

szocializálódtak. Ma a popkult fogyasztási cikkekből már a természetesség csirája is hiányzik, aminek kivételesen releváns lenyomatát adja az Olivera Dordević által rendezett produkció.

Az előadás igazi ereje a már-már intim alkotói közvetlenségben, a színpadon kívüli világhoz való kapcsolódásban, a nézőkkel gyakorolt interakciókban keresendő. A cselekmény, amelyben néhány érzelmi/életviteli válsággal terhelt szereplő (egy biszexuális fiú, egy negyvenes szingli és két lelki sérült lélekgyógyász) reprezentálja a világot, gyakran összemosódik a színészek privát jelenlétével. Míg a Christopher Durang művéből kiragadott színpadi jelenetekben a színész, addig az ezeket összekötő, a témára reagáló, de a cselekménytől effektíve teljesen független közjátékokban sokkal inkább az ember kerekedik felül, és ettől a személyességtől kezd el igazán lélegezni az előadás, ettől lesz friss és autentikus lenyomata egy műanyaggal teltörmött társadalom kollektív önbecsapásának. Míg a cselekmény az ebben az idealizált világban való létezés mutatja be, addig a köztes jelenetek pellengérré állítják azokat a helyesnek vélt normákat, amelyek lemosolyognak a címlapokról, és dübörögnek a hangfalakból. Fingásról, szexről, gyereklétről, munkáról szólnak,

hol természetesen, hol gúnyosan parodizálva. Rikító színek, szélsőséges és frusztrált, idealizált archetípussá válni akaró figurák vonulnak fel előttünk. A színészek megfelelő mértékű túlzással, a kirajzolódó tablószerű, szándékosan sematizált történetre reflektálva jelenítik meg a szinte burleszkbe illően egyszerűnek látszó, ám komoly lelki defektusaikat valójában csak elfojtó karaktereket. A formavilág igen széles skálájú: az elidegenített monológoktól a *slapstick*-tréfákon és az irányított interaktivitáson át a karaoke-éneklésig sok minden előfordul, Dordević pedig biztos kézzel szervezi egybe a filmes jellegű eklektikus montázst.

„Isolation is not good for me” – éneklé a jól ismert *Lemon Tree* című dalt a *Terápia* „szerelmespárja”. Egyedül lenni nem jó – ez kapcsolja össze a három előadást. Világosan látszik, hogy a Kosztolányi Dezső Színház társulata jól működő és ambiciózus alkotóközösség, amely érzékenyen boncolgatja a felgyorsult világ legfontosabb, feszítő és releváns módon kibeszéltetett kérdéseit: az érzelmek devalválódását, a média sugallta minták hazugságát, a személyközi kommunikáció csődjét, a fiatalok társkeresésének buktatóit. Kár, hogy határainkon belül ritkán vállalkoznak a társulatok az ilyen típusú problémák szabad szellemű, érde-



Schiller Kata felvétele

# Ahol cenzúra van, ott lehet változtatni

BESZÉLGETÉS AMIR REZA KOOHESTANI IRÁNI ÍRÓ-RENDEZŐVEL

**A**mir Reza Koohestani író, rendező, az iráni Mehrtheater társulat alapítója 1978-ban született Sirázban. Számos előadását meghívták rangos európai fesztiválokra, többek közt a londoni Royal Courtba, a Theater der Weltre, a Wiener Festwochenre, a Holland Fesztiválra, a moszkvai Csehov Fesztiválra. Jelenleg Manchesterben doktorál „A dokumentarista dráma szeptember 11-e után” témából.

A Trafóban bemutatott *Felhők között* egy minimalista, szöveg alapú, megrázóan drámai előadás Kelet és Nyugat, férfi és nő gazdag, gondolatébresztő találkozásáról. A történet szimbolikus

eszközökkel beszéli el egy terhes asszony Bosznián keresztül vezető emigrációjának kalandjait. A kétszereplős dráma és színrevitele egyaránt költői, befelé, az érzelmek felé fordul inkább, mint kifelé; úgy tud beszélni a férfi-nő kapcsolatáról, szerelemről, szexualitásról, hogy közben betartja a szigorú iráni színházi törvényeket: a testet elfedik, a szereplők nem érintkeznek, az asszony fátylat visel. Az író-rendező budapesti látogatásakor munkáiról, a perzsa színházi hagyományokról és nyelvről, az iráni cenzúráról és a szimbolikus kifejezőmódookról, Európáról és Iránról beszélgettünk.

– Ön a Mehrtheater alapítója. Hol élnek, és hány tagja van a színháznak?

– A színészek Teheránban élnek és dolgoznak. A Mehrtheater valójában két embert jelent, engem és színész barátnömet. Számos előadásunk Európában született, projekt alapon, ezért aztán nehéz is a színészeket otthon összeszedni, mert, pechünkre, ma már elég ismertek.

– Be kell vallanom, hogy ez az első iráni színházi előadás, amit láttam.

– És ráadásul ez egyáltalán nem tipikus iráni előadás.

– Pedig úgy tűnt, hogy betartja az iráni filmekből ismert szigorú szabályokat. Valóban nincs benne semmi hagyományosan perzsa?

– De, bizonyos alkotóelemei hagyományos iráni színházi formákból származnak, persze átalakítottam, továbbfejlesztettem őket, ezért nehéz egyértelműen rájuk mutatni. A *Felhők* között azonban amúgy is meglehetősen egyedi a többi munkámhoz képest. A darabjaimban és előadásaimban egyaránt meglehetősen naturalista beszédmódot használok, a verbalitásnak mindegyikben nagy szerepe van. De korábban sohasem dolgoztam ilyen térrel, díszletelemekkel, sőt: egyáltalán nem használtam képeket, nem volt igazán szerepe a mozgásnak sem. Az előadásaim általában csöndesek, statikusak. A *Felhők* között képszerűbb, és erre itt a szöveg is lehetőséget nyújt.

– A szó – akárcsak a szimbólumok – meglehetősen fontos az iráni színházban, hiszen a test háttérbe szorul.

– Ez valóban igaz, erre majd visszatérünk. Ez a darabom elég kusza, a történet elindul valahonnan, majd visszatér, aztán megint elkalandozik, az egész egy hálót alkot. Az egyes figurák szimbolikusan is összekapcsolhatók, holott nem feltétlenül ugyanazok, legfeljebb ugyanaz a színész játssza őket. Ez a fajta teatralitás eddigi munkáimra nem volt jellemző, korábban főleg realista szituációkkal dolgoztam.

– És mi az, ami a hagyományhoz köthető?

– Van egy régi perzsa tradicionális előadástípus, a *tazieh*,<sup>1</sup> amely még az iszlám előtt született, az alapja a zene és az éneklés, egyfajta énekbeszéd. Ez egy vallásos jellegű forma, egy szenvedéstörténet, amelynek vallási szereplői vannak – azt hiszem, létezik keresztény verziója is...

– ...bizonyára a misztériumjátéokra gondol.

– A *tazieh* az iszlám – elsősorban síita – országokban mindenütt megtalálható. Ez az előadásforma főleg abban hatott rám, ahogyan elbeszéli benne a történeteket. A színészek nem azonosulnak szerepeikkel, hanem egyes szám harmadik személyben, énekbeszédben mondják el a figurájuk történetét. Az alakok csak kétfélek lehetnek, jók vagy rosszak, színek jelzik őket: piros és zöld. Nálam is a közönséghez beszélnek a színészek, nem egymásnak, de jelen időben. Ugyancsak a *tazieh*-ből kölcsönöztem az elbeszélés minimalizmusát és bizonyos konvenciókat. Például amikor az előadásomban vesznek egy farácsot, arra ráfektetnek egy nőt, egy férfi felveszi a hátára, tesz néhány lépést vele, és azt mondja: most átvágtunk az erdőn. Ha a *tazieh*-ban valakit lefejeztek, azt csupán egy vörös fonal jelezte a nyaka körül. Ez egyrészt nagyon teatralis...

– és stilizált.

– Valóban, másrészt feltételez a színpad és a közönség között egy megegyezést, amelynek alapján az ilyen jelzéseket elfogadják. A *tazieh*-t a falu főterén adták elő, tettek egy kis kört, és közben elmondták, hogy egyik sivatagból elvándoroltak a másikba. Ezeket a konvenciókat gyakran használtam ebben az előadásban.

– Ami ugyanakkor teljesen kortárs színháznak is tűnik, és meglehetősen általános.

– Peter Brook is sok mindent merített a *tazieh* formájából, amikor Iránban dolgozott. Még a forradalom előtt, a hetvenes évek elején volt Sirázban egy színházi fesztivál,\* egy valóban nagyon avantgárd, kortárs színházi rendezvény, amelyre egy sereg olyan nagy művész eljött, mint Brook, Grotowski, John Cage, Joseph Chaikin. Brook *Orghastj*át is először ott játszották, a *tazieh*-elemeket pedig ő hozta el Európába, s később a *Mahábháratá*ban is felhasználta őket. A *The Drama Review* című tekintélyes szakfolyóirat 2005-ben különszámot is szentelt a *tazieh*-nak. A *Felhők* között-ben azonban ez a műfaj számomra csak technika, nem a tartalom. Ezek a technikák természetesen meglehetősen univerzálisak, az epikus színház is alkalmazza őket.

Az előadásban használunk egy nagy akváriumot, egy medencét, amely a folyót szimbolizálja, és amelyet egy adott pillanatban, amikor a menekülttábort jelenítjük meg, faráccsal fedünk le. Ezt egy másik tradicionális iráni műfajból – a neve lefordítva „fával fedett medence” – merítettem, amely nagyon hasonlít a *commedia dell’art*éra. Régen a menyasszony megünneplésén játszották ezeket az improvizált darabokat. A perzsa házakban sok család lakik együtt, a lakások befelé, egy nagy, közös udvarra néznek, ahol van egy négyszögletes medence. Deszkával fedték le, és ezt használták színpadként – innen a név. A családtagok a ház ablakain kitekintve követhették az előadást. Az egész udvar úgy nézett ki, mint egy színház. Ma már ez a hagyomány eléggé kommercializálódott, de létezik, akárcsak a *tazieh*. A történetek egyszerűek: úr és szolga, aki az úr lányát akarja elvenni, házasság körüli bonyodalmak, satöbbi, tehát témái is, az improvizációs alap is nagyon hasonlítanak a *commedia dell’art*éra. Ebből a műfajból csupán ezt a technikai megoldást vettem át, vagyis lefedtem a medencét. Ezeket a hagyományokat általában még egy otthoni néző sem köti össze, hiszen kevéssé ismertek. De abban, hogy ez az előadás képekben és szimbolikus gesztusokban, szimbolikus nyelvben gondolkodik, annak is szerepe lehet, hogy korábbi munkáimat bírálókat érte. Azt mondták, nem alkottam képeket: a legtöbbben semmi más nincs, csak egy asztal és székek.

– Hogyan született a *Felhők* között témája, amely az emigrációról szól? Van erről saját tapasztalata?

– Saját tapasztalatom ugyan nincs, de Sirázban találkoztam egy barátommal, aki két évig élt Londonban, és utána visszatért Iránba. Amikor megkérdeztem

<sup>1</sup> *Tazieh*, *ta’zieh* vagy *ta’z’iyeh*. Abbas Kiarostami filmrendező forgatott is dokumentumfilmet *Looking at Tazieh* címmel; a *tazieh* műfaja általában nagy hatással volt a filmre is.

\* A fesztiválról lásd <http://www.mitpresszjournals.org/doi/pdf/10.0062/leon.2007.4o.1.20>



tőle, milyen volt, csak legyintett, hogy hosszú történet. A darab eredetileg dokumentarista drámaként indult. Felvettem a barátommal egy hosszú interjút az utazásairól, kalandjairól, aztán amikor néhány hétre rezidens lettem a Royal Courtban, dolgozni kezdtem a darabon. A próbák során sokat változott, alakult, valójában menet közben született a szöveg. Közben jutott eszembe, hogy az Európába menekülő irániak témáját össze lehetne kötni a hagyományos nomadizálás fogalmával, ezzel a régi életformával, hiszen régen Iránban is sok nomád törzs élt: a klíma, a környezet vándorlásra kényszerítette az állattartókat. Régen is, ma is léteznek nomádok, emigránsok, s ugyanazért vándorolnak: a megélhetésért, a mindennapi falatért. Így aztán a darab sokkal inkább az identitásokról kezdett szólni, arról, hogy mi lesz ezekkel az emberekkel. Öt-hat hónapig is próbáltuk, persze nem dolgoztunk minden nap, közben én is tanultam.

– Iránban is játszották, vagy csak Európában?

– Természetesen otthon is játszottuk, de mivel ott nem repertoárrendszerben dolgozunk, csupán egy húszas sorozat volt belőle. Európában viszont sok helyütt ment.

– Hogyan lehet a szigorú törvények betartásával ma Iránban színházat csinálni? Milyen a cenzúra? És hogyan működik a rendszer?

– A tiltás elsősorban a szexualitás megmutatására, bármilyen, nő és férfi közötti fizikai érintkezésre vonatkozik. És természetesen a politikai helyzet bírálatára, de ez nagymértékben függ az aktuális rezsimtől, a kormánytól. A tiltás hol lazább, hol keményebb.

– A Felhők között egyik jelenetben a férfi a hátán viszi a nőt egy farácson, mert a nő terhes, egy másik jelenetben egymáson fekszenek, de ugyanez a farác választja el őket. Mély, szimbolikus jelenetek ezek, amelyekben valóban nem történik érintés, ugyanakkor mégis tele vannak szexualitással, érzékenységgel. Ez a szimbolizmus helyettesíti a közvetlen kifejezőmódokat?

– Igen, de ehhez már teljesen hozzászoktunk. Valójában a cenzúra, a tiltások sarkalltak arra, hogy megtaláljuk a közvetett kifejezési módokat. Az indirekt utak, eszközök gyakran sokkal hatásosabbak, mint a direktetek. Én sokszor nagyon laposnak és üresnek találom, ahogy a nő-férfi kapcsolatról, a meztelenségről, a nemiségről beszélnek. Például a mi egyik jelenetünk, amikor a nő a farácson át alulról átdugja a kezét a férfi felé, tele van szexuális töltettel, miközben persze nem történik semmi, csak egy kéz nyúl ki. A szabályok arra kényszerítettek minket, hogy a puszt

ta realiztikus megmutatás helyett egyéb módon próbáljuk kifejezni, amit akarunk.

– Ettől olyan költői az előadás. Ezt a fajta költészetet gyakran láthatjuk az iráni filmművészetben is, amely az elmúlt évtizedben meghódította a világot. Amikor egy előadást készítenek elő, hogyan működik a cenzúra? Valaki megnézi a produkciót bemutató előtt?

– A menet a következő, vagy legalábbis így kellene történnie: először is el kell küldeni a szöveget ellenőrzésre. Engedélyezik vagy sem, esetleg húzásokat javasolnak. Utána kijönnek próbát nézni, és a látottakat jóváhagyják vagy sem.

– Ezzel a darabbal kapcsolatban voltak-e gondjai a cenzúrával?

– Meglepő módon: nem. Az engedélyezés során egyébként gyakran lehet alkudozni velük.

– A konkrét személyen múlik?

– Azon is, de inkább az általános politikai légkörön, a minisztériumon. Meg persze azon is, hogy ki az író vagy a rendező. Lehet egyezkedni arról, hogy valaminek van-e szexuális jelentése vagy nincs, és a cenzorok olykor meggyőzhetőek. Például pontosan tudják, hogy az a jelenet, amikor egymáson fekszenek, és a lány a kezét nyújtja, szexuális tartalmú, de mivel betartom a játékszabályokat, nem lépem át a határt, azaz valóban nincs fizikai érintés kettejük között, ez így elmegy. A szabályok nem annyira merevek.

– Az is előírás, hogy a nők csak fátyolban játszhatnak.

– Igen, ez az ország általános törvénye. De mi megpróbáljuk a fátylat is a történet részévé tenni, tematizálni. Tehát hogy ne csak üres szabály legyen.

– Ebben a darabban is ezt teszik: a fátyolról többször esik szó.

– Kiarostami például úgy oldotta meg ezt a kérdést, hogy minden, a forradalom után forgatott filmje utcán játszódik, tehát olyan köztérben, ahol a szabályok érvényesek. Nem a magánszférában, ahol a fátylat le lehetne vetni. Az előírások meglehetősen találékonnyá tettek bennünket.

– És mit szoltak a darabbeli történethez? Hiszen abban egy olyan nőről van szó, aki nagyon furcsán esik teherbe – és nagyon költőien –: a folyótól. Legalábbis ezt állítja. Persze, tudjuk, természetesen egy férfitől, aki nem a férje. És ez nyilván elfogadhatatlan. Azért tűrte el a cenzúra, mert olyan költői, vagy mert nem realiztikus az apaság kérdése?

– Nem is tudom. De nem volt baj velem. A cenzúra furcsa dolog. Most Angliában élek, dolgoztam Németországban, Franciaországban, úgymond, a teljes szabadságban. Én mégsem éreztem ezt a teljes szabadságot. Ahogy említettem, Iránban a cenzúra alku tárgya, de ez csak a felület, nem a lényeg. Mintha azt mondanák: fedd be a fejed, de közben lehetsz nagyon szexi is. És el kell mondanom: örülök, hogy van cenzúra Iránban (nevet), mert ahol cenzúra van, ott lehet befolyásolni a dolgokat, lehet szerepet vállalni. Mert itt anynyi pucér férfit meg nőt rakhatsz fel a színpadra, amennyit akarsz, de semmin nem tudsz változtatni. Mindent megtehetsz, de attól még nem vagy tényező. Amikor Londonban dolgozom, és azt mondják nekem, hogy mi, szigetországiak szeretnénk tenni valamit értetek, irániakért, akkor azt válaszolom: ne tegyetek semmit, csak ne bombázzátok Iránt. Ja, azt nem tudjuk befolyásolni, mert az politika – felelik. Kimehetett egymillió ember is az utcára, hogy Irakot ne bombázzák, nem volt hatása. Szabadok vagyunk, kimehetünk tüntetni, ám nem változtathatunk semmin. De a cenzúra egyben az éberségemet is karbantartja: sokszor gyanakodni kezdek, amikor otthon olyan előadást rendezek, amivel, úgymond, nincs semmi gond, mert akkor úgy érzem, nincs tétje, kockázata, tehát nem jó. Ha egy előadástól mindenki boldog, akkor baj van.

– Amikor Európában dolgozik, akkor más szabályokat alkalmaz? Vagy ugyanúgy rendez és ír, mintha otthon lenne?

– Nagyjából ugyanúgy dolgozom. Nincs két külön fejem, egy európai, egy pedig iráni használatra. Egy alkalommal német színészekkel dolgoztam a kölni Schauspielhausban. Az egyik szereplő egy halott volt, a testet a temetőből lopták. A jelmeztervező azt állította, hogy meztelennek kell lennie, mert hiszen halott és kiásták. Mire azt válaszoltam, hogy jó, de ne legyen teljesen meztelen. Erősködtek, hogy de igen, hiszen Németországban vagyunk, miért ne lehetne. Én meg azt mondtam, hogy nálam ez nem megy, egy-

szerűen nem tudom megcsinálni. Egész komoly vita kerekedett belőle... de végül is a halott nem volt meztelen. A cenzúra, a szabályok ugyanis nemcsak az államtól, a kormánytól származnak; azok mi magunk vagyunk, a mi mentalitásunk, gondolkodásunk, kultúránk, az, ahogyan létezőnk a közösségekben, családban. Nálunk otthon például, amikor szexjelenet van a tévében, azon kapom magam, hogy inkább a plafont nézzük vagy elkapcsolunk, mert a családom társaságában nem nézek ilyesmit. Ez nem a kormány műve, a kormány ilyenkor nincs jelen. Egyszerűen nem akarunk ilyet látni közösségekben. A házaink sem az utcára néznek, hanem az udvarra. Nagyon nagy a különbség a között, hogy mi van belül és kívül, a családban és a külvilágban. A házon belül nyitottak vagyunk. Otthon bármit megtehetünk, de kifelé nem mutatjuk. Ez a mentalitás nagyon mélyen átítatja kultúránk minden rétegét. És mi szigorúbbak vagyunk, mint a térség többi országa, India vagy Törökország.

– A házszerkezet, ahogy elmondtá, szintén ezt üzeni.

– És mindezek a kérdések összefüggenek a nyelvünk természetével is. A perzsa meglehetősen indirekt nyelv, semmit nem nevez meg közvetlenül, inkább utalásokkal és körülírásokkal él, semmint pontos megnevezéssel; minden szónak egy sereg jelentése van. Ha például a kormány kijelent valamit, az sohasem pontos utasítás, ki kell találnunk, mire gondolhattak. Ez egy metaforikus nyelv, a költészet és az irodalom nyelve, de amikor a perzsa tudósok filozófiáról vagy algebráról, valami konkrétumról és tudományosról, logikai rendszeren alapulóról írnak – főleg a múltban –, akkor mindig arabul tették. A XIII. századi perzsa költő, Rúmi például azért írhatott szerelmes verseket egy férfihöz, mert a mi nyelvünk nem különbözteti meg a hím- és nőnemet, tehát ezt a viszonyt el lehetett rejteni a költészetben. A régió nyelveivel összehasonlítva a perzsa lágy, mint a francia, míg az arab kemény és pontos, mint a német. A perzsa, úgymond, nem egy realista nyelv, amin a tudományról lehet beszélni, hanem álmokról, képekről, vágyakról, érzelmekről, egyszóval költészetéről szól. Ebből a szempontból az én darabjaim is meglehetősen hagyományörzőek.

– Ugyanakkor elég sokat dolgozott a dokumentarista dráma eszközeivel is, ami mintha ellentmondana ennek.

– Szerintem nem mond ellent. Legutóbbi darabom, a *Kvartett* főhőse két gyilkos, akik arról beszélnek, hogyan követték el a gyilkosságot. Meglehetősen realista mű, amelyben éppen azon van a hangsúly, hogy hogyan mondják el a történetet: a nyelv attól függ, hogy ki honnan származik, milyen társadalmi osztályból. Így aztán egy öngyilkos terrorista vagy a gyilkos története is: nyelv és beszédmód.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: TOMPA ANDREA