhatóságát idézi, hiszen a darab történetét – ha nem is teljes egészében – de a szerzőhöz igen közel álló személyek, és Szatmárnémetiben a nyolcvanas évek végén átélt történések ihlették. Azoknak, akik nem ismerik a várost, nem túl sokat mondó a takarásból belógó díszletelem, amely a szatmárnémeti Közigazgatási Palota betonmonstrumának egy darabját ábrázolta, ám a helyiek azonnal felismerhették benne „a város csúfságát”, a kommunista szocreál szürkeségét hordozó épületet. A jelmezek a darab világában a mindennapiságot, játékoságot, elemeltséget helyezik

egymás mellé: a kiskosztüm, kombiné, farmer, csíkos póló, sapka, fehér ruha a főszereplő beszédhelyezeteit, ennek váltásait is pontosan követi.

A *Pornót* másodjára novemberben láthatta a közönség, a Szatmárnémetiben megrendezett Interetnikai Színházi Fesztiválon. A fesztivál az előadás címével is azonos térinstalláció megnyitójával indult. Fornvald Gréti és Visky András a színház előterébe egy olyan tárlatot hozott létre, melyet a néző alig tud kikerülni, szinte rá van kényszerítve, hogy belebotoljon, „átmenjen rajta”. Az ajtókkal nyitott betondobozban a Visky család megfigyelési dossziéinak évek szerint számozott példányai, a jelentésekből származó szatmári fotók és egy ócska nőgyógyászati szék láthatók. Mivel a *Pornót* szatmári vonatkozású történések ihlették, Visky fontosnak tartotta ezeket a dokumentumokat kiállítani, kitenni a nyilvánosság terébe, és ezáltal „elengedni” magától.

A *Pornó* története elmondta önmagát: a rendezés nem avatkozik közbe látványosan, inkább csak finomat sejtetett, irányítja a befogadást, hiszen szavakkal szinte minden kimondottá vált.

*Pornó – Feleségem története.* Romániai ősbemutató: 2016. október 18.; Szatmárnémeti Északi Színház, Harag György Társulat. Rendező: Visky András m. v.; Díszlet- és jelmeztervező: Fornvald Gréti; Dramaturg: Deák Katalin m. v.; Zene: Antal Attila m. v.; Dal: Visky Péter m. v., Visky Bence m. v.; Videó: Süveg Károly; Szereplők: Albert Csilla m. v., Antal Attila m. v., Dimény Áron m. v.

Albert Csilla és Antal Attila. Fotó: Czinzel László



Proics Lilla

# AZ ÁTRENDEZŐ SZÖVEG

**Székely Csaba a vígszínházbeli Pentheszileia-projektben dolgozott Budapesten, amikor az interjú készült. Nem csak a drámaírói karrierjéről, írásról, színház és közélet viszonyáról, de arról is kérdeztem őt, mit jelent megrendelésre írni.**

*Hogyan kezdődött a drámaírói pályád?*

Úgy, ahogy az amerikai szerelmes filmekben: előbb a pár utálja egymást, majd jön a heves lángolás, végül összeköltöznek. Eleinte úgy gondoltam, nem értek a színházhoz és kedvem sincs hozzá, ezért más műfajban kezdtem írni.

*Mi volt ez a más műfaj?*

Miután elkészültem egy kötetnyi paródiával erdélyi írókról és költőkről, rövidprózát írtam, hogy egyszer eljussak a regényig. És tényleg nem gondoltam akkoriban, hogy valaha is fogok drámát írni.

*Miért? Mi az, ami ennyire távol tartott?*

A színház egy teremtett, párhuzamos világ, akik ezzel foglalkoznak, belekerülnek és már nem is látnak ki belőle, és egyre torzabban látják a valóságot. Olyasmiről gondolják, hogy fontos, ami egyáltalán nem az – bár ez minden szakterületre érvényes lehet. Ráadásul a drámaíró a regényíróhoz képest láthatatlan: nincs is benne az irodalomban.

*A rendszerváltás után kezdtél írni, amikor az erdélyi színház helyzete is változott.*

'89-ig nagyon tiszta volt, mi a színház, és tényleg kiemelt pozícióban volt Erdélyben. Annak idején a kisebbségi kultúrának a színház volt a mentsvára, de időközben elveszítette ezt a funkcióját, és a rendszerváltás után ezért keresni kezdte a helyét. És most is keresi. Az emberek ugyanis még továbbra is azt várták, amit azelőtt, de a színháziak ennek már nem látták értelmét. A rendszerváltás után az erdélyi drámairodalom is megtorpant. Ha úgy tetszik, én ennek az újraépítésében szeretnék közreműködni.

*Hogyan írtad meg az első drámádat?*

A rádiónál dolgoztam, ahol egy kolléganőm addig nyaggatott, hogy egy nemzetközi BBC-pályázatra küldjek be rádiójátékot, hogy megírtam a *Szeretik a banánt, elvtársak?* című rádiójátékot. Először egyébként ezt az anyagot is prózai formában képzeltem.

*Miért ez volt az első témád egyébként?*

Több mint húsz évvel a rendszerváltás után még mindig alig vannak rendszerváltás-történeteink. Egyszerűen kíváncsi voltam, hogyan lehet erről beszélni. És mivel a rádiójátékom elnyerte a legjobb európai dráma díját, ezt jellek tekintettem. Úgy gondoltam, lám, ez az én utam. Később ez az anyag színpadra is felkerült, monodrámá formájában, előbb Sebestyén Ába, majd Kozma Dávid előadásában.

*Hogyan volt tovább?*

Jelentkeztem a Marosvásárhelyi Egyetem drámaíró mesterképzésére is, ahol a szervezett kereteken túl az évfolyamtársaimtól is sokat tanultam, Kovács Istvántól különösen, aki bár már nem foglalkozik drámaírással, azóta is jó barátom. Neki hittem el éjszakai kocsmai beszélgetéseken például azt, amit az egyetemen napközben nem: minden jelenetben kell lennie feszültségnek. Egyébként azóta is alapélményem, hogy minden munkából tanulok a drámaírásról, jelenleg a vígszínházi dramaturgi feladat által, illetve ahogy máskor is, színházzektől: a napokban például Hevér Gábortól.

*Spiró György emlékezetes állítása szerint minden valamirevaló színházcsinálónak, de még a kritikusnak is jó színésznek kell lenni. Te hogy látod immár jó pár év gyakorlat után, milyennek kell lennie egy drámaírónak?*

Empatikusnak. Ahogy szerintem egy jó színész is feltétlenül az. És meg tudom mondani abból, ahogy egy drámaíró a menekült-

kérdéshez viszonyul, hogy milyen kvalitás. Ez a kritikusokra is áll – nem lehet faltörő kossal nekimenni egy előadásnak csak azért, mert nem tetszett. Ott emberek dolgoztak két hónapra át, hogy az az előadás létrejöjjön. Emberek, nem bokszsúlyok. Lehet, hogy van egy igény arra, hogy a kritika szellemesen sértő legyen, de én ezt nagyon nem szeretem.

*Mondd el, hogyan írsz meg egy drámát!*

Olvasok, anyagtól függően. Olvasás közben pedig rögzítek olyan jeles pontokat, amivel majd kezdeni akarok valamit. Aztán megkezelem az anyag formáját, szerkezetét, konkrétan mondjuk egy főszereplőt, valami beazonosítható problémával, ami egyébként alakítja is a szerkezetet. Persze előfordul, hogy elkezdek egy figurával dolgozni, építem, írom a történetet és menet közben kiderül, hogy van ott más, érdekesebb alak, aki átveszi a prímet. Nálam általában az a főszereplő, aki akár még bünt is képes elkövetni azért, hogy elérje azt, amit szeretne, vagy olyan életet éljen, amelyet akar. Ezután keresek neki egy

Székely Csaba. Fotó: Márton László



ellenpólust. Tudatosan építkezem, igyekszem részletezve, érzékletesen leírni mindent. Illetve elkezdem írni, aztán már a második jelenetnél borul az egész. A szöveg átrendezi a jól kitalált struktúrát, mert nem lehet a patikamérlegesen kimért arányokat az anyag élő részével reflektálatlanul összerakni.

*Mire gondolsz, mi az élő anyag?*

A dráma, a drámai hatás, az érzelmek. Az erő, a szövegben támadó szenvedély szétfelesztí a struktúrát, én pedig ezt hagyom. Sajnos, azt hiszem, soha nem lesz olyan, hogy végig tudjak menni a jól kigondolt vázlattal – ami csak egy ideig vezet, úgy látom, legfeljebb a feléig. Ugyanakkor csak akkor állok neki a szöveggel dolgozni, amikor már biztosan tudom, mit akarok megírni. Lesz például egy előadás, a Passio XXI., ami a hagyományos passiójátékot helyezi mai formába, mai karakterekkel és motivációkkal. Ehhez nem kellett volna a témába beleolvasni magam, mert ebben a feladatban a kétezer évvel ezelőtti körülmények abszolút nem érdekesek, ennek ellenére végigolvastam négy könyvet és az egyéb fellelhető forrásanyagokat a történelmi Jézusról és az első századi Palesztináról, mert bár konkrét dolgot nem akarok használni, de ismernem kell a történet gyökereit, hogy tudjak dolgozni. Vagy itt van a *Pentheszileia-program* című előadás, amelyben dramaturgként dolgozom Kincses Réka rendezővel, ami egy mai lány története, akiről azonban fokozatosan derül ki, olyan ősi terhet cipel, amit a női felmenői is hordtak. Nyilván ennél az anyagnál is fontos a korabeli örmény világ ismerete, még akkor is, ha konkrét történelmi anyagokat nem akarunk felhasználni.

*Soha nem okozott nehézséget, hogy feladatot teljesíts, pályázatra írsz? Nem gátolnak a formai és tartalmi megkötések?*

Valóban majdnem minden szövegemet pályázatra, felkérésre írtam. Mostanában kezd is sok lenni, ami persze viszonylagos, mert ebből élek. Ha megtehetném azt, hogy évente csak kettőt írnék, ideális helyzetben lennék.

Akkor igazán el tudnék mélyülni az anyagban. Ezzel szemben évi négy-öt darabot vagyok kénytelen írni.

*Azzal kezdtük a beszélgetést, féltél drámaíróvá lenni, hogy ne veszítsd el a valósággal a kapcsolatodat. Hogyan tartod tehát ezt a kapcsolatot?*

Már elvesztem. Nem tartom ennyi munka mellett. Próbálok a témáimmal és szereplőimmel kapaszkodni a valóságba, de ez alighanem illúzió. Időről időre igyekszem ezen mozdítani. Most például lesz egy olyan téma-projekt, amihez interjúzni fogok érintettekkel. Ez egyfajta valóságkapcsolat, bár tartok tőle, nagyon szűkös.

*Mi ez a téma?*

Meleg székegyekről fogok darabot írni, amihez megtaláltam azokat a csatornákat, hogy igaz történetekhez juthassak, amiből dolgozni tudok. Gondolhatod, nem olyan egyszerű vállalkozás ez, hiszen egy rendkívül zárt közegről van szó, egy kisebbség kisebbségéről. Az efféle témaválasztás meglehet, éppen a valóságtól való elszakadást kompenzálja – nyilván értelmes módon igyekszem az élethez kapcsolódni, netán a mai közgondolkodáshoz hozzátenni. Nem mintha komoly illúzióim lennének a színház valóságra gyakorolt hatásáról. A mai közeg aligha engedi, hogy az ember ténylegesen meghallja a sajátjától eltérő véleményt, nemhogy megértse a másikat. Úgy hiszem, a színház, a művészet visszaigazolható állítása legfeljebb az lehet, hogy a *másik* is ember.

*Erről, vagy ennek hiányáról nekem a magyarországi közeg jut eszembe. Milyennek látod a közélet és a színház kapcsolatát?*

Budapesten a színházat egy markánsan létező közösség jelenti, legyen az bármilyen színes, változatos, a közéletihez képest megkülönböztethetően másféle. Azonban vidéken ez sokkal behatároltabb közeg, ezért a vidéki színházaknak, amibe de facto beletartoznak az erdélyiek is, nagyon elővigyázatosnak és

ügyesnek kell lennie ahhoz, hogy megtalálják azt az egyensúlyt, amivel úgy tudnak a közönség részese maradni, hogy nem teszik magukat eladható áruvá.

*Mit látsz, hol működik ez jól?*

Szombathelyen például, vagy nálunk Vársárhelyen – amit ismerek valamelyest –, ahol a vezetőség attitűdje meghatározó: a színház komolyan veszi a közönségét.

*Elég távolról jössz ahhoz – mert itt csöppnyi a lépték ebben a kulturálisan homogén közegben –, hogy egzotikus legyél. Mennyire érzékeled ezt?*

Mindig próbálok ezt figyelni, érteni, és nem különösen feszélyez, ha azt veszem észre, hogy nem tartozom ide. Talán mert eleve nincs bennem igény a valahova tartozásra, nem vagyok például szakmai szervezet tagja sem. Azonban megértem azt, aki ideköltözött és ezt érzékeli, problematizálja. Ha pedig azal találkozok, hogy sehogy nem fogadják be, és igyekszik erőből megoldani a helyzetét, annak személyiségtorzulás is lehet a következménye. Aki megmutatja, hogy márpedig meg sem áll egy hatalmi helyzetig, ott szinte biztos, hogy visszarúg. Mindennek aztán borzasztó következményei vannak. Írtam is egy kis darabocskát, ami részben erről szól, *Ezek állatok* címmel. Én Vársárhelyről érzem magam világpolgárnak, mert sok minden érdekel, és bármelyik világvárosba utazom, el tudok beszélgetni az emberekkel. Kedvelem a nyüzsgést, és lehet, hogy egyesek azt gondolják rólam, hogy én egy erdélyi drámaírócska vagyok, akinek nem itt a helye, de én nem is akarok más lenni, mint aki vagyok, és szeretek ott élni, ahol élek.

*Az erdélyi színházról szólva észre szoktuk venni a román színház hatását. Mi az, ami a te munkásságodban is ott van ebből a határhelyzetből?*

Hozzám a román politikai színház áll közel, szemben a magyarral, ami úgy politikai mos-

tanában, hogy elég konkrét aktuális kiszólásokkal él. A román színházban ehhez képest inkább tudatosabban társadalmi, elvontabb módon jelenik meg a politikaiság. Ez hozzám biztos, hogy közelebb áll, ezért magam is igyekszem a színház nyelvén olyan égetően fontos problémákkal foglalkozni, ahol azok a csoportok is figyelmet kapnak, akiknek a társadalmi erőterben gyenge a hangjuk.

*Mi hajt téged erre?*

Alighanem egy nagy szeretetigény. Látom magam, hogy olyan vagyok, mint egy rosszgyerek: akkor is szeressetek, ha szétrúgom a szekrényt. Ehhez képest vannak csoportok, akik nem rúgtak szét semmit, egyszerűen csak vannak, és a pusztta létük zavaró a többség számára. Pedig akár szeretni is lehetne őket. Ha nekem ez kijár, akkor nekik is. Ám a politikusságom ellenére sem szólok meg közéleti fórumokon, ez alkati kérdés, nem érzem magam alkalmasnak erre, nekem jó esetben a szövegeim, a munkáim szólnak meg. Persze az is lehet, hogy a civil szakmai csoportokban dolgozó aktivisták, akik konkrétan állnak ki őket zavaró dolgok miatt, nálam egyszerűen felnőttebbek.

*Említettél néhány munkát, amiben éppen benne vagy, vagy ami előtt közvetlenül állsz. Sokfelé dolgozol, de gyanítom, átéltél már bizonytalanságokat is, hiszen nem vagy tagja nemhogy társulatnak, de szervezetnek sem, ahogyan mondtad.*

Valóban, éppen ezért végre létre is hozunk egy kis színházat, hogy a jelenlegi terveink szerint évadonként egy-egy előadást mutassunk be. Novemberben kezdünk. A 3G – így fogjuk hívni a társulatunkat – színháznyitója egy román nyelvű előadás lesz. A csapat Ándi Gherghe rendezőből, Benedek Botond színészből és belőlem áll. Jövőre egyébként úgy tűnik, több lesz a román színházi munkám, mint a magyar: Iași-ban és Szebenben is fogok dolgozni, és ha jól sül el a mostani bemutatónk a vásárhelyi színház román társulatánál, akkor valószínűleg visszatérek oda is.

Ungvári Zrínyi Ildikó

# HOGY MEGHALLJAM, KI MIT GONDOL

## Műhelyinterjú Kárpáti Péterrel

*D*rámairónak, rendezőnek vagy dramaturgnak tartod magad? Vagy nem fontos már ez a distinkció a mai színházban?

Persze, hogy fontos. De nem a szakmai meghatározás oldaláról indítanék, hanem onnan, hogy szerencsés a gyakorlatban lehetőleg több dolgot csinálni. Ebben a szakmában nagyon veszélyes, ha az ember mindig ugyanazt csinálja, fontos megtartani a játékkedvet, a kalandvágyat. Egész nyáron írtam, annak vége lett, közben megkezdődött a tanítás, most meg elkezdek rendezni, és fogok dramaturgkodni is. Nem kötelező ez, de a többféle dolog mindig jól összeadódik – amióta elkezdtem rendezni, az visszahat az írásra is, és fordítva: a rendezést is onnan közelítem meg.

*Amikor dramaturgként dolgozol egy másik rendező mellett, olyankor átadod magad ennek a másodlagos szerepnek?*

Nem tartom másodlagos szerepnek a dramaturgságot, jó esetben mindenkinek megvan a maga területe. Bizonyos kérdések eldöntésében a rendező az elsődleges szerep, más tekintetben meg az enyém, ez megoszlik. Nincsen ilyenfajta hierarchia. Dramaturgskodni mostanában kevesebbet szoktam: akivel állandóan dolgozom, az Novák Eszter. Emellett a tanítás egy része is egyfajta dramaturgskodás: a hallgatók vagy volt tanítványaim munkáihoz hozzászólni, konzultánsi

minőségben. Ezt nagyon szeretem, mert egyrészt jól kiegészíti a tanítást és továbbviszi a szakma felé, másrészt felelősségteljes, mert minden színházi szakmában, de a dramaturgnak különösen fontos tudni rákapcsolódni egy másik gondolatmenetre. Bármilyen jó dolgot mondok, ha az nem kapcsolódik szervesen ahhoz a gondolatmenethez, akkor csak ártok vele – kilépek abból a mágikus körből, amiben a többiek vannak és dolgoznak. Izgalmas és felelősségteljes dolog, mert a kvázi tanári pozícióval rengeteget lehet ártani – be lehet bizonyítani, hogy egyesek milyen zseniálisak, mások meg milyen hülyék. Ehelyett segíteni kell abban, hogy ők saját magukat jobban ismerjék, jobban becsüljék, hasznosabban tudjanak együtt dolgozni.

*Egyszer azt nyilatkoztad, hogy a színház csak sűrű közegben működik. Ez azt jelenti, hogy ezeket a szerepeket szimultán, vagy felváltva kell működtetni, betölteni? Ez biztosítja a sűrű közeget?*

Elsősorban a nézőkre gondoltam, arra, hogy kiknek játszunk, kikkel dolgozunk együtt a színházban. A dolgozáson azt értem, hogy a nézőknek is el kell végezni a feladatot, hogy eljusson hozzájuk az előadás. Nyilvánvaló, hogy ha egy előadást vagy egy társulatot sűrű közeg vesz körül, akkor ez feltételezi, hogy maguk a színházcsinálók is intenzíven vannak együtt. A sűrűség kapcsán arra gondoltam, hogy amit mi csinálunk, az semmi más, mint kommunikáció. Tulajdonképpen tanítjuk a közönséget kommunikálni, és ahe-

lyett, hogy mindent szájba rágnánk, felnőtt módon beszélgetünk velük. A nézőt elég asz-szociáltatni, mert minél kevesebb dolog van kimondva, annál erősebben szólal meg valójában, ha a néző maga jön rá és megérti: valódi párbeszédet folytatunk vele. Ez nem abból áll, hogy kiüvöltünk dolgokat, hogy még a leghülyébb néző is megértse, hanem egy oda-vissza kommunikáció, nekik is meg kell dolgozni, hogy megértsék, ami történik. Nem is értelmezik egyformán, és abból lesz igazi alkotóközösség a nézőkkel. Minél szélesebb közönséget vonunk be az előadásba, annál egyértelműbben kell fogalmazni, mert azok a nézők már nagyon különbözőek. És hogy ez a sok féle-fajta ember mind megértse, ez óhatatlanul a túlegyszerűsítés veszélyét hordozza magában. Amikor – sokszor anyagi megfontolásból – szélesebb közönséget akarunk behozni, mindig számolni kell ezzel.

*Azzal, hogy a nézőt beemeled a játékba, átdobod a labdát az ő térére.*

A bevonáson a néző figyelmét értem, és nem azt, hogy konkrétan aktivizálom. Alapszabály a színházban, hogy nem a színésznek kell sírnia, hanem a nézőnek. És a néző akkor tud sírni, ha a figyelme, az empátiája, a szeretete révén aktív részese lesz a játéknak. Döbbenetes élményeim vannak ezzel kapcsolatosan: a süket néző és az érzékeny néző ugyanazt az előadást nézik, és tökéletesen mást látnak: az egyikre mélyen hat és érti, a másik pedig teljesen kívül marad, és azt mondja, hogy itt nem történt semmi, ez egy felszínes, érdektelen előadás. Hozzátenném, hogy ez a különbség nem feltétlenül műveltség, inkább érzelmi intelligencia kérdése. Mi nagyon szerettünk vidéken, kisvárosokban játszani. Imádtuk, hogy elfogulatlan nézők jöttek be, és nem pesti művész nézők, akik rögtön elkezdik az egészet értelmezni, színházi kategóriákban elhelyezni, és emiatt kívül maradnak, ahelyett, hogy beleengednék magukat és úgy néznék, ahogy egy filmet szoktunk. Ezt az utóbbi fajta színházat szeretem.

*Kárpáti Péter. Fotó: Varga Imre*



És van bennem egy mániákus törekvés, hogy az előadás minél közelebb legyen a nézőhöz. Térben és közvetlenségben is közel, hogy a nézők fogják fel, a színészek ugyanolyanok, mint ők – együtt vagyunk, együtt keresünk valamit.

*Ezek a nézők tehát néma résztvevők?*

Igen, és maga az előadás bennük képződik meg, nem a színpadon. Ami a játéktérben történik, az csak indító löketet, ingereket ad.

*Az ilyen néző átérzi a szabadságot azáltal, hogy úgy érzi, ő is beleszólhat a játékba?*

Azt nem mondtam, hogy beleszólhat. Ha nem beengedi magát, jól érzi magát, oldott állapotban van. Ezért is kell nagyon vigyázni a bevonós előadásokkal, mert ha egy nézőt arra kényszerítjük vagy provokáljuk, hogy csináljon valamit: felálljon, beszéljen, megvilágítjuk az arcát, akkor éppen hogy nem bevonjuk, hanem inkább eltaszítjuk, mert elkezd saját magára figyelni, zavarba jön, és elveszti a fonalat. De velünk van az a néző, aki a sötétben ül valahol hátul. Nagyváraddon volt egy emlékezetes élményem – a nagyszínházban a *Három nővért* játszották, eleve foghíjas nézőtérrel, és elég sokan elmentek a szünetben (ez egy pesti színházban nagyon zavaró szokott lenni); de akik ott maradtak, fantasztikusan vettek részt: érzékeny figyelemmel, boldogan, hogy ilyen szép, komoly anyaggal foglalkoznak, és ennyi mindenben, az életükön lehet gondolkodni. És a huszadik sorban ül egy hatvanéves bácsi, elképesztő figyelemmel, senki nem látja, hogy ott van, csak a csöndességével van jelen. Azt sem tudják a nem színháziak, hogy egy érzékeny színész mennyire tud zavarni egy-két destruktív, pökhendi néző. Az ellen-szenvennek erős kisugárzása van, nagyon meg tudja akasztani a játékot, és sokszor egy-két ilyen néző meg tudja ölni az előadást – mint a demotorok, elszívják a színész életerejét, játékkedvét, önbizalmát.

*A kukkoló nézőnek tehát empatikusnak kell lennie.*

A néző igazából nem kukkol, mert a színészek pontosan tudják, hogy a néző ott van, csak úgy tesznek, mintha nem tudnák. Viszont nagy szükségük van a nézőkre – akkor is rossz játszani, ha nincsenek nézők. A nézők leghangosabb reakciója a nevetés, kuncogás, kacagás. Ezért ennek van egy kiemelt jelentősége a színházban: a színész visszaigazolásnak érzi, ha hallja, hogy a nézők nevetnek. Csomós Mari tanított meg rá, hogy nem az a legjobb, ha a nézők a hasukat fogják a nevetéstől, hanem ha van egy izgalmas, rebbenékeny figyelem. Egy jófajta, mozgalmas, kíváncsi csönd. Kicsi visszajelzések. A nézők pont ugyanolyan komoly munkát végeznek, és a színészek valóban rájuk vannak utalva – a nézők nem is hiszik el, mennyire.

*Az arab éjszakába Roland Schimmelpfennig beleírt téged a történetbe. Kárpáti, a dramaturg tehetetlen megfigyelői állapotba kerül, miközben az események elgaloppolnak körülötte – a neved itt a dramaturg szinonimájaként szerepelt.*

Lehet, igen, ehhez az az anekdota, hogy olyan nagyszerű a neve, a Schimmelpfennig, hogy én többször elmondtam, hogy bele fogom írni egy darabba, de a Roland megelőzött, és beleírt.<sup>1</sup>

*De aztán te is beleírtad őt az Én, a féregbe. Mit nyer az író azzal, hogy a drámaszöveg és a valóság egymásra íródik, azáltal, hogy élő drámaíró kerül be a drámába?*

Egyrészt minden fikció, az is, amiről azt képzeled, hogy nem. Dolgokról azt képzeled, hogy dokumentáris hitelességgel úgy törtétek, aztán egyszer csak kiderül, hogy egyáltalán nem. És fordítva, az úgynevezett fikció tele van valóságfoszlányokkal. Ha bekerül egy név, arra fel lehet figyelni, de számtalan elem

<sup>1</sup> A Schimmelpfennig szó jelentése: penészes pfen-nig (fillér). (szerk. megj.)

van, amire nem figyelsz fel – valóság és fikció összejátszása nagyon bonyolult.

*A játék, amit a Két nőben használtál, a hét-köznapiokból, a mindennapi tények felől indul, majd egyre inkább belekerülünk a sűrűjébe.*

Nemrég olvastam egy érdekes írást Herczog Noémittől erről a fajta színházi trendről, amit ő „új személyességnek” nevez. Valóban azt látom, hogy amikor elkezdtünk Nagy Zsolttal és másokkal 2008–2009-ben színházat keresgélni, rögtön nagyon személyes, közvetlen kapcsolatteremtéssel próbálkoztunk. Aztán kiderült, hogy sokan vannak, akik ugyanezt keresték, mostanra ez trenddé vált. Számomra ez sokkal izgalmasabb, mint 10–15 évvel ezelőtt, amikor iszonyatosan naturálnak és brutálnak kellett lenni. Itt most teljesen egyértelműen fel van vállalva, hogy a színházcsináló a saját életét, személyiségét viszi be. Ez nem illúziószínház.

*Ha felvállalja önmagát, civil életét, akkor sokkal nagyobb a háttere a játszóknak, mint amikor egy dráma által meghatározott szerep, szereptudat áll mögötte?*

Nem feltétlenül, mert ugyanakkor nehéz behozni a civil életet. Egy tisztességesen elemzett Csehov-szerep legalább olyan bonyolult, mint ha egy mai, létező ember a saját életét behozza. Nincs igazi különbség szerintem, csak a viszony a nézőkkel valahogy közvetlenebb, és szerényebb egy fokkal, mint amihez hozzászoktunk.

*Tehát az improvizációval a sajátos személyiségrétegek, személyes élmények szabadulnak fel?*

Az improvizáció csak akkor működik, ha van szerep. Egy játékszociológiai kísérletben is kimutatták, hogy a gyerek nagyon nehezen tud kezdeni valamit azzal a szereppel, hogy „Lacika, te vagy Lacika”, és az „óvó néni az az óvó néni”. Ez szorongást kelt a gyerekekben. De ha olyan játékot kezdünk, hogy az óvó néni legyen kalóz, Lacika pedig legyen gyík, ha el

van távolítva, ha a szerepjátéknak adunk teret, akkor a dolog elkezd működni és személyes lenni. Igen, egyszer fel kell szabadítani ezt, de utána meg kell formálni az anyagot. A Két nőnek nincs rögzített szövege, de alaposan rögzítettük a gondolatot, a dramaturgiáját, a finom pici epizódok egymáshoz való viszonyát, ezáltal tudtuk az improvizációra hagyni a történéseket. Itt nem a kötött szöveg a lényeg, hanem a viszonyok dramaturgiai hálója.

*Eleve beépítetted ebbe a nézést? Az újabb drámáidban is fontos a látottság, a megfigyeltség tapasztalata. Ezt abban a technikában is láttam, amit a vásárhelyi dramaturg diákokkal alkalmaztál, és a pesti egyetemen is használsz: mindig van egy csoport vagy személy, aki figyeli a játékot. Mi ennek a dramaturgiai szerepe?*

Olyan szempontból is jó az analógia, hogy aki figyeli a játszókat, akik improvizálnak, az nem csak figyelő szem, hanem őrsi is őket, őrangyalnak szoktuk nevezni. Ha bármi történetik a játék hevében, valaki veszélybe sodorná magát, pl. úgy megy át az utcán, hogy nem figyel eléggé, akkor a figyelő őrszemnek nem az a dolga, hogy megfigyelje, hogyan gázolja el az autó a színészt, hanem bizony meg kell védeni, őrizni kell őt, vigyázni rá. Egyébként meg a megfigyeltség, látottság maga a színház.

*Az őrangyal státusában van valami mindegyesrelelt állás? Két világ közt mozog?*

Nem, nincsen. Ez ugyanolyan nehéz dolog, mint játszani. Az őrangyal szerepében nagyon oda kell figyelni, koncentrálni, ugyanakkor romboló, ha a saját feszültségét átadja a színésznek. A saját szerepével való problémáit, szorongásait nem terhelheti rá a színészre. Kiemelt szerep: ő aktív néző. És azért nem különös a státusa, mert itt nincs egy másik világ. Improvizációban azzal tudunk dolgozni, ami teljesen reális, pszichológiailag is. Például bent vagyunk egy lakásban, ahol valaki rántottát süt. Minden természetes és reális benne, minden az e világ tartozéka. Egyetlen dolog furcsa és irreális, hogy valaki áll és nézi,

illetve többen állnak és nézik. Ha ez nem lenne, fel se tűnne, hogy ez nem valóság.

*Hogyan dolgoztál a Két nőben? Banális dolgokat viszel a színpadra, és ezt általában nem lehet megbosszulatlanul csinálni: legtöbbször kopott, elhasznált, rossz értelemben civil dolgok születnek. Te egyszerű köznapi tényeket tudsz elmélyíteni. Mi ennek a munkamódszere, a titka?*

Vigyázni kell, hogy ez a fajta naturalizmus, kopottasság semmiképpen se jelentsen stílust. Azt hiszem, ez a titka az egésznek, hogy nincs egy konkrét, biztonságosan felállított terv: elkezdünk dolgozni, és maga a munka egyúttal beszélgetés is, amiben együtt keresünk, beengedjük egymás ötleteit, és nincsen ebben hierarchia vagy féltékenység amiatt, hogy valami nem az én ötletem volt. Ez rengeteget segít abban, hogy nagyobb utazást tudjunk megtenni, és ne ragaszkodjunk olyasmihhez, ami az elején leköti az egészet. Attól lesz rétegzett, hogy rétegeket rakunk egymás alá, fokozatosan. Így nem lesz túlstilizált, megcsinált.

*Így fel tud készülni az ember arra is, hogy a játék során kialakuló véletleneket beépítse?*

A *Két nő* próbáinál nem úgy álltunk neki, hogy nem lesz rögzített szöveg, csak így alakult. Egy dolgot tudtunk: milyen színészekkel és milyen gondolatokkal akarunk foglalkozni. Ennyit láttunk az egészből.

*A devised theatre módszer, amit magyarul úgy mondhatnánk, hogy közösen kitalált előadásszöveg – nálad nem verbálisan szövegszerű, hanem, elmondásod szerint is, egy közösen kialakított előadástudás, testi tudása a helyzetnek. Szándékosan ellene mentek, hogy egyetlen szövegvariáns rögzüljön, annak, hogy a szöveg eluralja a helyzetet?*

Egyáltalán nem megyek ez ellen, inkább az a kérdés, hogy mire van szükség. A *Két nő* szövegét igazából csak a lengyel színésznő Julia Jakubowska miatt hagytuk nyitva –

zűrzavaros lett volna rögzíteni, amikor ő cse-csemőként lengyelül hablatyol. Nem vagyok rendező, hanem dramaturgként és íróként indulok, tehát nem a hierarchia csúcsáról – ezért megmaradt az a forma, hogy minden munkatárssal egyenrangúak vagyunk, egyforma felelősségünk van. Az én felelősségem, hogy meghalljam, hogy ki mit gondol, mi az, amit nem mond ki, de amivel mégis vitatkozna, ami érdekli – teret adni ennek és aztán megpróbálni ezt a sok mindent egy ilyen irányba terelni. A legnehezebb azt észrevenni, hogy mi az a kérdés, amit nem kérdezett meg... Ami nem hangzott el, de ott van a levegőben. Mert borzasztó a színházban, ha valamelyik munkatárs tele van mondandóval, de nem mondhatja ki, mert a hierarchia szerint ő arról nem beszélhet. A színészek általában nagyon érzékeny, okos dolgokat mondanak, de máskor orbitális baromságokat és fontoskodó hülyeségeket. Székely Gábortól tanultam, hogy a színész a munkában olyan kiszolgáltatott, hogy kicsit úgy kell felfogni, mintha gyerek lenne. A gyerek is nagyon fárasztó tud lenni, de megbocsátunk neki, mert gyerek. A színésznek azzal kell számolnia, hogy nézni fogják, hogy mézárszékre megy, és ezért könnyen el tud bizonytalanodni. És elkezd beszélni hülyeségeket. Másrészt, nincs olyan rossz kérdés, amin nem érdemes elgondolkodni – ha nem is magán a kérdésen, hanem azon, hogy az illető ezt mért teszi fel. Mitől szűkül be a gondolkodása, mért van az, hogy tegnap annyira izgalmasan kérdezett, ma meg nem. Mi változott, mitől lett bizonytalanabb? Ezekért már én vagyok a felelős. Ezek a tapasztalatok nem a saját munkámból, hanem a kőszínházi munkákból származnak. Én barátokkal dolgozom, nagyon szűk csapattal, ott ritkábban fordul elő, hogy hülyeséget kérdezzenek, annyira beolajozott a kommunikáció. Többször dolgoztam német színházban, és ott is ugyanolyan elképesztő hülyeségeket tudnak a színészek kérdezni.

*Ezek kőszínházi jellegzetességek?*

Igen. De nem azt mondom, hogy a színész hülye, hanem, hogy kiszolgáltatott. Azt

is megkérdezi, amit te szégyellnél, de neki szüksége van rá, hogy megértse. Türelmesen, jó választ kell adni, hogy megnyugodjon. Különben csak úgy tesz, mintha megnyugodna, és ez a legveszélyesebb.

*Technikailag nagyon alapos drámahelyzet-fejlesztő improvizációs-drámaírói módszert dolgoztál ki. Az alkotócsapatokkal fejlesztetted ezt ki, vagy a pesti színművészeti egyetem diákjaival? A vásárhelyi workshopon nagyszerűen működött – vajon bárhol alkalmazható ez a módszer?*

Az oktatásban kezdtem el. Az egésznek az alapja, hogy az előző dramaturgosztályunkkal, akik 2007-ben kezdtek, csináltunk egy kurzust a második tanévben. Valami komplex írásfejlesztő módszert kerestem, de még azt sem tudtam, hogy mi az az improvizáció, és iszonyú sok konfliktuson keresztül együtt találtuk meg. Mindannyiunk számára emlékezetes, amikor ezzel foglalkoztunk. Később kezdtük a színházi kísérletet Sebők Borival, aki dramaturgként és Nagy Zsolttal, aki főszínészként vett benne részt. A Krétakör adott hozzá háttérrel és támogatást, mi meg ki akartuk dolgozni ennek az improvizációs technikának a szakmai protokollját. 2009–2010-ben rengeteg színész barátunk vett benne részt, és aztán csináltunk is sok nyilvános improvizációt, de ekkor még teljesen dilettáns volt az egész. Egy próbaidőszaknyi idő alatt nem lehetett ezt kitalálni: évekig dolgoztunk még utána. Összesen hatvan improvizáció volt nézők előtt, de sok száz nem nyilvánost tartottunk. Később egyedül folytattam, Bori kiszállt, és Zsolt is ritkábban jött, fontosabb szerepet kaptak mások, például Stork Natasa, fokozatosan tisztult le az egész. Rájöttünk, hogy nyilvánosság előtti improvizáskor a színészeket sokszor nyomasztja a nézők elvárása, és könnyen esztrádműsorrá válik, nem tud elmélyülni a játék. Nem várhattam azt a színészeketől, hogy olyan módon sűrítsenek, vagy úgy legyenek képesek jelenetezni, mint egy kőszínházi előadásban. Most inkább workshopszerűen csinálom, mélyen bevonva őket, akkor jól működik.

*Ezek a tapasztalatok átalakították az írott drámához való viszonyodat? Az Én, a féreg és A pitbull cselekedetei írástechnikai újdonságokat hoztak – ebben a színpadi tapasztalataidra hagyatkoztál? Muszáj ma újítani? Illetve: lehet ma ötfelvonásos drámát írni?*

Lehet ötfelvonásosat írni, csak utána nagyon meg kell húzni. Egyébként az öt felvonás csak ritmuskérdés. Nem értem a szünetet. Amikor igazán hatni kezdene ránk az előadás, kimegyek a büfébe süteményt majszolni. Ez gyávaság. Hülyeség. A dolgokban vagy benne vagyunk, vagy nem. Ugyanakkor meg teljesen elegendem van már az egészből, tényleg szeretnék prózát írni. Írok egy könyvet, nagyon régóta, már megvan belőle 250 oldal, de nem tudom befejezni a színházi munkák miatt.

*Ahogy most színpadi, rendezői tudással dolgozol a szöveggel, abban benne van a klasszikusok tudása? A klasszikus dramaturgiai technikák?*

Sokkal jobban bele vagyunk ágyazva bizonyos (színházi) nyelvbe, kultúrába, mintsem képzelni. Azt hisszük, hogy valamit kitalálunk, holott az egy létező hagyomány. A tanításban a dramaturg tanítványoknak nem szoktam semmilyen típussegédeszközt vagy klasszikus dramaturgiai rendezőelvet tanítani, mert azt gondolom, hogy elsősorban nem a szabályok, hanem inkább a viszonyok fontosak. Minden anyag megköveteli a maga nyelvét, a maga szerkezetét, dramaturgiáját. Nincsen mindenkifölött álló dramaturgiai rendezőelv – ez inkább teher, akadályozza a munkát. Korábban például voltak 4-5 felvonásos korszakok a színház történetében, voltak háromfelvonásos kultúrák, valójában ma is van ilyen. Három felvonást utoljára Erdélyben csináltunk, ahol még egyáltalán feltételeztük, hogy lehetséges két szünetet tartani.

*Ezek szerint Erdélynek háromfelvonásos színházi kultúrája van?*

Nem egészen, inkább még nincs teljesen elcsökevényesedve a háromfelvonásos színház.

házi kultúrája. Magyarországon kvázi képtelenség a két szünet. Pedig pályám elején még volt három felvonás és két szünet. Ma már csak az operában van így. Ehhez képest volt a nagy szabadságharc: a szünet nélkülség. Ma is van ennek valamilyen ethosza, progresszív jellege, pedig már évtizedek óta folyik a harc, de most azt az egy szünetet kiköveteli magának a néző. Az rendezzi az egész darabot, a dramaturgiát, hogy a néző kimehessen a büfébe; a büfés is követeli, hogy legyen egy szünet – ez a közmegegyezés a magyar színházi életben.

*A színház, amit mostanában művelsz, a Titkos Társulathoz kapcsolódik. Ebben mi a titkos?*

Ez egy szabad formáció, a lehető legszabadabb, ezt fejezi ki a cím. Nincsen társulat, mert minden előadásnak mások a szereplői, de az én személyemen túl is összeköti őket, hogy kollegák, barátok. Maga a név onnan származik, hogy az első előadásunkat egy lakásban csináltuk, és a lakók nem tudták a házban, hogy ott színház van. Fel kellett lopni a nézőket a titkos lakásba.

*Hogyan lehet promoválni ezt a fajta színházat?*

Vannak Pesten befogadóhelyek, produkciós helyek, nem sok – a Jurányi, a Trafó, a Hátsó Kapu (utóbbi most szűnik meg). Egyre kisebb az élettér, és ehhez újra meg újra igazodni kell.

És meg kell élni másból. Itt nem nagyon kell a pénzről beszélni. Az előadások zöméből nem lehet kivenni egy fillért sem, sőt inkább bele kell tenni. De a színészeket, ha jelképeesen is, honorálni kell.

*Ezek szerint hiába igényes színház ez, mert csak másodállásban lehet művelni.*

Ez egyértelmű. Néhány évvel ezelőtt, ha nem is kőszínházi, de normális bevételt jelentett. Csak hát összeomlott ez a rendszer, megváltozott a politikai rendszer, és ezeket

a kezdeményezéseket megfojtották. A most következő munkám talán egy picit könnyebb lesz, tudunk rá valamelyes támogatást szerezni. Ez is szegény projekt, a szegénységről szól a darab is: a *Tótféri* című misztériumjátékom. A Trafóban lesz, de szeretnénk majd elvinni falvakba, faluünnepekre, aluljáróba, idősek otthonába, hajléktalanszállóba. Halálosan unom már, hogy ülünk bent ezeken a helyeken, és lasszóval kergetjük a Facebookon a nézőket.

*(Az interjú teljes szövegét a lap online változatában közöljük.)*

Antal Klaudia

# FÉLEK ATTÓL, AMI NAGYON AKTUÁLIS

**Ö**rdög Tamás és Kiss-Végh Emőke frissen szerzett színészdiplomájukkal a zsebükben hozták létre 2009-ben a Dollár Papa Gyermekei (DPGY) formációt, hogy a színészet mellett alkotóként is megmutatkozhassanak. Előadásai újdonsága abban rejlik, hogy nem az elvárt módon aktualizálnak, szövegeik mentesek az aktuális közéleti utalásoktól, mégis a bőrünkön érezzük a karakterek problémáit. Az ismerős helyzetekre való kínos ráeszméléstől pedig nem engednek elmenekülni, előadásaik rideg neonfényében elkerülhetetlenné válik a szembesülés önmagunkkal, kortársainkkal, kortárs drámáinkkal. Interjú Ördög Tamás rendezővel.

*Előadásaitok abszolút jelen idejűek, körünk társadalmi problémáiról szólnak, azonban kiindulási pontként mégsem kortárs drámákat, hanem klasszikus műveket szoktatok választani, miért?*

Egyfelől izgat, hogyan lehet klasszikusokkal megszólalni: bár átírjuk a kiválasztott darabokat, sosem aktualizáljuk őket, azaz nem helyezük át a történet helyszínét és idejét Budapestre és az adott naptári évbe. Egy tértől és időtől független szöveg létrehozására törekszünk, ami azonban mindig rólunk és nekünk szól. Másfelől praktikus okai is vannak annak, hogy klasszikusokhoz nyúlunk. A Hedda Gablert feldolgozó, első lakásszínházi produkciónk előtt készítettünk egy előadást, melynek teljes egészében mi hoztuk létre a

szövegét, de úgy éreztem, hogy túl sok az ismeretlen faktor a DPGY képletében: pályakezdők vagyunk, ráadásul egy olyan formával kísérletezünk, ami nem annyira megszokott, és mindennek a tetejébe még mi is írjuk a darabokat? Ezzel kapcsolatban még én magam is szkeptikus lennék! Nem utolsósorban pedig nagyon jó kapcsolatot ápolunk Ibsennel.

*Feltűnően egy északi vonal jellemzi a darabválasztásaitokat, mi az, amire rátaláltak Ibsen és Strindberg műveiben, amihez ennyire tudtok kötődni?*

Bár nagyon különböznek egymástól Ibsen és Strindberg drámái, mindkét szerzőnél megfigyelhető egyfajta puritán szikárság és lényegre törés, mely sokkal erőteljesebben hatott rám, mint az általam eddig olvasott kortárs drámák többsége. Ráadásul én mindig félek attól, ami nagyon aktuális, attól tartva, hogy az csupán egy pillanatnak tud lenni a lenyomata. Ibsenen és Strindbergen kívül dolgoztunk márt Flaubert-szöveggel, most pedig épp Csehovot próbálunk: irtó közhelyesen hangzik, de ezek a klasszikusok valóban időtlenek és az általános érvényűségük révén sokkal közelebb tudnak kerülni a mai olvasó, vagy épp néző világához, mint az aktualitásra törekvő társaik.

*Mitől válik szerinted kortárssá egy újonnan létrehozott, vagy egy több száz évvel ezelőtt íródott szöveg?*

A bennük felvázolt problémák és kérdések által. Nemrég Norvégiában játszottunk az Ibsen Fesztiválon, ahol az egyik szakmai beszélgetésen merült fel a kérdés, hogy miért nyúl valaki 2016-ban Ibsen *Nórájához*, hogy tud-e az bármit jelenteni a mai ember számára. Mikor elkezdtük a *Gyermek* próbafolyamatát, pont az a kérdés érdekelt, hogy mit jelent ma az, hogy egy nő elhagyja a gyerekét és a férjét. A *Gyermek* előadásain szinte tapintható a közönségen, hogy a Helmer által felvetett kérdések – mit szólnak majd mindehhez az emberek, milyen pozíciót tölt be az egyén a társadalomban, miképpen kerülnek összetűzésbe a vágyaik az elvárásokkal – ma is fennálló problémák. Strindberg pedig olyan horrortörténeteket írt, amelyek ma is húsba vágóak, például *A pelikánon* alapuló *Otthon* próbái során először azt kellett kitalálnunk, miképpen tudjuk ezeket a szörnyetegeket emberivé tenni.

*Hiába küzdünk hasonló problémákkal, mint Ibsen és Strindberg drámáinak hősei, nem elégszel meg ennyivel, hiszen, ahogy korábban is említetted, átírod a feldolgozásra kerülő darabokat.*

Igen, mert nem akarunk fjordokról beszélni, hiszen az nagyon eltávolítana.

*De nemcsak kifejezések kerülnek átírásra, hanem sokszor a nehezen érthető gondolatmeneteket is „lefordítjátok”.*

Valóban fennáll ez a magyarról magyarra való fordítás. A DPGY-előadások szövegei általában úgy jönnek létre, hogy készíték egy ajánlatot a szövegekönnyvre, amit az első pár héten alaposan szétszedünk és elemzünk a játsszókkal. Mivel színészként tudom, hogy a karakterrel kapcsolatos problémák és hiányosságok szövegtanulás közben jelentkeznek – ekkor derül ki, hogy mekkora baromság az, amit mondok, vagy, hogy kevés vagy épp túl van-e fecsege a szöveg –, a próbák során megadom mindenkinek a lehetőséget, hogy átfogalmazza, ami nem áll a szájára, vagy egyszerűen nem esik neki jól mondani. Arra

töreksem, hogy előadás közben is meglegyen ez a fajta szabadság, hogy a színész azt mondhassa, amit az adott pillanatban igaznak és elégségesnek érez, hogy a spontánul jövő érzéseit és gondolatait ne kelljen alárendelnie annak, amit korábban bepróbáltunk.

*Mondhatjuk akkor azt, hogy az előadásaitokban megengedett az improvizáció?*

Konkrét improvizáció – olyan, hogy bekerüljön egy új, a többiek számára ismeretlen jelenet – egyik előadásunkban sem található. A tartalom mindig kötött, azt nem mondhatja Terhes Sándor a *Szerelemben*, hogy mégsem halt meg a kis Eyolf, hiszen akkor nincsen dráma, a bejelentés módja viszont változhat. Nem a szöveget, hanem a gondolatot tartom fontosnak: a történet, a karakterek belső motivációi, érzései és gondolatai érdekelnek, hiszen – a korábbi kérdésekre visszatérve – ezek adják a szöveg kortárs jellegét.

*Szerinted Ibsen Kis Eyolf című drámájából született Szerelem című darabotok tekinthető új, kortárs drámának?*

Nehéz kérdés; teljesen más dramaturgiával rendelkezik a *Szerelem*, mint a *Kis Eyolf*, illetve egy csomó karaktert ki szoktunk húzni a drámákból – például a *Hedda Gabler*t három fővel játszunk – a feszesebb tempó érdekében, mégis Ibsen és Strindberg művei az inspirációnál sokkal többet jelentenek, hiszen sok részlet szó szerint kerül áttemelésre. Ízlés dolga, hogy ki mennyire kezeli szent és sértetlen szöveggént például Ibsent: ha engem kérdezel, szerintem új dráma született a *Család-trilógia* mindhárom darabjával.

*A posztdramatikus színházra jellemző eldönthetetlenség esztétikáját követve előadásaitok mindig a valóság és a fikció mezsgyéjén mozognak.*

A mai napig nagyon izgat, hogy hol húzódik a határ a színész és a szerep között. Ez is egy ilyen örök kérdés, hogy a megformálandó karakterhez a színész az utcán figyelje-e meg

az embereket és tőlük lesson el gesztusokat, vagy próbálja meg magából összegyúrní és felépíteni a figurát – személy szerint az utóbbiban, a belülről építkező színjátszásban hiszek. Bár nálunk a színész civil énje és a szerepe közt nem állíthatunk fel éles határvonalat, az előadásba sosem kerülnek személyes történetek: a nézőnek lehet az az érzése, hogy megtudott rólunk valamit, de valójában ez nem igaz.

*Amikor egy jelenetben színészként kommentárod a karakterednek írt szöveget, vagy, ahogy nézők között helyet foglalva reagálsz kollégáid játékára, akkor csak Ördög Tamást látjuk, nem?*

Minden alkalommal felmerül a kérdés, hogyan viselkedjünk, amikor nem vagyunk jelenetben és kiülünk a nézők közé. Igazából akkor is eldönthetetlen marad, hogy civil nézőként, vagy a jelenetemre váró színészként figyelem a többieket. Nagyon jól működik, hogy mindig mindenki jelen van, pont, mint egy családban: még akkor is arról a személyről van szó, aki épp nincs jelen.

*Milyen szerepet szánasz az előadásaitokban a nézőnek?*

Leginkább jelenlétet, hogy részese legyen a történetnek. Nagyon szemérmes vagyok, nézőként kifejezetten rosszul érzem magam az interakción alapuló előadásokon, amikor hirtelen felhúzzák a fényt a nézőtéren és az alkotók azt várják tőlem, hogy megszólaljak, ezért sincs az előadásainkban ilyenfajta ki lépés. Engem a szemtanúság izgat, hogy a néző ne tudjon elbújni se a történet, se a többi néző elől.

*Esélyt sem adtok a nézőnek, hogy elbújjon, hiszen az előadásaitok teremfényben, a közönség által körbehatárolt üres térben játszódnak.*

Pontosan azért, hogy minden figyelem a színészre, az emberre irányuljon, hiszen mi lehet fontosabb az életben és a színházban az emberi sorsoknál?!

Ördög Tamás. Fotó: Dömölky Dániel



Puskás Panni

# MENŐ DRÁMÁT ÍRNI

**Mit csinál a dramaturg, mi a Nyílt Fórum és milyen viszonyban van a kortárs magyar dráma a színházzal? Többek között ezekről a kérdésekről faggattam Radnai Annamáriát, a Színházi Dramaturgok Céhének elnökét.**

*Mennyire kreatív a dramaturg munkája, és mennyiben meghatározott a rendező által?*

Mindkettő, hol felváltva, hol egyidejűleg. Nagyon sokféle rendező és sokféle dramaturg van. Tudom, hogy van olyan dramaturg, akit a próbán való jelenlét frusztrál, nem szereti a puskaporszagot. Van, akit pedig frappíroz, és kifejezetten élvezzi, ha azonnali kérdéseket tesznek fel neki, és ott helyben kreatív válaszokat kell adnia. A rendezők is nagyon különbözőek, ők a megrendelők, és hogy mennyire engednek be a munkájukba – hiszen a dramaturg kreativitása a próbán egy kis határsértés a rendező munkájában –, az az ő személyiségüktől függ. Van olyan rendező, akivel szüntelen diskurzusban dolgozom, és egyáltalán nem zavarja, ha rendezői ötleteket adok neki, és van olyan, akinél tudom, jobb, ha ezt meg sem próbálom. Én ezt mindig tiszteletben tartom, ilyen értelemben kaméleon vagyok: ahogy a kedves vevő akarja.

*Mi az ideális eset?*

Nekem az ideális eset Ascher Tamás, aki kíváncsi arra, amit mondok. Ő alapvetően nagyon kíváncsi ember, érdeklí mindenkinek a véleménye, és az a benyomásom, hogy az

enyém is, és sokszor hallgat arra, amit mondok. Nem csinál presztízskérdést abból, hogy valamit ő mondott vagy én, sőt néha zavarba ejtő, hogy egy-egy megbeszélésen úgy kezd a mondatainak egy részét, hogy „Annamari azt javasolta...”. Egyszer mondtam neki, hogy ezt ne csinálja, mert a színészek utálni fognak, amiért beledumálók a rendezésbe.

*Ez zavarja a színészeket?*

Tudja zavarni a színészeket, ha a dramaturg külön csatornát nyit velük. Főleg, ha a színész fejében nem lesz harmónia a rendező és a dramaturg instrukciói között. Ezzel nem azt akarom mondani, hogy a dramaturg mást mond, csak azt, hogy a színész nem feltétlenül rakja össze a kettőt.

*Volt olyan munka az életedben, amire a legjobbként emlékszel vissza?*

Nem.

*És olyan, amiről úgy érezted, meghaladja az erődöt?*

Talán kicsit meghaladta az erőmet, vagy még inkább a lehetőségeimet Nádas Péter *Sziráénéke*. Olyan komplex a mű, olyan sokrétű és árnyalt, hogy úgy éreztem, ezt nem lehet megvalósítani. És itt most leginkább a dramaturgiai értelemről beszélek, nem az elkészült előadásról.

*Színpadra írt dráma a Szirénének?*

Szerintem elég szórakoztató előadás lett belőle a Kamrában, és ott sok olyan mozzanat volt, amely azt igazolta, hogy színpadra való. Azokat a részeket próbáltuk összeválogatni Dömötör Andrással, amelyekről úgy gondoltuk, hogy színpadra valók. Nádas utána többször elmondta nyilvánosan, hogy „a dramaturg kihúzta a darabom harminc százalékát”.

*Ezt a sértettség hangján mondta?*

Inkább évődve. Bár először nem esett jól neki, és volt is egy hosszú levélváltásunk azután, hogy először megnézte a próbát, mert akkor nagyon nem tetszett neki.

*Milyen szempontból?*

Úgy érezte, hogy nem értettük meg a darabját. Ő olyan érzést kelt az emberben, hogy bármit megtennél, csak ő elégedett legyen. Nagyon rossz volt, mikor azt mondta, hogy mi ezt nem értettük meg, és akkor írtam neki valami olyasmit, hogy az ő műve már egy alapanyag, és ha egy rendező a saját gondolatai és érzései kifejezésére használja, akkor az inkább jó, mint nem.

*Ez neki nem volt világos?*

Így nem. Pontosabban ő, amikor eljött a próbára, várt valamit, és teljesen mást kapott. Ugyanakkor nem kérheti számon az előadáson a saját elvárásait, mert ha a *Szirénének* Dömötör Andrásnak erről szól, akkor erről is szól. És pont az ő darabja a felelős, mert nagyon sok lehetőség van benne arra, hogy ki vegyél belőle valamit. Andrásnak akkor az apjukat kereső fiúk története volt a legfontosabb, a történelem rétegeiben és útvesztőiben eltűnt apa keresése. Egy szerző nem bírhatja felül, hogy egy rendező kivesz egy mozzanatot vagy motívumot és azt viszi végig.

*Mennyire érdemes vagy szükséges bekapcsolni az író a színházi alkotófolyamatba?*

Ez az író személyiségétől függ. Van író, aki nem szeret jelen lenni, azt mondja, hogy a szövege alapanyag, és azzal azt csinál a színház, amit akar. Van, aki tüsténkedik, van, aki akadékoskodik, van, aki túlkooperál. Nincs igazán kialakult szabály, de vannak rendezők, akik nem szeretik, ha ott van az író. Részemről, írójá válogatja, az említett magatartásformák tükrében.

*Előfordul olyan, hogy egy előadás létrehozása közben meg kell kérni a drámaíró, hogy valamit változtasson a szövegen?*

Persze, előfordul, de szerencsésebb esetben ez a próbák előtt történik, amikor még a szöveggel dolgozunk. Mert a folyamat úgy kezdődik, hogy van egy darab, amelynek

*Radnai Annamária. Fotó: Trokán Nóra*



vagy él a szerzője, vagy nem, vagy van fordítója, vagy nincs, és ettől függően feláll egy stáb, ami a szöveggel foglalkozik. Ebben a fázisban fordul elő, hogy a dramaturg megkéri a fordítót vagy az író, dolgozza át bizonyos részeit a szövegnek.

*És olyan van, hogy a rendező beleszól a történet alakulásába?*

Beleszólhat, főleg egy még nem kanonizálódott mű esetében. Persze, tele van már kanonizált művek átírásával vagy megváltoztatásával is a piac, a rendező tulajdonképpen bármit mondhat.

*Divatos dolog drámát írni 2016-ban Magyarországon?*

Igen, szerintem nagyon divatos dolog. Nem, mintha érteném, hogy ez miért van, de nagyon meg vagyok hatva ettől az ambíciótól. Azt látom, hogy tisztességben megőszült szerzőket – akiket tisztelünk és nagyra tartunk prózaíróként, és bőven hátradőlhetnek – is megkísért, hogy drámát írjanak. Több olyan író van – például Kukorelly Endre vagy Závada Pál –, akik már jelentős prózaíróként kezdtek a színpad felé fordulni, szemben olyan szerzőkkel, mint Németh Ákos vagy Kárpáti Péter, akik szinte kizárólag színpadi szövegeket írtak. Szóval menő drámát írni.

Nem annyira anyanyelvi formánk talán a dráma, mint az angolszász országoknak – főleg Shakespeare miatt –, nem tudjuk olyan jól kifejezni magunkat drámában mi, magyarok, de ambíciónk van, határozottan.

*A kortárs magyar dráma egyik legfontosabb fóruma a Nyílt Fórum, amelyet a Színházi Dramaturgok Céhe működtet. Mi ez pontosan?*

A Nyílt Fórum egy 31 éves intézmény, 1985-ben indult. Radnóti Zsuzsa, Böhm György, Békés Pál, Nagy András és a zalaegerszegi színház akkori vezetősége, Ruszt József és Merő Béla alapították. Ők hozták létre a Kortárs Magyar Dráma Nyílt Fóruma nevű intézményt és rendezvényt azzal a cél-

lal, hogy fórumot adjanak olyan daraboknak, amelyeknek semmilyen megjelenési formájuk nincs. Ne felejtjük el, hogy ez még bőven a szocializmus, és a színpadra kerülésnek még nem volt annyi lehetősége, mint most. Most gyakorlatilag bárki színpadra tud kerülni, a legvadabb dilettáns is, mert a színház még mindig egy viszonylag olcsó műfaj, és rengeteg játszóhely van. Ha valakinek van kidobni való kétszázezer forintja, abból egy egyszerűbb színházi előadást létre lehet hozni. 1985-ben ez korántsem volt így, nagyon sok túrt és tiltott darab volt, a fórumnak pedig az volt a célja, hogy ezeknek szakmai nyilvánosságot adjon, illetve, hogy a szerzők dramaturgiai tanácsokat kapjanak. Volt minden évben egy három-négy napos zalaegerszegi hosszú hétvége, és ez így ment tizenöt évig, amikor a Dramaturgok Céhe átvitte a Nyílt Fórumot Pécsre, az akkor induló Pécsi Országos Színházi Találkozóra. Az volt az ötlet, hogy menjünk ki a szélesebb közönség elé. Pécssett megint eltelt tizenöt év, ami alatt nagyon sokan megtudták, hogy létezik a Színházi Dramaturgok Céhe, és hogy a felolvasószínház egy érdekes műfaj. Az derült ki, hogy egy stúdiószínháznál kétszer-háromszor nagyobb helyet meg lehet tölteni a pécsi Művészetek Házában egy felolvasószínházi délutánra.

Most megint eltelt tizenöt év, és miközben népszerűek, elismertek lettünk, és elismertettünk sok művet, mintha fellazult volna az írókkal való szoros munkaviszonyunk. Az íróknak most felnőtt egy új generációja anélkül, hogy tudnák, miben tud segíteni nekik egy dramaturg. Holott, ha eltöltötték volna annak idején egy hétvégét Zalaegerszegen, akkor ez teljesen világos lenne számukra.

Idén veszítettük el Soltészky Tibor kolégánkat, aki az egész Nyílt Fórum mozgatórugója volt, és nagyon hiányzik, mert vele lehetett arról beszélgetni, hogy mi kéne még a Nyílt Fórumba. Most azt gondoltuk az új vezetőséggel, hogy ki kell egészíteni a fórumot azokkal a funkciókkal, amelyeket régen az írókkal együtt gyakoroltunk. Egy felhívást intéztünk az írókhoz, hogy küldjenek olyan kész vagy félkész drámákat, amelyeknek a megírásukban tudunk segíteni. A beküldött dara-

bokból fogunk kiválasztani maximum tízet, és január első hétvégéjén elmegyünk Zalaegerszegre, ahol ezekkel a kiválasztott darabokkal fogunk intenzíven foglalkozni. Itt tényleges munka a szövegeken még nem lesz, csak véleményeket hallgatnak a szerzők, majd hazamennek, kiheverik, kapnak két hónapot, és márciusban a DESZKA ideje alatt Debrecenben lesz a következő forduló, ahova hozzák az átírt műveket. Az már műhelymunka lesz, ott konkrétan foglalkozunk majd a dramaturgiai problémákkal, lesznek felolvasásrészletek is, ez lesz a középfázis. Majd újabb két hónap után felolvassuk mindet a POSZT-on. Ilyen lesz az új Nyílt Fórum.

*Van generációváltás a drámaírók között? Vannak új hangok?*

Nem látom azt, hogy a nyolcvan utáni születésűek más stílusban alkotnának. Nincsenek feltűnően, vagy döbbenetesen új hangok. Sokféle narratíva létezik és sokféle nyelv, de úgy érzem, ők is kiválasztanak idoloikat, akik iránt szimpátiával vannak alkotói értelemben. Nem érzek olyan merőben új hangot, amit még nem hallottam. A Nyílt Fórum idejére felhívására 145 darab érkezett úgy, hogy nem ígértünk semmit, csak azt, hogy kiválasztunk párat, amit fejlesztünk júniusig. Vannak köztük teljesen dilettánsak, vannak, akik már a hatodik pályázatra küldik be ugyanazt a művet – ezeket már mi is hat pályázatban olvastuk, mert mi zsűrizzük azokat is –, és van körülbelül negyven szöveg, amit érdemesnek gondolok a fejlesztésre.

*Azt mondd, nincsenek új hangok a fiatal generációnál. Milyen európai trendeket lehet észrevenni a szövegekben?*

Nem vagyok szakértője az európai trendeknek, biztos vannak, de amiket olvasok, kortárs német, angol vagy orosz darabokat, azok nagyon különbözőek. Emiatt azt gondolom, hogy maximum nemzeti trendek vannak. Nincs trend, hanem nagyon egyidejű a drámapiac, nem szorítja ki az egyik forma a másikat: egyidejűleg jelen vannak a teljesen tradicio-

nális formák és a legavantgárdabb kísérletek is. Mindegyik létjogosult, pedig mindegyik megkérdőjelezi a másik létjogosultságát.

A színháznak két baja van a magyar, kortárs drámával: az egyik, hogy miért szól a rögválóságról, a másik, hogy miért nem szól az életről. Tehát vagy nagyon földhözragadtnak találja az élő színház ezeket a darabokat, vagy azt mondja, hogy nincs életismeretük. A magyar kőszínházi világ nincs nagyon familiáris viszonyban a kortárs drámával, relatíve kevés a kortárs bemutató. Bár munkahelyem, a Katona ebben élen jár.

*Tíz bemutatóból hat kortárs szöveg lesz az idén.*

Holott nem konkrétan ez a deklarált cél, hanem a valóság ábrázolása, annak elkötelezett szándéka – és ebből következik, hogy kortárs szövegeket játszunk. Van olyan kortárs darab a Katona repertoárján is, amit én nem tartok remekműnek, de azt érzékelem, hogy a bemutatás szándéka felülírja a mű hiányosságait. Sokszor felmerülő kérdés, hogy a téma vagy a forma a fontosabb.

*Azt mondd, hogy a színházakban vagy túl földhözragadtnak, vagy túl elvontnak gondolják a kortárs drámaszövegeket. Ez a magyar színházi hagyományoknak a következménye?*

Abban az értelemben igen, hogy a magyar dráma elég gyökértelen műfaj. Közben Angliának már volt egy Shakespeare-je, és éppen Molière szerepel a francia színpadon, itthon nincs hivatalos színjátszás, és nincs drámairodalom. Amikor az angolok már Shakespeare-t néztek, akkor Magyarországon még iskoladráma se nagyon volt. Nem az anyanyelvünk a dráma, nem fogalmazunk biztonságosan ezen a nyelven. Kicsit olyan ez, mint a demokrácia: ott is előnyben vannak azok az országok, ahol 2–300 évvel előbb lett jobbágyfelszabadítás, demokrácia. Egész egyszerűen le vagyunk maradva az európai tradícióhoz képest.

*Van olyan, akit progresszív magyar drámaírónak tartasz?*

Nagy reményeket fűztem Hamvai Kornélhoz, és nagyon fájlalom, hogy az utóbbi időben nem írt drámát. A *Hóhérok havától*, a *Márton partjelzőtől*, annak idején el voltam ájulva minden szempontból: nyelvileg, a narratívától, a tartalomtól. Most ilyen erős érzését Székely Csabának látom. Mikó Csabát szintén nagyra tartom. Neki talán nem olyan csinnadrattás a bevonulása, mint Székelynek, de az *Apátlanok* nagyon figyelemre méltó darab, és nagyon örülök, hogy Gáspár Ildikó megcsinálhatta egy jelentős budapesti színházban, az Örkényben.

Nagyon érdekes az is, hogy Kárpáti Pétert, aki létező drámaíró volt, és irodalmi igényű darabokat írt, egyszer csak az improvizatív színházban látjuk egy csodálatos másodvirágzással, csak furcsa őt új drámaírónak nevezni, mert enyhén szólva nem épp kezdő.

*Megint a Színházi Dramaturgok Céhének elnöke lettél. Voltál már egyszer, akkor lemondtál. Mi történt akkor és most?*

Lemondtam, mert úgy éreztem, hogy kiüresedett a céh és az elnökség, és hogy nem tudunk ügyek mellé egyöntetűen odaállni. Hiszek a dinamikában, és hogy legyenek különböző vélemények, csak volt egy pillanat, amikor elviselhetetlennek éreztem annak feszültségét, hogy egy társadalmilag fontos kérdésben nem azt nem tudtuk eldönteni, hogy mit mondjunk, hanem azt se, hogy mondjunk-e valamit.

Ez 2014-ben a POSZT előtti emlékezetes eseménysorozat volt, és azért nem akarom Csáki-ügynek hívni, mert nem tartom annak. Volt egy olyan szituáció, amelyről mindenkinek volt véleménye, és nekünk nemcsak a véleményünk nem egyezett, hanem abban sem tudtunk megegyezni, hogy megszólaljunk-e. Én pedig nem tudtam elviselni, hogy nem mondunk semmit.

Aztán eltelt egy év, lemondott a maradék elnökség is, és volt egy tisztújító közgyűlés, ahol az volt az érzésem, hogy kell valami energia, ami még egyszer megpróbálja felhúzni a céhet a mélypontról, ahol akkor volt. És akkor azt gondoltam, hogy bennem még van annyi energia, hogy utoljára az életben nekifussak és megpróbáljam.

Gál Boglárka

# IGÉNY A VÁLTOZÁSRA

**A**lbert Máriával, a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem oktatójával, fordítóval a vásárhelyi drámaírói mesteri szakról, a Lark Play Development Centerrel való együttműködésről, fordítói műhelymunkáról beszélgettünk.

*Román–angol szakot végeztél, hogy éreztél el a színházhoz, a drámafordításhoz?*

Mindig szerettem a fordítást, az asztalfiókomnak fordítottam különböző dolgokat. Egyszerűen, mert úgy éreztem, hogy nem működik jól a létező fordítás, vagy szöveget megszerettem, és csak úgy nekifogtam. Az első drámafordításomat ellenben felkérésre készítettem a Marosvásárhelyi Nemzeti Színháznak. Edna Mazya *Játékok a hátsóudvarban* c. darabját rendezte Anatol Constantin – izgalmas munka volt, valamikor a kilencvenes években. Nem vagyok maradéktalanul elégedett azzal a fordítással, bár jó előadás lett belőle. Utána hosszú szünet következett. A fordítás időt igényel, le kell ülni, rágódni kell rajta, foglalkozni kell vele. Akkor folytatódott ez a szál komolyabban – közben angol- és fordításórákat tartottam az egyetemen –, amikor beindult a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem drámaírói-mesterijének a fordítóműhelye.

*Miben áll a fordítás műhely jellege?*

Ez háromnyelvű, rendhagyó fordítási gyakorlat, közös munka. Az első évfolyammal először román darabokat magyarra, majd

amerikai darabokat magyarra, és a drámaírók hallgatók saját szövegeit angolra fordítottuk. Egy teljes drámát részleteiben fordítottak le a hallgatók és utána összeraktuk. A tanulási folyamat szempontjából ez jó, hiszen leképezi a színházi alkotás közösségi jellegét, a szöveg szempontjából nem feltétlenül: egységesíteni kell, amit az emberek másképp gondolnak. Érdekes módon különféle megoldások lehetnek, jók, ha ezek koherensek és az egész szövegen végigmennek.

*Miért kortárs darabok érdekelnek a leginkább?*

Nem csak a kortársak érdekelnek, de azt hiszem, a hallgatóknak a kettős fordítás gyakorlatára van szükségük a tanuláshoz – azaz egy dráma saját nyelvre, vagy egy saját dráma angol, ill. román nyelvre való fordítására –, ami a kortárs szövegek esetében másként működik. Ha klasszikus, kanonizált szöveghez nyúlunk, annak más típusú nehézségei és szépségei vannak. Ott kérdés, hogyan tudod aktualizálni, és több minden működik a kulturális referenciák szintjén is. Ha élő drámaíró fordítasz, meg lehet kérdezni, hogy mi volt a szándéka, ami előny és hátrány, mert segíthet, de korlátozhat is az értelmezési szabadságban. E tekintetben az amerikai együttműködésünk nagyon jó tapasztalat volt.

*A Lark Play Development Centerrel való együttműködésekre utalsz, amelynek keretében Marosvásárhelyre kerültek amerikai*

*drámaírók művei, és később a szerzőket is meghívtatok. Mi indította el ezt a cserét?*

Az ún. Pacsirta Drámafejlesztő Központ csapatával Alina Nelega volt kapcsolatban, így már a drámaíró mesteri indulásakor találkoztunk velük. Ők kezdeményezték az együttműködést, amit hosszú távra tervezünk. Ennek a lényege egy kulturális csere megvalósítása, a szövegek, de a különböző módszerek és a szakmai kapcsolatépítés szempontjából is. Nemcsak az egyetem és a központ közti kapcsolatról szól, hanem további New York-i szakmabeliek megismeréséről. Ők erősen jelen vannak az életünkben, két évente eljönnek az általunk szervezett Nemzetközi Drámaíró Táborba, a mi jelenlétünk viszont, hogy tőlünk néha odalátogat pár ember, nem olyan erős. Azt szeretnénk, hogy kialakuljon egy program, amiben a román és magyar kultúrát együtt tudjuk odavinni.

*Ez részben már meg is történt, amikor Székely Csaba és Elise Wilk darabjai New Yorkba érkeztek.*

Ez az együttműködésünk következő lépése volt. Szerettem volna, ha nem csak az amerikai drámaírók szövegeiből készül felolvasószínház itt, hanem fordítva is. Sikerült elvinni két szöveget és drámaíró, Elise szövegét Ioana Ieronim fordította, Csaba szövegét én. Rendezőkkel, színészekkel dolgoztunk egy hosszabb próbafolyamatban – felolvasószínház lett belőle. Ez még mindig nem egy önálló romániai csere volt, a *Hot Ink* fesztivál keretében voltunk ott, ahová új szövegeket hoznak a világ minden részéről, a Lark fogadja őket, hogy különböző módon dolgozzanak együtt egy kurátorral, drámaíróval vagy fordítóval. A kurátorok két-két darabot választottak: Lisa Rothe a két romániai drámaíró és Catherine Coray egy szíriai és egy jordániai szöveget. Négy dráma hangzott el felolvasásban, és mindenkinek másképp volt érdekes a tapasztalat. A drámaírók láthatták egy drámafejlesztő központ működését, a fordítók másképp dolgoztak a szövegekkel, mint ahogy azt

megszokták. Nálunk nem szánnak ennyi időt egy szöveg vagy fordítás fejlesztésére.

*Milyen fogadtatása volt egy erdélyi vagy romániai kulturális kódokkal átszőtt drámának a New York-i közösségben?*

Meglepően jól működött Székely Csaba *Bányavíz* című drámája, arra rezonáltak az alkotók és a közönség, amit mindenféle kulturális referenciákkal mellett a szöveg emberileg hordoz. Elise Wilk *A mosógépek átlagéletkora* c. drámája a rendszerváltás utáni román valóságról szól, egy család történetén keresztül.

Ezek a szövegek jól működtek, de New Yorkban nehéz színpadra kerülni. Rengeteg a tehetséges ember, komoly ügynöki munkával promoválják az alkotókat – a mi drámaíróinknak nincs ilyen segítségük. A Larkkal való együttműködéssel az is a szándékom, hogy próbáljuk megmutatni a mi embereinknek, hogyan lehet segíteni az alkotókat. A drámafejlesztő központ ugyanis találkozókat is szervez, ahol a drámaírók producerekkel, rendezőkkel, a színházi szakma képviselőivel találkozhatnak. A Lark nem foglalkozik produkcióval, de a kapcsolatépítésben segíti őket.

*Ehhez képest nálunk mennyire van igény az új szerzőkre, új drámákra? Hatékonyak a színházak által kiírt drámapályázatok?*

A színházigazgatók mindig megfogalmazzzák, hogy kell a jó szöveg, hogy milyen módszerek vannak erre, az más kérdés. A legutóbbi tapasztalatom a drÁMÁzathoz kapcsolódik, amit a székelyudvarhelyi Tomcsa Sándor Színház, a nagyváradai Szigligeti Színház, valamint a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Magyar Kara hirdetett meg közösen. Erre mindenki küldött mindenféle szöveget. Irdatlan mennyiségű, ismeretlen eredetű szöveget feldolgozni, és abból kiválasztani, amire a színháznak szüksége van, nagyon nehéz. A fejlesztési folyamat ennél hatékonyabb lenne. Meg kellene keresni a drámaírókat, akiknek munkáit már ismeri egy színház, vagy felkérni pár drámaíró, hogy írjanak terveket, és azok közül választani. Kell a jó szöveg, ugyanak-

kor a színházak nem mernek kockáztatni az új szövegekkel. Drámaírásból nem könnyű megélni manapság. Jó lenne, ha különböző egyéniségű és profilú emberek megtalálnák a helyüket egy-egy színháznál, ahol van rendező, aki rá tud hangolódni a szövegeikre. Én semmi rosszat nem látok a házi szerzőkben.

*Mi jelent meghatározó élményt, kihívást számodra a mai szövegek fordításában?*

Nem fordítok annyit, amennyit szeretnék. Pedig jó lenne, mert csiszolja a stílusod, ha sokféle szöveggel találkozol, és sokat tudsz ezeken dolgozni. De voltak izgalmas kihívások, örömök. A legkomolyabb élmény a *Bányavíz* volt, ahol meg kellett harcolni a szöveggel, és ez egy rendezővel, színészekkel való munkafolyamatban történt, akik rögtön reagáltak, így élni kezdett a szöveg. Ennek lett utóélete, készült belőle egy bukaresti előadás, román nyelvre Sándor László fordította, a Szebeni Nemzetközi Színházi Fesztivál pedig kiadta egy kötetben a román és angol szöveget. Rémülten lapoztam fel, mert gyorsan történtek a dolgok és máris kiadták, és akkor jöttem rá, hogy ezt még javítani kellett volna, pedig sokat dolgoztunk rajta a próbákon is. Akkor vált nyilvánvalóvá a különbség, ami a nyomtatott és a játszott szöveg között van. A kinyomtatott szöveg nagy felelősség, mert a saját útjára indul.

Más esetben szintén azt tapasztaltam, hogy megváltozott a szöveghez való viszonyunk. A *20/20* szövegének angol fordítását, amire felkértek, egy amerikai antológia akarta kiadni – ez még folyamatban van. A *20/20*-ban elhangzó szöveg háromnyelvű, és az előadások hatására állandóan változott. Még a felkérés előtt, az előadás számára is fordítottam részeket, amik feliratként működtek, például az *István, a király* bizonyos részeit vagy a *Templom és iskolát* angolra fordítani nagyszerű élmény volt. Készült egy nyomtatásra szánt szöveg, és hosszú ideig nem tudtuk kipróbálni az utolsó változatot a rendezőből. Kérdeztük, melyik legyen, és azt mondta, hogy amit legutoljára játszottak, de lehet, nem az lesz az utolsó.

Utána a *Double Bind* angol változatát kellett elkészítenem szintén feliratként egy nemzetközi fesztiválra. Most pedig szó van arról, hogy abból az angol változatból lesz valami más, tehát elkezd más életet élni az a szöveg is.

*José Rivera Felhőjáték című drámájának fordítása is a Lark-projektben kezdődött, nemrég pedig a Látó folyóirat anya-számában jelent meg a magyar változat. Csapatmunka volt a fordítás, ez mit adott hozzá a szöveghez?*

Sokat dolgoztunk ezen. Az akkori évfolyamból, akik megkapták ezt a feladatot (Biró Réka, Pálffy Zsófi, Potozky László, Sugó Erzsébet), nem mindenkinek tetszett a szöveg a líraisága miatt. Mindenki a saját olvasói és drámaírói ízléséhez mérten finomított a szövegen a fordítással. Párbeszéd alakult ki azok között, akiknek tetszett, és akik szkeptikusak voltak, így megtalálták a gyenge pontokat, amelyeket egy elragadtatott fordító egyedül nem vett volna észre. Persze szükség van a teljes, önálló

*Albert Mária. Fotó: Albert Attila*



fordítói gyakorlatra, amikor a szerző és a fordító egyénisége, illetve a szöveg belső értékei együtt mozognak. Mi az egyéni és csoportos határán dolgozunk.

*Ezt az egyéni és csoportos munkát ötvöző drámafejlesztési, fordítási modellt szeretnék a drámaíró szakon meghonosítani?*

Igen, nagyon szeretném. Mert ahhoz szoktunk, hogy a tanár, a műhelyvezető, vagy a befutott drámaíró azért van, hogy kijavítsa a hibákat, vagy felhívja a figyelmünket rájuk. A Lark-módszer másképp működik. Egy alkotói folyamatban, ahol nem tudod, hogy miből mi lesz, úgy kell bánni a kezdődő dolgokkal, szövegcsírákkal, amelyek esetleg még nem tűnnek jónak, hogy születhet belőlük valami meglepő. A Larknak több évtizedes gyakorlata van abban, miként teremtsen barátságos közeget drámaíróknak, ahol nem befolyásolja a szöveg alakulását semmi olyan stressz, ami amúgy nyomasztó lehet és gátolná az alkotót a saját szövegének megírásában. Ebben – amerikai módra – nagyon komoly protokoll van arra nézve, hogyan viszonyul a foglalkozás során a műhelyvezető drámatanár és a többiek az épp felolvasott részlethez, miként elemzi ki, mire kérdez rá, hogyan foglalja össze. A drámaírók megírnak egy jelenetet és megkérnek valakit, hogy olvassa fel, vagy ők maguk felolvassák. Elhangzik a szerző szövege, nem a pirossal aláhúzott javítást nyomják a kezébe, mások hangján és megszólalásában hallja, viszonyokban látja, és ez már önmagában visszajelzés. Tiszteletben kell tartani a szerzőt, az angolszász kultúrában a szerző státusza, megkockáztatom, hogy fontosabb, mint nálunk.

Erre az elfogadóbb, kicsit melegházbibb közegre vágyom, hogy a szövegek megkapják azt a gondoskodást, figyelmet, amivel lehet belőlük valami, és ne gátolja semmi a drámaírói szándékot. A táborok hozadéka az is, hogy kinyitja az embereket, bátorítja őket az alkotásra. Nem biztos, hogy mindenki nagy drámát ír utána, mert lehet, hogy prózát, de megtapasztalja, hogy a gondolatai értékesek, és ez fontos.

*Ez alapjaiban különbözik attól az elképzeléstől, hogy a drámaíró szakon meg lehet tanulni drámát írni.*

Nem lehet valakit megtanítani drámát írni. Pontosan ez a tekintélyelvű felépítés illúziója, hogy majd „én megmondom, hogy kell”. Ez egy mesteri, ahol az embernek lehetősége van kipróbálni a tehetségét és a képességeit. Nem az történik, hogy behozunk valakit az utcáról és megtanítjuk neki a drámaírás szabályait, majd kijön egy mesterdarabbal. Persze, ki kellene hogy jöjjön egy mesterdarabbal, az lenne az igazi, erre törekszünk, de ennek létrejöttéhez az szükséges, hogy legyen érdeklődő rendező, színész, aki felolvassa, gyakorló drámaíró, aki hozzászól.

*Milyen terveitek vannak a jövőben a helyi drámafejlesztésre?*

Kedvelem az együttműködéseket. Eleve jó, hogy a drámaíró mesteri mindkét tagozaton zajlik és kialakult egy párbeszéd. Az együttműködést más szakok irányába szeretném tágítani, bevonni a rendező szakos diákokat. Ez már meg is történt a mostani drámaíró mesterivel, mert az ő jeleneteiket megrendezték, illetve a filmforgatókönyveiket is meg fogják rendezni. A Larkkal pedig bővül az együttműködés, nemcsak fiatal drámaírókat, hanem befutott drámaírókat is szeretnék meghívni New Yorkba. A projekt így két részre bomlana: sikerrel játszott szövegeket vinnénk oda azzal a deklarált céllal, hogy feligyeljenek rájuk, másrészt kezdő drámaíróknak nyújtanánk betekintést, színházi tapasztalatot a Lark-módszerekbe, az ottani közegben.

Kocsis Tünde

## BOLDOGOK A

Visky András *Ki innen* című kötetéről<sup>1</sup>

Visky András. Egy név, amelynek hordozója szorosan összekapcsolódik a színházzal és – írói, költői, dramaturgi, teoretikusi, tanári és rendezői munkássága által nemcsak Kolozsváron, hanem Erdély, Magyarország és az Amerikai Egyesült Államok hatókörében – a nagyvilággal is.

*Ki innen* – az újonnan megjelent, sokadik drámakötetének címe. És kérdezhetjük: Ki – honnan? (Ki – hova?) Valaki: innen? Valaki: közülünk?...

Az új kötetben hét színházi kísérlet található, de ezek közül négy dráma műfajilag és mint szöveg annyira kidolgozott és pontos, hogy a „kísérlet” megnevezés csak annyiban érvényes rájuk, amennyiben minden egyes előadásra szánt szöveg kísérlet, az élő előadás megszületésének egyik lehetséges kiindulópontja és alkotóeleme.

Az első dráma címe: *Visszaszületés*. Ez a kifejezés érvényes az egész kötet vonatkozásában is, hiszen a benne levő írások felkérésre születtek,<sup>2</sup> és a világ több részén bemutatták őket, így lényegében a már életre kelt szövegek visszaszülettek a nyomtatott betűk világába, hogy onnan újabb fogantatások lehetőségét kínálják fel, és kísérletet tegyenek

önmaguk konzerválására a nyomtatott idők végezetéig.

Az alábbiakban mi magunk is kísérletezünk. Annak a kockázatát vállaljuk, hogy mindegyik írásról egyetlen összetett mondatban szólunk. Ezt a tömörséget utána azzal oldjuk fel, hogy számba vesszük a szövegek közös vonásait, remélve, hogy az értekezés végére kirajzolódik a Visky-szövegek világának egy alapvetően valós és árnyalt arculata.

1. A *Visszaszületés*<sup>3</sup> egy munkatábort megjárt Névtelen férfi szabad versben megírt (mono)drámája,<sup>4</sup> aki a „nincs honnan visszajönni / és nincs hova visszamenni” (46) légkörében identitását veszítve, önmagát csak a fojtogató emlékek erdejében találja meg,

<sup>3</sup> A *Kaddis a meg nem született gyermekért* című Kertész Imre-regény színpadi változataként született *Hosszú péntek* folytatása ez a dráma. A Kertész-adaptációt a Kolozsvári Állami Magyar Színház mutatta be a 2006/2007-es évadban, míg a *Visszaszületés* bemutatója 2009-ben volt ugyanott. Az előadást Tompa Gábor rendezte, a színészek kifejező, Pina Bausch-szerű mozgását Vava Ștefănescu jegyezte.

<sup>4</sup> A szerző a monodrámához különleges magyarázatot fűz. „A darab nem monodráma, egyetlen monodráma sem monodráma (...). A főszereplő mindegyre előhívja a többi szereplőt vagy a hangokat, megteremtí a szituációkat és kommentálja is őket, kilép és belép a jelenetbe, a Heiner Müller-i dramaturgia távoli visszhangjaként” (85) – ez erre a drámára, a *Visszaszületésre*, a *Megöttem az anyámat* és a *Rádiójáték* szövegekre is érvényes, tehát a kötet négy legösszetettebb és -kerekebb szövege ebben a dramaturgiai kódban fogant.

<sup>1</sup> Visky András: *Ki innen* (Hét színházi kísérlet). Koinónia, Kolozsvár, 2016.

<sup>2</sup> „A be nem mutatott darab várakozó írás, lap-pangó-beteljesületlen szöveg, még akkor is, ha könyvben már megjelent” (330), vallja az író, aki színműveket felkérésre ír.

valamint abban a feladatban, hogy megírja a történeteket, miközben a vele élni akaró Feleség fokozatosan távolodik tőle,<sup>5</sup> hiszen az élő kapcsolat lényegét – a társra irányuló figyelmet – elapasztja a fogolytudat és a fortyogó (ön)vádak sűrűje.

2. A *Pornó – Feleségem története*<sup>6</sup> egy romániai (utca)lány érzékletesen bemutatott életdrámája, amelyben a szentek érzékenységet és odaadását megvalósító élete a szemünk előtt morzsolódik fel a 80-as évek önkényuralmi rendszerének őrlejtésében.

3. A *Green Relief*<sup>7</sup> egy performansz, amely Ellsworth Kelly *Green Relief* című festménye alatt és előtt játszódik, benne egy férfi és egy nő, miközben sugallatot várnak a műalkotástól, és egyben menekülési lehetőséget keresnek egy szorító helyzetből – akarva-akaratlanul maguk is eleven és kimerevedett részeivé válnak a műnek, megidézve a folyamatos teremtődést és jelen pillanataink végtelenbe ágyazottságát.

4. A *Megöltem az anyámat*<sup>8</sup> egy árva lány, Bernadett balladisztikus, egyben szimfóniaszerű módon kibontott életdrámája, amely

<sup>5</sup> „Semmi élet nincs benned, csak valamiféle homályos feladat, hogy megírd a történetet, amit majd senkinek nem fogsz tudni átadni. Nem élet, hanem feladat. Nincs helyem benned... Figyelsz te rám egyáltalán? / Névtelen férfi: Persze, persze, mondjad csak... / Feleség: Elmegyek, el kell mennem. Van valakim, akivel összeházasodunk... Megyek... / Névtelen férfi: Nem fázol?” (66)

<sup>6</sup> A 2009-ben írt, legújabbban Szatmárnémetiben a szerző rendezésében bemutatott előadás drámai alapja két valós történet – mindkettő a szerzőhöz igen közel álló személy életeseményeinek lenyomata.

<sup>7</sup> A szerző a michigani 100 éves Grand Rapids Art Museum felkérése írta és rendezte meg 2010-ben.

<sup>8</sup> A szerző egy hollandiai alapítvány megbízására írt *Tirami sú* című, 2006-ban (Koinónia, Kolozsvár) megjelent kötetben jelentette meg először a Bernadett történetét elmondó, *Megöltem az anyámat* című prózát. E kötetben található egy másik, ugyancsak a térség közelmúltját felidéző monológ: a *Júlia* című dramatikus szöveg is. A *Megöltem az anyámat* drámaszöveg Christopher Markle Chicagóban élő rendező és Melissa Hawkins chicagói színész felkérésére született 2008-ban. Bemutatója Chicagóban 2010-ben, Kolozsváron 2011-ben valósult meg (Albert Csilla és Dimény Áron színészek rendezésében és előadásában).

többek között arról vall, hogy az élőtől való elhagyottságot nehezebb elfogadni, mint a halálba távozottak hiányát, hiszen míg az utóbbi a sorssal (vagy Fennvaló akarásával) van összhangban, és a földi lét szempontjából lezárt folyamat, addig az élő személyektől származó elutasítás egy örök eltaszítottság, megbélyegzettség és mérhetetlen szeretetvágy érzésével gyötri az élni akarót.

5. A *Rádiójáték*<sup>9</sup> annak a csodának a drámája, és annak a drámának a csodája, hogy a kiszolgáltatottabb körülmények között is van, ami a létezés minden kicsinyességén túlmutat, és valami egyetemes egységbe emel.

6. A *Bevégezetlen ragyogás*<sup>10</sup> egy librettó, amely Örkény István egypercesekre íródott, egy maximálisan nyitott, szabadversekben rögzített, amolyan szabad gyökként elképzelhető szöveg, amelyben felidéződik egy prostituált lány sors előli, kudarcban végződő szökése.

7. A 2010-ben írt szövegben a *Nem fogok félni többet a nagy szavaktól* címet egy Esterházy Péternek ajánlott bohóctréfa követi, amelyben a csattanó alázatos megsemmisülésként, főhajtásként is értelmezhető.

A kötet nyolcadik színházi kísérleteként foghatnók fel az *Utószót* is („Jókor kérdezed”: Láng Zsolt kérdéseire Visky András válaszol) – amelyben a szerző a színházi munka problematikusságáról, kortárs dramaturgiai irányvonalakról, saját alkotásainak néhány kulisszatitkáról és aktuális projektekről beszél –, olyan értelemben, hogy maga a színházcsinálás folyamata is tele van a sikertelen próbálkozások drámaival, és az ezeket olykor felülíró kis csodákkal.

Ebből a záróinterjúból ismerjük meg Visky András egyik-másik ars poeticáját is: „Tulajdonképpen egy olyan dramaturgiára vágyom (...), amely a nézőből vagy forró, vagy

<sup>9</sup> A szerző a drámát a budapesti Gólem Színház felkérésére írta 2012-ben, a történet alapja pedig Visky Ferenc, a legidősebb báty mélyinterjúban elmondott története, amint a semmiből egy detektoros rádiót készített a román gulágon.

<sup>10</sup> Még 2001-ben íródott a Kolozsvári Állami Magyar Opera részére, lényegében egy haláltáncjáték, librettó nyolc énekes és két táncos számára.

jéghideg reakciót vált ki (...), sőt a személyt magát is szembefordítja önmagával” (330). „... A színpadon lehetetlen egy embernek jelen lennie, (...) a színház terében legalább három, de sejtésem szerint négy személy van jelen mindig, ez a minimum, és pontosan ez idézi elő a színházi szövegnek a térképző, beteljesítésre váró karakterét. Hogy tudniillik a nyelv nem csak hang, hanem elsőrendűen visszhang. Egyébiránt ez a hangzó szöveg érdekel mostanában a színházban” (340).

Kiderül továbbá, hogy mit gondol a színházi szövegről, amely: „napjaink színházában tiszta adaptáció, ami viszont nem születhet meg az előadás egészére vonatkozó vízió hiányában” (145). A mai színházi tendenciákról kifejtett véleménye pedig az, hogy egyre inkább az esemény veszi át a teret a színházban: „a színházi formák performatív karaktere a perifériára tolta ugyan a drámát mint hagyományos értelemben vett műnemet, de ismét beengedte például a költészetet. Nagyon erős vonulata a kortárs színháznak az úgynevezett kis történetek színpadra állítása nagy történetek romjain vagy inkább tükrében. (...) Everything goes, de, úgy tűnik, leginkább a dramaturgiai nyitott szövegek, amelyek a lehető legrugalmasabban fogadnak be különféle játéktípusokat” (343–344).

Mint ígértem, szemlézzük kissé e szövegek visszatérő témáit, sajátosságait.

Az írások többségének főszereplője egy kiszolgáltatott, elnyomott, azonosságától fosztott személy, amely helyzetéből nem tud szabadulni, mert (történhetett bár minden a múltban) az ránehezül jelenére. „Fogolynak születtem / ez az én formám” (*Visszaszületés*, 33).

A kötet négy meghatározó alapműve dokufikció, más néven dokumentumdráma: a romániai kommunizmus éveiből és a 90-es évekből tudósítanak. A szerző valós személyek, gyakran akár családtagok élettörténetéből és saját múltjából ihletődött.

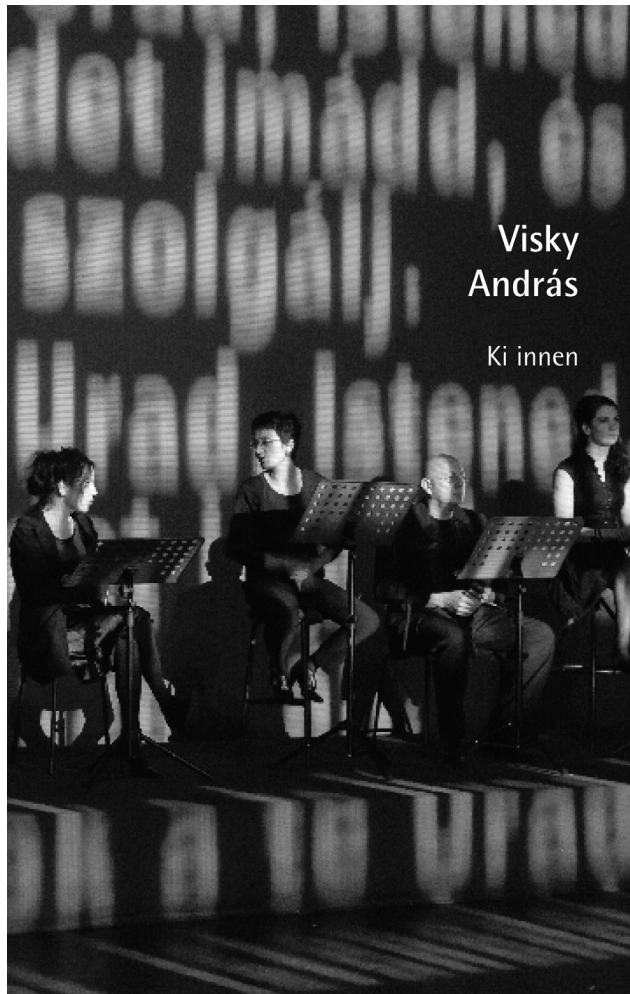
A címek olykor sokkolnak (*Megöltem az anyámat*, *Pornó – Feleségem története*<sup>11</sup>), ám

<sup>11</sup> „Amikor a címéhez hozzátettem a *Feleségem története* alcímet, még inkább fikcionálni akartam a darabot, mert a pornográfia és a feleségem szó egymás mellett talán jelzi, hogy a pornográfia ér-

maguk a szövegek könyörtelen finomsággal leszámolnak a címek keltette előítéletekkel.

Majd' minden tárgyalás alatt levő színműben a főszereplőnek vagy nincs neve (*Visszaszületés: Névtelen férfi*), vagy nem tudjuk, mi a valós neve, csak azt ismerjük, amit más adott neki (*Célszemély*, *Pornó – fedőnév a szekusdossziében*), vagy nincs megelégedve a nevével, így a *Megöltem az anyámat* dráma főszereplőjének Griguca Irén az eredeti neve, de a nevelőanyjától kapott névvel sincs megelégedve: „a Bernadett sem túl jó, nem vagyok én Bernadett, de mégsem Irén” (205). – A név mint identifikációs szignifikáns van jelen, megmutatja, hogy a főszereplő mennyire „arctalan”, mennyire vesztette el, illetve próbálja megtalálni (újra) az identitását.

telmének kimozdítása történne a darabban, és a test-tranzakciók más természetére világít rá” (331).



Visky  
András

Ki innen

Az identitáskeresés a nyelvhez való önreflexív viszonyban is tetten érhető. A főszereplők rácsodálkoznak nyelvi rutinokra, vagy akár egyedi metanyelven kommunikálnak. „Amikor hazajöttem / amikor ez a mindenki által / azonnal félreismert nemén / visszaszületett ide / meglátogattuk későbbi feleségem / családját és szűkebb rokonságát / akik maguk is hazajöttek visszatértek / oda ahol már nem volt otthonuk / de ők azért kijárták a régi lakásukat // Kijárták a lakást – micsoda mondat ez is...” (*Visszaszületés*, 41) „A mennyországban például csipeszül beszélnek. A meztelen és árva Isten... (...) A pokolban mindenki a saját nyelvén beszél... Két lélek nincs, aki ugyanazt a nyelvet beszélné...” (*Megöltem az anyámat*, 202)

Visky András drámáiban jelentős mértékben jelen van a spiritualitás, a keresztyén vallásos világnézet, így változatos „istenkép(zet)ekkel” is találkozunk: „Öreg gyermek / vénséges vén kisfiú / tehetetlen isten” (26). „Fogolynak születni / az ő képére és hasonlatosságára...” (34) Gyakran biblikus utalásokkal találkozunk: egy Öreg a barakkban szétosztogatta saját fejadagját és mondta az írást, miszerint Jób megnyerte a fogadást, amit a Világ Ura és a Sátán kötött, most pedig rajtunk a sor, hogy megnyerjük-e, mert a Világ Ura most vesztesre áll (62). „A csend akkorára nőtt / mint a jeruzsálemi / templom építésekor / amikor sem kalapácsnak / sem vésőnek / sem egyéb szerszámnak a zaja / nem hallatszott” (52); erről tanúskodik a *Bevégezetlen ragyogás* c. librettó vége is: „terített asztal / utolsó vacsora / s az ára // elrejt és befogad / az Isten ruhátára” (324).

Jelentős helye van a drámákban a rítusoknak, rituáléknak is, akár közösségi, akár egyéni személyes szinten. A *Visszaszületés* főszereplője például kísérletet tesz egy kő elhelyezésére a levegőbe (a Kar követi a mozdulatokat), miközben ezt mondja: „A névtelenek / a füstben lebegők / a hangtalanok / a meg nem születők / az eltörölt arcúak / emlékére helyezem el / ezt a követ / levegőbeli sírjukra” (21–22). A *Green Relief* c. performanszban pedig „a megvakarás rituáléjával” találkozunk,

amely lényegében egy: „szótlan, ügyetlen jelenet, szerelem-koreográfia. Bohóctréfa” (189).

Visky András rendezői javaslatai és víziói noha olykor nagyon erőteljesek és meghatározóak<sup>12</sup>, felülírhatóak, és gyakran találunk bennük szándékosan ellentmondásos kijelentéseket: „Bernadett történetében semmit nem találtam ki, valamennyi eleme – a személyek, a nevek, a helyszínek, a kor – mindenestől fogva boldog és rettenetes fikció” (196). „Írom a megjegyzéseket: magamnak írom, nem másnak. (...) A rendezői utasítások, az előadásra vonatkozó javaslataim (...) feledhetőek” (256). „A reménybeli előadás mérhetetlenül többet tud a szövegről, mint a szerző” (86).

A szövegben a nagy drámai pillanatok ellenpontozva vannak komikus, néha önironikus részekkel, emiatt nem csak olvasmányosak, de egy működő színházi nyelvet képviselnek – erről tanúskodhat az a tény is, hogy a kolozsvári színház két színésze rendező nélkül létrehozta a *Megöltem az anyámat* előadást.

Humoros részek tárják fel a leginkább az embereket önmagukból kifordító önkényuralmi rendszerek fonákságát, például rámutatnak egy besúgó emberségére – Görény úr, a közismert besúgó a zuhanyzófülkében állva osztja meg segítő szándékú információit az utca gyermekeit boldogító lánnyal a *Pornó – Feleségem története* c. drámában. Ugyanitt a titkosszolgálati jelentések nevetségességét látva is felengedhetünk: „Tudod mit, / gyere szeretkezzünk nekik (...) a poloskásoknak” (134). Később pedig egy egész jelenet szól arról, ahogy a hatóság embere gyenge felvételtől hallgatja, és vissza-visszatekerve a tekercset

<sup>12</sup> A *Rádiójáték* c. drámában erős rendezői vízióval találkozunk: egy rádiók sokaságából felépített siratófallal. A dráma vége pedig ugyancsak egy színházilag kidolgozott, látványos ajánlat: „felszabadultan ünnepelnek, nevetnek, mint mikor frissítő eső hull alá, miközben a fal észrevétlenül megindul a szereplők és a nézők irányába. Lemegy a fény, csak szilvetteket látunk, meg az ezer szemű siratófalat, ami egyre közeledik felénk. Mikor a szereplőkhöz ér, megnyílik az ajtó és elnyeli őket. Becsukódik az ajtó, közeledik a fal, ezer nyelven beszélve hozzánk, vége, vége, sötét” (290).

értelmezni próbálja a Célszemély(ek) boldog szeretkezését.

Az önkényuralmi rendszerek kiszolgálóinak gyávaságára egy erős, sűrített jelenet mutat rá: a vörös tehén hamva, a *Visszaszületésben*. Azon belül pedig ilyen önironikus részek találhatók: „mi magunk is éreztük feszülni keblünkben / az ősi bátorságot / de azért jó ha szólnak / jó ha engedélyt adnak nekünk / bátornak lenni” (49).

A szövegek a Nő-Férfi kapcsolatok problematikusságát is megjelenítik. A Nő általában a nyitottság, a merészség, a lelkesedés, a gyöngédség jegyeit hordozza, míg a Férfi gyakrabban zárkózott, görcsös, menekülni akaró, de mindkét nem a rendszernek maximálisan kiszolgáltató, hangsúlyos, továbbá a Férfi és a Nő egymásra utaltsága. Az, hogy csak egymás által oldódhat fel minden szorongás. „Az én kezem, az ő keze, / egy ember, és még egy. / Két ember miért több, mint két ember? // Ne engedj el, kéz, el ne engedj” (*Pornó – Feleségem története*, 107). „Értsd már meg, nincsenek »emberek«, csak te vagy meg ő meg én, találkozások és eltűnések...”, (182) olvashatjuk a *Green Relief* Nő szereplőjének válaszát aggódó társának.

A recenziót egy olyan rész idézésével zárjuk, amely rámutat arra, hogy a boldogság egyik lehetséges kulcsa milyen irányba keresendő<sup>13</sup>: „Ha semmi más, / csak a forró kezek tánca, / csak a kezek egyesülése / volna szerelem, / már csak azért is megélné / élni és halni, / élni hagyni és halni hagyni” (140). De hogy kik a boldogok, és hogy lényegében ki nyeri meg a fogadást – az (mert) rajtunk is múlik –, továbbra is kérdés.

<sup>13</sup> Miközben „...Emlékezz, magad is, jövevény, idegen és árva vagy, és az maradsz az idők végeztéig” (*Megöltem az anyámat*, 252).

Vargyas Márta

## EGY INTERAKTÍV

B. B. R.

Brestyánszki Boros Rozália *Hullám*  
című drámakötetéről<sup>1</sup>

A szerző a Vajdaságban született és ott él, több mint tíz éve a Szabadkai Népszínház Magyar Társulatának dramaturgja. A teljesség igénye nélkül elmondhatjuk róla, hogy dramaturg, író, társszerző, rendező, fordító, színháztudós. Német, angol és szerb nyelvből fordít. A *Hullám* előtt két másik könyvet írt: 2005-ben az újvidéki Fórum kiadóház gondozásában megjelent a *Decennium* című színháztörténeti könyve, amely a szabadkai magyar színjátszás 1995-től 2005-ig tartó időszakát dolgozza fel. *Színházi alapok amatőröknek* című kézikönyve 2010-ben jelent meg a Vajdasági Magyar Művelődési Intézet kiadásában.<sup>2</sup>

Eddigi drámaírói munkásságát tekintve körvonalazódik, hogy többnyire az emberben és viszonyaiban lezajló folyamatok mellett a kortárs kisközösségek problémái érdeklik. Látomásai gyakran olyan valószerűnek tűnnek, mintha kis módosításokkal emelné be darabjaiba a körülötte élő emberek tapasztalatait, fűszerezve azokat benyomásaival és ösztönös azonosulásával. Ez felfedezhető a helyszínekhez precízen idomuló hiteles nyelvhasználatán és a gyakran szavakig egyszerűsített, mégis

többnyire pontos dialógustechnikáján, mely csemege lehet a színészek számára.

A szerző kísérletező kedvéhez bő eszköztár tartozik, paradox módon mégis határozottan visszafogottan nevezhetjük stilizációs skáláját. A szövegek formanyelve pontosan követhető, mégsem erőszakos. Erre szép példák a gyakran kérdőjellel végződő szerzői instrukciók, a felsorolt cselekvési lehetőségek egy szituáción belül, vagy a nem mindig nevesített zenék/dalok jelenléte, amelyek hozzájárulnak a készülő előadások sokszínűvé tételéhez úgy, hogy csupán impulzust adnak a felhasználók fantáziájának. A kötet szerzője tehát nyomtatott formában is társszerző, a közösségi kreativitásban hisz, szellemi termékét alapanyagként tekinti.

A fedőlapon határozottan, míg a hátlapon halványabban jelenik meg a mindenkori görög színház felülnézeti metszete, amely koncentrikus félköreivel hullámot képez a feketén. A drámakötet címe, a *HULLÁM* nyomtatott piros betűkkel villan fel a borítón, de csak egy pillanatra és visszafogottan. Az említett félkör kicsiny, fekete változataival a kötet minden oldalán találkozhatunk, de mindig magányosan vagy egymásnak háttal fordítva láthatjuk őket, soha nem alkotnak egységet, akárcsak a köztük szavakba öntött életek.

Csupán két helyen jelenik meg teljes pontocska: az előlapon és a térben vele összeköthető hátlapon, Zalán Tibor ajánlása fölött, aki közelről ismeri a szerző alkotási technikáját, hisz mentora volt *A révész satuja* című

<sup>1</sup> Brestyánszki B. R. (Boros Rozália): *Hullám*. Öt dráma. Vajdasági Magyar Művelődési Intézet, Zenta, 2015.

<sup>2</sup> Ez utóbbiról könyvrecenziót közzeltünk a *Játékter* 2013/őszi lapszámában. Kocsis Tünde „*Nem akadna ott még egy kicsi hely?*” című recenzióját itt olvashatják: <http://www.jatekter.ro/?p=7132>.

kétfelvonásos tragikomédia írásakor az Örkény-ösztöndíj keretében. A kötet második színműve a *Stranger in the Night*, melyet a szerző Kálló Béla, illetve a szabadkai színtanoda felkérésére írt. A harmadik, a *Csörte* a békéscsabai drámaíróversenyen született egy éjszaka alatt, és később kapta meg végleges formáját. A *Fanyar ódiummal* a Székely János drámaírói ösztöndíjat nyerte el a szerző. Az utolsó dráma a kötetben a *Vörös*, mely a Szabadkai Népszínház és a budapesti Katona József Színház rendhagyó együttműködéséből született.

A felsorolt öt színdarab a megírásuk sorrendjében követi egymást. A szerző eddigi életművéből (ami nem csekély) a kötethez kiválasztott szövegek különbözőek, de néhol visszatérő motívum bennük a tenger, a hullám. Az élet dinamizmusának jelképe, a káosz, az anyagi létezés, a cél, a határtalan vágy helye; egyszerre utal az életre és a halálra, a beteljesülésre és a megsemmisülésre, egyszerre szabadság és reménytelenség, termékenység és rombolás; az emberi régióhoz tartozva pedig az érzelmi hullámzást jelképezheti; ezek mind-mind csavarokkal ugyan, de feloldozás nélkül jelennek meg Brestyánszki B. R. műveiben.

**A révész satuja:** a történet elsőre talán egyszerűnek hat, pedig nagyon sokoldalú. Családról, művészetről, művészi és férfi-nő közti féltékenységről, művészi és fizikai meddőségről, végzettről, tehetségről, halálról, szépségről szól, életen innen és túl. A szöveg egy nő festőműhelyébe kalauzol bennünket, ahol találkozunk sokkal tehetségesebb, de teherautó-sofőrként dolgozó férjével, annak orvos barátjával és két modellel. Egyiküknek, a Karo nevű fiatal lánynak eleinte csupán neve emlékeztet a görög mitológia révészére, Kharónra, aki a lelkeket átszállítja a túlvilágra. A címben említett másik szó, a satu megfogó és szorító jellegével együtt visszafele olvasva 'utas'-t közvetít számunkra.

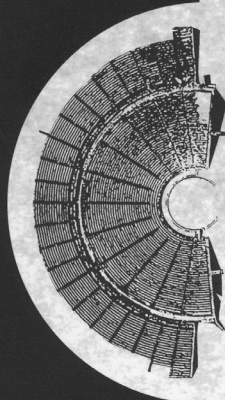
**Strangers in the Night:** az Ikarosz nevű fiatalokörtönében játszódik a *Kamasztörténetek* alcímű „tragédia”. Színésosztályok, színjátszó csoportok számára hiánypótló lehet a kevés férfi, sok női szereppel kecsesítő darab. Alaptere az üres színpad, ahol a

néha felbukkanó meghatározó tárgyak mellett a fiatal elitéltek cipői hangsúlyosak. Ez a sokféle szituációban használt tárgy az egyetlen tulajdon, az önállóság, a jelenlét, a hatalom jelképe, míg hiánya a szolgaság és a kiszolgáltatottságé.

A dráma tizenegy fiatalokú elitél stációt mutatja be. Sorsuk alakulása szereplőként változó, de vezeklésük kegyetlen helyszíne azonos. Megelevenednek: szűkebb környezetük nyomorúsága, a tudatosan vagy tudatlanságból, felindulásból vagy önvédelemből elkövetett bűneik; a mindennapok eseményei mellett a pszichodráma-foglalkozások segítségével, melyeket az intézmény pszichológusnője vezet. Ilyenkor több szerepet is eljátszának egymás életében, míg végül össze nem kuszálódnak ezek a szerepek, és bűnösökből áldozatokká nem válnak a gyerekek.

BRESTYÁNSZKI B. R.

## HULLÁM



**Csörte:** egy kis határ menti faluba röpit bennünket a szerző. A családi és társadalmi dráma középpontjában egy középkorúnál valamivel idősebb anya áll, aki kénytelen napon-ta megküzdeni a magánnyal, a kommunikáció nehézségeivel, a számlákkal, az új technikai vívmányok végeláthatatlan sorával és a tudatlanságot pénzzé tevő nagyvállalatokkal. A négy szereplő és egy csak hangja által megjelölt ötödik dialógusaiban erőteljesen felfedezhetőek az életkorral változó vágyaink és félelmeink, emberi viszonyaink ellehetetlenülése, hajszánk a pénzért egy nálunknál dörzsöltebb és érzékletlenebb világban. A fiatalok elvágyódnak, keresik egy boldogabb jövő lehetőségét. Elmennek, visszajönnek, próbálkoznak. A tévé fontos, karaokesztárrá válni kitörési lehetőség, a szlogenek hatásosak itt a gazdasági felemelkedés és az erkölcsi hanyatlás egyszerre zenés, humoros és fájdalmas kavalkádjában.

**Fanyar ódiom:** ez a történet bárhol játszódhatna, mert bárhol lejátszódik. Két testvér, két nő különböző életstílusát és döntéseik következményeit mutatja be. Egyikük vidéken éli természetközeli, szabad, de magányos képzőművészetét, míg a másik egy hatalmas ambícióval megáldott városi tényfeltáró újságíró, aki percenként dönt fontos, társadalmat érintő kérdésekben. Történetük egyszerre szól a mindenki számára mást jelentő szabadság megtalálásáról – mely soha nem lehet teljes –, hivatástudatról, az egyéni, társadalmi és politikai korrektségről és inkorrektségről, alkotásról, a házasság helyéről az ambíciók rengetegében, a testi viszonyra váló munkakapcsolatokról; különböző életcélokról, melyek talán együtt teremtenének meg egy egészet.

**Vörös:** 1942 elején náci–magyar katonai alakulatok etnikai alapú tömeggyilkosságokat követtek el, főként szerb és zsidó nemzeti-ségű személyek ellen. 1944-ben a jugoszláv kommunista partizanalakulatok bírósági perek nélküli, kínzásokkal és tömeges kivégzésekkel teli bosszúhadjáratot indítottak a fasiszták ellen. A magyar közösséget kollektív bűnösnek tekintették. E pogromról szól Brestyánszki B. R. színházi szövege, melyet rögzített visszaemlékezések, levéltári dokumentumok, hely-

történeti könyvek, a rendezővel való beszélgetések, saját gyűjtések, improvizációk és önnön érintettsége alapján írt meg. A mű nem a realista építkezés dramaturgiáját követi, nem időrendben sorakoztatja sem jeleneteit, sem szereplőit, így lehetővé téve, hogy az adott „társulat” majd minden tagja váltakozva játszhasson gyilkost és szenvedőt.

A színdarabban kevés a kellék, melyek akár jelenetről jelenetre öröklődnek, jellemző rá a lazítható többnyelvűség, a situációk kegyetlensége és a fekete humor. Példa erre, hogy a helyi magyarok többsége nyelvi izoláltságban él, és csupán a zsidó orvos és a cigány fiú beszéli a szerb nyelvet, ahogy példa erre a sírásók groteszk bohózata is saját közösségük sirja felett. Ez a dalokkal fűszerezett és elidegenített, érett ironiával dolgozó bosszútörténet, noha elvileg egy előadáshoz készült, rengeteg alkotói lehetőséggel, helyi tanulsággal szolgálhat más közösségek számára is.

A drámák folyamatosan fejleszthetőek. Nem, nem tökéletesek, inkább inspirálóak, bármely alkotói közösség számára. Emellett a színházi megvalósítás során problémás lehet, hogy az író tudatosan szeretné zavarba hozni és inspirálni a rendezőt; több helyen felfedezhetőek filmes helyzetek: olyan pillanatok, melyek filmes képeket teremthetnének, színházban viszont csak újabb kreativitás által létrehozhatóak. Például a *Csörte* című műben egy belső térből kiindulva – mely az előadás fő színtere – kimegyünk az utcára, és az ott-onáig követjük a főszereplőt. Ennek ellenére a szövegek minden pillanatát az élet írta, még ha ezeket helyenként a szerző nem elég pontosan fordította is le a színház nyelvére. A közösség számára a ráismerés elkerülhetetlen.

Nem mondhatjuk, hogy a szerző egy kiforrott saját forma köré építi drámai szövegeit, mindössze a belső és külső impulzusok hatására mintegy megszületik a történetek formanyelve. A megjelenő disszonanciák szándékosan provokatívnak tűnnek. A szerző drámái jó kézben nem kockázatosak, sőt, kelet-európai kistermekben különösen sikerszagúak, hisz a szereplők közti konfliktusok hatásosak, még ha nem is mindig egyetemeseek. Sőt, pozitív társadalmi előrelátással reméljük, hogy nem is örökkévalók.

Bertóti Johanna

# A SZÖVEG CSAK HAMU

**Aureliu Manea *Texte regăsite* című  
kötetéről<sup>1</sup>**

A szó szoros értelmében felkészületlenül ért az Aureliu Manea könyvével való találkozás.

Nem voltak kapaszkodóim, így aztán igyekeztem minél többet megtudni a szerzőről. Mivel feltételezem, hogy a *Játéktér* olvasói között sokan vannak, akik nem ismerik Manea munkásságát, bemutatom őt röviden.

Aureliu Manea (1945–2014) a bukaresti színház- és filmművészeti egyetem rendezés szakán végzett, Radu Penciulescu tanítványaként. Első, legendássá vált előadásáról (Ibsen: *Rosmersholm*, Szebeni Radu Stanca Nemzeti Színház, 1986) Lucian Pintilie így nyilatkozott: „jelen pillanatban újszerűségében a legradikálisabb látásmódot kínálja fel számomra a színházi aktusról”. Ma is hasonlóképpen gondolnak rá: George Banu színházesztéta például, aki jelen kötet előszavát jegyzi, me teoritnak nevezi Maneát, és Artaud-val állítja párhuzamba.

Florica Ichim egyik 1998-as írása<sup>2</sup> szerint Manea „fiatal látnok, akit az élet megakadályozott abban, hogy beteljesítse életművét”. A 'látnok' megnevezés egyébként Andrei Șerban-tól származik, aki Ivan Helmerrel együtt

évfolyamtársa volt Maneának a rendezés szakon, és aki szerint ők hárman szerencsésen kiegészítették egymást: Helmer lévén a teoretikus, az értelmiségi, aki a legmeglepőbb kérdéseket tette fel, Șerban az érzelmek területén jeleskedett, és Manea volt a legnagyobb látnok közöttük. Șerbannal és Helmerrel szemben, akik külföldre menekültek, és ott tettek szert hírnévre, Manea Romániában maradt, „a cenzúra, az előítéletek és a félreértések rácsai között”.

Manea 1968 és 1991 között számos romániai színházban dolgozott (többek között Tordán; a tordai színház ma az ő nevét viseli), aztán egészségügyi okok miatt visszavonult egy Fehér megyei szanatóriumba.

A kötet első részében három rövid egyfelvonásost olvashatunk (*Penelopa rămâne îngândurată – Pénélope gondolataiba merül*, *Repetiția de teatru – Színházi próba*, *Zâna de la răsarit – A napkeleti tündér*).

Az első darab elején levő díszletleírásból sejthetjük, hogy ebben a szövegben kiemelt fontosságú a színszimbólika. Fehér falak között fehér papírral lefedett asztal, rajta ételmaradékok és gyertyák, középen ül az Első Menyasszony. A második képben megjelenik a tiszta feketébe öltözött Idős Asszony, akiről később kiderül, hogy maga a halál, illetve később „megérkezünk” Kírké lakhelyének zöld falai közé, ahol a vörös ágyban fekvő Ulisszeszt a vörösbe öltözött nimfa költögeti.

<sup>1</sup> Aureliu Manea: *Texte regăsite*. Sfârșitul lumii va fi un clip. (Előkerült szövegek. A világvége egy klip lesz.) Casa Cărții de Știință, Kolozsvár, 2012.

<sup>2</sup> Florica Ichim: *El era „vizionarul”*. In: *El, vizionarul: Aureliu Manea*. A Teatrul Azi folyóirat melléklete, Bukarest, 2000.

Könnyen megfejthető a színek jelentősége, és ugyanilyen világosan tárulnak az olvasó elé a különböző helyzetek. A szereplők a lehető legpontosabban megfogalmazzák érzéseiket, történeteiket (például az Első Menyasszony a kezdő monológjában elmondja, hogy vőlegénye rögtön a lakodalom után megszökött, és ő azóta is visszavárja). Befogadókként nem kell elemeznünk, mi rejlik a szereplők tettei mögött, hiszen a darab egyenesen a tudatuk legmélyére kalauzol bennünket, nincs elhallgatva előlünk semmi. Ennek a lecsupaszítottágnak az eredménye, hogy a realista stílustól megszűnik repít bennünket a szerző. Mitikus térbe kerülünk, ahol nincsenek felesleges fordulatok. A viszonylag egyszerű dramaturgia miatt a szövegek vázlatzerűek, ugyanakkor a szereplők nagyon érzékletesen beszélnek: „Első Menyasszony: »Vajon sok szemét fog felgyűlni körülöttem? Szeretnék mindent meghagyni úgy, ahogy volt. Míg minden hamu lesz. Meg fognak penészedni a falak. Túrni fogom. Nagy

lesz a por, és én úgy fogok meghalni, mint egy élve befalazott apáca.«” (Ford. B. J.)

A *Színházi próba* a színház folytonos megújulására tett kísérlet allegóriájaként értelmezhető. A színház és a valóság határának témáját boncolgatja. Szereplői, akiket a szerző mintha valamilyen empátikus iróniával rajzolna meg, mind egy-egy színházi törekvést, irányt képviselnek. A központi figura az ötleteket gyötrődve kereső, egyre kimerültebb, allűrös rendező, aki képtelen megvalósítani színházeszményét, amit meditatív színháznak nevez. Talán mindhárom darab szereplői közül ő a leginkább körvonalazott figura, hús-vér alak, aki viszont nem egy klasszikus értelemben vett történetben vesz részt, hanem egy próba kitágított momentumában.

A *napkeleti tündér* című darab a Fiú elhúzódo leválását mutatja be az Anyjáról. Az első szöveghez hasonlóan itt is archetipikus szereplőkkel találkozunk, ám feltűnően sok a kitekintés a szigorú, zárt világból. Ez úgy valósul meg, hogy a beszélő hétköznapi elemeket sző bele az archetipikus közegbe, ami ettől kézzelfoghatóbb lesz, konkrétabb, ugyanakkor az időtlenség érzéséből mindig kicsit kiesünk ilyenkor. Ez a humor forrása is lehet. Egy hasonlattal élve: a drámaírás itt olyan, mint egy pulóver kötése. A kiszólások pedig olyanok, mintha kötés közben egy-egy szemet elvételére a pulóver készítője. Példa kiszólásra: „Anya: Azt a szót csak én ismerem, és nem mondom meg neked, még akkor sem, ha *leég Brazíliában az összes erdő*. Nem mondom el akkor sem, ha a *Hold összes krátere áfonyasziruppal telik meg*.” Vagy: „Fiú: Annyira szép [a lány], hogy nem tudod majd megbántani. *Hasonlít a Rómeó és Júlia című filmhez, amit egy különösen tehetséges olasz rendező, Franco Zeffirelli készített.*” (Ford. B. J.)

A kötet második részének címe *Nuvelă. Despărțirea de tata (Novella. Megválás apától)*. A tékozló fiú (rendező) útjának töredékekből összerakott leírása ez a szöveg, színházi vonatkozású naplófeljegyzésekkel tűzdelve. A szöveg végén rövid indoklás olvasható: „Ezt a karcolatot a művészet, a színház, az élet, az öröm, az extázis, a fény, az átmenet, az éjjel és a nappal vágtyából fakadóan írtam, arra vár-

# aureliu

# MANEA



casa cărții de știință

va, hogy felkeljen a tavaszi nap mindnyájunk számára, akik úgy szomjazzuk drága, meleg sugarait, mint a vasárnapi kenyeret.” (Ford. B. J.) A harmadik rész, az *Eseu – Singurătatea* omului sau Narcis (*Esszé – Az ember magánya, avagy Nárcisz*) ugyancsak naplószerű feljegyzés.

Manea szövegei úgy rendhagyóak, hogy közben sok korábbi alkotással hozhatók összefüggésbe. (Például az első darab alaphelyzetét a görög mitológiából kölcsönzi a szerző, ugyanakkor a középkori moralitásátékók allegorikus szereplőivel is kapcsolatot tart, a *Színházi próba* Molière *Versailles-i rögtönzés* és Pirandello *Ma este improvizálunk* c. drámájával áll kapcsolatban stb.) Szürreális hangulatú szövegek ezek. Lényegi, alapvető kérdésekről szólnak (szerelem, halál, hűség, a gyermek elválása a szülőtől stb.), de nem kerekedik ki belőlük egy egységesen végigvitt rendszer. Mintha csak töredékesen lehetne megfogni a lényegét. A kötet olvasása közben egy idő után az volt az érzésem, hogy nem is a szöveg a fontos, hanem a tűz, ami mögötte van. Maga a szöveg pedig csak hamu.

Egy interjúban Manea azt nyilatkozta a színházi szöveghez való viszonyulásáról, hogy „a tökéletes előadás kétséggkívül az, amelyiknek a szövegét a rendező írja”. Hogy miként rendezte volna meg saját darabjait, nem tudhatjuk, viszont talán a kötet hatásának tudható be, hogy 2013-ban Tompa Gábor színre vitte a három rövid egyfelvonásost *Aureliu Manea trilógia* címmel a Kolozsvári Román Nemzeti Színházban.

Manea alkotói egyéniségének csupán egy részét képviseli a kötet, és úgy tűnik, írói identitása rendezői identitása árnyékában húzódik meg.<sup>3</sup> Ezzel kapcsolatban feltűnő, hogy

a kötet előszavában George Banu végig a rendezői munkásságát méltatja (anélkül, hogy részletesebb képet nyújtana róla). Ugyanakkor nagyszerű lehetőség e kötet arra, hogy az utókor legalább az írásain keresztül megismerkedjék Manea szellemiségével, egyedi stílusával.

A 2012-es Szebeni Nemzetközi Színházi Fesztiválon megtartott első könyvbemutatón a szerző testvére, aki a kötet kiadója is, felolvasta Aureliu Manea ajánlását, amit záráskepp tolmácsolok: „Olvassák a könyvemét éjjel, amikor az ég tele van a lelkünket és az elménket elbűvölő csillagokkal és szeretettel.”

<sup>3</sup> Megjegyzendő, hogy Manea két másik könyvet is írt. Az *Energiile spectacolului* (*Az előadás energiái*. Dacia Kiadó, Kolozsvár, 1983) színházelméleti kérdésekről, Manea saját előadásairól, híres drámaírókról, rendezőkről tartalmaz jegyzeteket, a szerző színházszemlényével kapcsolatos vallomásokat. A *Spectacole imaginare* (*Képzelt előadások*. Dacia Kiadó, Kolozsvár, 1986) c. kötetben pedig Manea Shakespeare-drámákat mutat be és elemez, illetve újabb vallomásokat tesz közzé a színházról.

Adorjáni Panna

# KIVÉTELES VILÁGOK

## Hentesek, Bolero, Bartók zongorája

A magyar kortárs drámaírók nem kivételes módon gyakran irodalmi háttérrel rendelkező szerzők, többnyire írók vagy költők, és csak elvétve érkeznek színházi közegből vagy dolgoznak aktívan abban. Talán a magyar drámaírás hagyományának is köszönhető, hogy a színdarab írását elsődlegesen irodalmi ihletésű munkának gondoljuk, és sokkal inkább értelmezzük a próza és líra keretei között, mint a tulajdonképpeni színházi munka felől. Ez a perspektíva viszont ugyanolyan eséllyel lehet produktív, mint bármelyik másik – a rendezői, illetve a posztdramatikus színház óta nem igénylünk egyértelmű konszenzust azt illetően, hogy pontosan milyennek kell lennie és hova kell betagozódnia a drámai szövegnek, főleg, hogy bár léteznek közös színházi törekvések, a dráma megítélése kultúránként is változó. Az alábbiakban három kortárs erdélyi magyar szerző drámáját veszem górcső alá, ezek név szerint: Szabó Róbert Csabától a *Hentesek*, Demény Péter *Bolero* c. darabja, illetve a *Bartók zongorája* Láng Zsolttól. Elemzésem kétirányú: egyrészt megkíséreltem a nevezett szövegeket a saját belső struktúrájukat követve értelmezni, másrészt a színházcsináló és kritikus szemszögéből értékelem a felkínált színházesztétikát és -politikát. Az elemzés során nem veszem figyelembe az esetleges létrejött előadásokat.

A műfajt illetően kirívóan merész Szabó Róbert Csaba *Hentesek* c. darabja, ami a leírás szerint rémdráma. A cselekmény a klasszikus színház a színházban dramaturgiának értelmében egy színházban játszódik, amely éppen castingot hirdetett legújabb előadásához. Erre a meghallgatásra jön el két busásan lefizetett hentes, Bélabá és Gyulu, akik egyértelmű kívülállóságuk okán rengeteg humoros pillanatra adnak okot. Nagyon lassan derül fény arra, hogy mit keresnek a színházban, főleg hogy ők maguk sem tudják: a majdani előadás lényege, már amennyire a darabból az kiderül, hogy különféle civil öngyilkosjelölteket élőben nyírnak ki, ezeket a kivégzéseket a hentesek pedig úgy viszik véghez, akárcsak a vágóhídon. A válogatáson végül egyetlen fiatal lányt választanak ki, akibe Gyulu mintha beleszeretne, és aki végül véletlenül mindenkit megöl ahelyett, hogy őt ölnék meg. A darab végi „előadásban” színházi bravúr és valóság keveredik, a szereplők egyszer csak elkezdnek versben beszélni, a test leválik a fejről, de a fej tovább dumál, a kellékek igazi fegyverekké válnak, és mikor már a Lány is felakasztotta magát, a Dramaturg idegesen rákiabál a közönségre, hogy kapcsoljanak már át.

A *Hentesek* egyfelől hangsúlyosan önreferenciális, és ezáltal egyértelműen színházi szöveg, amelyben szinte mindenik mondat értelmezhető a keretezésre való utalásként. Az Igazgató a Dramaturggal együtt rendezi meg az előadást: az Igazgató tapsolva jön be a nézőtérrel és instruál, miközben zavarba ejtő megjegyzéseket tesz, ami miatt nem tudjuk, hogy rendkívül animált

nyelven beszél-e a létrejövendő produkcióról, vagy embereket szeretne élőben és publikusan kinyírni. A hentesek már felvették a honoráriumukat, de nincsenek tisztában a feladattal, míg a színészek mintha tudnák, hogy miről fog szólni az előadás, viszont megkísérelik elküldeni az összes jelentkezőt, meggyőzve őket arról, hogy mégis csak érdemes lesz tovább élniük. Mintha a Lányt is csak azért marasztalnák, mert udvarolni kívánnak neki. A darab ugyanakkor többször tesz utalást arra, hogy maguk a nézők hogyan viselkednek, reagálnak éppen, bár nincs olyan jelenet, amelyben a közönség beérkezne a színházterembe, ahogy az sem teljesen egyértelmű, hogy az előadás mikor kezdődik el, ha egyáltalán lehet beszélni egy szövegbeli külön előadásról. Szabó Róbert Csaba a színházi produkció kereteinek tologatásával és elmosásával játszik, és bár a darab végére a színpadon elszabadul a pokol, nem tudjuk, hogy egyáltalán bármi valóságosan megtörtént vagy sem ebben a felvállaltan művi környezetben.

A *Hentesek* tehát egyértelműen a polgári színházi előadás kereteire válaszol egy látszólag hasonló módon klasszikus formát felhasználva, amit azonban a végtelenségig kifordít és idézőjelbe rak. Ez tulajdonképpen a darab gyengéje is: minthogy minden a színházi működés és előadás-csinálás reflexiójaként történik a drámában, vagyis tulajdonképpen „a poén kedvéért”, az így létrejövő szöveg meglehetősen egydimenziósnak bizonyul. Nem úgy tűnik ugyanis, hogy a darab a valóságos nézőket illetően is tervezi az elbizonytalanodást, az implikációt, az összezavarást – a téma ehhez túlságosan abszurd. Ennek eredményeképpen eltávolodom a tulajdonképpeni belső cselekménytől, és a szöveget és potenciális előadást mint szerkezetet figyelem. A szerkezet viszont minden meglepetés és borzalom ellenére meglehetősen kiszámítható, és pontosan azért, mert nem vezérl más, mint a totális zűrzavar. A hentesek kezdőjelenetben való megjelenésétől fogva tudjuk, hogy bármi megtörténhet. Ettől fogva mindig a „rendes” színházi/drámái működés függvényében viszonyulunk a látottakhoz, az ismert konvenciók fenébe rúgásán túl pedig a szereplők rendszeres trágársága szórakoztathat. Szabó Róbert Csaba szereplői vulgárisak és közhelyesek, és ezért könnyedén fárasztóvá is válnak. A poénkodás és marhaskodás könnyű szórakozást ígér, a rémes téma pedig szolid felhőkölést – de ezen túl nem sok egyebet.

Demény Péter *Bolerója* a *Hentesekkel* ellentétben szinte tökéletesen figyelmen kívül hagyja a színházi kontextust. Ebben a háromszereplős drámában az élet egy kis szeletét látjuk viszont, már-már filmes naturalizmusban. A történet szerint az elhunyt Apa születésnapján összegyűl az Anya és két gyermeke, Teréz és Tibor, és ajándékokat hoznak: verseket, könyveket, amelyeket a megboldogult már soha nem olvashat el. A különleges hagyomány a család szakmájához köthető: az Apa, Anya és lányuk is tanárok, fiuk pedig újságíró. Értelmiségi család, akiből viszont kiszakadt valaki, aki valószínűsíthetően öngyilkos lett, ez a család darabjaira hullott, és akinek személyét titok és elhallgatás övezi. Az egyszerű vacsora fogyasztása közben a család visszafogottan beszélget, egyértelműen érezni, hogy nem kívánnak egymással nyitak lenni, hogy családként elsősorban a hagyomány és az Apa hiánya köti őket össze. Teréz elmesél egy történetet arról, hogy az apja megkérte arra, hogy mossa meg a lábát, majd Ravel *Bolerója* hallgatása közben pedig arra, hogy hagyja magára. A lábmosás féltékennyé teszi az Anyát, miközben az is kiderül, hogy ez lehetett az ominózus halálos éjszaka. A dráma második felében a félhomályban Tibor eljátssza az apját az éppen hazatérő testvéreinek, és a bátyja mellkasát sírva püfölő nő képpel záruló jelenetben mintha azt sugallnák, hogy az a bizonyos lábmosás egyebet is jelenthetett apa és lánya kapcsolatában. Ráadásul az Apa, ahogy az a szereplők elbeszéléseiből kiderül, egyszer és mindenkorra tönkretette a lánya életét, amikor Teréz mellől eltiltotta a túlságosan is liberális Bogdán Levit. A teljes történetet soha nem tudjuk meg, a dráma a ki nem mondottságban és egy rövid kórházi intermezzo után a család újbóli összezárásával végződik.

A szűkre szabott replikákkal teletűzdelt, csukott szerkezetű dráma relatíve rövid lefutásában a családi dráma halkán bontakozik ki, sőt tulajdonképpen ki sem bontakozik. A darab eleji zártság csak részben oldódik fel: megtudunk újabb részleteket, visszamegyünk a múltba, a szereplők politikai ideológiákat is említenek ez-az kapcsán. Ezek a kis jelek a drámának egyfelől különleges

titokzatosságot kölcsönöznek, másfelől – minthogy kijelentésekként jelennek meg, nem a cselekményből következtethetők ki – egyértelmű irányelvekként szolgálnak a szöveg értelmezéséhez. A *Bolero* kihívása abban rejlik, hogy a szereplők mesélnek, nem pedig beszélnek egymással; hogy a dráma cselekménye nem most történik, hanem már megtörtént. Ez ugyan potenciálisan lehetne erény is, de a lezárság ebben az esetben eleve felkínált megoldást is jelent: a szereplők még akkor is, amikor hazudnak vagy elhallgatnak, közvetlenül felkínálják válaszaikat. Ezek a válaszok ugyancsak a múltra vonatkoznak: a szereplők csak a már megtörtént események okán válnak érdekessé, nem azért, ahogyan a jelenben megnyilvánulnak. Színházi értelemben kihívás lehet az apát eljátszó és testvérét provokáló Tibor jelenete, ahol végre a jelen is animálódik, de kontextus hiányában inkább csak felesleges kegyetlenkedésnek hat.

A *Bolero* egyszerre ad túl keveset és árul el túl sokat: rövidsége miatt is hiányzik az íve ezeknek a belső-külső történéseknek. Mindenki mellébeszél, hogy aztán néha kijelentő módban összegezzon: „az ember nemzetisége nem tréfadolog, magyarnak lenni hatalmas büszkeség”, mondja az Anya az utolsó jelenetben, és ebben a megszólalásában tulajdonképpen visszamenőleg mindent megmagyaráz. A *Bolero* egyenes vonalú halkságát néha meg-megszakítják tehát a kongó kijelentő, szentenciaszerű mondatok, amelyeket élettelen és egymásra kísértetiesen hasonlító szereplők deklarálnak.

Az az egysíkúság, ami a *Bolero*t átélhetetlenné teszi, teljességgel hiányzik Láng Zsolt *Bartók zongorája* c. darabjából, amely pontosan a hangok és kifejezésmódok variációira épül. Ebben a látszólag gyermeki együgyűséggel megírt drámában mintha gyermekek és állatok volnának a főszereplők – az előbbire nincs egyértelmű utalás, az utóbbit a dialógus és a szereplőnevek (Csóka, Kutya) egyértelműen jelzik. Itt sokkal töredezettebben ugyan, de mégis elmondható egy történet Péterről, aki szerelmes Zsófi-ba, akit pedig a fiúnak öltözött unokatestvérével, Ritával próbál meghódítani, és aki egy bizonyos gazdag Wolfnak a lánya, akivel a lány sorsáról mint üzletről kell majd Péternek kérőként beszélgetnie. Időközben Ritát holmi huligánok bezárják egy pincébe, talán bántalmazzák is, a dráma pedig a kórházban végződik, a hallucináló beteg ágya mellett remegő Péterrel, miközben a Kutya még mindig a Csóka találós kérdéseit próbálja megfejteni valahol, egy fa tövében.

A dráma különlegessége az a költői nyelv, amelyen a szereplők megszólalnak, és ami ugyanakkor érdekes módon nem tűnik sem túl művinek, sem pedig eltartottnak – ellenkezőleg: az állatoktól kezdve Péter és Rita párosán keresztül egészen Zsófi szűzhártyájáig és a rendőrségi tisztékig minden karakterhez tartozik valamilyen típusú élőség, kitapinthatóság. Ugyanakkor ezek az alakok nagyon is bizarrnak tűnnek, sem mondataik, sem cselekedeteik nem emberiek, miközben a drámában mondhatni kizárólag hétköznapi dolgok történnek. Ha szétszálazzuk a replikákat, külön-külön, monológokként ironikus sztereotip portrékat kapunk: a tudálékos és koravén Péter, a naivan bolondos Rita, az indifferens Zsófi, a bugyuta Vituska és a többiek, akiket a rajzfilmesre vett és meglepően bölcs állatfigurák kereteznek – ők indítják és zárják is a darabot. A tipizálás sokkal inkább mesei és néhol filozofikus, és üdítő módon nem föltétlenül a magyar lélektani realizmus színházi hagyományát idézi meg. Az egyes szövegek egymással poétikus ritmus szerint dialogálnak, és ez a dramaturgia adja tulajdonképpen a darab feszültségét. A költői jellegzetességek nagyon jól tesznek a *Bartók zongorájának*, hiszen felszabadítják azt a dramatikus hagyomány alól, bár mind a cselekmény, mind pedig a szerkezet valamelyest mégis megőrzi azt.

Láng Zsolt szövegében a dráma inkább forma, mint műfaj, és ez a különbség – akár Szabó Róbert Csaba és Demény Péterhez képest is – igen fontos. Előtérbe kerül a szöveg milyensége és a szöveg világmegteremtő képessége, ami első ránézésre nem tűnik egyértelműen színházinak, azonban a három olvasott szöveg közül mégis ez az irány bizonyul a leginkább produktívnak. Ennek oka lehet, hogy az utóbbi mű nem egy feltételezett színházi előadásból indul ki: a szöveg és instrukciók szintjén nincsen projekció a lehetséges megvalósítást illetően, sőt a szerző több-

nyire semmilyen kapaszkodót nem ad a majdani alkotók számára. A darab egyszerre önazonos mint textuális alkotás és működik kottaként, de a forma és a megvalósítás szempontjából nyitott.

A látható különbségek ellenére a három elemzett mű mégis nagyon sok mindenben hasonlít: mindhárom történet relatíve tipikus a színházi/értelmiségi kultúrát tekintve. A *Hentesek* a színházba „bele nem találó” ember karakterét áldozza fel az értelmiségi néző számára a remélt katarzis oltárán, vagyis a kulturális élmény keretében megengedhetővé teszi mindazt, ami civilizált társadalmunkban nemhogy nem morális, de akár bűncselekménynek is számít. A *Bolero* tetemes részét az intellektüel család irodalmi trillázásai teszik ki, problémáik pedig még a hasonló társadalmi helyzetből származó néző számára is érdektelenek és átélhetetlenek. A *Bartók zongorája* a speciális nyelvezet okán kissé empatikusabb a szereplőivel, akik pont ugyanemiatt reflektáltabbak is a drámában, de ez a darab sem mentes a kizárólagosságtól: Péter, a darab központi figurája intellektuális felsőbbbsége miatt tűnik furcsának, és bár a darab végére be kell látnia, hogy nem Zsófit kellett volna szerelme tárgyául választania, hanem Ritát (bár ez csak nagyon óvatosan következtethető ki), már késő, és amúgy is nézőként vele szimpatizálunk. A történetek tehát egytől egyig az értelmiségi középosztály történetei, abban az értelemben, hogy mindenik tipikusan az egyén kiválóságát és kivételességét tekinti fő témájának, ez a két erény pedig többnyire csak egy bizonyos társadalmi rétegnek jár ki. Kivételes az, aki szabadon trágárkodhat a munkásosztállyal, vagy akár a mentális betegségekkel. Kivételes az, aki kénye-kedve szerint kegyetlenkedhet egy zaklatott nővel. Kivételes az, aki úgy tanulhat a hibáiból, hogy a másikat bántalmazza, nem őt. Mindenképpen a kivételesek és kiválók világában vagyunk. De legalábbis ebben a három szövegben, mert a valóságban nagyon gyakran és nagyon sokan nem.

*Bolero. Fotó: Biró István*



Bodó Márta

# FÜGGVÉNYEK. ÉRVÉNYES DRÁMAI BESZÉDMÓDOK, VÁLTOZÓ SZÍNHÁZI FORMÁK

A *hiány dramaturgiája* címen Ágoston Zoltán írt Nagy András: *Dráma van. A kortárs drámairodalom arcai*<sup>1</sup> című kötetéről a *Jelenkorban*.<sup>2</sup> A recenziens a könyv fő kérdésének tartja, hogy van-e kortárs magyar dráma, illetve megállapítja, a szerző egészében elégedetlen a mai magyar dráma állapotával. Majd arra tér ki, hogy Nagy András a Hans-Thies Lehmann által „poszt-dramatikusként” nevezett színházi helyzet kapcsán arra kíváncsi, vajon ez „újabb szakasza a drámairodalom fejlődéstörténetének, vagy pusztán epilógusa?”, illetve, hogy „miért nem nyert teret a mindenkor modern experimentális gondolkodásmód a hazai színpadokon?” Végül így summáz: Nagy András kötete „a drámai szöveg és annak színpadi megvalósulása közti feszültségről szól”.

A mai erdélyi magyar dráma, illetve színjátszás kérdése is ez: mi a szerepe a drámai szövegnek a színpadon látható előadásban? Zsigmond Andrea beszélt és írt mostanában a színházi beszédmódokról.<sup>3</sup> Elemzése szerint 1989 óta e téren lényegileg változott meg a színjátékról alkotott szakmai felfogás, ugyanakkor pedig a nézők színházzal kapcsolatos elvárása, az erdélyi magyar közvélemény ezt nem föltétlenül, nem zökkenőmentesen követte. Korábban mind a színházkészítőkben, mind a befogadó közönségben/közösségben a klasszikus, szövegközpontú, felemelő előadások jelentették a csúcst. A rendezőközpontú színházban egy-egy „nagy” gondolatai elevenedtek meg, minden és mindenki e koncepció kiteljesítésének eszközeként szolgált. Ez a modell kezdett megkopni mára, helyette a közösségi színházcsinálás hódít egyre nagyobb teret. Van olyan kísérlet(i) típusú színház is, ahol magát a nézőt próbálják meg a történet kitalálásába, megfogalmazásába bevonni (playback színház).

A közösségi színház keretében a szöveg(író), a színész(ek), zenészek, világosítók, a technikai személyzet mind egyenrangú alkotótárs. Az említett Nagy András-kötet ezt a megközelítést Tasnádi István dramaturgiájával példázza, akiről azt mondja, hogy a hagyományosan „erős” írói pozícióból hátralépve a közös alkotófolyamat részese és egyfajta krónikása. Ez az alapállás kiemelkedő előadásokat eredményezett Budapesten a Krétakörben – ugyanakkor kérdés, hogy az ezek alapjául szolgáló szövegek drámák-e még, vagy már kívül kerültek a műfaji kereteken. Ez inkább akkor szokott probléma lenni, amikor egy ilyen típusú előadás szövegkönyve, mint önálló dráma, kötetben kerül az olvasó elé.

<sup>1</sup> Gondolat, Budapest, 2010.

<sup>2</sup> 2011, 54. évfolyam, 6. szám, 716. oldal, <http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/2278/a-hiany-dramaturgia-ja> (Utolsó letöltés: 2016. 10. 27.)

<sup>3</sup> Zsigmond Andrea: *A „színház”, Erdélyből nézve. Egy fogalom keretezései*. Budapesti Corvinus Egyetem, Társadalmi Kommunikáció Doktori Iskola, 2016. (Doktori értekezés. Kézirat.)

E vonatkozásban három szöveg/előadás tolakszik az emlékezetembe. Az egyik Visky András *Júliája*, amelynek több előadását lehet felsorolni. Első, magyar nyelvű bemutatója 2002-ben Szilágyi Enikő előadásában volt Kolozsváron (a budapesti Thália Színházzal közösen), Tompa Gábor rendezésében.<sup>4</sup> Magyarországon Dér Denisa felolvasó-színházi produkcióként férje, a Balázs Béla-díjas Dér András rendezésében adta elő 2009-ben. A Kolozsvári Román Nemzeti Színház Paul Drumaru fordításában, *Julieta* címen, Mihai Măniuțiu rendezésében játszotta 2005-ben,<sup>5</sup> továbbá hangjáték formájában bemutatta a bukaresti rádió Coca Bloos előadásában. Az amerikai Sacred Playground Theatre Project keretében a lengyel származású Patricia Skarbinski színész, rendező, mozgásművész rendezte és játszotta, nemrég pedig Rappert-Vencz Stella is életre keltette a szatmári Harag György Társulat keretében.

A másik a kolozsvári *Öregek könyve* (bemutató: 2016. május, előadják: Dimény Áron, Sinkó Ferenc, rendező: Mihaela Panainte), végül a harmadik a *Függvények*, a(z akkor) másodéves kolozsvári magiszteri hallgatók, színész- és teatrológus növendékek közös előadása (a szöveget írták: Bodor Emőke, Kiss Tünde, Lovassy Cseh Tamás, eljátszották: Biró Júlia, Molnár Enikő, Sebők Maya, Ambrus Laura, Zongor Réka, Pál Attila, Puzsa Patrícia/Nánási Brigitta, rendezte: Hatházi András, technikai munkatárs: Almási Attila), amelyet 2015 októberében a kolozsvári Ecsetgyárban mutattak be.

### Júlia

A darabról, amely Visky édesanyjának története, és a *Három kereszt* című önéletrajzi írás nyomán készült, a szerző ezt vallotta: „Számomra a Júlia arra példa, hogy ma már a beckett-i dramaturgia is klasszikusnak tekinthető. Ez a darab ugyanis valóban a beckett-i dramaturgia szerint van

<sup>4</sup> Jelmez- és látványterv: Dobre-Kóthay Judit, zene: Selmeczi György.

<sup>5</sup> Th. T. Ciupe látvány- és ruhatervével, Vava Ștefănescu táncművész szereplésével.



megírva, és azt a játékot próbálom követni, hogy miközben monológ van benne, ez a monológ mégis párbeszéd legyen. Számomra ugyanis a színházban nem lehetséges egy embernek lennie. De tovább menve, nem lehetséges csak két embernek lennie, tehát a néző-játszó pár sem elégséges, mert mindig megjelenik egy harmadik hang, a tradíció hangja. A tér tradíciójának a hangja, amellyel a drámaíró sajátos módon mindig számol. A drámaszerző tulajdonképpen mindig egy színházat ír, egy színházi tradícióba írja bele magát.”<sup>6</sup> Molnár Illés Visky András *Júliájáról*, ezúttal a darabról, a szövegről ezt írja: „Beszélgetés a lét peremén, hét gyermekével a romániai gulágra hurcolt, raboskodó, férjét évek óta nem látott, haldokló lelkészfeleség és Istene között. A teljes művet behálózzák a jelöletlen Biblia-idézetek. Még akkor is beszivárog a szövegbe az Énekek Éneke, amikor Júlia ujjaival bábozva a *Rómeó és Júlia* egyik jelenetét adja elő...”<sup>7</sup>

Egy olyan szövegeknyvről van tehát szó, amely eredetében adaptáció, a bibliai versek vendégszövegek benne, amelyek idézőjelek nélkül, végeredményben szintén adaptálva, alkalmazva szerepelnek. Mindez pedig a színpadon önálló életre kel a különféle előadásokban, távol(abb) kerül az egyszerű történettől, életrajzi helyzettől, és megteremt a maga kontextusát ott és akkor, a nézővel egy légtérben, az ő drámáját, szabadsághiányát, szabadságvágyát, küzdelmét a transzcendenssel. A Júliát megszemélyesítő színész a stúdióter adottságainál fogva kartávolságra van, s ahogyan hite Istenével felel, neki (ki)beszél, azzal a nézőt is megszólítja, bevonja. A tradíció hangja, amit a dramaturgként is elismert szerző az interjúban említ, a színházi tradíció kérdése a darab előadásai kapcsán a monodráma vonulatához való kapcsolatot jelent(het)ik, és azt, ahogyan egy ilyen, egyszemélyes előadást a közönség fogad, ahogyan az ő élményviláguk „tradíciójába” ez beépül.

A *Júlia* mint irodalmi szöveg önállóan is értékelhető, illetve kötetben is élvezhető. Az előadás vonzaskörében ehhez egészen más minőség társul, amely egy más dimenziót nyit számára. Ugyanakkor ez az előadás a legkorábbi – kolozsvári bemutatója 2002-ben volt. Azóta a közösségi típusú színházi alkotási és beszédmód sokkal gyakoribb (lásd a *Homemade* című, a Kolozsvári Állami Magyar Színházban nemrég bemutatott csapatszínházi produkciót).

## Öregék könyve

Klasszikus irodalmi szövegre, Szilágyi Domokos 1976-ban megjelent verssoraira épül a Kolozsvári Állami Magyar Színháznak ez az előadása. Nem színpad közeli szöveg, nem a színház vonzaskörében készült, nem drámai mű, ha nyomtatott eredetijét nézzük. Az előadás során az eredeti 699 számozott sorból nem mindenik hangzik el, és ami felcsendül is, nem föltétlenül a kötetbeli sorrendben. Ez az előadás kiváló példája annak, ahogyan egy irodalmi szöveg a közös munka során úgy kel életre, hogy nem irodalmi önmaga immár, hanem mintha szárnyai nőnének a néző szeme láttára: látomások, mozgássorok, rituálé, zene kapcsolódik hozzá, nő ki – szervesen – belőle. Olyan előadás alakul, amely nem egyszerűen színpadra alkalmazza, előadja, (re)produkálja, hanem továbbgondolja és -álmodja azt. Nem véletlenül fogalmaznak így róla: az előadás létrehozásában a rendező és a színészek alkotótársai voltak Carmencita Brojboiu díszlet- és jelmeztervező, Yves Marc és Györgyjakab Enikő koreográfusok, Balázs Nóra dramaturg, Șerban Ursachi zeneszerző, Varga-Járó Ilona, a maszkok készítője. Egyébként az előadás kiindulópontja sem csak a szöveg volt: ahogyan Szilágyi Domokos maga is Plugor Sándor grafikus rajzait „verselte meg”, gondolta tovább, illetve szövegezte meg, úgy ezúttal a rendező, Mihaela Panainte az

<sup>6</sup> A színház egyszerre tud beszélni az ittlétről és a feltámadásról. Köllő Katalin interjúja Visky Andrásal. *Szabadság*, 2005. 9. 21., <http://www.litera.hu/hirek/a-szin haz-egyszerre-tud-beszeln-i-az-ittletr ol-es-a-fel-tamadasrol> (Utolsó letöltés: 2016. 10. 28.)

<sup>7</sup> Visky András *Júliájáról* – Visky András: *Júlia. Párbeszéd a szerelemről.* (Fekete Sas, Budapest, 2003), *Bárkaonline*, 2011. október 24., <http://www.barkaonline.hu/tarca/2333-visky-andras-julia> (Utolsó letöltés: 2016. 10.13.)

öregeket ábrázoló Plugor-grafikákból is merített inspirációt a színpadi képek, jelenetek elkészítéséhez. Megjegyzendő, hogy a rendező Kolozsváron az önálló stúdiószínházi forma megálmodója és létrehozója, aki az öregeket másodsor állította színpadra, ezúttal kőszínházi struktúrában, de egészen a közösségi és független színház nézőpontjából, megközelítésében.

## Függvények

A diákok előadása épít leginkább a közös tapasztalatra: a szövegírók és az előadók egyidősek, nagyjából egy térben élnek, élményeik, tapasztalataik nagyjából hasonlóak, ebből született az előadás. Vallomásuk szerint: „Van egy történetünk. Nem egy. Sok. Sok történet, nő és férfi, színész és színésznő, II. éves mesteri hallgató, rendező, dramaturg, sűgő, (fel)ügyelő, táncos, kellékes, kispados, kishal, sirály, s(h)ó(w), lázadás, teremtés, halál, szín, ház, WC (néni nélkül), ebédlő, kanapé bizsnya késsel átkötve, vagy mi... Érzem, hogy meg fogok őrlüni. Mindegy. Mind. Egy. Tizenkét szép láb, minden más emellett fölösleges. Vagy tizenégy. Vagy tizenhat. Vagy... Ki tudja? Egy biztos. Vége nincs. Vagy már megőrültem?”<sup>8</sup> És ez az előadás a leginteraktívabb, amennyiben többször több szereplő is kifejezetten a közönségnek beszél, tőle kérdez, és az előadás végén épít is arra, hogy sikerül táncba hívnia valakit, valakit a nézők közül (amikor én láttam, sikerült választ, reakciót kicsikarniuk, és a tancra is volt vállalkozó).

A szöveg maga olvasmányként kevésbé kiforrott, ezért önállóan nem tekinthető irodalmi-nak, irodalomnak. Ez az előadás ugyanis sokkal inkább azt célozza meg, hogy megszólaltasson olyan mai gondolatokat, amelyek az előadás alkotóit foglalkoztatják, megmutasson helyzeteket, amelyeket ők átéltek, amelyekkel ők küszködnek, vagy amelyeket megküzdöttek, amelyekből sikeresen épülve kerültek ki. A cím, bár határozottan matematikai, absztrakt fogalom, amely a geometriai leképezések, elemi algebrai műveletek stb. általános leírására szolgál. A függvény fogalma matematikai reláció. A változó lehetséges értékeinek a halmazát a függvény értelmezési tartományának nevezzük.<sup>9</sup> De a darab nyilván nem egy kevesek számára érthető, elvont matematikai megnevezést akar körüljárni, bemutatni vagy megfejteni, inkább az emberi kapcsolatok halmazát kívánja leképezni, az azokban jelen levő változót megmutatni és értelmezni, ebbe az értelmezésbe, értelemkeresésbe a nézővel való relációt is belekomponálni, magát a nézőt bevonni. Ez a relációs hálózat azáltal is megelevenedik, hogy egy-egy szereplő öt-hat-hét szerepet játszik, vált például Julikából Nagyiba, fiúból lány lesz stb. De amilyen szövevényesnek tűnhet a pusztán leírt szöveg, annyira magával ragadó az előadás: a nézőtér nevet és megdöbben, együtt rezdül és akár meg is rendül, relációba kerül a produkcióval, általa önmagával és a mellette ülővel.

\*

A bevezetőben így fogalmaztam: a mai erdélyi magyar dráma/színjátszás kérdése, mi a (drámai) szöveg szerepe a színpadon látható előadásban, mi a változó formák közt az az érvényes színházi beszédmód, amit a közvélemény is követni tud. A három rövid példa három teljesen érvényes és sikeres darabot/előadást idézett fel. Ezekkel próbáltam néhány mai, a közönség által el/befogadott előadást kiemelni, olyanokat, amelyek nem a kőszínházi, nem is az egyeduralkodó rendezői kontextusban születtek. Úgy vélem, ezek a felvetett két kérdést nem kerültk meg, firtatják és fessegetik a szöveg-előadás, alkotóközösség-néző paradigmákat. Vannak hasonló kísérletek, többen keresik a ma adekvát formát, a szakmaiságnak, nézői igényeknek megfelelő, érvényes és értékes alkotást érlelő megoldásokat, utakat.

<sup>8</sup> <https://teatroblog.wordpress.com/2015/11/03/fuggvények/> (Utolsó letöltés: 2016. 10. 31.)

<sup>9</sup> <http://tudasbazis.sulinet.hu/hu/matematika/matematika/matematika-9-osztaly/fuggvenyfogalom-fuggvenyek-megadasa/fuggvenyek-bevezetes> (Utolsó letöltés: 2016. 10. 30.)

Darida Veronika

# AZ ÁLLATTÁ VÁLTOZÁSOK KÁRPÁTI PÉTER DRAMATURGIÁJÁBAN

Az állatok mindig is jelen voltak a színpadon, a tragédia születésének pillanatától (hiszen a szó eredeti jelentése „kecskének”), a klasszikus görög színház szatírijátékaitól és komédiáitól kezdve (vagy a keleti színház állatisteneitől és démonjaitól), egészen napjaink színházáig. Az állat alakját magára öltő színész megítélése és átváltozásának értelmezése azonban korról korra változott aszerint, hogy mitologikus, szimbolikus vagy konkrét és profán értelmet tulajdonítottak neki. Mindezt vallási meggyőződések és művészeti áramlatok befolyásolták.

A kortárs színház sem maradhat érzéketlen napjaink egyik legelterjedtebb kutatási iránya, az animal studies iránt. Fel kell tennünk a kérdést, hogy vajon mennyiben jelenthet, ha jelent egyáltalán, az állat túllépést az emberi paradigmán, hogyan tágíthatja ki a színházi érzékelés határait? Milyen új tapasztalati mezőket tárhat fel? Hogyan alakítja át a hagyományos ábrázolás és befogadás elméleteit? Utópiákat vagy disztópiákat hoz létre? Csodálattal vagy szorongással kell néznünk az animalitás új lehetőségeit? Az állat (re)prezentáció számos olyan posztdramatikus vagy posztantropocentrikus dramaturgiában és rendezésben fontos kérdéseket vet fel, ahol a színészek feladata az állattá változás vagy „állattá-leendés” (*devenir animal*). Ez utóbbi, Deleuze–Guattari *Kafka*-könyvének központi fogalmaként, egy szökésvonalat vázol fel az ember számára, mely lehetővé teszi saját életerének elhagyását, korlátjainak áttörését: vagyis az abszolút deterritorizációt és transzgressziót. Az állattá válás így határátlépést jelent, miközben nem utal rituális tapasztalatra vagy a halál tapasztalatára; épp ellenkezőleg, ez maga a pusztá elevenség és mozgásba lendülés, mely végül egy olyan tiszta intenzitás eléréséhez vezet, amelyben a formák, jelentések és a jelölők is felbomlanak. Ebben az átalakulásban már semmi sem ragadható meg. Így az átváltozás látható formája voltaképp lényegtelen, legalábbis Deleuze–Guattari felfogásában: „Kafkánál az állatok soha nem mitológiára vagy archetípusokra utalnak, hanem csak olyan elért intenzitásövezeteknek felelnek meg, ahol is a tartalmak kiszabadulnak formáikból, csakúgy, mint a kifejezések az őket formalizáló jelölőből.”<sup>1</sup>

Ezen a ponton mégis joggal felvethető az a dilemma, hogy valóban nem fedezhető fel semmi különbség aközött, hogy meghatározhatatlan féreggé, hétköznapi és undorító csótánnyá vagy kedves és rokonszenves kutyává változunk át? Tényleg csak az átváltozás belső intenzitása lenne érdekes, mely az önmagából kiutat kereső ember menekülési kísérletét tárja elénk, egy olyan „alkotó szökésvonalaként”, mely önmagán túl semmit sem (re)prezentál?

<sup>1</sup> Gilles Deleuze – Félix Guattari: *Kafka*. A kisebbségi irodalomért (ford. Karácsonyi Judit). Quadmon Kiadó, Budapest, 2009. 27.

Azzal valószínűleg egyetérthetünk, hogy az állattá változások mögött nem kell semmilyen eredendő vétket, ősbűnt vagy testet öltött átkot gyanítanunk. A bogárrá, ganajtúróvá, csótánnyá (tényleg, mivé is?) változott Gregor Samsa semmivel sem bűnösebb, mint a szintén karkai szereplőként feltűnő, kutatásokat végző kutya. Ahogy Deleuze–Guattari azon meglátása is jogos, hogy ezekben az elbeszélésekben maga az „állattá-leendés” lesz az elbeszélések tárgya. Ez a folyamat azonban, ahogy ezt szintén a Kafka-novellák tanúsítják, nem vihető teljességgel végig. Az ember számára az állattá válás olyan kiutat mutat, olyan szökésvonalat rajzol fel, amelyen képtelen végigmenni. Erre a legjobb példa Gregor Samsa esete, akinek az „állattá-leendése” végül „halállá-leendés” lesz.

Ugyanakkor arról sem feledkezhetünk meg, hogy Kafka szereplői mögött végig ott gyaníthatjuk a szerző, Franz Kafka alakját, aki a maszk rejtekében saját határainak átlépésével kísérletezik, vagy ahogy szintén Deleuze–Guattarinál olvashatjuk: „Szobájában Kafka maga lesz állattá, s ez az állattá-leendés maga lesz az elbeszélések alaptémája.”<sup>2</sup>

A képzeletnek ez a szegényes szobája (egy kantori kifejezéssel élve) sok színházi alkotó számára inspiráló lehet, akik akár Kafka nyomán, akár tőle teljesen elszakadva feszegetik az intézményes korlátokat, teszik próbára a saját színházuk lehetőségeit.

### Formátlan állatiasságunk – *Én a féreg*

Mégis, ha van olyan szöveg, amely lényegénél fogva ellenáll a színpadi megjelenítésnek, akkor Kafka *Az átváltozása* annak tekinthető. Az elbeszélés első mondatára valamennyien emlékszünk: „Amikor egy reggel Gregor Samsa nyugtalan álmából felébredt, szörnyű féreggé változva találta magát az ágyában”.<sup>3</sup> Az adaptáció számára az egyik legnagyobb probléma, hogy a „szörnyű féreg” pontos mibenléte a későbbiekben sem lesz definiálható. Leginkább még az ébredés pillanatában érzékelt test a legmegragadhatóbb: „Páncélszerűen kemény hátán feküdt, és ha kissé fel-emelte a fejét, meglátta domború, barna, ív alakú, kemény szelvényekkel ízelt hasát, amelyen alig maradt meg végleg lecsúszni készülő paplanja. Számtalan, testének egyéb méreteihez képest siralmasan vékony lába tehetetlenül kapálózott szeme előtt.”<sup>4</sup> Az elbeszélés folytatásában erről az idegenné vált testről leginkább csak fájdalmai és sebei leírása révén szerzünk benyomásokat: amikor beszorul az ajtónyílásba, majd az Apa erőteljes rúgásának következtében, immár vérezve, a szobájába repül; vagy amikor szintén az Apa támadásának következtében, egy neki dobott rohadt alma benne marad a felsebzett húsban, majd ezt a látható emlékjelet lassan a por és a rothadás lepi be. A történet végén pedig a döglött, állati tetem egy sovány, lapos és kiszáradt test lesz. De ne rohanjunk a történet végére, hiszen amúgy sem biztos, hogy *Az átváltozás* adaptációjának is így kell véget érnie. Az első pillanatokban az emberiből állatívá változott test alapélménye még annyira abszurd és felfoghatatlan, hogy az átváltozást elszenvedő alany joggal gondolhatja a következőt: „Mi lenne, ha egy kicsit még aludnék és elfelejteném ezt az egész órültséget?”<sup>5</sup>

Ezt a véget érni nem akaró (rém)álmot tematizálja Kárpáti Péter *Én a féreg* című darabja, melynek műfaji megjelölése: Kafka-kabaré.<sup>6</sup> A szöveg végig egy interaktív előadásban gondolkodik, hiszen már az első jelenet Kalauza a nézőtérén, a sorok között jelenik meg, az alagútban való megfeneklés pillanatában, melynek oka, hogy egy vakond a vonatba rohant. Erről az abszurd szituációról hamarosan kiderül, hogy csak egy álomjelenet, hiszen kívülről (a színpalak mögül) az Anya hangja már ébresztené is a nézők között elhelyezkedő Gregort, akinek az átváltozására csak a szülők számára felismerhetetlen hangja utal. Kárpáti egyik nagy leleménye, hogy sokáig

<sup>2</sup> l. m. 71.

<sup>3</sup> Franz Kafka: *Elbeszélések* (ford. Gyórfy Miklós). Palatinus Kiadó, Budapest, 2001. 78.

<sup>4</sup> Uo.

<sup>5</sup> Uo.

<sup>6</sup> *Színház*-melléklet, 2015. dec. ([http://szinhaz.net/wp-content/uploads/2016/03/karpati\\_en\\_a\\_fereg-PDF.pdf](http://szinhaz.net/wp-content/uploads/2016/03/karpati_en_a_fereg-PDF.pdf))

nem állítja színpadra Gregort, így amikor a látogatóba érkező Cégvezető és családtagjai vizslatják, voltaképp a nézőket veszik szemügyre, a nézők kollektív teste vált ki döbbenetet, majd eltűnt iszonyatot belőlük. A nézők így szembesülnek, persze szándékoltan groteszk formában, a féreggé válás által kiváltott reakciókkal. Ez a játék tovább folytatódik, hiszen az Orvos is a nézőket vizsgálja, őket kopogtatja, szagolgatja, az ő lábukat számolja, és ő jelenti ki a megfellebbezhetetlen diagnózist, mely szerint „az állatnak semmi baja nincs”. Semmi baja, csak épp nem ember. Sokkal inkább pincebogár vagy szárazföldi rák. A családtagokat mégsem annyira az átváltozás ténye sokkolja, mint inkább annak a megvalósulási módja, mely kihat Gregor életvitelére és táplálkozására, aki ettől kezdve minden korhadékot és ürületet elfogyaszt. Ezen a ponton lázad fel az Apa: „De a Samsák nem esznek szart!” Az Apa alakját azért hangsúlyozzuk, mert Kárpáti nemcsak *Az átváltozás* novelláját használja fel, hanem Kafka *Levél apámhoz* írását is: „Igen drága apám, eltávolodtam tőled, még ha ez kissé arra a féregre emlékeztet is, amely a hátulról rátaposó láb alól kivergődik és oldalt vonszolja magát”, és amely a darabbeli Anyát mintegy feljogosítja arra, hogy a fia szemére hányja: „Direkt csináltad!”

Kárpáti darabja képes arra, hogy amíg Gregor „láthatatlan” vagy köztünk rejtőzködő marad, megoldást találjon az ábrázolhatóság problémájára. Azonban egy bizonyos ponton a szerző már a rendező fantáziájára bízta a megoldást, hiszen attól kezdve, hogy a színpadi szoba féreglyukká alakul, már megjelenik benne az átváltozott Gregor, aki a szerzői utasítás szerint: mászkál a falakon, nyalja a falat, kaffog, csorog a nyála, falja a rohadt káposztát, szomorúan fingik, pottyant, nézi a szart, majd majszolja stb. Egészen addig tart ez a magánszám, amíg a színen újra fel nem tűnik az Apa, aki ezt így reagálja le: „Jó étvágyat, nem zavarlak”. Habár a jelenetsor erős komikumra vitathatatlan, a színpadi megjelenítését nehéz elképzelni. Olvasva ugyanakkor, a képzeletünk színpadán, remekül megelevenedhet az egyre harsányabb kabaré, melyben az Apa és ivadéka konfliktusa végig meghatározza a cselekményt, hiszen a despota szülő utódjának féreggé változását is ellene irányuló lázadásként, rajta való élőködésként értelmezi: ezért folyamodik a leghatékonyabb ellenfélhez, a Buzogányfejű Szörnyeteghez és annak lárvájához, Roland Schimmelpfennighez, aki mint féregirtó lép színre (Lars von Trier ajánlólevelével). Ez utóbbi szerepeltetése olyan szerzők közti olyan intertextuális játék, melyet csak az ért, aki ismeri *Az arab éjszakát*, Schimmelpfennig darabját, melynek egyik szereplőjét Peter Karpatinak hívják. Ez a poén igazán csak akkor működik, ha olyan színházban adják elő a művet, ahol a szerzők neve mindenki előtt ismert. Ez utóbbi feltétel az eddigi egyetlen színrevitelnél, német nyelvterületen, adott volt. Ha pedig a rendezés kérdését vizsgáljuk, nem véletlenül támadhat az olvasás során az a benyomásunk, hogy leginkább Bodó Viktor, a karkai univerzum avatott interpretátora állíthatná színpadra ezt a lázálomművet. A valóság is igazolja feltevésünket, hiszen a hamburgi Deutsches Schauspielhausban, 2015 januárjában „botrányos” sikerrel bemutatott mű,<sup>7</sup> Bodó korábbi Kafka-adaptációinak (*Ledarálnakeltűntem*, *Kastély*, *Amerika*) folytatása volt. Az előadás végig egy alagútban játszódott, kiemelve a darabban is hangsúlyozott bezártságérzetet: a szöveg egy pontján a nézők percekig sötétben ülnek, és amikor egy Néző megpróbál kitörni, a zárt ajtónak rohanva, véresre töri a fejét. Itt érdemes megjegyeznünk, hogy Kárpáti dramaturgiája, minden lehetetlennek tűnő elemével együtt, érzékeny kritikáját adja a nézői pozíciónak. A nézőkkel szembeforduló színészek többször megvalósítják a handkei közönséggyalázást, habár ezt sokkal szellemesebb formában teszik az eredeti provokatív akciónál. Nem tudunk nem reflektálni saját helyünkre és szerepünkre, és a darab legsikeresebb megvalósítása talán az lehetne, ha a nézők valóban hallatnák a hangjukat, ha szerepet vállalnának az előadásban. Vagy ha legalábbis, a darab hatására, határozottabban szembe tudnának (tudnánk) nézni saját animalitásunkkal.

<sup>7</sup> Ld. a Bild cikkét: <http://www.bild.de/regional/hamburg/schauspielhaus/hier-wird-auf-die-buehne-ge-kackt-39290674.bild.html>

## Kutyául vagyunk – Dongó

Kárpáti Péter dramaturgiája és színházi szerepvállalása az elmúlt évtizedben erősen átalakult. Habár a kezdetektől fogva a hagyományos kategóriák felszámolása érdekelte, de ez eleinte a nyelvben volt tetten érhető, ahogy minden egyes előadásával képes volt egy új színházi nyelvet teremteni (a cigány történetek, a haszid legendák, az *Ezeregyéjszaka* meséi, a képregények, vagy akár a veszettségről szóló újságcikkek és orvostudományi értekezések inspirációjára). Ezeknek a nyelvi világoknak azonban még szükségük volt olyan rendezőkre, mint Novák Eszter, Simon Balázs, Forgács Péter, akik imaginárius és megragadó színpadképekben jelenítették meg őket. A *Szörprájpárti* előadásai óta azonban Kárpáti Péter kilépett az író-dramaturg, hagyományosan rejtőzködő szerepköréből és rendezőként is átvette az irányítást. Azóta olyan formakísérletek foglalkoztatják, melyekben a közösségi színházcsinálás, az improvizáción alapuló előadás megvalósulhat. Az általa alapított Titkos Társulat – mely valójában nem társulat, mivel színészei és társalkotói folyton változnak –, előadásai mind különböző stílus- és formajegyeket mutatnak (*Vándoristenek, Pitbull cselekedetei, Az álom féltestvére, Színházi Jam, Hungari, Két nő*). Ezekben a rögtönzésekben más társulatoknál szerződött színészek, szabadúszók, főiskolások, már befutott alkotók és pályakezdő fiatalok szerepelnek. A fiatal színházcsinálókkal való közös munka példája a Trafóban 2016 tavaszán bemutatott *Dongó* című előadás, melyet Kárpáti Péter neve mellett a k2 színház két rendező-dramaturgja, Fábíán Péter és Benkó Bence neve is fémjelez. Ebben a k2 fiatal színészei alakítják saját magukat egy olyan történetben, amely nem az ő történetük. Ennek az „egyszerű történetnek” (ahogy ezt Proics Lilla kritikája is megfogalmazta<sup>8</sup>), mely az UTE szurkolói klub, a darabbeli Lila Cápák mindennapjaiba enged betekintést, valódi főszereplője nem az egyik „cápa”, hanem egy kutya. A Horváth Szabolcs játszotta *Dongó* kutya valóban az eszköztelen, belső átlényegülés, a kutyává válás alapesete. Olyan természetességgel, magától értetődően létezik kutyaként, ahogy ezt Kafka az *Egy kutya kutatása*iban megálmodhatta. Pontosabban annak a kölyökkutya korszakát jeleníti meg: „Emlékszem még egy esetre fiatal koromból, akkoriban épp olyanfajta boldog, meghatározhatatlan izgalmat éltem át, amelyet bizonyára minden kölyök átél, még ifjúkutya sem voltam egészen, minden tetszett, minden rám vonatkozott, azt hittem, nagy dolgok történnek körülöttem, amelyeknek mozdítója én vagyok, amelyeknek én adok hangot.”<sup>9</sup>

Dongót is ez a meghatározhatatlan kíváncsiság vezeti az emberek társaságában, akik között ő lesz a „legemberibb” lény, a leginkább önazonos, saját életelveihez a legkövetkezetesebb. Távolról sem filozofikus cselekvéseinek a végső, filozofikus mozdítórugója így lesz az egyetlen megkérdőjelezhetetlen érték: a szabadság. Ha tehát nézőként valakivel „azonosulni” tudunk az előadás során, az megint csak az állati szereplő lesz, habár ebben az esetben állati mivoltunknak egy sokkal barátságosabb szegmensére láthatunk rá.

Az *Én a féreg* és a *Dongó* eltérő állatábrázolásai abban megegyeznek, hogy az állat (re)prezentációjához egyik sem alkalmaz külső eszközöket, nem teszik látványossá az átváltozást. A színpadon megjelenő Gregor és Dongó is hozzánk hasonló, hiszen lényegileg mi ők vagyunk. Az állat és az ember közötti különbség (elkülönböződés, derridai differencia) felszámolásával valóban új gondolkodási és létezési tartományok tárulnak fel az ember számára. Az állattá válás így lehet szorongást keltő és csodálkozást kiváltó, ugyanakkor felszabadító hatású is. A mi nézői átváltozásunk szintén képzeletbeli átváltozás lesz, az emberi létmódból való menekülésünk potenciális szökésvonal marad; mégis, ezek az új nézői élmények azt tanúsítják, hogy a színházi befogadás nem korlátozható az emberi perspektívára.

<sup>8</sup> Letöltés: <http://revizoronline.com/hu/cikk/6065/karpati-fabian-benko-dongo-k2-szinhaz-trafo/>

<sup>9</sup> Kafka: *Elbeszélések* (ford. Tandori Dezső). I. m. 407.

Andy Boyd

# A BÜNTETÉS DRAMATURGIÁJA ELLEN: A GÖRÖGÖKTŐL AZ IGAZ SZÍVVEL-IG

Nem szoktam jópofa darabokat írni. Szereplőim legtöbbször beteges hajlamúak: rasszisták, szexisták, homofóbok és árad belőlük a düh. Amikor dolgozom rajtuk, igyekszem teljesen emberinek megmutatni őket, és azokat is, akiket bántanak. Darabjaimban a szűklátókörűség családokat mar szét, barátokat taszít el egymástól és közösségeket tesz tönkre. Ez történik a darabjaimban, mert ez történik a valóságban is. Igazából nem igyekszem nyomorultaknak ábrázolni őket. Ezek az emberek sokszor nincsenek is tudatában annak, hogy mennyire destruktív a viselkedésük. Hetyke magabiztosságuk gyakran csak a darab végén inog meg. Nem büntetem őket és nem is teszem őket oda tanulni a történelemből. Többször kerültem már emiatt kellemetlen helyzetbe. Barátaim, kollégáim és a közönség egy része gyakran felrötták, hogy a „pártjukat fogom” ezeknek a figuráknak, és minthogy nem állítom őket a saját ideológiai meggyőződéselem szolgálatába, ellentmondok jó, haladó nézeteimnek. Bár ezek csak ártatlanabb nézői reakciók, követeléseikben következetesek: büntetést akarnak látni. Azt szeretnék, hogy a darab cselekménye visszaigazolja saját morális és politikai nézeteiket. Hogy a gonosz legalább a művészetben büntetődjék meg, ha már a hétköznapi életben nem is.

Úgy gondolom, hogy ez a fajta reakció egy általánosabb paradigmáról árulkodik, amely meghatározza a színházhoz és más kulturális javakhoz való viszonyunk nagy részét: a büntetés dramaturgiájának a paradigmája ez. A büntetés dramaturgiája az Arisztotelész *Poétikájában* megfogalmazott tragédiaelmélet egy általános tétele, amely azt hangsúlyozza, hogy a színház megtisztít. Azáltal, hogy a karaktert úgy ábrázolja, mint aki éppen valami gonosz cselekedetért bűnhődik, az antiszociális vagy immorális viselkedést utasítja el. Miközben a büntetés aktusát követjük, világossá válik számunkra, hogy másképp kell viselkednünk. Voilà. Színház a társadalmi kohézió érdekében. Bár a büntetés dramaturgiája a drámaírásban is segítségünkre lehet, elsődleges célja, hogy világossá tegye számunkra a látott vagy olvasott darab üzenetét.

Ez egy egyszerű megfogalmazása a büntetés dramaturgiájának, de pár lényeges árnyalatot még figyelembe kell vennünk. Arisztotelésznél a tragikus hősnek majdhogynem tökéletesnek kell lennie, legfeljebb egy tragikus hibával rendelkezhet. Ez a hiba hivatott megmagyarázni, hogy a hős miért lett megbüntetve. Ha a tragikus hősök teljesen szétesett alakok volnának, bizonytalanok lennénk, hogy a bűnök halmazából épp melyik okozta a szereplő bukását. Ha pedig tökéle-

tesek volnának, nem tanulnánk semmit a történetükből. Arisztotelész azt szeretné, ha a jellemei úgymond „felismerhetőek” lennének.

Azt hiszem, gyakran figyelmen kívül hagyjuk, milyen fontos szerepet játszik a büntetés dramaturgiája abban, ahogyan manapság a darabokról gondolkodunk. De jusson eszünkbe az általunk látott utolsó *Koldusopera*-előadás. Ugye, hogy Bicska Maxi felmentése szavak nélkül hagy? Zavar bennünket, hogy egy ilyen szörnyű alak „megússza”. Vagy az *Angyalok Amerikában*. Nem lelkesít fel Roy halála? (Amikor utoljára láttam, a nézők tapsoltak. *Tapsoltak!*) Az első esetben egy „meg-nem-érdemelt” felmentés zavar bennünket, a másodikban egy „megérdemelt” halált helyénvalónak érzünk. Brecht és Kushner tudatosan játszanak ezekkel a reakciókkal: Brecht azon van, hogy belopja a Bicska Maxi felmentése kapcsán érzett diszkomfortunkat a kapitalista társadalomolvasatunkba. Az a jelenet pedig, amikor Louis a Kaddist szavalja Roy holtteste fölött, a darab talán leggyöngédebb pillanata. De a nézői reakciók ott vannak. Vért akarunk látni.

A büntetés dramaturgiájával az a gond, hogy nem magyarázza meg pontosan a tragédia működését. Az igazi tragédiák, amilyeneket Szophoklész, Euripidész vagy Lorca, Williams, O’Neill, Fornés, Moraga vagy akár Camus is írt, nem vonnak le egyértelmű erkölcsi tanulságokat. Nem tanmesék. A tragédiát nem egy szereplő hibája, hanem az egymást kölcsönösen kizáró értékrendek feloldhatatlan ellentéte váltja ki: a családi hűség a hazaszeretettel, a szexuális kielégülés a társadalmi szabályokkal, a barátság pedig a háború realitásaival kerül ellentétbe. Egyetlen közös térben nem létezhet a kettő. És nem is fog soha. A görög tragédiák és napjaink nagy tragédiáinak erőssége, hogy nem helyezik dogmatikusan egyik értékrendszert a másik fölé. Az egyszerű válaszok korában a tragédia még mindig fel mer tenni fontos kérdéseket. Ezt igényelték az ókori görögök és ezt igényeljük mi is.

### De mit is hangsúlyozunk az ókori görög tragédiák kapcsán?

Abszurd módon a nagy görög tragédiák megszületése kapcsán előretört a büntetés dramaturgiája, pedig az a tragédiák közvetlen művészi környezetének leírására nem is igazán alkalmas. Az egy dolog volna, ha Arisztotelész meglátásai kezdetben jól működtek volna, és aztán a forma fejlődésével elveszítették jelentőségüket. De még a *Poétika* előtt írt darabok is ellenállnak a büntetés dramaturgiája által előírt túl-egyszerűsítéseknek.

Vegyük például az *Antigonét*. Ebben a darabban a címszereplő az állam követelése ellenére sem adja fel a halott testvéréhez fűződő hűségét, ez idézi elő a korai halálát. A büntetés dramaturgiájának kérdésfeltevése alapján mindenekelőtt a szereplő bűnét, hibáját keresnénk, amely a bukásához vezetett. A hűség lenne a bűne? Ha tényleg valami okozta a vesztét, akkor az a rendíthetetlen elkötelezettsége, hogy a törvény ellenére is – amely kimondja, hogy az árukat nem illeti meg az elhantolás – eltemeti a testvérét. De bűn ez? Még a darab elején Antigoné azt mondja Kreónnak: „Azt rég tudom, hogy meghalok, még akkor is, ha tőled nem hallom... De hogyha az, kit szült az én anyám, halott, és túrnöm kell, hogy nincs, ki eltemesse őt, az fájna nékem, ámde ez cseppet se fáj.” Nehéz ezt hibának tekinteni, tisztátalanságnak az amúgy tiszta karakterén. A hűség a legmeghatározóbb személyiségjegye, gyakorlatilag ez minden, amit tudunk róla. Ráadásul nem világos, hogy hogyan lehet „hibának” tekinteni valamit, amit az elkövető a következmények teljes tudatában cselekedett meg.

Ugyanakkor amellet sem könnyű érvelni, hogy Szophoklész egyértelműen Antigoné pártját fogja a jogállammal szemben. Rendíthetetlen tételeit Kreón a következő sorokkal illusztrálja: „Ki egész város felett uralkodik, s nem tart ki, bár az elhatározása jó, ha nyelvére a rettenetes fékét veti, mindig hitványnak tartottam s tartom ma is. És azt, ki bármi jó barátot többre tart saját hazájánál, becsülni nem tudom.” A hosszú és véres polgárháború után Kreón tisztában van azzal, hogy az önkényes vezetés nem lehet biztos alapja a kormányzásnak. Nem fogja megengedni Antigonénak, hogy megkérdőjelezze a tekintélyét, hiszen Antigonét látja zsarnoknak, nem önma-

gát. Antigoné az, aki úgy gondolja, hogy nem kötelező betartania azokat a szabályokat, amelyeket mindenki másnak követnie kell. Hogy a magánéletben Szophoklész egyetértett-e Kreóonnal, az más kérdés, de a tragédiában Kreón oldalát meglehetősen korrektül ábrázolja.

A darab végül sem a lázadásra, sem a rendre nem szólít fel. Ez egy színdarab. A legnagyobb komplexitásában és erejében mutatja meg az emberi élet egy alapvető törését, de nem ad a közönségnek könnyű válaszokat. Ezért tartjuk számon még ma is Szophoklészt, míg az elmúlt évtizedek propagandadarabjait idejétmúltak érezzük. Szophoklész darabjai sohasem érnek igazán véget.

Ez igaz, mondhatnám, a legtöbb görög tragédiára is. A *Bakkhánsnők*ben Agaué féktelen hedonizmusa miatt fejezi le Pentheuszt, a rend és a rendfenntartás szigorú partizánját. Vajon azt vonjuk le következtetésként ebből a kettős tragédiából, hogy Euripidész a hedonizmus mellett érvel, vagy azt, hogy a megszorítások mellett kardoskodik? Vethetjük úgy is, hogy Euripidész protesztadarabot írt, felhívást intézett egy olyan kultúra megteremtése érdekében, amely összebékíti a szex és a rend konfliktusát. De pontosan ilyen típusú társadalmat hozott létre Dionüszosz azáltal, hogy magát egy kéjgelésre épült társadalom abszolút vezérének nevezte ki. Minden kézenfekvő tanulság, amelyet ennek a darabnak a dzsungeléből kihámozunk, azonnal megbukik, mihelyt kiragadjuk természetes környezetéből, a jó dráma áramlásából és bizonytalanságából.

Vegyük például a *Philoktétészt*. Ennek a drámának vajon az lenne a tanulsága, hogy nem kellene hagynunk magunkat kígyók által megmarni? Vagy az *Oidipuszt*. Hogy szándékunkon kívül ne nemzünk gyerekeket a saját anyánkkal? Vagy a *Hippolütoszt*. Hogy ne engedjük szabadjára szexuális vágyainkat, de ne is próbáljuk elfojtani őket? Amennyiben bármilyen tanulság is levonható ezekből a darabokból, az az, hogy mindenünknek minden esetben kötelezettségei vannak, és hogy el kell kerülnünk az élet alapvető erkölcsi rejtelmeinek banális leegyszerűsítéseit. A magam részéről ezt az üzenetet hihetetlenül nyugtalanítónak és mélynek gondolom. Nehéz megemészteni, mint az életet magát is.

### **Igaz szívvel: egy kortárs tragédia**

Bár manapság már nem a görög tragikus-komikus dichotómiáján keresztül értelmezzük a színházat, ahhoz képest még mindig túl gyakran ragaszkodunk a büntetés dramaturgiájához. Sokat gondolkodom erről mostanság, hogy a színházi világ újra elővette Larry Kramer *Igaz szívvel* (The Normal Heart) című darabját, amely a New York-i AIDS-válságról szól a nyolcvanas évek elején, és amely a szó minden értelmében tragikus. Mivel a dráma tévéfilmes változata egy ma-ibb közönséghez, egy újabb generációhoz juttatja el a nagyszerű darabot, felmerül a lehetősége annak, hogy újból félreértelmezik, és egyszerű felhívásként kezelik a szexelés abbahagyására. Ha Larry Kramer azt akarta volna mondani, hogy az emberek hagyják abba a szexelést, akkor pontosan azt mondta volna. Tulajdonképpen el is mondta tévében, újságban, az utcán. De írt egy darabot is, amely bármennyire is önéletrajzi ihletésű, olyasvalamire irányítja a figyelmet, amire Kramernek aktivistaként nem sikerült volna. Kiemeli azoknak a részegítő napoknak a komplexitását és ambiguitását, amikor az AIDS még olyannyira titokzatos volt, mint Chaucer számára a fekete halál. A darab előszavában Joseph Papp megjegyzi, hogy Kramer a szophoklészi és euripidészi hagyományok mentén ír, és teljesen igaza van. Szophoklészhez hasonlóan Kramer is érzékeny azokra a helyzetekre, amelyekben a személyes és a politikai elkötelezettség kimondhatatlan szenvedést okozva egymásnak ütközik. A Ned és Ben (Ned ügyvéd bátyja) közötti viszony ennek az ütközésnek egy kivételesen fájdalmas példája. Ned megpróbálja kihasználni Ben jogi jártasságát, hogy egy általa alapított AIDS-betegeket segítő szervezet számára pénzt gyűjtsön, ez a próbálkozása később a két testvér között szakadást okoz. Akárcsak Euripidész, Kramer is felismeri a szex és halál közötti kapcsolat erejét, még ha tudja is, az embereket absztinenciára buzdítani annyi, mint az árapályt feltartóztatni. Ned frusztráltan harcol ezzel a helyzettel, ez viszi folyamatosan előre a darabot.

Amikor Ned történelmi időkre visszamenőleg több tucatnyi meleg férfi nevét listázza, akiket érdemes másért is, mint kizárólag a szexuális orientációjuk okán számon tartani, hiszünk neki. A felsorolt nevek egyike Alan Turing. Turing ragyogó elméjű, excentrikus matematikus volt, aki azzal vált híressé, hogy magas beosztású nácik kódolt üzeneteit törte fel. Turing munkája abban segítette a szövetségeseket, hogy egy lépéssel a nácik előtt állhassanak és képesek legyenek megfelelően tervezni a harci csapatok irányítását. Turing – talán sokkal inkább, mint bárki más – megnyerte a második világháborút. Ő is meleg volt. A háború után kémiai kasztrálásra ítélték, depressziós, majd végül öngyilkos lett. 2013 decemberében mentették fel. Ned szerint szexualitásra építeni a meleg kultúrát a meleg emberek emberségének teljes tagadását jelenti. Ez a típusú kultúra azt tenné a tagjaival, amit a brit kormány tett Turinggel: elsősorban melegnek néznék őket, és csak másodsorban polgárnak. Ned, akárcsak Turing, nem a szexuális orientációja, hanem az aktivista küzdelmei mentén szeretné meghatározni magát. Azt akarja, hogy az utókor úgy tekintsen rá, mint „aki megnyerte a harcot” az AIDS ellen, hiszen „az, hogy a farkunk által határoznak meg, szó szerint megsemmisít bennünket.” Üdítő pillanat ez, amely erőteljesen alátámasztja Ned álláspontját, még ha a közönség nagy részének az elidegenedését is kockáztatja. Nehéz nem megérteni az álláspontját, de nehéz teljességében elfogadni is.

Nem ez az egyetlen pillanat azonban, amikor Kramer megengedi magának, hogy megszólaljon a sorok mögül. (Kramer nem igazán ad műsoridőt a közömbös reaganista konzervatívoknak, akik ezek halála fölött hunytak szemet, de ez részéről rendben van, ezt az időt megkapták másoktól). Mickey, egy aktivista, aki leplezetlenül vállalja szexuális előéletét, egyszer csak megelégedi Ned vádaskodásaival, és kifakad. Azt kérdezi, hogy miközben az összes kormány és egészségügyi szervezet ignorálja a halottakat és a meghalást, „azt hiszitek, én ölök embert? Tizenöt éven keresztül harcoltam a jogaimért, hogy szabadok lehessünk, hogy bárhol, bármikor szeretkezhessünk... És azt mondjátok nekem, hogy ezek az évek, a melegéért való kiállás évei főlegesenek voltak... és hogy gyilkos vagyok?... Nem látjátok, mennyire fontos nekünk, hogy nyíltan szerethessünk, rejtőzködés és bűntudat nélkül?” Mickey szemében Ned háttérbe szorítja a melegéket, miközben talán most mindennél fontosabb lenne ünnepelniük a kultúrájukat, ezt a nagyrészt a szexen alapuló kultúrát (de vajon melyik kultúra nem azon alapul).

Végül lehetetlen megoldani a konfliktust. A darab záróképében Ned halott partnere, Felix kórházi ágya mellett fekszik. Bátyjának, Bennek meséli, hogy elfelejtette megemlíteni Felixnek, hogy meglátogatta egykori egyetemét, a Yale-t, és ott tanúja volt egy meleg heti táncmegmozdulásnak, amelyen hatszáz „intelligens, rendkívül fiatal férfi és nő” ünnepelte a szerelemhez való jogát. Ha ez a szex és a biztonság közötti konfliktus feloldása, akkor ez csak azt jelenti, hogy a feloldás túl későn érkezik meg, Felixet már nem lehet megmenteni. A darab nem szolgál egyszerű erkölcsi tanulsággal. Felix, aki elkötelezett, monogám kapcsolatban, Ned tanácsai szerint él, meghal. Milliók halnak meg vele együtt. Tanulságokat keresni ezekben a halálesetekben groteszk és céltalan. Semmi értelme. Az *Igaz szívvel* azt sugallja, hogy hiába csinálsz mindent jól, akkor is meghalhatsz.

És ez az, ami Kramert végül Euripidésszel és Szophoklésszel összekapcsolja. Ez az, ami tanúsítja az *Igaz szívvel* erejét harminc évvel a bemutatója után, vagy az Antigoné erejét kétezer-négy száz évvel a megírása után. Sem a színművek, sem a nagy tragédiák nem nyújtanak kiutat a közönség számára. A büntetés dramaturgiája ellenben nyújt. A többértelműséget hamis bizonyossággal helyettesíti, a művészetet pedig propagandára váltja. Ha leteszünk a könnyű válaszok hajszolásáról, csak akkor nyílik lehetőségünk igazán értékelni a jelentős művészet által feltett mély kérdéseket.

*Fordította: Nagy Noémi Krisztina*

*Az eredeti cikk 2014. október 15-én jelent meg a HowlRound.com portálon.*

*© HowlRound: a knowledge commons by and for the theatre community*

## TALÁLT KÉP



### **Ki is az a bolyongó? Levél a kolozsvári nézőknek, 1978**

A *Kulcskeresők* minden szereplőjének, ahogy már szokás, van neve, családja, lakása, munkaköre, és ami vele jár: a valósághoz híven körülrajzolt helye a társadalomban. Csak a Bolyongónak nincs se neve, se lakcíme, se mestersege – hacsak a bolyongás annak nem nevezhető. Ő a semmiből jön, és a semmibe megy, idetéved a színpadra, belép a Fóris családba, és amikor már mindenkit megbolondított, odébbáll, hogy végigcsöngesse a lépcsőházakat, újabb Fóris családokat keresve.

Mindez nem sok jót ígér. Kiféle, mi féle ez a neve sincs szerzet? (...)

Ő a mi álmadni tudásunk. A bennünk élő, kiolthatatlan remény, mely – a színpadon – testet ölt ugyan, de valójában a szívünkben lakozik. Ő a mi bánataink enyhítője, gondjaink feledtetője, minden nyomorúságunk, bukásunk, sebzettségünk gyógyító balsama.

Még a magyar szóhasználat is őt bizonyítja, mi ugyanis az életet *elviseljük*, de az álmokat – így mondjuk – *kergetjük*. És nem *elkergetjük* ám, sőt, futunk, hogy utolérjük őket, hogy beléjük csimpaszkodhassunk, a bolondítónkba, a megmentőnkbe, a jobb jövőt ígérőnkbe – az összes Fórisok a maguk Bolyongójába.

Engedjék tehát, hadd lopjam őt szívükbe, s hogy e találkozás örömére hadd köszöntsem önöket teljes szívvel, áradó szeretettel s a távolból mélyen meghajolva a kolozsvári színház nézői és művészei elé.

*A bemutató műsorfüzetébe készült írás; Drámák I-III. (Szépirodalmi Könyvkiadó, 1982, II. Dokumentumok, 555-556.)*

*Örkény István: Kulcskeresők a Kolozsvári Nemzeti Színházban, 1978. május 3-án. Rendezte: Major Tamás. Fotó: Deák Ferenc.*

*A levelet Radnóti Zsuzsa, a fotót Salat-Zakariás Erzsébet bocsátotta a Játéktér rendelkezésére.*

Alina Nelega

# DUGÓBAN

## 1. IULIA

### **Egyik cipője sarka letörve, meztláb, ziláltan.**

Azt hiszem, meg kellene köszönnöm neked.

Köszönöm!

Szörnyeteg vagyok.

Nem, nem vagyok szörnyeteg.

Köszönöm!

Azt sem tudom, hogy hívnak téged.

De köszönöm neked.

Köszönöm!

Persze megint rossz pillanatot választottam. Harminc éve, mióta házasok vagyunk, majdnem minden nap elismétli nekem, hogy nem vagyok képes eltalálni a megfelelő pillanatot. Számára sosem megfelelő a pillanat.

Úgyhogy mindegy volt. Megfelelő vagy sem, az én pillanatom volt. Most lesz harminc éve. Három nap múlva. Csakhogy ünnepség helyett temetés lesz. És ha örökké égni fogok a pokol tüzén azért, amit most érzek, akkor is megéri! Nem lehet rosszabb, mint az elmúlt harminc év.

Hogy mindennap érezzem őt,  
bár rá sem nézek,  
hogy mindennap szagoljam őt,  
bár hozzá sem érek,  
hogy naponta többször  
akaratlanul is rá gondoljak,  
hogy lefeküdjek vele  
átlag havi háromszor,  
anélkül, hogy rá gondolnék.  
Eleinte hetente négyszer,  
majd kétszer,  
végül egyszer sem.

Aztán, ha még csináltuk,  
azt főként illemből tettük,  
mivel a látszatot fenn kell tartani,  
ha netán valaki rákérdez,  
valamelyik haver egy bulin  
vagy egy vadabb partin.

Különben, ami azt illeti,  
szexuális életünknek  
volt némi haszna is.

Négy gyerekünk van.  
Személyi számuk egyessel kezdődik,  
és emiatt úgy érzik,  
felsőbbrendűek.  
Igazuk van.  
A matek itt nem számít –  
a valóságban  
az egy nagyobb, mint a kettő.

A legidősebb számítógépes szakí,  
jól keres.  
Éjjel-nappal dolgozik,  
gyorskaját eszik,  
csak kólát iszik,  
azt mondja, a kávé egészségtelen –  
úgy kell neki, ha karrierre vágyik.  
A második értékesítési vezető egy mobilcégnél,  
szereti a netes pornót,  
és főleg otthonról dolgozik,  
a szomszéd falra néző garzonlakásából.  
A harmadik dísz- és egzotikus növényekkel  
kereskedik –  
sok időt tölt a gondozásukkal,  
úgyhogy nagyon ritkán látom.  
Végül a legkisebb, az én büszkeségem –  
mindig ő volt a család okoskaja –  
házakat épít Kanadában,  
minden évben elmegyünk hozzá,  
külön –  
egyik évben én,  
másik évben ő,  
hosszú utazás ez,  
a világ másik végébe.

És ezalatt azt mondom magamnak:  
a kötelességemet megtettem.

Az életem egész mostanáig  
nem volt egyéb, mint egyfajta kölcsön,  
amit bőségesen, kamatostul  
törlesztettem,  
a férjem, személyre szabott bankom ugyanis  
rendszeresen kiköveteli a neki járó törlesztőrészleteket,  
a „bármivanénaféjérvagyok” részletet,  
a „márnemérdekelated” részletet,

az „gyerekekjólvannak-ésezmindenamiszámít” részletet,  
 a „különbensemvagyjósem mire” részletet,  
 de legfőképpen a napi  
 „szájonváglakhanemkussolsz” részletet  
 meg a heti  
 „pofabebüdöskurva” részletet  
 és a havi  
 „leestemaszékről-amikorraktamfel-afüggönyt” részletet  
 és néhány komoly  
 „azönfelesége-sokkotkapott” éves részletet  
 vagy  
 „neaggódjon-háromnapmúlvahazaküldjük-deagipszet-egyhónapmúlvavesszükle” részletet.

Mindezeket a törlesztőrészleteket, a többivel együtt,  
 Kifizettem bőségesen.

És mindez idő alatt csupán egyszer csaltam meg. Tegnapelőtt.

Nagyon fiatal volt  
 És eléggé részeg.  
 Pénzt akart kivenni  
 a bank előterében levő automatából,  
 de nem volt a számláján semmi.  
 És akkor felajánlotta a szolgálatait.  
 Fizetség ellenében.  
 Miért is ne, végül is  
 fizetésnap volt.  
 A dolgozók mosdójában csináltuk.  
 Ünnepelem kellett valahogy,  
 ez volt az a nap, amikor lejártak a részleteim.

Eljött a pillanat.

Vezetés közben nem tudsz egyszerre két kézzel ütni,  
 és két lábbal rúgni,  
 munkából jöttünk – ő az ő bankjától,  
 én az én bankomtól,  
 így jövünk, majdnem harminc éve, együtt,

először egy 1300-as Daciánk volt,  
 majd egy Dacia Solenzánk,  
 később vettünk egy Logant,  
 most pedig Dusterünk van – természetesen ez is Dacia,  
 harminc éve ő visz haza a munkából,  
 ő, és csakis ő.  
 Azt hihetnénk, ez a szerelem.  
 Talán így is van.

Szerelem az, amikor vigyázol rá,  
 nehogy megálljon útközben  
 kicsit szórakozni  
 nézni a felhőket, az eget,  
 vagy nehogy felcsípje egy férfi,  
 hiszen ő felcsíphető,  
 mint ruha a szárítókötélre,  
 vagy olyan, mint egy kóbor kutya,  
 azé, aki magához veszi,  
 és én az övé voltam.

Csendben ültünk,  
 mint minden nap az elmúlt harminc évben,  
 teljes csendben ültünk,  
 csupán a fogai közt sziszegett szavak,  
 nézd, hogy áll ki az a kretén,  
 menj már odébb, anyádba, te fasz  
 na, ez is hogy parkolt oda,  
 mint az apjánál az istállóba,  
 ez meg – nézz oda – hát nyilván:  
 csak egy szőke picca vezet így,  
 menj már gyorsabban, kurva anyád –  
 indexelj, hülye tyúk,  
 a halál keres otthon, tata,  
 húzzál le jobbra.  
 De ma másképp volt,  
 ma megmondtam neki,  
 a legnagyobb csúcsforgalomban,  
 amikor a legjobban káromkodott,  
 egész egyszerűen megmondtam neki.

Elhagylak.  
 Erre ő – semmi válasz.  
 Elhagylak, hallod?  
 Erre ő, mi a fenét csinálsz,  
 hé, húzzál vissza a konyhába,  
 és hosszan dudál.  
 Elhagylak, mondom neki újra,  
 jóval hangosabban,  
 hogy túlordítsam a nőt,  
 aki leereszti az ablakot és ezt üvölti neki:  
 Kurva anyád,  
 hülye pöcs,  
 hol vetted a hajtásit?  
 ELHAGYLAH!!! üvöltöm,  
 és ő fékez, én meg lefejelem a szélvédőt,  
 ő meg visszakézéből pofon vág, csak úgy, vaktában,  
 egyszerre vezet és üt –  
 majd kettesbe vált,

kuss legyen, hallod,  
 pont most kell hisztizni?  
 Nem látsz, hülye tehen?  
 Nem látod, hogy elém vágtaal?  
 Körforgalomban voltunk.  
 A nő meg,  
 ha már vak vagy, dácsia bácsi, legalább fogd be a pofád,  
 mire ő, szopjál le,  
 mire a nő, inkább te szopd le magad,  
 mire ő, te szopjál, szopós kurva,  
 elhagylakelhagylakelhagylakelhagylak –  
 Odasóz még egyet, nagyobbbat, a számra,  
 vér spriccel az alsó ajkamból,  
 a felső meg rögtön feldagad.  
 Elhagylak,  
 mondom neki újra és újra, most már erőlködve,  
 elhagylakelhagylakelhagylak,  
 ez volt az utolsó csepp.  
 És ő megáll,  
 én megdermedek,  
 meg fog ölni, el kéne futnom,  
 hívnom kéne a rendőrséget, vagy valami –  
 csakhogy ő kiszáll,  
 vörös, mint a rák,  
 a nő terepjárója kétszer akkora, mint a miénk,  
 de nem tud elhajtani,  
 megáll ő is,  
 pont az átjáró közepén.  
 Valaki visít,  
 De én nem látok semmit,  
 a könnyek miatt,  
 és közben nyelem a vért, ami az ajkamból folyik,  
 azt hiszem, lenyeltem egy fogamat is,  
 mit számít,  
 segít az emésztésben. Próbálok kiszállni az autóból,  
 nem akarok mást, csak elfutni,  
 többé nem megyek haza,  
 soha, soha, soha,  
 majd magyarázzkodhat  
 a szomszédoknak, a gyerekeknek, a barátoknak,  
 kész, vége.  
 Itt maradok az út mellett,  
 stoppolni fogok  
 bármerre,  
 valahol találok én is egy helyet magamnak,  
 ahol senki sem ismer,  
 mosogatok, gyerekekre vigyázok,  
 kurva leszek,  
 miért is ne,

hisz megszoktam.  
 Csak többé ne,  
 ne  
 ne  
 ne fájjon többé,  
 harminc fájdalmas év,  
 strand nélkül, rövid szoknyák nélkül,  
 ujjatlan ruhák nélkül.  
 Harminc éven át szemlélni,  
 hogyan vált át a bőr színe lilából sárgásba, barnába,  
 és a végén már semmi sem látszik,  
 mintha semmi sem történt volna.  
 De újra és újra megtörténik,  
 módszeresen, nincs nap fájdalom nélkül,  
 várom már azt a napot  
 amikor megnyomom az ujjammal,  
 és nem fáj.

A nő autójának ajtaját rángatja,  
 nagy, fekete, nikkelezett ajtó,  
 a lábával rugdossa,  
 üvölt – emlékszem azokra a szavakra,  
 jól hallottam őket,  
 én itt vagyok,  
 de ő a nőnek mondja –  
 talán az a nő is a felesége,  
 én meg nem tudok semmiről,  
 lehet, több felesége van,  
 mint Kékszakállnak,  
 igen, ő Kékszakáll,  
 én pedig anélkül, hogy észrevettem volna,  
 a tiltott szoba ajtajához érkeztem.

Most nem néz ide,  
 most van itt az idő!  
 De a nő – a nő rám néz.  
 És látja, hogyan csöpög a vérem a szoknyámra,  
 és hogyan állok talpra, mert rosszul léptem, és kitört a cipőm sarka,  
 francba ezzel a cipővel,  
 mezítláb gyorsabban futok.  
 De mindezek előtt  
 a nő rám néz,  
 engem néz.  
 Harminc év óta először,  
 valaki lát engem.

Vajon kiléptem a láthatatlanságból?

És akkor eldördül a lövés.  
A férjem arcának kellős közepébe.

Ne keressenek.

Kösz, jól vagyok itt, Kékszakáll szobájában.  
Ünnepetek.  
Minden tartozásomat leróttam.  
Köszönöm!

## 2. PIP

### Egy pisztollyal.

Mondtam neki, hogy gyűlölöm a fegyvereket,  
és akkor a ház mögé vitt.  
Egy pisztolyt nyomott a halántékomhoz.  
Érzed a félelmet? – kérdezte. Szeretnéd kézben tartani?  
Ezután megtanított löni.  
Egyáltalán nem volt nehéz,  
sokkal jobb, mint a vetkőzős biliárd,  
amit együtt játszunk,  
hosszú éjszakákon át, amikor nem tud aludni,  
és megiszik egy-egy üveg Chivas Regalt, csakis azt.  
Semmi baj, reggel felé majd  
a karjaimban fog sírni.  
Sokat megtanultam  
a vezetés művészetéről.  
Egyenesen a forrástól.

Tudom, hány kormányrendelet jár  
egy koalícióért cserébe,  
hogyan épül egy autópálya,  
mit ér egy aranybánya,  
mennyiért lehet egy üzemet,  
vegyit vagy bármilyet eladni,  
és azt is megtudtam,  
hogyan kell odaszólni telefonon  
kora este,  
vagy mit jelent az a szó: „protokoll”:

azt jelenti, hogy  
finom bőrüléssel fekete autók  
személyi repülőgépek, 25 év alatti légikisasszonyokkal,  
hetvenszobás szolgálati lakások,  
lengye öltözetű lányok, szobánként kettő,  
és azt is jelenti, hogy  
temérdek bor lezúdítván a garaton,  
több száz hulla pörkölődése a pázsiton,

a holdfényben,  
vaddisznóhullák,  
nyulak,  
őzek, mind karóba húzva,  
ezért is nevezik őt bizonyos körökben  
Vladnak, pedig nem így hívják,  
nem árulom el, hogyan,  
titok. Államtitok.

Á, a szemetekből látom,  
hogymint nektek egész mást jelent a „protokoll”.

Azt jelenti, hogy a fizetési egyenleg  
napi lekérdezése,  
a gyerekruhácskák beütemezése:  
megkapod, ha sorra kerülsz,  
és egy szót se halljak többé arról a számítógépes  
játékról,  
a számítógép butít.  
És különben is,  
mondtam már: megkapod születésnapodra  
vagy Karácsonyra,  
nagyapádtól.  
Jelent  
kuporgatást  
olcsó bulgáriai szabadságra,  
vagy moldovai kolostorlátogató körútra.  
És még azt is jelenti,  
hogymint képtelen vagy nagyobb házat venni,  
meg a hitelkártyádat is jelenti,  
meg az autó részleteit,  
a ház részleteit,  
a személyi szükségletekre felvett hitel részletét,  
emlékszel, akkor csináltuk, amikor Răducut születtem,  
egy hetet ültem  
azon a magánklinikán, a szülészettel mellett –  
a lehető legjobbat akartam akkor,  
összejtevélt,  
és olyan orvosokat, akik nem vesznek el kenőpénzt,  
asszisztensnőket, akik ügyelnek rád,  
anélkül, hogy megaláznának,  
így tehát, felvettük azt a kölcsönt,  
jó volt,  
voltak gyógyszereim,  
volt tartalékom,  
nem szenvedtem,  
embernek éreztem magam.  
De mindenért fizetni kell.

És azért a hétért addig fizetek,  
amíg a gyerek iskolás nem lesz.

Látjátok, hogy tudom?  
Mevannak a magam forrásai.

A protokoll még jelenti  
a 70 órás munkahetet,  
a feszültséget és a megkönnyebbülést,  
amikor folynak a leépítések,  
átcsoportosítások, átalakítások.

Azt, hogy azon töröd a fejed, mi lesz holnap,  
milyen ötletei születnek  
a protokollfőnöknőnek?

Protokollfőnöknő – ez igen,  
fontos egy beosztás.  
Mit szóltok,  
ha így rám néztek,  
szerintetek megérdemeltem-e,  
hogy protokollfőnöknőjévé neveztek ki,  
csak mert mindig mellette vagyok,  
megértem a nehézségeket, melyekben az ország vergődik,  
és én is pont úgy vergődöm.

Úgyhogy most lelépek,  
elnézést, hogy nem tudok tovább csevegni,  
fontos ügyek várnak rám,  
protokollárisak,  
és beülök a kocsiba,  
abba a cuki Infinitybe, amelyik csak úgy áll ott,  
és eléggé akadályozza a forgalmat.  
Szépecske, ugye,  
azokkal a nikkelezett műtyürekkel?  
látnád csak belülről!  
Ő vette nekem. Egy hétvégén,  
amikor nem értem el időben a gyűlésre,  
Szinajára –  
megállított a rendőrség gyorsajtás miatt –  
egy bogárhátúm volt, és próbáltam átsurranni  
a sebességmérő alatt,  
de nem jött össze.  
Amíg elmagyaráztam nekik, ki vagyok,  
és hova igyekszem,  
egy óra is eltelt.  
Erre ő, a franc essen belé, te Pip – ez én vagyok,  
Petronela Ioana Popescu,  
röviden Pip –

azt mondja: itt vannak a kulcsok, mostantól fogva  
ez a te autód,  
175 alá ne engedd,  
és ha hívlak,  
soha többé ne várokztass meg.  
Csak arra vigyázz, nehogy balesetezz,  
mert akkor megint főhet a fejünk,  
mint amikor a fiam elütötte azt a kislányt,  
pont az átjárón,  
ahogy jött ki az iskolából,  
hű, milyen felhajtást csináltak a szülők –  
csak egy gyerek, fiatalok vagytok,  
csináltok másikat,  
de ők, nem és nem.  
Ezért meg fog fizetni, üvöltött az a nő,  
megfizet, nem ússza meg,  
de amikor tényleg fizetni akartam,  
még hangosabban üvöltöttek,  
fenyegetőztek,  
cirkuszoltak...  
Hát, nem szép dolog,  
azt se tudják, mit akarnak,  
nem is csodálkozom, hogy olyan hülyén szavaznak.  
Az volt a szerencsém, hogy  
az a nő totál bekattant,  
gyilkos, gyilkos, üvöltötte,  
be is zárták a bolondokházába,  
nem jött helyre soha.  
Hát, szabad ilyen?  
Hogy ne tudd türtőztetni magad,  
hogy ne tudd kontrollálni magad,  
hogy az érzelmek felülkerekedjenek rajtad?

Aztán a férfit elintéztem,  
hamar kiszedtem a depresszióból,  
egy olyan technikával, amit még akkor tanultam,  
amikor szabadúszóként dolgoztam,  
még nem voltam közalkalmazott,  
egy csajocskával, valamilyen Neluța,  
igazi bombázó,  
senki nem tud ellenállni neki.

Velem nem történhet ilyesmi,  
én nem balesetezek,  
viszont elvárom, hogy tiszteljenek,  
megadják az elsőbbséget,  
elvégre nekem dolgom van,  
nem vásárolni megyek,  
és nem csak furikázom összevissza.

És, legfőképpen, a durvaságot mellőzzük.  
 Csak semmi trágárság,  
 káromkodás vagy sértegetés,  
 erre nagyon kényes vagyok,  
 életemben annyi csúnya szót nem hallottam  
 egy helyen,  
 gyors egymásutánban.  
 Visított, mint egy herélt kutya,  
 mutáló hangon és hörögve,  
 felismerem ezt a fajta üvöltést,  
 egy ideig egy állatorvos barátnőmnél laktam,  
 éppen a kutyamenhely mellett.  
 Hallottam, hogyan siratják  
 az elvesztett heréjüket,  
 a fájdalomcsillapító drága,  
 hamar kifogynak belőle,  
 és egyszerűbb is anélkül,  
 meg különben is, csak kóbor kutyák,  
 ha elpusztulnak, arról nem tehet senki.

Viszont a pasi nem volt herélt,  
 esküszöm,  
 mellette ült a felesége,  
 csakis feleség lehetett,  
 ezt is azonnal felismerem,  
 abból, ahogy a fejét tartja,  
 nem felemelve,  
 hanem kissé jobbra dőlve,  
 mintha védekezne.

Láttam a nőt, láttam és  
 felismertem a félelmét.  
 Mindenféle félelmeket látok, százfélét naponta.

Láttam a férfi félelmét is.  
 Minden reggel látom,  
 hallom éjjelenként,  
 a protokollszobánkból,  
 ahol a tudta nélkül aludni szoktam,  
 mindig zárva van,  
 senkinek sem szabad belépni,  
 mert minden áthallatszik a hálósobájából,  
 de én  
 minden éjjel hallgatom, ahogy lélegzik,  
 és így vagyunk, éjjeleken át, közöttünk csak egy válaszfal,

hallgatom, hogyan lélegzik, hallgatom, mit beszél álmában,  
 hallgatom, mit mond magában,  
 amikor felébred, és azt hiszi, senki sem hallja,

hogy senki sem látja,  
de nekem látnom kell őt, nem?

Mindent tudnom kell, ami velem történik,  
hiszen a főnöknője vagyok,  
a protokollfőnöknője.

Nincs neki más, csak én.  
És ő.

Én és a félelem  
vagyunk a barátnői,  
ő Hatalomnak hívja,  
de van egy titkos neve,  
hosszabb,  
bonyolultabb,

úgy hívják,  
önnön képedtől való félelem,  
melytől betörnek a tükrök,

úgy hívják,  
önmagadba nézéstől való félelem,  
melytől tankönyvek kerülnek nyomdába,

úgy hívják,  
gondolkodástól való félelem,  
mely törvényeket szavaz meg,

és még úgy is hívják, hogy  
félelem az elfogadástól,  
ami ütésre késztet,  
és félelem a szeretettől,  
ami gyűlöletre késztet,  
és legfőképpen úgy hívják, hogy  
félelem az élettől,  
ami élni késztet.

A legjobb barátnők vagyunk,  
mi ketten,  
és állandóan vele kell lennünk,  
én – bármiért, bármire készen,  
ő – szétrombolhatatlanul,  
mélyen, édesen  
és gyilkosan.

Mondtam neki, hogy nem szeretem a fegyvereket,  
kivált a tűzfegyvereket,  
gyűlölöm az erőszakot.

De a félelme betette a pisztolyt a kesztyűtartóba.  
 Véletlenül találtam rá,  
 a mobilomat kerestem,  
 azt, amelyikről őt szoktam hívni,  
 egy titkos telefon,  
 nem lehet lekövetni,  
 nem hagy nyomot,  
 kizárólag neki van fenntartva.

Fel akartam hívni,  
 hogy megmondjam, késni fogok.  
 De megoldottam a dolgot,  
 valahogy le kellett állítanom a pasast,  
 hiszen feltartóztatott.

Nekem meg el kell jutnom valahova,  
 mindig el kell jutnom valahova,  
 ni, már hív is,  
 gondolom, máris tudja, mi történt,  
 és dühös, hogy ilyen sokáig tartott megoldani a problémát,  
 köszönöm a beszélgetést,  
 régóta nem beszélgettem senkivel,  
 de most sürgősen mennem kell,  
 hiszen, tudják,  
 utál várakozni.

### 3. IOANA

#### **Elejt egy nehéz zacskót. Nem mozdul.**

Hülye barom! Majdnem megállt a szívem!  
 S ha elüt?!  
 Bunkó!  
 Szőke volt, igaz? Naná. Ezek a szőkék...  
 Nem lehet átkelni az úton anélkül, hogy rád ne dudálna egy.  
 Azt az embert ott az a nő ütötte el?  
 Uramisten!  
 Még jó, hogy túléltem!  
 És csak úgy simán elhajt?  
 Hol a rendőrség, hol a mentő?  
 És az a haldokló az útkereszteződésben – valaki segítsen neki!  
 Mondjuk ti, mert nekem eszemben sincs közelebb menni.  
 Tessék, hogy nézek ki, az összes tojásom összetört!

Jaj, Istenem, most mi lesz?  
 Enélkül is van elég dolgom.

Viszlát, Virginica néne,  
 anyám kedvenc tortája,

amit gyakran elkészít, főleg születésnapomon –  
 ma az ő születésnapja van, és meg akartam neki sütni ezt a tortát,  
 drága, de megéri:  
 csokikrémes,  
 és ennek van a világon a legjobb lapja.  
 Csak kétszázötven gramm őrölt dió kell hozzá,  
 van is nekem ennyi, karácsonyról maradt,  
 meg liszt, amennyit felvesz, egy csomag vaj – itt a táskámban,  
 az a pénztáros lány betette egy zacskóba,  
 hogy ne olvadjon rá a jegyzőtől kapott papírjaimra –  
 és tíz tojás.

Csak ez hiányzott, a tojásoknak annyi,  
 így aztán sütemény nélkül maradunk,  
 az ünnepi lakomán.  
 Annyit kínlódtam –  
 elkészíteni azt a sokféle ételt,  
 előételek meg bonyolultabb fogások,  
 nem kolozsvári káposzta  
 padlizsánsaláta  
 vagy flekken savanyúsággal,  
 az olyan banális –  
 nem, ők olyan ételeket akarnak,  
 mint a tévében:  
 túrós pástétomok,  
 töltött lazac,  
 narancsos kacsa,  
 avokádószósz,  
 flambírozott palacsinta,

Csakhogy nincs tojás.  
 Időm sincs, hogy újakat vegyek.  
 Majd rendelek tortát, valahonnan.  
 Minek kínlódni tovább?

Köszönöm, Istenem, ma vége lesz!  
 Végre elmennek,  
 többé ne is lássam őket.  
 Egy hete csak főzök, súrolok és takarítok,  
 a munkából elkérezkedtem,  
 még jó, hogy rendes a főnök,  
 különösebb huzavona nélkül elengedett,  
 elvégre én:  
 túlóráztam,  
 leadtam a mérleget,  
 megcsináltam a bérszámfejtést,  
 elvittem a bankba az összes dokumentumot,  
 minden a helyén,  
 vehetek ki szabadnapot?

Most, év közben?

Igen, megemlékező gyászmise lesz édesanyám halálának hetedik évfordulójára, és, végre-valahára – sikerült!

Eladtam a házat.

A ház régi, de jó helyen áll,  
pont a falu közepén,  
a templom mellett,  
az iskolával átellenben.

Jó áron adtam el,  
egy szomszédnőnek – három évvel idősebb a lányomnál,  
de már férjnél van, van egy négyéves kislánya is,  
nagyon édes.

*Porca miseria*, mondja,  
de drágán adja!

Olaszországba telepedett ki  
és az ő Marcója imádja a pálinkánkat,  
*grappa*, ugyan már, a szilva szent – nevet, mint egy *mascalzone*,  
biztosan maffiózó, másképp honnan lenne ennyi pénzük?

Édesanyám háza, mondom,  
az a ház, ahova minden héten hazajöttem  
a bentlakásból,  
ahol felnőttem,  
ahol a vakációimat töltöttem,  
én és a testvéreim, a gyerekeim,  
a gyerekeik,  
de el akarjuk adni,  
mert nyakunkon a bankkölcsön,  
és a gyerekeink egyetemre járnak.  
Kérem, ne bontsák le.

Kérem.

Persze, mondja a nő, így hagyjuk,  
ahogy van, ezekkel a zsalukkal  
olyan, mint egy toszkán ház,  
csak rondább –  
úgyis építünk elé egy másikat, tiszszobásat,  
manzárdal,  
két garázs,  
hőközpont,  
ledöntjük a kerítést és a kaput,  
kivágjuk ezeket a törpe fákat,  
úgyis savanyú az almájuk,  
kikövezzük az udvart  
építetünk egy szökőkutat  
hattyúkkal,  
és lesz kaputelefon meg riasztó,  
egyenesen a polgármester irodájába bekötve.

Úgyhogy eladtuk,  
jó kezekben van.

És mind eljöttek: testvérek, komák, sógorok,  
unokatestvérek és unokaöcsők,  
jöttek az utolsó lakomára.  
Mindenhonnan jöttek, szerte a világból.  
Az ujjukat sem mozdították.  
A fivérem, Németországból,  
kikenve-fenve jelent meg,  
Hugo Boss öltönyben,  
látta volna, drága, hogy sétált fel-alá az udvaron  
zsebre tett kézzel –  
közben utasítgatott.  
A New York-i nővérem  
később jelent meg,  
ő, szegény, nincs jól,  
cukorbeteg,  
nehezen mozog,  
a memóriájával is bajok vannak,  
tőle nem is várom el, hogy segítsen.  
A testvéreim gyermekei bementek a gyümölcsösbe,  
a lányok sírtak,  
ölelkeztek, fényképeket néztek,  
a nővérem kis Marionja alig tud románul,  
Karina és Kurt még annyira sem,  
de mind tökéletesen  
beszélnek angolul.

Mire Luci, a főnök titkárnője, kérdi okoskodva, mert ő ilyen –  
mi van, a sógorok nem segítenek?  
Francokat segítenek,  
egyikük el sem jött,  
a másíknak meg időnként  
vesekrízise van,  
és egész nap fetreng,  
a harmadikat  
meg látni sem akarom,  
süket és lusta, egy napba telik,  
míg elkészít egy krumplicipürét.  
Jobb, ha nincsenek!

Nézz már magadra, mondja Puiu,  
az uram,  
akkora vagy, mint a kisujjam,  
mégis minden rád szakadt,  
a közjegyzőt is egyedül intézted,  
asztalt foglaltál –  
mert egyszer mégis vendéglőben ettünk,

vasárnap,  
a mise után.  
Mindent te csináltál,  
mindent, de mindent...

Én álltam a legközelebb anyámhoz,  
a karjaimban halt meg,  
én választottam ki a koporsóját,  
a ruhát, amiben eltemették,  
utána visszamentem a házba,  
ott ültem reggelig,  
egyedül,  
mint egy kízókamrában,  
és vártam, hogy megvirradjon.  
Sírtam, aztán már nem is sírtam,  
kiabáltam, aztán már nem is kiabáltam.  
Mit tehettem volna –  
kérek segítséget?  
Ki segíthetett volna?  
Egyedül voltam,  
életemben először,  
senki nem volt velem,  
csak a szájalom és a félelem,  
két éhes, sarokban kaparászó kiskutya,  
akik minden apróságon összekapnak.  
Verekednek a fülbevalókon és az aranymedálon,  
az eljegyzési gyűrűn,  
a 12 személyes, gyulafehérvári étkészleten,  
a Biedermeier bútoron,  
és  
a fűzfa hintaszéken,  
melyet apa készített abból a nagy fűzfából, a folyó kanyarulatából,  
ahol nyaranta halásztunk és fürödtünk.

Én meg ott ültem,  
és nem tudtam másra gondolni, mint  
a nagyapám villájára.  
Hol lehet az a villa?  
Egész életében azzal evett,  
inoxból volt,  
a frontról hozta,  
a második világháborúból.  
Nálunk a faluban  
ez volt az első villa,  
csodájára járt a nép,  
kezükhöz vették, és próbálták kitalálni, hogyan működik,  
a végén nagymama és anya a vitrinbe akarták tenni,  
a porcelánok mellé,  
de nagypapa kivette és továbbra

is azzal evett,  
pedig már nem volt a fronton.  
A háború is jó valamire,  
nevetett,  
erre nagyanyám: ember,  
éjsze szereted a háborút,  
hagyd a ráksulyba azt a villát  
ne is lássam többet.  
De ő nevetett és nem akarta odaadni,  
úgy hordta, mint egy kulcstartót,  
a nadrágján,  
nem ment sehova nélküle,  
inkább nagymamától vált volna meg,  
mint attól a villától.

Apára hagyta,  
a párnája alól vette ki,  
a halálos ágyán –  
de amikor apa is elment,  
a fivéremnek nem kellett,  
mert addigra megjelentek a villák,  
bárki használhatta őket,  
és mindannyian kaptunk belőlük,  
sőt, késeket is kaptunk,  
hogy ne a kezünkkel vigyük az ételt a szánkhoz,  
hogy ne piszkoljuk be az ujjainkat,  
úgyhogy a fivéremnek már nem kellett az a villa,  
úgy, ahogy volt, meghajlítva, görbén,  
nem baj, nekem kell,  
de nekem nem adták ide,  
háborús villa volt,  
és a lányok nem mennek háborúba.  
Már senkinek sem kellett,  
anyám meg továbbra is kézzel evett,  
főleg, amikor azt hitte, nem látja senki,  
így szerette ő,  
és a villát egy fiókba hajították,  
ami tele volt kacattal.

Egész éjszaka kerestem,  
hajnalig,  
de nem találtam sehol.

Most is kerestem,  
felforgattam a múltat,  
a szerteszét települt családom  
tizennyolc tagjával egyetemben,  
a lányommal együtt kerestem,  
aki Spanyolországból jött erre az alkalomra.

Barcelonában él,  
 szappanoperákhoz ír forgatókönyveket,  
 ért hozzá, gyerekkora óta nézi őket,  
 megtanult spanyolul,  
 jobban beszél, mint a románt,  
 itt nem kellett senkinek,  
 ott viszont szerették őt,  
 most boldog.

Ott.

A barátjával jöttek,  
 rendes fiú, csendes – nem kényeskedik az asztalnál,  
 mindhárman kerestük azt a villát,  
 később mások is csatlakoztak,  
 nevettek, kutakodtak,  
 meg-megálltak, könnyeztek, különváltak, összetalálkoztak, beszélgettek,  
 és akkor az jutott eszembe,  
 hogy rendeznem kéne egy nagy lakomát,  
 amire mindenki eljön,  
 egy utolsó lakomát,  
 úgy, ahogy anya szerette összecsiszítani a társaságot  
 a születésnapja alkalmából,  
 tízféle fogással,  
 előételekkel,  
 és végül azzal a tortával,  
 Virginica nénével,  
 és a lakoma alatt,  
 talán előkerül az a villa.

De most, vége,  
 felnyitotta a szemem az a nő,  
 a menő autójával,  
 jó, hogy nem ütött el,  
 valahogy semminek sincs értelme már,  
 kész, nincs többé villa.  
 Akkor, ne is legyen!

Eldobom valahol ezt a zacskót a törött tojásokkal,  
 és beülök egy taxiba,  
 nem húzom tovább az időt,  
 egyenesen a közjegyzőhöz megyek,  
 hogy aláírjuk az iratokat,  
 aztán összegyűlünk mindannyian nálunk,  
 rendelék pizzát a sarkiból,  
 olasz a tulaj, jó a pizzájuk,  
 és azt kézzel kell enni.

Anya így is, úgy is halott.  
 Bolond voltam, hogy idáig kínlódtam.

De tudják meg,  
 azt az embert eszemben sincs eltemetni.  
 Tényleg senki nem akad, hogy segítsen rajta?  
 Egyedül van, teljesen egyedül.  
 Legalább meghalt rendesen?

Egy orvos sem akad itt?  
 Mégiscsak... az is egy ember..  
 Én nem megyek közelebb, nem akarok bajt – de, talán, egy doktor –  
 őket ezért fizetik,  
 ez a mesterségük, nem?  
 Sehol egy orvos?

#### **4. CARMEN**

##### **Orvos, dohányzik.**

Halott. Nem látják?

És ha nem is lenne az, én nem nyúlok hozzá.  
 Csak egy cigire léptem ki, már megyek is vissza.  
 Várnak a betegeim, van, aki három-négy napja vár.

Nem tudnak meggyőzni.  
 Ha meghalt, nem az én dolgom.  
 Ha él, akkor még annyira sem.  
 Hívjátok a rohammentőket.  
 És akkor mi van, ha dugó van, jöjjenek a helikopterrel.

Ha viszont még mozog, akkor jöjjön, jegyeztesse elő magát az asszisztensnővel,  
 három-négy hét múlva talán megvizsgálom.

Gőzöm sincs, miért lőtték le, de lefogadom, volt rá okuk. Ideje lenne hinnünk már az égi  
 Gondviselésben, vagy mi volt az, amiben a görögök hittek. Párkák. Vagy Fúriák.

Halott, jól látszik innen is.  
 Nem kell hozzá orvosnak lenni, hogy megállapítsd.

És egy szót se halljak a hippokratészi esküről –  
 ki hisz manapság olyan eskükben,  
 melyeket háromezer évvel ezelőtt talált ki valami naturista erdész,  
 aki egy meleg országban élt, gyökerekkel táplálkozott,  
 és nem volt szüksége házra, autóra, divatos ruhákra?

Véletlenül se érezzék úgy, hogy tartozom maguknak valamivel.

Ismersz olyan szerelőt, aki ingyen javítja meg  
 az autódat?  
 Az ügyvéd vajon ingyen dolgozik?

Tudsz olyan programozót, aki a közjóért dolgozik,  
olyan szakit, aki elmondja telefonon,  
hogyan javítsd meg magad, a hűtőszekrényedet  
vagy a tévédet?

Létezik olyan pap vajon, aki ingyen temeti el  
a szüleidet vagy a szeretődöt?

Akkor miért várja el mindenki, hogy az orvos ugorjék segíteni  
a legkisebb jajgatásra,  
hogy az emberi szenvedés teljes történetét végighallgassa,  
anélkül, hogy zokogásban törne ki,  
egy lyukas zsákhoz hasonlatosan, amelyikbe mindenféle szemetet beledobhatsz,  
hogy mérgezze az agyát a páciensek fájdalomával,  
hogy orvosságokat, megoldásokat találjon,  
hogy mindent tudjon, mindent megcsináljon?

Egy ideje már nem mondom senkinek, hogy orvos vagyok,  
a bulikon, vagy amikor a barátokkal kimegyek a városba,  
hogy ne kezdjen nekem minden jöttment gyónni,  
hogy elmondja, mitől szenved,  
hogy megmutassa a legintimebb testrészeit,  
mint valami kéregetők, akik az eltorzult, beteg  
testüket mutogatják,  
rimánkodó hanggal és űzöttállat-tekintettel.

Nem akarom tudni,  
hogy fáj a feje időváltozáskor,  
hogy ég a gyomra bulik után,  
és, doktornó, mit szedjek, hogy elmúljon az aranyerem?  
Meg a csuklás, meg a szédülés, amikor felkelek az ágyból,  
zöld a vizeletem,  
fájnak az ízületeim,  
dagadnak a lábaim,  
amikor eszek, görcseim vannak,  
hogy eshetnék teherbe mesterségesen,  
meg tudja mondani, hol végeznek zsírleszívást,  
kérem, lyukassza ki a hat hónapos lányom fülét,  
ihatok xanaxra sört,  
a tetraciklint gyártják még?  
Tényleg káros a C-vitamin?

De néha megrétfál  
a képzelőerőm,  
beszélgetek valakivel, aki tetszik nekem,  
és hirtelen látni kezdem a körkörös izmát,  
a trombitásizmát,  
az orrháti izmát,  
utána lejjebb irányítom a tekintetem,  
a nagy mellizom felé,

felkarközelítő izom,  
 bicepsz, tricepsz, a csavaróizom,  
 a nagy hátizom,  
 a lapocka alatti izom,  
 a nagy fűrészizom, majd még lejjebb,  
 a szeméremdomb felé, csípőizom,  
 és annál is lejjebb,  
 és arra eszmélek, hogy számolom az izmokat, csontokat, szöveteket,  
 és egyáltalán nem figyelek arra, amiről beszélek,  
 nem látok már embereket,  
 csupán izmokat, csontokat, szöveteket,  
 szerveket, nedveket,  
 húst.

Nem, nem akarok már orvos lenni, csak a rendelőben,  
 azon kívül  
 azt mondom majd, színésznő vagyok,  
 és akkor mindenki színházzal beszél velem,  
 vagy könyvekről,  
 vagy filmekről.  
 Milyen jó, hogy senki nem kér diagnózist  
 remek alakításokról,  
 lírai finomságokról,  
 még a rendezői víziókról sem,  
 nem kérdez meg senki, hogy a dikció, a gesztus, a testtartás  
 helyes-e, vagy lehet-e még rajtuk javítani,  
 az érzelmek szakértője vagyok,  
 de senki nem akarja megtudni, hogy betegek-e az érzelmei,  
 talán vírusosak-e,  
 piros pörsenésekkel vannak-e tele,  
 vagy kis, fekete-zöldes foltokkal.

Ha akarnák, elmondhatnám nekik,  
 hogy veszélyes érzelmeik és érzéseik vannak,  
 amelyek egy halálos vírus sebességével  
 terjednek szét a világban.  
 Tudtunkon kívül  
 fertőzzük egymást,  
 közvetlenül,  
 de más, például kommunikációs eszközökkel is, mint  
 irodalom, film, színház, televízió.  
 Így terjednek a legszörnyűbb betegségek,  
 melyek tömegesen gyilkolnak,  
 tönkrevágnak és üressé, szegénnyé, meddővé tesznek:  
 a közönytjárvány,  
 a telítettség-hullámok, a sugárzó kapzsiság,  
 a krónikus önsanyargatás,  
 az akut irigység,  
 a kis, halálos szerelem, ami rózsaszínű, édes és rohadt,

halk, csámcsogó hangot adva hull darabokra,  
amikor hozzáérnek,  
porrá zúzza az első ütés,  
annyira törekeny.

De mind közül a leggyorsabb,  
ami minden erődtől megfoszt,  
lassan gyilkol és egészen megsemmisít,  
rosszabb a szklerózis multiplexnél,  
fájdalmasabb a végstádiumban levő ráknál,  
ragályosabb az influenzánál,  
minden emberi kapcsolatot beszennyez,  
megmérgez minden élet,  
nem más, mint a szájalom herpesze.

Óvakodnod kell,  
izolálnod kell magad,  
nehogy hozzáérj valaki máshoz,  
nehogy egy levegőt szívj  
másokkal,  
és semmiképp ne érezz szájalmat,  
mert abban a pillanatban elkapod a betegséget.  
Ne szánd az öregeket,  
a gyerekeket vagy a terhes nőket  
szájalom nélkül kezeld ezeket a testeket,  
nem másak, csupán csak testek,  
ficáncolnak,  
igyekeznek, ígérnek, megbánnak,  
összeszedik magukat, szárnyalnak,  
dolgoznak, táncolnak, közösülnek, szaporodnak,  
szülnek, vizelnek, székletet ürítenek, hánynak,  
iskolába járnak, politizálnak,  
harcolnak háborúkban, sztrájkokban, és korszakalkotó felfedezéseket tesznek,  
és beledöglenek abbéli igyekezetükbe,  
hogy életben maradjanak.

A szájalom egy perverzión,  
szappanoperákba való,  
vagy templomokba, gyászmisékre,  
de itt, az útkeresztveződésben,  
nincs helye a szájalomnak,  
pont úgy, ahogy a gyógyászatban sincs,  
esetleg talán az állatgyógyászatban.

Úgyhogy az ott, ha még nem halott, csak sajnálhatja.

Nekem meg lejárt a cigiszünetem.

## 5. DANA

### Mobilon beszél.

Dana. Igen, én hívtalak. Az asztalodon hagytam, ott, a mappa alatt. Igen. Elmarad a jövő hétre. Csaó... Mit? Jó, jó. Mennyit? Nem, nem viszed túlzásba. Oké, neki is. Na, pá! *(Felveszi)* Dana. Igen, én. Úton vagyok, Corina. Dugó van. Igen, itt bolondulás van. Nem tudom, valakik lövöldöztek. Nem, nem viccelek. Nem, ígérem, hogy nem kések. Volt egy sürgős ügyem, IGEN, Corina. Mondtam már, hogy nem kések. Jó, nem bízatsz bennem. Igen, nálam van. És a dokumentáció is. Tíz százalékig. Sok, tudom. De ilyen a piac. Oké. Jó, azt mondtam, jó – olvasd át még egyszer. Ahogy akarod. *(Hosszú szünet, bólint és iszik egy kávésbögréből.)* Akkor hagyj, megbeszéljük útközben. Mindjárt, mondtam már! *(Szünet, iszik.)* Hogy innék kávé, vezetek, mondtam már! Jó, menj be és sétálgass a duty-free-ben. Oké. Nehogy már! Na, perc és ott vagyok. Pá!

*(Leteszi. A mobilba.)*

Hey, Axel. Sorry, I was talking to... it doesn't matter. I look forward too. Oh, Axel...are you trying to ...hm, youknowwhat me? Ha-ha-ha... of course, a joke. Ok, now – seriously: is there anything I can do you for? Ha-ha! Absolutely. Tonight? Dinner? I don't know...no, tell me. YOU tell me. Hold on a minute. *(Vonalat vált.)*

Igen, Corina. Hogyhogy nem tudod, mit csinálj? Ja, unatkozol? Hát... menj be a Victoria's Secretbe, és vegyél nekem egy rend fehérneműt, tudod te, melyikből. Nekem feketét. Vegyél magadnak is. Olyan Kikit. Jó, menj – szórakozz egy kicsit, én is most érkezem. Na, pá. *(A mobilba)*

Yes. Yes...Let me check my program. Yep. Great. Let's do that. See you there. Sure, bye. *(Csend. Iszik a kávéból. Sóhajt. Hívás.)*

Dana. Aha. Igen. Persze, hogy igen, hát épp odamegyek. Mit? Nem, nem... minden under control, nyugizál. Igen, tudom. Igen. TUDOM. ...tényleg?! *(Szünet)* Igen, kávé iszom. Hogy érted, hogy feljavított? Nem, egyszerű fekete, cukor nélkül. Igen, elvégeztem azokat a jógyakorlatokat. Igen, anyu...!!! Minden nap elvégzem. Nem. Hidd el, nem! Kordában tartom a félelmemet. Nagyon jól kordában tartom. Jól vagyok, hallod? Kérlek, ne tarts fel, lekésem a gépet, és akkor oda a projekt.

Igen, Corina már ott van. Még az alsóneműje is talál ehhez a projekthez. Annak az Axelnek bejött, láttam, hogy néz rá. Az összes aligazgató úgy néz rá, *nice piece of ass*.

Bocs, tudom, nem állsz jól az angollal. Azt jelenti, hogy jó bőr. Igen, nagyon jó. *(Szünet)* Kedves vagy. Jó, hagyjuk ezt. Hagyjuk ezt... *(Felcsattan)* Nem, TUDOD JÓL, hogy jó bőr. Ne tedd itt az ártatlant. *(Iszik)* Kérlek, ne nézz hülyének. *(Szünet)* Te tényleg most akarsz beszélni erről? *(Szünet)* Telefonon? *(Szünet)* Nem, nem vádolnak. Tudod mit, felejtjük el. *(Szünet)* Figyelj, vezetek, dugóban vagyok, és le fogom késni a repülőt, ha még sokáig feltartasz. *(Szünet)* Igen, igazad van, nem te tartasz fel, különben sem tudok továbbmenni. *(Iszik)* Jól van, beszéljünk. *(Szünet)* Tudom. Egész egyszerűen tudom. *(Szünet)* A múltkor, amikor lekéstem a gépet. Nem mondtam... mert nem mondtam. Mindegy, te azt hitted, hogy Londonban vagyok, azon az igazgatói ülésen. De nem tudtam elmenni. Nem csupán a repülésiszonyom miatt. Születésnapom volt. Gondoltam, nem tragédia, hazamegyek, ő meg örülni fog nekem. De te nem voltál otthon, tudod? Falun voltál, a házikónkban, egyedül a svájci muskátlikkal és a kerti lámpások társaságában. Persze. Gondoltam én. Dehogy gúnyolódom. Hadd mondjam már el! *(Szünet, kivesz a kézitáskájából egy lapos üveget, iszik.)* Ott vagy még?

Jól van. Úgyhogy odamentem, hogy meglepjelek. Nem is tudtad, ugye? *(Iszik)* Ez nem alkohol, hányszor mondjam még! Mit akarsz, alkoholszondás telefont? *(Szünet)* Nem, ÉN egyáltalán nem ellenőriztelek, csak meg akartalak lepni. Igen, pontosan három hónapja. Jó, hát elmondom most! Na, és képzeled, ki lepődött meg – beállok a garázsba, amilyen csendben csak tudok, és indulok be a konyhába, még szerencse, hogy van az a kisablak, és szerencse, hogy benéztem, mielőtt bementem volna. Úgy tűnt, valami különös hangokat hallok – mondom magamban, csak nem dugja a szakácsnőt a férjem, ha-ha! – és nem, nem a szakácsnő volt, hanem Corina. A vacsora maradékai között, valami nyamvadt szendvicseken, még arra sem voltatok képesek, hogy rendeljeteek egy pizzát vagy valamit. Várj, valaki hív. *(Vonalat vált)*

Dana. És ezt most mondd? Gondolhatod, hogy nincs más választásom. Oké. Igen, értem. Jó, hagyd, elintézzük valahogy. Küldd át mailen. Igen, tudom. Tudom, mondtam, hogy tudom. Nem, ne félj, elboldogulok. Oké. Oké. JÓ. Cristina tudja? Nem? Megmondtam, hogy efelől nyugodt lehetsz. Tényleg lekésem a gépet. Azt hiszem, ma nem jutok ki innen. Figyelj, azt hiszem, itt hagyom a kocsit, megtennél valamit nekem? Oké, köszö... Küldj egy autót utánam a Revoluției-ra. Igen, oda – a régi Lenin, a kórház mellett, mert gyalog megyek a megállóig – és küldj valakit, hogy ezt vigye el. Ott annál a körforgalomnál, az Ambasadornál. A másik oldalon. Oké, hívlak, amint odaérek. És jó lesz minden. Oké. Én is. See ya. *(Leteszi)*

Még itt vagy? Jól van, mondom tovább. *(Iszik)* Úgy... és... ő nagyon jól csinálta. Ügyesen nyögdecselt, mint azokban az xxi-es filmekben, és ki-kihúzott innen-onnan magából egy-egy darab szalámit, egy-egy uborkát, egy-egy szelet citromot – és így láthattam, milyen jól néz ki a kislány, semmi cellulitisz, feszes bőr, a hasán semmi hár, kemény mellek, és tényleg kellemes volt nézni, milyen jól mozog. Szép volt, a barna combjaival és a keskeny csípőjével és abban a Victoria's Secret-es fehérneműben. *(Szünet)* Persze, hogy igazat mondok, talán úgy tűnik, hazudok? *(Iszik)* Igen. Valószínűleg. Bocsáss meg egy pillanatra... *(Vonalat vált)*

Igen, Corina. Igen. Szájvizet, rágót, intravénás C-vitamint és egy erős kávé. Dorin küld utánam egy kocsit. Úgy... öt perc múlva. Ott, igen. Igen. Azon iparkodom, hogy ne késsek el, amint ezt hallhatod is. Más kérdés? Corina, elég legyen már, mindjárt ott leszek! *(Szünet)* Hogyan? És te ezt tudtad? Elfelejtetted... Jó, megoldjuk. Igen, tudom, Corina! Tedd, amit mondtam. Oké, jól van – én is. *(Vált)*

Igen. Hol tartottam? *(Szünet)* Úgy. Mit tehettem hát, újból kiálltam a garázból a kocsival, és visszamentem a reptérre, mert van ott egy non-stop szolárium, masszázs és fitness, és egész éjjel nyomattam az endorfint. Aztán, amikor megjöttem „Londonból”, hoztam neked egy whiskyt, úgymond a duty-free-ből, és te nagyon kedves voltál. Azóta Corina minden kiküldetésre velem jön. Gondolom, megérted, ugye? Úgyhogy nem vágyom meglepetésekre, nem késhetem le ezt a gépet. *(Szünet)* Persze, most meg én vagyok a perverz. Igen, ittam – na és? Nem vezettem. Tudod jól, hogy pánikrohamaim vannak a repülőn. *(Szünet)* Ne, tényleg...? Számár vagy. *(Lélegzetet vesz)* Az van, hogy rosszul vagyok a repülőn. Nem alkoholista vagyok, csupán stresszes. Várj egy pillanatra. *(Vonalat vált. Szünet, iszik, sóhajt. Nem beszél, nyilvánvalóan szüksége volt egy kis szünetre a beszélgetésben.)*

Bocs, Corina, a barátnőd volt a másik vonalon. Nem gúnyolódok. Mi bajod megint? Csak úgy mondtam. Ne, hagyd, ne erőlködj. Persze, szerintem is hülye téma. Fejezzük ezt be. Nem, nem haragudtam meg, miért haragudtam volna meg? Neked is. Na, pá! Van, van... jó, puszillak, jól van...! Igen, tudom. Én is téged. *(Szünet, iszik. A mobilba.)*

Dana. Hey...sure, I'll get it. Anything else? No, everything is fine. I'll be there. Sure, look forward to. We'll have a great night. Bye, Axel. Take care. *(Vonalat vált)* Dana. Igen, Corina, hát menjél. Mindent megvettél? Számlákat is? Elszámolható, persze. Nem probléma. Leárazva? Nagyszerű! Hallod, ha nincs más dolgod, hívd fel te is Dorint, hogy ne felejtessen el a Fordom után küldeni valakit, nehogy elvontassák, ha újra elindul a forgalom. Hagyd, érkezem én is tíz percen belül. Ha mégsem, akkor van egy másik is vagy két óra múlva. Megoldod te, nincs para. Na jó, érkezem. Jól van, hívnak most, azt hiszem, a sofőr. *(Vált)*

Dana. Hogyhogy nem tudtál megállni? Továbbhajtottál anélkül, hogy megálltál volna? Nem voltam ott? Hát persze, hogy nem voltam, nincsenek szárnyaim! Nem hiszem el... Milyen rendőrség?! Hagyd a francba a rendőrséget – kifizetem én a büntetést. Fordulj vissza, de most! Hogyne tudnál! Betérsz jobbra az első utcába, és... Igen. Igen. Hogyhogy nem tudsz? Oké. Oké, nem kiabálok, bocsánat. Bo-csá-nat. Oké. Elértél a sarokig? Maradj ott. Hogyhogy nem tudsz? Kapcsold be a vészvillogót. Hadd dudáljanak. Igen, és? Egyszerűen állj meg, és várj meg! És akkor mi van – én kifizetem a büntetést, nem megmondtam? Várj meg ott, ha mondom! Várj meg, amíg megérkezek! Úton vagyok. Úton vagyok.

## 6. LELO

### Egy szuka.

Csak át szeretnék menni az úton.  
Ez olyan nagy kérés?  
De ő csak áll az út közepén,  
és a jelzőlámpák nem működnek,  
én meg nem tudok egyedül átkelni,  
ennyi tekintettől körülvéve,  
azon gondolkodom,  
ki fogja rám dobni közületek az első követ?

Csak át szeretnék jutni a túloldalra.

Ennek érdekében utat kell keresnem,  
hogy közel kerüljek.  
Hozzátok.

Ki fog közületek a fülemtől fogva felakasztani,  
csüngő lábakkal fellógatni,  
késsel hasba szúrni,  
belém rúgni,  
azt üvöltöni, hogy mars innen, te dög, te szopornyicás, te korcs,  
az aszfalthoz vágni  
nevetve,  
szöges drótot körém tekerni,  
és egy fára felakasztani,  
hogy egyre halkuló vonítással múljak ki,  
szűkölve, mint a kölykeim, akiket vízbe öltetek,  
megfojtottatok,  
még a szemük se nyílt ki,

még sírni sem tudnak,  
 gödörbe dobtátok őket, és földet hánytatok rájuk,  
 mert az apjuk nem fajkutya volt,  
 mert az anyjuk nem fajkutya volt.  
 És mivel korcsoknak születünk,  
 megérdemeljük az eutanáziát.

Mi, kutyák, körülbelül négyszáz szót ismerünk fel:

Megyünk sétálni?

Jó kutya –

gyere enni –

kérsz?

Földre, földre, ha mondom,

ül,

fekszik,

ügyes,

édes, édeske, szépecske,

gyönyörűcske,

NEM, azt mondtam, NEM.

Gyere ide.

És felismerünk még pár dolgot:

a jóságot, a szelídséget, az emberséget,

a törvényt, az erkölcsöt.

Az együttérzést.

De az emberek – az emberek bonyolultak,  
 ők nem ismerik fel ezeket a szavakat,  
 amikor TÖRVÉNYES menhelyekre gyűjtenek össze bennünket,  
 amikor lelőnek, megmérgeznek és kiéheztetnek ERKÖLCSÖSEN,  
 és amikor krematóriumokban elégetnek bennünket, azt  
 EUTANÁZIÁNAK nevezik.

Ez igen, ez ismerősen hangzik,

Felismeritek a szót, ugye?

Éhes, zörgő csontú

kutyák ezrei, EGYÜTTÉRZÉSBŐL megölve

és elégetve.

Amelyiket pedig kóborgás közben kapják el,  
 és nincs törzskönyvezve,  
 azt ott helyben megölik a jóra való emberek,  
 akik csupán annyit szeretnének, hogy legyen az utca tiszta.

Majd miután végeztek a gazdátlan ebekkel,  
 a mesztickekkel, a kóbor kutyákkal, át fogtok térni a gazdás kutyákra.  
 Amelyek elszöknek otthonról, vagy elvesznek.  
 Annak ellenére, hogy ők, a gazdás kutyák, általában tiszta fajkutyák.  
 Genetikailag kiválasztottak. *Árják*, hogy úgy mondjam.  
 Vigyázzatok a kutyáitokra – vagy inkább, ha megbetegszene

vagy megöregszenek, és nyűggé válnak,  
engedjétek ki őket az utcára.

A miskárolók majd rendet raknak  
ebben az országban.

És miután megszabadultatok a kutyáktól, a kéregetőkön a sor.

Ők is voltaképpen kóbor kutyák.

Tele betegségekkel, hiányzó végtagokkal, a ravaszok!

Az EGYÜTTÉRZÉSETEKRE akarnak hatni.

Azt hiszik, vannak jogaik.

Miért lenne, talán emberek ők?

Nem – rosszabbak a kutyáknál.

Mutassátok csak meg nekik, mi a valódi EGYÜTTÉRZÉS.

Tanítsátok meg, mi az igazi EMBERSEÉG.

Gyűjtsétek össze menhelyekre, miskároljátok ki és tegyétek oda dolgozni őket.

Elvégre azért szegények, mert hülyék.

Nem dolgoznak.

Meg kell nevelni őket, kicsitől nagyig, nőt, férfit, mind.

Hogy dolgozzanak.

És ha nem állnak be a sorba, akkor ez van.

Ti megpróbáltátok.

Második lépésben végre kitakaríjtátok ezt az országot.

Hogy nyugodtan kávézhassatok a teraszokon,

és a purdék-korcok ne kéregessenek aprót a szupermarketeknél,

és ne lássatok a parkokban több szemetet.

A közjó érdekében.

Aztán áttértek a cigányokra.

Mit romák, kinek hiszik magukat, maholnap azt kérik, hogy vikingeknek hívják őket.

Mikor valójában csak kutyák.

Akik megszöktek a rácsok mögül, és bekóborolják Európát,

és románnak adják ki magukat,

a pofátlanok,

ők, akik nem Decebaltól és Traiantól származnak,

hanem a kutyáktól.

Amolyan Gangesz-partiaktól.

Mert szaporodni azt szaporodnak. Pont, mint a kutyák.

Analfabéta kutyák, nem tartják be a szabályokat,

nem hagyják, hogy a társadalom beidomítsa őket,

gazdájuk sincs, veszélyesek, lopnak,

a házaik közelében vackolnak le,

a szemétkajtatnak.

Veszélyes kutyák.

Kutyák.

És ha még nem került a parlament elé a törvény,

nem számít, oda fog majd kerülni, elhihetitek.

És szabad lesz nektek is kutyákat ölni,

mindenféle kutyát.  
Például homoszexuálisokat, nyomorék kölyköket,  
depressziósokat.  
Ők is egyféle kutyák.

Tudjátok mit? Mégis el akarok árulni nektek egy titkot.  
A Föld összes faja közül egyik sem hasonlít jobban az emberhez, mint a kutya.  
Egyetlen más faj sem ilyen parázna.  
Nem bocsát meg ilyen könnyen, nem tér vissza ahhoz, aki megütötte,  
nem fut el otthonról, hogy aztán hazatérjen,  
nem eszik annyi szart,  
olyan jóízűen,  
nem dug ott, ahol éri,  
akivel éri,  
ami után felhengeredik, lábai a levegőben,  
ártatlanul, játékra készen.  
Ezen a világon egyetlen más faj sem  
olyan jó barátja az embernek,  
egyetlen más faj sem olyan kedves,  
olyan édes, olyan hazug.

De az ember nem hasonlít a kutyához.  
Az ember a farkashoz hasonlít.

Én csak át akarok menni az úton.  
Melyikötök fog eutanáziát alkalmazni rajtam?

## **7. NINA** **Rendőrnő.**

El tudná valaki mondani pontosan, mi történt itt?  
Ön?  
Nem látott semmit?  
Itt volt, amikor történt?  
Nem tudja?  
Milyen autót vezetett?  
Melyik irányba távozott az az alak?

Jó lenne, ha legalább egyikük kinyitná a száját. Volt-e valaki az áldozat mellett az autóban?  
Az az ő autója, ugye? Az a kék Duster, járó motorral, amit most emelnek fel a fiúk, ugye? Kérem,  
értsék meg, azt kérem, hogy legyenek őszinték, és mondjanak el mindent, amit csak tudnak, itt  
komoly nyomozásról van szó.

Találnom kell legalább egy tanút,  
érkezett egy hívás az őrsre,  
névtelen,  
valahonnan egy irodából,

valaki odacsengetett és azt mondta,  
takarítsatok fel,

helyszíneljétek, azután  
térjen vissza minden a normális kerékvágásba,  
egy órája áll a forgalom,  
de a jelzőlámpán levő kamerákon nem látni semmit,  
ma sem működnek,  
szokás szerint.  
Küldjétek ki Ninát,  
mondta szórakozottan a főnök,  
a nagyfőnök –  
mi komoly ügyekkel vagyunk elfoglalva,  
menjen hát ő,  
úgysem tudunk semmilyen munkát adni neki.  
A közlekedésnél sem jó,  
mondta a másik főnök,  
egy kisebbik,  
azon a héten, amikor ő irányította a forgalmat,  
több koccanás volt, mint máskor egy évben.  
Nem én tehetek róla, mondom –  
és csak bámultak rám azok a férfiak,  
sőt, egyes nők is.

A nők, mondja a főnök,  
a nagyfőnök –  
nem alkalmasak,  
se katonának,  
se rendőrnek,  
és mégis, milyen különös, mostanában egyre több helyet biztosítanak az akadémián,  
felsőbb utasítás,  
gondolom, velük is kell kezdeni valamit,  
szerencsétlenekkel.

Amíg fiatalok,  
még kiküldjük őket terepre,  
mindig férfi kísérvél,  
aki megmondja nekik, mit kell csinálni,  
hova nézzenek,  
hova parkoljanak,  
mit írjanak,  
a férfi mindig rangidős –  
végül is jó ez így,  
ilyenképpen  
munkahelyeket teremtettünk,  
tisztelnek, hogy a nőinket kísérgessék,  
hogy azoknak is meglegyen a maguk elégtétele:  
rendőrösdit játszhatnak.

De egy bizonyos kor után,  
mit lehet várni tőlük?

De akkor nem értem,  
miért engem küldtök  
egy gyilkossághoz?  
Miért nem ülhetek az íróasztalnál, mint eddig,  
hogy hasznosnak bizonyuljak  
papírmunkát végezve,  
mint egy titkárnő,  
vagy az archívumban,  
vagy az iskolákban,  
hogy elmagyarázzam a fiataloknak, mi a helyzet a fiatalkori bűnözéssel?

Mehetnék a megelőzéshez, az oktatáshoz – bárhova, ahol nem hibázok,  
Vagy ha igen, a hibáknak nincs következménye,  
elvégre a megelőzés lyukas garast ér,  
különben is, ki hisz már manapság az oktatásban?

Mert itt szó sincs gyilkosságról,  
mondja a főnök,  
a nagyfőnök,  
úgy hallottam, kisanyám, szorgalmas vagy,  
karriert akarsz,  
na hallgass ide akkor,  
semmi dolgod, kisanyám,  
elmész ténymegállapítani,  
jön a törvényszéki orvos, elviszi az áldozatot,  
hívjuk a családot,  
balesetről van szó,  
halálos kimenetelű,  
cserbenhagyásos.  
Nem tudjuk, ki,  
nem tudjuk, hogy,  
nem tudjuk, miért,  
nincs indítékunk, úgymond,  
tehát a nyomozást beszüntetjük.  
Na, nyomás ténymegállapítani,  
dossziét összeállítani,  
mert ez háromnapos meló,  
és nem állhatunk le!

Hogyhogy, hisz valakit lelőttek,  
ez gyilkosság –

eh, nagy dolog! tévedés volt,  
közlekedési baleset,  
mert közlekedés közben történt,  
meg ne halljam, hogy még egyszer azt mondod, „gyilkosság”,

még hogy gyilkosság – miféle gyilkosság?  
Túl sok tévét nézel,  
azokat az amerikai filmeket,  
szexi nőekkel, akik pisztolyt hordanak  
és hadseregnyi férfit irányítanak –  
ugyan ki hiszi el?

Ez egy kemény szakma, kisanyám,  
lábszagtól és spermaszagtól bűzlik,  
mi itt nem játszadózunk,  
kisanyám,  
mi nem hordunk kesztyűt,  
és főként,  
ez nem Amerika.

Nálunk a nőket, ha rendőrnök,  
legtöbbször a drogelhárítási csoport használja,  
amikor egy-egy rajtaütéses akciót szervezünk,  
rövid szoknyába öltöztetjük őket,  
befújuk őket az elkobzott parfümökkel,  
és szeretjük őket egyenruha nélkül látni,  
egyem a szívüket,  
mert némelyikük tényleg szép.  
Azonkívül az erkölcsrendészeten használjuk őket,  
amikor egy nagyobbacska stricit akarunk behálózni,  
és beépített ügynökként dolgoznak.

És mondok még neked valamit,  
mondja a főnök,  
ha valaki ott azzal próbálkozna,  
bárki arra merészelne célozgatni,  
hogy egy nő lőtt,  
valamilyen pisztollyal,  
bejelentett vagy bejelentetlen lőfegyverrel,  
röhögj szembe,  
és kérj tőle tanúvallomást,  
adja írásba, hogy is nézett ki pontosan az a nő,  
adja meg az autó márkáját, rendszámát és színét,  
a fegyver típusát,  
és ha valamit is elvét, az hatóság félrevezetése,  
amiért 3-tól 5 évig terjedő fegyház jár.

Úgyhogy megkérdem önöktől,  
komolyan  
látott-e valaki valamit?  
Lőtt-e valaki bármilyen fegyverrel,  
vagy közlekedési baleset volt,  
kiszállt az alak az autóból,  
talán szívproblémái voltak, vagy hasonló,  
és összeesett a körforgalom kellős közepén,

ahol is halálos kimenetelű  
balesetet szenvedett.  
Minden bizonnyal így történt,  
de ha valaki jobban tudná, most szóljon.

Ha nem, akkor kérem, itt írják alá –  
mindent pontosan úgy írtam le, ahogy történt.

És most oszoljanak, kérem!  
Nincs itt semmi látnivaló.  
Nincs mit elmesélniük –  
persze a sajtó kiszínezi majd mindent,  
tücsköt-bogarat össze fognak hordani,  
de ti láttátok: nincs itt semmi – semmi különös,  
egy hétköznapi esemény, egy egyszerű életesemény,  
mi másról beszéljünk,  
mi másról írjunk?

*Fordította: Székely Csaba*

## DRAMATURGIE CONTEMPORANĂ

### ÎN SPAȚIU

Yvette Jankó Szép scrie despre spectacolul *Homemade* în regia lui Márta Vargyas, de la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj. Producția creată cu metoda *devised theatre* a fost precedată de un proces de lucru mai lung, cu implicarea unor specialiști în psihologie și a studenților de la specializarea teatrologie: la baza spectacolului realizat în colaborarea echipei creative cu actori clujeni sunt mai mult de șaptezeci de interviuri și o muncă de cercetare preliminară.

Radu Afrim a regizat al treilea spectacol la compania maghiară a teatrului târgumureșean. După *Castingul diavolului* și *Tihna*, Afrim semnează atât textul cât și regia spectacolului *Pasărea retro se lovește de bloc și cade pe asfaltul fierbinte*, în care cotidianul comunismului din anii 1970-1980 apare în viețile aproape supra-realiste ale locatarilor unui bloc. Un spectacol cu o vizualitate abundentă, Boglárka Gál îl interpretează ca un spațiu al memoriei colective, ce se bazează pe nostalgia spectatorilor, ironizând-o în același timp.

András Visky este autorul și regizorul spectacolului *Porno*, producție care face parte din repertoriul teatrului din SatuMare, dar realizată cu artiști invitați din Cluj și care, la rândul său, invită spectatorii în epoca de dinaintea schimbării de regim. În spectacolul lui Visky, opresiunea zilnică, amenințarea serviciului secret și problematica opusă a libertății sunt întruchipate în figura și monologul personajului principal feminin.

### ÎN PROGRES

Csaba Székely face parte din generația scriitorilor de după schimbarea de regim: el s-a reorientat de la proza scurtă către dramaturgie, iar în prezent lucrează mai ales ca dramaturg. Lilla Proics l-a întrebat despre evoluția teatrului din Transilvania, relația dintre chestiuni publice și teatru și despre posibilitățile oferite de situațiile limită. Interviuul mai atinge subiecte precum dificultățile muncii creative, constrângerile formale și tematice ale textelor scrise la comandă, textura vie a materialului și construcția conștientă.

În acest interviu Péter Kárpáti vorbește despre faptul că, în teatru, creatorii lucrează împreună cu spectatorii. Gândurile sale sunt expresii ale acestei metode creative: el vorbește despre textul dramatic, despre mediul dens al teatrului, improvizăție, voyeurism și situația de a fi privit, precum și multe alte chestiuni dramaturgice.

Kludia Antal discută despre activitatea companiei Dollár Papa Gyermekei (Copiii lui Papa Dolar) cu autorul-regizor maghiar Tamás Ördög, concentrându-se asupra procesului de creație prin care drame clasice sunt radical rescrise pentru noile lor producții. Interviuul mai atinge subiecte ca „traducerea” pieselor, întâlnirea dintre realitate și ficțiune, precum și spațiile teatrale aparte ale spectacolelor.

Președinta Breslei Dramaturgilor Teatrali, Annamária Radnai vorbește despre libertatea dramaturgului de scenă, problematica prestigiului regizoral, personalitatea dramaturgului și munca legată de text. Radnai susține că este la modă să scrii piese, cu toate că tradiția teatrală și limbajul dramatic maghiar sunt relativ noi în comparație cu țările anglo-saxone. În decursul discuției avem prilejul să cunoaștem și activitatea Forumului Nou, una dintre cele mai importante platforme pentru dramaturgia maghiară contemporană.

Traducătoarea Mária Albert, cadru didactic al Universității de Arte din Tg-Mureș, vorbește despre posibilitățile atelierului de traducere din cadrul universității care funcționează la limita dintre creația individuală și cea colectivă, despre dificultățile și provocările traducerii textelor dramatice contemporane. Din discuție aflăm în ce măsură colaborarea cu Lark Play Development Center oferă posibilitatea schimbului cultural: autori americani conduc ateliere de scriere dramatică pentru studenții universității, iar textele unor dramaturgi din Transilvania sunt prezentate în spectacole lectură în SUA.

### ÎN CARTE

Rozália Brestyánszky Boros lucrează ca dramaturg de scenă la un teatru maghiar din Serbia. A adaptat, tradus și scris mai multe piese de teatru, multe din ele fiind prezentate pe scenă. În 2015, o instituție maghiară din Serbia, Institutul Cultural Maghiar din Voivodina, i-a publicat cinci drame într-un volum. Cartea intitulată *Valuri*, cu texte dramatice mai ales despre destine individuale sau ale unor comunități mici, este recenzată de Márta Vargyas.

Editura Koinónia din Cluj a publicat mai multe volume de dramaturgie semnate de András Visky. Cel mai recent volum, publicat în 2016 și intitulat *Afară de aici! (Ki innen!)* conține șapte „experimente teatrale”. În recenzia sa, Tünde Kocsis enumeră caracteristicile comune ale textelor: majoritatea acțiunilor se desfășoară în comunism, conțin în mod caracteristic puține personaje, sunt frecvente trimerile biblice și toate provoacă la regândirea rolului femeii în constelațiile socio-politice prezentate.

Aureliu Manea a fost un regizor cu un univers aparte, numele lui fiind purtat de teatrul românesc din Turda. Casa Cărții de Știință din Cluj a publicat în 2012 un volum cu trei piese într-un act și alte scrieri ale lui. Pieseile suprarrealiste într-un act, cu arhetipuri și stimuli vizuali puternici au fost puse în scenă de Gábor Tompa la Teatrul Național din Cluj în 2013. Johanna Bertóti ne-a scris o recenzie despre cartea.

### DEZVELIȘ

Distanțându-se de tradiția literară a dramaturgiei maghiare, Panna Adorjáni analizează – din perspectiva criticului și a creatorului de teatru – trei texte dramatice contemporane din Transilvania: *Măcelarii* de Csaba

Szabó Róbert, *Bolero* de Péter Demény și *Pianul lui Bartók* de Zsolt Láng. Concluzia ei este că dramele studiate sunt povești ale clasei mijlocii intelectuale, ale excelenței și excepționalității.

Márta Bodó își asumă studierea teatralității atunci când încearcă să plaseze câteva texte de spectacol pe o scară de la poziția de „scriitorului dur” până la teatrul comunitar. Textele studiate: *Iulia* al lui András Visky, *Cartea bătrânilor*, după poeziile lui Domokos Szilágyi și *Funcții* abordează și provoacă paradigmele text și spectacol, respectiv echipă creatoare și spectator.

Să întâmpinăm cu admirație sau cu frică noile posibilități ale animalității în dramaturgia postdramatică sau post-antropocentrică? – își pune întrebarea Veronika Darida. Pornind de la dramaturgia lui Péter Kárpáti, autoarea studiului tematizează măsura în care animalul poate să însemne o depășire a paradigmei umane, felul în care poate să lărgească limitele percepției teatrale și să modifice teoriile tradiționale despre reprezentare și recepție.

Eseul lui Andy Boyd intitulat *Împotriva dramaturgiei pedepsei* – tradusă de Noémi Krisztina Nagy – discută felul în care așteptările creatorului și ale spectatorului față de pedepsirea „răului” ne modelează literatura dramatică. Autorul consideră că regula atribuită *Poeticii* lui Aristotel nu este adevărată nici în cazul dramelor antice grecești, nici în cazul capodoperelor dramaturgiei contemporane, deoarece toate aceste texte depășesc dihotomia bine și rău. Boyd întreabă, de ce simțim nevoia să-i pedepsim pe scenă cei care în realitate scapă atât de des.

#### PIESĂ DE TEATRU

În trafic de Alina Nelega a primit premiul UNITER pentru cea mai bună piesă a anului 2013 și a fost montată de autoare la Compania Liviu Rebreanu a Teatrului Național din Târgu Mureș. În trafic se compune din monologurile ale șase femei și un câine – dramaturgia fragmentată organizată în jurul unui omor reconstruiește acțiunea din perspectiva diferitelor personaje, arătându-ne în același timp șase feluri de destine de femeie. Soția abuzată, femeia de afaceri puternică, șefa de protocol care a pierdut controlul, medicul blazat, polițista umilită și o organizatoare a unei întâlniri de succesiune – ele devin participantele, personajele interesate în evenimentul care oprește traficul. Viața se oprește pentru o clipă, sau pentru cineva chiar definitiv, iar șirul monologurilor în această nemișcare ne prezintă o secțiune transversală a societății noastre. În drama Alinei Nelega evenimentele sunt declanșate de o femeie care se revoltă împotriva căsniciei sale, comunicând soțului decizia de a divorța chiar în mașină, iar acest eveniment provoacă un șir de reacții de la alți oameni. Parcă situația de criză s-ar extinde, forțând pe toată lumea să mediteze asupra existenței. Textul de natură recitativă și cu o structură accentuat muzicală a fost tradus de Csaba Székely.

### CONTEMPORARY DRAMA

#### IN SPACE

Yvette Jankó Szép writes about *Homemade*, a performance of the Hungarian State Theatre in Cluj, directed by Márta Vargyas. This devised production was preceded by a longer work period in which professional psychologists and students from the theatre studies programme had also taken part. There are more than seventy interviews and a lot of preliminary research at the basis of this performance created in a collaboration of the creative team and the actors from the theatre.

This is Radu Afrim's third performance directed at the Hungarian ensemble of the Târgu Mureș National Theatre. After the *Devil's Casting* and *Tranquillity*, he both wrote and directed *Retrobird Crashes into a Block of Flats and Hits the Hot Asphalt*, which presents the Communist everyday reality of the 1970's and 80's through the nearly surrealistic lives of the tenants of a block of flats. Boglárka Gál interprets the performance as a locus of collective memory, a visually abundant show, which relies on the spectators' nostalgia while treating it with irony.

András Visky is the author and director of *Porn*, a performance that is part of the repertoire of the Satu Mare Theatre, but that has been created with guest artists from Cluj. In it, he leads the audience into an era before regime change. In Visky's production the story of everyday oppression, of the threat of the secret police and the opposing theme of freedom are revealed through the figure and monologue of the main female character.

#### IN PROGRESS

Csaba Székely belongs to a generation of Post-communist writers, who re-oriented himself from short prose to playwriting and has been working as a playwright ever since. Lilla Proics asked him about the evolution of theatre in Transylvania, the relationship between social issues and theatre and the possibilities given by liminal situations. The interview also touches issues such as the hardships of creative work, the formal and thematic limitations of commissioned writing, as well as the living texture of the material and conscious construction.

In this interview Péter Kárpáti speaks about how in theatre creators work together with the spectators. His thoughts are the imprints of this creative method: he speaks about the dramatic text, about the density of the theatrical environment, about improvisation, voyeurism and the feeling of being watched, as well as other dramaturgical issues.

Klaudia Antal talks about the activity of the company *Dollár Papa Gyermekei* (Children of Dollardaddy's) with the Hungarian actor-director Tamás Ördög, with a focus on the creative process during which classical dramas are radically rewritten for new productions. Further topics of the interview include the "translation" of plays, the encounter between reality and fiction as well as the peculiar theatrical spaces of the performances.

Annamária Radnai, the president of the Hungarian Theatre Dramaturgs' Guild speaks about the freedom of the dramaturg, issues of the director's prestige, the playwright's personality and the work around the text. Radnai claims that playwriting has become fashionable in spite of the fact that Hungarian theatrical tradition and dramatic language is fairly young in comparison to the Anglo-Saxon tradition. We can also peak into the activity of the Open Forum, one of the most important platforms of contemporary Hungarian drama.

The translator Mária Albert, who also teaches at the Târgu Mureş University of Arts, speaks about the possibilities of the university's translation workshop functioning on the borders of individual and collective work, respectively about the hardships and challenges of translating contemporary drama. We also find out how the collaboration with Lark Play Development Centre enables cultural exchange: American playwrights lead workshops with the students of the university, while texts of Transylvanian writers are presented in readings in the US.

#### IN BOOKS

Rozália Brestyánszky Boros is a dramaturg at a Hungarian theatre in Serbia. She has adapted, translated and written several plays, many of which were also staged. In 2015, five of her plays were published by a Hungarian institution in Serbia, the Voivodina Hungarian Cultural Institute. The volume entitled *Waves*, that contains plays about the destinies of individuals and small communities, is reviewed by MártaVargyas.

The Cluj based Koinónia publishing house has issued several volumes of András Visky's plays. His latest volume, published in 2016 and entitled *Out of Here! (Ki innen!)* contains seven "theatrical experiments". Tünde Kocsis lists in her review the common features of the plays: most of them happen in the Communist era, they have characteristically few characters who are usually oppressed and humiliated, they often contain Biblical allusions, and they question the woman's role in the political-social constellations they present.

Aureliu Manea was a Romanian director with a special universe, they named the theatre in Turda after him. In 2012, the publishing house Casa Cărții de Știință in Cluj published a volume with three of his one-act plays and other writings. The surrealistic one-act plays containing archetypes and strong visual impulses were staged by Gábor Tompa at the Romanian National Theatre in Cluj in 2013. Johanna Bertóti reviews the book.

#### DISSEMINATION

Distancing herself from the literary traditions of Hungarian playwriting, Panna Adorjányi analyses – from the perspective of the critic and theatre-maker – three contemporary Hungarian texts from Transylvania: Csaba Szabó Róbert's *Butchers*, Péter Demény's *Bolero* and Zsolt Láng's *Bartók's Piano*. She states that these tell stories of the excellence and uniqueness of the intellectual middle class.

Márta Bodó takes on to study theatricality as she attempts to place the texts of performances on a scale ranging from the position of the "strong writer" to that of community theatre. András Visky's *Julia*, *The book of the Old*, based on Domokos Szilágyi's poems and *Functions* all challenge the usual paradigms of text and performance, of creative team and audience.

Should we welcome or fear the new possibilities of animalism in post-dramatic or post-anthropocentric dramaturgy? – asks Veronika Darida in her paper. Using Péter Kárpáti's dramaturgy to support the theme, she studies how the animal may become a surpassing of the human paradigm, how it can broaden the limits of theatrical perception and transform theories of traditional presentation and reception.

Andy Boyd's essay entitled *Against the Dramaturgy of Punishment* – translated by Noémi Krisztina Nagy – discusses how the creator's and the spectator's expectations related to the punishment of "evil" shape our dramatic literature. The author considers that the rule attributed to Aristotle's *Poetics* is actually not true either for ancient Greek drama, nor for contemporary masterpieces, which all transcend the dichotomy of good and evil. Boyd wonders why we feel the need to punish on stage those who very often get away with their deeds in real life.

#### DRAMA

Alina Nelega's *In Traffic* received the UNITER prize for Best Drama of the Year in 2013 and the author herself directed the text with the Romanian company of the Târgu Mureş National Theatre in 2014. *In Traffic* is built from the monologues of six women and a dog – the fragmented dramaturgy organized around the event of the killing reconstructs the action from the different perspectives of characters, showcasing a wide array of female destinies. An abused housewife, a strong businesswoman, a PR manager who had lost control, an insensitive doctor, a humiliated policewoman and the organizer of an inheritance event – they are all random participants and characters of an event that stops the traffic. Life stops for a moment and for someone it stops forever – this still image holds a series of monologues that give a cross-section of the society we live in. In Nelega's play, the events are triggered by a woman who revolts against her marriage: she communicates her decision to divorce right in the car, her action entailing a long series of reactions from other people. It is as if the crisis had reverberated and forced everyone to meditate on their own lives. This recitativo-like play with a powerful musical structure was translated by Csaba Székely.

## **Játéktér – erdélyi színházi periodika**

*Főszerkesztő: Varga Anikó (kritika, dráma)*

*A szerkesztőség tagjai:*

*Adorjáni Panna (Határátlépések – világszínházi sorozat, Talált kép)*

*László Beáta Lídia (interjú)*

*Ungvári Zrínyi Ildikó (tanulmány, esszé)*

*Zsigmond Andrea (könyvrecenzió)*

*Segédszerkesztő: Gál Boglárka*

*Korrektúra: Kovács Emőke*

*Fordítás: Albert Mária*

*Logó, dizájnelemek: Adrian Ganea*

*Borítóterv: Benedek Levente*

*Tördelés: Molnár Rozália*

*Lapmenedzser: Kovács Gábor (kovacs.jatekter@yahoo.ro)*

*Színházak hírei, kapcsolat: Dunkler Réka (jatekteroffice@yahoo.ro)*

A lapot alapította 2012-ben Sebestyén Rita és Kötő József.

*Az alapító szerkesztőség tagjai:* Sebestyén Rita (főszerkesztő), Kötő József,  
Ungvári Zrínyi Ildikó, Karácsonyi Zsolt.

*Az alapító szerkesztőség munkatársai:* Demény Péter, Zsigmond Andrea, Dunkler Réka,  
Albert Mária, Szilágyi N. Zsuzsa.

A lap felelőssége abban áll, hogy teret adjon a véleménynyilvánításnak. A lapszámban közölt cikkek a szerzők és a nyilatkozók véleményét tükrözik, amelyek nem feltétlenül egyeznek a szerkesztőség véleményével.

Responsabilitatea revistei noastre este de a găzdui opiniile, oricât de diverse, ale colaboratorilor noștri. Responsabilitatea pentru conținutul fiecărui text aparține autorului.

The journal is only liable for allowing free expression of opinions. Responsibility for the views expressed in the articles rest solely with the authors.

ISSN 2285 –7850

ISSN-L 2285 –7850

Készült a kolozsvári GLORIA Nyomdában

Felelős vezető: Nagy Péter igazgató

GLORIA CASA DE EDITURĂ ȘI TIPOGRAFIE SRL

Cluj-Napoca, Dorobanților 12

40 264 431282, gloria@idea.ro

## TÁMOGATÓK

Bethlen Gábor Alap  
Communitas Alapítvány  
Kolozs Megyei Tanács  
Kolozsvár Polgármesteri Hivatala és Városi Tanácsa  
Nemzeti Kulturális Alap

Ministerului Culturii, Művelődési Minisztérium

Proiect realizat cu sprijinul: Primăriei și Consiliului Local  
Cluj-Napoca; Consiliului Județean Cluj

Proiectul susține candidatura orașului Cluj-Napoca la titlul de  
Capitală Culturală Europeană 2021

Albert Mária  
Boros Kinga  
Jászay Tamás  
Kelemen Kinga  
Kovrig Magdolna  
Matusinka Beáta  
Nagy Noémi-Krisztina  
Pánczél Magdolna  
Salat-Zakariás Erzsébet  
+ hét anonim támogató



Susținem  
**CLUJ-NAPOCA 2021**  
Capitală Culturală Europeană  
oraș candidat

