

# SZÍNHÁZ



**Kortárs dráma:  
Kukorelly/  
Garaczi**

**3 x  
Három nővér**

**Kaukázusi  
krétakör**

**VILÁGSZÍNHÁZ:  
Anne  
Bogart**

**Katie  
Mitchell**

## Bifidus essensis

**Debreceni  
Alternatív  
Szemle**



Mika Myllyaho: Káosz (dráma)

392 Ft



nka



Ágens és Gresó Nikoletta A szatír című előadásban

(a MU Színház a Debreceni Alternatív Szemlén)

Koncz Zsuzsa felvétele



**KAUKÁZUSI KRÉTAKÖR**  
Jászai Mari Színház, Tatabánya  
Szkáróssy Zsuzsa felvétele



**ZENDÜLŐK**  
Bárka Színház  
Koncz Zsuzsa felvétele



**DÚNÉK**  
MU Színház  
Koncz Zsuzsa felvétele

*Handwritten signature: HEBER*

## Kortárs dráma

- 2 Kukorelly Endre: Minden tisztességes és vértől csöpögő**  
Recitativo
- 5 Herczog Noémi: Beckett ma passzé**  
Beszélgetés Garaczi Lászlóval

## Kritikai tükör

- 8 Herczog Noémi: Az utolsó (Csehov-)tekerics**  
Anton Csehov:  
Három nővér
- 10 Rádai Andrea: Nüansznai életek**  
Anton Csehov:  
Három nővér
- 12 Markó Róbert: Kít érdekel Moszkva?**  
Anton Csehov:  
Három nővér
- 14 Sztrókay András: Tatabányai krétakör**  
Bertolt Brecht:  
Kaukázusi krétakör
- 16 Gerold László: Kinek a szigete?**  
William Shakespeare: A vihar
- 18 Markó Róbert: Étika és epika**  
Márai Sándor: Zendülők
- 20 Kolozsi László: Monty Python-revű**  
Eric Idle – John Du Prez:  
Spamalot

## Tánc

- 24 Kutszegi Csaba: Szó és mozdulat elegye**  
Bifidus essensis, avagy túsarkon a téboly
- 26 Szoboszlai Annamária: Léleksztriptizek**  
Repedések;  
Fregoli-szindróma, avagy nem a ruha teszi az embert
- 27 Török Ákos: Mókus mantra**  
Dúnék
- 28 Vida Virág: Elektronikus önismereti echó**  
Akram Khan Company és National Ballet of China

## Interjú

- 30 Rácz Judit: A megoldások hozzád jönnek**  
Beszélgetés Parditka Magdolnával és Szemerédy Alexandrával

## Fesztivál

- 35 Deme László: Debreceni disputák**  
XV. Alternatív Színház Szemle

## Színháztörténet

- 41 Imre Zoltán: „A szabadság felelőssége”**  
A Nemzeti Színház 1955-ös Tragédia-előadása

## Világshírház

- 46 Rosner Krisztina: Utópia most van**  
Anne Bogart és a SITI Company
- 53 Anne Bogart: Félelem, irányvesztés, nehézség**
- 56 Katie Mitchell: A rendezői mesterség**

## Könyv

- 62 Koltai Tamás: A művekben élő**  
Fodor Géza: Magánszínház
- 63 Darvay Nagy Andrienne: Vítakönyv az erőszakszínházi**

**DRÁMAMELLÉKLET:**  
Mika Myllyaho: Káosz

A CÍMLAPON: Csere Zoltán, Horváth Zita, Túri Lajos, Járó Zsuzsa, Mészáros Sára a *Bifidus essensis* egri előadásában • Gál Gábor felvétele

# színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG | ORSZÁGOS SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XLII. évfolyam 11. szám  
2009. november

Megjelenik havonta  
XLII. évfolyam  
HU-ISSN 0039-8136


[www.szinhaz.net](http://www.szinhaz.net)

FŐSZERKESZTŐ: KOLTAI TAMÁS. A SZERKESZTŐSÉG: CSOMOR MÁRTONNÉ (szerkesztőségi titkár); HERNER DÁNIEL (technikai munkatárs); KONCZ ZSUZSA (képszerkesztő); KUTSZEKI CSABA (tánc, szinhaz.net); SZÁNTÓ JUDIT; TOMPA ANDREA

Szerkesztőség és kiadó (SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY): 1126 Budapest, XII., Némethyölgyi út 6. III/2.; Telefon/fax: 214-3770, 214-5937; <http://www.szinhaz.net>; e-mail: [szinhaz.folyoirat@t-online.hu](mailto:szinhaz.folyoirat@t-online.hu); Felelős kiadó: KOLTAI TAMÁS

Terjeszti LAPKER Rt. és alternatív terjesztők. Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletág. Előfizethető a szerkesztőségben, közvetlenül a postai kézbesítőknél, az ország bármely postáján, Budapesten a Hírlap Ügyfélszolgálati Irodákban és a Központi Hírlap Centrumnál (Bp., VIII., Orczy tér 1. Tel.: 06 1/477-6300; postacím: Bp., 1900). További információ: 06 80/444-444; [hirlapelofizetes@posta.hu](mailto:hirlapelofizetes@posta.hu). Pénzforgalmi jelzőszám: 11991102-02102799. Előfizetés egy évre: 3900 Ft – Egy példány ára: 392 Ft.

Tipográfia: Kálmán Tünde. Nyomdai előkészítés: Dupla Studio. A nyomás készült: Multiszolg Bt., Vác

 OKTATÁSI ÉS KULTURÁLIS MINISZTERIUM

TÁMOGATÓK: Oktatási és Kulturális Minisztérium, Nemzeti Kulturális Alap, a Fővárosi Közgazdászati és Kulturális Bizottsága, Nemzeti Civil Alap, Szabad Sajtó Alapítvány, József Attila Kulturális és Szociális Alapítvány

 OSZM | Országos Színháztörténeli Múzeum és Intézet

 Magyar Színházi Fesztivál  
[www.szinhaz.net](http://www.szinhaz.net)

Kukorelly Endre

# Minden tisztességes és vértől csöpögő

## RECITATIVO

„Minden tisztességes és vértől csöpögő melodrámban az a színpadi szokás, hogy a komikus és tragikus jelenetek oly szabályos rendszerben váltakoznak, mint a vörös és fehér csikok egy jól füstölt zsíros-húsos oldalszalonnában.”

(Dickens/Szentkuthy Miklós)

„Hát valaki prezentáljon falat is; legyen rajta egy kis méz, egy kis sár, egy kis habarcs, amivel jelentse, hogy ő fal; és tartsa így az ujjait, a nyíláson aztán susoghat Pyramus meg Thisbe.”

(Shakespeare/Arany)

Ki van iktatva a kortárs irodalom a színházból.

Nagyjából.

Nagyjában-egészében.

Nem ez a program: ám az nem program.

Érdektelenségből, cinizmusból, és ez veszélyes: annyira az, hogy föl sem igen tűnik, nem is látszik annak.

Komikus és tragikus.

Szánalmas.

A kivételek gyengítik a szabályt, van olyan, hogy Katona József pályázat, és létezik A Magyar Dráma Napja, ad notam Nőnap: emberek és nők, dráma és magyar dráma.

A M. Dr. Napján felolvasták a Pestiben Erdős Virág dolgozatát, Szikora pedig beszélgetett Bartissal.

És rendezett volt egy Esterházy-szöveget.

Lőrinczy Attila Márton Lászlóval párbeszél, akinek *Nagytratorók*-trológiáját Csizmadia Tibor elővette Egerben, és Eszenyi Enikő fölkérte az *Othello* fordítására.

Nem darabíráásra, hanem akkor már, ha Márton, legyen inkább Shakespeare, és ez is valami.

Mondta nekem a beszélgetés utáni szünetben Márton Laci, le nem írható mosollyal.

Leírhatatlan mosollyal.

De legyen benne poén, sok-sok poén, ne kevés poén, ez volt a nyomatékos kérés, mert Vígszínház, ezervalamennyi fizető néző, majdnem mint egy MTK–Vasas meccsen.

Mármint az *Othello*ba írjon poénokat, ne *A windsori Vígnők*be.

A történet amúgy Giovanni Battista Giraldi *Száz regéből* való, Disdemona jelentése szerencsétlen, és az az erkölcsi mondanivaló, hogy európai nőknek botorság hozzámenni más fajok fiaihoz.

Olykor itt-ott elő lesz kotorva, hogy csak úgy porzik, a *Döglött aknák*, a *Komámasszony*, a *Körmagyar* vagy az *Egy szerelem*, adják mindenütt a *Prahot*, *Portugált* a *Katonában*, Kárpáti Pétert (Novák Eszter), Háyt (Bérczes László) és Remélem Kifelejteket Néhány Kollégát hébe-hóba, Garaczit a lehető legkisebb színpadokon, KoMa társulat a lehető legkisebb színpad nélkül, működik néhány gyerekdarab, volt pár évig színházigazgató és művészeti vezető Bereményi és Spiró, Tasnádi *Tranzitját* Bodó Viktor rendezi Kölnben, a *Bárka* ját-szani kezdi Nádaszt, no meg Pintér Béla a sajátjait.

Visky és Vinnai, Szabó Bori és Érsek-Obádovics Merci, évi majd' 800 előadásból max. 1-2 tucat, nem számoltam össze, valaki számolja össze.

Sose volt így.

Értve ez alatt a világtörténelmet, a színház a legkörtársabb művészet, képtelenség *nem* akár efemer, de itt és most, napra stb. kész darabokat bemutatni, szinte mindig csak kortársakat játszottak Aiszkhülosztól Molnár Ferencig.

Herczeg Ferencig.

Túlzok: és ez még semmi.

A művészet kortárs: haláluk után a legnagyobbak is azonnal takarásba kerültek, Bachot Mendelssohn, Shakespeare-t Lessing ásta ki.

Tróját Schliemann, pontosabban Trója I és II-t, mert a valószínűleg homéroszi Trója VI/h–VII/a-t Korfmann.

A művészet, noha ugyanúgy kortárs, mint bármi az életben (közlekedés, kommunikálás, táplálkozás és tisztálkodás), *igazából* mégiscsak a XIX. századi beszédmódokban vagy *otthon*, mert ezt tanultad.

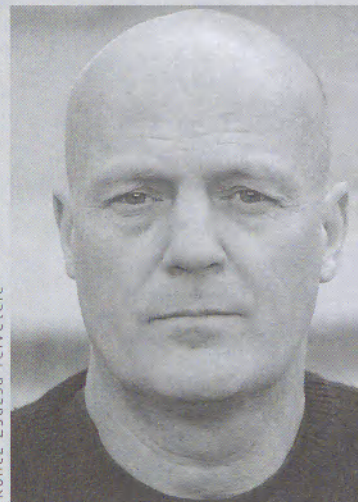
Nem a matematika–fizika–történelem–stb. *történetét*, hanem relatíve kurrens állapotát vesszük az iskolában – csupán a művészetek/irodalom történeti diszciplína.

„A Hamlet is lehet kortárs, ha a rendező beágyazza azt a mai világba, ahogy Bagó Bertalan tette Zalaezerszegen. Az ilyen rendezői megközelítések esetében kevésbé lesz fontos, hogy a szöveget Shakespeare írta, vagy, mondjuk, Térey János – szögezi le Janisch” (V. Nagy Viktória: A „gyáva” színház erős éve. *Heti Válasz*, 2009/23.): de mi az, hogy kevésbé fontos?

Mi az, hogy VagyMondjukTérey?

A *Hamlet*, nincs az a korszerűsítő-korszerűsködő beágyazás meg farmercucc, nem (lehet) kortárs, és igenis fontos, hogy Shakespeare vagy, mondjuk, Térey – szögezem le, de ne akarj mindenképp félreérteni: nem szer-

Kontcz Zsuzsa felvétele



zőket méricskélek nagyság szerint, nem minőségileg fontoskodok.

Hanem, hú, ez nehéz lesz így, szóval egyszerűen *piaci*, nemzetgazdasági és népboldogító szempontból.

Halandóság, kedélyállapot, népszaporulat, depresszió- és unalom-quociens, mihez kezdjen az életével a magyar-szempontból.

Azért, hogy *de tényleg mindenki* szokjon hozzá műalkotások fogyasztásához, szokjon hozzá, és ne szabaduljon, süppedjen bele, kattanjon rá, mint frontkatonák cigaretta nélkül, ne bírja ki, ha kell – ne kelljen –, inkább a kenyérről mondjon le miatta.

Magas kultúra mint *megannyi* munkahely, életfogytig tartó teljes foglalkoztatottság, 14stb. havi nyugdíj, ellátmány, pótlék és segély.

Ez nincs.

El van véve, meg van vonva.

Mert, röviden mondva, a nevelődés, az iskolával az élen, lebeszél róla, sőt elijeszt attól, hogy nagy művek befogadása primer élvezet.

Mindenképp leszoktat, nem szoktat rá: minden vonatkozásban az élet „kortárs zajaival” vagyunk körülveve, csupán a(mit) művészet (gyanánt kapunk, az) halott.

Múzeum, régi, bronzba szobort bácsik produktuma, hozzányúlni csak óvatosan, leporolni, és csodálni, mennyire *érvényes*.

Ahhoz képest.

Hogy mekkora szakálla vagyon.

Jó, és kicsit még csodálom is öt percig, aztán szevasz. Pedig.

Pedig élvezni mindenki képes, az élvezet nem okosság-, sem műveltségfüggő, a mű egyszerű drog, vagy jó, bonyolult drog, szintetikus ajzószer, élvezete minden ember számára adott(ság), ha megtanulja: ha *időben jól* kap, rákap a szervezete.

Ha *olyat* kap, amiben – nyelv, szerkezet, téma, probléma – magára ismer: magába lát, magában sír, magán nevet.

Persze *tisztelni* is képes, fölfele pislogni, óriásokhoz képest törpe lenni, *nekem ez magas* ügyeken ámuldozni, és bealudni az unalomtól.

Ha perceken belül nem térünk vissza a *művészet* = *régi (poétikák)* bűvöletből, a *tuti, ami régi, legföljebb kisé* *alaposan átszabjuk* gyakorlatból, a művészet végképp az államban és a sznobokban reménykedő, siránkozó művészek belügyévé zsugorodik.

Molière élt – és halt – a színpadon, de szó szerint véve, és mivel Forgách András alias Petri lefordítja és/vagy Parti Nagy átírja, ma is ő él – csak én halok ki, miközben nézem: mert mit is nézek?

Kor- és időszerűsített moliert?

Áthallásosat, hogy aszongya, úrhatnám pógár, jaja, te tök bunkó, első generációs vadkapitalista újjgazdag kiscsávó, mennyire egy paraszt állat tapló vagy hozám képest, aki 3000 forintért röhögök rajtad?

Szép csicsásan aktualizált ügy, szinte má’ politizál, humorhegyek meg minden, nemcsak a rendezés (jelmez, díszlet, dizájn), a szöveg is átrakva-transzponálva valami, az eredetihez (tudjuk, „eredeti”) képest radikálisan más, fogyasztóbarátnak vélt beszédmódba.

Vagy épp nulla poétika, *le a költészettel*, az igazgatói szobákban elgondolt virtuális közönség alsó széle közepét célozván, egyfajta értelmiségi győzikeső gyanánt.

Irodalom meg hasonlók, ki vele a színházból, *patvarba* az ilyenekkel.

Mintha épp Shakespeare-ben nem a legnagyobb világirodalom volna *az, ami* (érdekes, csodás, megható, mulatságos, katartikus, szórakoztató, elképesztő), a lehetetlenül sodró, gyönyörű, réges-régi, olykor alig érthető, mégis lenyűgöző dagály, amit Arany János, a legnagyobb magyar író állít elő.

Ezt átírni?

„*Mondhatom, igen jó darab és furcsa*” (Zuboly) – pont a *jó furcsát* kiütni a dologból?

Hogy maradjon az ilyen-olyan történet így-úgy elmondva: de *miért* elmondva?

Így mi a csoda van elmondva, nyelv és forma nélkül miféle unalomig ismert, kinkeservvel áthallásossá tört-zúzott sztorik?

Miért, mi helyett veszik elő folyvást kényszeresen Calderón de la Barcát vagy Carlo Goldonit?

Ibsent és Csehovot – amúgy kedvenc íróimat –: miért repked a magyar színház égboltozatján le-föl, té s tova megannyi sirály és vadkacsa?

Annyi, de annyi, hogy mingyá’ lövök!

Annyi, hogy, Fodor Gézától lopom, a *Három nővért* egyszerűen be kéne tiltani: vagy jó, komplikáltan, de be.

Jut eszembe Szabó Magda, izé, *Abigél* az Operettben.

Tehát Szabó Magda–Kocsák Tibor–Somogyi Szilárd–Miklós Tibor, full extra kortárs magyar, nagyon *nehezen* ültet meg, ha föl-fölcsendült a zene, úgy kellett magamat lélekben odakötözni, anti-szirenhang-zuhatag, minden tökéletesen csillog-villogott, színpad forgott, mint a ringlispil, széplány-lábak vezényszóra párhuzamosan lengtek, és baromira nem recsegett a mikroport.

Nem beszélve a mondanivalóról, mely megtalálható volt benne.

Ha mikroportot alkalmaznak, az nálam alapból 100% giccsadó.

Nyilván közérdekű adat, mennyi támogatást kapnak a zenés színházak, s akkor tódul is a nép, jegyhez öröklés útján jutsz, szállítják föl busszal a vidéki ifjúságot művészethez szocializálódni, vastapsvihar, aztán csábítsd el őket valamelyik *alter* előadásra.

Amúgy, zárójelben mondom, el lehet csábítani őket!

És jó, romlatlan vidék meg ártatlan ifjúság, de ne gondold, hogy a színházba járók zöme komolyan vesz bármit, ami a körutakon és a Nagymező utcán kívül esik, és nem a Katona.

Hogy mond számukra bármit a *hagyományos kőszínházak kontra struktúráján kívüli alternatívok* leosztás, hogy *megvan* nekik a Szkéné, ne hidd, hogy beülnek egy Pintér Bélára, mert igen, pinterbéla meg szkéné, de hol is van az?

Sehol.

A Bárka Konténerébe pedig nem lehet beférni.

Álföldi Róbert darabokat rendelt a Nemzeti számára magyar íróktól, és azok be is lesznek mutatva, szuper, addig is, für alle Fülle, Sperr, Frayn, Rose.

Strauß, Csiky, Racine, Kacsoh, Shakespeare, Weöres, Katona, Móricz, Szophoklész, Myllyaho, Euripidész, Rejtő, Molière, Lázár, Williams, Tábori, Gorkij, Bulgakov, csupa remek szerző, Hamvai némelyikbe beleigazít, és Rátóti előadja Háy szövegeit a Kaszás Attila Teremben.

Ez csak példa volt.

Magyar Nemzeti példa.

És Szorokin/Mundruczó/Kréta kör: A jég.

Kréta kör.

Volt.

Halász Péter meghalt, Jeles nem tudom, mivel foglalkozik.

Szombathelyen rendez, a Schilling/Kréta kör „társadalmi performance”-okat csinál, a nép meg beül a tündérlaki lányokra, vagy macskák, és a 6-os villamoson bemondják, hogy Király.

Király utca, innen gyalogosan is megközelíthető a Madách Színház, pedig.

Pedig 100x inkább ismeretlen mai-magyar szerző ilyen-olyan (jó: rossz), nem lehetséges, hogy ne mai-magyar dolgokról és nyelven írt darabja, mint csiki-raszin-kacsó-szofoklész-vörös.

„Valamennyi dicsőség fogadja ástításomat.” (Weöres)

A magyar színház nem egyszerűen gyáva, valószínűleg egyáltalán nem gyáva meg nem-gyáva, hanem összevissza van az egész.

Átgondolatlanság, közöny, igénytelenség, kényelem és tutira-menés, nemtörődömség működteti.

Pénzügyi megfontolások.

Lustaság, érdektelenség, féltékenység, vagy hogy is.

Hatalmi beszéd, amibe élő szerző nem is tud nem beleszólni, és azt már nem, ne szójá' bele, kisöcsi!

Vagy akkor legyél nagyon, de nagyon öreg.

Lassacskán kezdek olyan öreg lenni, azért írom, amit írok, vesd össze mindezt a *Bravó, Sylva!* (SZÍNHÁZ, 2008/7., [http://www.szinhaz.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=33035&catid=1:archivum&Itemid=7](http://www.szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=33035&catid=1:archivum&Itemid=7)) és a *Méden agan* (Jelenkor, 2008/7., <http://jelenkor.net/main.php?disp=disp&ID=1492>) című szövegekkel.

Meg a *Túl fönn* cíművel (Népszabadság, 2008. július 10. <http://nol.hu/archivum/archiv-498398>), mely némiképp válaszol Tompa Gábornak és Csáki Juditnak, akinek rólam az „egyszemélyes »ízlésdiktatúra«” jutott eszébe (Népszabadság, 2008. június 25.).

És hogy „Találgatták a népek, hogy Kukurully vajon az íróbarátai-kollégái darabjait akarta reprezentatív listává gyűrni, vagy csak büntetni például a Katonát, ahol az ő darabja megbukott, vagy csak egyszerűen »kontrában« utazik?” (Magyar Narancs, 2008/25.)

No igen, bukás: egyszer rábeszélte Radnóti Zsuzsa, hogy írjak színdarabot, Bitó László szponzorálta, megírtam, Lőkös Ildikó odaadta Máté Gábornak, Fodor Géza felhívott, a Kamrában játszották, dramaturgoknak köszönhető mindez.

Aztán Zsámbéki levette.

Dramaturgokon múlik.

Rendezőn, igazgatón, a pozícióba került férfi mentálisán nem: ott nemigen látszik átmenni magától bármi.

Belefutad a hiúságba vagy mibe, nem is tudom: a le-szólós, lefelé beszélő, a status quo, a Treuga Dei föl-rúgásában ellenérdekelt, kifelé-lefelé arrogáns és nagyarcú, titkárnökkel védett irodában terpeszkedő-ásítózó, az affirmatív kritikával, sokszor akár nemzetközi elismerésekkel, legalább az estéről estére felcsattogó vastapsal takarózó, népszórakoztatásra hivatkozó, a kijárt út-

tól való letérés kockázatát, a váratlant ügyesen kerülő, tutista életvezetésbe.

Vastaps, úristen, egyszer ne állna össze!

2007. május 23. és 2008. március 31. között 183 vastapsot hallgattam végig, lévén szerencsém ennyi előadást látni a POSZT-ra válogatandó.

A váratlanról pedig még annyit: 1986 tavaszán együtt ültünk Ascher Tamással Erdély Miklós, a Váratlan Nemzetőr (nem fejtem ki, lásd: Váratlan nemzetőr, in: *A '84-es kijárat* 1. 1989) betegágya mellett, aki engem kért föl *Toborzó* című költeménye elmondására.

El is mondtam március 10-én a Radnóti Színpadon, házígazda Bálint András, rendezte Ascher.

Aztán Erdély meghalt.

A dramaturg (nem) (ne legyen) a rendező barátja.

A dramaturg nő.

Igazi.

Igazán.

Aki, tudom, jó.

Jól, mindent *jobban*, érzékenyebben, finomabban tud, tudja, hogy az empátia nem gyengeség, a gyengédség nem gyöngeség, engedni nem feladás.

A dramaturg nem kortárs színdarabokat keres, hanem kortárs irodalmat olvas, átállt az írók oldalára, belép közéjük, ő is az, rákad egy költőre, és ráveszi őt, -itatja, -pénzeli, rábeszéli a színházra: a rendezőt pedig a költőre.

Tudja, hogy a szerzőt nem kiutálni, épp hogy bevonni, egyenesen *alkalmazni* kéne.

2 mondattal meggyőzi igazgatóját.

Ő igazgat.

Addig vacakol a szöveggel, amíg kell, amíg az le nem nyomja az *Ivanovot*.

Le is nyomja, nyugi.

Ascher ugyanúgy néz ki, mint negyed évszázada, ez tetszik nekem, szevasz, szevasz, kész, mosolygunk, ez is tetszik, *kor, társ, nem?*

„Ugyan, Szókratész – mondta Agathón –, csak nem képzeled, hogy annyira el vagyok telve a színházzal, hogy ne tudjam: az értelmes ember számára néhány okos ember félelmetesebb az oktalanok sokaságánál!” (Platón: *Lakoma*)

Szoktam színházba járni.

Hogy miért is járok színházba? hát, jó szagok, színpadszag, sok szépség, hangzatok, akik ott dolgoznak, sokat dolgoznak.

Helyesek.

Hátha.

A művészet fontos dolog. „És ha neked nem, hát nekem.

És ha neked ez nem képez művészetet / Kedves Ernő: hát akkor” (Karinthy Frigyes: *Nihil. Recitativo*)

Néha kapok meghívást, megkérnek, sőt föl, izgat, remény, talán, igen, nem.

„Miért nem járok színházba? Az előadott darabok életelenek, unalmasak, más szóval nem tárják fel a kor való-ságához kapcsolt formában az igazi szenvedélyeket”, így József Attila (*Független Színpad*, 1937).

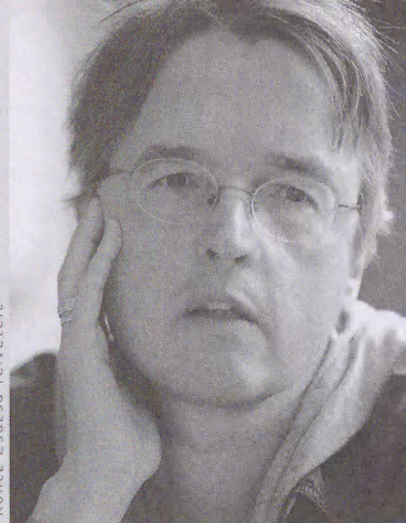
Meg még „az indokolatlanul magas árakat kérő ruhatár”.

2009. szeptember 29.

# Beckett ma passzé

BESZÉLGETÉS GARACZI LÁSZLÓVAL

Koncz Zsuzsa felvétele



– Tehát kortárs magyar dráma. Rengeteg műfajban alkotsz, ami azért remek, mert azt is szeretném most körüljárni, melyek a dráma sajátosságai ma, illetve számodra, más műfajokhoz képest. Arra gondoltam, onnan kéne elindulni, hogy a magyar drámával kapcsolatban mintegy negatívumként szokták emlegetni a kortárs irányzatok hiányát. Hogy „nincs magyar dráma, csak magyar drámák vannak”, Szilágyi Ákosnak azt a híres mondását parafrazeálva, hogy „nincs magyar irodalom, csak magyar irodalmak vannak”, ami posztmodern kortünet. Igaz-e, s ha igaz, baj-e, ha nem irányzatokban gondolkodik a mai magyar dráma?

– Szerintem ez nem baj, hanem adottság. Ákos gondolata szerintem elsősorban az irodalomtörténetre vonatkozik: nehéz egységes, lineáris irodalomtörténetről beszélni, a kortárs irodalom viszont valószínűleg mindig is tabló-, panorámaszerű volt, szünetben lévő, heterogén és nehezen megfogható. Ehhez jön a kortárs magyar drámának az a sajátossága, hogy pici szakma, kicsi a merítés, maximum harminc-nyolcvan alkotóról beszélünk, folyamatosan aktív ebből lehet úgy tíz-tizenöt. Nincsenek igazából irányzatok, műhelyek, az is nagy dolog, hogy van Drámaírói Kerekasztal mint érdekvédelmi szervezet. Külön öröndetes és példaszzerű, hogy eltérő gondolkodású, világnézetű írók tudnak itt évek óta egyetértésben dolgozni. De azért szakmai műhelynek nem nevezném. Ha stílusokban, irányzatokban, csoportokban próbálok gondolkodni, akkor nagyon szubjektíven, a magam számára ki tudok jelölni olyan szerzőket, akik hozzám, a gondolkodásmódomhoz közel állnak, de irányzatnak nem nevezném őket. Amúgy nyilván a többiek is így vannak ezzel, megvannak a virtuális köreink.

– Elárulod, hogy kik ők?

– Nem, vagy talán később. Ha mindenáron valami általános jellegzetességet keresünk, és kényszerűen mondanom kellene valamit, azt dadognám talán, hogy ma a társadalmi és civilizatórikus kérdések mintha fontosabbak lennének, mint a privát delíriumok vagy az általános emberit megragadó filozofémák. De ez is világjelenség, nem kizárólagosan magyar. Tehát hogy Beckett mintha passzé lenne, legalábbis átmenetileg. Ami azzal is összefügg, hogy a színház eredendően eleven, kortársi és élő műfaj, tehát többnyire élő problémákról kéne szólnia.

– A színház maisága azt is jelenti, hogy másféle problémákból indulsz ki, ha drámát írsz, mint ha prózát?

– Darabnál inkább karakterekből és dramaturgiai ötletekből vagy megoldandó szerkezeti problémák felől indulok, ezek köré skiccelődnek fel a jelenetek első vázlatai. A Plazmánál figurákat láttam, elképzeltem egy mozaikos szerkezetet, ide-oda lépegetős, sporadikus formát, ahol több külön kis embercsoportot látunk élni, mozogni. Közben lett az egésznek valahogy egy társadalomkritikai aspektusa, de ez nem volt előzetes cél, ezt a figurák hozták, az ő érdemük vagy kudarcuk.

– Egy drámádnak és egy kisregényednek is anyagnév a címe: Plazma, Plasztik. Mit mond ez a máról?

– Véletlen, és a véletlenek sokszor árulkodóak, én pedig gyanakvó típus vagyok, de az az igazság, hogy bár ez nekem is feltűnt, nem töltöttem álmatlan éjszakákat a problémával. A Plasztik a nyolcvanas évek elején jelent meg, az új hullám idején, az egyik kedvenc punkegyüttesemet Plasmaticsnak hívták, a Plazma húsz évvel későbbi, az infotelematikus robbanás, a plazmatévék és monitorok korában. Ha mindenáron próbálok ebbe valamit belemagyarázni, talán valami olyasmit mondanék, hogy olyan korban élünk, amikor az ember egyre jobban leválik a természetről, elkülönül tőle. Mesterséges környezet, mesterséges világok, lehet, hogy ez izgat vagy nyomaszt, mindenestre érdekel.

– Az előbb azt mondtad, hogy a karakterből (is) indulsz ki drámaírásodkor. Ez a tételmondata Egri Lajos nemrég magyarul is megjelent, A drámaírás művészete című könyvének, de valahogy egyébként is több a „hogyan írjunk drámát”, mint a „hogyan írjunk verset” típusú szakkönyv. Hogy lehet tankönyvből drámaírást tanulni?

– Nagyon széles a skálájuk ezeknek a könyveknek, van a szakácskönyvszerű típus, a „Hogyan legyünk Nobel-díjas drámaírók hat hét alatt”, ilyen könyv még nincs, de olyan több is van, ami gyakorlatias tanácsokkal látja el az írókat. Sorra veszi a dráma elemeit: anyaggyűjtés, karakterépítés, dialógusok. Egy-két ilyen könyvet, főleg kezdőként, érdemes elolvasni, bizonyos dolgok esetleg gyorsabban tudatosulnak. Vannak aztán komolyabbak, amelyek darabokat, darab típusokat, szerkezeti megoldásokat elemeznek. Egri Lajos könyve számomra csalódás volt, éppen mert kicsit szakácskönyvszerű. De mondom, nem baj, ha a drámaíró olvas ilyesmit, és nem magának kell kiküzdenie ezeket az alapfelismeréseket. Nyilván az írást, a lényegét nem lehet belőlük megtanulni. Ugyanakkor mivel a dráma alkalmazott művészet, „szakmaibb”, tanulhatóbb mű-

faj, mint, mondjuk, a költészet. Sokat kell színházba járni, darabokat olvasni, elemezni, ha van rá lehetőség, akkor kortárs drámaírókkal, színészekkel, rendezőkkel beszélni. Most éppen Robert Cohen színésmester-ség-könyvét olvasom, biztosan ez se fölösleges.

– *Egyéb tanácsok kezdő drámaíróknak? Igaz, hogy jegyzetelsz a kocs mákban?*

– Nyilván a legfontosabb: az életet „figyelni”. Most már a telefonomra mondom rá, ha valami érdekeset hallok, vagy eszembe jut valami, de régebben szorgalmasabb voltam, már csak azért is, mert előfordult, hogy másnap sok mindenre nem emlékeztem. Hogy nagyképűen Shakespeare-hez hasonlítsam magam: neki állítólag egy jegyzetfüzet lógott a nyakában, és sokszor kiment a piacra, emberek közé, hogy anyagot gyűjtsön, felírja a menőbb dumákat. Azért jegyzetek kevesebbet, mert nem érdekelnék annyira a sziporkák, prózában sem, színdarabban főleg nem. Élőben élvezem, de egyre ritkábban írok le ilyet.

– *De te amúgy sem a tankönyvek receptjei szerint írsz drámát. Szóval, ha színházat végül is bármiből lehet csinálni, miért nem dráma mégsem a platóni dialógus vagy a szellemes szójáték, ami téged már nem érdekel? Miért kéne megfelelni műfaji szabályoknak, vagyis: mi a dráma?*

– Szerintem az a dráma, ami a színpadra kerülve drámaként hat. Halász Péter színháza jut eszembe, amikor napi híreket dolgoztak fel azonnal, még aznap este. Platónból is lehetne, biztos csináltak is már, de telefonkönyvből, bármiből lehet jó színházat csinálni.

– *De meddig dráma?*

– Bármit fel lehet rakni a színpadra, és ha jó, akkor dráma. Drámaíróként én természetesen nem alapozhatok arra, hogy egy zseniális társulat az én sms-eimből készít zseniális előadást. Alkalmazkodni kell adott-ságokhoz, konvenciókhoz, és ezt egyre kevésbé gondolom problémának. Kezdő drámaíróként egyáltalán nem voltam tekintettel a színház közösségi jellegére, így utólag úgy rémlik, főképpen azt akartam megmutatni, hogy milyen szellemes dialógusokat írok. Borzalom. Ráadásul messze nem voltak annyira szellemesek, mint Molière-éi vagy Woody Allenéi. Nagyon rosszul sikerültek ezek a darabok, de mivel színpadra kerültek, legalább láthattam, hogy itt valami nem stimmel. A tizedik premier után már nem gondolhattam azt, hogy a rossz, tehetségtelen színház egymás után rontja el az én pazar darabjaimat, ez így valahogy kezdett aránytalan lenni.

Ma azt gondolom, a színészeknek lehetőséget kell adni arra, hogy olyan karakterekbe, helyzetekbe bújjanak, amik érdeklik, izgatják őket, amiket élveznek. Az írás dialógus köztem és a színész meg a rendező között, nem akarhatom leuralni ezt a párbeszédet. Úgy próbálok írni, hogy reagálni tudjanak rá. Ezenkívül, jaj, szeretném valahogy kikerülni a *konfliktus* fogalmát, mert azt utálnám, talán kurzívval kéne írni, szóval nem árt, ha a darab egészében, de külön a jelenetekben is van valami kis *feszítő*. Konfrontáció. Dinamika. Többértelműség, szándékok és taktikák, ne adj’ isten: félreértés. És legyen lehetőleg mai. Még azt is el tudom képzelni, *horribile dictu*, hogy a politikum valamilyen módon beszüremkedjék. És soha nem szabad elfelejteni, hogy az írás csak az első fázisa egy hosszabb munkának, a szöveg: javaslat, ajánlat a színház felé.

Idézőjelben „forgatókönyv”, ami még sokat változhat a próbafolyamat alatt.

Hogy mi a dráma objektíven, azt nem tudom megmondani. Minden. Az is dráma, hogy itt ülünk, és próbálunk megfelelni a szerepünknek, te kérdezel, én válaszolok, be vagyunk ebbe szorítva. Vagy az a két ember ott mindjárt össze fog veszni, elég elképzelni, az is dráma.

– *Azt mondd, a drámáid, ha innen nézzük, „forgatókönyvek”. Mi mégis a dráma és a forgatókönyv között a különbség?*

– A filmnél még inkább csak egy kis csavar vagy a gépezetben. Kezdeként hasznosak lehetnek a pályázatok, ahol önállóan írhatnak könyveket a szerzők, kipróbálhatják magukat, de én szinte mindig úgy írtam, hogy a filmesek kerestek meg. A filmírás még inkább alkalmazott műfaj, mint a dráma, kinyomtatni tényleg csak néhány zsenit, például Bergmant érdemes. Olyan forgatókönyveket viszont hasznos olvasni – a neten rengeteg ilyen van –, amik a kész filmet „írják” le. Szóval szerintem a filmírás elidegenedettebb folyamat a drámaírásnál, a forgatókönyv elfogadása után tipikusan el vagy felejtve, nem vagy érdekes, eljátszottad a szereped. A színházban elvileg aktívan részt vehetsz a produkció létrehozásában, itt nemigen. Általánosságban a darab dialógusokra épül, amik így-úgy elhangzanak a színpadon, a forgatókönyv képekre, amik nagy valószínűséggel nem úgy fognak kinézni, ahogy elképzelted az íróasztalnál.

– *De miért kell a színdarabnak és a színháznak dialógusokra épülnie? A filmen is csak Hollywood indul ki a forgatókönyvből, a szerzői film nem. Akkor, ha a mi színházunk is a drámára épül, hollywoodi a színházunk?*

– Nem. Hollywood alapja a dráma, a színház.

– *De a színháznak a drámából kell kiindulnia?*

– Nem feltétlenül, sokféle színház van. Mozgás-színházak, Pintér Béla, Szabó Réka, de nekem egy rockkoncert is színház, erős hangeffekkel. Drámaíróként nem írhatok meg egy Iggy Pop-koncertet, a hagyományból kell építkezni, párbeszédet kell kezdeményeznem, és ennek az alapja a tradicionális dráma. Hollywood is erre épít, az európai film kevésbé. Egri Lajos *A drámaírás művészetében* Hollywoodot írja le, azt mondja el, hogyan épülnek fel a hollywoodi filmek, leegyszerűsítve egy összetett drámai hagyományt.

– *De azt is szokták mondani, hogy ma már a dráma eleve hazugság. Lehmann szerint konfliktusok ma már nem egyének között vannak, lásd szeptember 11., hanem nagyobb entitások között.*

– A színpadon nem tudsz fogalmakat, mozgalmakat, világnézeteket önmagukban ábrázolni, csak egyéneken, helyzeteken, dialógusokon keresztül. És nagy bajnak gondolom, ha kilóg a lóláb, mikor az apa szimbolizálja az MSZP-t, az anya a Fideszt, a gyerek az SZDSZ, a nagymama a Jobbik, és jól egymásnak esnek – ez borzasztó. Persze műfaji kérdés; a kabaré, a bohózat is színházi műfaj (bár a fenti felállítás inkább *black comedy* lenne). A színpadon szerintem éppen hogy nem könnyű társadalmi problémákat élesben ábrázolni. Gondolom, individuális, esetleges szituációkon keresztül érdemes az ilyesmit megközelíteni, az emberi felől elindulva, de nem tudom, sose csináltam ilyet.

– Visszatérve ahhoz, hogy a színház kortárs hely: Magyarországon miért nincs igény több kortárs drámára?

– Az idén fölkertek a DESZKA fesztivál zsűrijébe, és kaptam egy listát az aktuális bemutatókból. Kicsit meglepődtem, hogy milyen sok a kortárs bemutató, persze ebbe minden – kommersz, operett, gagyi, felújítás, gyerekelőadás, a határon túliak stb. – beletartozik. Ennek ellenére azt gondolom, hogy van még mit fejlődni. A német színházat ismerem valamennyire, meg az amerikai, ezeken a helyeken kifejezetten trendi és közönségcsalogató, ha kortárs darabot mutatnak be. Nyilván számít a színház híre is, de a kortárs drámához nagyobb érdeklődéssel viszonyulnak, mint nálunk. Itthon a színházak egy része kockázatos vállalkozásnak tekinti a kortárs szerző darabjával való próbálkozást. Ennek sok oka lehet. Például, hogy harminc-nyolcvan évig a színház nem foglalkozhatott az aktuális jelen problémáival, vagy ha foglalkozott, álságos módon tette. A próza könnyebben tud a sorok között beszélni, a színház nem, akkor az hazug lesz. Lehet, hogy ennyi idő, ilyen hosszú stagnálás után nehéz a színháznak megtalálnia a hangját, nehéz őszintének lennie. Az is lehet, hogy a társulati rendszer miatt a színházak vezetése úgy érzi, a létüket kockáztatják a kísérletezéssel. A szisztéma a változás ellen hat. Máshogy fogalmazva: más képességek kellenek ahhoz, hogy valaki színházi vezetővé váljon, és mások ahhoz, hogy jó vezető legyen. Az utóbbi években érezhető egy kis elmozdulás, például a Katona József pályázatnak köszönhetően.

– Miben és mennyit segít ez a pályázat?

– A Katona József pályázat a Drámaírói Kerekasztal kezdeményezésére jött létre néhány éve, kortárs produkciókat és szerzőket támogat. A minisztérium írja ki a színházak számára, és nemcsak ős-, hanem új bemutatókkal is lehet rá pályázni. Fontos kezdeményezésnek gondolom, de például a pályakezdő drámaírók helyzetén nemigen változtat.

– Te miért lettél drámaíró (is), ha a helyzet ilyen kedvezőtlen?

– Hogy az elején kezdjem, anyukám vitt először színházba: Vígsház, délutáni matiné, Molnár Ferenc, Bárdy György, sötétség, szagok – félelmetes volt. Kamaszként már nem értettem, miért kellene színházba járnom, nevetségesnek és unalmasnak találtam, míg be nem tévedtem egy Taganka-előadásra meg a Stúdió „K” Woyzeckjére. Akkor értettem meg, hogy a színház elementáris hatásokra képes. A fiammal most sajnos hasonló folyamat játszódik le: elviszik előadásokra, unja, én meg elviszem Pintér Bélára vagy a Krétakörre. Ő talán nincs elveszve a színház számára, de félok, hogy a társainak egy része igen. Ez az oktatás és a színház közös felelőssége. Ha tinédzserkorban nem villan be, hogy ez érdekes, később már nemigen fog. És hogy a kérdésre is válaszoljak: mikor íróféle lettem, bennem megvolt ez az affinitás, érdeklődés, ennek a néhány előadásnak az emléke, így mikor megkeresett egy-két rámenős és nagyon kedves dramaturg hölgy, volt rá esély, hogy megpróbálkozom darabírással is.

– Ha már az iskola nem megy jóféle színházba, ti (KoMa Társulat) sok iskolába mentetek el a Plazmával. Mesélnél erről?

– Tényleg nem az előadást vagy magamat akarom fényezni, de ezek fantasztikus találkozások voltak, nagyon jó beszélgetések alakultak ki az előadás után. Nyitottak voltak, problémaérzékenyek, és időnként zseniálisak, mármint a közönség. Lehet, hogy ezt most nem kéne mondanom, mert tényleg szomorú, de ugyanez az őket kísérő tanárok egy részének reagálásáról már nem mondható el. Leül öt civil színész közéjük, és problémáik vannak, csúnyán beszélnek, mi ebben a színház? Miért kell a fiatalokat szembesíteni a negatív dolgokkal? És mi az, hogy utána beszélgetni lehet egy műről? A műnek mondanivalója és adatai vannak, az ifjúság dolga ezt a megfelelő utasítások szerint bemagolni és felszólításra visszaöklendíteni, passz. Ahogy a színházak nehezen változnak, attól tartok, ugyanez a tanításról is elmondható.

– Apropó iskola. Visszatérhetünk ahhoz, hogy milyen iskolákat, helyesebben különálló fiatal hangokat érzel közelebb a munkáidhoz másoknál?

– Semmiképp nem irányzat vagy csoport, ez csak az én szubjektív tetszésemről, affinitásomról szól, és hogy kiktől tudok tanulni. Nyilván a gondolkodásmódom valahonnan az örkényi groteszk felől jön, a maiak közül Spiró megkerülhetetlen, aztán, mondjuk, Tasnádi, és hogy fiatalokat is említsek: Vinnai, Kis Márton, de mondhatnék másokat is, lényegében mindenkit érdemes figyelni ebben a kicsi szakmában, mindenkitől lehet tanulni. Színházi nyelv szempontjából pedig fontos számomra a Krétakör, Pintér Béla, Szabó Réka, a KoMa stb.

– Köszönöm, hogy elárultad! Érdekes ez a kettős lista. Mivel a kedvenc színházaid nem feltétlenül drámából indulnak ki, felvetődik a kérdés, hogy dolgoztál-e már együtt egy társulattal a színpadi szövegen.

– Nem igazán. A próbák alatt sokszor dolgoztam a szövegen, de leginkább rendezői instrukciók alapján. Bejártam persze próbákra is, de közös munka nem volt. Nincsenek közvetlen, hosszan tartó színházi tapasztalataim. Ennek nyilván vannak hátrányai, ezt próbálok behozni tanulással, színházba járással, olvasással, beszélgetésekkel.

– Szerintem neked való lenne az ilyen típusú munka... Zárásként a visszacsatolásról szeretnék kérdezni. Színház-teoretikusok nehezményezni szokták, hogy túlságosan drámaközpontúak a kritikák, ugyanakkor vannak drámaírók, akik éppen hogy hiányolják a behatóbb drámaelemzést. Te melyik oldalhoz sorolnád magad?

– Érdekes kérdés. Szerintem attól függ, milyen előadásról beszélünk. Nálunk főleg rendezői színházak vannak, ráadásul legtöbbször régi, ismert darabokat játszanak, itt nyilván az előadás a fontos. Szöveg-elemzés elsősorban akkor jöhet szóba, ha olyan darabot mutatnak be, amit még nem ismer a közönség. A kortárs bemutatóknál talán elvárható, hogy az új darab legalább olyan hangsúlyosan elemzés tárgya legyen, mint az előadás. Gondolom, egy izgalmas, változó, dinamikus és a jelenre figyelő színházi kultúrában sok szó esik a kritikákban magukról az új darabokról is.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: HERCZOG NOÉMI

Herczog Noémi

# Az utolsó (Csehov-)tekercs

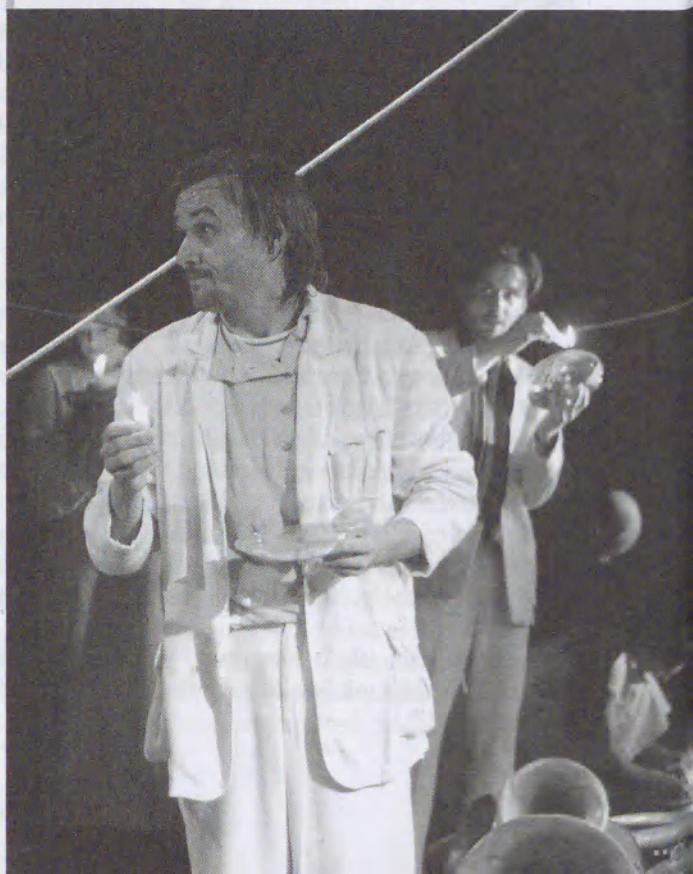
ANTON CSEHOV: HÁROM NŐVÉR

Mostanában többször hallottam idézni a nemrég tragikus hirtelenséggel elhunyt Fodor Géza szavait arról, hogy a *Három nővér* be kellene tiltani Magyarországon. Nem azért, mondta, mintha nem ez volna egyik legkedvesebb darabja, de talán eleget láttuk már, tessék továbblépni. Bár ez feltehetőleg egy kiragadott mondat, Fodor Géza tényleges problémát fogalmazott meg. Ha a színház egyetlen monopóliuma más művészetekkel szemben az egyszerűség, valóban érdemes volna több kortárs szerzőt is játszani, még ha a színház jelen-idejűsége már régóta, a rendezők színházában nem is ezen áll vagy bukik. Csehovban tényleg rejlenek mai problémák, de nincs benne bezacskózva a jó színház instant receptje. Ugyanúgy megteremtődhet Csehovból a leghalotabb színház, mint maga a feltámadás, mert egy szöveg nem önmagában jó vagy rossz, hanem attól, ha meglátjuk benne vagy belelátjuk azt a bizonyosat, ami nincsen meg semmi másban. Ha leborulunk a *Három nővér* nagysága előtt – nagy darab, igen, de miért is? –, abból aligha lesz izgalmas előadás. Pedig van olyan generáció, amely csak felvételről nézhet igazán megrázó *Három nővér*. Nagyobb a mítosz szele, mint maga a darab? De ha tényleg ilyen jól állunk Csehov-ismeretből, már ami a történetmesélést illeti, akkor talán építeni is lehet erre a tudásra.

Vidnyánszky Attila előadásában elveszhet az, aki nem ismeri a *Három nővér*, hiszen a darab elején Natasa és Andrej házasok, de csak később következik a lánykérés. A tűzvészrel nyit a kép, majd visszaugrunk az időben, csak a katonák kivonulása után látjuk retrospektíven a születésnapot, és ezt követi az utolsó jelenet; a szétesettség ölt így formát. Ez eddig még kevés lenne. Mindezt „megbolondítja” egy gramofon időnként felsejlő hangja, ahonnan a legőszintébb reménykedés pillanataiban szólal meg a múlt. Ez működik, mert mikor Irina utópiát, korlátlan lehetőségeket sejtve áriába fogna, megelőzi őt a (lejárt) lemez. Saját hangját hallja, amint évekkorábban rácsodálkozik azokra a gondolatokra, amelyekről azt hitte, csak épp az imént fogalmazódtak meg benne. Vagyis bár lát-



FENT: Kristán Attila (Andrej) és Szűcs Nelli (Natasa)  
LENT: Szoljonij; Trill Zsolt (bal szélén)



szólag ide-oda ugrálunk az időben, az valójában egyáltalán nem telik, tökéletesen megállt.

De maradhatunk-e egyformák ennyi időn keresztül, ha megpróbálunk is ellenállni a változásnak? Ha kétszer fogok neki ugyanannak a gondolatsornak, az ugyanazt jelenti-e még? Vidnyánszky *Három nővér*-ben a szereplők megannyi öntudatlan Krapp Beckett *Az utolsó tekercséből*. Meghallgatják saját hangjuk felvételét a múltból. Fel-feldereng bennük, ha nem is a tudatosság, de az érzések szintjén, hogy „ez már nem először történik”. Kevés, ha most döntenek a változás mellett, már rég abban kellene élniük. Más irodalmi hősökkel már rég Moszkvában, Eldorádóban, a lehető világok legjobbikában lenne a helyük, már rég el kellett volna érniük a *napsütötte sávig*, vagy épp el az imádtott Moszkvából, Petuskiba... De ezek azok a helyek, ahová nem szokás eljutni. A három nővér olvasztott kockacukorból ki is rakja a Kremlt, Moszkva jelképét a falon, de mire elkészülne a mozaik, és a nővérek diadalittasan „Moszkva” kiáltásban törnének ki, a kép fele egyből le is omlik, mint Déva vára, egyetlen meg-rázó jelenetbe sűrítve az illúziók hamisságát.

Nemcsak a hangok felvétele pereg a gramofonon, a 2003-as zsámbéki bemutató is fel-feltűnik a falon, vissza lehet pörgetni, nem igazi, csak film. A felvétel felismerése mégis túlzottan bennfentes tudást igényel, mivel az előadás szerencsére megváltozott, most Zsámbékon sem az eredeti terében vitték színre. Hogy vajon a vetítés mennyire tudatosan reflektál egyes jelenetekre, az többszöri megnézésre derülne csak ki, mivel ez a *Három nővér* többszólamú előadás. Már a drámában sem kommunikálnak egymással a szereplők, mindenki csak a saját rögeszméjét hajtogatja, adekvát tehát párhuzamos történetekké alakítani, ami látszólag dialógus. Figyelmünk így mindenképpen megoszlik a széles(vásznú) színpadon, amit egyenletesen beborít a múlt ezernyi haszontalan limlomja. Miközben egyszer sem rendezik át a színpadot, a szereplők céljainak megfelelően változtat helyet a szemét.

Natasa és a család harcának lényege mutatkozik meg abban a látszólag mellékes némajátékban, amikor egymás tudtán kívül harcolnak a polcok szerepéért: hogy virágot célszerű-e rajtuk tartani vagy inkább könyveket. Mindenkinek megvan a maga rögeszméje, a tárgyfelhalmozás mögött pedig ugyanaz áll, mint a gramofon tekerceinek háttérében: nem tudják kihajítani a múltat. Natasa az első jelenetben ruhát válogat a tűzvész sújtotta szegényeknek, de csak igen kevés holmiról dönt úgy, hogy az felesleges. Vidnyánszkynek kéne Tolnai Ottó a maguk tárgyaihoz mániákusan ragaszkodó, rögeszmés emberekről szóló darbjait megrendeznie. Mert bár a szereplők játékmódja pszichológiai realizmust mutat, az előadás magasabb szinteken jár, akár egy zenemű. A szimbolikus térben ruha és könyv egymás mellett szárad a kifeszített köteleken, mintegy a tudás hiábalóságának mementójaként.

Ezek mellett az apró és pontos képek mellett, amelyek belesimulnak a részletgazdag előadásba, egy do-log akad, amiért megjegyzem magamnak ezt a zsámbéki estét. Ez pedig a Szűcs Nelli alakította Natasa alakja. Tekintve, hogy hány *Három nővér*-előadás volt már a világon, nem mernék megesküdni rá, hogy előzmény nélküli, de nekem mindenképp meglepő újra-értelmezés. Ez a Natasa ugyanis elsősorban nem elvetemű, nem is hiú díva, hanem menthetetlenül *feleség*. Férjé és feleséggé lenni a kicsinyesség netovábbja az orosz irodalomban. Ez a Natasa a maga nemében szerethető, úgy sétál a többi szereplő nagyra törő álmai között, mint Hamlet körül Rosencrantz és Guildenstern, egy személyben. Elsősorban fárasztja a többieket, kevésbé irritálja. Primitív, de a cselédekkel szembeni otromba és érzéketlen mondatai ellenére sem lesz szörnyeteg, mert nem tudatos rosszindulat vezérli. Inkább az válik hangsúlyossá, hogy ő itt a legnagyobb áldozat. Butaságában egyedül őt nem gyötri a múlt fel-felhangzó tekerceinek visszhangja, csak néha érez valami furcsa kényelmetlenséget a körülötte születő tragédiák metszéspontján állva, és észre

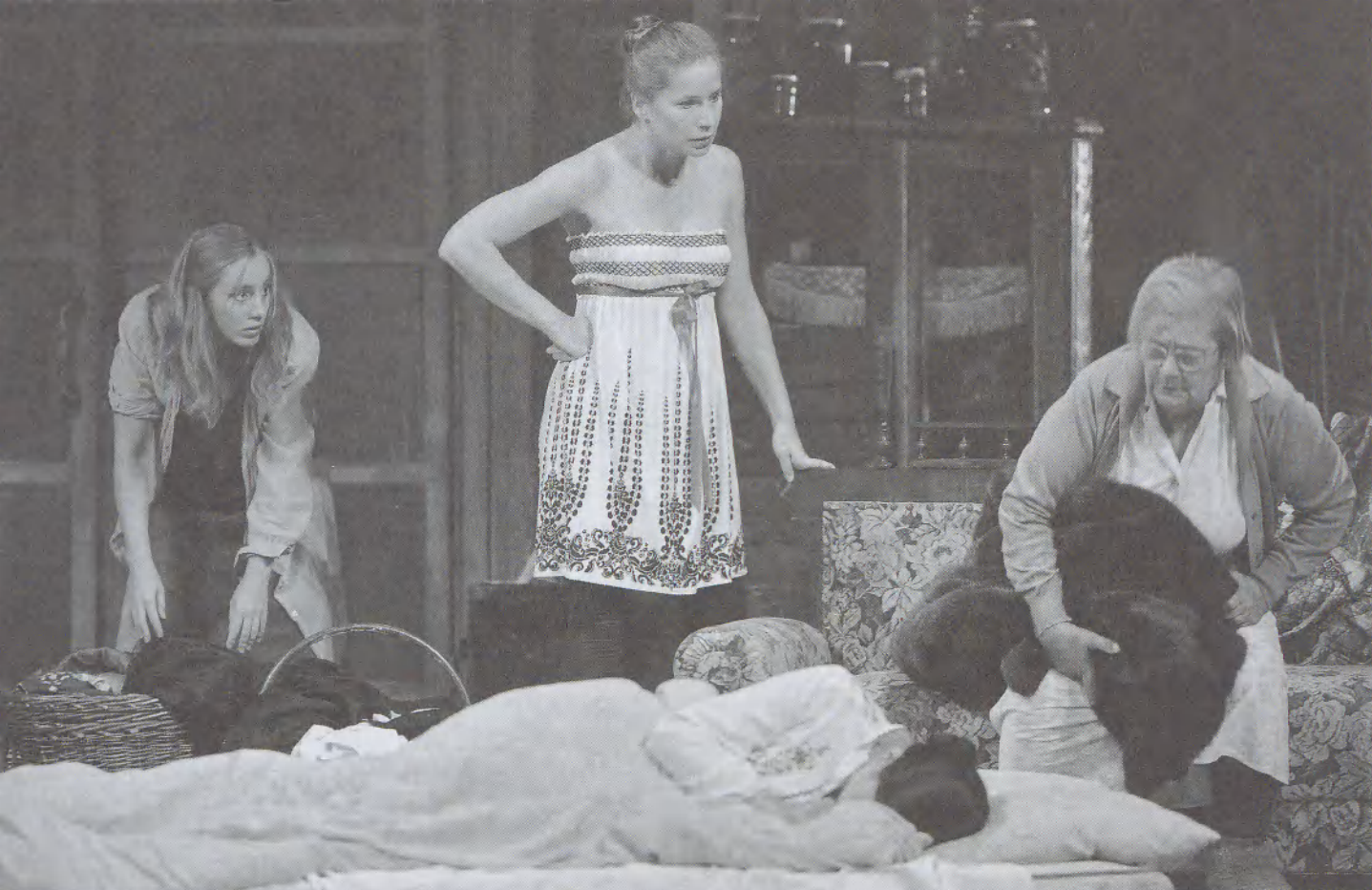
sem veszi az előadás végén, hogy egyedül marad a házban, ahol átvette az uralmat. A nyitott falon keresztül mindenki távozik a szabadba. Talán megelégtették a várakozást? Talán rájönnek, hogy nekik is kéne tenni valamit a boldogulásukért? Egyetlen néma jelenettel keresztülhúztak négy felvonás reménytelen monologizálást? Natasa ekkor, erről *még* semmit sem tud.

ANTON CSEHOV: HÁROM NŐVÉR  
(Beregszászi Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház – Zsámbéki Színházi Bázis)

**Díszlet:** Alexander Belozub. **Jelmez:** V. Csolti Klára. **Rendező:** Vidnyánszky Attila.

**Szereplők:** Kristán Attila, Szűcs Nelli, Kacsur Andrea, Orosz Ibolya, Vass Magdolna, Kacsur András, Tóth László, Ivaskovics Viktor, Trill Zsolt, Varga József, Rác József, Szabó Imre, Sótér István, Orosz Melinda, Katkó Ferenc, Béres Ildikó, Ferenczi Attila.





Rádai Andrea

# Nüansznyi életek

ANTON CSEHOV: HÁROM NŐVÉR

Szász János *Három nővére* arra a pillanatra emlékezett, amikor a kaleidoszkópban még éppen nem álltak össze színes mintává az apró foltocskák. A kecskeméti Katona József Színház előadásának nincs se gyújtó-, se fókuszpontja: alaposan értelmezett szövegből kidolgozott, ötletes jelenetek fogják körül a drámai erejüket vesztett csúcspontokat. Az érzelmi kitörések és a feszültség pillanatai azért sikkadnak el, mert vagy nem tudnak kiteljesedni a színészi játék miatt, vagy valamilyen abszurd mozzanat veszi el élüket. Az utalások, a színpadkép, a jelmezek, a zene és a játék-mód stílusának eklektikussága sem engedi, hogy bármi kiemelkedjen az előadásból: egyformán nem fontos, megkezdett és félbehagyott minden, akárcsak az életben.

Az előadás realiztikus, abszurd és melodramatikus elemekre épül. A színpad realiztikus aprólékossággal van berendezve (díslettervező: Szász János): a retró bútorokkal telezsúfolt, társbérletre emlékeztető helyiség egyszerre nappali, konyha, háló- és fürdőszoba. Csak az ebédlő különül el, a színpad hátsó részén – a drá-

ma néhány fontos mondata, mintegy mellékesen, itt hangzik el, és alig hallatszik a tányérok csörömpölésétől. Mindenből árad a tisztos, szürke szegénység. A nyitó képen Olga ugráló centrifugára támaszkodik, majd fregolira teregeti a kimosott ruhát, egy másik jelenetben lavórral csapkod mérgesen. Irina a színpad szélén heverő matracra veti le magát, ha elkiseríti a reménytelenség. Leharcolt kanapén szorong egymás mellett a négy testvér. Junoszty kistévéjét kapcsol be Irina, hogy a zene elnyomja Szoljonij epekedő szavait. A részeg Csebutikin falikútba hány. A tűzvész után fokozódik a társbérlet-hangulat: a nagy ebédlőasztal is bekerül a szobába, és a vetetlen matracok között alig marad talpalatnyi hely. A felvonás végén a színpad kiürül: a katonák mindent kihordanak – még a képek helye is látszik a falon. A konyhafilozófálást háztartási tevékenységek kísérik: Olga, Natasa és Anfisza folyton apró-cseprő teendőket intéznek, teát vagy ebédet főznek, párnákat rakosgatnak, pelenkát mosnak, a szőnyeget igazgatják.

BALRA: Danyi Judit (Olga), Bognár Gyöngyvér (Natasa), Magyar Éva (Mása) és Jablonkay Éva (Anfiszja)

JOBBRA: Danyi Judit, Trokán Nóra (Irina) és Magyar Éva

Az abszurd elemek a Csehov-drámában rejelő humort csillantják meg, és – akárcsak a realiztikus apróságok – a fenség legapróbb szikrájától is megfosztják az életüket megélni képtelen szereplőket. Az előadás függönyre vetített filmfőcímmel kezdődik, a feliratok háttérben a Monty Python stílusára emlékeztető animációk. A lelegehetlenebb pillanatokban, például Tuzenbach halálának bejelentésekor csendül fel a *Millió, millió, millió rózsaszál* című dal. Versinyin egyenruhában, kezében reklámszatyorral jelenik meg. A három nővér mekkövéltén bámul az ajándékba kapott ananászokra. Irina tortát habzsolva, teli szájjal lelkendezik az élet szépségéről. A melodramatikus mozzanatokat általában nem támogatják ezt az abszurd világot, mert didaktikusak, és mert a színészi játék nem elég árnyalt ahhoz, hogy az eltűzött gesztusok legalább egy leheletnyi komikumot közvetítsenek. A nővérek nagy érzelmi kitörései mintha hisztériás rohamok volnának: hangosan zokognak, kapálóznak, a földön csúsznak-másznak. Csebutikin (Ádám Tamás) oroszos lendülettel és átéléssel részegülne le, de nem hiteles; didaktikus túlzásnak tűnik, amikor a fejére locsolja a vodkát. A *Doors This is the end* című száma szájaragósan húzza alá, ahogyan a katonák távozásával kiürül a lakás. Finom humor rejlik viszont abban a képben, amikor Versinyin megcsókolja Mását, és hatalmasra nyújtott árnyékuk a hátsó falra vetül.

A Szász János korábbi Csehov-rendezéséből, a *Sirály*-ből ismert oroszos utalások apró gesztusokban vannak jelen: mintha a *Három nővér* egyszerre játszódhatna bárhol, és kötődne elválaszthatatlanul az orosz/szovjet kontextushoz. Csebutikin az orosz trikolorból csomagolja ki az ajándék számovárt, Versinyin szatyrán cirill betűs a felirat. Orosz szövegű zene szól a tévéből. A bejárati ajtón olyan homályosan rajzolódik ki egy Rubljov-ikon, mint a torinói lepel Krisztus-arca.

Ugyanilyen apró, finom részletek árulkodnak a szereplők karakteréről s a köztük lévő viszonyrendszeréről. Olgából (Danyi Judit) nem a vénlányok keserűsége, hanem várakozásteljes, érett nőiség sugárzik. Láthatatlan női keze tartja rendben a háztartást: mindig teszi a dolgát. Meglátja Versinyinben a férfit: gyengéden szorongatja, simogatja a kabátját. Mintha ő tudná a legtöbbet az életről és arról, amit helyette él meg. Mása (Magyar Éva) vizespohárnyi vodkákba fojtja sikerületlen házasságának bánatát. Hosszan méregetik egymást Versinyinnel, vibrál körülöttük a levegő. Hisztisen csimpaszkodik a férfi lábába: mintha a bűcsű pillanatában felértékelődne liezonjuk. Irina zuhan a legnagyobbat: lelkendező és affektáló kislányból érik érzelmre képtelen, keserű, hátrasimított hajú nővé. Trokán Nóra alakítása ez utóbbiként hitelesebb – kislányként kissé erőltetett, mint a szájából kilógó nyalóka. A három nővérnek együtt vannak még szép pillanataik,



Walter Péter felvételei

de nem a nagy kiborulások klimaxában, hanem az elcsitulás perceiben. Van vigasz összetartozásukban.

Andrej (Lengyel Tamás) a közönség soraiból nyitja az előadást: „Városunk már kétszáz éve fennáll, százezer lakosa van, de egy sincs, aki ne hasonlítana a másira...” – az üzenet egyértelműen Kecskemét polgárainak szól. Ez a provokatív lendület a későbbiekben kamaszos duzzogássá, majd – különösen a megismételt monológban – egy lúzer papucsférj dohogásává silányul. A második felvonástól kezdve Andrej élete slatytyogó menekülés – sehol nem hagyják békén. Sírós, borgőzös hangon perlekedik, slampos ruháival, letaposott cipőjével, kitérdelt nadrágjával (jelmeztervező: Vereckei Rita) hozzáidomul közönséges feleségéhez. Natasa szerepében Bognár Gyöngyvér a trampliságot és az izléstelenséget domborítja ki. Kuligin, Mása férje (Dunai Tamás) titokban tisztában van saját kisszerűségével, élethazugságait nem annyira a maga megnyugtatóására, inkább megszokásból mondja maga elé. Versinyin (Fazakas Géza) jó svádájú, de üresen kong belül, s hatalmas szexuális energia fűti: az első csók után a földre dönti Mását, hogy csak úgy nyekken. Tuzenbach (Csémy Balázs) romantikus alkat, Szoljonij (Györfly András) bárgyú mizantróp.

A kecskeméti *Három nővér*e részleteiben érdekes, izgalmas előadás. Nincsenek benne igazán emlékeztető jelenetek vagy kiugró alakítások. Akárcsak a életben.

#### ANTON CSEHOV: HÁROM NŐVÉR (Katona József Színház, Kecskemét)

**Fordította:** Kosztolányi Dezső. **Dramaturg:** Upor László. **Szenikus:** Szabó Csaba. **Jelmeztervező:** Vereckei Rita. **Díszlettervező-rendező:** Szász János.

**Szereplők:** Lengyel Tamás, Bognár Gyöngyvér, Danyi Judit, Magyar Éva, Trokán Nóra, Dunai Tamás, Fazakas Géza, Csémy Balázs, Györfly András, Ádám Tamás, Széplaky Géza, Báhner Péter, Kovács Gyula, Jablonkay Mária.

Markó Róbert

# Kit érdekel Moszkva?

ANTON CSEHOV: HÁROM NŐVÉR



Művészeti igazgatói bemutatkozását, programbeszédét Csehovval mondta el Keresztes Attila, a szatmárnémeti Északi Színház Harag György Társulatának újdonsült művészeti vezetője. Ám nem a *Sirállyal*, ahogyan gyakran szokás, hanem a *Három nővérrel*, s már e darabválasztás is beszédes: nem új formák kellene elsősorban, üzeni székfoglalójával Keresztes, hanem úrrá lenni a folyamatos Moszkvába vágódáson; ott dolgozni, ahol éppen van az ember.

Mert Szatmárnémeti nem Moszkva, ez már első pillantásra látszik. Az anyagi és a művészi lehetőségek nyilvánvalóan szűkösebbek itt, mint a nagyobb színházakban (az ékszerdoboz szépségű szatmári színházépület is sürgős felújításra szorulna például), s ennek fényében szinte istenkísértésnek tetszik,

hogy a vezetés tizenegy bemutatót tervez az évadban, éppen annyit, mint az elmúlt két szezonban összesen. „Miért mindez?” – teszik fel a kérdést a Csehov-darab szatmári változatának végén (dramaturg: Bodó A. Ottó), és a válasz, ha nem is mindig szavakkal kimondva: hogy itt, ha nem tűnik is éppen túl ésszerű vállalkozásnak, minőségi színház legyen.

És hogy a színház fontos az életben, mégsem maga az élet, ezt is példázza Keresztes a *Három nővérrel*. (Ebből a szempontból az előadás tulajdonképpen nézőnevelés.) A rendező a katonazene bumsztadrat-táját egy utazó cirkusz trombitamuzsikájának hallja, s mintha valóban bohócok és mutatványosok játszanák Csehov művét, komédiának hangszerelve az orosz mester egyetlen olyan darabját, amelyet „drámának” nevezett. A szereplők a nővérek kivételével

fehér arcfestést kaptak, s a jelmeztervező Bianca Imelda Jeremias szabályos paprikajancsinak öltöztette fel Ferapontot, két jókora piros folttal a két orcáján. Keresztes felléptet két *echte* bohócot is, akik kívül is, belül is vannak a történeten, de olykor a nézőkkel is interakciót kezdeményeznek, keménykalapjuk mint Vladimír és Estragoné, szép parafrázis, eredeti rendezői áthallás Beckett darabjából, „Menjünk. És maradjunk”, jut az ember eszébe. A díszlettervező Khell Zsolt, akinek szerepvállalása a produkcióban nyilvánvaló gesztus a közönség és a szakma felé egyaránt, nem illusztrációra vagy illúziókeltésre törekedett. Díszlete ugyancsak a színházias jelleget hang-

dig tolószékbe ülteti a rendező. A három Prozorov lány egyben három alapállást és vérmérsékletet testesít meg. Versinyin első megjelenésekor például háromféle csodálattal figyelik a férfit: Olga tudományos érdeklődéssel, Mása félelemmel, mint aki előre érzi a sorsát, Irina pedig gyermeki rácsodálkozással. Némethy Zsuzsa Olgájának fáradó pótanya-figurája az előadás végére lassan hozzáöregszik az Andrejt kezdettől inkább koravénnek, mint tehetségesnek mutató Nagy Csongorhoz. Vencz Stella elemi erejű színpadi jelenléttel teremti meg Mása, a férjét mindjobban megunó-meggyűlölő, de elhagyni mégis képtelen nő sorsát. Varga Andrea Irinájából a sorscsapások ellenére újra és újra előtör munkálkodni igyekvő optimizmusa.

Csebutikint Bíró József játssza, egy nagy színész, vendégként, Kolozsvárról. Ha másért nem is, legalább hatalmas rutinja folytán megtehetné, hogy a produkció főszereplőjévé avassa magát. Nem teszi. Közben Csebutikint eredeti színekkel is felruhazza – soha, egyetlen *Három nővérben* sem láttam ennyire kézenfekvőnek, hogy Irina az ő lánya volna –, a háttérbe húzódva emeli meg a társulati összmunkát, mutat irányt az ifjú kollégáknak. A fiatal, jó erőkből álló, de láthatóan nem tökéletes formában lévő társulat játékmestereként van jelen. Nem (elsősorban) a nevé-

adja a Harag György Társulat új korszakának első előadásához, hanem tehetségét, tudását, tapasztalatait. Nyilvánvaló, hogy Keresztes Attila nem brillírozni, de irányt mutatni, társulatot építeni hívta. Ahogyan Tasnádi Csabát és Mohácsi Jánost is, ide, az észak-erdélyi kisvárosba, ahol Moszkva innentől kezdve nem számít.

FENT: Nagy Csongor (Andrej) és Zákány Mihály (Ferapont)

BALRA: Varga Andrea (Irina), Némethy Zsuzsa (Olga) és Vencz Stella (Mása)

súlyozza: nem fedi el a színpad hátsó, világosszürke falát és a zsinórpaddásra vezető csigalépcsőt, hanem beledolgozza a pasztell, szikár, nézni is élvezetes, sallangtalan térbe. Hasonlóképpen világosan építi fel az előadás a szereplők közötti viszonyrendszert: egyértelmű jeleket hagy ugyanis mindenki, amelyek olvasására azonban a többiek képtelenek – így helyenként groteszk színek is megvillannak.

Olajozottan, játéknelvében csaknem teljesen egységesen működik az előadásban a szatmárnémeti társulat. Minden szereplő érzékletesen domborítja ki saját figurájának tehetetlenségét – a darab szövegében a minden szempontból idegen Natasán (Csiki Orsolya) kívül mindenki cselekvésképtelen, az egyetlen alkalommal ténylegesen aktív, a Tuzenbachot (a szerepét kisfiús naivitásból kibontó Nagy Antal) párbajban megölő Szoljonijt (Péter Attila-Zsolt) pe-

### ANTON CSEHOV: HÁROM NŐVÉR (Szatmárnémeti Északi Színház Harag György Társulat)

**Fordította:** Kosztolányi Dezső. **Dramaturg:** Bodó A. Ottó. **Díszlettervező:** Khell Zsolt. **Jelmeztervező:** Bianca Imelda Jeremias. **Rendező:** Keresztes Attila. **Szereplők:** Nagy Csongor, Csiki Orsolya, Némethy Zsuzsa, Vencz Stella, Varga Andrea, István István, Rappert Gábor, Nagy Antal, Péter Attila-Zsolt, Bíró József m. v., Zákány Mihály, Méhes Kati, Nagy Orbán, Gaál Gyula.

Sztrókey András

# Tatabányai krétakör

BERTOLT BRECHT: KAUKÁZUSI KRÉTAKÖR



Van színházad, élj velem! – viszik a Jászai Mari Színház felújításának hírére a plakátok Tatabányára-szerte. A hír jó – színházat avatni a gazdasági válság kellős közepén nagy szó, még akkor is, ha a társulat nélküli teátrum a rekonstrukció után sem kapott tökéletes játszóhelyet. (Mert hiába harangozzák be a modern színpadtechnikát, ha zajosak a díszletmelők, zúg a süllyesztő, az első sorokból belátni az oldalszínpadra, és – mind közül a legszomorúbb – a terem akusztikája csak annyiban különbözik a Nemzeti Színházétól, hogy itt mindenhol rosszul lehet hallani.) A színház határozott kommunikációja és az évad prog-

Tóth Ildikó Gruse szerepében

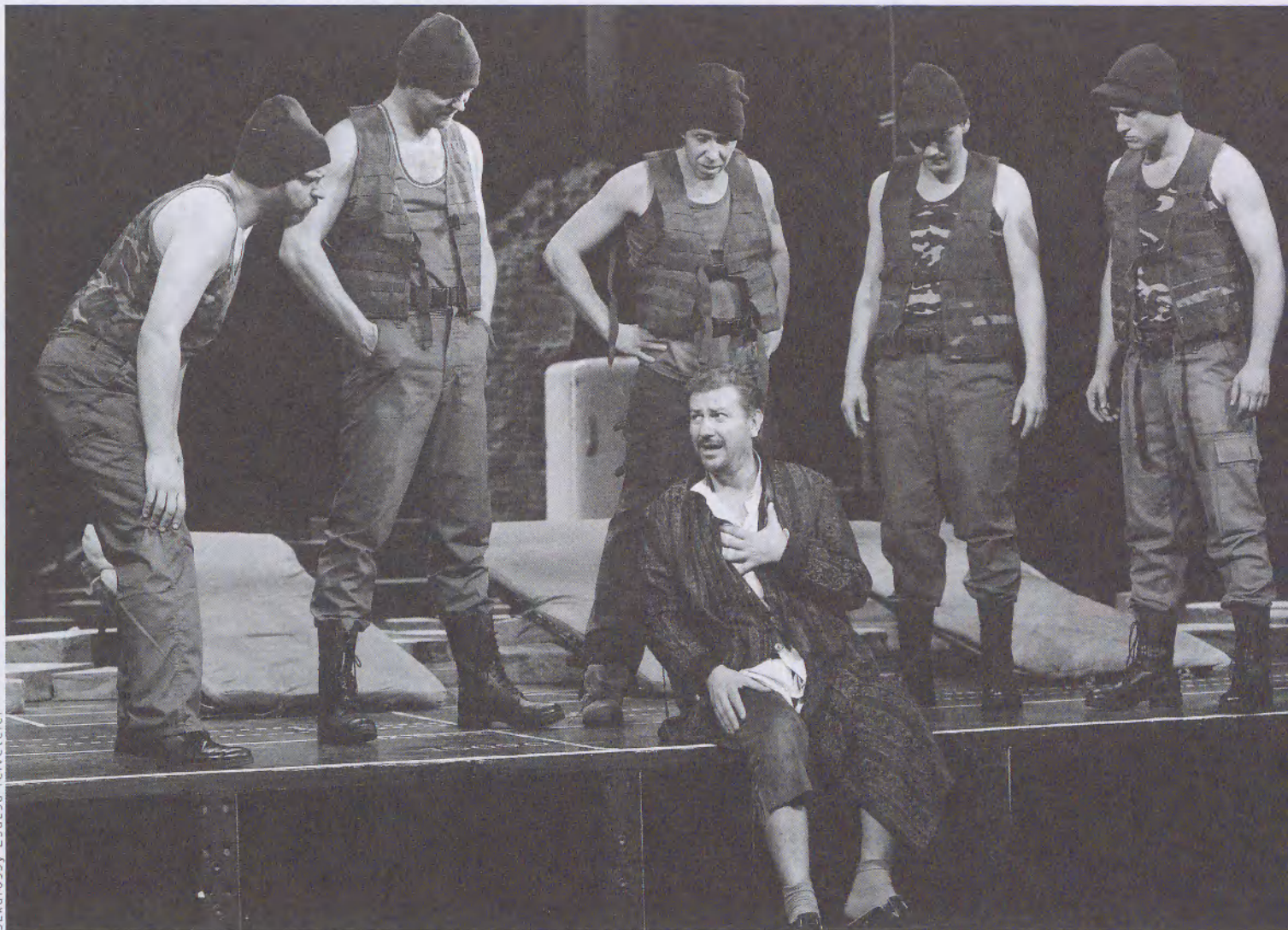
ramja is azt tükrözi: Harsányi Sulyom László igazgató és társai Tatabányán a jelenben élő népszínházat építenek.

Az első bemutató címében (is) a városról szól, hiszen Bertolt Brecht darabja itt: *Kaukázusi krétakör* – *Tatabánya*. Az előadás – talán nem csak az első két alkalommal – a direktor színházavató beszédével kezdődik, de a beszédet – legalábbis annak egy rövid film levetítése utáni újratekésztését – a vasfüggönyön áttörő színészek szakítják meg. A Brechtet Tatabányánál job-

ban ismerő néző ezen a ponton elgondolkodik: vajon a mű teljes kolhoz-keretezését színházátadó ceremóniával helyettesítő dramaturgia egyszerű (ám ötletes) csúsztatás-e, vagy a színház birtoklása körül is olyan, a célközönség által ismert vita húzódik meg, amely valóban párhuzamba állítható a darabban szereplő két kolhoz terület-vitájával? Persze ekkor még nem tudjuk, hogy az előadás végén, a kezdő jelenetet folytatandó, a „régiek tanácsának” nyomán a közönségnek ítélik a színházat (mert „minden azoknak jár, akik bánni tudnak véle...”). Kolhoz tehát nincs, de mégsem mondható, hogy a szovjet környezetet teljesen száműzték volna az alkotók: a színpad hátsó részén kopott Moszkva hűtőszekrény szolgál különböző ita-

Edit díszletének egésze: a tervrajznak álcázott, a díszletemelőket is használó, jól variálható, stilizált színpadképben szerencsésen találkozik a brechti ideál és a színpadtechnikát működtetni kívánó rendezői vágy.

A *Kaukázusi krétakör* tanmese, de még inkább politikai kabaré, ami a történelem bizonyos pillanataiban jobban ül, mint máskor; most, nálunk, elég jól. És mégsem elég jól: a nézőtérrel úgy tűnik, mintha a közönség ellenállna minden áthallásnak – ez pedig azt jelenti, hogy valahol hiba csúszott a gépezetbe. Pedig az olajozásért mindent megtettek: Kárpáti Péter dramaturg összefonta a darab két történetét, így Acdak, az írnokból lett bírósági elnök és Gruse, a szolgálóból lett anya meseje párhuzamosan zajlik. A songok is elbrechtietle-



Szkárössy Zsuzsa felvételei

lok kiapadhatatlan forrásaként. Talán ez a párhuzam: így kerül a színpadra a színházról pár lépésre kezdődő panelrengetés...

Félreértés ne essék, nincs a színpadon panelrengetés – van viszont körengetés, a széthulló palota darabjai, melyek az előadás alatt (csökkenő mértékben bár, de) végig jelen vannak; hatásos, ahogy a töméntelen mennyiségű szikla nagy robajjal lezuhan a magasból, kár, hogy utána egyetlen színész sem tudja megoldani, hogy természetesen mozogjon a kövek között, de mégse rúgjon beléjük véletlenül, leleplezve ezzel papírmásé valójukat. Ezt azonban könnyen feledteti Zeke

Széles László (középen) Acdak szerepében

nednek: a narráció szerepét betöltő dalbetétek az Énekes szerepének kettőzése (Margitai Ági, Horváth Virgil) által úgy olvadnak bele az előadásba, mintha musicalt látnánk – talán ezt kikerülendő lett Horváth Virgil figurája kicsit érthetetlenül erőszakosan „mai” rapper-rocker. A jelenetek jó tempóban követik egymást – ebben a tér jól használhatósága mellett nagy szerepe van Bányai Tamás fényeinek, amelyek, például a hegyvidéki bujdosás során, egyetlen téren belül érzékeltetnek zord időjárást és meleg(ebb) otthont; mire

pedig az utolsó kép utolsó mondatához ér az előadás – a mondathoz, mely visszacsempészi a színházátadási keretet –, a színészek a háttér erős megvilágítása révén hirtelen árnyakká válnak, ezzel is hangsúlyozva, hogy átadják a helyet a közönségnek.

A zene – és ez nagy szó bármely itthoni zenés Brecht-előadásnál – többnyire élvezhető; a (részben színeszkekből álló) zenekar határozottan jó élményt nyújt, csak Horváth Virgil erőltetett torokhangjáért és Tóth Ildikó bizonytalan magas hangjaiért kár. Kiss Diána Magdolna viszont tényleg: zenés színész. „Tehettek holnap egy szívességet” – szól a kórus fülbemászóan és felejthetetlenül.

A számtalan mellékfigura miatt a két főszereplőn (Tóth Ildikó és Széles László) kívül mindenki szinte követhetetlenül sok szerepet játszik. Egyed Attila mind-egyikben lubickol, nevetségesen akrobatikus Órvezető, nyájas Hájas Herceg, és tökéletesen kifacsart testű Gazda. Margitai Áginak akárhány kora van: a kislány epizód szerepében a másodperc törtrésze alatt feledtetni el az addig játszott öreg karaktereket; Gecse Noémi a fruska Ludovika szerepe után alig ismerhető fel a „nagyon vallásos” Aniko képében.

Tóth Ildikó Gruséja törékeny, bolondos lány; nemcsak anyai ösztöne, de fiatalsága is segít legyőzni félelmét, amikor magához veszi Micheilt, a kormányzó ott felejtett gyermekét. Észre sem veszi, hogy a gyermekért (papíron) megcsalt Csacsava (Chován Gábor) mennyire képtelen felfogni a helyzetet; csupán a környezet óvja meg saját veszélyes könnyedségétől. Nem így Széles László Acdakját, aki csak saját ballépésének – a kormányzó megmentésének – köszönheti életét; a mezítlábas bírónak nincs egy pillanata, amikor nem vállalhatatlanul viselkedik, Szélesnek pedig nincs olyan pillanata, amikor ne használná ki a lehetőséget a játékra, mellyel gyakorlatilag mindenki mást el tud tüntetni a színpadról.

Novák Eszter finom és pontos, a brechti keménységet tompító előadást rendezett. Mérsékeltlen (de még sokkal inkább: tetszés szerint) politikai, könnyen fogyasztható, sikeres előadást. Tatabányai – és nem turnéelőadást.

BERTOLT BRECHT:  
KAUKÁZUSI KRÉTAKÖR – TATABÁNYA  
(Jászai Mari Színház, Tatabánya)

**Fordította:** Ungár Júlia. **Zene:** Paul Dessau. **Dramaturg:** Kárpáti Péter. **Díszlet-jelmez:** Zeke Edit. **Zenei munkatárs:** Selmeczi György, Kiss Ferenc. **Világítás:** Bányai Tamás. **Rendező:** Novák Eszter.

**Szereplők:** Tóth Ildikó, Széles László, Margitai Ági, Horváth Virgil, Chován Gábor, Egyed Attila, Honti György, Kátai István, Herczeg Tamás, Szabó Zola, Rusznák András, Kiss Diána Magdolna, Szilágyi Katalin, Gecse Noémi, Drága Dia.

**Zenekar:** Szabó Mónika, Kátai István, Babos Károly, Herczeg Tamás, Fórizs Balázs.

Gerold László

# Kinek a szigete?

WILLIAM SHAKESPEARE: A VIHAR

**A** vihar, amelyet első olvasásra a színművek közé sorolnak, talán a legkönnyebben értelmezhető Shakespeare-mű. A meséje valóban egyszerű: Prospero, Milánó hercege, akit testvéröccse, Antonio megfosztott hatalmától és elűzött, s aki kislányával, Mirandával viszontagságos tengeri hányódás után egy szigetre vetődött, tizenkét évvel az eseményt követően bosszút állhat: parancsára Ariel, a légi(es) szellem vihart támaszt, melyben az arra hajózó milánói és nápolyi kiválóságok, köztük Antonio is, hajótörést szenvednek. A szigeten Miranda és Ferdinand, Nápoly királyának fia egymásba szeretnek, és mind a hajótörött előkelőségek, mind a viselkedésüket görbe tükörben megismétlő komikus triász – a vadember Caliban meg a két borissza hajótörött, Trinculo és Stephano – morálishan levizsgálják. Prospero erkölcsi elégtételt vehet, visszakapja jogtalanul elvett hatalmát, s eltöri varázspálcáját. Nincs többé szüksége csodás tudományára, s visszatérhet Milánóba.

Azonban a színházi gyakorlat felől nézve ezt az erkölcsi tanmesét, egyet kell értenünk Giorgio Strehlerrel, aki szerint *A vihar* színrevitele szinte lehetetlen feladat. Az igazi kihívás annak értelmezése, kicsoda Prospero, és mit jelképez a sziget, s az előadásnak meg kell fejtenie, maga és közönsége számára, a mű létfilozófiáját. Nem véletlen, hogy csupán 1999 és 2002 között három, szembetűnően különböző olvasata is született Budapesten (mint Tarján Tamás kritikáinak címe is jelzi: *Kábszeres mesejáték; A megbocsátás undora; Ízekre szedve*). Most Rusznyák Gábor újvidéki rendezésével bővült a Shakespeare-mű magyar színházi értelmezéseinek köre.

Vállalkozása kétségtelenül érdeklődést válthat ki, az eredmény azonban vitatható. Rusznyák a mű legújabb, Fábri Péter által készített fordítását választotta, amely (Eörsi István és Nádasdy Ádám után) nyelvilag tovább radikalizálta, még maibbá s köznapibbá tette Shakespeare költői szövegét. Ahogy a színlap megfogalmazza, *A vihart* a rendező „a társulat belepiszkálásával” szöveggönyvként kezelte: pontosan tudta, hogy nem lehet se mesejátéknak, se moralitásnak eljátszani, s hogy közelebb hozza az előadás helyszínéhez, a műben szereplő szigetet a hírhedtté vált adriai Goli Otokkal azonosította (ide deportálta 1948 után a politi-



kai foglyokat a titói rendszer). A frappáns ötlettel azonban nem igazán tud mit kezdeni Rusznyák. Nem sikerül szerves kapcsolatot teremtenie a két sziget között, jóllehet mindkettőre érvényes lehet Prosperónak az előadás kezdetén elhangzó, mintegy mottóul szolgáló mondata: „A múltat végképp eltörölni”. Csakhogy történhet-e ez a Goli Otok vonatkozásában úgy, ahogy költői tanmesében lejátszódik? Számomra nem is az elfogadhatatlan, ahogy az előadás banalizálja a börtönsziget világát, hogy jópofáskodik egy fájó, traumatikus emlék ürügyén, hiszen például a filmművészetben is láttuk, hogy akár a holokauszt is ábrázolható humorosan, ha ezt tragikum festi alá. De ez, talán a mű jellegéből adódóan is, hiányzik Rusznyák rendezéséből. Nyilván ezt pótolná a két shakespeare-i befejezéshez – Prospero nemes gesztussal megbocsát azoknak, akik száműzték, illetve elmondja híres búcsúmonológiáját, s eltöri varázspálcáját – szerkesztett két epilógus. Előbb a távozók által a szigeten felejtett Caliban átveszi Prospero szerepét: kezében az iskolacsengővel, ahogy az előadás folyamán Prospero tette, tanító bácsiként áll a könyvtárszobában. Majd (mint Firsz Csehov *Cseresznyés kertjében*) valóban megrázó módon adja elő a magára maradás fájdalmát (Magyar Attila kiváló tolmácsolásában). Csakhogy ez a történet nem Calibanról szól, a jelenet motiválatlan, s ezért színészileg bármennyire erőteljes is, tartalmilag hamis.

Az előadás „színház a színházban” felütéssel indul. A drámában nem szereplő Prológusban Prospero utasítja Calibant, húzza szét a függőnyt, majd előveszi a szöveggönyvet, s ismerteti, kik a dráma szereplői. Hangsúlyozott teatralitásával a vihar megjelenítése is ezt a mű szakirodalmában több helyen (például Jan Kottnál) kiemelt teatraliást idézi, amely azonban, egy-egy pillanatot leszámítva, később nem folytatódik. Nem baj, úgyis azzal vagyunk elfoglalva, hogy megfejtjük a két sziget (a Prosperóé és Goli Otok) azonosítását. Nem könnyű: Ariel szellem segítőtársai hol hozzá hasonlóan Prospero

Mikusz Csaba felvételei



Balázs Áron (Prospero) és Kokrehel Júlia (Ariel)

rabruhát viselő foglyai, hol viszont rendőröknek öltözve a mester iskolájának tanulóiként hallgatják őt, amint Milánó történetét (s Prosperónak a szigetre kerülését) mondják el, illetve Tito marsallt dicsőítő bugyuta versikéket és dalocskákat adnak elő. Ferdinand a drámabeli hasábcipelés helyett követ tör, amiért jutalmul Prospero „Kiváló Kőtörő” jelvényt adományoz a szerelemtől fűtött „rohammunkásnak”. Mindezek az ötletek azonban nem épülnek be szervesen egy célratorító koncepcióba, inkább öncélú, nem túl ízléses gégek. Akárcsak a szerelmes Mirandának énekelt *Holdvilágos éjszakán miről álmodik a lány*, vagy a hajótöröttek megráfálására rendezett talmi lakomát kísérő *Jaj de jó a habos sütemény*.

A fentiekkel szemben viszont kifejezetten remek, ahogy Ariel és szellemtársai olykor piros gumilabdaként pattognak összevissza a színen. Elfogadható Miranda duzzogása is a Proológusban, amiért nem sikerül szép vörösre festeni a haját, ez a mozzanat abban az előadás végi pillanatban nyer indoklást, amikor a lány meglátja a Ferdinándot és vörös hajú menyasszonyát ábrázoló képet. Nem baj, ha búcsúzóul Prospero a varázspálcája eltörése helyett tudós könyvét tépi szét, ám a pálcával valaminek történnie kell, s végül a Prosperóval állandóan hadakozó Caliban töri félbe, amiért természetesen méltó büntetést kap.

Mint *A vihar* minden előadásában, itt is megkülönböztetett figyelmet érdemel Prospero, Ariel és Caliban értelmezése, megformálása. S ez Rusznyák Gábor rendezésének erőssége. Balázs Áron Prosperója nem csodákra képes varázsló, hanem keserű, kiégett férfi, könyvmoly, akit a vágyott bosszú sem tesz/tehet boldoggá, s úgy tér vissza az életbe, hogy tudja, semminek sincs értelme. Illetve akkor lenne, ha Ariel nem

volna szellemlány. S ezért – bármennyire kedvük lenne is hozzá – nincs esélyük kapcsolatot teremteni. Ezt érzi Ariel is, akit Kokrehel Júlia természetes közvetlenséggel és melegséggel, de reménytelen vágyakozással formál meg; ez az előadás igazi, élményszámba menő színészi teljesítménye. Calibant hol kannibálnak, hol kisémmizett páriának szokták ábrázolni. Magyar Attila inkább az utóbbi, s így érthető, hogy a bosszú lehetőségét felismerve csatlakozik Stephánóhoz (Német Attila) és Trinulóhoz (Huszta Dániel).

Kétségtelen, hogy Rusznyák Gábor sajátosan értelmezi Shakespeare művét. Valóban számos helyen belepiszkált (belepiszkolt?) a szövegbe, s nem mindig okkal, bár a lokalizáló/aktualizáló szándékot nyugtáznunk kell. A számos kiváló ötlet együttese azonban egészként nem funkcionál. Akik Shakespeare-t keresik az előadásban, kevésbé lehetnek elégedettek, inkább azok örülhetnek, akik azzal a szándékkal váltanak jegyet, hogy egy kellemes színházi este részesei legyenek.

#### WILLIAM SHAKESPEARE: A VIHAR (Újvidéki Színház)

Fábrí Péter fordítása alapján. **Díszlet-jelmez:** Ignjatović Kristina m. v. **Rendező:** Rusznyák Gábor m. v. **Szereplők:** Balázs Áron, Elor Emina, Kokrehel Júlia, Magyar Attila, Varga Tamás, Banka Livia, Sirmer Zoltán, Kőrösi István, Kovács Frigyes m. v., Német Attila, Huszta Dániel, Pongó Gábor, Buza Ákos, Gombos Dániel, Raffai Ágnes, Crnkovity Gabriella, Soltis Lehel.

Markó Róbert

# Etika és epika

MÁRAI SÁNDOR: ZENDÜLŐK

Vidovszky György drámatanár, mégpedig remek drámatanár, bizonyítja ezt többek között a 2002 óta a Bárka Színház égisze alatt létrehozott nagy sikerű előadások. Amit csinál, ifjúsági színháznak nevezik, mivel előadásaiban olyan témákat és műveket dolgoz fel, melyek rendszerint az ifjúságról és az ifjúságnak szólnak; s mindehhez zömmel gyerek szereplőket választ. Ahogy a gyerekek az elmúlt hét évben nőttek, kiviláglott, közülük ki gondolja valóban komolyan a színházasdit-színészesdit, s egyidejűleg

az előadástémák is komolyodtak. Akiket ügyes gyerekek láttunk *A Pál utcai fiúkban*, *A Legyek Urában*, mára pályakezdő fiatal színészekké vál(hat)tak. Ez pedig határozottan más alapállást, más elvárásrendszert támaszt a nézőben, mint korábban. A gyerek szereplő ugyanis nem színész. A gyerek színész terminus valószínűleg önmagában is oximoron, hiszen a gyerek nem szituációkat elemel, nem adekvát eszközöket keres a figura megvalósításához, hanem azonosul azzal – minden esetben önmagát adja a színpadon, saját fe-

szütségeit és sikereit *éli ki*, végső soron megismeri és neveli önmagát – innen a *drámapedagógia* műszó.

Vidovszky színháza jelenleg pengeélen tancol: ha innen nézem, drámapedagógia; ha onnan nézem, „valódi” színház. Mert tematikailag igyekszik olyan alapanyagot választani, mely a játszóknak valós életkorához közeli szerepeket és problémákat kínál (célközönsége is ez a korosztály), ugyanakkor éppen e szerepek és problémák összetettsége miatt a korábbiaknál már jóval bonyolultabb feladatok hárulnak színészre és rendezőre egyaránt.

E komplikált feladatok helyenkénti, olykor alapvető megoldatlanságát sokkal komolyabb problémának érzem, mint a Bárkában bemutatott *Zendülők* szöveganyagával szemben felmerülő fenntartásokat. Márai Sándor regénye, mely a *Féltékenyek*, valamint a *Sértődöttek* és a *Sereghajtók* című munkákkal egészül tetralógiává, jó minőségű szöveg – a Márai-életművön belül pedig különösen az –, ám szélsőségesen epikus jel-

nösen, ha figyelembe vesszük Márai erősen szociológizáló szövegét – vékony egy egész estés előadáshoz, s a cselekmény egyetlen valódi fordulata is előre kiszámítható. Ráadásul a színpadi változat száműzött a történetből csaknem mindennemű, a kamaszkorra nagyon is jellemző szexuális töltetet, mely különben a Márai-műnek is egyik legigazibb feszültségkeltő eleme. A regénydramatizálásban jelentős tapasztalattal rendelkező Gyarmati Kata színpadi változata ezúttal lassan és vontatottan exponál, az egyébként rendkívül hosszadalmas előadás szinte teljes első részét arra áldozza, hogy a szereplők közti viszonyokat körvonalazza; a karakterek egyénítésére így nem marad ideje és energiája.

Ez utóbbit megsegíthetné a kreatív színészi játék, a színészi játékot pedig a térkialakítás, a zene, a világítás, a rendezés – az előadás elemei azonban nem működnek azonos színvonalon. A legfiatalabb játszóknak – Dér Zsolt, Egri Bálint, Koloszar András és Kulcsár



Koncz Zsuzsa felvétele

legén a színpadi adaptáció sem tudott kellőképpen úrrá lenni. Az alapszituáció pedig ígéretes: az első világháború éveiben négy fiatal, valamint egyikük kevésbé idősebb, a frontról nyomorékként hazatért bátyja úgy dönt, nem kér apái életéből, s szabad idejében elvonul a világtól, és egy elhagyott raktárban „másik életet” alapít. A végkifejlet, a tanulság is érvényes: kísérletük – természetesen – nem jár eredménnyel, ők sem maradhatnak ártatlanok, közéjük is beférkőzik a csalás, a hazugság, az árulás. E két végpont között azonban akció szinte alig van, ez a sztori azonban – külö-

Kardos Róbert (Amadé, elől középen), Egri Bálint (Ernő), Kulcsár Balázs (Béla), Koloszar András (Ábel) és Dér Zsolt (Tibor)

Balázs – összjátéka erős, pontos, egy-egy jellemvonás magukra öltésével igyekeznek is elkülönbözni a többiektől, de – a színészvezetés esetleges hiányosságai mellett – megírt szerepük sem kínál lehetőséget a tudatos építkezésre: számos alkalommal mindenféle motiváció nélkül, egy-egy epikus, történetmesélő részlet után kényszerülnek magas hőfokon vagy éppen

visszafojtottan játszani, s ezt az előadás egésze is rendre megsínyli. Kardos Róbert és Gados Béla alakítása alkatból és rutinból van a helyén. Varjú Olga anyafiguráját mintha fehér márványból faragták volna: falfehéren, egyenes derékkal tartaná magát, de magatehetetlen, akár egy marionettbábu. Munkával megformált alakítás a frontot megjárt félkarú báty szerepében Dévai Balázsé, a hófehér ruhában sürgölődő ápolónőében Réti Adrienné. A darab szövetében légüres térben, de erős, baljósító jelenléttel létezik Tamási Zoltán. Gados Erika csupa láda, cipésműhelynek, koporsónak, berendezési tárgyak halmazának egyaránt alkalmas díszlete egy-

szerre konkrét és metaforikus tér, a ládák folyamatos áthelyezése és átlényegítése az állandóság hiányának, a kezdeti paradicsomi állapot fenntarthatatlanságának képzetét kelti. Az összképet negatív irányba mozdítja el az agresszív, kissé esetlegesnek tűnő világítási rend; pozitívan árnyalja viszont Dinyés Dániel heterogén, a korfestő jelmezekkel feszültségbe kerülő, maibb hangzású zenéje.

#### MÁRAI SÁNDOR: ZENDÜLŐK (Bárka Színház)

A regény motívumainak felhasználásával a szöveggönyt írta: Gyarmati Kata. **Díszlet-jelmez:** Gados Erika. **Zene:** Dinyés Dániel. **Mozgás:** Gyevi-Bíró Eszter. **Asszisztens:** Ivánovics Beatrix. **Tanácsadó:** Major Zsolt. **Rendező:** Vidovszky György.

**Szereplők:** Koloszar András m. v., Egri Bálint m. v., Kulcsár Balázs m. v., Dér Zsolt m. v., Dévai Balázs, Gados Béla, Kardos Róbert, Varjú Olga, Réti Adrienn, Tamási Zoltán m. v.

Kolozsi László

# Monty Python- revü

ERIC IDLE – JOHN DU PREZ: SPAMALOT

Sacha Baron Cohen angol komikus egy neves pszichológus, Simon Baron Cohen unokatestvére. Simon a férfiak nőkről alkotott sztereotípiáinak eredetét vizsgálja, Sacha a doktoriját Cambridge-ben az amerikai polgárgaji mozgalmakból írta, majd a diákszínjátszó társulatban elért sikerein felbuzdulva színésznek állt. Komikusként, a sztereotípiákból kreált alteregóiként lett sikeres. Ezek egyike a játékfilmhőssé is tett Brüno, meleg osztrák riporter, akinek a melegekről alkotott szélsőséges véleményekből, a homofóbok sztereotípiáiból összebarkácsolt személyisége egyedülállóan provokatív, még a magukat toleránsnak vélőket is kihozza a béketűrésből. Amikor a róla szóló epizódokon nevetünk, nem az individuumon, a melegeken vagy a szélsőségesen kihívó alakokon nevetünk, hanem azokon, akik a Brüno személyiségét alkotó sztereotípiákat gyártják, mert nem látnak túl rajtuk: a begyöpösödött és maradi gondolkodáson. Sacha ugyanazokat a társadalmi problémákat tárja fel, mint unokatestvére, csak szórakoztatóbban. Az angol humor egyik lényeges eleme a túlzás. Brüno túlzás.

Akárcsak a Monty Python csoport – szintúgy elit egyetemekre járó – tagjai alakította számos nevezetes hős. Bár a csoport sikeres volt, számos poénjuk kulturális háttere olyannyira megváltozott, hogy ma már lábjegyzetekre szorulna. Az angol humor mélységesen intellektuális és elvont. Monty Pythonéké eli-



tista és gúnyos. A gúny céltáblája – sokszor – a sztereotípiáépítő kisember. A magyar *Spamalot*-ban – melynek csak kiindulási alapja a Monty Python nálunk *Gyalog galopp* címen adott filmje – a Vár hercege, Herbert (majdnem: Brüno) buggyos, alján macskafejnyi bojtokkal ékesített hálóruhában áll a Vár ablakában, egy falmélyedésben. Édesdeden pillázik, a közönség hangos derűtségére, majd amikor Lancelot, a megmentője, odabújik hozzá, azt hebegi: az ember csak egy kis melegségre vágyik. Ez a fajta elkopott és nem a sztereotípiák ellen ható, hanem éppen azokat erősítő poén (nekem nem az, de nevezük poénnak) tökéletesen és vésszesen idegen a Monty Python szellemétől. A rímekben tobzódó, jól működő és helyenként vicces magyar szöveg alkotója Bárány Tibor. A színpadi variáció számos hibája nem neki, hanem az átíró Eric Idle-nak róható fel. De ezt a fajta fals komikumot csak a magyar változat tűri meg. Ahogy a dermesztően *coming outoló* szereplők magakelletését, a homoszexuálisok nevetségessé tételét is.

Nem ez az egyetlen példa arra, mit és hogyan nem értettek meg a magyar *Spamalot* alkotói az alapműből. A Madách előadásának szellemisége, a színészek já-

tékmódja eszünkbe sem juttathatja nem hogy a filmet, de még a hazai prózai előadásokat sem. A Monty Python-tagok játéka visszafogott, és sosem hangsúlyozzák a poénokat; humoruk nem bemondásokra, *bon mot*-kra épül, a szkeccseikben nincsenek negatív vagy pozitív karakterek. A Madách előadása hagyományos komédia.

Ezért csak az lehet a kérdés, hogy musicalként, zenés bohózatként mennyit ér. A volt Monty Python-os Erid Idle és John du Prez tizennégy Tony-díjra is jelölt darabja meglepően kevés jelentékeny slágert tud felmutatni – jellemző, hogy egy dalocskát a *Camelot* musicalből kölcsönöztek, a záróképben pedig a *Brian élete* című film songját, az *Always look on the bright side of life*-ot gajdolják a színpadra vonulók. Amit egyébként – egyáltalán nem mellesleg – a Krisztussal rendre összekevert Brian a kereszten énekel el. A *Spamalot*-ban nincsenek fülbemászó dalok. Bár John du Prez

Posta Victor (Sir Galahad), Galbenisz Tomasz (Sir Belvedere), Szerednyey Béla (Arthur király), Sente Vajk (Sir Robin) és Nagy Balázs (Sir Lancelot)





Szkárosy Zsuzsa felvétele

Szervét Tibor (Arthur király) és Polyák Lilla (Tó Asszonya)

lerója az adóját Andrew Lloyd Webbernek, dallam-invenciója és találékonysága össze sem hasonlítható a mesterével.

A film számos jelenete annak esik áldozatul, hogy a nembéli aránytalanságokat ellensúlyozandó – csak egyetlen jelenetében szerepelnek ugyanis nők (Lancelot kalandjában a bővérű várúrnőkkel) – egy újabb főszereplőt írtak bele, a Tó Asszonyát, s ennek megfelelően átalakították a történetet is.

A *Spamalot* tulajdonképpen musicalparódia. A szerzők számos önreflexív jelenetben bizonyítják, hogy jól ismerik (ám!) a musical szabályait, és képesek lennének egy jól működő, konvencionális mű megalkotására is, ellenben nekik nem ez a céljuk. Annál inkább a műfogások, a musical-sztereotípiák kifigurázása. A darab mélyebb elemzésével akár oda is juthatnánk, hogy e mű nem mást nevetett ki, mint magát a musical-fan nézőt, aki elvárja, hogy azt kapja a pénzéért, amit megszokott: az ismerős karaktereket, magánszámokat és duetteket, csak legfeljebb egy más történet

cifra köntösében. A Tó Asszonya és Sir Galahad arról énekel, hogy minden musical elejére kell egy nyálás duett, a második részben a mellőzött Tó Asszonya a függöny elé tör, és azért fortyog, mert nem kap elég megjelenési lehetőséget. Balogh Anna apait-anyait beleadva hozza az egyszerre rosszlányos fekete dívát (hangban is, ahogy soulisan vibrál), a dúvad operaénekesnőt, a szende primadonnát. Polyák Lilla, egy másik szereposztásban, manírosabb (harmadik szereposztás: Molnár Szilvia). Nem állíthatjuk, hogy Szirtes Tamás rendező nem a legjobb, a musicalt (nem az abszurdot) legjobban tudó színészeket állította csatasorba: (Szervét Tibor harcias, vad Arthur, ellenben Barát Attiláról nem hisszük el, hogy a britek királya; Szerednyey Bélát sajnos nem láthattam a szerepben). A Lancelotot alakító Hajdu István az egyetlen, aki mintha nem venné túl komolyan a szerepet, és nem játszik a többiekéhez mérhető odaadással (a másik szereposztásban Nagy Balázs látható). A szereposztásokat az előadások esetlegesen keverik, így összeállhat egy nagyon jó konstelláció is: ez, úgy vélem, a Szervét–Balogh–Hujber (Szerbán Attila Herbert szerepében túl kecses, Adok Zoltán hangjában lehet bízni)–Galbenisz Tomasz (Galahad anyjaként igazi lepattant matróna, a másik változatban Barabás Kiss Zoltán játszik) összeállítás. A Kocsák Tibor vezette zenekar (karmesterek még: Silló István, Zádori László) hibátlanul játssza a rockosabb részeket is.

Eric Idle a film számos remek részletét kihúzta, így kikerült a találós kérdés a függőhídnál („mi a kedvenc színed”), Lancelot néhány jelenete, és rövidebbek – s így erőtlenebbek – lettek a gyáva Sir Robin epizódjai. Maradt viszont a leprások bevonulása, a francia várvédők szidalomáradata (igaz, enyhítve), Sir Robin futása, Herbert kalandja az apjával, a vérengző nyúl, valamint a Lovagok, akiknek szavajárása, hogy „Ni”. A Broadway-változat „Lehet-e zsidók nélkül Broadway-sikert csinálni” című száma helyett – talán mert a magyar színrevivók túl erősnek érezték a hazai antiszemitizmust – nálunk a Lovagok azt kérik, hogy Arthur készítsen egy musicalt a Madáchban, magyarokkal; hetyke legények és menyecskek özönlenek a színre, mulatva, táncolva, majd belecsapva egy héber nótába, a *Havalla Nagilába*. A szöveg csak nyomokban tartalmazza az eredetét („kell ide egy Tevje, vagy annak a sleppje”), a magyarok bejövetele viszont színes, zsongító magyarosch revü, huszárokkal, gulyásokkal, székely deszkásokkal. Rományi Nóra ruhái pompásan feszülnek, s egytől egyig remek kreációk, egy-egy sztereotípiá paródiái. A kosztümök és a dísz-

let tekintetében nem csupán a megszokott – nagyon magas – Madách-minőséget dicsérhetjük, de roppant eredetiek is. A komornak ható, szürkés, felhős díszlet (Rózsa István) néhány eleme tűnt csak kimódoltnak (mint például a nagyon drága erdő, aminek fáin húsz-ezresek teremnek). A jogok birtokosa, a Theatrical Rights Worldwide nagyon kevés módosításra, egyéni-eskedésre ad lehetőséget, de a magyar verzió készítői szabadabban gazdálkodhattak az anyaggal, mint más külhoni színházak: a koreográfus, Tihanyi Ákos, mozgó, kavargó revüt álmódott színre.

A nagy kérdés persze az, hogy mit ér egy Monty Python-revü úgy, ha az alkotók az angol humort nem értik, ellenben nagyon tudják, hogyan kell jó és izgalmas musicalt készíteni. Annak ellenére, hogy sejtem a választ, és nem gondolom, hogy a bemutató sikere vetekedhet majd a korábbi Madách-szériákéval, el kell ismernem, Szirtes Tamás és csapata látványos és egy percig sem unalmas, a korábbi nagy Madách-előadásokat is fricskázó *Spamalot*-ot állított színpadra, ami ugyan kicsit keserűbb, kicsit édeskeőbb, mint az eredeti, nincs benne az igazi angol íz, de legalább a miénk.

ERIC IDLE – JOHN DU PREZ:  
SPAMALOT  
(Madách Színház)

**Fordította:** Bárány Ferenc. **Dramaturg:** Springer Márta. **Díszlet:** Rózsa István. **Jelmez:** Rományi Nóra. **Koreográfus:** Tihanyi Ákos. **Karmester:** Kocsák Tibor, Silló István, Zádori László. **Zenei vezető:** Kocsák Tibor. **Rendező:** Szirtes Tamás.

**Szereplők:** Barát Attila/Szerednyey Béla/ Szervét Tibor, Balogh Anna/Molnár Szilvia/Polyák Lilla, Feké Pál/Nagy Sándor/Posta Victor, Hajdu István/Nagy Balázs, Arany Tamás/Szente Vajk/Weill Róbert, Ömböli Pál/Sándor Dávid, Ádok Zoltán/Hujber Ferenc/Serbán Attila, Barabás Kiss Zoltán/Galbenisz Tomasz, Horváth Andor/Németh Gábor, Fekete Linda/Ress Hajnalka, valamint a Madách Színház zenekara, tánckara és kórusa.



*Örökzöld romantika*

A VASÁLARCOS  
MONTE CRISTO GRÓFJA  
A KORZIKAI TESTVÉREK  
ÜVÖLTŐ SZELEK  
A FEKETE TULIPÁN  
KIRÁLYLÁNY A FELESÉGEM  
ZORRO  
MANSFIELD PARK  
EMMA  
A KLASTROM TITKA

Alain Delon · Richard Chamberlain · Gérard Philipe · Gina Lollobrigida

SZOMBAT ESTÉNKÉNT A DUNA TELEVÍZIÓBAN 

Kutszegi Csaba

# Szó és mozdulat elegye

BIFIDUS ESSENSIS,  
AVAGY TŰSARKON A TÉBOLY

A kecskeméti *García Lorca háza*-előadás után már gyanítottam: Barta Dóra különös érzékkel vegyíti színpadon a prózát mozgással. Az újabb általa rendezett-koreografált előadás (az egri Gárdonyi Géza Színházban látható *Bifidus essensis, avagy tűsarkon a téboly*) megerősíti, sőt bizonyított tényé formálja bennem a gyanút: Barta rendezőként azon kevesek közé tartozik, akik a tánc- és verbális szöveget egyformán színvonalasan kezelik.

Ha nem lennék – mint csendes ásványvíz a buboréktól – mindenfajta fogalommeghatározási kényszer-től mentes, megkockáztatnám legalább kérdésben feltenni: ez lenne tán a fizikai színház? Barta Dóra láthatóan kerüli e nálunk kicsit flancosnak ható (egzaktul természetesen még meghatározatlan) *terminus technicus* használatát. Kecskeméti előadását a „mozgás – színház” műfaj-kategóriába sorolta, míg a mostani egrié imígyen hangzik (látszik): „mozgás!-színház”. Mi, magyarok Madách Imre óta tudjuk, hogy mennyi szörnyűséghez vezethet egy „i” betű megléte vagy hiánya, ezért természetesen nem becülöm le a frissen érkezett felkiáltójel szerepét. De igazán fontosnak azt tartom, hogy a *Bifidus essensis* színházfelfogásában és minőségében lényegesen nem tér el a *García Lorca házától*, sőt, sok tekintetben (legalább egy-egy felkiáltójellel) több is nála.

Az egyik plusz felkiáltójel (bár ez Kecskeméten is igazán sikeres volt) a stúdiószínház játéktérének ügyes kihasználása, annak mai dizájnnal való ízléses-praktikus berendezése (díszlet: Gróf Gyula). Körben – mint beépített szekrény sorok – berendezési tárgyak tapadnak a helyiség három falára. A fémek és bútorlapfelületek, óriási polcok között-mellett plexiből készült nyílászárók vannak (a legnagyobb a hátsó fal közepén), amelyek változatosan meg- és átvilágíthatók, és számos alkalmat biztosítanak a szereplők fel- és eltűnésére. Sokat szerepel egy oldalfalból ki-behúzható franciaágy, valamint egy jókora lehajtható bár- vagy étkezőpult is, amelyek változásokkor az események, történések jórészt jelképes színhelyeként hol konkrét, hol elvont, de általában jelentésszerű szereppel bírnak. A díszletsorfallal fölött húzódó körfolyosó a stúdiószín-

Csere Zoltán,  
Horváth Zita,  
Schruff Milán,  
Túri Lajos és  
Kulcsár Noémi



pad állandó építménye, ezt az adottságot is kihasználják az előadáson: létrán és kötélén egyaránt érkeznek odafentről szereplők.

Korszerű dizájnnal ékesített helyszínekre igazán szükség is van, mert a darab kortárs amerikai író novellái alapján készült. Bret Easton Ellis jól szituált, kvalifikált hősei leginkább amerikai nagyvárosok elitnegyedeiben élnek – üressé vált emberi kapcsolatokban, lelki sivárságban, kívül fényes, belül pokoli, emberetlen világban. (Az író egyik legismertebb regényéből, az *Amerikai pszichóból* kasszasikeres film is készült, amelyben a dúsgazdag, menő fiatal cégvezető éjjelente láncfűrészszel gyilkol, lakásában megcsonkított hullákat tárol – e szörnyűségek természetesen a férfi lélek- és tudatállapotának nem valós manifesztumai. A legújabb Ellis-könyv alapján idén is készült film: *Az informátorok*.)

Ellis regényeit – ugyanúgy, mint a művei felhasználásával Almási-Tóth András által írt színdarabot – a első tízezer figurái mellett irreális lények is benépesítik. A *Bifidusban* ezt a világot az Éj teremtményei (a szórólapon valamiért csak angolul, „Creatures of the night”-nak elnevezett, hangsúlyosabban mozgó, mint beszélő lények) testesítik meg, de például az előadás vége felé vámpírrá változik a Járó Zsuzsa játszott Elena, Schruff Milán Martinja pedig felfedi: ő maga idegen bolygóról érkezett úrlény. Mindez rávilágít: korunk elitje (hasonlóan a tömegekhez) a média tematizálta világban (korszerű tömegvallás híján) problémái elől csak az agyműködést beszűkítő gagy kínálta irrealitásba menekülhet el. Ez az egyik pótcselekvés, amely jellemző a *Bifidus* alakjaira, a másik pedig a plasztikai műtét, a karrier és az egészséges életmód szentháromságának mindenk fölé helyezése.

Mészáros Sára Susan szerepében végig bekötözött



Gái Gábor felvétele

arccal, mellet, fenékkal szenved, hiszen – hála a csodatévő szilikonnak! – mindegyik említett testrészből aznap kapott újat. Fájdalomcsillapítók és később némi drog hatása alatt folyamatosan vizionál, rákban haladók édesanyjával webkamerás *skype*-on keresztül kommunikál, de gyakran – beszélgetés közben – lekapcsolja a laptopot, mert idegesíti a „problémázós” anyja. Martin, Susan „kapcsolata” enyhén xenofób üzletember (utálja „ferde szemű” koreai üzletfeleit), állandóan a pénzt hajszolja, pörög (beszéd közben is intenzíven helyben fut). A pár jó ideje nem él (egymással) nemi életet („nem b.szunk, gazdasági válság van”), de közben Martinnak viszonya van Elenával. Az előadás egyik igen jól sikerült jelenetében Martin a bealtatózott Susannal egy ágyban szeretkezik Elenával, a szerető Martin egyik kezét a bútorhoz, a másikat Susan karjához köti, így amikor mozdulnak vagy pozitúrát váltanak, a megcsalt asszony magatehetetlen bábuként együtt mozog az üzekedőkkel.

Az előadásban többféle mozgásanyag látható, mind-egyiknek funkciója van. Az előbbi ágyjelenet vagy Martin illusztratív helyben futása például tipikus mozgás- vagy fizikai színházi eszköz: közvetlenül verbális szöveghez illeszkedik, elvonatkoztat, karaktert jellemez, vagy hangulatot, tevékenységet illusztrál. Hasonló szerepük van a színes plüssemberkének is, akik a Susan látomásában érkező Szuperférfi (Csere Zoltán) szövegét és tetteit – pantomimszerű, helyenként artistikusan vulgáris gesztusokkal – kísérik. De vannak akár táncbetétnek nevezhető jelenetek is, amelyek hangulatilag és dramaturgiaiailag is a cselekményből bomlanak ki, illetve magától értetődően befolynak, belesimulnak a színpadon éppen zajló eseményekbe, ezáltal az előadás egészének szerkezetébe. Ilyen tánc-képben bontakozik ki Susan egyik legvadabb látomás-

folyama, amelyet Elena idéz elő (előzetesen utalva későbbi természetfölötti lényé válására, természetellenesen hosszú, hegyes mutatoujjából narokt csepegtet az amúgy is szerek hatásától bágyadt nő szájába). A színpad valóságos, de irreálisan bizarr figurákkal népesül be, akik leginkább rezzenéstelen arccal, de mégis egyfajta révületben dekadens techno táncot lettenek. Az Éj teremtményei álarcos feketéből ezüstös fehér diszkócuccba vedlenek át – úgy őrzik meg lényük nem e világi jellegét, hogy közben igencsak e világiak. Ez a jelenet az előadás leglátványosabb, hangulati csúcspontja, és azért igazán értékes, mert nem önálló, szórakoztató táncbetétként funkcionál, hanem minden részletében koncepciózusan illeszkedik a darab egészébe.

Még számos kisebb-nagyobb, jól sikerült tételt, jelenetet említhetnék meg, de akadnak gyengébbek is. Hosszúnak, nehezen felizzónak érzem az előadást indító („fehéreneműs”) mozgásos felütést, Mary Ann (Bozó Andrea) ABBA-paródiáját nem tudom

hova tenni (ráadásul nem is túl lehengetlő), és – bármennyire a darabba illő is – elcsépeletnek, elkoptatottnak gondolom a tévéreklám-csúfolót. Mindezek ellenére az előadás igen jó, érdekes, színvonalas összképet mutat. Stílusában, látványában, szövegében, pörgésében, felfokozottságában alternatív, kortárs esztétikát jelenít meg, és igen fontos a már említett erénye, hogy tudniillik egyenrangúan kezeli, és szimbiotikusan illeszti egymásba a verbális szöveget és a mozgást. Ez rátermett előadók nélkül nem sikerülhet. Az előadásnak nincs gyenge szereplője, de néhányan külön említést is érdemelnek. Kulcsár Noémi és Rubi Anna remek táncosok, rövid szövegeiket is éretten abszolválják. Mészáros Sára mozgásban, színészetben, jelenlétben végig egyenletesen, magas színvonalon teljesít. De leginkább Schruff Milán él a színpadon: magabiztosan uralja a „fizikai színház” technikai eszközeit, mozdulatai kicsit sem látszanak erőltetettnek, hiteles figurát épít fel, természetesen dől belőle szó és mozdulat elegye.

### BIFIDUS ESSENSIS, AVAGY TÚSARKON A TÉBOLY (Gárdonyi Géza Színház, Eger)

Bret Easton Ellis művei nyomán, Bart István fordításának felhasználásával írta: Almási-Tóth András.  
**Jelmez:** Földi Andrea. **Díszlet:** Gróf Gyula. **Fény:** Stadler Ferenc. **Asszisztens:** Mirkóczki Zita. **Rendezőasszisztens:** Ivády Erika. **Rendező-koreográfus:** Barta Dóra.

**Szereplők:** Mészáros Sára, Schruff Milán, Bozó Andrea, Járó Zsuzsa, Nagy András, Bányai Miklós, Csere Zoltán, Rubi Anna, Kulcsár Noémi, Horváth Zita, Túri Lajos.

Szoboszlai Annamária

# Léleksztriptízek

## REPEDÉSEK; FREGOLI-SZINDRÓMA, AVAGY NEM A RUHA TESZI AZ EMBERT

A Trafó évad eleji táncestjén két koreográfus mutatotta be legújabb darabját. Az amerikai származású Zoe Scofield rezidenciaprogram keretében dolgozott Budapesten, s *Repedések* címen zaklatott mozgásvilágú, sajátosan földi, kortárs űrbalettet állított színpadra. Réti Anna pedig Újvári Milánnal kalandozott a tánc, a cirkusz, a pszichoanalízis és a mosókonyhák határmezsgyéjén, majd kibújva bőréből vagy legalábbis a gyakran cserélt-váltott zakók, kabátok, nadrágok, szerepek átláthatatlan szövetéből. A *Repedések* és a *Fregoli-szindróma* témáját, jellegét tekintve távol áll egymástól, de a táncos-koreográfusok markáns színpadi jelenléte alapot ad az összehasonlításhoz.

Zoe Scofield darabjában a színpad hátsó felét elcsúsztatott paravánok tagolják, melyek oszlopszerű rendszere egyrészt az előadás alatt szinte önálló életet élő, vetített mozgóképek felületét szolgál, másrészt – az előadás címéhez híven – „repedéseim” mint egy labirintus szabálytalan ki- és bejáratain át tűnik fel vagy rejtőzik el a két táncos. A zúgó zajzene, a különös, klasszikus alapokra építő, valószerűtlenül hajlékony gerincoszlopot követelő mozgásforma – mely leginkább futurisztikus űr(lény)balettek előfutára lehetne – a test szokatlan vonalakba törésével hol az esztétikumra koncentrál, hol alig-történeti szálat perget. A munkához fűzött fülszöveg halvány sorvezetőjét, az *Oreszteiára* való utalást figyelmen kívül hagyva, a vetített, mozgó fény-alakok, a két eltérő karakterű táncosnő (Zoe Scofield és Shannon Stewart) és az idegenszerű zene együttes konstellációja mintha az ember kozmikus teremtmődésmítoszát elevenítené meg, a fénybeliből földivé-anyagivá válását. De csak találgatok. Zoe Scofield lényyszerű, olykor groteszk, kielezett érzékenységre Shannon Stewart szép, de háttérbe szoruló, nyugodt megbízhatósága felel. A koreográfusnő szenvedélye, a saját testmozgásának önkívületében tobzódó, az idegeit, az érzékeit végsőkig hegyező igyekezete, előadói stílusa ráül a darabra, és nem tud feloldódni önmagán túlmutató, koncentráltabb figyelemben. Apró egyensúlyproblémák tarkítják az előadást, ami így óhatatlanul másról sem szól, mint Zoe Scofieldről magáról. A jól eltalált, belénk ivódón emlékeztető momentumok – mint a földön fókamód hempergő, partra vetett balerinák pas de deux-je vagy a nyolcig számolásokra előadott kvázi-balettparódia – önmagukban lebegnek. A kemény testmunka, az előadásmód végsőkig fokozott személyessége ellenére – vagy épp emiatt – felszínes marad a darab. A nehezen

zabolázható hév ölt testet, lehetetlenné téve, hogy anyagán fölcsillanjon valami több, magasabb rendű szellemiség. A színpadra vetülő fénypöttyökből élénk varázsolódó csillagos égbolt (vagy az emberi test sejt-univerzuma?), a vetített, lángszerűen mozgó figura vizuális jel marad csupán, díszlet egy jó adottságokkal bíró táncos szenvedélyes színpadi társas monológjához.

Réti Anna előadásában finomra hangoltan jelenik meg a táncos, az alkotó személye, pedig egyáltalán nem rejt véka alá, hogy tárgya a maga számára legnagyobb talány: Réti Anna. A trükkje a *clown*-léte. A clown örömeivel, a clown bánatával létezik a színpadon, ahol kisírja talán saját, emberi könnyeit is, de a komikus figura minden pillanatban lírával itatja át a drámát, és önmagán túl emeli az előadást.

Újvári Milánnal való szerencsés egymásra találásából kedvesen komoly, újabb „ruházati” darab született, általánosságban a szerepből szerepre bújó, önmagát álcák mögé rejtő emberről. De a rendező Réti Anna „oldalt mélyen fölsliccelt egója” is terítékre kerül. A *Fregoli* művészi-mókás pszichoanalízisében a szereplők a drága bőrkanapé helyett hétköznapi akrobatáként óriás ruhahalmokba vetik, dobják, vágják, csavarják magukat újra és újra, szerepeik közé, „az élet tengerébe”, a ruhák „új ént” kölcsönző hullámai közé – merthogy a darab lehetne akár közhelyes is. De Réti Anna a szokott gyermeki-naiv s egyben rafinált nő őszinteséggel fordul a közönség és partnere, Újvári Milán felé, akinél keresve sem találhatott volna jobb társat átváltozós tánc-cirkuszához. Szerepeik játszótérén hol laza haverok bő gatyában, máskor Réti a Nő, *mega* magas sarkú cipőben, estélyiben, Újvári pedig a Férfi ingben, nyakkendőben. Bőrön belül transzformálódnak, akárcsak Hamvas Béla *Karneváljának* hősei.

Réti Anna korábbi nagy dobása, a *Lélek pulóver nélkül* szólója óhatatlanul sugallja az összehasonlítást, hisz ez a lélek nem vetkőzik, hanem épp ellenkezőleg: ebben a kicsavart lelki sztriptízben magára rángat mindent, amit lehet, s felkínál egy kváziportrét a táncos Réti Annáról, amit ha akarunk, elhiszünk, de nem feledhetjük, hogy játék (is) ez, cirkusz, ahol minden mutatvány, ámulatba ejtő attrakció. Kibújok a kabátból, s te már bújssz is bele, kiszolgáltatót vagyok és szerencsétlen, de a következő pillanatban uralkodom rajtad. A test elrendezettségét, a végtagok megszokott rendszerét újra s újra átíró, különös lényekként megszülető szereplők gyermeki módon próbálják különöcségekben, különöcségekben túlszárnyalni egymást, érvényes

lenyomatát adva a párcapcsolatoknak. Akárcsak a *Lélek pulóver nélkül*-ben, Réti Anna ismét a feje tetejére állít mindent. Minden igaz, aminek a fordítottja is igaz... Egymást s minket megtévesztendő a kezek lábakká válnak, a lábak kezekként kalimpálnak, a fej pedig az óriási kabát belsejében tűnik el, rémmesék csonkolt antihőseit idézve. S közben a fregoliról egymás után esnek, tűnnek el a kabátok, blúzok, színes nyári szoknyák, nadrágok, s vesznek bele a végtelen szeméthegeynek ható jelmezzomolyagba.

A kissé hosszadalmas bevezető, a tenger s a kagylóhéj helyett a ruhahalom mélységes mélyéből felemelkedő Réti Anna antréja elbírna némi tömörítést, még ha csüggünk is a közönség soraiból váratlanul a színpadra lépő Újvári Milán minden mozdulatán. Ettől eltekintve a *Fregoli* jó ritmusban adagolja a lelki szennyest, a cirkuszt, és ügyesen oldja fel a hétköznapi-ságban a „színpadra keveredett”, gazdátlan grundra lelt „gyerekek” felnőttet játszó önfeledtségét.

## REPEDÉSEK (Trafó Kortárs Művészetek Háza)

**Koreográfus:** Zoe Scofield. **Látvány, videó:** Juniper Shuey.

**Tánc:** Zoe Scofield, Shannon Stewart.

## FREGOLI-SZINDRÓMA, AVAGY NEM A RUHA TESZI AZ EMBERT

**Alkotók:** Réti Anna, Claudio Stellato, Amos Ben Tal, Újvári Milán.

**Zeneszerző:** Amos Ben Tal. **Dramaturgiai munkatárs:** Hudi László, Szőke Sándor. **Jelmez:** Szűcs Edit.

**Díszlet:** Rác Dóra. **Fény:** Pete Orsi.

**Előadók:** Újvári Milán, Réti Anna.

Török Ákos

# Mókus mantra

DÚNÉK

Fehér Ferenc első két, önálló koreográfusként (és táncosként) jegyzett alkotása (*Sírzamanze; villanyszék trónusán*) kisebb-nagyobb mértékben, de mozgássorokban, hangfékvésben, megszólalásmódban egyaránt egyértelműen magán hordozta az O. Carusóval (Juhász Anikó) közös alkotói időszak jegyeit. Emellett ezek az előadások lőporuk tetemes részét az ő színpadi jelenlétének erejéből nyerték, amelyre ez alkalommal az új bemutató nem támaszkodhatott. Két kérdésre kerestem választ: képes lesz-e Fehér arra, hogy karakteresen eltávolodjon a *Finita la Commedia*-beli időszak formai-tartalmi megoldásaitól, kérdésfelvetéseitől, valamint koreográfusként, színpadi személyisége és előadói képességei nélkül tud-e kellő erővel telt darabot alkotni? Az elsőre a válasz határozott igen, míg a másodikra – egyelőre – inkább nem.

Érdeemes lenne egyszer tüzetesebben szemügyre venni a darabokhoz írt orientáló, felvezető fülszövegeket. „A tánc számomra mindig is az érzéki közvetlenség közege volt. Természetközelségünk eleven tapasztalata.



Koncz Zsuzsa felvétele

Nemes Zsófi, Hucker Kata, Dózsa Ákos és Tonhaiser Tünde

A zenére hangolt mozdulat, a saját törvényeire koncentrált test belső erők játékszerévé, médiumává válik. A homokbarázdák arcunk barázdái, a sivatag a mi hiteles tükrünk.” Ez a szöveg kellően rövid, lényegi, ráadásul még igaz is. Viszont fülsértően disszonáns ezeket a szavakat első szám első személyben olvasni, miközben Fehér Ferenc lényéből süt a mozgásba oldódó verbalitás, azaz a nyelvi önreflexiótól való ódzkodás vagy akár az arra való nehézkedés. Ezek nem Fehér szavai, Fehér szájába adva egyenesen csúsztatásnak érződnek.

Másrészt utolsó mondata egy teljes szerzői értelmezés kinyilatkoztatása, amely éppen szentenciaszerű,

frappáns megfogalmazása miatt elveheti a befogadók saját alkotói munkájának örömét, lendületét, mivel ennél jobban nyilván ők sem képesek megfogalmazni a látottakat. A kevés eszközzel létrehozott koreográfiák (amilyenek zömmel a kortárs darabok) megértése igényelhet szerzői, dramaturgi rásegítést, de nem szerencsés, ha azok mértéke túl lépi a „mederteremtés” kereteit.

A *Dűnék* egy ember-atomokra hullott világ mozgóképe, egzisztencialista táncdráma, amelynek alapmetaforája a homokdűnék világa, a sivatag, ahol az egymáshoz érések nem az emberi kapcsolatokat jelenítik meg, nem lelki-testi-érzelmi vonzódásoknak, hanem sokkal inkább fizikai törvényeknek engedelmességgel egymáshoz sodródások, egymáson ragadások. Izgalmas és termékeny ellentétet alkot ez a fajta szétesettség és a darab mérnökien geometrikus szerkesztettsége: a visszatérő mozgáselemek, a zörejjene és a fülnek kellemes zongoramelódia szabályos váltakozása. A darabbeli lét széthullottsága ellenére, vagy éppen ezért, a darab leg-erősebb részei az együttmozgások. Fehér Ferencet egy Dózsa Ákos-szóló erejéig megkísérti (de szerencsére ellen tud állni a kísértésnek), hogy saját mozgását húzza táncosaira. Fehér színpadi (és vélhetően civil) lényéhez közel áll ez az embersivatag. Nem így táncosaihoz, és talán legkevésbé éppen az egyetlen férfi előadóhoz: Dózsa Ákos (és nagyrészt partnerei is) szépek, kedvesek és normálisak, amitől a *Dűnék* inkább csak utalni képes arra, amit megmutatni szándékozik. Talán nem lehetett elvonatkoztatni Fehér személyétől, de a darab szenved legalább egy, archetipikusan ebbe a hiány-létre épülő világba illő személyiség színpadi hiányától. Mondandójának közérthető egyszerűsége és megvalósításának felszínközelsége miatt az előadás annak ellenére is pozitív élmény, hogy egyetlen lendülete néhol az unalom határáig sodorja. Tematikájában avatott kézzel festi meg egy Isten és társ nélküli világ alaprajzát, ám egyelőre ennél az elsősorban atmoszferikus lét-skiccnél nem tud továbblépni.

Fehér Ferenc azonban tanul. Azoknak, akik szeretik őt, mindenképpen jó hír, hogy első két önálló, még az O. Carusóval közösen vágott csapáson haladó munkája után immár belekezdett valóban önállósodott alkotói személyiségének kiépítésébe.

## DŰNÉK (MU Színház)

**Koreográfia, zene:** Fehér Ferenc. **Jelmez:** Simon Judit. **Fénytervező:** Bánki Gabi. **Szakmai tanácsadó:** Hegedűs Sándor. **Tánc:** Dózsa Ákos, Hucker Katalin, Tonhaizer Tünde, Nemes Zsófia.

Akram Khan Londonban élő, bangladesi származású koreográfus sokszor feldolgozott témát választott *bahok* című darabjához: a különböző (élet)utakról érkezett, egy reptéri tranzitváróban összetalálkozó emberek kényszerközösségének kimerevített pillanatát fixálja, figyeli a viselkedési formákat, a kialakuló kapcsolatrendszereket. Az előadás mottója: „A nomádok számára az otthon nem egy cím, az otthon az, amit magukkal visznek.” Akram Khan magával hozta művészi utazótáskáját, de nem pakolta tele.

Az „utazás” az emberiség kultúrtörténetének alapvető toposza. A vándorlás, az „úttalan utakon” való bolyongás motívuma, az elűzetés, a befogadás/befogadtatás, a találkozás, a búcsú, a hazatalálás mind e tágon értelmezett toposz jelentéstartalmának részei, akárcsak az identitásvesztés érzése, az út-életút vagy a halál pillanatában kezdődő transzcendens utazás párhuzama. A kérdés az, hogy sikerül-e a legújabb kori kortárs (tánc)alkotónak – saját eszközeivel – újraértelmezni, a kor függvényében aktualizálni, újabb jelentésrétegekkel feltölteni a fogalmat.

Akram Khan Trafóban bemutatott munkájában fellelhető az alkotói ihletettség és a személyes érintettség is. A művész a téma elkötelezettje, aki magabiztos tudatossággal nyúl az ősi toposzhoz. A *bahok* pontosan megszerkesztett, kellő visszafogottsággal és arányos jelenetkezeléssel létrehozott mű, amely azonban a néhány elnagyoltan felvázolt, emocionális kitérő ellenére megreked az – egyébként alapos, komoly háttérmunkát sejtető – szociológiai látásmódotól. A viszonylag laza koherenciájú, kissé töredezett képletű előadás dramaturgiai vonalvezetése ugyan nem szenved csorbát – mind a tranzitban várakozó utasok nyitó képe, mind a mobiltelefon csörgésére „Mama...?” kérdéssel válaszoló fiatal lány mint zárás hatásos elem –, de mindez kevés ahhoz, hogy a mozgás vagy valódi színpadi történés hiányában kialakuló luftokat kitöltse.

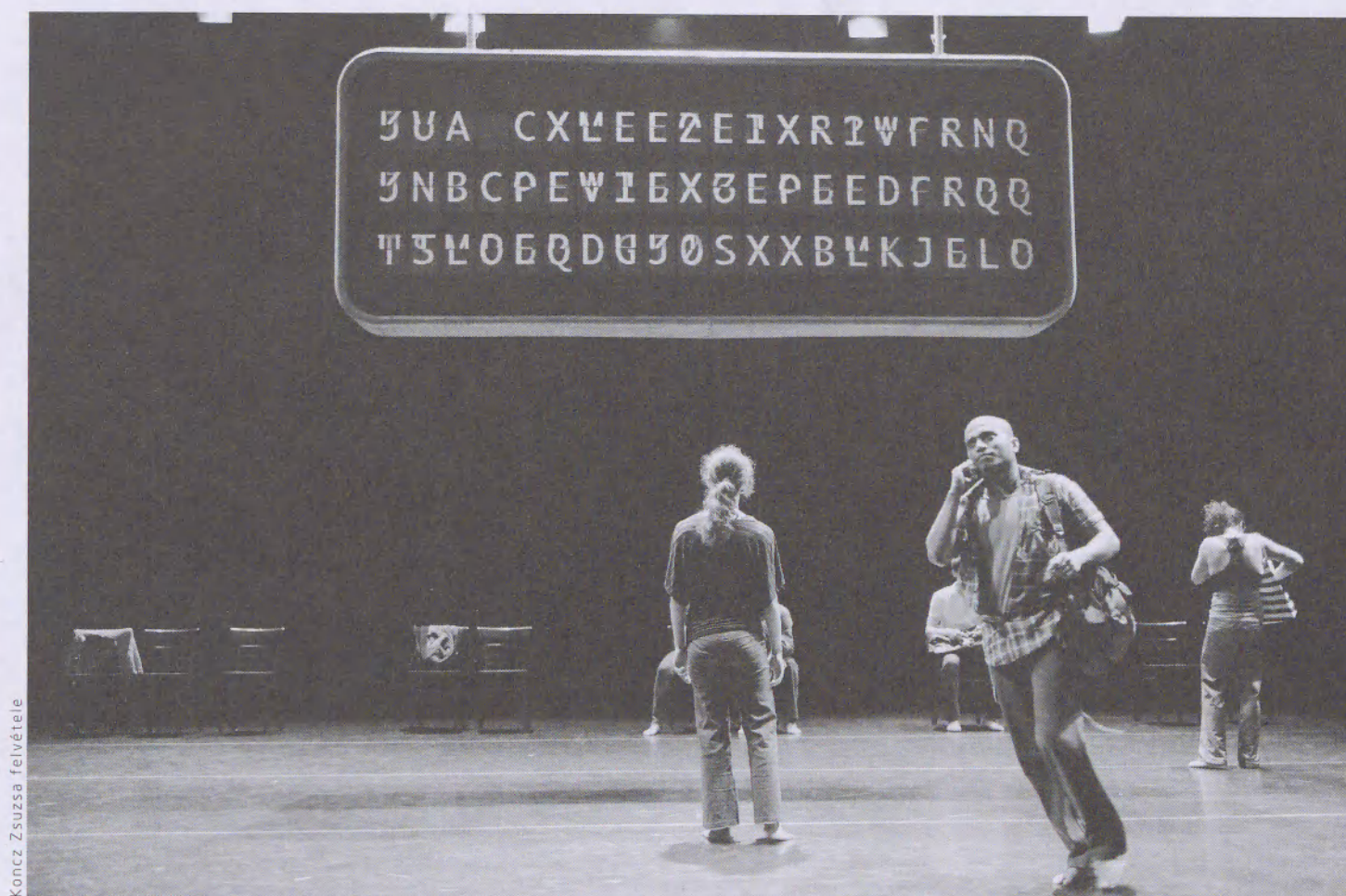
Az együttes a színészi játéknál vérzik el. A heterogén összetételű társulat a karakterek, az egyéniség szubjektív jegyeinek előtérbe kerülésével szerencsés esetben előnyére válhat a kortárs produkcióknak. A *bahok*ban azonban furcsa szabály érvényesül: míg az előadás technikai színvonalát nagyban megemeli a Kínai Nemzeti Balett képzett klasszikus táncművészeinek jelenléte, addig az általuk ismert, rendkívül illusztratív jelrendszerre korlátozódozó mimes játék sokat levon a produkció színházi értékéből. A helyenként kiábrándítóan civil megnyilvánulások kizökkentenek, az előadás tempója lelassul.

A koreográfus jó megfigyelő, igyekszik reálisan ábrázolni a figurákat – ehhez illeszkedik az utcai ruhának is beillő jelmezek kiválasztása –, ennél mélyebbre ritkán ás. A jelenetek egy része alig nyújt többet olyan valós élethelyzeteknél, amelyekkel egy empátiás rutinos utazó a várótermekben találkozhat. A mobiltelefonáló férfi, a fotókhöz pózoló keleti pár, az alvó lány, a kijelzőt izgatott várakozással figyelő fiú alakja megszokott látvány a reptereken, pályaudvarokon, és kiváló kiindulópont lehet a színházi karakterteremtésben. Akram azonban leginkább egy-egy tánctechnikai ötlet kibontásával ábrázol, valódi mélységeket csupán két szereplő esetében keres. A vézna, rosszul öltözött, mindenkinek láb alatt lévő lány időről időre kívül reked a történéseken. Mintha a tranzithelyiség lenne az örök közege, mintha soha nem utazna, nem találna a kiutat – bizonytalanul kering a térben. Az előadás végére jelentéktelen alakja felragyog, központi figurává válik, saját útkeresése számvetésre készíti az utazókat. Az időközben humánus jegyeket öltő, életre kelő *kijelző* is rajta keresztül üzen a többieknek az „el vagy veszve”, „labirintusba kerültél” textusokkal. A lány a megcsörrenő telefonban meghallja édesanyja hangját – ő talán már tudja, merre kell tartania.

Vida Virág

# Elektronikus önismereti echó

AKRAM KHAN COMPANY ÉS NATIONAL BALLET OF CHINA



Koncz Zsuzsa felvétele

Az előadás dramaturgiai szempontból legjobban sikerült jelenetét a koreográfus meg sem próbálja szavak nélkül, a tánc nyelvén megoldani. Az angolul nem beszélő, de azonosulási vágyát „I love London” pólóval kifejező dél-koreai bevándorló (látogató?) kínos reptéri vattatása jól megírt dialógus, amelyben a kérdező fél fikatív: nincs jelen a színpadon. A sehová nem vezető csonka párbeszéd filmbéli jelenet, az alakítás hiteles.

Akram Khan egyébként minden karakter esetében él a művészi nagyítás eszközével, igyekszik elrajzolni a figurákat. Szép pillanat az összeölelkező utazók látványa, akik közé a bolyongó lánynak persze nem sikerül bejutnia. A nagyon erős szólóprodukciók összetett formavilágát kivetnivaló nélkül mutatják be a táncosok. Bár érthető, hogy a koreográfus be akarja mutatni a kínai balerinák elismerésre méltó tudását, a balettbetétek számomra idegenek, nem tudom értelmezni helyüket a kompozíció egészében. A csoporttáncok tér-

formái jók, szellősek; Akram Khan stílusára a különleges, bonyolult alakzatok kialakítása helyett inkább a letisztult egyszerűség jellemző. A mozgáskombinációkat a *Khatak*ból (klasszikus indiai tánc), klasszikus balettelemekből és más modern technikákból építi fel; sokszor használ repetitív, uniszónó megoldásokat a csoportmozgatás hatásának fokozására. A *bahok* színlapjára készült, különleges emberépitményt ábrázoló fénykép izgalmas előadást sejtet, a motívum azonban sajnálatos módon sehol nem jelenik meg a produkcióban, pedig éppen az effajta művészi elrendezések segíthetnék a mozgás szintjén is az elvonatkoztatást. A civil mozdulatvilágú, illusztratív jeleneteket (például a poggyászon való veszekedést) fantáziátlannak érzem, letisztult, szép ötlet viszont az elektronikus utastájékoztató középpontba helyezése. A tárgy az előadás végére önismereti echóvá, transzcendentális üzenőfalá válik.

# A megoldások hozzád jönnek

BESZÉLGETÉS PARDITKA MAGDOLNÁVAL  
ÉS SZEMERÉDY ALEXANDRÁVAL

Parditka Magdolna és Szemerédy Alexandra fiatal magyar rendezőnők, akik Európában élnek és dolgoznak. Magyarország is Európában van.



– Itthon a MűPa-beli Parsifal (Budapesti Wagner-napok 2006, 2009) rendezőiként arattatok komoly szakmai és közönségsikert. Tegyük hozzá egy utószót.

**SZA:** Egy rendezés után nem lehet pontot tenni.

**PM:** A 2006-os Parsifal-premier után is tovább érlelődtek, tovább fejlődtek bennünk a darabbal kapcsolatos gondolatok. Fontos volt számunkra, hogy még jobban kiemeljük a darab meditatív jellegét; nagytó alá helyezünk bizonyos elemeket...

**SZA:** ...még tovább lassítsunk. Egy ilyen végtelen fekete-fehér térben minden apró rezdülés nagy jelentőséggel bír.

**PM:** Új szereposztást tanítottunk be. Eric Halfvarson és Nicolai Schukoff személyében fantasztikus énekesekkel dolgozhattunk, akik nagyszerű partnerei voltak Németh Juditnak. Nem pusztán technikai részlet, hogy a kórusok már kívülről énekeltek, így új szcenikai elemekkel gazdagíthattuk a kórusjeleneteket. Ezenkívül a műsorfüzetet is aktualizáltuk: Nike Wagner hozzájárult, hogy közöljük az *Unbehagen am Parsifal* (Rossz érzések a Parsifallal kapcsolatban) című tanulmányát, valamint belekerült Hamvas Béla *Eksztázisának* egy részlete, amely segít elmélyülni a Parsifal-téma szellemiségében, valamint Wagner buddhizmus iránti komoly érdeklődését tekintve is fontos. A műsorfüzet képanyagát pedig többek között Ferdinand Hodler munkáival egészítettük ki.

– Milyen érzés lezárni egy ilyen óriási külső-belső folyamatot?

**PM:** Nagyon boldog vagyok, mert úgy érzem a visszajelzésekből, hogy sokakban sikerült a Parsifal iránti érdeklődést újra felkelteni, sokakhoz eljutott a mondanivalónk.

– Ez nagyon jó, mert ebben rejlik az egyik nagy alkotói nehézség: nem elég tudni és megcsinálni, amit akartok, de

úgy kell megcsinálni, hogy mi is azt lássuk, amit ti akartok. Ti esetleg belelátjátok a saját elképzeléseketek akkor is, amikor a néző nem.

**SZA:** Éppen ez a nehéz: csak azt látni, ami tényleg történik a színpadon. Mintha most látnám először. Mindig kívül maradni, tudatosan megtartani a semlegességet.

– Az itthoni debütálás tehát impozáns volt. De valójában miért is mondjuk, hogy itthoni – hol éltek, és miért ott, ahol? Egyáltalán téma-e számotokra? A Magyarországon élőkné az.

**SZA:** Ami Magyarországról nézve talán „kint” van, az nincs messze. Furcsa, hogy már megszűntek a szigorúan vett országhatárok, de az emberek fejében még mindig léteznek. Át lehet lépni ezeket a határokat. Művészként át is kell.

– Valóban a fejekben kell ezt megváltoztatni. De kétségtelen, hogy választottatok egy lakóhelyet, ami nem Magyarországon van, és ennek biztosan vannak művészi következményei.

**PM:** Ez a vándorélet a művészléthez eleve hozzátartozik. „Máshol lenni”, utazni számomra inspiráció. Az ember végül is csak önmagában van „otthon”.

– Lényeges-e, hogy színházi vagy operarendezőök vagytok?

**SZA:** Elsődlegesen operarendezőök vagyunk. De talán nem kellene ezt a két dolgot ennyire különválasztani, a zene is egyfajta beszélt nyelv. Színésszel/énekesekkel dolgozol, és sok minden a vele kialakított személyes kapcsolattól függ. Az opera nyilván más, mivel megkomponált dramaturgiai és énektechnikai kötöttségek vannak – nem beszélve a szervezési nehézségekről: szólisták, kórus, zenekar, próbaidők egyeztetése stb... Az idővel való bánásmód szigorúbb. Az operában az idő szent. De a színészi vonal ma már sokkal fontosabb, mint korábban. A fiatalabbak képzésében ma már ez többnyire megjelenik, rugalmasabban vi-

szonyulnak színpadi feladatok megoldásához, és nem hallasz olyan kifogásokat, hogy „nekem ebben az áriában állnom kell, nem szabad leülnöm, mert akkor másképp szól a hangom”. A szép hang önmagában már nem elég, igazi karriert manapság inkább az „énekes-színészek” csinálnak.

– *Mindkettőtöknek van zenei képzettségetek – konzervatórium, illetve Magdinak a karvezetés is. Milyen zenei háttér kell az operarendezéshez?*

**SZA:** Nehéz pontosan meghatározni és főleg mások helyett megmondani, hogy mennyi zenei képzettség kell az operarendezéshez. Számunkra mindenesetre nagy biztonságot jelent a pontos kottaismeret. És ez nemcsak a műelemzésnél és az énekesekkel való munkafolyamat során jelent nagy előnyt, de a karmesterrel való együttműködést is megkönnyíti, ha az ember egy közös zenei nyelvet beszél.

– *Apropó műelemzés és interpretáció: egyszer azt mondtátok, ti nem akarjátok kitalálni a „szerző szándékát”.*

**PM:** Nem kell kitalálni, hiszen a partitúrából kiolvasható a szerzői szándék. A mi feladatunk az, hogy kérdéseket tegyünk föl. Mit mond számunkra ma a mű? Mit gondolunk róla mi itt és most?

**SZA:** Az operarendezésnél a mű által ihletett szabadság a cél: ezeknek a részben kötött, már adott dolgoknak a kreatív megközelítése. Az interpretáció mindig *interpretáció* marad, ebből a szubjektivitásból nem lehet kilépni; valamint a hallgató-néző is szubjektum, aki megteremti önmaga számára saját interpretációját.

– *Ez részben az örök vita a hagyomány és az újítás között.*

**PM:** Igen, Wagner például nagyon részletesen megálmodta és leírta művei előadásmódját – és ezzel szinte akaratlanul is gúzsba kötötte, bebetonozta azt, halála után pedig Cosima [Wagner felesége, Liszt egyik lánya] szentségként őrizte tovább ezt a játékmódot. Ezért sokan még ma is sértésnek veszik, ha másképp játsszák a Wagner-operákat, mint a „megszentelt hagyomány” előírta.

**SZA:** Más kérdés, hogy Wagner maga nagy valószínűség szerint nem ragaszkodott volna ennyire mereven saját elképzeléseihez. Az első *Ring*-bemutató után állítólag így szólt: „*Nächstes Jahr machen wir alles anders*” [Jövőre mindent másképp csinálunk]. Erre sajnos nem került sor. Az operában a sok évszázados hagyomány rétegei egymásra rakódtak, ennek a rétegződésnek a tetején a mindenkori jelen áll, és a rendező tetszése-érdeklődése szerint fúr bele ezekbe a mélyrétegekbe.

– *Érdekes, hogy egyrészt azt mondjátok, itt a mű, és én most így meg így értelmezem, másrészt ti aztán igazán nagy fűró munkát végeztek.*

**PM:** Persze, ilyen értelemben mi is keressük a „szerző szándékát”, illetve azt, ami rá hatott, ami őt ihlette. Nyomozunk. Azokat a találkozási pontokat keressük, amelyek minket is megérintenek, és a zeneszerzőre is hatottak. Wagner végig velünk van a munkánk során, nem szabadulunk az öregtől...

– *Mit láttok az elmúlt harminc-negyven év híres nagy Wagner-rendezéseiben?*

**SZA:** Adolphe Appia már a századforduló környé-

kén változtatni akart az addigra megszilárdult konvencionális, patetikus előadásmódon – ahogy ő kifejezte: meg akarta szabadítani „Wagnert Wagnertől”. Bayreuthban Wieland Wagner volt az, aki képes volt realizálni Appia elképzeléseit, aki felismerte, hogy ez a változás-változtatás elkerülhetetlen. Később Chéreau is, Kupfer is sokat tettek azért, hogy megszabadítsák a Wagner-operákat, főképp a *Ringet* a rájuk tapadt kövülettől, lerakódástól.

– *Attól, hogy ha Walhalláról van szó, Walhallát kell mutatni? Meg ógermán divatot (mármint ahogy azt Mórnicka elképzeleli)?*

**SZA:** Pontosán: a szereplőkön szörme, páncél, bőrok... Ezek a rendezők letisztították a *Ring*ről ezeket a realiztikus illúziószínházra jellemző teuton elemeket. Wieland Wagner első rendezései vagy később Patrice Chéreau 1976-os, a bayreuthi Festspielhaus megnyitásának századik évfordulójára készített *Jahrhundert-Ringje* sokakban felháborodást is keltett. Pedig szükségyszerű volt, hogy jöjjön egy új generáció, amely Wagnert a XX. századi ember szemszögéből mutatja be. Mi pedig már a XXI. században élünk...

– *Láttok-e különbségeket a német, az angol-szász, a francia stb. operarendezés között?*

**PM:** Számomra a különbségek rendezőszemélyiségekhez kötődnek, nem nemzeti hovatarozáshoz. Ezek a rendezők pedig nemzetközi teammal dolgoznak, így egy produkciót nem lehet szigorúan nemzetiséghez kötni.

– *Ami mégiscsak eléggé körülhatárolható és felismerhető, az a német Regietheater.*

**SZA:** Vagyis a nagyon elemző, magát kereső, a darabot a sallangoktól megtisztítani igyekvő rendezés? Általánosan elmondható, hogy az elmúlt évszázadban egyre nagyobb hangsúly helyeződött az újszerű rendezésekre, de főleg német nyelvterületen kerültek a rendezőszemélyiségek és reformtörekvések a közönség és a szakma figyelmének középpontjába.

**PM:** Ezzel ellentétben az opera szülőföldjén, olasz nyelvterületen a színpadi megjelenítés is – gondolok itt például Franco Zeffirellire vagy Cesare Lievire – sokkal inkább gyökerezik a múltban.

– *Vagy a jelenben – nekik ezt jelenti a jelen, nem az elemzést.*

**PM:** Német nyelvterületen már hamarabb elvágták az illúziószínházzal összekötő köldökzsinórt.

– *Én nem gondolom, hogy itt lineáris „fejlődésről” volna szó, ahol a németek előbbre tartanak, mint mások, és majd a többiek is rátalálnak erre az útra. Az olaszok, franciák, angolok szerintem nem is akarnak errefelé menni. Nekem ők nem régiesek, hanem sokkal érzékibbek, sokszor üdítően ironikusak. Mármint a jók, persze.*

**SZA:** A kritikus, elemző rendezői irányzat, amely többek között a német színházra is jellemző, nagy jelentőséggel bír.

– *Nem mintha a szépet, érzéket és szellemeset könnyű lenne létrehozni – semmivel sem könnyebb, mint agyon-elemezni és darabjaira hasítani egy darabot a „jobb megértés” vagy újfajta nézőpont kedvéért. Nekem a Regietheater túlhajtása semmivel sem jobb: lehetőleg minden legyen ronda, kemény, gonosz, kegyetlen, mert az a „valóság”, és*

a néző igenis érezze magát rosszul, mert csak akkor fogja megérteni a darabot...

**SZA:** Nem hiszem, hogy itt erről lenne szó. Igenis fontos a múlttal szembeszólni, a múltat kérdőre vonni. A durvább módszereknek is az a céljuk, hogy új szemszögből mutassanak rá bizonyos problémákra. Persze az ilyen jellegű rendezések kategóriájában is sok unalmas vagy középszerű születik, amelyeken látszik, hogy pusztá forma (tegyünk bele egy szemeteszsákot, mert akkor lesz „igaz”). De van, ami igaz, és az lehet zseniális.

**PM:** Ami számunkra még fontos a „német rendszerben”, az a munkamorálról, a struktúráról szól. Arról, hogy van a *musikalischer Leiter* (zenei vezető), és van a rendező, vagyis a rendezői team – az ő fejükben kialakul egy koncepció, és a résztvevőkkel együtt létrejön egy egység. A rendező az összetartó képzelet és akarat. Ő az, aki rálát az egészre. Ez nagyon sokat egyszerűsít a munkafolyamaton; nem valami megalomán irányítási kényszer, egyszerűen kell valaki, aki összetartja az egészet. Van egy víziója, amiről meggyőzi az összes résztvevőt. A produkciót bemutató intézmény pedig a gyakorlati megvalósításért felel: vagyis egyértelmű, hogy megvan a megfelelő csapat a koncepció kivitelezéséhez, és mindenki tudja és végzi ebben a feladatát. Ezek az alapvető, egyértelmű mechanizmusok teszik lehetővé egy produkció létrejöttét.

Visszatérve a művészeti oldalra, manapság szerencsére rengeteg különböző rendezői irányzat létezik, és pont ez a sokszínűség a garancia arra, hogy az opera újból és újból új életre kel.

– *Lehet azt mondani, hogy Németországban erősebben keverednek a műfajok, mint máshol? Márton Dávid cikke (Verzweiflung Oper [Opera-bánat]. Die Deutsche Bühne, 5, 2008) érdekes, talán szélsőséges álláspontot képvisel a műfaji lehatároltsággal szemben.*

**PM:** A műfajok keveredése alapvetően korjelenség. Nagyon fontos teret adni a kísérletezésnek.

– *Ilyesmit ti is csináltok, például „színpadra állítottatok” Schubert Téli utazását. Ami számomra különösen merész, vagy akár kérdéses, hiszen a Téli utazás dalai önmagukban rendkívül erős drámák, amelyeket talán éppen leszűkít minden hozzáadott látvány.*

**PM:** Pont ez a drámai erő az, ami predesztinálja a Téli utazást színpadi megvalósításokra. Minden egyes dalában óriási zenedráma rejlik. Schubert egyébként egész életében szeretett volna operaszerzőként érvényesülni, dalai is erről tanúskodnak.

**SZA:** Amikor elkezdtünk ezzel a dalciklussal foglalkozni, szinte kényszerített minket, hogy megcsináljuk. Állapotokat kerestünk, egy alapállapotot a Trisztánhoz. Azt a fajta éjszakai bolyongást, amelyből nem ébredhetsz fel. Ahol a szerelem egyfajta okkoresés az önmegsemmisítéshez. Önköltáshoz. Belezuhanasz ebbe a pókhálóba, ahol mindent, minden gondolatodat átszövi a tél. A magány.

– *Milyen a rendező–karmester kapcsolat? Van ennek valami hierarchiája? Az én tapasztalatom szerint gyakran többé vagy kevésbé kulturáltan anyázzák egymást, részben mert rossz élményeik vannak egymásról. Ez valós gyakorlati probléma.*

**PM:** Az opera nagyon összetett műfaj. A karmesternek és a rendezőnek figyelnie kell egymásra. Ez persze kényes kérdés, hiszen kettős vezetésről van szó. A lényeg a kommunikáció, az egyensúly. És maga a mű.

– *Ideális esetben. De mi a valóság? A ti Parsifalotok kivételesen ideális eset volt – pedig nem kérdés, hogy Fischer Ádámnak van nagyobb neve, tehát elvileg „nála van a mikrofon”.*



Szemerédi Alexandra

**PM:** Ádám maximálisan együttműködik velünk. Nagy öröm, hogy vele dolgozhatunk. Számára eszméletlenül fontos, hogy mi történik a színpadon. Ez fantasztikus, és olyan ritka... Ha egy karmesternek kizárólag a produkció zenei oldala fontos, és nem fogadja el azt a tényt, hogy a színpad és a zenekari árok egymástól elválaszthatatlan, mindent tönkretelhet. Szörnyű, ha nem veszi figyelembe csendet, történetet, időt.

– *Sokszor mondják ugyanezt a rendezőkről. De még a legjobb akarat mellett is bőven előfordulhat, hogy két teljesen érvényes, értékes, de különböző koncepciója van karmesternek és rendezőnek.*

**PM:** Fontos a lényeges pontokat előre meghatározni, hogy a véleménybeli különbségek ne a próbákon derüljenek ki.

– *Az opera-előadás meghatározó eleme a helyszín. Nagyon különböző jellegű előadások jönnek létre, részben a helyszín függvényében is, a koncertszerűtől az improvizált játékon át a különféle fokozatú díszletezésig. A Glyndebourne-ből áthozott Così (MűPa, 2008, karmester Fischer Iván) jó példája volt annak, hogyan lehet egy operaházra rendezett produkciót abszolút utazóképesé tenni. A Staatsoper-féle Don Giovanni (MűPa, 2009, karmester Fischer Ádám) pedig gyakorlatilag kizárólag az énekesek improvizatív színészi képességeire támaszkodva teremtett teljes értékű opera-előadást. Rameau Kóbor lovagokjának eredetileg szuperrafinált rendezése is csodálatosan életre kelt a MűPában mindössze egy-egy színes kendő és némi színpadi mozgás segítségével. Kovalik Balázs a zsinagógától*

a vidéki sportszínházakon át a Vasúttörténeti parkig mindenféle helyszínen rendez operát. Ti gondolkodtok-e más helyszínen, mint operaházakban?

**SZA:** Jársz valahol, és megérint egy hely. Valami van ott, és hirtelen azt gondolod, hogy ez az, itt kellene valamit csinálni. Végül is a színház sem a guckkastenben született, ősei a misztériumjátékok, a szertartások, a vásári komédiák. Léteznek olyan természetes „díszletek”, amelyeket soha nem lehetne egy operában megépíteni.

**PM:** A jó színház nincs feltétlenül széksorokhoz, színpadi technikához kötve. Szülehet teljes értékű előadás hagyományos színházi kereteken kívül is. Vannak mágikus helyszínek.

– *Fantasztikus volt, ahogyan a Parsifalban a MűPa hangversenytermét használtátok. Más is használja, de ez valóban nagyon szerves volt.*

**PM:** A Bartók Terem olyan, mint egy hangszer. Csozálatosan szól. Ez a nyitott hangversenytermi atmosz-



Parditka Magdolna

féra nagyon meghatározó, inspiráló erő. A Parsifal szertartásjellege felerősödött ebben a szakrális térben. Ez a térbeliség nagyban hozzájárult ahhoz, hogy a közönség a rituálé részesévé váljon.

– *Milyen új irányzatokat, jelenségeket láttok az operában?*

**PM:** Például azt, amiről az előbb beszéltünk: „Vissza a természethez!” Vagyis egyre több alkotó próbál meg a hagyományos színházi keretek közül kitörni, alternatív játszóhelyeket találni. Egy másik új jelenség a koreográfusi vonal erősödése. További fontos törekvés, hogy az opera műfaját a fiatalabb generációhoz is közel hozzák. Ezt segítik elő a televíziós, sőt, újabban az internetes sugárzások is.

– *Ez a túlélésnek is a záloga. Minden intézményvezető elmondja, hogy ha a fiatalok nem jönnek be koncertet hallgatni, operát nézni, akkor hamarosan bezárhatnak. Az is kérdés, legyen-e állandó társulata egy operaháznak.*

**SZA:** A legtöbb operaházban már csak kisebb lét-

számú ensemble-t, állandó társulatot foglalkoztatnak, sőt néha csak vendégművészeket. Egyre kevesebb az állandó együttes. Az ensemble veszélye talán pont abban rejlik, hogy nehezebb a társulat motivációját fenntartani.

– *Másrésről ez a rendszer biztonságot adhat a kibontakozáshoz – nem kell folyamatosan idegeskedni a holnap miatt. Az énekesnek nem kell arra pazarolnia az életét, hogy elmegy tíz meghallgatásra, amiből esetleg lesz egy fél szerep.*

**PM:** Évek óta folyik a vita, hogy mi a jobb: a stagione vagy a repertoárrendszer. A stagione a rendező, de sok más közreműködő művész szempontjából is optimális, mert az egész ház figyelme, teljes koncentrációja a produkcióra irányul, amíg lemegy a sorozat. Másrészt van a repertoárszínház, ami több produkció műsoron tartását teszi lehetővé, de ami ugyanakkor egy állandó újrálélegeztetési kísérlet is. Van olyan előadás, ami tényleg új életre kel, de van, ami sajnos nem. A két rendszer között léteznek persze kompromisszumos megoldások is.

– *A stagione pénzfüggő is, elég drága.*

**PM:** Inkább megtakarítás, hiszen a ház csak annyit foglalkoztat egyszerre, ahány valóban részt vesz az adott produkcióban. A koprodukciós megoldások is nagyban tehermentesíthetik a színházakat: mondjuk, ha három operaház vesz részt egy produkcióban, így ugyanaz kerül színre különböző városokban, új szereposztásban, de egy díszlettel. Az előadások tehát nem „tűnnek el” azonnal, és a költségek is megoszlanak. Erre Európában nagyon sok példát látni.

**SZA:** A repertoár veszélye szerintem az, hogy valamit újra és újra előrángatnak, a rendezőasszisztens (jó esetben) a szereplők fülebe sugdossa az instrukciókat, és az egészből kimegy az élet. A repertoárban évente megpróbálják leporolni a darabot, újra összetákolni a díszletet, a rendező rég máshol jár, a világitásnak már semmi köze az eredetihez...

– *Igaz, a barokkban például olyan, hogy régi darab, mondhatni, nem volt – csak újat játszottak. A tendencia nagyon efelé mutat. A bemutatónak van igazán értéke, az kap sajtót. Persze van a másik, a konzervatívabb közönség is.*

**PM:** Apropó közönség – új és egyre erősebb jelenség (és szükséglet!) a közönség nevelése, beszélgetésekkel, háttér-információval, operabarát-körökkel, operaház-ismertetőkkal. Erre nagyon pozitív törekvések figyelhetők meg a Magyar Állami Operaházban. Nagyon fontos az iskolákkal való együttműködés, valamint hogy szülők és gyerekek együtt menjenek operába.

– *Amire remek kezdeményezések születnek, például a lyoni operaházban. Eötvös Péter Lady Sarashinájából kifejezetten gyermekes családok számára szerveztek vasárnap délutáni előadást – és amíg a szülők az operát hallgatták, a gyerekekkel kis előadást készítettek japán maszkokkal, amelyet az opera végeztével előadtak a szülőknek. Az ilyen gyerekekből nagy eséllyel lesz operalátogató.*

*Hogy néz ki a jövőtök? Mennyire nagy a verseny? El kell-e még adnotok magatokat, vagy már minden jön magától?*

**SZA:** Szeretek egy dologban elmélyülni. Fejlődni, haladni lépésről lépésre. A lényeg a koncentráció, hogy figyeljek az adott munkára.

– Mit tudtok mondani egy itthoni tehetséges rendezőnek? Ez egy kicsi ország, egyszerűen nem jut mindenkinek jó munka. Tegyük fel, hogy szeretne Európában dolgozni.

**SZA:** Tanuljon. A nagy öregektől, és akitől csak lehet. És tanuljon nyelveket – Európa nyitva áll. Erős alapról indulnak, akik magyar tanintézményeket látogattak, az itt szerzett tudás bárhol kamatoztatható.

– A nyelvtudás hiánya óriási veszély, amelyről mi, magyarok mintha tudomást sem vennénk. Kis túlzással elmondható, hogy ha annyi energiát fektetnénk a nyelvtanulásba, mint a hamis nyelvvizsga-bizonyítványok gyártásába, már nagyon sokan beszélnének nyelveket. Sokszor megdöbbenek, amikor azt kérdelem valakitől, hogy beszél-e egy bizonyos nyelven, és azt feleli: „Van nyelvvizsgám.” Nem ez volt a kérdés...

Milyen vágyaitok, terveitek vannak? Szívesen rendeznétek-e itthon?

**PM:** Hát persze. Nagyon fontos számunkra az itthoni közönség. Szívesen dolgoznánk egy „műfaji határátlépős” zenés projekten magyar színészekkel. Jelenleg a *Trisztánra* készülünk [MüPa, Wagner-napok, 2010], most mást nem is lehet. Egyelőre csak érteink vannak...

**SZA:** Ez egy éjszakai vándorlás. A Téli utazással is kicsit közelebb kerültünk a *Trisztán*hoz – a halálvágy, a halálközelség, a halálszerű végtelenség közös bennük. Minden sötét, az ember nem mer elindulni. Tapogatózás. A sötétben a dolgok elveszítik az érvényességüket. Meg kell találni egy lázas tudatállapotot.

– Most magatokról beszéltek vagy a *Trisztán*ról...?

**PM:** Magunkról és a *Trisztán*ról. Ez most egyben van. – Az utazás, az út közvetlen kapocs a Parsifallal és persze a Winterreisével – de hol az éjszaka?

**SZA:** Ók ketten az éjszaka foglyai. A tudatalattié. Az éjszaka az irracionális, a nappal a racionális. Az éjszakában nincs gravitáció, megszűnnek a fizikai törvények. Az éjszakában minden lehetséges. Kilépnek a realitásból. Repülnek. Ez az állapot szükséges. Hirtelen kiszállnak egy előre meghatározott életből, és belekerülnek egy irreális térbe, amelyből nincs menekvés.

– Nem mondtátok, hogy „szerelem”. *Trisztán* és *Izolda* szerelembe esnek.

**SZA:** Ez egy szimbolikus egyesülés. A halál megnyilvánulása az emberek által érthető szerelemben. Így többen megértik a halált, ha szerelemként van ábrázolva.

– Miért a halál a kiindulópont, nem a szerelem, ami a halálban teljesül ki/be?

**SZA:** Ez egy hajóút. A hajó jelkép.

**PM:** Kharón... A szerelem is a halálból ered. Nincs kiindulópont, csak végtelen körforgás.

– Hogyan fogalmaznátok meg rendezői ars poeticátokat?

**SZA:** Ismerd meg a művet és önmagad.

**PM:** Nyomkeresés. Merülj el a műben, hagyd hatni magadra, és megtalálsz a megoldást. A megoldások hozzád jönnek. Minden ott van.

– Vagyis ne görcsölj rá, ne akard nagyon?

**PM:** Igen. Az egyik lépésből következik a másik. Ehhez kell a feszült, kiélesített figyelem.

– Ez fontos. Egyes rendezők, legalábbis itthon, sokszor megkapnak egy lehetőséget, de nem foglalkoznak vele eleget, azaz nem eléggé mélyen, mert „nincs idő”, nem teremtenek rá időt, nem így vannak szocializálva. Aztán amikor a körműkre ég a dolog, nagyon befeszülnek, nagyon erőszakosak magukkal és másokkal, azért is, hogy elrejtsek saját bizonytalanságukat és emiatti büntudatukat. Holott ez sokszor csak az igényesség hiánya. Ha azt hallanák, hogy „merülj el”, sokan rögtön azt mondanák: „na jó, nekem erre nincs időm, nekem pénzt kell keresnem...” Mely utóbbi persze igaz, de ideje arra van az embernek, amire szán. Ha el akarsz merülni, meg kell találnod a módját, hogy megtehesd – és közben a gyerekeidet is eltartsd...

**SZA:** Még valamit az ars poeticához. Egy rendezés alkalmával az ember teremt egy új univerzumot, ami a jövőbe mutat. Az új univerzum alapkövei a mában és a múltban nyugodnak. Amit ma teremtünk, az azon alapul, amit tanultunk a múltból – és már a jövőt előlegezi.

– Ez nyilván eleve mindenben így van, de fontos, hogy mondd: tudatosítani, hogy voltam és vagyok, és abból lesz az, amilyen leszek.

**SZA:** Felkészülés a jövőre, egy új dologra annyit is jelent, hogy visszanyúlunk a gyökerekhez, kiásom őket.

– Nem elugrásból, a gyorsan kitalált „zseniális ötletből” csinálni valamit, hanem táplálni magunkat.

**SZA:** Azért egy „zseniális ötlet” sem árt...

**PM:** Az embert rengeteg benyomás éri, sokszor egyszerre – ezt le kell csitítani, mindent kirakni az asztalra, válogatni, összerendezni. Rendezni.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: RÁCZ JUDIT



**MINDEN  
PÉNTEKEN!**

**KERESSE A HÍRLAPÁRUSOKNÁL VAGY FIZESSEN ELŐ!**

Kedvezményes éves előfizetési díj 15.500 Ft

Megrendelhető a szerkesztőségben:

1089 Budapest, Rezső tér 15.

Tel: 06-1 210-5149, 210-5159; Fax: 303-9241

e-mail: [lapterjesztes@es.hu](mailto:lapterjesztes@es.hu)

Sz. Deme László

# Debreceni disputák

## XV. ALTERNATÍV SZÍNHÁZI SZEMLE

A mi a kőszínházaknak a POSZT, az az alternatívoknak az ASZSZ, vagyis immáron DASZSZ, mivel a tizenötödik alkalommal megrendezett Alternatív Színházi Szemle másodízben egészítette ki nevét a Debreceni előtaggal, lévén a Szegedről való távozás (SZASZSZ) után a cívisvárosban nyílt hajlandóság a fesztivál befogadására. Az esemény nevének nyomán követésénél fogósabb feladat a „másféle születésű” produkciók koncepcionális hátterének definiálása. Az ideai válogató, Karsai György ezt azzal a húszrágással intézte el, hogy az ő szemében nem létezik ilyen, olyan vagy amolyan skatulyába kényszerített irányzat, csupán a minőség. „Mert mindössze kétféle színházi minőség van: jó vagy rossz...” – írta a válogató színházi szakember és egyetemi tanár, mert számára „az *alternativitás* mint terminus technicus a színházban egyfajta gondolkodásmódot, a bemutatásra szánt drámával kapcsolatos művészi hozzáállást jelent. Nem társulati működési formát, nem előadási helyszínt, nem pénzügyi hátteret és még csak nem is megcélzott közönséget. És legfőképpen nem jelent előzetesen – előítéletesen? – sejtetett *más* minőségi kategóriát.” Válogatása az idei évad alternatív előadásainak irányelveit és spektrumát szándékozott felfedni. Bár a merítés sokszínű volt, hol a szakmai, hol a magán jellegű beszélgetéseken több ellenérv is elhangzott vele kapcsolatban. (Itt kell említeni, hogy a DASZSZ résztvevőinek véleménycseréjét még inkább segíthetné egy olyan, a POSZT fesztiválklubjához hasonlatos, *valódi* élettel teli helyszín, ahová a sokigényű szakmai résztvevők valamennyien összegyűlhetnének.) Mivel a gondolatcsere éppen egy fesztivál sajátja, ezért jelen írás kritikai attitűdje mellett megpróbálja a szakmai pró és kontra felvetéseket is bemutatni, hiszen egy dialektikus közelítés termékenyebben segíthet hozzá egy-egy ellentmondásosnak tűnő produkciónak vagy magának az alternativitás mibenlétének a megértéséhez.

Utóbbi kereteinek felvázolásához ugorjunk mindjárt a fesztivál végére, hiszen az alternatív színház értelmezéséről szó esett a szemlét záró szakmai kerekasztalon. Az elhangzottak szerint az irányzat 1948-tól datálható, mikor is Robert Kemp skót dráma- és újságíró felfigyelt arra, hogy a hivatalos művészetén túl, a fringe-en is születnek erőteljes kezdeményezések, s így nemcsak a bimbózó mozgalomnak, hanem mindjárt a hírneves Edinburgh-i Fringe Fesztiválnak is nevet adott. Hazánkban ez a művészi megközelítés „ama-

tór” elnevezés alatt indult útjára a hatvanas évektől kezdődően, a politikai rendszerrel való szembehelyezkedés motívumaival is kiegészülve. A rendszerváltás után fokozatosan csökkent a politikai él, erősödött viszont az irányzat művészi súlya. Kritériumai azonban meglehetősen homályosak ma is. A „másféle hozzáállás” vagy „párhuzamos kultúra” művészileg értelmezhetetlen, az „amatőr” elnevezés pejoratívá vált, a „független” kitétel pedig nem fedi mindenben a valóságot, hiszen állami támogatástól való függetlenséget nem foglal magába. Figyelemre méltó viszont, hogy az utóbbi húsz év jelentős színházszakmai sikerei nagyobbrészt ebből a körből kerültek ki. Az is érdekes, hogy míg a kőszínházaknak a sorok közti olvasás politikai erőterének visszaszorulásával új nézői igényeknek, elsősorban a szórakoztatásnak kell megfelelniük, addig ez a „kolonc” nem nehezedik az alternatívokra, vagyis a valósággal való szembenézés megmarad a struktúrán kívüli világnak. Mégis, maga a kategória csupán történetileg létezhet, hiszen – mint a versenyprogram mutatta – akár kőszínházban is születet alternatív előadás. Konszenzus tehát nem alakult ki, de a beszélgetés ténye azt azért demonstrálta, hogy ha közös álláspontok felé törekvés nem is, de a másik véleményére figyelő kíváncsiság, a különböző szakmai álláspontok kommunikációjának erőteljes igénye létezik az alternatív színházcsinálók körében.

A nyitottság szellemében 2009-ben is több program kísérte a versenyelőadásokat, amelyek sorába gyerek-előadás, valamint egyedüli bábelőadásként a bábtervezőinek járó Rettenetes Szörny-díjat is elnyerő *Rettentő görög vitéz* is belefért. Bemutatkozási lehetőséget kapott több színészképző műhely, s a sorozat annak ellenére fontos színfolt maradt, hogy a beválogatott előadások egyenetlen színvonalat mutattak, és megesett, hogy éppen a fiatal alkotóiktól elvárt újszerű gondolkodásmód hiányzott egy-egy produkcióból. Hiányzott a fiatal szem a szakmai beszélgetők közül is (a zsűrit Forgách András, Gáspár Máté, Kőrösi Zoltán alkotta), s megszakadt az a több éve indult, kifejezetten „alternatív” kezdeményezés, hogy a szakmai beszélgetéseket egy fiatalabb generáció képviselői vezetik. Idén a tavalyi zsűri (Lévai Balázs televíziós szerkesztő, Káel Csaba filmrendező és Varga Mátyás, a Pannonhalmi Apátság kulturális igazgatója), valamint a szegedi Thealter művészeti vezetője, Balog József látott neki egy-egy fesztiválnap elemzésének. A középgeneráció mellett azonban érdekes lehetett volna egy fiatalabb

hozzászóló is, akinek szemlélete talán több aspektust hozott volna felszínre.

„Hazai pálya” elnevezés alatt (a szintén a kísérő programban bemutatkozó debreceni Konzervartaudrium társulaton kívül) csatlakozott az alternatív előadásokhoz a Csokonai Színház *Halotti pompa* című nagyszabású produkciója (lásd *SZÍNHÁZ*, 2009. május), amely vitaindítóként alapozta meg a fesztivál körüli beszélgetéseket. Vidnyánszky Attila többretegű szertartásszínháza Borbély Szilárd versei alapján készült. Háttérében egy rablógyilkosság áldozatává lett házaspár áll, akiknek a gyilkosait a jegyzőkönyv szerint felmentik, s a versek ehhez kapcsolódva fogalmazzák újra a keresztény-zsidó kultúrkör mintáit. A szimbolikus figurák (Mária, Jézus stb.) kimozdulnak kanoni-

zált szerepkörükből, és egyszerre hatja át őket az isteni és az ördögi paradoxona, mintha minden együvé tartozna. Ennek színházi olvasataként a gyilkosság története, valamint a költemények metafizikus forgataga egy időben és térben vibrál a színpadon. A házaspár karácsonyi készülődésébe pillantunk, miközben mögöttük egy elképesztően riasztó világ szertartásos megjelenítése tornyosul, ahol egymásba kavarodnak a versekből és a jegyzőkönyvből kiolvasható motívumok. A színészek nem konkrét alakokat jelenítenek meg, hanem jelképeket; helyzeteik nem szituációk, hanem költői képek és érzetek lenyomatai. A színpadi víziók kiszélesítik a gyilkosság-áldozat témakörét, s a rituális áldozat hiábavalóságát feszegetik. Minden kifordul magából és egymásba ér, a jó és a rossz különbsége értelmezhetetlenné válik, hiszen mi értelme az áldozatnak, ha minden: gyilkos-áldozat-Isten egy? A fontos és felkavaró előadás megosztotta a nézőket. Az orosz rendezői iskolához közelítő, túlzó érzelmi töltekekkel operáló hatásmechanizmus több, általam megszólított szakmai résztvevőben ellenérzést keltett, de a rendezői nyelvet még inkább elfogadhatónak tartották, mint az elő-

JOBBRA:  
Rettentő görög vitéz  
(Stúdió „K”)

LENT:  
Jelenet az  
Ira – Dűh című  
előadásból

JOBBRA LENT:  
Törékeny  
(M Stúdió)



Schiller Kata felvétele

értelmezhetlenné válik, hiszen mi értelme az áldozatnak, ha minden: gyilkos-áldozat-Isten egy? A fontos és felkavaró előadás megosztotta a nézőket. Az orosz rendezői iskolához közelítő, túlzó érzelmi töltekekkel operáló hatásmechanizmus több, általam megszólított szakmai résztvevőben ellenérzést keltett, de a rendezői nyelvet még inkább elfogadhatónak tartották, mint az elő-



adás gondolati síkját. Felmerült a nézőpont kaotikus-sága, hiszen míg a versek Borbély személyes tragédiájának aspektusából születtek, addig az előadás egésze a temérdek történetstál és a tág asszociációs rendszer miatt nem tudott tartalmi fókuszba koncentrálni. Ugyanakkor az is igaz, hogy Oleg Zsukovszkij szerepét, aki egy személyben játszotta a Messiás és az egyik Gyilkos figuráját, lekettőzték, ezáltal megbomlott egy lehetséges nézőpont, és Zsukovszkij alakításának már-már narrátori ihletettséggű kívülről való is nyomtalanul eltűnt.

Nem kímélték a viták a versenyprogram összeállítását sem, melyből kétféle tendencia rajzolódott ki. Egyrészt olyan előadások kaptak helyet, amelyek formai „másságukkal”, útkeresésükkel hívták fel magukra a figyelmet, másrészt pedig olyan produkciók, amelyek érzékeny és pontos, többnyire lehangoló véleményüket fogalmazták meg a világról, napi valóságunkról.

Az előbbi, esztétikai vonalat nyitotta a Közép-Európa Táncszínház *Szájbanforgó* című előadása (lásd *SZÍNHÁZ*, 2009. augusztus). Virág Melinda első többszereplős koreográfiája steril színpadképből és ehhez illeszkedő, elvont mozgáskompozíciókból indít. Minden kellék formatervezett és kellemetlenül hűvös, főként a szoba hátuljában álló magasított asztal, két székekkel. A táncosok személytelenül mozognak, és furcsán groteszk, kényelmetlen pózokat vesznek fel: például az előadás központi kellékének tűnő tárgyerekből egyet valaki minduntalan előredöntött tarkóján egyensúlyoz. Mozgásszínházra utal az atmoszféra, táncal kiegészített gesztikus mozzanatok sorjázának, s a folyamatos kellékhasználat háttérbe szorítja a testek dinamikáját. A hosszadalmasan kitarított jelenetek sorából végül a kezdeti idegenséget felváltja egy intimebb rend, amelynek csúcspontjaként az üvegasztalt ele-

meire szedik, két acélszékét egymásba fordítják. A táncosokban és koreográfiájukban azonban nem érezni a változást, és nem derül fény a torz alakok közt tévelygő, sárral bekent lány rendeltetésére sem: mintha a szereplők nem mennének át azon a leheletnyi metamorfózison, amin az elvarázsolt szoba keresztüljut.

Értelmezési alternatívákat kínált *A szatír*. Gergye Krisztián koreográfiája egyszerre idézi meg a görög kultúrkör mitológikus lényeit, tárja fel a Dionüszosz-mítoszt, és számol be valamiféle periferikus létállapotról. Középpontjában mindvégig a test áll, ilyen szempontból a *Szájbanforgó* ellenpontja. Pedig kellékekkel telt momentumok, gesztusok itt is felvillannak, de teljesebb képekké fejlődnek tovább, vagy – akár valami termékenységi szertartásban – átmenetileg elhalnak, hogy később újjászülessenek, és újra visszatérjenek a szürreális és expresszív kavardósba. Az előadás mindvégig hatásos impulzusokkal operál: extrém és naturalista testmaszkok (csonkolt fallosz, szőrös kecskelábak stb.) kerülnek a szereplőkre, Alfred Schnittke felfokozott dallamvilága pedig nem kínál egy perc nyugalmat sem. A meghökentés vallomásos mélységig jut, pedig hosszú ideig derekas humor működteti. A stilizált táncelőadásban szokatlan, ironikus közéleti (is) köszönhetően a közönség hangosan röhög, ahol röhögnie kell, és elcsitul, ha figyelmét koncentrálnak. A szereplők közül kiemelkedik a szinte virgonc táncosokhoz képest súlyt és erőt képviselő Tárnok Marica. Kezdetben a mesébe illő faun sziluettjeként oson át a zölden világított háttér előtt, s a fel-felvillanó fényekben a szőrös, göndör fürtjei alatt szarvacskát hordozó, egzotikus farkokkal megáldott emberszerű lény kedvesen és riadtan tekint felénk, majd a következő jelenetekben érzékeny, visszafogott humorral és önreflexív pillanatokkal ajándékoz meg, miközben egész lényében mindvégig jelen van valamiféle diabolikus karakter is – a komplex élményt a zsűri a Díj-onyos-szal honorálta.

Érzéki és hatásos pillanatokból épül az *Ira – Düh* című előadás is. Az autentikus kellékekkel teliszórt, ritualisztikus játéktérben Ágens hisztizik felütésként: úgy tűnik, korán érkezett a közönség, még nem került tömjén se a füstölőbe. A parodisztikus felvezetés rítussá alakul, amelyben többféle vallási hagyomány feltűnése mellett színházi alapszövegek hangzanak el. A spirituális atmoszféra minduntalan bohóságokkal ellenpontozódik, például az előadói trió eldalolja a „ki tudja, mi minden mindenkié” dalocskát. Leginkább Philipp György odaadó, de humorral átítatott, magától értetődő létezése vonja magára a figyelmet – az elsősorban énekesként dolgozó előadóművész teljesítményét a zsűri a Szeptember-díjjal jutalmazta. Ugyanakkor az előadás belső logikáját sokan nehezen befogadhatónak ítélték, öncélúnak és követelhetetlenül ezoterikusnak titulálva a jelzésrendszert. Kisebbségi vita alakult ki a figurák közti ellentmondásos kapcsolatokról. Míg Ágens a tér közepén bűvöl, addig az arcán személytelen, japán maszkot viselő Madák

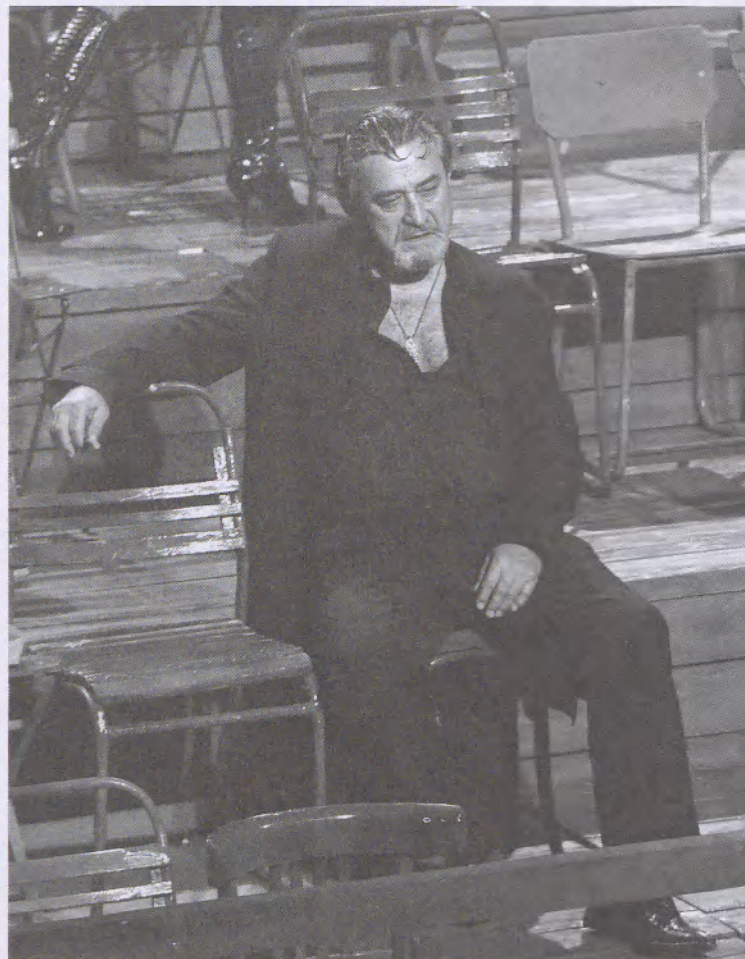


Kenyeres Csilla felvételei

Zsuzsanna előtte fekszik. Ez egy alá-fölérendeltségi viszonyt rajzol ki, amit anya-gyermek kapcsolatává erősít a kettejüköt összekötő köldökzsinór, később pedig többek közt egy szoptatáshoz hasonló megmozdulás. Az alkotói szándék ugyanakkor sokkal agyafúrtabb, mint hinnők, hiszen nem Ágens, hanem Madák fekszik szülő pózban, nem köldökzsinór köti őket össze, hanem valami más, s a kettejük közti viszonyok folyamatosan alakulnak. Konklúzió: az alkotói szabadság túláradása eredményeképpen az ilyen típusú alternatív előadások olyan kevés fogódzót kínálnak, hogy értelmezésük kizárólag a személyes élmények és habitusok függvénye.

Kevés fogódzót kínált az Élőkép Társulatának *Psychotechnikum* című előadása is. Legtöbbször „Fontos, hogy megszületett, de...” kezdetű mondatokkal vezették be véleményük kifejtését. Egyöntetű elismerés fogadta a bátorságot, amellyel Bódy Gábor experimentális világának, jelen esetben meg nem valósult forgatókönyvének színpadi megfogalmazására tettek kísérletet, de a kivitelezés többekben hiányérzetet hagyott. Bársony Júlia rendezése a kozmológiai történetet a nézők emelvényei közti térben és az emelvények közti csatornában játszatja. A színpadkép lehetőséget kínál egy színházi nyelvbe illesztett performansz vagy installáció megformálására, de a vizuális élmény nem tud kiteljesedni. A Digitáliába íródott, tereken és időközön átívelő történet megjelenítéséhez a felvonultatott (és feltehetően az alternatív finanszírozás korlátozta) színházi eszköztár túl szegényes. A tepsikben gördülő gyp- és sárszigetek, a nézők homlokára ragasztott csillagocskák, a visszafogott videobejátszásokkal spékelt vetítés nem tud átrepíteni az összehajló dimenziókba. De az igazi problémát az értelmezés hiánya jelenti: a két főhős, Gull és Vivian elvész a fura tárgyak között, kapcsolatuk a futurisztikus világgal nincs meghatározva, és egymáshoz való viszonyuk is elmaszatólódik. Csupán Bódy szövegére készült koreográfiát látunk, de nincs dekódolva a Bódy-féle erőter.

Futurisztikus utazás helyett a lélek belsejébe invitált a Sepsiszentgyörgyről érkezett M Studio. A csoport néhány éve alakult Uray Péter vezetésével a Háromszék Táncegyüttes mozgásszínházi stúdiójaként, s a kísérleti munkáknak igyekeznek minél nagyobb bázist teremteni Erdélyben. *Törékeny* című előadásukat Goda Gábor rendezte, pontosabban egy hosszabb közös munka eredményeként született. Az Artus produkcióból már ismert képzőművészeti megoldások újabb meglepetésekkel bővülnek, s az előadókban áradó őszinteség még inkább elmélyíti a formanyelvet. Fizikailag „törékeny”, nehezen kivitelezhető költői helyzeteket látunk, mint például egy széktorony utolsó elemének a behelyezése, poharakon való tánc stb., de közben feltárul a szereplők belső törékenysége is. A lelki finomság a szempillantásokból, az alázattal történő, meditatív előadásmódból is kiviláglik. Saját maguk írta mondatokkal kísérik a történeteket, amelyek személyessége megkérdőjelezhetetlen, ugyanakkor túlmagyarazzák, didaktikus irányba viszik a jeleneteket. A varázslatok a szavakkal nem kísért, de kifejező epizódokban születnek, amelyek közül talán a legemlékezetesebb Bajkó László szólója, ahogyan verbun-



kost jár egy szál pelenkában, s egyszersmind a maga realitásában mutatja be a néptánc testi intenzitását. Elképesztő az utolsó kép látványvilága is: az addig csak finoman adagolt poharakból egész tengernyi táru fel a színpad fedele alól, a táncosok ezen a „vízen” járnak, és mozdulataik nyomán a végtagjaikra kötött, de hosszú zsinórokon a nézők elé lógó kövek különböző formákat rajzolnak ki. Mintha egy méretes atlaszon földrészek mozdulnának meg: az emberi mozgás realizálódik egy másik dimenzióban.

Vita nélkül kiegyensúlyozottnak találtatt a *BL* különböző elemeinek összekapcsolása (lásd *SZÍNHÁZ*, 2008. augusztus). Borlai Gergő dobol, Ladányi Andrea pedig táncol, s az ütőhangszer és a test improvizatív, a Niagara erejéhez mérhető közös játék a hang és a ritmus, a zene és a test, valamint a férfi és a nő diálogusát fogalmazza meg. A díszlet Borlai felszerelése, de a különböző méretű cinek, dobok és egyéb üthető alkalmatosságok egy szoborcsoport összetett háttéréként hatnak. A dob és a tánc először csak felelget egymásnak, cipőkoppintásra dumm-dumm a válasz, majd mindkét alkotó akcióba lendül, miközben folyamatos kontaktusban maradnak. Remek pillanat, amikor a tánc a dob mögé ólálkodik, s a dobos kioszt pár surló-suhintást a táncos fenekére is: hús-vér embereket látunk, nem a hang- és testritmusok csatáját. Hol egyensúlyban, hol alá-fölé rendelve, de egy kapcsolat épül fel a maga öntörvényű hullámmozgásával, rendkívül képszerűen. A dobolás mozdulatai szinte táncmozdulatok, míg a táncmozgások hol ritmusban, hol mozdulat-

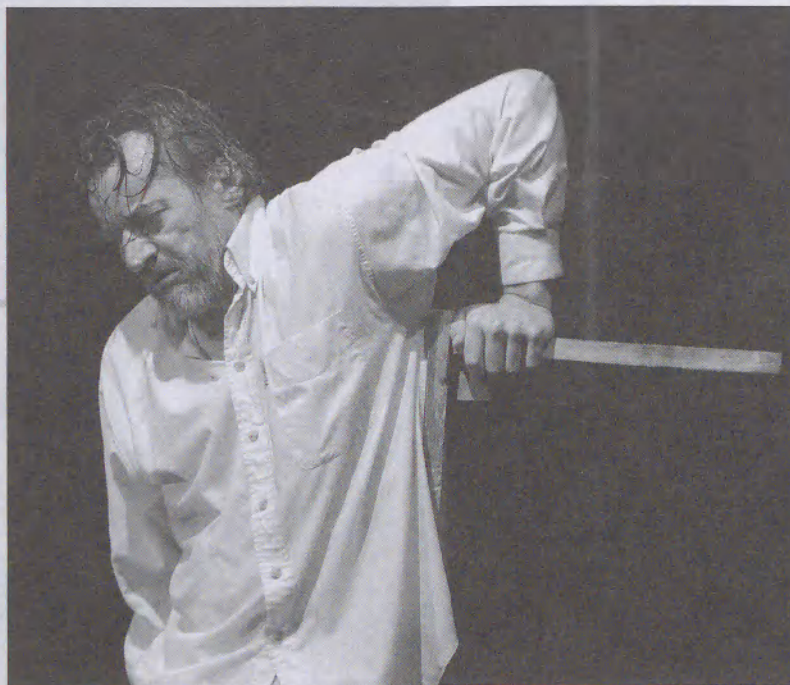


FENT:  
Kasimir és Karoline  
(nyíregyházi  
Móricz Zsigmond  
Színház)

Kenyeres Csilla  
felvétele

JOBBRA:  
Hű, de messze van  
Petuskil  
(Stúdió „K”)

Schiller Kata  
felvétele



ban játsszák elő vagy követik a dobolást. És hát a közönség ovációval élteti, a zsűri pedig stílusosan a Legütősebb Előadás díjával ajándékozza meg a fergeteget.

A válogatás másik, a valóságunkra való hangsúlyosabb rákérdezés vonulatában még a legkevésbé kiábrándult realitás-szeletekkel évődött a HOPPart meglepetésbulija, a *Szörprájzparti* (lásd *SZÍNHÁZ*, 2009.

április). Már-már vontatottan indul, ahogy Nagy Zsolt nyűglődik a nőivel, hogy szakítsanak-e vagy sem, éljenek-e együtt vagy sem, de igen, de nem, és ez lesz az utolsó sms, de sohasem lesz az. Kárpáti Péter, az előadás írója és társrendezője elmondta, hogy mindezzel a valóság ritmusát keresték, nevezetesen: hogyan lehet nem a színházi idő és ritmus szerint bemutatni egy valós szituációt, hogyan lehet csakugyan reális a nyűglődés. De miközben az előadás látszólag a realitásra figyel – feltűnik benne mindennapi vásárlásunk CBA-ja, illetve a Nyúl valós időben, itt és most szervezi velünk, a közönséggel Zsolt buliját –, minden történés átcsúszik a szürrealitásba. Soha semminek nincs vége: a szerelmek és az sms-ekkel való üzekedés végtelensége még hagyján, de a Halál is vereséget szenved. Hiába kap Zsolt infarktust, a buli nem marad el, hanem átfolyik a valós valóságba: észrevétlenül a fesztiválhangulatba torkollik. Hiszen egy „szörprájzparti” bárhol felütheti a fejét, és bárhol véget is érhet (vagy éppen soha), s ennek a könnyed, de mégis fontos gondolatisággal megtámasztott bemutatása a zsűrit a Titkos Lakás-díj kiadására ösztönözte.

Komolyabb hangot üt meg a KoMa és az ALKA.T közös produkciója. A *Fédra fitness*, Tasnádi István darabja és rendezése kicsontozza a görög világot, és kiirtja mindazt az érzelmi háttérrel, ami a Phaidra-történet világirodalmi feldolgozásaiban kidomborodik (lásd *SZÍNHÁZ*, 2009. március). Phaidra emésztő szenvedélye csaknem kapuzárási pánikká degradálódik, még ha Csákányi Eszter varázslatos rezdülésekkel és árnyalatokkal teli játékában sokat visszacsempész is azokból a hatalmas érzésekből, amelyek halhatatlanná tették a mítoszt. Tasnádi szándéka világos: világunk nem kedvez az érzéseknek, kopárabb és kiéltebb az idegrendszer, a hősök és hősnők kora lejárt. És a hősies bukásoké is: Jászó Bálint ifjú Hippolütoszának végzete sem a dicső halál lesz, hanem a szürke menekülés, mert nincs már Végtet sem. Az előadással foglalkozó beszélgetések fókuszába nem is a vitathatatlanság gondolati háttér került, hanem a játéktér problematikája: mi szükség az erőgépeken dolgozó héroszok közti bevezetőre? Több megfigyelt is érkezett, a görög

mítoszok korunkra igencsak ráférő ismeretterjesztéstől kezdve a történet eltávolításán át egészen a „talált” színházi tér legitimálásáig.

A térhasználat a nyíregyházi előadásnak is fontos eleme. Bár a *Kasimir és Karoline* szándéka szerint a legmaibbnak tétélezi (lásd *SZÍNHÁZ*, 2009. február), mégis metaforikus környezetként színházi helyzetbe

állítja a játék helyszínét: mi, nézők nem csupán egy előadást követünk, hanem a magunk tükörképével ülünk szemben. Füzér Anni impozáns díszlete szembe lejt a nézőtérrel, és mint a vurstli büféjének hatalmas terasza vereslik előttünk, valamennyi szereplőt egyszerre ültetve élénk. Társadalmunk keresztmetszete reprezentálódik, s ha ez valakinek mégsem világosodna meg, az előadás egyik pontján az addig velünk szemben ülő játékosok átözönlenek a mi nézői területünkre, hogy immár közös szemszögből vehessük vizsgálat alá a *Luluból* kölcsönzött Kikiáltó-jelenetben felsorakozó öltönyös sereget. Forgács Péter rendezése már-már a szájbarágóságig maira van hangszerelve. Ödön von Horváth megdolgozott szövege napjaink magyar valóságára reflektál, az előadás végén pedig a napihír aktualitásával ható eksztatikus monológ-betétek fakadnak fel a szereplőkből. Az eredeti történekek zöme megmarad, de hangvételük a totális reménytelenséget sugározza. A társulat kiválóan dolgozik együtt, igazán költői pillanattal ajándékoz meg az égen kémlelt „izé” hosszas, bazmegekkel tarkított csodálása, de hullámzóak az egyéni teljesítmények és a jelenetek kidolgozottsága. Mindenki kisszerű és romlott, de nem mindig sikerül ezt árnyaltan ábrázolni. A címszereplők viszont remekek. Széles Zita Karolinéja debella nősemély, akinek talán érző lelke is van, de képessége arra, hogy magára vonja és bitorolja bárki figyelmét, biztosan. A Kasimirt alakító Avass Attila pedig reszelős, kiélt hangon annak a sértett embernek a panaszával dünnyög, akit megfosztottak attól, ami szerinte jár neki: egészen pontos megfigyelése ez a magyar léleknek. Mégis, az előadás gondolatvilága sokkal pontosabb, mint a színpadi megvalósítás, s ettől sok helyen egyszerűen csak hömpölyög. De a leg-sajnálatosabb az volt, hogy a különböző beszélgetéseken senki sem azzal foglalkozott, miről is szól a darab, hanem hogy kerül a Mórnicz Zsigmond Színház az alternatív szemlére.

Míg a „mit keres a kőszínház az alternatívok közt” problematikája többször is felmerült, senki nem akadt fenn azon, hogy a *Hű, de messze van Petuski!* (lásd *SZÍNHÁZ*, 2009. február), a szakmai konszenzus által alternatívnak tekintett Stúdió „K” ugyancsak alternatívnak tekintett színházi személyiség, Tamási Zoltán által rendezett előadása, egy hagyományos (ha úgy tetszik, elsősorban kőszínházban használatos) eszköztárból építkező produkció nyerte az alternatív szemle zsűrijének Fő-, vagyis idén Kreml-díját. A darab lineáris dramaturgiát követ: elmeséli Venyicska balul sikerült utazását Petuskiba. A színészi játék a belső állapot felmutatásán alapul: Tamási pompásan eljuttatja az alkoholizmus különböző stációit, s az előadás egyes részeinek ritmusát és intenzitását is ehhez igazítja. Végül a díszletötlek bravúrosak ugyan, mert érdekes, hogy az üvegek fittyet hánynak a fizika törvényeire, de nem beszélhetünk újfajta vizuális megközelítésről. Az előadás viszont minden porcikájában, bár-

miféle skatulyától függetlenül ellenállhatatlan: működik az üvegvilág, arányosak a jelenetek, pompásan dolgoznak a színészek, és közben szinte magától értetődően tárulnak fel a közelmúltban és a jelenben egyaránt működő reflexek, elsősorban az önsorsrontó öncsalás. Mindez pedig szorosan együtt lélegzik a közönséggel, és a szakmai beszélgetésen is oly egységes volt körülötte a jóézés, hogy a pozitív élmények „kiveszése” elmaradt.

Egyetértően dicsérő nyilatkozatok helyett végül a legnagyobb szakmai vitát generálta a *Mizantróp* (lásd *SZÍNHÁZ*, 2008. december). Gothár Péter rendezésének mesterséges, kreált, formatervezett világába még a természet is csak illusztrációként hatol be, nem csoda, hogy egytől egyig minden alak mesterkél, kifestett toposz. A színészek furcsán groteszk, kifordított játékra kényszerülnek: Für Anikó bajusszal sminkelt Acaste-ja gólyacsórral döfködi Hámori Gabriella kívánatos Célimène-jét, Kerekes Éva mérgesre festett Arsinoéját pedig kiállítási tárgyként rakosgatják ide-oda. De valahogy hangulatában, erejében és izgalmában kevésbé sikerült alkotás került a nézők elé. (Még akkor is igaz ez, ha ezen az előadáson megugrott a többi estén a várost a szakmai közönség és az Ady-gimnazisták között meglehetősen szemérmes kisebbségben képviselő debreceniek aránya. A DASZSZ kiemelt szervezési feladata a helyi értelmiség, egyetemisták stb. alternatív gondolatokra fogékony részének hathatósabb mozgósítása.) Hogy kerül ide az Örkény (egy kőszínház!) produkciója? – kapta a válogató több oldalról is az értetlenkedést. A szakmai résztvevők végül is abban maradtak, hogy az előadásban az alternatív „rendszerkritika” ölt testet: azt az alternatív állapotot világítja meg, amikor a kvalitásos színészi és rendezői tehetséget, valamint az alternatív világhoz képest bővegebb pénzügyi keretet is felhalmozó kőszínházban mégis megkérdőjelezhető minőség jön létre. De a másféle szempontokat se hagyjuk figyelmen kívül. Mindenekelőtt azt, hogy a válogatónak saját elmondása szerint igenis tetszik az előadás, de ennél fontosabb, hogy ráadásul „égbekiáltóan fontosnak” tartja. És minden fanyalgás ellenére csakugyan emblematisztikus értékű a végkifejlet, ahogyan Gálffi László kiállhatatlan értelmiségi Alceste-je megsemmisülten távozik a lehetetlenül hazug környezetből, a festett szobabelsőtől kilép a valóságos természetbe, és ezáltal *vele legalább ennyi* történik. Miközben a többiek – intrikusok, törleszkedők, leleplezettek és középutasok – következmények nélkül *odabent* maradnak a falakra sminkelt „almáskertben”. Még tollasozni is itt kezdenek az elsötétülő záróképben. Hiába derül tehát fény minden álságra, nem történik semmi a világgal, megy-folyik tovább. Ezen a ponton pedig a *Mizantróp* összeért a *Petuski*-val, a deheroizált *Fédra fitness*-szel és a reménytelenséget sugárzó *Kasimir és Karoliné*-vel, amelyekből együttesen kerekedett ki Karsai válogatásának tartalmi hangsúlya.

Imre Zoltán

# „A szabadság felelőssége”

## A NEMZETI SZÍNHÁZ 1955-ÖS TRAGÉDIA-ELŐADÁSA<sup>1</sup>

1955. február 21-én Rákosi Mátyás, a Magyar Dolgozók Pártjának első titkára megtekintette *Az ember tragédiája* felújítását a Nemzeti Színházban. Már az első jelenetek után dühösen magyarázta kifogásait Major Tamásnak, a Nemzeti Színház igazgatójának, az előadás egyik rendezőjének. A második színt követően pedig az előadás másik két rendezőjét, Marton Endrét és Gellért Endrét is berendelték. Rákosi nekik is üvöltve tiltakozott a darab bemutatása és műsoron tartása ellen.<sup>2</sup> *Az ember tragédiájának* a színrevitele kapcsán a Nemzeti Színház páholyában és később a sajtóban lezajlott vita számos olyan valós, szimbolikus és virtuális területre terjedt ki, amely a (nemzeti) színház, a (nemzeti) politika és a (nemzeti) identitás elképzelését is érintette.

Az 1955-ös felújítás a (teatralizált) nemzet (Rákosi személyi kultusza, a romló életszínvonalat elfedő siker-kampányok, a sztahanovista mozgalom, az éberség elve és a szocreál vizuális referenciáik térben és időben), a Révai-féle „haladó (nemzeti) hagyományok” (a Dózsa–Rákóczi–Petőfi-féle hagyomány) és a Nemzeti Színház kommunista átértelmezésének a viszonyaiban szituálódott. A felújítás előtt a *Tragédiát* már több mint hét éve nem játszották a Nemzeti Színház.<sup>3</sup> Ennek oka az lehetett, hogy a marxista–leninista alapokon álló szocialista realista esztétika, élén Lukácssal, sokáig nem tartotta beilleszthetőnek a *Tragédiát* a „haladó hagyományok” kontextusába.

A marxista–leninista alapokon álló szocialista realista esztétika a *Tragédiában* több, a szocializmus eszmeiségével és világnézetével össze nem egyeztethető jelenetet, illetve gondolatot talált. A marxista–leninista világnézet alapvetően ellentmondásban állt a *Tragédia* istenhi-te és vallásossága, azaz az Istennek és Lucifernek tulajdonított szerep a világ működésének és az ember gondolatainak irányításában. Ebből következően a szocreál esztétika nem tudott mit kezdeni a *Tragédia* pesszimizmusának tartott befejezésével sem, hiszen alapvetően szemben állt a szocreál pozitív végkicsengést és a boldog szocialista jövő eljövételét hirdető és számon is kérő elméletével. A szocreál esztétikai embernek és tömegnek a *Tragédiában* megnyilvánuló kapcsolatát is problematikusnak tartották, hiszen a proletariátus vezető szerepére hivatkozó, a népet vezető hatalomnak tetelező szocreál számára a *Tragédiában* található tömeg öntudat nélkül s a nagy egyénnek kiszolgáltatva létezett csupán. Ezzel összefüggésben a *Tragédia* egyes színeinek történelmi hitelességét is számon kérték, azt állítva, hogy a *Tragédia* a szocreál esztétika egyik alapkategóriájának tartott fejlődéseszményt gúnyolja ki.

A szocreál esztétikai számára legproblematicusabbnak azonban a falanszter-szín mutatkozott. Értelmezésük szerint a falanszter-színben Madách a szocialista eszmé-

ket gúnyolta ki, tehát a falanszter színházi prezentációjakor a szocializmus és a szocialista építés eszméi szenvedtek volna csorbát.<sup>4</sup> Mint azt a Lukács-tanítvány Hermann István 1952-es tanulmányában összefoglalta, a *Tragédia* „pesszimizista mű”, „az osztálytársadalom ellen irányuló kritikája elveszti igazi életét”, Madách pedig „nem volt forradalmár, nem volt következetes harcosa a haladásnak”, „nem volt humanista”, és „pesszimiztikus, antihumanisztikus mondanivalóját aláhúzza, megerősíti az, hogy a végén csak isten szava ad perspektívát számára”.<sup>5</sup> Következésképp a szocreál esztétikai,

<sup>1</sup> A tanulmány korábbi változatát lásd IMRE Zoltán (szerk.): *Átvilágítás – A magyar színház európai kontextusban*, Budapest, Aron, 2004, 63–95. Az új változat teljes szövege a [www.szinhaz.net](http://www.szinhaz.net)-en olvasható.

<sup>2</sup> A jelenet részletes leírását lásd MOLNÁR GÁL Péter: *Rendelkezőpróba*, Budapest, Szépirodalmi, 1972, 166–174.; KOLTAI Tamás: *Major Tamás*, Budapest, Ifjúsági, 1986, 91–93.; BÁNOS Tibor: *A Csárdás király nő vendégei*, Budapest, Cserépfalvi, 1996, III–118. és SZIGETHY Gábor: *Ki ül a páholyban*, *Magyar Nemzet*, 1997. január 25. 17.

<sup>3</sup> Az 1947-es felújítást (bemutatva 1947. szeptember 26., rendezte Both Béla) 1948 elején a nyolcvankilencedik előadás után egyszerűen levetették a műsorról.

<sup>4</sup> A falanszter-szín „helyes” értelmezése még a későbbi marxista elemzőknek is gondot okozott. 1966-ban Kántor Lajos Hermann azon értelmezése kapcsán, hogy benne „a mai néző nem a szocializmust, hanem az imperializmust ismerheti fel (emberellenes tudomány, művészet eldologiasítása, család felbomlása)”, azt állította: „Ebben a megállapításban is van részgazság, de a falanszter ilyen értelmezése attól függ, hogy milyen világnézetet vall magáénak az illető. A szocializmus gondolatától húzódozó vagy azt egyenesen visszautasító polgár egészen biztosan nem az imperializmus torzképét fogja felismerni a falanszter-színben, hanem saját nézeteinek igazolását fogja kiolvasni belőle.” KÁNTOR Lajos: *Százéves harc „Az ember tragédiájáért*, Budapest, Akadémiai, 1966, 93. Kántor meglehetősen pontosan írta le, hogy a falanszter-szín azért jelentett problémát a szocialista ideológusok számára, különösen az 1950-es években, mert egyrészt nyilvánvaló politikai és társadalmi áthallásokra adott alkalmat, másrészt pedig azért, mert értelmezése nagyban a befogadótól függött. Következésképp a befogadó olyan szabadságra tehetett szert a jelenet értelmezése közben, amelyet a mindennapi élet minden egyes apró részletét felügyelni és irányítani szándékozó diktatúra nem tartott kívánatosnak.

<sup>5</sup> HERMANN István: *Madách: Az ember tragédiája, Irodalomtörténet*, 1952/3–4. 347.

különösen Lukács, Révai, Gaál Gábor és Hermann, Madách művének alapeszméjét elítélték, kiemelve az író nép- és haladásellenességét, és a *Tragédiát* reakciónak ítélték, továbbá a Horthy-korszakban játszott kiemelt szerepe miatt előadását nem tartották „időszerűnek”. A szocreál esztétái tehát a *Tragédiában* a kiépülő rendszer megkérdőjelezésére alkalmas lehetőségeket láttak, illetve a *Tragédia* előadásainak az (egyéni) emlékezetben élő, a Horthy-korszakkal szorosan összefonódó szerepét találták problematikusnak, mivel ez olyan (nem „időszerű”) hagyományt, kultúrát és társadalmi berendezkedést idézett meg, amelytől a korszak ideológusai és politikusai mindenáron és minden eszközzel szerettek volna elhatárolódni, illetve megszabadulni.<sup>6</sup> A *Tragédiát* azonban a marxista irodalomtörténészek egy másik csoportja már az 1950-es évek elején megpróbálta a haladó hagyományok Révai-féle koncepciójával összeegyeztetni. Ezt a munkát szándékozott elvégezni a Budapesti Egyetem I. számú Magyar Irodalomtörténeti Tanszéke vezetőjének, Waldapfel Józsefnek 1952-ben az *Irodalomtörténetben* megjelent Madách-tanulmánya, illetve a tanulmányt követő akadémiai vita.

A *Tragédia* értelmezésének az irodalomtörténetírásban bekövetkezett változása szoros összefüggésben állt a társadalmi és ideológiai kontextus átalakulásával is. Mégpedig a ténnyel, hogy 1953 márciusában meghalt Sztálin, és a szovjet vezetés kötelezővé tette a rendszer gazdasági és társadalmi „eredményeinek” és a személyi kultusznak a felülvizsgálatát nemcsak a Szovjetunióban, hanem a többi szocialista országban, így Magyarországon is. Ennek következtében Magyarországon az „új szakasz” politikájával „nyitás” lett érzékelhető minden téren, illetve a hatalomért versengő csoportok közötti legitimitásért folyó küzdelem következtében viszonylagos, csupán a személyi kultusz idejéhez képest érzékelhető pluralitás következett be. A Nagy Imre miniszterelnöksége idején meghirdetett és csupán másfél évig tartó politika adott lehetőséget nemcsak a *Tragédia* könyv alakban történő megjelentetésé-

re, hanem a Nemzeti Színház *Tragédia*-bemutatójára is.<sup>7</sup> A nyitás politikáját és a *Tragédia* átértékelését tükrözte az 1954. decemberi *Színház- és Filmművészetben* megjelent szerkesztői előszó, *A szabadság felelőssége*, amelyben Gyárfás Miklós nyíltan a mű felújítása mellett érvelt. „A nagyobb művészi szabadság mellé állt a párt. Az új szakasz nemcsak lehetővé, de szükségessé tette nemzeti irodalmunk egyik legnagyobb alkotásának, *Az ember tragédiájának* a felújítását.”<sup>8</sup>

A *Tragédia* felújítását 1955. január 7-én mutatták be Básti Lajossal (Ádám), Lukács Margittal (Éva) és Major Tamással (Lucifer) a főbb szerepekben. A darabot két szereposztásban játszották,<sup>9</sup> Major Tamás, Marton Endre és Gellért Endre közösen rendezte. Az előadás fél hétkor kezdődött, s a paradicsomi, a bizánci és a londoni színek utáni szünetekkel valamikor éjfél után ért véget. A *Tragédia* „kényes ügynek” számított az 1950-es években, s ez abban is megnyilvánult, hogy az előadásban a Nemzeti Színház ügymenetére befolyással bíró vezető rendező, tervező és színész is részt vett, azaz nevével és jelenlétével legitímálta azt.<sup>10</sup>

Major Tamás (jobb szélén) mint Lucifer



A *Tragédia* színpadra állításának 1955-ig két alapvető hagyománya létezett. Az egyik Paulay Ede nevéhez fűződik, aki az 1883-as bemutatót az akkori európai színházi elvárásokra döntő hatással lévő hagyomány szellemében, úgynevezett meiningeni stílusban rendezte

<sup>6</sup> Az 1955-ös előadás apropóján a *Tragédiát* elítélő kritikájában Lukács negatívumként említette, hogy „Madách művének legnagyobb sikerei a Horthy-korszakra estek”. LUKÁCS György: Madách tragédiája (1955). In uő.: *Magyar irodalom – magyar kultúra*, Budapest, Gondolat, 1970, 568.

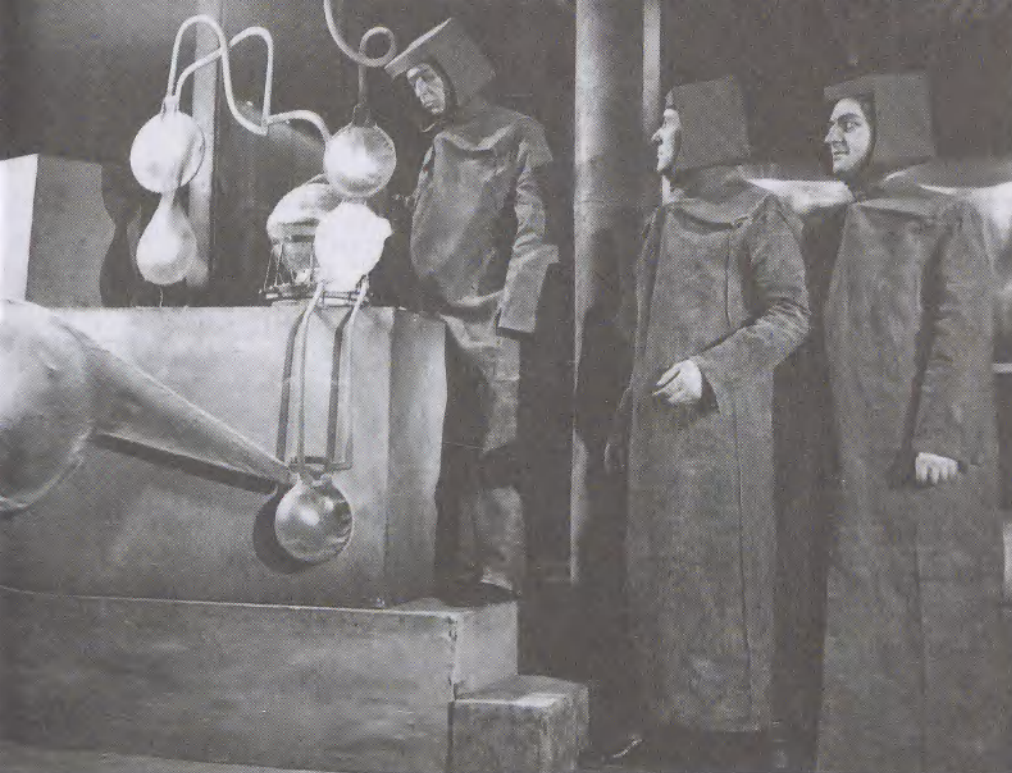
<sup>7</sup> A Nemzeti Színház felújítása előtt a Madách Gimnázium színjátszó csoportja a Zeneművészeti Főiskola Kistermében már bemutathatta a *Tragédiát* 1954. november 3-án. Elismerve ugyan a csoport érdemeit, de több kritikus az előadást elemezve arra hívta fel a figyelmet, hogy a *Tragédiát* nem műkedvelőknek, hanem az ország első színházának, a Nemzeti Színháznak kellene játszania. Lásd KOLTAI Tamás:

*Az ember tragédiája a színpadon (1933–1968)*, Budapest, Kelenföld, 1990, 185–189.

<sup>8</sup> GYÁRFÁS Miklós: *A szabadság felelőssége*, *Színház- és Filmművészet*, 1954/12, 561.

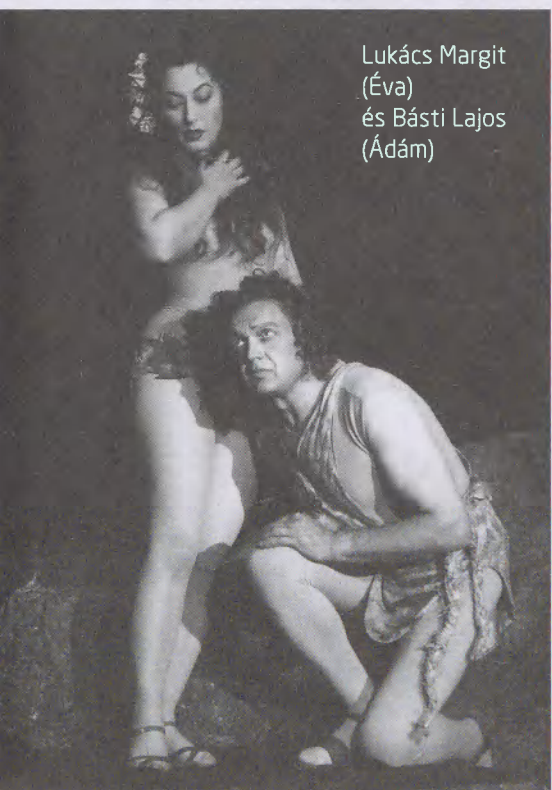
<sup>9</sup> A másik változatban Bessenyei Ferenc játszotta Ádámot, Szörényi Éva Évát és Ungvári László Lucifert.

<sup>10</sup> Egyrészt a politikai „nyitás” hangulatát, másrészt pedig a kommunista retorika felelősségekterülő, felelősségmegosztó taktikáját jól érzékelteti Major Tamásnak azon „vallomása” a színház 1955. februári taggyűlésén, miszerint „mi tudjuk, hogy a *Tragédia* nem volt engedélyezve, engedély nélkül kezdtük el a munkát”. JEGYZŐKÖNYV, 1955. február 2.

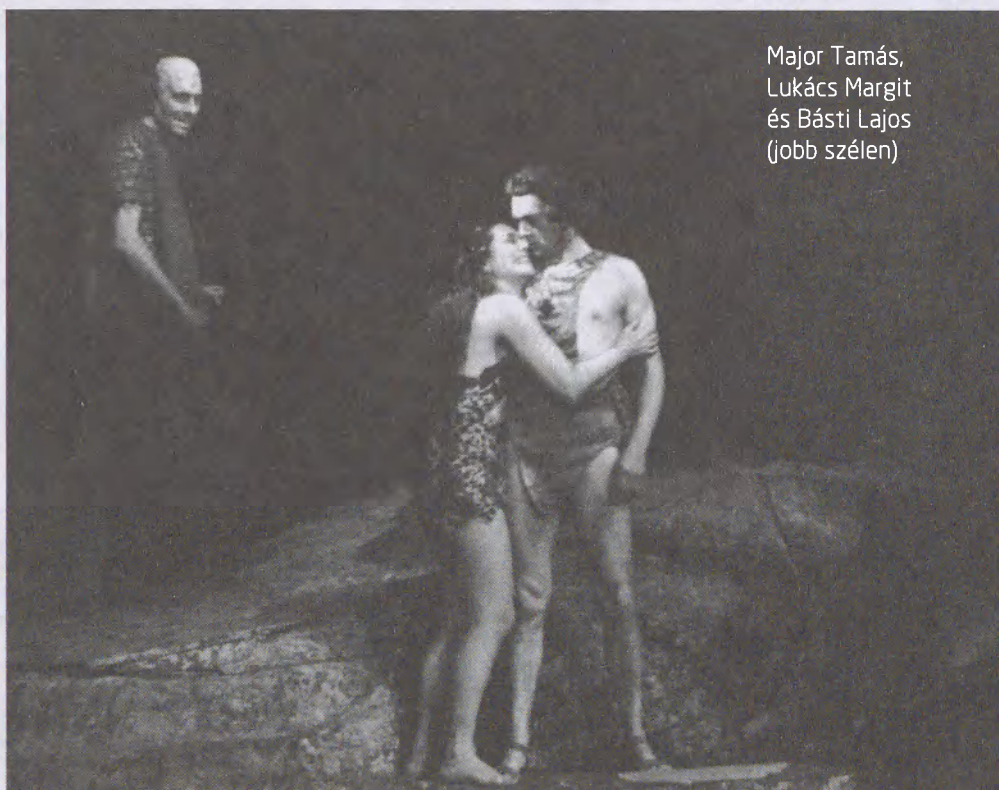


Kálmán György, Bessenyei Ferenc és Ungvári László a Falanszter-jelenetben

don adta elő.<sup>12</sup> A misztérium-színpad fő jellegzetessége a történeti színekben megjelenő emelvényrendszer volt, amelyet az eltérő korok érzékeltetésére különböző, az adott korra jellemző tárgyi attribútumokkal (zászló, szőnyeg, kanapé stb.) rendeztek be.<sup>13</sup>



Lukács Margit (Éva) és Básti Lajos (Ádám)



Major Tamás, Lukács Margit és Básti Lajos (jobb szélén)

meg. Paulay minden képhez külön díszletet tervezett, és a történeti színek korhűségét még egy antikvárius sem kérdőjelezhetné meg.<sup>11</sup> Az 1926-os, Hevesi Sándor rendezte előadás viszont nem a történeti hűséget állította előtérbe, hanem a *Tragédia* misztériumjellegét hangsúlyozta, és úgynevezett misztériumszínpa-

Az 1955-ös rendezés mindkét hagyományból merített, és mint azt Kárpáti Aurél kritikája ki is emelte, „természetesen a megelőző előadások eredményein alapult és épült fel”.<sup>14</sup> Az előadás első jelenetében például az angyalok és Lucifer is palástban és hatalmas szárnyakkal jelentek meg, és – Kárpáti leírásával élve – „a nyitott

<sup>11</sup> A Paulay-féle hagyományt Hevesi 1908-as népszínházbeli és Németh Antal 1937-as nemzeti színházbeli centenáriumi rendezései követték. Ennek a hagyománynak a továbbélése sokat köszönhet az Athenaeum Kiadó által megjelentetett *Tragédiák*nak, amelyek Zichy Mihály résznyomatú történeti képeit is tartalmazták.

<sup>12</sup> Az 1926-os Hevesi-féle hagyomány Horváth Árpád 1937-es debreceni rendezésében jelent meg, valamint bizonyos elemeket felhasznált belőle Németh Antal úgynevezett kamararendezése is 1939-ben. Lásd KOLTAI (1990): i. m. 87–90. és 110–122.

<sup>13</sup> Az 1955-ös előadás előtt Kárpáti Aurél elemzése elevenítette fel ezt a két hagyományt. KÁRPÁTI Aurél: Néhány régebbi *Tragédia*-előadás, *Színház- és Filmművészet*, 1954/12. 562–568. A bemutatót követően pedig az előadás díszlettervezője, Oláh Gusztáv is utalt rá írásában, OLÁH Gusztáv: A *Tragédia* színpadképei egykor és ma, *Színház és Filmművészet*, 1955/1. 8–11.

<sup>14</sup> KÁRPÁTI Aurél: *Az ember tragédiája*. Jegyzetek a felújításról. *Színház- és Filmművészet*, 1955. január, 112–119.

színpad derült, világoskék egét arany-sugarak küllői szelik át, s a tejfehér felhőgomolyok közt hierarchikus rendben sorakoznak fel az arkangyalok és angyalok”.<sup>15</sup> Az első három szín intervizuális referenciái alapján a Paulay által kanonizált és Hevesi (1908), illetve Németh Antal (1937) által is használt meiningeni hagyományra utalt.<sup>16</sup> A történeti korokat viszont a Hevesi-féle misztériumszínpadddal oldották meg, úgy, hogy Oláh megtartotta az állandó, stabil építményt, de „az emelvények egy részét a rárakott díszletelemekkel nemcsak változtathatóvá tette, hanem mozgathatóvá is”.<sup>17</sup> Az álom-színnek egységét azzal is kiemelték, hogy az álom-képek alatt a Paradicsomon kívüli jelenetből „a díszletnek a közönséghez közelebb eső elemei – jobboldalt két pálmatorzs, baloldalt egy szikla, felül a pálmák lombja – mint keret”<sup>18</sup> végig láthatóak maradtak.<sup>19</sup>

Az előadás vizuális referenciái azonban nemcsak a korábbi színházi hagyományokra utaltak, hanem a Zichy Mihály által illusztrált könyvkiadásokra is, ezzel is újabb területet vonva be a múlt megidézéséhez.<sup>20</sup> Így a vizualitás, természetesen a szöveg értelmezését is felerősítve, a (megtagadni kényszerített) múlttal való folytonosságot hangsúlyozta, megteremve ezzel a lehetőséget, hogy a színre vitt *Tragédia* előadása a vizuális és textuális referenciák alapján olyan „emlékezethelyé” (Pierre Nora) váljon, ahol az egyénileg átélt emlékek közös emlékezetté formálódhattak.<sup>21</sup> Az előadás, túl azon, hogy emlékezethelyé vált, hozzájárult egy olyan, nemzeti identitáshoz kötődő szimbolikus tér és idő kialakításához, amelyet Edward Said „imaginárius földrajznak” nevezett.<sup>22</sup> Olyan képzeletbeli tér tehát, amelynek – Stuart Hall értelmezésében – „vannak jellemző »tájai«, »helyei«, »otthonai«, van *házaja* – de ugyanúgy időbeli helyei is – a feltalált hagyományokban, melyek összekötik a múltat és a jelenet”.<sup>23</sup>

Bár a rendezői nyilatkozat és a kritikák is a párizsi szint középpontba állítva hangsúlyozták a szocialista realista rendezést,<sup>24</sup> a „harcot” és a „fejlődést”, az előadás vizualitásában megjelenő imaginárius térnek köszönhetően a kulturális hagyománynak a Révai-féle haladó hagyományokkal ha nem is ellentétes, de ahhoz képest alternatívát adó felfogása is megjelenhetett. A Nemzeti Színház *Tragédia*-előadásának a vizualitása így a közös emlékezéshez és a kulturális hagyomány folytonosságának a felidézéséhez kínált terepet, s ez volt az, ami a hatalmat, kiváltképp a hatalom megtestesítőjét, Rákosit is bosszanthatta. Bosszanthatta a fent említett első jelenet, tökéletes ellentétben állt a hatalom teatralitása által használt vizuális elemekkel.

A vizuális elemeknek az emlékezésre, mi több, az ellenállásra is felhasználható jellegét a cenzúra talán azért nem vette elég szigorúan, mert figyelme a verbális elemekre korlátozódott, feltételezve, hogy az előadás csak a szöveg lehetőségeit képes kibontani. Ebben a felfogásban az előadás tehát csupán a szöveg korrump és korlátozott megvalósulásának tekinthető. Következésképp nem szükséges az előadással érdemben foglalkozni, hiszen megvalósulásának lehetőségei a szövegben eleve adóttak. Ehhez az értelmezéshez pedig Gellért Endrének az előadást megelőző sajtótájékoztatóján el-

hangzó nyilatkozata nyújtott alapot. Gellért a haladó hagyományokra hivatkozva emelte vissza a korábbi előadások „legjobb tartott elemeit” (Paulay és Hevesi), majd azt hangsúlyozta, a hivatalos ideológia elvárásainak megfelelően: „szocialista realista előadást szeretnénk adni, noha a *Tragédia* nem szocialista realista mű”.<sup>25</sup> A verbális szöveg változtatásaival<sup>26</sup> pedig Gellért, legalábbis nyilatkozata szerint, azt akarta kiemelni, hogy azt játsszák el, „amit Madách megírt, és amit vagy a dramaturgiai olló, vagy a rendezői önkény kinyírt az egyes előadásokból”.<sup>27</sup>

A Gellért által proponált „eredetire” való hivatkozás implicit módon feltételezte az „eredeti” szövegben lévő „eredeti jelentést” is, ami – természetesen – nem volt más, mint a jelenben végrehajtott értelemkonstrukció visszavetítése a múltba, egy utólagosan konstruált, fikatív szerzőnek való tulajdonítás által. Valójában az „eredetire” való hivatkozás a rendezők és a színház felelőségét csökkentette, mégpedig abban az értelemben, hogy ha már az irodalomtörténetben Madách műve, abban a formájában, „ahogy azt megírta”, a haladó hagyományokban való szituálásával ha nem is kanonizálódott, de mindenesetre elfogadottá vált, akkor a szöveg színházi előadásával sem lehet probléma. Rákosi viszont – Hegedűs András és Gerő Ernő társaságában – 1955 májusában az Írószövetség párttagjaival rendezett közös beszélgetésen éppen azt fejtette ki, hogy helyes volt a *Tragédia* tiltása, és súlyos politikai hibának nevezte, hogy a pártvezetés engedte magát „provokálni a *Tragédia* bemutatásával”.<sup>28</sup> Ennek ellenére a kritikusok többsége (Gyárfás Miklós, Benedek Marcell, Demeter

<sup>15</sup> KÁRPÁTI (1955): i. m. 118.

<sup>16</sup> Lásd erről bővebben Oláh Gusztávnak és Kárpáti Aurélnak az írásait, OLÁH (1955): i. m. és KÁRPÁTI (1955): i. m. 118.

<sup>17</sup> KÁRPÁTI (1955): i. m. 118.

<sup>18</sup> OLÁH (1955): i. m. 10–11.

<sup>19</sup> A képeket lásd KOLTAI (1990): i. m. 134. és 225., KERÉNYI Ferenc (szerk.): *A Nemzeti Színház 150 éve*, Budapest, Gondolat, 1987 és NÉMETH Antal: *Az ember tragédiája a színpadon*, Budapest, Budapest Székesfőváros, 1933, 88.

<sup>20</sup> Kárpáti a következőket írta: „a harmadik kép az ismert Zichy-illusztráció komor sziklatömbjét idézi a néző emlékezetébe”. KÁRPÁTI (1955): i. m. 118.

<sup>21</sup> Lásd NORA, Pierre: *Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux*. In *Les lieux de mémoire. I. La République*. Sous la direction de Pierre NORA, Paris, 1984.

<sup>22</sup> Lásd SAID, Edward: *Narrative, Geography and Interpretation*, *New Left Review*, 1990/4. 180.

<sup>23</sup> HALL, Stuart: *A kulturális identitásról*. In FEISCHMIDT Margit (szerk.): *Multikulturalizmus*, Budapest, Osiris, 1997, 77.

<sup>24</sup> DEMETER Imre kritikájában „szocialista realista rendezésről” írt (lásd DEMETER Imre: *Az ember tragédiája*, *Művelt Nép*, 1955. január 23. 15.), míg DONÁTH Ferencné egyenesen azt emelte ki, hogy „a fejlődés vonala világos, az jut eszünkbe, hogy a *Tragédia* kitűnő illusztráció a társadalmi formák fejlődéséhez, szinte dramatizálja a marx-engelsi tant”. DONÁTH Ferencné: *Az ember tragédiája*, *Közgazdász*, 1955. február 3. 12.

<sup>25</sup> Lásd Feljegyzés. GELLÉRT Endre sajtótájékoztatója *Az ember tragédiája felújításáról*, OSZMI Történeti Tár, Nemzeti Színház dosszié.

<sup>26</sup> A *Tragédia* 4100 sorából az előadásban nem többet, mint 800-at húztak ki, és az előadás a korabeli kritikák szerint, szünetek nélkül, négy teljes órát vett igénybe.

<sup>27</sup> Mivel Koltai Gellért Endre sajtótájékoztatójának teljes szövegét közli, az idézetek forrásául ezt adom meg, KOLTAI (1990): i. m. 195.

<sup>28</sup> Rákosit idézi PÜNKÖSTI Árpád: *Rákosi bukása, száműzetése és halála 1953–1971*, Budapest, Európa, 2001, 286.

Imre, Molnár Miklós, Mátrai-Betegh Béla és Kárpáti Aurél) a *Tragédia*-előadást is a haladó hagyományokon keresztül legitimálták, mint azt Kárpáti kritikájának konklúziója kiemelte: „Minden elméletnél ékeesebben szóló konkrét bizonyosság arra: mit jelent és milyen fontos szocialista színházi kultúránk továbbfejlődése szempontjából a *haladó nemzeti hagyományok* ébren tartása és ápolása” [kiemelés – K. A.].<sup>29</sup>

A kortárs kritikák retorikáját elemezve nyilvánvaló, hogy ezek az írások egyrészt biztosították a *Tragédia* státusát a „haladó nemzeti hagyományok” alapján a szocialista realista kánonban, másrészt pedig, szintén a „haladó hagyományokra” hivatkozva, a *Tragédia* által felidézett folytonosságot is hangsúlyozták.<sup>30</sup> A Kis Újság munkatársa, (az 1956 őszétől Bécsben élő, majd ott az egyetemen oktató) Gogolák Lajos a *Nők Lapjában* kiemelte például, hogy az előadás kezdetétől „eleven feszültség szövődött színpad és nézőtér, szereplők és közönség között. A nézők szinte előre suttogták a fenséges verseket, Ádám, Éva és Lucifer mondatait”.<sup>31</sup> Mi több, Gogolák nemcsak azt hangsúlyozta, hogy a nézők emlékezetből idézték a *Tragédia* sorait, hanem azt is, hogy „most újra találkozott a nemzet egyik legnagyobb költőjével és gondolkodójával”.<sup>32</sup> A *Tragédia* előadása a színház számára hatalmas közönségsikert hozott,<sup>33</sup> s a bemutatót követően még harmincháromszor játszották, mielőtt a minisztérium utasítására a *Tragédia* havi előadásszámát átlag háromra redukálták.<sup>34</sup> Nem tiltották be, de a hatalom így korlátozta a *Tragédia* előadásait, és ezzel az emlékezés színterét és a virtuális ellenállás lehetőségét is.

A *Tragédia* 1955-ös bemutatóján Rákosi nem lehetett jelen, mivel a szovjet vezetőkkel tárgyalt Moszkvában. A tárgyalás következményeképp Rákosi pozíciója (egy időre) újra megerősödött, és visszatérével következett be Nagy Imre másfél éves „nyitására” a „bezárása” és politikájának megtagadása. A *Tragédia* bemutatása a politikai nyitás, korlátozása pedig a Rákosi-féle restauráció idejére esett. Egyrészt a politikai és ideológiai kontextus lazulása engedte, hogy a *Tragédia* először nyomtatásban, majd a Nemzeti Színházban megjelenjen. Másrészt pedig Rákosi hatalmának ismételt, immáron csupán ideiglenes megerősítése vezetett a *Tragédia* előadásszámának korlátozásához. Ekkor már a *Tragédiát* betiltani nem lehetett, hiszen a marxista irodalomtörténet a „haladó hagyományok” szerint kanonizálta.

Mindezen problémák ellenére a nemzeti klasszikusok, így a *Bánk bán* és a *Tragédia* bemutatásának a sikerét a hivatalos ideológia is megpróbálta felhasználni. Majornak az 1955. május 16-i társulati ülésen tartott beszéde természetesen a hivatalos „kultúrforradalom” eredményeként könyvelte el a *Bánk bán* közönségsikerét.<sup>35</sup> Bár nemcsak a *Bánk bán*, hanem a *III. Richárd* és a *Tragédia* is ilyen közönségsikernek számított, Major nem hivatkozhatott nyíltan rájuk, mivel ezek az előadások ideológiai szempontból nem voltak teljesen tisztázottak, azaz nem voltak mentesek a művészetet ez idő tájt (is) működtető politikai áthallásoktól. Amint azt Pünköshti Árpád is megjegyezte, „1955-ben a *III. Richárd* volt a legidősebb darab Budapesten. A Nemzetiben a legkisebb áthallásnál is majdnem szétvetette a színházat a taps. Amikor az írrok kijött az előre elkészített ítélettel, alig tudták az előadást folytatni.”<sup>36</sup>

házat a taps. Amikor az írrok kijött az előre elkészített ítélettel, alig tudták az előadást folytatni.”<sup>36</sup>

A Nemzeti Színház a *Bánk bán*, a *III. Richárd* vagy a *Tragédia* bemutatásával a jelenhez képest a múlt megidézésével alternatívát állíthatott, és így a politikai ellenállásra is alkalmat adhatott. Ennek következtében a Nemzeti Színház előadásai a történeti időben teremthettek közösséget azáltal, hogy a jelen és a múlt között kialakított kontinuitás megteremtésével a (hivatalosan tiltott) múlthoz virtuális átjárását biztosítottak. Mi több, a *Bánk bán*, a *III. Richárd* vagy a *Tragédia* előadásain felidézett kulturális emlékezettel a Nemzeti Színház folyamatosan megkérdőjelezte a jelent. A felidézett hagyomány tehát nem megerősítette, hanem, épp ellenkezőleg, relativvá tette a jelent, sőt – Rákosi véleménye szerint – implicit módon a jelen megváltoztatására és fenekestül való felforgatására is felszólíthatott. Következésképp a Nemzeti Színház imént említett előadásai az emlékezet helyeiként működhetnek, mivel olyan emlékezetközösség megteremtésére adhattak alkalmat, amely identitását visszavezethette az immár közössé formált és közösen felidézett múltba. Így a Nemzeti Színház előadásaiban megjelenő kollektív emlékezet ellenállást gerjesztő ereje az 1950-es évek totalitáriánus elnyomásának szélsőségei közepette is megmutatkozhatott.

<sup>29</sup> KÁRPÁTI (1955): i. m. 119.

<sup>30</sup> A *Tragédia* bemutatását követően került sor a Magyar Színjátszás Ünnepi Hetén (1955. június 20–27.) a klasszikus művek „helyes” értelmezésének megvitatására. A Nemzeti Színház főrendezőjének és a *Tragédia* egyik társrendezőjének, Marton Endrének a véleménye szerint a klasszikus művek színpadra állításánál a rendezésnek „a drámában kibukkanó különböző erők harcát [...] a forradalmi eszmék nézőpontjából kell értékelnie”, „a haladó eszmékre” kell koncentrálnia, és „csak a pártos, marxista-leninista ideológiával rendelkező művész tudja teljes egészében kibontani a dráma konfliktusát és ma is időszzerűvé tenni a klasszikus művet”. VITA-JEGYZŐKÖNYV, A klasszikus darabok játéktípusának kérdéséről, Budapest, 1955. június 24.

<sup>31</sup> GOGOLÁK Lajos: „Az ember tragédiája”-ról, *Nők Lapja*, 1955. január 13. 24.

<sup>32</sup> GOGOLÁK (1955): i. m. 24.

<sup>33</sup> Már jóval a bemutató előtt hosszú sorok álltak a Blaha Lujza téren abban a reményben, hogy jegyet válthatnak valamelyik későbbi előadásra, s a Nemzeti Színház titkárnőjének, Kovács Alice-nak a nyilatkozata szerint: „A pénztár vasárnap 12 órakor nyit, de már reggel 7-kor megkezdődött a sorban állás. A színházépület felét körülfogta a sor, amelynek vége a Blaha Lujza tér és a Körút sarkán állt.” Kovács Alice beszámolója: *Béke és Szabadság*, 1955. január 19. Az *Új Világ* névtelenségben maradó újságírója is kiemelte, hogy „a spontán érdeklődés, mely a *Tragédia* iránt megnyilvánul, felülmúlja a várakozást: a közönség hetekre előre váltja meg jegyét az előadásra” [kiemelés – I. Z.]: *Új Világ*, 1955. január 13. A spontán érdeklődésre való nyílt hivatkozás nyilvánvalóan a rendszer szervezett ünnepein való kötelező részvételre utalt.

<sup>34</sup> A *Tragédiát* 1955. januárban tizenötöszer, februárban tizenötöszer, márciusban már csak háromszor, áprilisban négyszer, májusban egyszer, júniusban kétszer játszották. Ezután csak 1956 áprilisában került ismét műsorra kétszer, hogy májusban egyszer, júniusban háromszor, júliusban pedig egyszer adják elő.

<sup>35</sup> Major a jegyzőkönyv szerint a következőt mondta: „...a kultúrforradalom eredményeként kell elkönyvelnünk a *Bánk bán* óriási sikerét, s azt a tényt, hogy a *Bánk bán* másként, mint táblás házzal, nem ment”. JEGYZŐKÖNYV, 1955. május 16. 2.

<sup>36</sup> PÜNKÖSTI (2001): i. m. 306.



Rosner Krisztina

# Utópia most van

ANNE BOGART ÉS A SITI COMPANY

## SZOBA

Különálló terem. Belépés előtt a látogatók a következő utasításokat olvashatták a falra ragasztott listán:

*Személyes tárgyaidat hagyd a fogasokon.*

*Belépéskor arra figyelj, ami már folyamatban van. Hallgass és figyelj egész testeddel.*

*Ne beszélj.*

*Lazíts, és lágyítsd el a tekinteted, hogy ne nézd közvetlenül a szobában lévő többi embert vagy dolgot.*

*Tarts meghatározott közelséget vagy távolságot másoktól és az építészeti elemektől.*

*Légy türelmes.*

*Mi történik?*

A belépéskor kiderült, hogy a szoba a közismert *üres tér*, 9 x 6 méter. A magasban hangszórók zümmögtek, olyan hangot bocsátva ki, amely illett a fehér falakhoz és padlóhoz. A szoba két ellentétes oldalán, egymással szemben, két sima, furnérlemezből készült pad állt, amelyeket alulról fénycsövek világítottak meg.

Az installáció Anne Bogart, a SITI Company vezetője saját művészetére reflektáló alkotásának egyik része, amelyet a rendező a 2002 nyarán a New York-i SoHóban az Exit Art Gallery által hat kiemelkedő *downtown* rendező – Reza Abdoh, Robert Wilson, Richard Foreman, Meredith Monk, Peter Schumann és Anne Bogart – munkájából szervezett sorozat számára hozott létre. A fenti leírás Scott Cummingsnak a SITI Company működéséről szóló monográfiájában található.

Anne Bogart munkássága – amelyet Arnold Aronson amerikai színház-történész az avantgárdból a posztmodernbe való átmenetként jellemez – itthon egyelőre kevésbé ismert, hiszen előadásai nem jutottak el a magyar színházakba. Barbara Lanciers rövid ismertetője (Egy amerikai klasszikus: Anne Bogart. *SZÍNHÁZ*, 2008/7.) hiánypótló módon mutatta be Bogartot és társulatát. A rendező írásai közül pedig ebben a számban jelenik meg első alkalommal fordítás.

Anne Bogart a japán Tadashi Suzukival együttműködve 1992-ben alapította társulatát, a SITI Companyt, azzal a művészi céllal, hogy új előadásokat hozzon létre, elősegítse színházművészek képzését és a kultúrák közötti párbeszédet. Az állandó megújulást és megújítást célul tűző csoport működését a tréningjeik során kifejlesztett és használt módszerek teszik egyedivé: a Suzuki-módszer és a Szempontok egyaránt arra szolgál, hogy – noha ellentétes megközelítésből – erősítse a színész színpadi jelenlétét, kreativitását, és növelje testtudatát. Bogart úgy véli, társulata attól tud jól működni, hogy tagjai megtanulták nagylelkűen kezelni művészi nézeteltéréseiket. Az előadá-

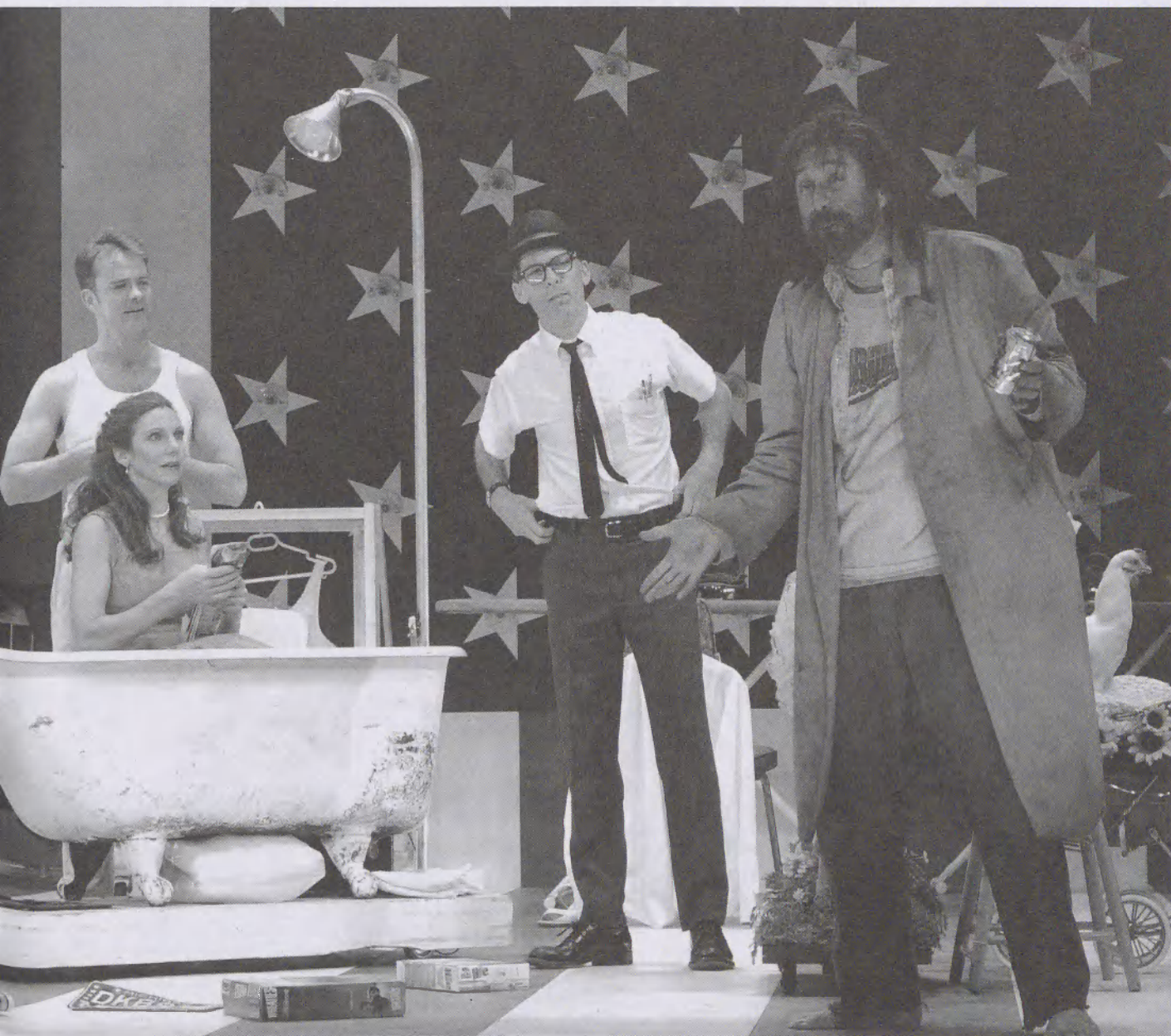


A bobrauschenbergamerica című előadás



sok és a turnék mellett egyfajta művészeti bázisként szolgál a minden év júniusában Saratoga Springsben megrendezett intenzív kurzus, amelynek során a résztvevők elsajátítják a Szempontok és a Suzuki-módszer elemeit, valamint az önálló művek létrehozását segítő Kompozíció metodikáját. Emellett számos workshopot tartanak szerte az Egyesült Államokban, ezek közül a legnépszerűbb és leghosszabb a New York-i, amelyet mindig ősszel rendeznek meg – én ezen vettem részt 2008-ban. Mivel a társulati tréning kétpólusú metódusát, a Suzuki-módszert és a Szempontokat érzékletesen írja le Barbara Lanciers fent említett, *Egy amerikai klasszikus* című cikkében, így azok részletes bemutatásától most eltekintek, inkább az adott Szempontok workshop-folyamatára fókuszálok.

Ez az őszi kurzus a nyárihoz képest kevésbé intenzív, tíztől délig Suzuki, déltől kettőig Szempontok a hét öt napján, egy hónapon át, ráadásul lehetőség van arra, hogy a résztvevők külön is elvégezzék valamelyiket. A Suzuki-órák a társulat nyolcadik sugárúti próbatermében vannak, a Szempontok pedig néhány sarokkal arrébb, a Nyolcadik Sugárút és a 38. utca sarkán, a nagy hagyományokkal rendelkező New Dance Group termeiben. Ez ezért fontos, mert maga a környezet élesen eltér a nyári workshop intenzív, elmélyült csendjétől, hiszen itt a két óra között át kell verekednünk magunkat a sárga taxik, a manhattani Midtown rengetegén, a New Dance Groupnak a *Flashdance* című filmre emlékeztető terén, ahol a Szempontok csak egy a többi kurzus között, és ahol a ter-



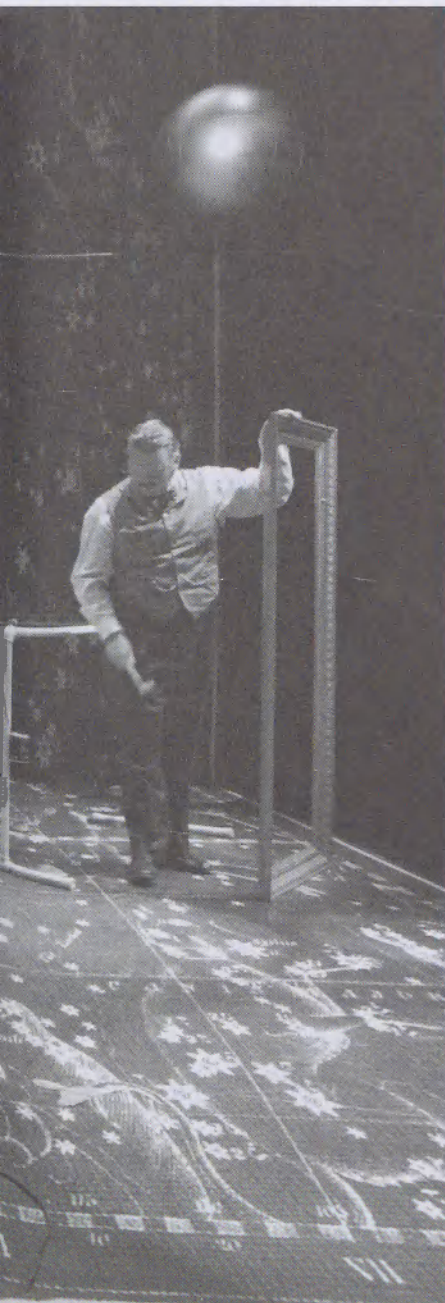


mek egyik fala tükör, a másik üveg – igazi kihívás létrehozni egy semleges belső állapotot ebben a impulzusözönben. Mivel a résztvevők nagy része New Yorkban él, ezért a csoportban nem túl erős a kohézió, mindenki rohan a dolgára a kurzusok végén (meghallgatásokra vagy pincérkedni egy kávézóláncon, mint az ottani színészek közül sokan). A körülmények azonban szerencsére nem mennek a minőség rovására.

A kurzus elején az volt a legnagyobb meglepetés (csalódás?) számomra, hogy Anne Bogart *nincs jelen személyesen* a workshopon, csak a záró prezentáción. A Szempontok nyilvánvalóan a SITI Company módszere, ennek megfelelően a társulat tagjai – Barney O’Hanlon, Akiko Aizawa, Leon Ingulsrud, Ellen Hammer, J. Ed Araiza, Stephen Webber – tartják a kurzust, egy olyan rendszerben, amelyről legelőször az *egészséges* jelző jutott eszembe: az instruktorok naponta váltják egymást, azok pedig, akik éppen nincsenek soron, ugyanúgy részt vesznek az adott nap foglalkozásán, figyelnek, játszanak, *példát mutatnak*. Nagyon jó hatás-

sal van ez a társulatra és a kurzusra egyaránt. A munka során egyéniségük átszüremkedik a Szempontokon: Barney O’Hanlon és Akiko Aizawa tűnik a leginkább meggyőzőnek, ébernek és játékosnak.

A Szempontok kezdő csoportjában a kurzus első harmadában (kb. nyolc foglalkozás) a módszer alap-elemeit „sajátítják el”. Az idézőjelet az indokolja, hogy ez az elsajátítás voltaképpen már ismert dolgok új fénybe helyezését jelenti, és kijelöli a figyelem új irányát: egy adott alkalommal a kilenc Szempont (*tempó, tartam, ismétlés, kinesztetikus reagálás, térbeli viszony, forma, topográfia [padlósema], gesztus, architektúra*) közül egyre fókuszálnak a gyakorlatok. A tér és idő ilyen felosztása a koncentráció mélyítését, közvetett módon tehát a színészi jelenlét erősítését szolgálja, amellyel, hogy „éber tart”, növeli a kreativitást, és nyitottá tesz. A kurzus hátralévő idejében, körülbelül három hétben a Szempontok „nyelvtanának” gyakorlása, mélyítése folyik: játék az árnyalatokkal. Zárásként pedig munkabemutató következik, Bogart jelenlétében.



Michael Brosilow felvételei



FENT: Systems/Layers

BALRA: Hotel Cassiopeia

sabb, jelentéseesebb részletek, folyamatok, minden egy adott esztétikai választás eredménye, az adott környezet, pillanat pedig bármikor értelmezhető műalkotás-ként. Ahelyett, hogy az improvizációban részt vevő színész ragaszkodna egy adott mozgássor megvalósításához, inkább az állandó reakciókészséget kell előhívnia. Figyelnie, mi történik körülötte az adott pillanatban, és reagálnia rá (hasonló ez a cikk elején ismertetett installáció instrukcióihoz).

Két, minden alkalommal elvégzett gyakorlat képezi a Szempontok magját. Az „áramlás” (*flow*) bemelegítő jellegű mozgás, amelynek ideje nem meghatározott, lehet néhány perces, de akár egy órára is nyúlhat. (Az elnevezés Csíkszentmihályi népszerű terminusára utal.) A gyakorlatot – annak kevésbé szisztematizált formájában – többnyire itthon is ismerik. A résztvevők elindulnak a teremben, járkálnak, eközben a térre és egymásra figyelve a következő lehetőségekből választhatnak, amikor a kialakuló helyzetre reagálnak: 1. áthaladás két személy között, mintha ajtó nyílna köztük

(ettől állandóan váratlan irányváltások adódnak, betöltve a negatív tereket), 2. a járás tempójának megváltoztatása, 3. megállás (mások mozgására adott reakcióként, megtartva a mozgás energiáját), 4. követni valakit, 5. ellentétes irányba haladni tovább, amikor közel érnek egymáshoz. Ha ezek a „receptek” mind játékban vannak, és a résztvevők átfogó, nem erőltetett térlátással (*soft focus*) érzékelik a teret, akkor ez a gyakorlat folyékony, állandóan változóvá válik, és erősíti a csoport együttműködését.

A másik alapgyakorlat tulajdonképpen a Szempontok „akcióban”, nyitott gyakorlat (*open session*), meghatározatlan időtartamban. Tulajdonképpen annyit tesz, hogy a résztvevők a kilenc Szempontra koncentrálnak, mi történik a térben, és határozott, esztétikai választáson alapuló mozgásválaszokat adnak az impulzusokra. (Nem egyenlő azzal, hogy mindenki azt csinálja, amit akar, mert mindent szabad.)

Az évek során Bogart és társulata kidolgozta a hangok Szempontjait is – ennek mélyén az az elképzelés húzódik meg, hogy a hang, a beszéd esetében az izomtevékenység és az auditív funkciók a fontosak, a tartalom rovására. „Állj készen arra, hogy bármelyik pillanatban képes legyél megszólalni, de akkor kezdj beszélni, amikor nem állsz készen” – mondja Bogart.

A Szempontok és a Suzuki-módszer az érem két oldala: míg a szigorú, kötött, fizikailag megterhelő Suzuki-módszer esetében az a kihívás, hogy az ember megtalálja/elérje a művészi szabadságot a formában, addig a Szempontok esetében éppen az ellenkezőről van szó: arról, hogy a végtelen szabadság állapotában ne essen pánikba, képes legyen választani és elfogadni a pillanatban rejlő lehetőséget. Nem véletlen, hogy Bogart *A rendező felkészül* című könyvét és a jelen tanulmány



elején leírt installáció instrukcióit is ezzel zárja: *Légy türelmes.*

A SITI Company működésének egyik alapelve az, hogy a saját kultúra, a hagyomány megismerése és újraalkotó feldolgozása hozzájárul a színház megújításához. Érdeklődésük középpontjában gyakran egy-egy művész izgalmas személyisége áll, akinek a saját világról megfogalmazott gondolatai szolgálnak az adott előadás alapanyagául és ihletforrásául. A társulat egyik legnépszerűbb produkciója is ebbe a sorba illeszkedik: egy emblemikus amerikai művész munkásságát és a kortárs amerikai környezetet tematizálja. A *bobrauschenbergamerica* című előadás szövegét Bogart egyik régi munkatársa, Charles L. Mee írta. A darab, amely a szerző honlapján teljes terjedelmében hozzáférhető, az átdolgozás, (újra)írás – *(re)make* – elnevezésű projektbe illeszkedik, amit Mee a következő, ars poetica-szerű gondolattal indokol: „Eredeti színmű nem létezik. [...] Akarjuk vagy sem, a munka, amit alkotunk, egyszerre kapott és alkotott, adaptáció és eredeti. Újraalkotunk dolgokat, ahogy haladunk az úton.” Mee úgy tekint a saját munkájára, mint a tradícióban való aktív részvételre, mint egy láncszemre, amely összekapcsolja a múltat a jövővel. Ennek megfelelően felszólítja az olvasót, hogy nyugodtan *használja* szabadon a szövegeit: alakítsa át, húzza meg, írjon hozzá, éppen úgy, mint ahogyan Mee tette a kiindulásként felhasznált alapanyagokkal.

A Robert Rauschenberg szövegeire, műalkotásaira épülő előadásra a színháznyelvi sokszínűség jellemző. Mee szerint olyan, amilyenek Rauschenberg alkotta volna, ha festő helyett drámaíró lett volna: emberek, helyek, zene, tánc, piknik, szerelmi történetek és üzleti megbeszélések kollázsa. A jelenetek szerkesztése töredezett, az egyes részeket nem lecsengeti a szerző és a rendező, hanem a csúcspontján félbeszakítja, felfüggeszti, majd esetleg később visszatér hozzá – többek között ettől a dramaturgiai fogástól válik lendületessé az előadás. A tér legfontosabb eleme a hatalmas amerikai zászló, amely beborítja a hátsó fal és a padló legnagyobb részét. Az amerikai álom, amely néha rémálommá válik. A társulat által megformált figurák szervesen illeszkednek a képbe: a görkoris lány, aki néha keresztülgurul a színen, Bob anyja (Kelly Maurer), akinek egyik mondata – „a művészet nem volt az életünk része” – refrénként visszatérő komikumforrás az előadásban. Emlékezetes jelenet a kamionos Phil (Leon Ingelsrud) és barátjánője (Akiko Aizawa) kettőse: fürdőruhában tocsognak a padlóra terített fóliára öntött martiniban. Nekifutás, tocsanás, hason csúszás. Ugyanilyen frenetikus Carl (Barney O’Hanlon) „mosoda-operája”, amelyben a színész a *Rigoletto* „Az aszszony ingatag” kezdetű áriájára ugrál-vetődik-táncol egy halom mosott ruha közepén. A színészi munkára a rendkívüli pontosság, az egymás iránti figyelem jellemző, valamint az, hogy mernek kockáztatni, „fejest ugrani” a jelenetekbe.

A SITI Company produkciói között kiemelt helyet foglal el három előadás, amelyek egyenként vizsgálva

és trilógiaként egyaránt értelmezhető. A *Bob* (1997), a *Room* (Szoba, 2000) és a *Score* (Partitúra, 2002) című művek olyan monodramák, amelyek egy-egy ismert művész személyét tematizálják: az elsőben Will Bond Bob Wilson, a másodikban Ellen Lauren Virginia Woolf, a harmadikban pedig Tom Nelis Leonard Bernstein alakját teszi jelenvalóvá. Ezek a produkciók leginkább az „esszészínház” terminusával írhatók le, szcenírozott tanulmányok, amelyek nagyon határozottan képviselik Bogart nézetét: „Minél többet tudsz, annál többet tudsz elképzelni. A művészet mindig egy filozófia és egy nézőpont kifejezése.” Am ez nem azt jelenti, hogy csak a szövegeknek lenne jelentőségük ezekben a produkciókban, s így túlságosan „hidegfejtűvé” válnának. A látvány, a választott színházi nyelv is meghatározó fontosságú, és érvényes színházi előadást hoz létre. A textusok alapvetően kollázsok: az adott művész írásaiból, a vele készített interjúkból összeállított „szöveggyűjtemény”. Mindegyikre jellemző, hogy a történetmesélés helyett inkább egy-egy gondolatmenetet, anekdotát, ars poeticát villant fel, majd éles váltással jut el a következő fragmentumig.

A három előadás közül valószínűleg a Robert Wilson művészetéről szóló, a *Bob* vált leginkább ismertté. Anne Bogart ezúttal kortárs alkotót választott tárgyául – a Wilson személyét körülvevő világ egyúttal Bogart világa is, az előadás ennek megfelelően Wilson személyén keresztül az amerikai avantgárd hol ironikus, hol komoly bemutatása. Bob megformálójának, Will Bondnak az alakítása röviden a „mesteri paródia” terminussal írható le. Rendkívül aprólékosan teremti újra Wilson sajátos hanghordozását, jellegzetes mozdulatait. Wilsonra egyébként is jellemző, hogy az évtizedek során a saját művészetére vonatkozó gondolatmeneteket, történeteket, anekdoták egész gyűjteményét alakította ki, amelyeket már-már memoriterte emlékeztető pontossággal, a szünetek, felkiáltások, csattanók mindig azonos időzítésével ad elő. Valósággal kihívja a paródiát. A SITI Company előadása ugyanakkor nem ennek pontossága miatt izgalmas (különösen azok számára, akik nem ismerik a paródia alanyát), hanem azért, mert a gesztusban egyfajta ironikus tiszteletadás is megjelenik. Éppen attól a kettősségtől válik izgalmassá a játék, hogy a színész alakítása hol alámasztja, hol pedig idézőjelbe teszi, eltávolítja Wilson mondatait. A látvány pedig játék a wilsoni látványszínház elemeivel, az éles fényváltásokkal, a precíz szögekkel, a kék különböző árnyalataival. Játék a pohár tejjel, „in memoriam” *A süket pillantása*. Az előadás jelentőségét az adja, hogy nagyon szellemesen beszél a színházcsinálás nehézségeiről, a színházról mint lét-szükségletéről.

A *Szoba* Virginia Woolf híres, a nők és a regény kapcsolatát vizsgáló, *Saját szoba* című esszéjére utal, amelynek alaptézise, hogy a nőknek szükségük van „évi ötszáz fontra, egy szobára és egy zárra az ajtón, ha történeteket vagy költeményeket akarnak írni”. A játéktér ennek megfelelően egyetlen, szürke falakkal körülvett szoba egy karosszékkal. Ellen Lauren megformálásában Woolf szikár, kimért figura, precíz, tudato-



san visszafogott mozdulatokkal, ám hűvössége csak látszólagos, a karakterben lévő elfojtott feszültség tapinthatóvá válik az előadás bizonyos pontjain. A szikár alak és a szürke falú tér szigorát a fényhasználat oldja, és teszi rendkívül poétikussá. A finoman komponált fény általában aszimmetrikus tereket jelöl ki.

A *Partitúra* tulajdonképpen egy „előadás előadása”, azaz egy előadás (*lecture*) újraírása előadássá (*performance*) – a fikció alaphelyzete szerint Leonard Bernstein előadást tart a közönségnek arról, hogyan alkot. Ennek a fikciónak a segítségével a közönség jelenlővé válik az előadó számára. Tom Nelis tehát állandóan az – egymást fedő fiktív és a valós – nyilvánosság előtt beszél. A tér rendetlen zenekari próbatertmet idéz, feldőntött kottaállványokkal, vörös pulpitussal a karmester számára. Ha a *Szoba* esetében a fény szerepét kell kiemelnünk, akkor ebben az esetben a gesztusokat érdemes jobban szemügyre venni: a legfontosabb gesztusrendszert az előadásban a karmester kodifikált, sztereotip mozdulatai alkotják, ugyanakkor a rendezés játéka is hozza ezt a sztereotípiát – Nelis karmesteri mozdulatai időnként a bűvész gesztusainak asszociációját keltik, illetve esetenként a jelnyelv egyes elemeivé alakulnak. A művészi alkotás így a „Vigyázat, csalog!” világán belül értelmezhető, a siketek jelnyelve pedig izgalmas, komplementer ellenpont a zeneszerzőt, zenét, csendet tematizáló előadásban.

A társulat működése szempontjából ezek az előadások rendkívül hasznosak: a nem elhanyagolható gyakorlati vonatkozások (könnyen utaztatható, fesztiválbarát művek) mellett a színészek művészi fejlődése is garantált, hiszen az egyszemélyes produkciók során gyakorlati választ kell adniuk a színpadi munka lényegi kérdéseire: kihez beszél? Mibe „kapaszkodik” a figyelmével, ha nincs partnere, hogyan fókuszálja azt? Miképpen gazdálkodik az energiájával, ha kilencven percig csak magára számíthat a játékban?

A kép–szöveg–hang trilógiájában a művészi alkotás folyamatának tematikája a közös fonál. Az azzal járó kínlás, vesződés, nehézség, az „erőltetett teremtés” szükségének kezelése rendszeresen visszatérő motívum. Bogart sikeresen kerüli el, hogy a darabok az adott művészek merev emlékműveivé, maszkjává vagy éppen paródiájává váljanak. Ehhez a tematikához kapcsolható a már említett *bobrauschenbergamerica* is: mi a művész viszonya saját közvetlen környezetéhez, a tágabb világához, a saját jelenéhez? Mi a művész feladata? Mi a felelőssége? Mintha Bogart számára ez lenne az egyik alapkérdés, mindig visszatér hozzá, s ebből a szempontból másodlagos a műfaj, hiszen színházi előadásaiban, felolvasásaiban, illetve esszéiben ugyanezek a kérdések vetődnek fel.

Érdemes lenne felvenni a fiatal, kezdő rendezők olvasmánylistájára a Bogart színházi esszéit tartalmazó két kötetet. Annál is inkább, minthogy mindkettő, az *A rendező felkészül* éppúgy, mint az *És aztán jön a játék – Hogyan alkossunk művészetet egy kiszámíthatatlan világban* egyrészt a társulatával való együttműködés, másrészt a Columbia Egyetem végzős rendező szakos hallgatóival folytatott viták, beszélgetések során formá-

lódott ki. Nem rendezői kézikönyvekről van szó, és nem is saját művészetének szigorú dokumentálásáról (bár kétségtelenül van ilyen vonatkozása is). Ezek az írások a rendezés folyamatában felmerülő következő fogalmakat járják körül, személyes, őszinte, egyszerű stílusban: *emlékezet, erőszak, erotika, félelem, sztereotípiák, zavar, ellenállás, kontextus, artikuláció, szándék, figyelem, mágnesség, attitűd, tartalom, idő*. Bogart abból indul ki, hogy ezek a fogalmak jelzik azokat a problémákat, amelyekkel egy színházi előadás (vagy bármely más műalkotás) létrehozásakor egy művész rendszeresen szembesül, és amelyek nem tűnnek el maguktól. Ezért Bogart arra jutott, hogy ahelyett, hogy kikerülné, inkább tanulmányozni fogja, s így ellenségből szövetségessé avatja őket.

Egyes esszék témáikat tekintve összefüggenek egymással, olykor egyes szakaszok szó szerint ismétlődnek. Ennek megfelelően az írásokban kirajzolódik néhány nagyobb tematikus csomópont.

Az egyik ilyen csomópont a színház–történet–emlékezet kérdése. „Azon kezdtem gondolkodni, hogy végül is miért járnak az emberek színházba. Mi bírja rá őket, hogy otthonuk biztonságát és kényelmét elhagyva egy nyilvános helyre menjenek, és idegenekkel oszszák meg az élményt és az oxigént? [...] Mi szükség van a színházra?” Bogart számára a színház társadalmi esemény; az előadás olyan nyitott mű, amelyről nem választható le a befogadói oldal: a közönség reakciója és a szociális-történeti kontextus. A kontextus megváltozására Bogart két, a SITI történetében meghatározó jelentőségű előadást említ. Az egyik a *War of the Worlds*, amelyet a társulat történetében több alkalommal is bemutattak. A rövidideb variációban némileg szcenírozott formában olvassák fel Orson Welles 1938-as, nagy vihart kavart rádiójátékát; ebben, (túl) jól sikerült halloween-tréfaként, egy hírműsornak álcázott jelenet arról számol be, hogy marslakók támadták meg New Yorkot. A másik, nagyobb volumenű előadás Orson Welles életére összpontosít, naplókából, hírekéből rekonstruálva személyiségét. A szcenírozott rádiójátékot 1999-ben mutatta be a SITI, és sikeresen turnézott vele. 2001. szeptember 11-e azonban alapvetően változtatta meg az előadás konnotációit, emlékezéssé, gyászeseményé hangolva a tréfát. (Ugyanakkor tanúja lehettem annak, hogyan *kopik meg* a gyász, és válik pusztá emlékezéssé: a 2008 őszen előadott verzió újra a halloween-tréfát jeleníti meg, a SITI javára évente rendezett adakozáson már sokkal bejáratottabb a 9/11-asszociáció, így nem is olyan elemi erejű.) A *bobrauschenbergamerica* díszlete, a hatalmas amerikai zászló sem ugyanazt jelenti Afganisztán és Irak előtt vagy után. A kontextus megváltozása ugyanakkor hatással volt Bogart esszéire is: nem hagyható figyelmen kívül, hogy *A rendező felkészül* optimizmusához képest az *És aztán jön a játék – Hogyan alkossunk művészetet egy megjósolhatatlan világban* tanulmányait egy jól meghatározható nézőpont, a 9/11 utáni trauma motiválja. Csak azért is optimizmus, csak azért is alkotás. Bogart számára az amerikai művészet- és színház-történet megismerése és kreatív újragondolása rendezői



tevékenységének egyik alapvető fontosságú része. Felfogása szerint akkor tud megfelelő válaszokat adni a jövő kérdéseire, ha tanulmányozta a múltat. „Hol tartanánk ma, ha a Moszkvai Művész Színház *nem* jutott volna el hazánkba?” – teszi fel a költői kérdést, amelyet érvelve, hogy a gazdag amerikai színházi hagyományt a félreértelmezett Sztanyiszlavszkij-rendszer hosszú évtizedekig tévútra vezetett. Bogart lelkesen nyúl vissza a vaudeville-hoz, a melodramához, új jelentéssel ruházva fel a „sztereotípiának” a színházban általában pejoratív zöngéjű fogalmát, amely számára az emlékezet hordozójaként jelenik meg.

A második kérdéskör a színházi előadás és az ahhoz vezető alkotó folyamat, a színészi munka, a társulat szerepének egyfajta pszichológiai megközelítése. „A színpad az a hely, ahol szándékosan megemeljük a tétet. A testet szándékosan a krízis állapotába juttatjuk. Meg kell hogy legyen az ára annak, ha a színész átmegy a színpadon.” A színpadot ennek megfelelően Bogart többek közt a bokszing analógiájára képzelem el. A színészi jelenlét megkerülhetetlen problémája kapcsán pedig Tadashi Suzuki egyik gondolatát veszi át: „Nincs jó és rossz színész, csupán fokozatai vannak annak a mélységnek, hogy egy színész mennyire indokoltan van a színpadon.”

Az esszé harmadik nagy témaköre a rendező szerepének meghatározása. Bogart alapvetően két szempontból közelíti meg saját rendezői tevékenységét: egyrészt úgy tekint magára, mint az előadás „szerkesztőjére”, aki a próbafolyamat kezdetén kijelöli az alapkérdést, a „kutatói témát”, amelyet azután a társulat közösen jár körül. Ő az, aki a jelenetek kollázsát véglegesíti, aki a színészek improvizációit belesimítja egy közös produkcióba. Másrészt szerinte „a rendező felelőssége nem az, hogy eredményeket produkáljon, hanem hogy megteremtse azokat a körülményeket, amelyek során valami történhet”. Ezt pedig csak a saját, személyes érdeklődésének és figyelmének fenntartásával érheti el. „A próbán a rendezőnek pontosan ugyanazt az életet kell élnie, mint a színésznek az előadásban, a nézők előtt. Teljesen jelen kell lennie, spontánnak, az irányváltásra és minden pillanatnyi változásra késznek kell lennie, érzékenynek az energia változásaira, készen a nevetésre. Röviden: rendkívül élőnek és jelenlévőnek kell lennie.”

A magyarországi színházi szakma, elsősorban a színházzal a gyakorlatban foglalkozó színészek, rendezők – legtöbbször talán a nyelvtudás és remélhetőleg nem az érdeklődés hiányából fakadó – rövidlátását mindig rendkívül nehéz a helyén kezelni. Hiszen az alapkérdés mindig ugyanaz: van-e értelme, haszna pótolni a lemaradásokat, húsz évvel a megjelenésük után lefordítani könyveket, tíz éve, egy másik kontinensen bemutatott előadásokat ismertetni? Van-e értelme meghívni Bogartot és a társulatát hozzánk? Vagy hasznosabb lenne mintegy „átugrani” a hiányt, figyelmen kívül hagyva a fehér foltokat, és csak a mai, kortárs eseményekre koncentrálni? Melyek azok az elemek, amelyek Bogart szemléletéből és technikáiból használhatók a mai magyar színházi gyakorlatban?

Úgy vélem, hogy ennek a színészképzési techniká-

nak a legtöbb elemét, bizonyos gyakorlatait az itthoni csoportok, társulatok, ritkábban egyes színészek már alkalmazzák, csak nem a Bogart által adott elnevezésekkel. A Szempontokra leginkább abban támaszkodhatunk, hogy rendszerezettsége folytán segít kialakítani egy közös terminológiát az adott csoporton belül (legyen szó társulatról vagy csak egy egyszeri előadásra összeverbuvált színészekről), távlatokat nyit a közös munkában azzal, hogy tudatosítja a színésznek a térhez, a testéhez, a többiekhez való viszonyát. Ennek a módszernek nagy előnye az, hogy gyorsan és hatékonyan képes nivellálni, közös szakmai nevezőre hozni a csoport résztvevőit, anélkül, hogy homogenizálná azt – bár itt (is) rendkívüli súllyal esik latba a vezető személye, hiszen a Szempontok erőltetése nem feltétlenül hoz művészileg értékelhető eredményt. Fontos azonban elismerni, hogy mint ahogyan minden egyes társulat kialakítja a saját esztétikai és praktikus „szótárát”, úgy ez a „Szempontok-szótár” leginkább a SITI társulat sajátja. Bár egyes elemei, a „szavak” és a „grammatika” elsajátíthatók, mégis érezhető, hogy ezt a színházi nyelvet Bogart társulata beszéli a legmagasabb, anyanyelvi szinten.

Izgalmas lehetőséget rejthet magában az a kreativitás, nyitottság és főleg az a humor, amellyel Bogart és munkatársai a saját történelmükhöz, színházi hagyományukhoz és a kultúra szent teheneihez közelednek. De leginkább az előadásait lenne jó látni itthon, és olvasni az esszéit (illetve a folyamatos megújulás jegyében az egyik közösségi portálon közzétett blogjait).

A Yale Egyetem *Theater* című periodikája az utópia fogalmát tette tematikus számának középpontjává, amelyről Anne Bogart a következőket írta: „Az utópiának semmi köze a jövőhöz. Utópia most van. Már maga a színházcsinálás aktusa is utópisztikus, mint-hogy a művészet nem más, mint a körülményekkel szemben tanúsított ellenállás. Ha az ember ma színházat csinál, már sikerült elérnie Utópiát.”

#### Felhasznált irodalom:

- Anne Bogart: *A Director Prepares*. Routledge, 2001.  
Anne Bogart: *And then, you act: Making art in an unpredictable world*. Routledge, 2007.  
Anne Bogart – Tina Landau: *The Viewpoints Book*. Theatre Communications Group, 2005.  
Arnold Aronson: *American Avant-Garde Theatre*. Routledge, 2000.  
Scott Cummings: *Remaking American Theater: Charles Mee, Anne Bogart and the SITI Company*. Cambridge University Press, 2006.

#### Kapcsolódó honlapok:

- [www.siti.org](http://www.siti.org)  
[www.charlesmee.org](http://www.charlesmee.org)

Készült a Magyar Állami Eötvös Ösztöndíj támogatásával



Anne Bogart

# Félelem, irányvesztés, nehézség

A XXI. század hajnalán alkotó rendezőként az alkotási folyamat bizonyos személyes vonatkozásainak – ezen belül a zavar, az erőszak, a sztereotípa, a humor, a kétség, az érdeklődés, a kulturális emlékezet és hagyomány – szerepét kívánom megvizsgálni. Az egyik elsődleges és alapvető emberi élménnyel, a félelemmel kezdem. Mi a félelem, az irányvesztés és a nehézség szerepe a saját munkámban és más színházművészek munkájában?

Első találkozásaim a színházzal meghökkentőek voltak, és egy megnevezhetetlen rejtéllyel, valamint egy veszéllyel teli művészettel szembesítettek. Ezek a korai élmények megnehezítették számomra az olyan művészethez való viszonyulást, amely nem a félelem valamely formájában gyökerezik. Eredeti, kézzelfogható és ragályos azoknak a személyiségeknek az energiája, akik szembenéznek saját félelmükkel, és magukba olvasztják. A művész mélyégs játékkérzéskével keveredve a félelem mind az alkotó folyamat, mind a közönség élményének szempontjából lenyűgöző színházat eredményez.

Haditengerész-családban nevelkedtem, és évente, kétévente újabb, az ország vagy a világ másik részén lévő tengerészeti állomásra költöztünk. Disney-filmek, koktélparkok, repülőgép-anythingok alkották kulturális hivatkozásaimat. A művészetben rejlő félelem először egy tokiói parkban érintett meg, hatéves koromban. Óriási, színes testből hatalmas, fehérre festett arc bámult le rám. Rémmel bújtam anyám szoknyája mögé. Ez a szörnyű és gyönyörű látomás volt az első alkalom, hogy egy jelmezt és maszkot viselő színésszel szembesültem. Néhány hónappal később rémmel néztem, ahogyan egy ünnepnapon részeg japán férfiak hatalmas faoltárokat emeltek a magasba, és hordoztak végig Tokió utcáin. A részeg emberek és az oltárok néha betörték a kirakatokat. A férfiak irányíthatatlannak, eszüket vesztettnek és teljességgel felejthetetlennek tűntek.

Tizenöt éves koromban láttam életemben először hivatásos színházi előadást a providence-i Trinity Repertory Company előadásában, amikor apámat a

Rhode Island-i Newportba helyezték. A Humán Tudományok Nemzeti Alapítványa elegendő pénzt biztosított a társulatnak ahhoz, hogy az állam összes középiskolás diákját elhozhassa a színházba előadásokat nézni. Mint a diákok egyike egy sárga iskolabusszal Providence-be utaztam, hogy megnézzem a *Macbethet*. Az előadás megijesztett, zavarba ejtett és elképesztett. Nem tudtam, hogyan közelítsem meg a cselekményt. A boszorkányok váratlanul ereszkedtek le a mennyezetről, a cselekmény nagy kifutókon zajlott körülöttünk, és nem értettem a szöveget. Ismeretlenül hangzott Shakespeare nyelve, és a – számomra szintén ismeretlen – fantasztikus vizuális forma volt az első találkozásom a színpad költői, másfajta méreteket és arányokat használó nyelvvel. Rémszítő, ám kényszerítő erejű élmény volt. Nem értettem a darabot, ám azt rögtön tudtam, hogy ennek a rendkívüli világmindenségnek a keresésével fogom tölteni az életem. Azon a napon, 1967-ben kaptam az első leckét rendezésből: soha ne bánj leereszkedően a közönséggel. Azonnal világos volt számomra, hogy a színházi élmény nem arról szól, hogy megértsük a darab jelentését vagy a színpadra állítás jelentőségét. Egyedülálló világba kaptunk meghívást, egy arénába, amely megváltoztatott minden korábban meghatározott dolgot. A Trinity Company könnyedén használhatta volna a nagy támogatást arra is, hogy valamilyen könnyed, gyerekeknek szóló színházat mutasson be, eleget téve ezzel a HTNA kívánalmainak. Ehelyett egy összetett, erősen személyes látomást jelenítettek meg, lenyűgöző, nyers stílusban. Az előadás és a benne szereplő művészek zsigeri, fantasztikus módon, közvetlenül szóltak hozzám.

Az igazán emlékeztető színházi élmények többsége bizonytalansággal és az irányvesztés érzésével tölthető el. Lehet, hogy hirtelen nem ismerem fel azt az épületet, amely egyszer ismerős volt, nem tudom megkülönböztetni, mi van fent vagy lent, közel vagy távol, mi nagy vagy mi apró. Teljességgel felismerhetetlenek a színészek, akikről azt gondoltam, hogy ismerem őket. Gyakran nem tudom, hogy gyűlölöm



vagy szeretem-e azt, amit éppen tapasztalok. Észreveszem, hogy előre-, nem pedig hátradólva ülök. Ezek a mérföldkő jelentőségű előadások gyakran hosszúak és bonyolultak: úgy érzem magam, mint akit ízekre szedtek, és nem vagyok elememben. És mégis, valahogy megváltozom, mire az utazás véget ér.

Félelem és reszketés közepette születünk mindannyian. A világegyetem ellenőrizhetetlen káoszával szembenézve amennyire tudjuk, felcímkézzük a dolgokat a nyelv segítségével, abban bízunk, hogy ha valamit egyszer néven nevezünk, akkor attól már nem kell félnünk többé. Ez a címkézés képessé tesz minket arra, hogy nagyobb biztonságban érezzük magunkat, ugyanakkor megöli a felcímkézett dologban rejlő titokzatosságot, megfosztja az élettől és a veszélytől azt, amit meghatároztunk. A művész felelőssége az, hogy visszahozza a lappangó lehetőséget, a titokzatosságot és a félelmet, a reszketést. James Baldwin írta: „A művészet célja, hogy felfedje a kérdéseket, amiket a válaszok elrejtenek.” A művész megpróbálja nem-meghatározni, újként és ellenőrizetlen lehetőségekkel teliként megjeleníteni a pillanatot, a szót, a gesztust.

Azzal a tudat alatti meggyőződéssel lettem színházi rendező, hogy művészként majd fel kell használnom a saját rémületemet. Meg kellett tanulnom úgy dolgozni, hogy bizalommal, s ne félelemmel forduljak e rémület felé. Megkönnyebbülve jöttem rá, hogy a színház alkalmas terep ennek az energiának az összpontosítására. Az élet már-már ellenőrizhetetlen káoszán kívül képes voltam megteremteni a szépség helyét és a közösség érzését. A kétség és a nehézség legrémisztőbb mélységeiben bátorságra és inspirációra leltem közös munkáink során. Képesek voltunk kialakítani a jóindulat, intenzitás és szeretet légkörét. A színház metaforáján keresztül menedéket teremttem magamnak, a színészeknek és a közönségnek.

Hiszem, hogy a színház feladata az, hogy a nagy emberi kérdésekre, félelmünkre és emberségünkre emlékeztessen minket. A mindennapok során szokásminták állandó ismétlésében élünk. Sokan közülünk átalusszák az életüket. A művészetnek olyan élményeket kellene kínálnia, amelyek megváltoztatják ezeket a mintákat, felébresztik az alvót, és emlékeztetnek minket eredendő rettegésünkre. Az ember az élet mindennapi rémületére adott válaszként teremtette meg a színházat. A barlangrajzok, a tűz körül lejtett eksztatikus táncok, a pisztolyát emelő Hedda Gabler, Blanche DuBois megbolondulása – mind a szorongásunkra adott reménytelen válasz. Arra jutottam, hogy nincs energiája annak a színháznak, amelyik nem szólítja meg a félelmet. Félelemből teremtünk, nem a védettség és biztonság helyzetéből. Werner Heisenberg szerint a művészek és a tudósok azonos módon közelítenek a dolgokhoz. Úgy fognak munkához, hogy egyik kezükkel a már meghatározottat tartják szorosan, a másikkal pedig az ismeretlen keresik. Hinnünk kell önmagunkban, hogy a kiegyensúlyozatlanság és a sebezhetőség ellenére nyitottan és önbizalommal induljunk a mélységbe.

Hogyan bízunk eléggé önmagunkban, munkatársainkban és készségeinkben ahhoz, hogy a belépés pillanatában tapasztalt rémület közepette dolgozni tudjunk?

A színész William Hurt egy, a *The New York Times*-ban nemrég közölt interjúban azt mondta: „Akiket a félelem hajt, azok a biztonságot keresik, akiket a bizalom, azok a szabadságot.” Ez a két lehetséges pont drámai hatással van az alkotási folyamatra. A próbateremben uralkodó hangulatot következképpen vagy félelem, vagy bizalom hathatja át. Vajon a biztonság iránti vágy, avagy a szabadság keresése szolgál-e a próbákön megejtett választások alapjául? Meggyőződésem, hogy a legdinamikusabb és legizgalmasabb választások akkor születnek, amikor hiszünk a folyamatban, a művészekben és az anyagban. Munkánk védőangyalai a szeretet, a bizalom és a humorérzék: a közreműködők és az alkotó cselekvés iránti bizalom a próbán, a művészet szeretete és a humorérzék a lehetetlen feladattal szemben. A félelemmel szembenézve szépség, ennél fogva áldás születik.

Olyan színházat akarok csinálni, amely tele van félelemmel, szépséggel, szeretettel és a változás velünk született emberi képességébe vetett hittel. A felelősség az álmokból születik. Hogyan kezdhetek munkához ebben a szellemben? Hogyan dolgozhatok úgy, hogy ne leigázzam, hanem magamhoz öleljem a félelmet, az irányvesztettséget és a nehézséget?

Amikor új munkába kezdek, minden esetben úgy érzem, hogy nem vagyok megfelelő a feladatra: hogy semmit sem tudok, fogalmam sincs, hogyan kezdjem, és biztos vagyok abban, hogy valaki másnak kellene ezt csinálnia helyettem, valaki olyannak, aki magabiztos, tudja, mit kell tennie, aki igazán profi. Kényelmetlenül, egyensúlyomból kibillentve érzem magam, és nem találok a helyemet. Szélhámosságnak tűnök. Valahogyan átvészelem az asztal melletti megbeszéléseket, a szükséges tárgyalásokat, elemzéseket és felolvasásokat, de utána mindig eljön a rémisztő pillanat, amikor színpadra kell állítani valamit. Hogyan lehet bármi is valódi, igazi és odaillő? Kétségbeesetten kutatok valamilyen kibúvó után, hogy valami mással tovább húzhassam az időt. És amikor aztán elkezdjük a színpadi munkát, mesterkéltnak, önkényesnek, modorosnak tűnik minden, amibe csak belefogunk. Biztos vagyok benne, hogy a színészek azt gondolják, elment az eszem. Valahányszor a dramaturg belép a próbaterembe, úgy érzem, hogy annak, amit éppen akkor a színészekkel csinállok, egyetlen dramaturgiai megbeszélésünkhöz sincs köze. Műveletlennek és felszínesnek érzem magam. Szerencsére ez után a kötelező mennyiségű abszurd tánc után észreveszem, hogy a színészek elkezdik átalakítani az együgyű instrukciókat valamivé, amiért képesek vagyok lelkesedni, és amire reagálni tudok.

Számos rendezővel beszéltem, és azt találtam, hogy nem vagyok egyedül a próbafolyamat elején tapasztalt alkalmatlanság érzésével. Mindannyian megremegünk a kezdet lehetetlensége előtt. Fontos



észben tartanunk, hogy a rendező munkája – mint bármely művésze – intuitív. Számos fiatal rendező súlyos hibát követ el akkor, amikor azt feltételezi, hogy a rendezés az irányításról szól, arról, hogy megmondja másoknak, mit csináljanak, hogy elképzelései legyenek, és megkapja, amit kér. Nem hiszek abban, hogy ezek a képességek minősítsenek a jó rendezőt vagy az izgalmas színházat. A rendezés az érzésről szól, arról, hogy egy helyen vagyunk másokkal – színészekkel, tervezőkkel, közönséggel –, hogy van egy érzésünk a térről és időről, a légzésről, hogy a kialakult helyzetre teljes választ adunk, hogy a megfelelő pillanatban képesek vagyunk belevetni magunkat az ismeretlenbe, és hogy elősegítjük ezt az alámerülést. A festő David Salle mondta egy interjúban: „Úgy érzem, a művészetben és az életben az egyetlen dolog, ami igazán számít, hogy szembenjünk a fantáziátlanság és a prózai gondolkodás elsőprő erejű hullámával, hogy ragaszkodjunk a képzelet életéhez, és éljük azt. A festménynek élménynek kell lennie, ahelyett hogy rámutatna az élményre. Birtokolni és közvetíteni akarom az érzelmekhez való hozzáférés lehetőségét. Ez a legkockázatosabb és egyetlen fontos módja annak, hogy a művészetet a világhoz kapcsoljuk: élővé tenni. A többi pusztán napi esemény.”

Tudom magamról, hogy képtelen vagyok leülni, amikor a színpadon munka folyik. Ha leülök, beáll a közöny. Azokból az impulzusokból rendezek, amelyek a színpadra, a színészek testére, kedvére adott válaszként keletkeznek a testemben. Ha leülök, elvesz a spontaneitásom, önmagamhoz és a színpadhoz, a színészekhez fűződő kapcsolatomban. Próbálok ellágyítani a tekintetemet, azaz próbálok nem túl szigorúan vagy túl sok akarással nézni, mert a látás domináns, és legyengíti a többi érzéket.

Amikor a próbán nem találok a helyem, holtpont-ra jutottam, és fogalmam sincs, mit tegyek, vagy hogyan oldjak meg egy adott problémát, akkor tudom, hogy ez az elrugaszkodás pillanata. Minthogy a rendezés intuitív, magában foglalja azt is, hogy reszkette belépünk az ismeretlenbe. Abban a pillanatban, azon a próbán azt kell mondanom: „Tudom!”, és el kell indulnom a színpad felé. Valaminek történnie kell a járás krízise közben: jönnie kell egy megérzésnek, egy ötletnek. A színpadhoz és a színészekhez közelíteni olyan érzés, mintha bizonytalan és feneketlen mélységbe zuhannék. A járás válságot indukál, amelyben újdonságnak kell születnie, és ötletnek kell felsejlenie. Azért hozom létre ezt a krízist a próbán, hogy kimozduljak önmagamból. Önmagam, a saját korlátaim és habozásom ellenében alkotok. Az alkotás helyzeti energiája az egyensúlyvesztésben és a bukásban rejlik. Akkor lehetséges alkotni, amikor a dolgok a próbán kezdenek széthullani. Az, amit előre elterveztünk, ami abban a pillanatban a fejünkben van, nem érdekes. Rollo May írta, hogy minden művész és tudós úgy érzi, hogy amikor a legjobbat nyújtja, akkor nem ő dolgozik, hanem valami megszólal rajta keresztül. Hogyan tudunk „elállni a saját utunkból” a próbán?

A vitalitás vagy energia bármely adott mű esetében nem más, mint a művész bátorságának visszaverődése saját félelmének fényében. Egy munka esetében annak életerejére elengedhetetlen szempont számomra. A műalkotás nem az élettől való menekülés, hanem az életbe való behatolás. Nemrégén láttam Martha Graham korai műveinek retrospektív előadását. Megdöböntett, hogy az ötven éve készült *Primitív rejtélyek* még mindig mennyire merész és exponált. Graham ezt írta Agnes De Mille-nek:

„Létezik egy elevenség, életerő, serkentés, amely rajtad keresztül alakul cselekvéssé, és minthogy belőled mindörökké csak egy van, ez a kifejezés egyedi. Ha ezt meggátolod, akkor soha semmilyen más médiumon keresztül nem fog létezni, és elvesz. Nem lesz a világ része. Nem a te dolgod eldönteni róla, hogy mennyire jó vagy mennyire értékes, sem más kifejezőmódokhoz hasonlítani. A te dolgod az, hogy világosan és közvetlenül megtartsd sajátodként, hogy nyitva tartsd a csatornát. Nem kell hinned önmagadban vagy a munkádban. Nyitottnak kell maradnod, és közvetlenül a motiváló készletre figyelned.”

A művészetben lévő vitalitás artikuláció, energia és megkülönböztetés eredménye. Minden nagy művészet differenciált. Félelmünk forrását érinti, hogy tudatában vagyunk a minket körülvevő dolgok közötti különbségeknek. Kényelmesebb a hasonlóságokat érzékelni, ám annak érdekében, hogy életerős művészetet alkossunk, el kell fogadnunk a különbségektől való félelmet. Az a szörnyű igazság, hogy nincs két egyforma ember, egyforma hópehely, egyforma pillanat. A fizikusok azt mondák, hogy semmi sem érintkezik egymással, a világegyetemben semminek nincs kapcsolata semmivel, csak mozgás és változás van. Rémisztő elképzelés ez, ha az egymással való kapcsolatteremtésre irányuló próbálkozásainkra gondolunk. A megkülönböztetés a dolgok közötti különbségek meglátásának, megtapasztalásának és megfogalmazásának képessége. A nagy műalkotások sokféleképpen foglalják magukban a megkülönböztetésnek ezt a fogalmát. Egy kivételes festmény esetében például az egyik szín markánsan és láthatóan különbözik a másiktól, s ebben meglátjuk az anyagban, formában, térbeli viszonyokban rejlő különbségeket. Glenn Gouldot az tette ragyogó zongoristává, hogy nyitott volt a zene nagyfokú különbségeire, ami elragadtatott intenzitást kölcsönzött játékanak. A legjobb színházban a pillanatok erősen differenciáltak. A színész mestersége abban áll, hogy az egyik pillanatot elkülöníti a következőtől. A nagy színész veszélyesnek, kiszámíthatatlannak tűnik, mert tele van élettel, és rendelkezik a különbségtevés képességével.

Nemcsak a különbségtételtől, hanem a konfliktustól való félelmünket is használnunk kell. Az amerikaiakra a kóros egyetértés a jellemző. Gyakran feltételezzük a színházban, hogy az együttműködés egyetértést jelent. Meggyőződésem, hogy a túlzott egyetértésből olyan produkciók jönnek létre, ame-



lyek nélkülözik a vitalitást, a dialektikát és az igazságot. A reflektálatlan beleegyezés eltompítja az energiát a próbán. Nem hiszem, hogy az együttműködés azt jelentené, hogy mechanikusan tesszük, amit a rendező diktál. Ellenállás nélkül nincs tűz. A németeknek van egy hasznos kifejezésük, amelynek nincs angol megfelelője: *Auseinandersetzung*. Szó szerint annyit tesz: „megkülönbözteti magát a másiktól”, ugyanakkor angolra rendszerint „vita”-ként fordítják, amely általában negatív konnotációt hordoz. Bármennyivel boldogabbá tenne is a próbán egy kellemes és könnyed légkör, az *Auseinandersetzung*ből tudok a legjobban dolgozni, ami azt jelenti számomra, hogy az alkotáshoz meg kell különböztetnünk magunkat a többiektől. Ez nem azt jelenti, hogy „nem, nem tetszik a te megközelítésed vagy az ötleteid”. Nem azt jelenti, hogy „nem, nem teszem meg, amire kérsz”. Azt jelenti, hogy „igen, beépítem a javaslataidat, de én más szempontból közelítek a dologhoz, és hozzáadom ezeket az új elképzeléseket”. Azt jelenti, hogy egymásra támadunk, összeütközhetünk; azt jelenti, hogy veszekedhetünk, kételkedhetünk egymásban, alternatívákat kínálhatunk. Azt jelenti: lehet, hogy ostobának és felkészületlennek érzem magam. Azt jelenti, hogy inkább ismételve, próbálkozások és tévedések útján vizsgáljuk meg a lehetőségeket, mintsem vakon végrehajtanánk az utasításokat. Úgy vettem észre, hogy a német színházművészek hajlamosak a túlzott *Auseinandersetzung*ra, ami elgyöngíti őket, és statikus, hidegfejú produkciókhoz vezethet. Az amerikaiak viszont a túlzott egyetértésre hajlanak, ez pedig felületes, átgondolatlan, könnyű művészetet eredményezhet.

Ennek az esszének a szavait könnyebb leírni, mint gyakorlatban végrehajtani a próbán. A félelemmel, irányvesztéssel és nehézséggel való szembesülés pillanataiban legszívesebben azt mondanánk, hogy „mára ennyi”, és hazamennénk. Ezeket a gondolatokat olyan elmélkedésnek szántam, amely segít nekünk távlatokat adni, és előmozdítja, hogy valamivel több hittel és bátorsággal tudjunk dolgozni. Brian Swimme soraival szeretném zárni:

„Hogyan fejezhetnénk ki érzéseket másképp, mint mélyen beléjük hatolva? Hogyan örökíthetnénk meg a gyötrelem rejtélyeit, ha nem úgy, hogy egygyé válunk a kinnal? Shakespeare élte az életét, kábultan annak fenségétől, írásaiban pedig megpróbálta megragadni, amit érzett, szimbolikus formában rögzíteni ezt a szenvedélyt. Az élet intenzitásába csábulva megjelenítette nyelvében ezt az intenzitást. És miért? Mert a szépség elkábította. Mert a lélek nem szoríthatja korlátok közé ezeket az érzéseket.”

FORDÍTOTTA: ROSNER KRISZTINA

Anne Bogart: *Terror, Disorientation, Difficulty*. In uő.: *Viewpoints*. Eds.: Michael Bigelow Dixon and Joel A. Smith. Smith and Kraus, 1995.



Sandra Fiedrich felvétele

## HOGYAN TETTEM SZERT AZOKRA A KÉSZSÉGEKRE, AMELYEKRŐL KÖNYVEMBEN SZÓ VAN?

Az alábbi fejezet arról szól, hogyan sajátítottam el az eddig ismertetett készségeket, illetve a korábbi fejezetekben tárgyalt munkához biztosít kontextust. Bepillantást nyújt néhány módszerbe, és bemutatja azokat a művészeket, akiknek gondolkodása és munkája alapul szolgált könyvemhez. Négy részből áll – mindegyik mérföldkő volt számomra a mesterség megértéséhez vezető úton: Sztanyiszlavszkij; Lev Dogyin rendezőmesterség-órái; magánórák rendezői mesterségből az Egyesült Királyságban; valamint az érzelmek biológiája területén végzett tudományos kutatómunka.

### Sztanyiszlavszkij

XIX. század végi keletkezése óta Sztanyiszlavszkij szellemi örökségét bizony sokszor félreértették. Máskor meg az őt övező tisztelet megakadályozta, hogy a módszer bizonyos aspektusaira rákérdezzenek, netán bírálhassák. Ugyanakkor írásai a mai napig rendkívül hasznos és praktikus munkafolyamatot körvonalaznak korunk színházcsinálói – különösen a rendezők – számára.

Amikor ma a próbateremben Sztanyiszlavszkijről beszélünk, nem a szigorú értelemben általa létrehozott rendszerre gondolunk. Gyakorlatait és elgondolásait az idők során megváltoztatták, kétségbe vonták és korszerűsítették, hiszen különböző gyakorlók szakemberek, a brazil Augusto Boalról a brit Sam Koganig továbbgondolták őket, illetve kísérleteztek velük. Ami ránk hagyományozódik, az hol Sztanyiszlavszkij saját írásain alapul, hol Boal és Kogan Sztanyiszlavszkij-interpretációin. Nemigen próbáltuk Sztanyiszlavszkij-értelmezésünk e kétfajta forrását megkülönböztetni –



Katie Mitchell

# A rendezői mesterség

ez a helyzet pedig érthető módon összevisszasághoz vezetett.

Ebből következően számos, manapság a próbákon használt rendezői eszköznek (például a figurák szándékai szétválasztásának vagy életrajzuk felépítésének) mind leírásában, mind terminológiájában kevés köze van Sztanyiszlavszkij munkájához. Sőt, egyes esetekben tanításait és írásait összezavarták, vagy félrefordítás miatt helytelenül értelmezték.

Például amikor arról beszélünk, hogy a drámát kisebb, jobban kezelhető részekre osztjuk, ezekre gyakran az „egység” szót használjuk. Maga Sztanyiszlavszkij ezeket a részeket az orosz „kuszki” szóval nevezte meg, amit „daraboknak” fordíthatunk. Ebben a szóban benne foglaltatik az utalás arra, hogy ezek egy egész tárgy – mint például egy porcelánváza vagy egy márványszobor – részei. Ez egyszerű, könnyen érthető fogalom. Az „egység” tudományosabban írt le ugyanazt a dolgot, viszont laboratóriumi asztalon fekvő fémtárgyak hideg és klinikai képzetét idézi fel. Nem kelt bennünk élénk képet arról a teljes organizmusról, amelyhez ez az „egység” vagy „darab” tartozik. Ez a hideg és intellektuális szó kedvüket szegheti a színészeknek.

Sőt, még a módszert Nyugaton először oktató tanárok akcentusa is zavart okozott. Ismerős lehet az „ütem” Sztanyiszlavszkij-féle fogalma – a kifejezés az egységek további felosztására szolgál. Sztanyiszlavszkij azonban sohasem használta ezt a szót. Ő az alegységeket „gyöngyszemeknek” (amikből az ékszerész nyakláncot fűz) nevezte. A legenda szerint Richard Boleslavskynak,<sup>1</sup> aki az 1920-as években az American Laboratory Theatre-ben a Sztanyiszlavszkij-féle rendszert tanította, olyan erős lengyel akcentusa volt, hogy tanítványai a „gyöngyöt” „ütemnek” hallották félre.<sup>2</sup> Úgy tűnik, hogy a nyugati színházi hagyományban a szövegelemzés egyik leggyakrabban használt terminusát egy kiejtési hibának köszönhetjük!

Sztanyiszlavszkij munkássága nem egyetlen kitüntetett elmélet vagy módszer. Ha szellemi művét nem rögzített, mozdíthatatlan rendszernek tekintjük, sokkal

hatékonyabban használhatjuk mindazt, amit felkínál. Sztanyiszlavszkij módszerei folyamatosan változtak, hiszen a munkája során adódó konkrét problémákra keresett válaszai megkövetelték, hogy haladjon és fejlődjön. Állandóan újra kellett gondolnia gyakorlatát, és néha, amikor elutasított egy módszert egy másik kedvéért, önellentmondásba keveredett.

Mindamellett Sztanyiszlavszkij munkássága nagyjából két részre osztható. Az első a „belülről kifelé” haladó munkát foglalja magába, amely a színész való életéből vett érzelmi emlékeit használja fel a figura érzelmi világának támasztékául. A második a „kívülről befelé” haladó munkát jelenti, amely a színpadi cselekvést [physical action] használja a figura érzelmeinek és jellemének kifejezési eszközéül.

Sztanyiszlavszkij a színészeknek korábban feltett „Mit érzel?” kérdéstől a „Mit csinálsz?” kérdéséig lépett tovább. E későbbi, a színpadi cselekvésről szóló tevékenységét saját gyakorlatomban hasznosabbnak találtam, mint a korábbi, az érzelmi emlékezettel foglalkozót. [...]

Sokan azt gondolják, hogy egy XIX. századi orosz művész gyakorlatai csak akkor hasznosíthatók, amikor XIX. századi orosz darabon dolgozunk. Pedig ez koránt sincs így. Sztanyiszlavszkij technikái a választott projekt vagy darab stílusától és műfajától függetlenül alkalmazhatók. Én használtam őket antik görög daraboknál (*Iphigeneia Auliszban*), kortárs drámánál (Kevin Elyott: *Szunyóka*<sup>3</sup>), absztrakt daraboknál (Martin Crimp: *a.N.N.a.*,<sup>4</sup> Samuel Beckett: *Lépések*), sőt még operáknál is. Emlékezzünk vissza, hogy Sztanyiszlavszkij nemcsak realista darabokat rendezett! Rendezett Shakespeare- és Jean Racine-drámákat is, vagy szimbolista műveket, mint például Knut Hamsuntól *Az élet szorítását* vagy Leonyid Andrejevától *Az Ember életét*. Munkássága mindig hasznunkra lehet, amikor olyan darabot állítunk színpadra, amelyben ama bizonyos emberi faj tagjai szerepelnek, függetlenül a kortól, amelyben játszódik, vagy a mű stílusától.

A Sztanyiszlavszkij-rendszer legjobb összefoglalását Jean Benedetti *Stanislawsky: An Introduction* című könyve nyújtja (Methuen, 1982). Mindössze nyolcvan oldalon tisztán, világosan tárja elénk Sztanyiszlavszkij elméletét és gyakorlatát.

Sztanyiszlavszkij maga három könyvet írt: *A színész munkája*,<sup>5</sup> *Egy színész felkészülése*<sup>6</sup> és *Életem a művészetben*.<sup>7</sup>

<sup>1</sup> Eredetileg: Ryszard Bolesławski.

<sup>2</sup> Az angol eredetiben „bead” és „beat”.

<sup>3</sup> *Forty Winks*.

<sup>4</sup> *Attempts on Her Life*.

<sup>5</sup> Gondolat, Budapest, 1988.

<sup>6</sup> Budapest, 1939, Hevesi Sándor fordításában; illetve Atheneum, Budapest, 1946, E. R. Hapgood autorizált angol fordításából magyarra átdolgozta Hegedűs Tibor. Ezenkívül hátrahagyott tanulmányaiból egy válogatás jelent meg magyarul *Az ismeretlen Sztanyiszlavszkij* címmel (Színháztudományi Intézet, Budapest, 1960).

<sup>7</sup> Gondolat, Budapest, 1957.



## Lev Dogyin rendezőmesterség-órái

Sztanyiszlavszkij szellemi örökségével a gyakorlatban először 1989-ben találkoztam, amikor a Winston Churchill Memorial Trust ösztöndíjával a kelet-európai rendezőképést tanulmányoztam. Összesen öt hónapot töltöttem Lengyelországban, Oroszországban, Grúziában és Litvániában, ezalatt előadásokat és rendezőmesterség-órákat néztem az összes jelentős színiiskolában és színházban. Minden órát gyakorló rendezők tartottak. Sztanyiszlavszkij szellemi öröksé-

**KATIE MITCHELL** (1964) az egyik legizgalmasabb, legtöbb vitát kiváltó mai brit rendező. Munkásságát eddig két Time Out-díjjal és egy Evening Standard-díjjal jutalmazták. 2009 januárjában az egyik legmagasabb brit kitüntetés, az Order of the British Empire-t vehette át.

Túlzás nélkül állítható, hogy az Egyesült Királyságban ő a Sztanyiszlavszkij-módszer legalaposabb ismerője, művelője, továbbgondolója, de kísérletezett a dán Dogma metódusával is. Színházi formanyelve újabban a film eszközeinek felhasználásával bővült. Szinte házi rendezőnek számít a National Theatre, a Royal Court és a Young Vic színpadán. Vendégnek hívták a stockholmi Királyi Drámai Színházba, a dublini Abbey Theatre-be és a milánói Piccolo Teatróba is. Leggyakoribb alkotótársai: Martin Crimp drámaíró és Vicky Mortimer díszlettervező. Operát is rendez. Ez év nyarán a Salzburgi Ünnepi Játékokon Luigi Nono *Ama szerelmes nagy napon* című művét állította színpadra. (Lásd a SZÍNHÁZ októberi számát.)

Tanít, illetve workshopokat tart fiatal rendezőknek. *The Director's Craft. A Handbook for Theatre* (A rendezői mesterség. Kézikönyv színházcsinálóknak) című műve 2009-ben látott napvilágot a Routledge Könyvkiadónál. A könyv a rendezést tanulóknak, illetve gyakorló, útkereső rendezőknek ad praktikus segítséget a dráma első elolvasásától a legutolsó előadást követő számvetésig. Az előszót a National Theatre művészeti igazgatója, Nicholas Hytner írta. Ő említi meg, hogy Mitchell munkája és tanítása referenciapontként szolgál a fiatalabb rendezőgeneráció számára. Úgy és annyit idézik őt – állítja Hytner –, ahogy annak idején saját generációja hivatkozott Peter Brook gondolataira.

Közlésünk a könyv záró fejezete.

gének szinte tudományos fegyelmeivel először Lev Dogyin, a szentpétervári Malij Tyeatr művészeti igazgatója elsőéves rendezőhallgatóknak tartott óráján találkoztam. Ő Borisz Zon tanítványa volt, aki pedig Sztanyiszlavszkijnél tanult.

Dogyint sötét hajú, zömök, szakállas embernek ismertem meg. Amikor belépett a terembe, az összes diák szépen felsorakozott. Mindannyian fekete harisnyát, fekete balettpapucsot és testre simuló fekete, rövid ujjú pólót viseltek. Oroszországban öt év a rendezőképzés; az első évben színészmesterséget tanulnak, végigjárva a Sztanyiszlavszkij-rendszer alapvető lépéscsoportjait. Aznap a diákok egy sor tanulmányt, vagy ahogy ők nevezték: „etűdöt” mutattak be olyan eseményekről, amelyek a mindennapi élet során megtörténhettek velük. Széket és asztalt szabad volt használniuk, minden egyéb tárgy csak képzeletben létezett. Az első diák azt választotta, hogy eljuttassa, hogyan inhalál, amikor nagyon meg van fázva. A gyakorlat közepén azonban Dogyin megállította.

– Miféle lakás ez? – kérdezte Dogyin.

– Az otthonom – válaszolta a diák.

– Magánlakás?

– Igen.

– Akkor miért viszed be az összes holmit, amire az inhaláláshoz szükséged van, a konyhából a hálószobába? Miért nem inhalálsz a konyhában vagy a fürdőszobában, ott, ahol az ehhez szükséges dolgok helyben vannak? Nincs logika abban, amit csinálsz! Ha beteg vagy, minek mászkálsz annyit? Ha valóban beteg volnál, a legkönnyebb és legrövidebb utat választanád.

– Már emlékszem, miért a hálószobában csináltam.

Amikor beteg voltam, volt valaki a konyhában meg a fürdőszobában.

– Ha erről van szó, akkor meg kell mutatnod ezeket a körülményeket. – Dogyin elhallgatott egy pillanatra, majd megkérdezte:

– Miért inhalálsz?

– Hogy jobban legyek.

– Mit érzel?

– A testem forró, fáj a fejem és a torkom.

– De miféle érzései vannak egy embernek ilyen tünetekkel? Nincs szerencséd, szakavatott emberrel állsz szemben: napokig nagyon meg voltam fázva. Próbáljuk megérteni, miféle érzésen akarsz úrrá lenni!

– A gyengeségen.

– Persze, hogy érzel ilyen testi tüneteket, de nem ez a legfájdalmasabb és a legnehezebb dolog. A legfájdalmasabb és a legnehezebb az, hogy szinte egy másik ember vagy. Úgy érzed, hogy semmirekellő vagy, mert nem bírsz kikelni az ágyból és dolgozni menni. Izzadsz, csapzott vagy, és gyógyszert szedsz. Egyáltalán,

miért akartál inhalálni? Egészen különös lelkiállatnak kell lenned ahhoz, hogy beteg létedre oda-vissza cipekedjél mindenfélét. Én a helyedben ezt gondoltam volna: „Inhaláljak-e, vagy inkább csak maradjak ágyban, és vegyek be gyógyszert?” Rádadásul amikor a tálba köptél, úgy csináltad, mintha színpadon lennél. De ha akkor köpsz, amikor beteg vagy, egészen más-képpen teszed. Te úgy tettél, mintha közönség előtt szerepeltél volna, hogy megrutasd, rossz állapotban vagy. Inkább úgy kéne csinálnod, mint a való életben! Azonkívül az arcodra tett forró törölköző érzetét pontatlanul játszottad el. Úgy tűnt, hogy nem volt rád hatással. Pedig ilyenkor az ember szeme könnyezik, a bőre ég. Mi ezt nem láttuk.

A diák hallgatott. Dogyin folytatta:

– Mi van a lábodon?

– Papucs.

– És még mi van rajtad?

A diák részletesen leírta a ruházatát, erre Dogyin kérdőre vonta:

– De hiszen a hideg konyhába mész ki, anélkül,



FENT:  
Az Ama szerelmes  
nagy napon című  
Nono-opera

JOBBRA:  
Kívánsághangverseny

Stephen Cumiskey  
felvételei



hogy valami meleget vennél magadra! Izzadsz. Inget kéne váltanod, különben tiszta víz leszel. Ebben az etűdben néhány percnyi valós életet kéne megmutatnod, amely a teljes testedet áthatja, a fejed búbjától a lábujjadig. Amikor az ember nagyon meg van fázva, az egyik legrosszabb érzés az, amikor a haja vége nedves lesz. Amikor ezt mondom, nem kitalálok valamit, hanem megpróbálom felidézni azt, amit én valóban

megéltem. Azt szeretném, hogy te is pontosan ezt csináld! Akkor most ismételd meg a gyakorlatot!

Az elcsüggedt diák újra kezdte az etűdöt. Leült az ágyra, a mellkasához emelte mindkét térdét, és átka-rolta. Dogyin azonnal megállította.

– Már rossz! Gondolkodj kicsit! Lázad van, és mivel a lázat nem tudod legyőzni, a tested kezd picit belela-



zulni. Magas lázad van, ezért nem tudsz világosan gondolkodni. Az agyadból a végtagjaidba – kar, láb, lábfej – tartó utasítások lassabban haladnak. Amikor egészséges vagy, nem érzed a testedet, de amikor beteg vagy, akkor elkezdted érezni. Most folytasd!

Ezen a ponton a diák kezdte láthatóan rosszul érezni magát. Láttam, hogy elpirult, és azt is, ahogyan munka közben megpróbálta leküzdeni a zavarát. Dogyin közbeavatkozott:

– Ne siess! Amikor beteg vagy, nem sietsz.

A diák igyekezett lelassulni. Lefeküdt az ágyra, és aludni próbált. Majd kinyitotta a szemét. Ekkor Dogyin közbeszólt:

– Sötét vagy világos van a szobában?

– Nappali fény.

– Jobban érzed magad vagy nem? Valamifajta logikája kell hogy legyen annak, amit csinálsz! Most nem világos, hogy nappal van-e vagy este. Ez a körülmény hatással kell legyen a tetteidre. Emlékezz arra is, hogy egész idő alatt valamire gondolsz!

A diák újra kezdte a gyakorlatot, felvett egy könyvet. Dogyin megállította:

– Könyvolvasással indítani egy etűdöt a lehető legkonvencionálisabb kezdet.

A diáknak ismét előlről kellett kezdenie, de Dogyin újra meg újra megállította, és elmondta az észrevételeit. Ez a „vizsgáztatás” eltartott körülbelül egy óra hosszát.

Az eljárást először kegyetlennek tartottam. De menet közben rájöttem: ez volt az egyetlen módja annak, hogy Dogyin megtanítsa a külső és belső részletekre való odafigyelés megfelelő szintjét. Az a precizitás, amelyet megkövetelt a tanítványaitól, bámulatot kellett – nem utolsósorban azért, mert mindez intenzív megfigyelést és koncentrációt igényelt tőle magától is. Láttam, hogy a gondolatokat és a cselekedeteket egyforma pontossággal tudta értelmezni. Irigyeltem ezért a képességéért, és később én is ezt a készséget igyekeztem kifejleszteni magamban. Volt valami tudományos kibeszélés abban, ahogyan Dogyin ragaszkodott a cselekvés logikájához; és ezt mint a jelenetek elemzésének és felépítésének módszerét én is átvettem tőle. Azt is észrevettem, hogy Dogyin fő érdeklődése a viselkedésre irányult, nem a szavakra. Végül, és ez a legfontosabb, megfigyeltem, hogy soha nem ködösített – minden megjegyzése konkrét és specifikus volt. Ez volt a legfontosabb lecke, amit Dogyin meglehetősen vérfagyasztó óráján megtanultam; ezáltal olyan próbaközhöz jutottam, amelyet azóta is használok a színészekkel való munkám során. Ez a vezérelv áll a könyvemben leírt összes segédeszköz és feladat mögött.

## Magánórák rendezői mesterségből

### az Egyesült Királyságban

Kapcsolatom tíz év múlva újult meg az előbb leírt munkamódszerrel, ekkor ugyanis mintegy rendezői munkám továbbfejlesztéseként magánórákat kezd-

tem venni, amelyek rugalmasan igazodtak munkarendemhez.

Két tanárom volt: Tatjana Olear és Elen Bowman. Tatjana színészként végzett Lev Dogyinnál a Leningrádi Állami Színházi, Zenei és Filmművészeti Intézetben;<sup>8</sup> hat évig játszott Dogyin társulatában, utána Olaszországba költözött.

Elen színészi végzettségét a londoni Royal Academy of Dramatic Arton szerezte, majd három évig rendezést tanult az orosz emigráns Sam Kogannál a londoni School of the Science of Actingben. Ezt követően rendezőként dolgozott.

Sam Kogan a GITIS-en tanult Moszkvában, és neki is (akárcsak Anatolij Vasziljevnek) a Sztanyiszlavszkij-tanítvány Maria Knyebel volt a mestere.

Tatjana és Elen is a Sztanyiszlavszkij-rendszer egy változatát oktatta. Legfőbb céljuk az volt, hogy olyan egyszerű és hatásos nyelvet találjanak, amellyel a színészhez és a közönséghez egyaránt lehet szólni. A kettejük tanítása közötti különbség a Sam Kogan-féle iskola volt. Kogan ugyanis elmegyógyászati ápolóként dolgozott Oroszországban, s metódusának sajátos aspektusa a színész fejében végbemenő mentális folyamatok alaposabb vizsgálata.

Ez a könyv számos olyan gyakorlatot tartalmaz, amelyet e két tanáromtól tanultam. Sokkal tartozom nekik azért, hogy megmutatták, hogyan lehet Sztanyiszlavszkij módszereit a próbateremben egyszerűen és világosan felhasználni. Ezen túlmenően kapcsot jelentettek Dogyinhoz, Koganhhoz és rajtuk keresztül Sztanyiszlavszkijhoz. Úgy érzem, gyakorló szakemberek olyan sorához csatlakozom általuk, amelynek minden tagja jól bevált eszközöket gyarapít tovább saját kultúrájának és korának hatásaival.

## Az érzelmek biológiája területén végzett

### tudományos kutatómunka

Sztanyiszlavszkij megértéséhez vezető utam utolsó szakaszához 2003-ban érkeztem el, amikor a National Endowment for Science, Technology and the Arts<sup>9</sup> ösztöndíjával a színpadi cselekvésről szóló, kései munkáját tanulmányoztam. Sztanyiszlavszkij-kutatásom során akadtam egy jelentős XIX. századi filozófusra, William Jamesre<sup>10</sup> tett utalásra. James 1884-ben írt *Mi az érzelem?* című esszéje nyilvánvaló hatással volt Sztanyiszlavszkij kései munkásságára. James megfigyelése szerint amikor életveszélyes helyzetbe kerülünk, először testileg reagálunk a szituációra, és csak utána tudatosítjuk az adott fizikai reakció jelentését. Példaképpen azt az esetet hozza fel, amikor valaki egy medvével találkozik az erdőben. James előtt úgy vélték, egy medvével találkozáskor megijednénk, és utána elszaladnánk. Ő azonban valami mást figyelt meg. Azt vette észre, hogy ha meglátjuk a medvét, megfordulunk és futni kezdünk, és csak ezután tudatosítjuk, hogy félünk.

<sup>8</sup> Mai nevén: Állami Színiakadémia.

<sup>9</sup> A kutatást és innovációt támogató legnagyobb független brit tudományos és művészeti ösztöndíj.

<sup>10</sup> William James (1842–1910), amerikai pszichológus és filozófus (az író Henry James testvére).



Első pillantásra ez apró módosítás. Ugyanakkor gyakorló színházi szakemberek számára, akiknek munkája az emberi érzelmek pontos ábrázolása és közvetítése, ez potenciálisan óriási különbség. Itt ugyanis olyan módon tekintünk az érzelmekre, hogy elválasztjuk a fizikai reakciót a tudattól és azoktól a szellemi folyamatoktól, amelyek a tudatosítás pillanatát követik. Ez az érzelmeken való munka olyan módját mutatja meg, melyben újratemtjük azok testi megjelenési formáját vagy létrejöttük körülményeit. Megértettem, hogyan hathattak James megfigyelései az 1890-es években Sztanyiszlavszkijnak a színpadi cselekvéssel kapcsolatos munkájára, de azon tűnődtem, vajon ezek a megfigyelések ma is megállják-e a helyüket, és a kortárs színházi gyakorlat hasznára lehetnek-e.

Ezek a kérdések vezettek el António Damásio<sup>11</sup> portugál származású amerikai neurológiai kutató munkájához, aki a tudattal foglalkozik. *The Feeling of What Happens*<sup>12</sup> (A történés érzése) című könyve az érzelmeket tanulmányozza, hogy megértse a tudat működését. Rájöttem, hogy William Jamesnek az emberi érzelmekkel kapcsolatos több mint száz évvel ezelőtti megfigyeléseit nem vetette el a neurológia tudománya – bár a modern, agyefotografáló technikák révén teljesebb és komplexebb kép alakult ki az érzelmek működéséről.

Damasio, akárcsak James, amellett érvel, hogy egy érzelem elsősorban a test szemmel látható megváltozásából áll. Ez a változás az arckifejezésünkből, a hangunk tónusából, a testtartásunkból, sőt még belső testi folyamatokból is kiolvasható. Körülbelül fél másodpercnyi intervallum van a stimulus (a medve látványa az erdőben) és az érzelem (a félelem) tudatosítása között. Mire ráeszmélünk, hogy mi is történik velünk, már néhány méterre elszaladtunk a medvétől.

Az érzelem testi változásként való definiálása, valamint a fél másodpercnyi késés az inger és az érzelem tudatosítása között a színészekkel az érzelmeken folytatott munka új módszerét nyújtotta számomra. NESTA-kutatásom részeként ezeket az ötleteket workshopok sorozatán kezdtem kipróbálni.

James megfigyelése az érzelmek késleltetett felismeréséről kiállta a gyakorlati próbát. Arra is rájöttem, hogy a színészek a színpadon diszkrétebb és izlésebb változatát mutatják be az érzelemnek, mint ahogyan az a valóságban megszületik bennünk. Ez a felfedezés fontos referenciaponttá vált a színészekkel való munkám során, és radikálisan megváltoztatta a módot, ahogyan az érzelmeket a színpadon ábrázolom. Fokozatosan felismertem azokat a nem élethű gesztusokat és cselekvéseket, amelyek a romantikus színházi konvenció részeit képezték, és kezdtem ki-gyomlálni őket a színészek játékaiból. Kijózanító volt megértenem azt is, hogy van az agynak egy része,

amelynek az a feladata, hogy más emberek érzelmeit felismerje, illetve hogy másokról úgy nyerünk információt, hogy a testbeszédüket „olvassuk”. Ha a színpadon az érzelmek megjelenítése során kihagyunk az érzelmek kifejezésében létfontosságú testi folyamatokat, akkor lehet, hogy az érzelem nem lesz világos a közönség számára. Rájöttem, hogy a nézők az által tudják olvasni azt, hogy mi zajlik valakiben *belül*, hogy látják, mi történik *kívül*.

E felfedezések eredményeképpen a közönséghez való viszonyom radikálisan megváltozott. Többé nem számított, hogy a színészek érezzék az adott érzéket; most már az volt fontos, hogy a közönség érezze őket. Az volt a lényeg, hogy az érzést a színészek a testükkel pontosan visszaadják. Ezt megtehették belülről kiindulva, az érzelem újrafelidézésével (visszaemlékezve arra, amikor ugyanezt megtapasztalták a saját életük során), vagy kívülről, majdhogynem klinikai rekonstrukciójával annak, amit a test tesz, amikor egy adott érzelem éri. Ezek a felfedezések rávilágítottak arra, hogy miért érdekelte Sztanyiszlavszkijt a színpadi cselekvés. Rájöttem, hogy rendszere azért állta ki az idő próbáját, mert néhány alapvető fiziológiai igazságot fogalmazott meg benne. Amikor a színész munkájáról beszélek, vagy alakításán dolgozom, fő hivatkozási pontom a pszichológia helyett az érzelmek fiziológiája lett.

FORDÍTOTTA ÉS A JEGYZETEKET ÍRTA:  
TRENCSÉNYI KATALIN

## ÚJ VEZETŐSÉG A KRITIKUS CÉHBE

A Színházi Kritikusok Céhe 2009. szeptember 23-án tisztújító közgyűlést tartott. A jelen levő tagok elfogadták a korábbi vezetőség – Szűcs Katalin Ágnes elnök, Stuber Andrea és Urbán Balázs vezetőségi tagok – lemondását. A határozatképes közgyűlés Tompa Andreát elnöknek, Jászay Tamást és Rádai Andreát vezetőségi tagnak választotta.

Az új vezetőség fő célja a színikritika szakmán belüli és azon kívüli helyzetének hatékony és békés rendezése. Fontosnak tartja, hogy a minőségi színikritika könnyebben utat találjon előadókhoz és nézőkhöz egyaránt. Ennek érdekében vitatott vagy nagy érdeklődésre számot tartó előadások apropóján Kritikus Óra címmel moderált beszélgetéseket tart, ahol a közönség aktív részvételére is számít. Be akarja indítani a szervezet honlapját, mely hasznos információkat szolgáltat kritikusoknak, színházi szakembereknek és az érdeklődő közönségnek. A céh új vezetése a szervezet már meglévő nemzetközi kapcsolatait kívánja árnyaltabbá tenni például azzal, hogy fesztiválokhoz kapcsolódva Európa vezető kritikusait „csábítja” Magyarországra. Hosszabb távú tervei között a kritikusképzés és -utánpótlás lehetőségeinek rendszerezése, a kritikusi életút vonzóvá tétele is szerepel.

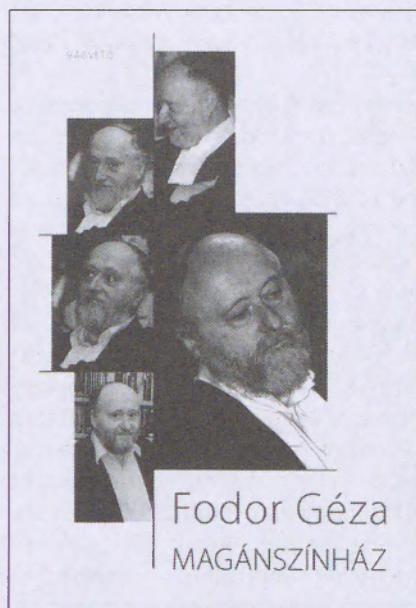
<sup>11</sup> António Rosa Damásio (1944), behaviorista neurológus és idegtudományi kutató [neuroscientist].

<sup>12</sup> *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*. Houghton Mifflin, Harcourt, 2000.

Koltai Tamás

## A művekben élő

FODOR GÉZA: MAGÁNSZÍNHÁZ



A dolgok természete folytán valakiből előbb lesz néző, és – ha egyáltalán – csak utána teoretikus (esztéta, dramaturg, kritikus). A teoretikusok egy része idővel elfelejti, hogy valaha néző volt (belőlük lesznek az élményhiányos íróasztali fafejek), más részük ugyan hivalkodva hivatkozik rá, hogy megmaradt „egyszerű” nézőnek, de mivel nem látja, amit néz, tehát nézőnek is rossz, teoretikusnak sem lehet jó (belőlük lesz a gondolat, tudás és stílus nélküli színházi napszámos vagy újságíró).

Fodor Géza a legkiválóbb teoretikus és a legkiválóbb néző egy személyben. Volt – egy éve már, hogy így kell mondanunk. *Magánszínház* című, a Magvetőnél megjelent gyűjteményes kötetének anyagát még ő maga állította össze olyan írásaiból, amelyek, egy híján, különböző folyóiratokban és kiadványokban jelentek meg 1996-tól, de főként a 2000-es években. Az egyetlen kivétel, az itt először publikált „*O statua gentilissima*” című dolgozat pregnantan mutatja szerzőjének kivételes teoretikus karakterét. A cím – magyarul „Ó, méltóságos kőszobor” – Mozart *Don Giovanni* című operájának egy frázisa, a temetőjelenetben hangzik el, amikor Leporello gazdája többszöri unszolására

megszólítja és vacsorára hívja a Kormányzó síremlékét. Fodor a megszólított, majd fejbőlintó szobor megjelenítését, színpadi beállítását elemzi végig húsz különböző előadás temetői, illetve vacsorajelenetében, ahol a szobor meg is szólal, és kézfogással a pokolba rántja Don Giovannit. Az ismertetéssel párhuzamosan az írás feltárja az úgynevezett *színpadi konvenció* működésének színház történeti alakulását. A konvencióét, amelynek létezése, érvényessége, működése „a művészetek nagy korszakaiban a nagyság egyik feltétele... s nemcsak esztétikai értelemben”. Olyan „struktúrasémákról [van szó], amelyekre hagyatkozhat az alkotó”, s amelyeket a produkció létrehozói és nézői egyaránt elfogadnak. Példaként említi a legősibb konvenciók egyikét, azt, hogy a színész az előadás idejére egy színpadi figura, mondjuk, Hamlet vagy Don Giovanni lesz. A Mozart-opera előadási konvenciói közé tartozott az említett jelenetekben a szobor szoborszerű megjelenítése, gyalog vagy lóháton, mozdulatlanul vagy mereven lépkedve, páncélt utánzó jelmezben vagy kőálcában, amelynek csak az arcát helyettesíti az énekes a sajátjával. Ez a konvenció különböző, a lényegét nem érintő változtatásokkal egészen 1980-ig, Peter Sellars rendezéséig tartott. Sellarsnál a Kormányzó fekete öltönyös, csokornyakkendősi úriember egy építkezési munkagödörben az amerikai Harlem nyomornegyedében, a vacsorajelenet végén pedig nincs kézfogás, és a pokolra szállást különleges vízió keretezi. Sellars tehát – Fodor Géza szerint – felmondta az általa romantiko-klasszikus paradigmának nevezett, a *Don Giovanni* előadására vonatkozó konvenciót. Nemcsak ebben a két jelenetben, hanem az előadás egészével. Vagyis nem excentrikus ötleteket valósított meg, hanem radikálisan újraértelmezte a művet. Fodor már ezzel, az újraértelmezés fogalmának teoretikus legitimálásával a vérbeli néző – ettől kezdve mondjuk így: színházi ember – szilárd pozícióját foglalta el, a skolasztikus könyvtári ember álláspontjával szemben. Ennél fontosabb, hogy leszögezi, nincs világvége, a régi konvenció széthullása annak ellenére sem tragikus, hogy nem jött létre kényelmes új kon-

venció. Ma minden jelenetet és minden előadást újra ki kell találni. Látszólag mindent szabad, ami azal jár, hogy nehéz különbséget tenni a „mély interpretáció”, illetve a „humbug”, a „blöff” között. Ez a kényelmes konzervatívok számára talán szomorú, a gondolkodásra és alkotásra képes színházi emberek szemében viszont termékeny következmény.

A színházi ember kivételes esztétikai tudással és műveltséggel felvértezett szemlélete végigvonul a könyvön. Ebből az aspektusból a legérdekesebb a *Shakespeare Hamlet-„filmje”* című írás, amely sorra veszi az úgynevezett shakespeare-i felületesség miatt hagyományosan következtetlennek, ellentmondásosnak tartott helyeket a darabban. Például, miért mondja Hamlet, hogy a túlvilágról nem tért meg utazó, amikor az imént beszélt apja szellemével. Vagy miért írja le Horatio úgy az öreg királyt, mint aki egykor személyesen látta, hiszen akkor legalább negyvenévesnek kellene lennie, főleg ha hiszünk a Sírásónak, aki szerint a király harminc éve halt meg, és Hamlet is ennyi idős, amiben szintén van okunk kételkedni. És így tovább, a példák száma jóval több, mint egy tucat. Fodor – minden hely részletes elemzését követően – álproblémának ítéli az egész kérdésfelvetést. „A Shakespeare-dráma kompozícióját – írja – a színházi befogadás szituációja határozza meg, következésképpen elsődleges feladata a közönség figyelmének irányítása.” Ennek megfelelően a szóban forgó helyeket a közönségre gyakorolt hatás szempontjából kell megvizsgálnunk, s ha így teszünk – a dolgozat szerzője megteszi helyettünk –, látni fogjuk, hogy „célracionális” vagy „értékrationális” szempontból ezek a következtelenségek „vagy közvetlenül értelmes összefüggéseket teremtenek, vagy kiszűrnék olyan elemeket, amelyek megnehezítenék értelmes összefüggések tiszta érvényesülését”.

Az említett írások – az egyik egy drámai műről, a másik egy operáról – leképezik Fodor Géza érdeklődési és tevékenységi körének két nagy területét. Csak egy olyan írás van, amelyik epikus műveket elemez – ez Asbóth János *Álmok álmodója* és Szerb Antal *Utas és holdvilág* című

regényének motivikus összevetése. A legmeglepőbb kapcsolódási pont az opera „fölfedezése” az ógörög tragédiában, az erről szóló tanulmány címe: *Egy antik „operajelenet”* (A muziké Aiszkhülosz Agamemnónjának Kasszandra-jelenetében.) A „legelméletibb” a színházzal mint morális intézménnyel foglalkozó Rousseau újravizsgálása: *Termékeny rosszhiszeműség* (Rousseau színházkritikája).

A legizgalmasabbak, legalábbis a mezei olvasó és a gyakorló színházi ember számára, minden bizonnyal a művek értelmezési vagy interpretációs problémájába egy-egy fénynyalábbal bevilágító briliáns dolgozatok. Egy drámai és egy operai – az Othellóról és a Lohengrinről. Az előbbi (*A mór Velencéje*) pompás elemzése annak a kollízióknak (összeütközésnek), amely egy már-már mitikus hős kalandos múltjával együtt is egyszerű, „egzotikus világa” és Velence „emberi viszonylatokban szövevényes európai kis világa” között lejátszódik. Illetve magában a hősben, Othellóban, aki saját belső valóját teszi eme összeütközés terepévé. A szövegidézetekkel gazdagon illusztrált, lucidus gondolatmenetét lebilincselő stílusban közvetí-

tő írás a Fodor-féle ideáltipikus eszszé perfekt megvalósulása. Nem írhatom, hogy a *legjobb* megvalósulása, mert a többi is ilyen. Mindenesetre megkerülhetetlen azoknak, akik az *Othello* színpadra állítását valamennyire is komolyan veszik.

A másik, a *Lohengrin*ről szóló eszme-futtatás egyetlen jelenetben, a második felvonás Ortrud–Friedrich Telramund kettősében a *Ring*-tetralógia felé mutató „mitikus” Wagnert, aki itt, talán ösztönösen, egyértelmű zenei-interpretációs jeleket hagyott Ortrud alakjának jelképesstatikus színpadi beállítására vonatkozóan, szemben azokkal a rendezőkkel (gyakorlatilag az összesel), akik nem veszik észre vagy figyelmen kívül hagyják ezeket a sugallatokat. Fodor itt rámutat arra a diszkrepanciára, amely a Wagner korabeli – és a Wagner utáni – színházi konvenció és a zeneszerzőben latensen élő vizuális igény között keletkezett. Az utóbbi „öntudatlanul” is stilizált színpadot kívánt volna, amely nemsokára megszületett a zseniális díszlettervező, Adolphe Appia munkáiban – a *Lohengrin*hez is volt szcenikai terve –, de a konvenció szorításában sokáig nem vergődhetett felszínre. (Az operá-

ban egészen az 1950-es évek Új-Bayreuthjáig.)

Mondanom sem kell, hogy Fodor Géza a művekkel kapcsolatos esztétikai és interpretációs kérdéseket új megvilágításba helyező írásai impozáns filológiai előzményekkel, illetve háttértörténettel megtámogatva, dúsán lábjegyzetelve jelennek meg; olykor még az idegen nyelvű tanulmányok vagy (a daraboknál) szerzői instrukciók magyar fordításából kimaradt mondatokat (!) is közli. Ebben a gondosságban, sőt – megkockáztatom – szenvedélyben ugyanolyan *személyesség* nyilvánul meg, mint a kötet végére került két, emlékező-búcsúztató írásban a jó barát Petri Györgyről és a szerző „operai magánmitológiájának” egyik főfigurájáról, Blum Tamásról. Ha másból nem, ezeknek a visszafogottan *érzelmes* memoároknak a révén közelebb juthatunk Fodor Géza szigorú tárgyiasággal elfedett belvilágához. Blum alakjának felidézésével, aki a rigorózus dogmatikusokkal szemben fordítóként és karmesterként maga is pezsdító szellemű virtuóz volt, a művekben élő színházi emberhez.

Magvető Kiadó, 2009

Darvay Nagy Adrienne

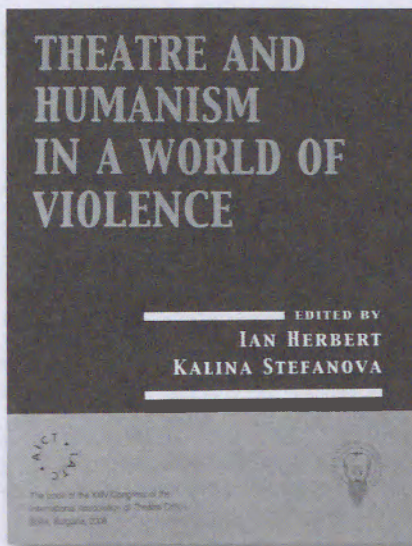
## Vitakönyv az erőszakszínházról

Az IACT XXIV. Kongresszusát 2008 áprilisában, Szófiában tartották. A posztmodern izmusok korában a különböző földrészekről Bul-

gáriába sereglett színikritikusok elsősorban arra keresték a választ, hogy ebben a kíméletlen világban, miközben a színházban is egyre „trendibb” az erőszak, lehet-e még egyáltalán tere a humanizmusnak. E kiábrándító helyzetben hasonlóan fontos kérdésként vetődött fel a kritikai morál, etika és hivatásgyakorlás, a színikritika-írás határainak, lehetőségeinek és kötelezettségeinek a számbavétele is. Vagyis hogy a „kizökkent időt” – a bolgár szerkesztő *Hamlet*ből vett idézetével szólva – vajon a kritikus „született-e helyretolni”. Ennek megfelelően a konferencia témája: *Színház és humanizmus az erőszak világában* – és ugyanez lett a címe annak a kötetnek, amelyet az elhangzott dolgozatokból Ian Herbert és Kalina Stefanova szerkesztett. Az előb-

bi, azaz az IACT akkor leköszönt, örökös tiszteletbeli elnökének ajánlója szerint: „ez a könyv nem egyszerűen csak a kongresszuson felolvasott tanulmányok gyűjteményét tartalmazza, inkább meghívja az olvasót, legyen tanúja egy nagyon is élő eszmecserének sőt gyakran közelharcnak – a humanizmus végzetéről és az erőszak szerepéről a színházban.”

A kötet mottójául választott két Martin Luther King-szövegrésszel, illetve a saját írással is megjelenő Alvis Hermanis kiemelt idézetével együtt a nemegyszer valóban éles vita mindenekelezt egy jóval szűkebb, ám az utóbbi időben nagyon is reflektorfénybe került terület, az ún. *in-yer-face theatre* körül zajlott. Nevezetesen a Sarah Kane, Mark Ravenhill, Enda Walsh, David Harrower, Marius von Mayenburg (és folytathatjuk a sort) nevével fémjelzett „új európai dráma”, illetve legfőbb színpadi megvalósítói (Krzysztof Warlikowski, Thomas Ostermeier, Frank Castorf, Romeo



Castellucci stb.) és előadásaik ellentmondásos sikere szította a kedélyeket. Az irányzat legádázabb hívei ugyanis vagy generációs harcot hirdetnek, vagy egyszerűen lefasisztázzák, „konzervatív vaskalaposnak” minősítik mindazokat, akik akár egyetlen rossz szót szólnak az „igazi valóságot kíméletlen őszinteséggel feltáró” darabok ellen. Holott lehet, hogy nem is magával az alpművel vagy a durvának tartott kifejezési formákkal, sokkal inkább az interpretáció szakmai hiányosságaival van problémájuk. A másik oldalon pedig ott vannak az irányzat vehemens ellenzői, élükön a vitatott „divatot” teoretikus szinten megkérdőjelező horvát Sanja Nikčević, aki intellektuálisabban ugyan, de hasonló heveséssel átkozná ki és el az egész jelenséget, minden művelőjével együtt.

A hat részre osztott könyv kritikusok által írt fejezeteit mindig egy-egy alkotó, vagyis *A színházcínáló nézete* vezeti be. Ezek közül különösen érdekes David Edgar angol drámaírónak az első részt (*Erőszak kontra Humanizmus*) lezáró, *A vértől és mocsktól a karosszékig és a zsöllyékig* (általam kissé finomított) című átfogó esszéje a kilencvenes évek „brit új írásáról”, mely az irányzat kiváló oka- it és körülményeit ugyancsak pontosan világítja meg.

A további fejezetcímek szintűgy beszédek: *A kritikus mint állampolgár* című második részben található Carmen Stanciu Romániáról szóló beszámolója is, amelynek különösen az új európai dráma egyik sajátos román válfajával foglalkozó része figyelemre méltó. Tudniillik a fiatal bukaresti rendezők által létrehozott „Teremtsd meg a magad közösséget” elnevezésű projekt résztvevői a szadomazochisták, drogosok, homoszexuálisok, leszbikusok, öngyilkosok, társadalmilag kirekesztettek és egyéb másságokat képviselők kemény életén túl a „járulékos áldozatok” körét alaposan kiterjesztették. Elsősorban a fővárosban folytatják vizsgálódásaikat, és igyekeznek odafigyelni azokra a szociális devianciáktól szenvedő volt lakásvásárlókra is, akiket kiköltöztettek az államosításkor elkobzott és most az eredeti tulajdonosnak visszajuttatott otthonukból; továbbá a hátrányos helyzetű gyerekekre, valamint az olyan városlakókra is, akik félbemaradt vagy ledőzerolt romhalmazok szomszédságában kénytelenek élni. A projekt egyik legismertebb résztvevője Gianina Cărbunariu, aki talán a nemzetközileg legtöbbet játszott ifjú román drámaíró, maga is rendező.

Mindazonáltal az IATC-nek nem pusztán európai tagjai vannak, így például a kötet *Nemcsak a vér és sperma* című harmadik fejezetéből világosan kiderül, hogy egy iráni vagy egy dél-afrikai színházi szakember a hétköznapi élet és a színház viszonyában egészen másfajta, néha sokkal kegyetlenebb és félelmetesebb erőszakkal szembesül saját hazájában.

Kifejező a negyedik rész *További pillanatképek a globális színházi faluból* című is. Itt találjuk Tomasz Milkowski *Erőszak? Semmi különös* című esszéjét, amelyben a lengyel kritikus többek között ezt írja: „A fiatal drámaírók diagnózisa egyáltalán nem pozitív; világunk veszélyben van, telve tragédiával, kegyetlenséggel, vérrel és erőszakkal. Ők jelképezik az új, posztkommunista, elveszett nemzedéket. Túl fiatalok ahhoz, hogy annak idején részt vehettek volna a Szolidaritás mozgalomban, és túl idősek, hogy ma elégedettek legyenek a sorssal. Van-e egyáltalán bármiféle reményük? Ez a mi színházunk egyik legfontosabb kérdése.”

A könyv végét a Színkritikusok Nemzetközi Szövetségének román szekciója által 2006-ban, az IATC megalapításának ötvenedik évfordulója tiszteletére létesített Thália-díj második nyertesének bemutatására szánják. Az elismerést 2008-ban a francia Jean-Pierre Sarrazac kapta, akit Jean-Pierre Han, a Francia Kritikusok Szakszervezetének elnöke méltatott. Az „utóirat” gyanánt a kötetbe került hatodik fejezet az amerikai rendező és színházkutató Richard Schechner tanulmányát tartalmazza, amelyet a 2008-as Európai Színházi Díj átadásához kapcsolódó, ugyancsak Thessalonikiben megrendezett kritikus szimpóziumra írt az „öt avantgárdról”.

A teljes könyvet végigolvasva nem csupán az ambivalens érzéseket kiváltó erőszakszínházi irányzat ellentétes szakmai megítélésével ismerkedhetünk meg, de az egyes országok, illetve egészében a világ jelenlegi színházi életének keresztmetszetével is. Mindazoknak ajánlom ezt a remek körképet, akiket érdekel, mi történik mások színháza táján, és – bár úgy tűnik, magyarországi résztvevője nem volt a kongresszusnak – szeretnének elgondolkodni azon, hogy a szintézisben vajon hol helyezkedhet el az itthoni színjátszás.

*Theatre and Humanism In A World Of Violence*. Edited by Ian Herbert & Kalina Stefanova. St. Kliment Ohridski University Press, Sofia, 2009, 287 pp.

The present issue opens with two contributions to the problems of present-day contemporary playwriting. The views of writer Endre Kukorely, selector for the 2007 Pécs Festival of Hungarian theatre, are followed by Noémi Herczog's conversation with another writer and playwright, László Garaczi.

Noémi Herczog also opens our column of reviews; Andrea Rádai and Róbert Markó follow, all of them with reviews of the same play: Chekhov's *The Three Sisters*, as performed by the Illyés Gyula Hungarian National Theatre of Beregszász/Beregovo (Ukraine), the Kecskemét theatre and the Hungarian company of the Northern Theatre of Szatmárnémeti/Satu Mare (Romania). Further productions are reviewed by András Sztróckay (Brecht: *The Caucasian Chalk Circle*, Tatabánya), László Gerold (Shakespeare: *The Tempest*, Hungarian theatre of Újvidék [Novi Sad], Serbia), Róbert Markó (Sándor Márai: *The Rebels, the Ark*) and László Kolozsi (Eric Idle – John Du Prez: *Spamalot*, Madách Theatre).

Critics of the recent dance productions are Csaba Kutszegi, Annamária Szoboszlai, Ákos Török and Virág Vida. They saw, respectively, Dóra Barta's *Bifidus essensis or Madness on High Heels*, based on works by Bret Easton Ellis, *Fissures* and *The Double Side Syndrom*, a double bill by Zoe Scofield, resp. Anna Réti and Milán Ujvári, *Dunes* by Ferenc Fehér and finally, *The Bahs*, a joint work of the Akram Khan Company and the National Ballet of China.

A longer conversation follows: Judit Rác talked to Magdolna Parditka and Alexandra Szemerédy, two young Hungarian female directors working abroad.

As an epilogue to our column of summer festivals, László Deme sums up the XVth Debrecen Review of Alternative Theatre where the program has been selected by György Karsai.

A glance toward the past: Zoltán Imre evokes the 1955 revival of our national classic, *The Tragedy of Man* by Imre Madách at the National Theatre; the performance meant a breakthrough, since the monumental work was considered by the official leftist ideology of the period as pessimistic and idealistic.

World theatre is represented this time by U.S. director Anne Bogart and British director Katie Mitchell. Krisztina Rosner introduces Bogart and her SITI Company, to be followed by an essay of the director herself, titled „Terror, Disorientation, Difficulty” and by Mitchell's thoughts on the director's craft.

In our Book Review Tamás Koltai presents *My Private Theatre*, a collection of writings by Géza Fodor, outstanding critic, aesthete, literary manager recently deceased, while Adrienne Darvay Nagy discusses a collection of lectures heard at the XXIV. Congress of the International Association of Theatre Critics (IATC) on the topic of violence in the theatre.

The playtext annexed to this issue is *Chaos*, a work by Finnish author Mike Myllyaho, in the adaptation of Yvette Jankó-Szép.



A Katie Mitchell rendezte Ama szerelmes nagy napon

(Salzburgi Ünnepi Játékok)

Stephen Cumiskey felvétele

OPERA

MAGYAR ÁLLAMI OPERAHÁZ HUNGARIAN STATE OPERA

Premier » 2009. november 7., 8.

# Karamazov testvérek

*Boris Eifman balettje*

Magyar Nemzeti Balett

[www.opera.hu](http://www.opera.hu)

# SZÍNHÁZ

A MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG FOLYÓIRATA

DRÁMAMELLÉKLET 2009. NOVEMBER

Mika Myllyaho

## KÁOSZ

(2007)

Fordította: Jankó-Szép Yvette

### KÁOSZ A RENDBEN

*Egy kortárs drámáról és szerzőjéről, akit iskolában (is) tanítottak írni*

Mika Myllyaho a Helsinki Színiakadémián végzett 1999-ben, papírforma szerint színházrendezőként. Már akkor ígéretes tehetségnek számított, s hamarosan a Nemzeti Színház és az ő vezetésével működő Ryhmäteatteri (Csportszínház) rendezőjeként jelentős kritikai és közönségsikereket aratott Shakespeare-, Alexis Kivi- és Brecht-értelmezéseivel (*Hamlet*-rendezését a Salzburgi Ünnepi Játékokra is meghívták).

S bár segédkezett színháza nem egy produkciója szövegének át-, illetve megírásában, első saját drámája, a számos mozzanatában önéletrajzi ihletésű *Pánik*, mely utóbb egy trilógia első darabjának bizonyult, 2005-ig váratott magára. A három nagyszerűen megrajzolt, harmincas éveiben járó férfi – Almodóvar filmcímét kölcsönözve – „teljes idegösszeomlását” bemutató komédia a szerző rendezte nagyszerű ősbemutatón s az azt gyorsan követő újabb premiereken is zsúfolásig telt házakat vonzott.

A *Pánikot* Magyarországon a PanoDráma mutatta be először felolvasó színházi formában Rába Roland rendezésében, s nagy sikerén felbuzdulva az akkor befogadóként működő Nemzeti Színház 2009. október 10-én saját produkciójaként vitte színpadra az eredeti szereposztással és rendezővel.

A trilógia második darabja, a 2008-as *Káosz* három harmincas nőről szóló fekete komédia, mely a *Pánik*nál talán kevésbé kerek, ám mélyebb és bonyolultabb dráma, ráadásul három gazdag, sőt parádés női szerepet kínál, hiszen a barátnőket, Sofiát, Juliát és Emmiát játszó színésznőknek hét másik figurát is életre kell kelteniük, még hozzá elsősorban az életüket pokollá vagy éppen földi paradicsommá tevő, vas-kos szarkazmussal ábrázolt férfiakét.

Az ősbemutató a finn színházi szokások ellenére több mint fél évig volt műsoron a Ryhmäteatteriben (ez ott nagyon nagy széria!) a szerző érzékeny rendezésében, jelenleg

pedig Turkuban játsszák nagy sikerrel a darabot. Budapesten az egyhetes márciusi műhelymunkát és bemutatót, melynek során kilenc színésznő (Bartsch Kata, Bodor Böbe, Kaszás Ágnes, Alice Müller, Száger Zsuzsa, Szalay Marianna, Szandtner Anna, Takács Nóra Diána és Urbanovits Krisztina) Alexis Meaney finn vendégrendező és jelen sorok írója dolgozott az anyagon, szintén hazai premier követi a PanoDráma produkciójában a 2010-es Tavasz Fesztivál keretében.

A trilógia befejező részének, a *Harmóniának* az ősbemutatója 2009 szeptemberében volt a szerző rendezésében, ezúttal is a Ryhmäteatteriben.

*Pánik*, *Káosz*, *Harmónia*. Nemigen akad színházba járó finn, aki e címeket ne ismerné. Holott, gondolhatnánk, voltaképpen egy színházrendezőről van szó, aki egyszer csak írásra adta a fejét. Csakhogy nem így történt a dolog.

A Helsinki Színiakadémia bő tizenöt évvel ezelőtt kidolgozott egy olyan, Európában tudtommal egyedülálló programot, melyben egy alaposan végiggondolt és rendkívül sikeres elgondolás nyomán együtt képeznek rendezőket, drámaírókat és dramaturgokat, sőt az írói vagy a rendezői alkotómunka igen korai fázisába bevonják a színészhallgatókat is. (Ezt a receptet használtuk fel téli drámaíró-műhelyünkön – lásd a SZÍNHÁZ 2009. júliusi drámamellékletéhez, Almássy Bettina *Megfulladok!* című művéhez írt bevezetőt.) A fenti program kidolgozása a kortárs finn drámának egy olyan ígéretes korszakát követte, mint amelyet most a magyar él át. Am alighogy az új szak első évfolyamai diplomát kaptak kezükbe, tucatnyi új drámaíró és új hang jelent meg a finn színpadokon, és ez a jelenség szinte egyik napról a másikra megfordította a hazai és külföldi darabokra jegyet váltók arányát...

A program lényegéről a drámaíróként végzett, de ma már nemzetközi sztárrendezőnek számító Kristian Smeds így

mesél: „Az Akadémián voltaképpen arra buzdítottak minket, hogy írjuk meg a magunk színházát. Vagy színházait! Ne csak darabokat. Darabot írni olyan unalmasan hangzik, de színházat írni már sokkal nagyobb kalandnak ígérkezett. A színészek segítségével aztán az írás folyamata egészen a gyakorlati színházcsinálásig vezetett. Ilyen értelemben sokkal inkább drámaírónak tekintem magam, mint színházrendezőnek. A rendezés csak arra szolgál, hogy befejezzem általa az írást.”

Sokan gondolkodnak így az ifjú és középkorú drámaírók közül Finnországban, akik írók és rendezők egy személyben. S ha színpadi munkáikat nem látjuk is, darabjaikhoz már eddig is elég könnyen hozzájuthattunk valamelyik nagy világnyelven. A gyors, minőségi drámafordítások és az angol nyelven mindig naprakészen elérhető információ ugyanis

szintén eltanulandó a finn kollégáktól. Ha ők egy új drámában bármi esélyt látnak arra, hogy nemzetközi színpadon is megállja a helyét, azonnal lefordítatják angolra, németre, svédre, vagy amire kell. Ilyen közvetítő nyelvek révén ismerhettem meg Myllyhón és Smedsen kívül Laura Ruohonen gyönyörű lírai darabjait, Juha Jokela szellemes realista műveit, Sirku Peltola nagy vidéki színpadra való komédiáját, Leea Klemola fergeteges abszurdjait vagy Sofie Oksanen történelmi tragédiáját – hogy csak néhány nevet említsek. 2009 áprilisában azonban szerencsére megjelent a Polar Kiadó finn antológiája magyarul, úgyhogy többé végképp nincs ürügy arra, hogy negligáljuk a virágzóan gazdag kortárs finn drámát. Elvégre a rokonaink, vagy mi a szösz.

Merényi Anna, PanoDráma

## SZEREPLŐK

SOFIA, általános iskolai tanár

JULIA, terapeuta, Emmi testvére

EMMI, újságíró, Julia testvére, egy kislány anyja

A szereplők 30–45 évesek lehetnek

### TOVÁBBI SZEREPLŐK

IGAZGATÓNŐ

KÁVÉHÁZI KISZOLGÁLÓ

MARKUS, Sofia férje

FÉRFI A KÁVÉZÓBAN (foglalkozására nézve telefonoperátor)

FÉRFI, Julia betege

LEO, Emmi férje

KÜLFÖLDI NŐ

FŐSZERKESZTŐ

TYTTI az 5.c-ből

1. és 2. bíró

*Az összes szerepet három nő játssza. A darab több különféle helyszínen játszódik mintegy fél év leforgása alatt*

## 1. JELENET

### AMELYBEN ELKEZDŐDIK SOFIA TÖRTÉNETE

SOFIA *(a közönséghez)* Sofia Lehto vagyok, harminchat éves általános iskolai tanár, két gyermekem van. Néhány évvel ezelőtt kezdtek rossz irányt venni a dolgok az életemben. Először édesanyám betegedett meg súlyosan, és nem sokkal azután egyszer csak nem volt sehol. Mi maradt utána? Egy keresztelől több a temetőben. Aztán az iskola élére, ahol dolgozom, új igazgatót neveztek ki. Az autónk lerobbant. Kiderült, hogy a házuk penészedik. Markusnak, a férjemnek le kellett bontania az összes közfalat, s a gyerekek folyton betegek voltak. Én, én nemigen aludtam az utóbbi időben...

*Julia és Emmi egy kávézóban*

Ezek itt a legjobb barát nőim. Ő Julia, foglalkozására nézve terapeuta. Ő pedig Emmi, újságíró, Julia testvére. Körülbelül tavaly november táján történt, hogy elhívtam őket egy kávéra, mert segítségre volt szükségem.

## 2. JELENET

### SOFIA A GONDJAIRÓL MESÉL A KÁVÉZÓBAN

*Kávézó*

JULIA Szóval óriási hatást gyakorolt rám... Ez egyszerűen lélegzetelállító, Naomi Kleinnak ez az új könyve: a *Sokk-doktrína*... Szóval... *(Emmihez)* Szerintem a fő erénye az, hogy képes belelátni a rendszer belsejébe, a társadalom zsigereibe... Valahogy elkapja a logikáját a dolgoknak... Emmi, gondold bele, ez ugyanaz, amiről az én munkám is szól: próbálok megfejtetni az emberi elmezavar logikáját. EMMI Hát, én nem látok ebben semmi óriásit... Ráadásul svédül van... Egy szót sem értek belőle. JULIA Tudod, az előző könyvében például azt szellőztette meg, hogy a Nike a Fülöp-szigeteken kezdte gyártatni a futócipőit. EMMI Nagy dolog. Volt valaki, aki nem tudta? JULIA Oké, de ez a könyv, a *No Logo*, mutatta meg mögöttem az emberi történetet. EMMI És? Bezárták azt a cipőgyárat vagy valami?

JULIA Ne keverjük össze a dolgokat. Ez nem a mi gondunk. És most, ebben az új könyvében azt feszegeti, mért van az, hogy az ilyen társadalmi válságok, katasztrófák idején valaki mindig meggazdagodik. Gondolj bele, az egész családja nagy aktivistamúltaal rendelkezik.

EMMI Mért, a mi családuknak tán nem büszkélkedhet aktivistamúltaal?

JULIA Hogyhogy?

EMMI Csak arra az esetre próbálok célozni, amikor '86-ban Grönholm néni szörmeboltja előtt ordibáltál Arafat-kendővel a képeden.

JULIA Jó, az egy kicsit szerencsétlenül sült el...

EMMI Ja! Kicsit?!

JULIA Mindig ugyanezt dörgölöd az orrom alá. Semmi más emléked az ifjúságunkról?

EMMI Nem is tudom, csak ez valahogy olyan élénken él az emlékezetemben.

JULIA Persze... Tudod, milyen fárasztó neked bármiféle társadalmi jelentőségű ügyről beszélni? Mert egyszerűen éretlen vagy.

SOFIA Héé, elnézést!

JULIA/EMMI Na... Most mi?

SOFIA Már ne is haragudjatok... Szerintem elég bántó, hogy én idehívlak benneteket, és titeket egyáltalán nem érdekel az, amit mondani akarok.

JULIA Bocss... Na mesélj.

SOFIA Hát... öö... A probléma lényege az, hogy ma gyűlés lesz az iskolában, és valahányszor valami számomra fontosról próbálok beszélni ezeken a tanári összejöveteleken, rögtön sírhatnékom támad... S itt van ez az új igazgató...  
 JULIA Figyelj, Sofia... Amikor a számodra fontos dolgokról beszélsz, és sírhatnékod támad, el kellene gondolkodnod azon, milyen érzés bujkál ilyenkor a tudatod legmélyén...  
 EMMI ...Áh, Sofiánál az a gond, hogy alulról közelít a dolgokhoz. Pedig felülről kell kezelni az ilyen helyzeteket. Ha így csúszol-mászol, akkor elveszted a játszmát, még mielőtt kinyitnád a zádat.  
 SOFIA Igen-igen, talán igazatok van, de nekem mindjárt fel kell szólnom ott előttük.  
 EMMI Én azt mondom, jól tennéd, ha pontosan átgondolnád, mit is akarsz mondani nekik, és begyakorolnád előtte.  
 JULIA Úgy van... Emminek ez egyszer igaza van. Így legalább nem leszel majd úgy berezelve.  
 EMMI Mit akarsz nekik mondani? Gyerünk, gyakoroljuk.  
 SOFIA Hát... A probléma lényege az, hogy ez az új igazgató csak a pénzről beszél, és a költségek csökkentéséről... Az oktatás színvonala egyáltalán nem érdekli... Annak semmi jelentősége. Mi, tanárok örületes erőfeszítéseket tettünk, hogy ez az iskola működhessen, de most nincs tovább, egyszerűen képtelenség tovább alkudozni...  
 JULIA Aha... Pontosan... Klein is pont erről beszél. Hogy efféle társadalmi katasztrófák idején az emberek hajlamosak gyors döntéseket hozni. Ilyen az erőforrás-bevonás és a leépítés...  
 SOFIA Erőforrás-bevonás! Ez az, ezt a szót használja az új iskola-igazgatónk is... El tudjátok képzelni? Mi a francot akar ezzel? Maholnap Kínából rendeljük az olvasásikészség-fejlesztő oktatást is, *(Színlelt akcentussal)* ész málisz megván á megoldász elle á cuna olvaszász-zavalla...  
 JULIA Csak nem rasszista egy kicsit? Ráadásul nálatok elég sok a bevándorló-gyerek.  
 EMMI Ne köss már bele mindenbe... Csak keményen, Sofia! El tudod te mondani, amit akarsz, ne hagyd, hogy lyukat beszéljenek a hasadba. Üristen. Elkéstem. El kell hoznom Siirit Leótól.  
 JULIA Puszi Siirinek! Mondd meg neki, hogy majd hozok még neki könyveket...

EMMI Figyelj, tudod, hogy még csak öt és fél éves. A *kis herceg* még ráér, meg a Busht bíráló publicisztika is. A *Donald kacska kalandjai* pont elég lesz. Nem akarom, hogy olyan pápaszemes vénkisasszony legyen belőle, mint te...

JULIA Mit mondott?

SOFIA Nem hallottam... Elmondanád még egyszer, hogy csináljam...

JULIA Ne haragudj... Sajnos most nekem is mennem kell. Negyedórán belül érkezik a betegem. Olvasd el ezt a könyvet.

### 3. JELENET

#### AZ IGAZGATÓNŐ BEJELENTI, HOGY BEZÁRJÁK AZ ISKOLÁT

SOFIA *(a közönséghez)* Szóval ki se tudtam nyitni a számat azon az értekezleten, a nő a sokkterápiát választotta.

IGAZGATÓNŐ Szomorú kötelességemnek teszek eleget, amikor a következő kellemetlen hírt bejelentem.

SOFIA *(a közönséghez)* Ó az iskolánk új igazgatónöje.

IGAZGATÓNŐ Mivel sehogy sem sikerült a jelenleginél jobban csökkentenünk a kiadásainkat, s mivel a diákjaink létszáma sem túl nagy, úgy néz ki, elkerülhetetlen, hogy az iskolát bezárják, és összevonják egy nagyobb, jobban működő intézménnyel.

SOFIA *(a könnyeivel küszködik)* Elnézést, de mi ezt így nem fogadhatjuk el...

IGAZGATÓNŐ Mit mond?

SOFIA ...Ezt mi egyszerűen nem fogadhatjuk el... Nem kényszeríthetnek ilyesmire... Itt van nálam ez a könyv, ez egy kitűnő sokkos könyv, ebben elég sok ehhez hasonló példát sorolnak fel... Amikor egy közösség fellázad az ilyen abszurd döntések ellen... Hát én vagyok itt az egyetlen, akinek ez a véleménye?

IGAZGATÓNŐ Bár ez a szomorú helyzet, az iskola fennállásának százéves évfordulója közeledik, és mivel iskolánk, mint tudjuk, jelentős múlttal büszkélkedhet, az volna a kéresem... Ne emlegessük ezt a bezárás-dolgot az ünnepség során. Nem érdemes ilyen szomorú dolgokkal elrontani a kellemes ünnepi hangulatot... Rendben. És akkor a szereposztás az ünnepi előadásra... Ki lesz Agricola? Hát senki se szeretne egy négyszáz éves bibliafordító bőrébe bújni?

### 4. JELENET

#### SOFIA BEHÚZ EGY FÉRFINAK A KÁVÉZÓBAN

SOFIA *(a közönséghez)* A gyűlés után elindultam az osztályom terme felé, aztán egy jó darabig az ajtó résén keresztül figyeltem a diákjaimat. De nem tudtam bemenni. Ehelyett kíséltálm az iskolából, egyenesen az első kávézóba. KISZOLGÁLÓ/JULIA Helló, hogy s mint... Zsírszegény tejjel lesz? Nagyt vagy kicsit? Világos vagy sötét pörkölésűt... Milyen bögrébe? Papírba vagy üvegbe? Fehér vagy piros színűbe? Barna cukorral legyen vagy simával?...

SOFIA Phh... Tudom is én. Mindegy.

KISZOLGÁLÓ Elvitelre vagy helyben? Zsíros tejjel lesz? Sötét, francia vagy normál pörkölésű babból...

SOFIA *(a Kiszolgálóhoz)* Állj! *(A közönséghez)* Én csak egy kávé szerettem volna. Miért kell ennyi kérdésre válaszolnom? *(A Kiszolgálóhoz)* Helyben, üvegpohárba, zsíros tejjel, cukor nélkül, sötét pörkölésű babból kérek dupla kávé. Meg egy fánkot is, helyben és nejlön nélkül! Vagyis egy pilanatot... áh, mégsem azt kérem.

KISZOLGÁLÓ Eldöntené végre, bassza meg?

SOFIA Hát... öö... Egy üveg vizet kérek.

KISZOLGÁLÓ Köszönöm.

SOFIA (a közönséghez) Nagyon furán éreztem magam, és otthon is feltűnően feszült voltam az utóbbi időben. Markus, a férjem, aki nyakig van a házfelújításban a penész miatt, szóval Markus mindenféle idióta javaslatokkal idegesít.

MARKUS Figyu... Mért nem mész el jógázni vagy valami, van ez a bodipumping vagy hogy hívják...

SOFIA Markus... Az az Astanga, amire járok, az jóga...

MARKUS Aha... Nahát, délután elhozom az új autót a Volvótól, gondoltam, hátha az feldob kicsit...

SOFIA Miről beszélsz... Megállapodtunk, hogy nem veszünk új autót, nem?

MARKUS Bocs, drágám, de egy szót se hallok ezzel a fülvédővel a fejemen.

KISZOLGÁLÓ Itt a vize.

SOFIA Köszönöm. (A közönséghez) Na, és ebben a pillanatban berontott a kávézóba egy olyan teljesen átlagos irodista pasas, úgy nézett ki, mint egy ilyen T-mobilos faszi.

FÉRFI/EMMI Egy lattét kérek, duplán és zsírszegény tejjel.

KISZOLGÁLÓ Sajnálom, de a zsírszegény tejünk elfogyott.

FÉRFI (megszólal a telefonja) Ez nem kifogás. És figyu, lesz még egy fánk, és kártyával fizetek. Halló-halicsek... Na szivasz... Mizu, haver?... Hogy a recepció csaj? Az a szürke kiséger?... Koptasd le... De a másik az bombázó. Meekora segge van... He-he... Nincs igazam?...

SOFIA (a közönséghez) Engem általában egyáltalán nem zavar, ha valaki fennhangon telefonál mellettem...

FÉRFI Nem, nem, dehog, csak beültem a kávézóba, és valami újonc van a pultnál, aha, he-he... Először fut neki a latténak... MegDÖGLök, micsoda látvány...

SOFIA (a közönséghez) Bár én magam inkább kimegyek ilyenkor beszélni. Szerintem egyszerűen kellemesebb bizalmasan bonyolítani az ilyesmit.

FÉRFI Ez a hely szabad itt? Kösz. Hogy mi? Ne má! Hogy átröptítenek Kubába mindenkit motorostól? Naná hogy benne vagyok! Mekkora királyság. Helló, KISLÁNY, megemelnéd a segged, nem érek rá egész nap! Hozzáfogtál már a kávéhoz?... Aha... Mit szóljon a család?! Semmit. Bazmeg, lobog a hajunk, keresztül egész Kubán, vrumm-vrumm. Valami hobbjá csak kell legyen az embernek... Ha-ha-ha... (Harsányan nevet)

SOFIA Ebben a pillanatban történt valami. Ez a nevetés... Hallhatnám még egyszer?

#### A Férfi nevet

FÉRFI HA-HA-HA-HA...

SOFIA Nem is tudom, de ez a nevetés olyan volt, mintha belém vágta volna, megbénította volna az agyamat. Nem emlékszem, éreztem-e korábban valaha is ehhez hasonlót. Úgy éreztem magam tőle, mintha az egész tanári kart át is csoportosították valahová a harmadik világba... Ezután a következő fordulatot vették az események: felálltam, és elvettem a pincérlánytól a férfi kávéját. Majd én segíték, mondtam... Nem tudom, mi volt a fejemben. Valami láthatatlan erő hajtott a felé a pasas felé... Itt a lattéja, mondtam. De ahogy nyújtottam feléje, ahelyett, hogy odaadtam volna neki a csészét, a fejére öntöttem az egészszet... Ami ezután következett, az, ha lehet, még álomszerűbb volt. A pasas feláll, és ütésre emeli a kezét. A karja elindul a levegőben, de a talpa alatt tócsában áll a kávé, és valószínűleg emiatt kicsusszan alóla valahogy a lába. Ebben a pillanatban én felemelem az öklöm, behunyom a szemem, és behúrok neki egy akkorát, amekkora csak a muszklimtól telik... Valami mintha megrepedne. Kicsit olyan, mint amikor a tojás héját töröd fel. A következő pillanatban arra térek magamhoz, hogy tiszta vér minden, a pasas fehér inge is vörös már. Erre üvöltöni kezd, mint egy eszelős, a

nevemet, telefonszámomat követeli... És... öö... Én megadtam neki, aztán pedig békésen visszasétáltam a helyemre... Iszogattam a vízem... És nem gondoltam semmire. Nem sokkal utána odahívtam Juliát és Emmi telefonon.

## 5. JELENET

### SOFIA DÜHROHAMOT KAP EGY PARKOLÓ AUTÓ LÁTTÁN

*Emmi, Julia és Sofia a kávézóban*

JULIA Szia.... Mi történt? Minden rendben?

SOFIA Nem merem hazatelefonálni Markusnak.

JULIA Megfenyegetett? Úgy értem, a pasas a kávézóból.

SOFIA Nem... Nem... Inkább csak idegesített. Nézzétek a kezemet, nézzétek a kezemet... Látjátok, kezd reszketni a kezem.

JULIA Nyugodj meg... Már vége.

EMMI Na... Oké-oké... Kezdjük az elején... Hogy ütötte meg? Az arcát találtad el?

SOFIA Valahogy úgy... egyenesen...

JULIA Mit kérdezzetsz ilyeneket?

EMMI Azt csak tudnunk kell, hogy mi történt a pasassal. Ha szemből, egyenesen húzol be, könnyen eltörhet az orra, s az bizony nagyon drága mulatság is lehet...

JULIA Muszáj neked mindig ilyen gyakorlatiasnak lenned? Sofia teljesen ki van borulva. Kit érdekel itt most az ütés-technika?

EMMI Phuh, és neked muszáj mindig olyan empatikusnak lenned? Tény az, hogy Sofia pofán vágott valakit, és az erőszakos cselekmények mindig bíróság elé kerülnek. Egyébként az jó, hogy nem jött ki a rendőrség. Mondjuk, lehet, hogy majd telefonálnak.

SOFIA Én... nem is én voltam... Csak úgy megtörtént...

JULIA Emmi, figyelj, mégis szerinted akkor most mi a teendő?

EMMI Fel kell hívunk a pasast... Hátha sikerül megegyeznünk vele valahogy... Mert különben... szinte látom már a szalagcímet: „Brutalitás a kávézóban. Ökölrel támadt a békés vendégre az általános iskolai tanárnő...” Tipikus háromnapos sztori. Második nap a te sírástól felpuffadt arcod az újságban: „Sajnálom, hogy orrba vágtam.” És végül vagy „rács mögé kerül?”, vagy „kezet rá”, vagy „a bíróságon találkozunk”.

JULIA Hagyd már abba, Emmi. Mit segít ez?

SOFIA Mi a francot csinál ott az az autó. (Kimegy)

JULIA Sofia, azt hiszem, most legjobb lesz, ha hazamész és kipihened magad, volt alkalmad belenézni abba a Kleinkönyvbe?

SOFIA (a színpalak mögött) Helló... Bocsánat, hölgyem... Bocs, mért parkol ide... Itt nem az úttesten vagyunk! Hallja!... Ez a gyalogosoké. Mert ez itt a járda! (Feldühödik, és üvöltöni kezd) És ha most azonnal nem húzol el innen a bűdös tragacsoddal, akkor én szarrá vágom... Rohadt fasiszta! Az istenit, ha még egyszer meglátom, hogy ide parkolsz, elkaplak és kinyírlak!!!

*Az autó elhajt. Sofia visszatér a kávézóba*

Rossz helyen parkolt, kicsit...

EMMI Még jó, hogy figyelmeztetted.

JULIA Gondjaitok vannak Markuszal? Mi van veled? Sosem láttalak még ilyennek...

SOFIA (sír) Nem tudom... Az a szemét trampli be akarja zárni az iskolát. Valamit tenni kell... Senki sem csinál semmit...

EMMI Sofia, tudod jól, hogy az ilyesmi megtörténik, és hát

meglehet, hogy a te iskolád a következő. Ilyen ez a világ. Nagyon sajnálom.  
 JULIA Nem feltétlenül, nem magától ilyen... Valamit megpróbálhatnánk tenni.  
 EMMI Megpróbálhatnánk? Akkor már csinálni kell valamit, nemcsak próbálkozni.  
 SOFIA *(sír)* Én fogok is. A végsőig fogok harcolni az iskolánkért.  
 EMMI Nagyszerű! Mi a stratégiád?  
 SOFIA Stratégia? Hát van egy csomó jó gondolatom, ötletim...  
 EMMI Nézz magadra. Senki sem fog rád hallgatni, ha elkezdesz ott bögni. Ez az első és legfontosabb szabály!  
 JULIA Emmi, hagyj már abba! Talán segíthetnénk valahogy... Úgy értem, tényleg... Nem gondolod?  
 EMMI Persze. Én csak annyit mondtam, segítő szándékkal, hogy nem érdemes könnyes szemmel odamenni...  
*(Elmegy)*

## 6. JELENET

### AZ IGAZGATÓNŐ SZABADSÁGRA KÜLDI SOFIÁT

*Igazgatói iroda*

SOFIA *(a közönséghez)* Hamarosan ott is találtam magam újból az igazgatónő irodájában. Felhívták a rendőrségtől.  
 IGAZGATÓNŐ Munkaidőben elmész az iskolából, és felügyelet nélkül hagyod a diákjaidat az osztályban.  
 SOFIA Bocsánat.  
 IGAZGATÓNŐ És mit jelentsen ez, hogy nyilvánosan ültöd a kis harmadikos Paulus édesapját?  
 SOFIA Sajnálom.  
 IGAZGATÓNŐ Ebben a helyzetben! Tisztában vagy vele, mit jelent ez piárszempontról a mi iskolánknak?  
 SOFIA *(a közönséghez)* Azt mondta, hogy a vezető testületnek komolyan fontolóra kell vennie a helyzetemet. És hogy rendkívül nehéz lesz megakadályozni, hogy elbocsássanak.  
 IGAZGATÓNŐ Úgyhogy a következőt fogjuk tenni... Közös érdekünk az, hogy ezt az esetet belső ügyként kezeljük a tantestületben... De hadd tegyem fel egyenesen a kérdést: ez a közöttünk tapasztalható kommunikációs probléma vajon annak tulajdonítható, hogy én kaptam meg ezt az igazgatói állást, és nem te? Te is megpályáztad velem egy időben, vagy nem?  
 SOFIA *(sírva)* Igen... meg...  
 IGAZGATÓNŐ Tehát a következőt fogjuk tenni... Te most szépen hazamégy, én pedig e pillanattól két hónap szabadságra küldelek... Közben szépen lekerül a napirendről ez a kis kávézós epizód.  
 SOFIA És az iskolai ünnepély... Megtarthatnám azért az ünnepi beszédet a százéves évfordulón? Elég sokan ott lesznek édesanyám volt kollégái és diákjai közül...  
 IGAZGATÓNŐ Úristen... Nézz magadra... Na rendben van... Tartsd csak meg azt a beszédet... De ne feledd: egy szót se a bezárásról! Megegyeztünk?!  
 SOFIA *(a közönséghez)* Kiment, s én csak gubbasztottam ott tovább egyedül az irodában. Két hónapig otthon kell ülnöm. A falról szigorú szemekkel bámult rám államunk elnöke s mellette az iskola igazgatóinak egész sora, köztük az anyám.

## 7. JELENET

### AMELYBEN ELKEZDŐDIK JULIA TÖRTÉNETE

*Julia a rendelőjében*

JULIA *(a közönséghez)* Az én történetem akkor kezdődött, amikor egy új férfi beteg jelentkezett a rendelőmben tavaly decemberben. Gondjai voltak a párkapcsolatával. Két gyerekük volt. Egyfajta általános szorongás gyötörte. Rájöttem, az a problémája, hogy a személyiségében két erősen ellentmondásos vonás érvényesül egyszerre. Egyrészt végletesen félénk és bizonytalan mindenféle döntéshelyzetben, másrészt megnyerő és izgalmas beszélgetőtárs. Próbáltam fogást keresni ezen a félős énjén, és lassan, óvatossan feltérképezni...

JULIA Ha például arra gondol, hogy csak úgy van... Létezik, anélkül hogy bármit is csinálna. Mi az az érzés, ami a lelke legmélyén bujkál olyankor?

FÉLŐS FÉRFI Borzasztó kínos kérdés. Bizonyára félelem van a legmélyén, de nem igazán tudnám körülírni, mitől félek...

JULIA Aha. Na és amikor nem csinál semmit... amikor csak úgy van... Tud csak úgy lenni?...

TÜZES FÉRFI Nem is tudom... Azt hiszem, nagyon nehezemre esne. Folyton az az érzésem, hogy túlpörög az agyam.

JULIA Ezzel ez a másik énje elegánsan ki is kerülte a kérdést...

TÜZES FÉRFI Aha, lehet. Lehet... Ismered azt a filmet hogy *Harcosok klubja*? Láttad már?

FÉLŐS FÉRFI Végül is talán az a gond, hogy félek a saját érzéseimtől...

TÜZES FÉRFI ...Hé! Figyu! Te fogd be. Szóval a *Harcosok klubja*. Tudod, Brat Pitt-tel... Eszméletlen...

JULIA Ühüm...

TÜZES FÉRFI Kivel voltál megnézni?

JULIA Egyedül. Megvan vagy tíz éve.

TÜZES FÉRFI Látod, ha akkor felhívtál volna...

JULIA *(a közönséghez)* Talán ekkor történt... Kezdtem megfeledezni arról a másik oldaláról, arról, hogy velem is foglalkozzam... És a másik, a valódi ok talán az volt, hogy kezdett idegesíteni. Sehogy sem tudtunk előrelépni... Mondjuk, az is igaz, hogy elég túlterhelt voltam akkoriban, kicsit sok volt a betegem...

TÜZES FÉRFI Az a lényege a filmnek, hogy a férfiak elkezdik egymást püfölni, azért, hogy érezzenek valamit. Nem így van?

JULIA *(a közönséghez)* És persze azt is világosan láthatjuk, hogyan szokták felcsípni a férfiak a nőket. Vicces történeteket mesélnek, és ha a nőnek ez tetszik, akkor már sínen vagyunk. *(Nevet)*

TÜZES FÉRFI Jó, tudom, elkezdesz majd rögtön elemezgetni, ahogy elmesélem, mit éreztem az után a film után... Oké... Az egészben az volt a lényeg, hogy a férfiak így valamiképp szabadon engedhetik a bennük feszülő dühöt és a fajunkra jellemző versenytönt. Igaz? Nem igaz? És ezek a férfiak mind megváltoztak, valósággal új életre kelttek. Verekedés után mindig minden klappolt másnap a munkahelyükön, valahogy önmaguk uraivá váltak.

*A Félős férfi kimegy*

JULIA Ekkor a félős énje teljesen felszívódott. A másik pedig tele volt energiával.

TÜZES FÉRFI És amikor a film után hazaindultam, azon a kis utcácskán, mielőtt a házunk elé értem volna, rugdosni kezdtem a közlekedési táblákat, és a falat püföltem, és baromi kínos beismerni, de kurva jó érzés volt. Teljesen elment az eszem? Most tele fogsz nyomni nyugtatóval? Bocsánat... Talán kissé gyerekesnek tűnik, hogy így beizgulok egy filmtől. De mivel az én munkám abból áll, hogy házakat tervezek, a mozi emellett mindig egyfajta eszkepizmus volt számomra, egyfajta menekülés ebből a földhözragadt valóságból...

JULIA (a közönséghez) Nem értem. Talán teljesen hamis nyomon jártam... Vajon valami olyat akartam kielemezni belőle, ami nem is volt benne?

TÜZES FÉRFI Létezik olyan terápia, mint ott a filmben, hogy az emberek átölelik egymást?

JULIA (a közönséghez) Elmondtam neki, hogy Amerikában biztosan létezik, de európai kontextusban kissé furán hatna.

(A Férfihez) Na, igen, csoportterápia során van rá eset, persze. TÜZES FÉRFI Csak mert... Én szeretnék most megölelni.

Csend

JULIA A szívem majd megállt. Azt mondtam. (A Férfihez) Oké, persze... megölelhetjük egymást, ha akarja... akarod.

*Julia és a férfi összeölelkezik. Kicsit talán túl hosszan*

Én nem akartam olyan hosszúra nyújtani azt az ölelést, csak valahogy így esett. És nagyon jólesett. Néhány másodperc vagy talán perc. De közben történt valami... Az idő megszűnt... Az élet megszűnt... Csak a szívünk dobogását lehetett hallani... Egy ütemben... Mintha valami összeesküvő órásmester titokban egyeztetne volna őket...

JULIA Elnézést...

TÜZES FÉRFI Elnézést... Bocs...

JULIA Semmi baj. Találkozunk jövő héten.

TÜZES FÉRFI (zavartan) Ühüm...

JULIA (a közönséghez) Abban a pillanatban ráébredtem, hogy nem folytathatom a terápiát ezzel a férfival, mert túl sok érzélem keveredett a dologba... De nem bírtam tovább két napnál. Akkor a betegnyilvántartóból titokban kikerestem a férfi adatait, csak épp fogalmam sem volt, hogyan tudnék biztonságos úton-módon kapcsolatba lépni vele. Hisz terápiás viszonyban voltunk. De akkor váratlanul beállított Emmi a rendelőmbé.

## 8. JELENET

JULIA ÉS EMMI. KÖLCSÖNÖS SEGÍTSÉGNYÚJTÁS

*Emmi felkeresi Juliát a rendelőjében*

EMMI Szia! Bocs, hogy zavarlak, de van egy perced a sok boldond közt? Bujkál még itt egy-két fejszész gyilkos a dívány alatt?

JULIA Emmi, hagyd abba.

EMMI (a falon az agy képe) Jézusom... Mi az a borzalom?

JULIA Az az agy. Mit szeretnél?

EMMI Öö... Van egy óriási sztori, amit meg kéne írnom. Ez egy háromnapos kiruccanást jelentene Dániába... És utána talán kapok majd még munkát ettől a laptól. A probléma csak az, hogy Leo megint üzleti úton van, és anya sem ér rá. Azaz... egyenes kérdésre egyenes választ várok. Tudnál vigyázni Siirire?... Max három... Esetleg négy-öt napra...

JULIA És apa?

EMMI Malagán, golfozik...

JULIA Áhhá... Én már megint nem tudok semmit.

EMMI Hát, mikor találkoztatok utoljára?

JULIA Ki emlékszik? De a Siiri-ügy az rendben, megoldjuk.

EMMI Csodás! Köszönöm, majd valahogy meghálálom.

JULIA Volt még valami?

EMMI Az a recept. Sikerült megszerezni?

JULIA Aha, igen, sikerült... De remélem, tudod, hogy nekem nem volna szabad ilyet csinálnom.

EMMI Persze, tudom. És pont ezért végtelenül hálás is vagyok. Csak most tényleg mennem kell.

JULIA Figyelj, ha gondjaitok vannak Leóval, legalább meg kéne próbálnotok beszélni róla. Utazzatok el valahova, én majd vigázok Siirire.

EMMI Jó-jó.

JULIA Figyelj most rám picit! Ez egy fél éves kúra. Fél tablettával indítasz, aztán fokozatosan növelheted az adagot, és az alkoholt felejtse el! Egy cseppet sem.

EMMI Hagyjál már... A szagát se bírom, és most különben is annyi a munkám, hogy nem érek rá bulizgatni... De most már igazán megyek.

JULIA Jó... Emmi, figyelj, maradnál még egy percet? Én is szeretnék kérni tőled egy szívességet... Tudnál nekem segíteni valamiben?

EMMI Hogyne...

JULIA Picit szégyellem elmondani... De... Találkozni szeretnék egy betegemmel, csak nem merem felhívni, mert mi ilyen orvos-beteg viszonyban vagyunk, és ha ez kiderül...

EMMI Szerelmes vagy belé? Tisztában vagy azzal, hogy a beteged?

JULIA Szerinted? Azt hiszed, véletlenül futottunk itt össze?

EMMI Van családja?

JULIA Van.

EMMI Huhuhú! Nem lenne szabad beleavatkoznod az életébe. Valahogy tedd túl magad rajta. Ez nem komoly... Hiszen te is tudod, mi a szerelem! Elmúlik. Nézz rám! Hol van már az a híres nagybetűs? Húszévesen azt gondoltam, ez az... Csodás szerelem, csodás pasi, rohanjunk az oltár elé... És mi történt? Hová lett? Hol az az érzés, amiről azt hittem, életem végéig Leóhoz láncol?

JULIA Figyelj, most nem rólad van szó. És ha ő életem szerelme? És ha veled beteljesül minden álmom, boldogságom? És ha soha nem kapok még egy esélyt, és úgy kell végigszenyednem hátralévő életemet, hogy csak mások történeteit hallgatom arról, hogy élnek, szeretnek? Nem kéne megpróbálnom tényleg merni élni? Te is mindig ezt hajtogatod.

EMMI Gondolj bele, milyen életed lenne mellette. A hét-köznapok egy éven belül... Ismered már... Azonkívül elmebeteg! Terápiára jár ide.

JULIA Ugyanolyan elmebeteg, mint te!

EMMI És ha gyereked lesz tőle?

JULIA Neked is van gyereked. És azt szoktad mondani róla, hogy ő a legszebb dolog, ami veled valaha történt.

EMMI Oké, ezt szokás mondani az olyanoknak, akiknek nincs gyerekük!

JULIA Rendben... Megteszed vagy nem? Kérlek... Ígérd meg... Találkozz velem, beszélj velem. Ez a legbiztonságosabb... az egyedüli módja.

EMMI Ez nevetséges...

*Julia megragadja Emmi lábát*

Engedd már el a lábam! Jaaj, olyan gyerekes. Állj már fel onnan...

JULIA Kérlek... kérlek... Légy szíves... Nem foszthatsz meg ettől az esélytől. Én is segítettem rajtad.

EMMI Ez zsarolás. Nem hagyod abba, amíg el nem éred, amit akarsz?

JULIA Nem.

EMMI Hát rendben van. De nagyon óvatosnak kell lenned.

## 9. JELENET

AMELYBEN ELKEZDŐDIK EMMI TÖRTÉNETE, AZAZ  
BEHÚZ EGY NŐNEK A HAJÓKIRÁNDULÁSON

EMMI (*a közönséghez*) Az én történetem körülbelül itt kezdődik, amikor Julia kíségetett ebben a kissé hektikus élethelyzetben. Ugyanabban az időben határoztuk el Leóval, hogy elmegyünk egy ilyen „Mentőöv a házasságának” fantázianevelő hajótúrára! Sofia vállalta, hogy vigyáz Siirire, és nagyon jól indult minden. Igazság szerint tényleg mesésen éreztük magunkat. Rengeteget beszélgettünk. Rájöttünk, hogy milyen jó nekünk együtt, és hogy egy csomó közös dolgunk van, amiért megéri harcolni.

LEO (*hoz egy italt*) Emmi cica... Ezt neked hoztam... Az én angyalkámnak...

EMMI Nem tudom, azért történt-e mindez, mert berúgtam, vagy azért, mert Leo berúgott. Mindenesetre Leo kezdett nagyon furcsán viselkedni és úgy beszélni, mintha nem is ő lett volna. Elkezde ismételtetni ugyanazokat a dolgokat, amelyekről azelőtt beszélgettünk, de úgy, mintha valami önálló műsort rögtönözne épp, mintha egy ilyen Leoshow-ba csöppentem volna.

LEO (*mikrofonba beszél*) Emmi... Ez nagyszerű ötlet volt. Itt ülünk a szerelmesek hajóján, mint két gerlice. És először is... Bocsánatot kell kérnem tőled. Elismerem, hogy az a legutóbbi projektem feleslegesen hosszúra nyúlt... Túl sok értékes időt rabolt el a családunktól...

EMMI Aha...

LEO Jövő nyáron elmegyünk Norvégiába, együtt, az egész család. Meg akarom mutatni neked és Siirinek a rénszarvasokat... Olyan gyönyörű vagy ma. Mennyire boldog vagyok, hogy vagy nekem... Olyan baromi rég együtt vagyunk már! Csak egy kérdés. Hány éve is, hogy mi találkoztunk?

EMMI Kábé tizenöt...

LEO Pontosan! Tizenkét évvel ezelőtt! Kérsz még egy kis bort? Megyek, hozok... Várj meg itt... Egy perc és jövök... Ma este a kapitány asztalánál eszünk. És bébi... Éjjel a kabinunkban majd gondjaimba veszek.

EMMI (*a közönséghez*) Én ott maradtam az asztalnál, ő pedig eltűnt a bár irányába. Aztán az idő csak telt-múlt, és Leo sehol. Amikor a bárpult felé fordultam, azt láttam, hogy valami külföldi nőcinek magyarul.

*Leo udvarol a nőnek, nevetgélnek*

LEO Do you really like it? I like too... I think it is best band that ever has been!

A NŐ Yeah... best song is *Under the bridge*.

LEO Really...

A NŐ Me too... You look like a litte bit this Anthony Kiedis... Don't you?

EMMI (*a közönséghez*) Először azt mondtam magamban, hogy semmi gond, hogy egy hajón az emberek persze beszédbbe elegyednek, főleg ha már ittak is kicsit. De lassanként megértettem, hogy ez egyszerűen ott felejtett engem az asztalnál. Borzasztó rosszul esett. És amikor újra hátrézttem... szóval Leo csókolózott azzal a nővel.

EMMI Leo, bazdmeg, mi ez itt?! (*A közönséghez*) Úgy tűnt, hogy áramütés cikázik át a fejemen. Hasító, szűró fájdalom követte. A testem mint egy kódarab, megfagyott az ereimben a vér. Csak néztem Leót és azt a nőt. A nőci próbált bocsánatot kérni, Leo pedig csak vigyorgott ott része-

gen. Akkor a nő hirtelen felkacagott. Az események ezután a következő fordulatot vették: odaléptem a csajhoz, le-téptem a ruhája vállpántját, megmarkoltam a haját, bele-vertem a fejét az üvegpultba. És ezt a mozdulatot addig ismételttem, amíg az üveglap ripityára nem tört. Elég ke-mény büntetést fizettem érte, és még mindig nyögöm a nő arcműtétének a költségeit. Ezután visszamentem az asz-talomhoz, és békésen szürcsöltem tovább a Kék Angyal koktélotomat. Leo egy hónap múlva beadta a válópert.

## 10. JELENET

EMMI NYOMOZÁSBA KEZD A GYÓGYSZEREKKEL  
KAPCSOLATBAN

*Sofia otthonában*

EMMI Remélem, Markust nem zavarja, hogy itt vagyunk.  
SOFIA Nem, dehog. Úszni vitte a gyerekeket. Különben is itt ez a felújítás félbe-szerbe, minden egymás hegyén-há-tán hever. A szauna sem működik... (*Kimegy*)

EMMI Miért nem mondtad, hogy ez történhet?

JULIA Nem emlékszel, hogy mondtam? Semmi alkohol!

EMMI És eszedbe se jutott, amikor azt műveltem azzal a nő-vel, hogy a gyógyszerek is okozhatták?

JULIA Hát... őö... igen... Nem igazán... Elég forrófejű vagy te indulásból...

EMMI De hát most mondtad, hogy hatással lehetek arra, hogy hogy reagáltam. Biztos történt már hasonló korábban is. Tuti hallottál ilyesmiről, nem?

JULIA Öö... igen... Talán... valamit...

EMMI Lefogadom, hogy más is járt már így, mint én. Miért nem vagy képes elmondani?

JULIA Nem tehetem! Tilos. Titoktartási kötelezettség.

EMMI Felfogtad, hogy szétvertem egy nő képét, akár meg is halhatott volna, és mindez talán csak azoknak a gyógyszer-eknek a bűne, amelyeket te szerezteél nekem?

JULIA Elég!... Nemcsak azoknak a bűne.

SOFIA (*visszajön kezében néhány papírlappal*) Figyelj, Emmi, az ugró mester az összetett szó: ugrómester.

EMMI Nagyon kedves tőled, Sofia, hogy kijavítod a cikke-met, annyira nincs időm semmire...

SOFIA Hihetetlen, hogy már megint mennyi helyesírási hi-bát ejtettél... Sosem jártál olvasásikészség-fejlesztésre? Lenyeled a betűket...

EMMI Ne már, harminchat éves vagyok... Megvan minden elemim!

SOFIA Ezek fontos dolgok...

EMMI Oké-oké. Bocs. Szerencsére te viszont tudod mind-ezt... Öö... itt maradhatna Siiri még ma este? Be kéne fe-jeznem ezt a sztorit.

SOFIA Igen, persze. De az a helyzet, hogy ezek a hibák le-rontják a jegyet, csak hármas fölét adhatok.

EMMI Hallod ezt?! Ez leosztályozott engem! Azt hiszem, itt az ideje, hogy visszamenjen az iskolájába!

SOFIA Különben félelmetes. Nem hiszem el, hogy leugrot-tál ejtőernyővel. Tandemben. Én nem tudnám elképzelni, hogy az én Markusommal valaha is ilyen tandemcuccra vállalkozzam.

EMMI Szó sincs róla, nem a férjeddal ugrasz, hanem egy rendes, biztonságos pasassal, egy ilyen ugrómesterrel, aki baj nélkül lehoz a földre, s nem engedi, hogy elfújjon a szél valahová Észtország fölé vagy ilyesmi. Nyilván nem kevésbé kerül.

JULIA Talán nekem is ki kéne próbálnom. Csak mert olyan jól hangzott. Biztonságos pasas, és lehoz a földre.

EMMI Ha megfizeted, jár a biztonság.

SOFIA „A férfi megölel, amikor elválunk. A »szempilái« (Emmire néz) igazán kunkorodnak felfele. Aztán megfordul, és elindul új kalandok felé.” Mégis mi ez?  
 EMMI Ccc, egy női lapnak lesz. Muszáj volt beleírni valami eladhatót. Igazából a pasi hihetetlen egy bunkó volt, olyan, aki mást sem csinál, csak ugrál azzal a hülye ernyővel... Tartalmas egy élet...  
 SOFIA Ja, igen... Leo telefonált.  
 EMMI Mit telefonálgat ide az a barom?  
 SOFIA Azt kérdezte, itt van-e Siiri.  
 EMMI Mit válaszoltál?  
 SOFIA Azt mondtam, mindjárt jössz érte...  
 EMMI Nem-nem, nagyon fontos, hogy pontosan mit is mondtál neki. Attól félek, hogy kizárólagos felügyeletet akar kérni erre az én „nyolc napon túl gyógyuló ügyemre” hivatkozva. Julia, ezért kell mindent tudnom a gyogszerek és az alkohol összhatásáról. Ez bizonyítaná, hogy nem voltam beszámítható állapotban, amikor a dolog történt! Áru!d már el, tudsz hasonló esetekről?  
 SOFIA (kezdi elveszíteni a türelmét) A KURVA ÉLETBE! Volt rá eset, vagy nem volt? IGEN VAGY NEM... Mi ebben olyan nehéz?!

## Szünet

JULIA Bocs, de... minek túráztatod így fel magad? Ez az Emmi ügye, nem?  
 EMMI Minek ez a cirkusz?... El fogja mondani, nem igaz, Julia?...  
 JULIA Jó, na, persze... De mi van? Terhes vagy, vagy mi?  
 SOFIA Hát... Az iskolai ünnepség. És nekem meg kellene tartanom a beszédemet ott az ünnepélyen... De... Próbáltam megírni... Próbálok és próbálok, és még mindig csak annyi áll a papíron, hogy: Jó napot... JÓ NAPOT... És semmi másra nem bírok gondolni, csak hogy az iskolát bezárják... Áh... Talán inkább nem tartom meg... Akármikor felhívhatom, és megmondhatom neki... Csak örülne, az is biztos...  
 JULIA Szó sem lehet róla. Persze hogy megtartod. Csak nem fogsz itt eltemetkezni és Siirit tutujgatni meg Emmi cikkeit korrektúrázni. Már épp elég hosszan fetrengtél itt az önsajnálásban az után a kávézós pofozkodás után. Most itt az alkalom, szólalj meg, a beszédedben adj hangot az iskolátok által képviselt értékeknek és azoknak az eszményeknek, amelyeket te táplálsz az oktatással és oktatási körülményekkel kapcsolatban.  
 EMMI Persze hogy megtartod. Mi majd segítünk. Csak képes formában kell belefoglalni ezt a bezárás-dolgot! A világirodalom tele van olyan beszédekkel, hogy nyomják valamiről a sódert, közben pedig egészen másról van szó. Gyerünk, lássuk a ruhásszekrényedet. Valami menő cuccot kell felvenned, különben nem tudják majd, hol kezdődsz te, s meddig tart a díszterem függönye. A tábláról nem is beszélve... Van legalább egy ruhadarabod, ami nem bézs?

## II. JELENET

### JULIA ÉS A FÉRFI MOZIBA MEGY

JULIA (a közönséghez) Emmi gond nélkül megszervezte a találkozót azzal a férfival. A Filmmúzeumban a *Taxisofőrt* játszották Robert De Niróval, és úgy egyeztünk meg, hogy a mozi előtt találkozunk. Úgy tűnt, hogy már megint egyszerre látom benne a két énjét, és ez megijesztett picit. De aztán eltűnt az egyik, és újra biztos voltam a dolgomban.  
 TÜZES FÉRFI Minden rendben?

JULIA Igen, csak kicsit furán érzem magam ebben a helyzetben.  
 TÜZES FÉRFI De tök jó, hogy küldted azt az sms-t. Jól nézel ki. Már megvettem a jegyeket.  
 JULIA (a közönséghez) A mozi után egy kávézóban kötötünk ki.  
 TÜZES FÉRFI Félelmetes... Már legalább százszor láttam a *Taxisofőrt*. Embertelen, milyen hatásosan ábrázolja a... magányt a taxisofőrködésen keresztül.  
 FÉLŐS FÉRFI Szoktad egyedül érezni magad?  
 JULIA Igen, persze... vagyis hát magányos nem vagyok, nem úgy értettem. (A közönséghez) Ebbe nagyon belesétáltam, próbáltam helyrehozni a dolgot... (A férfihöz) Sokat olvasok és sétálok...  
 TÜZES FÉRFI (a Félős férfihöz) Are you talking to me!?  
 JULIA Tessék?  
 TÜZES FÉRFI (a Félős férfihöz) Are you taking to me? Well, I don't see here anyone else? So who the fuck you think you talk!

### A Félős férfi kimegy

JULIA Persze hogy hozzád beszélek! Mégis ki máshoz?!  
 TÜZES FÉRFI Hé... Nyugi... csak vicc volt... Itt vagyok...  
 JULIA Bocsánat... Csak azt hittem...  
 TÜZES FÉRFI Tényleg félelmetes, ahogy ez a pasi képes egyedül kiállni az egész maffia ellen... Kicsit hasonlít ahhoz, ahogy te harcolsz terapeutaként a rossz érzések, a szorongás ellen.  
 JULIA Kösz... Hát azért az a zárójelenet az elég durva.  
 TÜZES FÉRFI Jó, de van benne valami, amitől nézőként mégis úgy érzed, hogy az erőszak itt jogos. Azonosulsz a férfival, a küldetésével. Ez az ő egyszemélyes háborúja, és utána visszatér megint a taxi volánja mögé... Igaz?  
 JULIA (a közönséghez) Szerintem az erőszak sosem jogos, de ahogy ezt ő mondta... valahogy el tudtam fogadni. (A férfihöz) Jó, nyilván hatásos... A fegyver... Ahogy előcsusszan a ruhaujából...  
 TÜZES FÉRFI Az egy nagyon nagy jelenet. Tudod, beszígalagozott a ruhaujába egy ilyen sánt, amin a pisztoly mozog, és csak kisiklik így... így ni... (Mutatja) Egy kicsit úgy, ahogy te siklottál bele az én életembe... Azt hiszem, én is beszerezlek ide magamnak valami olyasmit... És egyszer csak előpattanna a mobilom innen... (Mutatja) Csörr-csörr... Hello, Julia, I'm here... Nem tudom, de én kurva jól érzem magam veled...  
 JULIA (a közönséghez) És akkor kiszaladt a számon. (A férfihöz) Muszáj megkérdeznem... Mi a véleményed a gyerek katonákról? Mit szólnál ahhoz, ha a te gyerekeidet küldenék ki a csataterre? (A közönséghez) Ekkor újra felvillant benne a bizonytalanság... Kicsit túlzásba estem...  
 FÉLŐS FÉRFI Nem tudom... Belegondolni is szörnyű...  
 TÜZES FÉRFI Még szerencse, hogy ez nem történhet meg!... Itt legalábbis. Valószínűleg olyan átkozottul átitat engem a nyugatiságtudat, hogy a tévében látott képek sincsenek már rám hatással. Sajnálom. Igazán szomorú...  
 JULIA (a közönséghez) Aztán beismertem, hogy érzek valamit iránta. És végül azt kérdeztem... (A férfihöz) Feljőnnél hozzám dugni? (A közönséghez) Nem, igazság szerint nem így fogalmaztam.  
 TÜZES FÉRFI De így tettünk...  
 JULIA Így tettünk! Két héten keresztül majdnem minden nap és éjszaka együtt voltunk. De aztán egyik délután elkezdett nyomasztani ez a helyzet, és megértettem, milyen értelmetlen az egész. Írtam neki egy üzenetet: „Nem találkozhatunk többé. Sajnálom.” De ezt sosem küldtem el, he-

lyette írtam egy másikat: „Szeretlek! Mindenestől magamnak akarlak.”

## 12. JELENET

### A BARÁTNŐK SOFIA BESZÉDÉT KÉSZÍTIK ELŐ EGY NETKÁVÉZÓBAN. EMMI ÖSSZEVÉSZ JULIÁVAL

JULIA Emmi... Tessék, itt vannak ezek az esetek, és ne felejtse el, nehogy bárki más kezébe kerüljenek. Figyelsz rám egyáltalán? Ez nagyon fontos! Nem szabad senki asztalán felejtődniük. Különböző az én karrieremnek annyi. És itt van egy és más arról, hogy hogyan hatnak az antidepresszánsok.

EMMI Csupa borzalom. Egy férfi addig ütötte a falat, míg a kezét törte, egy nő agyonrúgta a szomszéd kutyáját... Bocs, Julia, de én még mindig nem értem, hogy mire jó egyáltalán ez a szerotonin.

JULIA Ezt már legalább százszor elmagyaráztam... Oké... Itt van, mondjuk, Sofia feje, és mindenféle ilyen-olyan dolog zajlik benne, most, hogy ezt a beszédet próbálja megírni. Tele van idegsejtekkel, s azok között idegimpulzusok futkároznak. Értitek? Olyan ez, mint, mondjuk, egy nagyvárosi telefonhálózat.

SOFIA Áú... Mit lökdösöl?... Esküszöm, ijesztő...

JULIA Látod, most kellemetlen érzetet közvetítettek... Ahhoz, hogy ezek az impulzusok közlekedjenek az idegsejtek között, egy közvetítőanyagra van szükség, ez a szerotonin. Ha nincs belőle elég, az például depressziót okozhat.

SOFIA Hallod, ez jó, ezt a példát használhatnám ott az ünnepeken, és mondhatnám, hogy az igazgatónőnk pont ezt a szerotoninét szokta otthon felejtetni.

EMMI Most ne zaggyálj össze mindent. Szóval, hogy működik az alkohol ebben a felállásban?

JULIA Sajnálom, a kémiai hatásával nem igazán vagyok tisztában, csak annyit tudok, hogy nem jó, ha ez is, az is van a fejedben.

SOFIA Na és a te fejedben? Épp mi a pálya? Jártál már a mozi fickódnál otthon?

JULIA Sssz, Emmi persze elpletykálta.

SOFIA Ez a következő lépés. Ezt is meg kell tenned. A család egy új, egy más világ.

JULIA A család. Úgy érted, az ő családja. Egyszeriben ott teremne az életben egy dupla hűtő, két gyerek, egy törpepapagáj, egy tengerimalac és egy mosó-szárító gép. Mindez kilenc hónapos szüszpanszok nélkül.

SOFIA Nem mindegy? Itt az alkalom, hogy új életet kezdj. Tele tartalommal. Miből áll most az életed? Esténként gubbasztasz otthon egyedül. Max beteszél egy filmet, olvasgatsz, eszel valami könnyűt? Amikor tele lehetne az életed hanggal, sótt, ordibálással, pici lábacsák dobogásával. És ehhez még egy kis rutinszex hetente kétszer.

EMMI No csak, mit értesz te rutinszexen?

SOFIA Alapdugás. Ötötől tíz percig, három különböző irányból, végül puzsi és pá-puzsi.

JULIA Nem hangzik túl erotikusnak.

SOFIA De ez csak a rutinszex része. Van ezenkívül vakációs szex, lakásfelújítós szex, szekrénysex, kanapészex...

EMMI Sétahajóssex, nyaralóssex...

SOFIA Szombati szex, autós szex, szex nagyieknál...

EMMI Van egy jó... könyvtárszex. Pfúj, azt mondtad szex nagyieknál? Elképzelni is gusztustalan...

SOFIA Nem is! Olyan pedig nincs, hogy könyvtárszex.

EMMI Igenis van... A CD-szobában.

JULIA Elég volt ebből... Nem akarom ezt tovább hallgatni... Belepusztul a tudatalattim... És különben sem hiszem,

hogy ennyiféle helyen csináltatok már. Egy férfinak sem terjed idáig a fantáziája.

SOFIA Itt nem is arról van szó...

SOFIA ÉS EMMI ...hogy mit akar a férfi.

JULIA Jó-jó, de tudod, mit, te keresd inkább azokat az adatköteket, hogy megmenthesd az iskolád.

SOFIA Nem találtam semmi használhatót...

JULIA Szerintem ez vegytiszta példája a Klein-féle katasztrófakapitalizmusnak.

EMMI Köszönöm, Julia! A lényeg, hogy ez a bezárás-dolog kiderüljön.

JULIA De hát... Hogy nem veszitek észre az összefüggést? Az igazgatónőd pont ezt műveli. Másra tereli a figyelmet... az évfordulóra, s közben sutyiban bezárja az iskolát!

SOFIA Megtiltották, hogy a bezárást szóba hozzam.

EMMI Valahogy megkerülhetné a dolgot... mondjuk, egy példázattal.

SOFIA Ja, mint Jézus?

EMMI Ja, mint Jézus. Egy példázat a suliról. Az iskola olyan, mint...

SOFIA Egy szentély.

EMMI Nagyon... rossz. Más nem jut eszedbe?

SOFIA Öö... Könyvtár... CD-szoba... Egészségügyi központ?

EMMI Áh... Mondjuk, gyár... Az iskola olyan, mint egy... bolt... A bolt az jó.

JULIA Igen, a bolt az jó. Üzlet! Merész, és közvetlenül utal a globalizációra.

EMMI Szó sincs róla. Ebben igazán nincs semmi merész. Nem értem, hogy nem unod ezt a szöveget. Nem veszed észre, hogy ezzel a globalizáció-halandzsával csak a saját rossz lelkiismeretedet próbálsz megnyugtani, közben pedig mit csinálsz, élvezed a nyugati civilizáció minden előnyét.

JULIA Hogy mondhatnád ilyet?

EMMI Bocsika, de ez az igazság. Akárcsak a drágalátos szütleink. Mindig azt kurjongatták, hogy viva... viva...

JULIA Úgy van... És most Emmi kimondja annak az elnöknek a nevét...

EMMI Bárki is az... Salvador Allende!

JULIA *(helyes kiejtéssel)* AJJENDE...

EMMI És mit csinálnak most? Apuci részvényekkel üzletel... Velünk is ugyanez fog történni. Igazság szerint már meg is történt.

JULIA Hogy tudsz ilyen cinikus lenni? Biztos vagy benne, hogy teljesen őszintén úgy éreztél. Akkor.

EMMI Áh... már megint az érzésekkel jössz nekem. Igazán katartikus: voltak őszinte érzéseik!

JULIA Na igen... Már megint rám tromfolsz a nagy racionalitásoddal. Te bezzeg mindenről tudsz bátran és okosan beszélni, és mégis csak ilyen kunkori szempilla szirupokra telik téled valami libalap számára. Hová lettek az ideáldaid? A bátorságod?

EMMI *(feldühödik)* Mért, a te életed, abban mi vall akkora nagy bátorságra? Talán az, hogy beleszeretsz egy betegedbe? Így csillogtatod meg az állampolgári erőnyeidet? Van bátorságom dogni egy elmebeteggel. Ez olyan nagy merészség? És most még elmenni sem mersz hozzá, mert félsz, hogy majd megérik rajtad a gyerekszagot! Segítség, mentsenek meg, térdig járok a kispolgári családi értékekben...

JULIA Mért, és te, amikor annak a nőnek a fejével szétkalapáltad az üvegasztalt, az mi volt, talán a racionalitás csimborasszója?

JULIA Mért, és te, amikor annak a nőnek a fejével szétkalapáltad az üvegasztalt, az mi volt, talán a racionalitás csimborasszója?

JULIA Mért, és te, amikor annak a nőnek a fejével szétkalapáltad az üvegasztalt, az mi volt, talán a racionalitás csimborasszója?

JULIA Mért, és te, amikor annak a nőnek a fejével szétkalapáltad az üvegasztalt, az mi volt, talán a racionalitás csimborasszója?

JULIA Mért, és te, amikor annak a nőnek a fejével szétkalapáltad az üvegasztalt, az mi volt, talán a racionalitás csimborasszója?

JULIA Mért, és te, amikor annak a nőnek a fejével szétkalapáltad az üvegasztalt, az mi volt, talán a racionalitás csimborasszója?

JULIA Mért, és te, amikor annak a nőnek a fejével szétkalapáltad az üvegasztalt, az mi volt, talán a racionalitás csimborasszója?

JULIA Mért, és te, amikor annak a nőnek a fejével szétkalapáltad az üvegasztalt, az mi volt, talán a racionalitás csimborasszója?

JULIA Mért, és te, amikor annak a nőnek a fejével szétkalapáltad az üvegasztalt, az mi volt, talán a racionalitás csimborasszója?

JULIA Mért, és te, amikor annak a nőnek a fejével szétkalapáltad az üvegasztalt, az mi volt, talán a racionalitás csimborasszója?

JULIA Mért, és te, amikor annak a nőnek a fejével szétkalapáltad az üvegasztalt, az mi volt, talán a racionalitás csimborasszója?

JULIA Mért, és te, amikor annak a nőnek a fejével szétkalapáltad az üvegasztalt, az mi volt, talán a racionalitás csimborasszója?

JULIA Mért, és te, amikor annak a nőnek a fejével szétkalapáltad az üvegasztalt, az mi volt, talán a racionalitás csimborasszója?

lagszórótól a paradicsomig, és a vásárló olyan kiszolgálásban részesül, hogy már az ajtóban azt érzi, szívesen látják. A kenyérpultnál dolgoznak, és végül én számolnám össze, amit az emberek vásárolnak. Igen, és bár az áru esetleg nem lenne mindig a legjobb, legolcsóbb és legfrissebb, de legalább név szerint ismerném minden vevőmet. A hátsó szobában kellemes kávézósarkot rendeznek be, ott el lehetne üldögelni s figyelni az évszakok váltakozását, idővel pedig a gyermekeim ott végezhetnék a szakmai gyakorlatot. Ugyanúgy, ahogy én abban az iskolában kezdtem dolgozni, ahol az édesanyám is tanított. Ezen a helyen rögtön látszana, hogy az ember a legfontosabb, nem az áru, amit eladnak neki.

JULIA Nagyon jó. Látod, ez jó!

EMMI Így is van... Ahogy a kisember látja a nagy dolgokat.

JULIA Ne felejtse el, mi is ott leszünk.

EMMI Vagyis én biztos ott leszek. Te arra vigyázz, hogy ne ugorj neki senkinek... És, ugye, nem pityeredsz el ott a színpadon.

SOFIA Persze hogy nem. Mért? Az előbb talán elpityeredtem?

EMMI Áh, dehogy... Nem... nagyon...

### 13. JELENET

#### EMMI CIKKET ÍR AZ ANTIDEPRESSZÁNSOK ÉS AZ ALKOHOL KÖLCSÖNHATÁSÁRÓL, S ENNEK KAPCSÁN ELMEGY EGY ELŐADÁSRA

EMMI (*a közönséghez*) Az a vita Juliával mégiscsak hatással volt rám. Valószínűleg igaza volt, legalábbis egy-két dologban. Ezt elismerem. Elhatároztam, hogy cikket írok a gyógyszerek és az alkohol együttes hatásáról az emberi viselkedésre. Felvettem a kapcsolatot egy komolyabb lappal, ahol egy valamikori diáktársam volt a főszerkesztő. Ő zöld utat adott a dolognak, úgyhogy indultam is egyenesen az egyetemre, hogy egy kis háttérkutatót végezzek.

AGYKUTATÓ (*belép*) Khm-khm. Üdvözlöm önöket a mai előadáson. Témánk továbbra is a depresszió. Egy, az ötvenes években végzett jelentős kísérletet fogunk bemutatni önöknek. Van egy székiünk, melybe gyenge áramot vezetünk. Hamarosan belép az üvegfal túloldalán levő terembe egy kísérleti alany. Ő nem lát minket, csak mi őt. Rendben... Behívunk akkor egy kiegyensúlyozott egyént. Kiegyensúlyozott egyén, kérem, fáradjon be...

*A kiegyensúlyozott ember belép a tesztszobába, és beleül a székbe*

Rendben. Alkalmazzunk kezdetnek gyenge elektromos ingert... Úgy... És most erősebb árammal...

*A kiegyensúlyozott egyén megérzi az áramütést, feláll a székből, belerúg, majd kimegy a szobából*

No igen, így reagál egy kiegyensúlyozott ember. Zavarja az inger, ezért megoldást próbál keresni, és miután megtalálta azt, távozik a helyszínről... Rendben, most behívunk egy búskomorságban szenvedő egyént... Búskomor egyén, kérem, fáradjon be...

*A búskomor egyén belép a tesztszobába, és beleül a székbe*

Ez az, abba a székbe, kérem... És kezdjük akkor a gyenge elektromos ingerrel... Most egy kis kakaót rá...

*A búskomor egyén a székben rángatózik az áramütésektől*

Köszönöm, talán ez elég is lesz... Világosan láthattuk tehát, hogyan viselkedik egy depressziós ember. Magába fordul, képtelen mozdulni, nem találja a megoldást. Ez a pesszimista reaklási mód... Rendben, köszönöm, búskomor egyén... Fel tud kelni?... Fürgébben, búskomor barátom... Úhüm, és most lássuk, milyen kérdések merültek fel önökben.

EMMI Elnézést, szerettem volna egy szakember véleményét hallani a következő dologról... Mivel manapság az ilyen depressziósokat gyakran gyógyszerrel kezelik, szóval, mi történik akkor, ha ez a búskomor egyén ezzel egy időben, teszem azt, megiszik véletlenül egy üveg tömény alkoholt...?

AGYKUTATÓ Hát... öö..., ha az előbbi kísérlet fényében akarnám elmagyarázni, ugyanazt jelentené, mint ha az áram erősségét növelnénk.

EMMI Vagyis veszélyes.

AGYKUTATÓ Hát igen, a villamos áram, mint tudjuk, veszélyes.

EMMI Igen, persze... És ha így van, akkor mi történik pontosan, és lehet-e bizonyítani? (*Leül a székre, és megrázza az áram*) Áu, a fenekem. Tényleg ráz. Azt hittem, csak színezkednek...

AGYKUTATÓ Na igen, amikor ilyesmiről kérdezősködnek, a következő tréfás hasonlatot szoktam használni: ugyanaz történik ilyenkor, mint ha egy leszállópályára egyszerre készülő leszállni egy repülőgép, és felszállni róla egy másik. Az eredmény kétségtelenül nem éppen kívánatos.

EMMI Köszönöm, ennyi elég is lesz. (*A közönséghez*) Megkaptam, amit akartam. Ez izgalmas, aktuális téma, és azt is kitaláltam, hogy kéne megírni. A saját példámot használok esettanulmányként. Ideális esetben ennek alapján elismerik, hogy nem voltam felelős a tetteimért. A főszerkesztő láthatólag csak azt sajnálta, hogy nem ő találta ki.

### 14. JELENET

#### EMMI FELAJÁNLIJA A CIKKÉT EGY LAPNAK, MAJD ORVOSHOZ MEGY

FŐSZERKESZTŐ Ez merész dolog, hogy afféle kísérleti nyúlként a saját szubjektívitasodon szűröd át a történetet. Bár láttunk már ilyet párszor a *Félelem és reszketés Las Vegasban* óta... Persze a szubjektívitas ilyenkor egyben kicsit problematikus is. Szóval az, hogy csak magadról írsz. De ha találnál hasonló példákat a gyógyszerek és alkohol egyidejű használatáról...

EMMI Hogyne.

FŐSZERKESZTŐ ...akkor általánosabb következtetések is levonhatók, és úgy elég bizonyítékul is szolgálna. Esetleg nem ártana tényeket is belefoglalni ezeknek a szereknek a használatáról és a hozzáférhetőségükről.

EMMI Aha, van benne valami! (*A közönséghez*) Egyenesen egy orvosi rendelő felé vettem az irányt. Elhatároztam, kipróbálom, mennyire egyszerű hozzájutni a kérdéses gyógyszerekhez. Kivártam a sorom, majd beléptem a rendelőbe. Az orvos, aki fogadott, le sem vette a szemét a számítógép képernyőjéről.

ORVOS Hmm, mi a panasz?

EMMI (*a közönséghez*) Úgy tettem, mintha rosszul érezném magam, és a problémáimról motyogtam valamit. Háát... öö... nagyon fáradt vagyok az utóbbi időben, és rossz a hangulatom...

ORVOS Volt már korábban is hasonló tapasztalata?

EMMI (*a közönséghez*) És látják, az orvos még mindig nem nézett rám... Igazából kezdett dühíteni a helyzet. (*Az Orvoshoz, dühösen*) Szóval tényleg pocskéul érzem magam

mostanában. És nem igazán tudom, mit tehetnék, mert a munkámat azért végezni kell. Biztos van valami gyógyszer, ami segít, hogy tovább bírjam csinálni!

ORVOS Jól van, jól van, próbálgon megnyugodni. (*Megérinti Emmi*) Húha, tényleg elég fáradtnak tűnik. Kérem, üljön le, és majd együtt kigondoljuk, mit lehet itt tenni.

EMMI (*a közönséghez*) Ekkor rám nézett hirtelen, és ahogy hozzám ért... mint amikor a dugó kiló az üvegből, kitört belőlem a sírás... Teljesen őszintén...

ORVOS Semmi baj. Igazán sajnálom, de jelenleg elég nehéz időpontot kapni az állami terápiás központokban. Azért természetesen megírhatom a beutalót... Sajnos bizonyára beletelik vagy két hónapba. Mit találjunk ki? Felírhatok önnek egy antidepresszáns-kúrát, három hónapra. Ez egy elég jól tolerált gyógyszer, nemigen kell mellékhatástól tartani. Némileg negatívan befolyásolhatja az orgazmusra való képességét.

EMMI Annyi baj legyen.

ORVOS Más nem igazán tudok tenni önért. Sajnálom, ki tartást kívánok, és bizakodjon, lassan kitavaszodunk.

EMMI (*a közönséghez*) Megírtam a cikket, és el is küldtem. Hamarosan behívtak a szerkesztőségbe.

## 15. JELENET

### A FŐSZERKESZTŐ A FIÓKBA TESZI EMMI CIKKÉT

FŐSZERKESZTŐ Igazán sajnálom, de most problémáink vannak.

EMMI Éspedig?

FŐSZERKESZTŐ Ezt a cikket nem tudjuk közölni.

EMMI (*a közönséghez*) Elkezdett magyarázni valami fontossági sorrendről és más sztorikról, amelyek hirtelen az enyém elé kerültek. (*A Főszerkesztőnek*) De hát ez nagyon fontos téma. Nem bírod felfogni?!

FŐSZERKESZTŐ Fontos, de az emberi jogok úgyszintén... A te írásodat megelőzte aktualitásban ez az elevenen megkövezés téma. De megkapod azért az előleget.

EMMI (*a közönséghez*) Nem tudtam elhinni. Valami biztosan történt, csak nincs mersze elmondani. Mindenfelét magyarázott, hogy konjunktúra így meg úgy, és hogy a gyógyszergyártók mennyi reklámbevételt jelentenek... (*A Főszerkesztőnek*) Sosem hittem volna rólad, hogy te is eladtad magad, az eszményeidet. Az egyetemen annyit szónokoltál morálról, etikáról! Mélyen csalódtam benned.

FŐSZERKESZTŐ Emmi, ne légy már ilyen naiv... De hát, Emmi, te is tudod, hogy mennek ezek a dolgok manapság...

EMMI Nem, én nem tudom, hogy mennek ezek a dolgok manapság. De te majd biztos leszel szíves elmesélni, hogy mennek. Ezek a dolgok. Manapság. (*A közönséghez*) Ezután kínos csend következett. (*A Főszerkesztőhöz*) Szerintem akkor ezek a dolgok most olyan fordulatot vesznek, hogy rohadj meg. (*A közönséghez*) Kimentem a társalgóba, és úgy éreztem, valami hatalmas úr tátong bennem. Arra tértem magamhoz, hogy rájöttem, lekéstem... nemcsak a zárást Siiri napközijében, hanem Sofia iskolai ünnepélyét is. Autóba vágtam magam, s száguldottam, amilyen gyorsan csak tudtam.

## 16. JELENET

### EMMI ELKÉSIK A NAPKÖZIBŐL

GONDOZÓNÓK A napközi már zárva.

EMMI (*a közönséghez*) Próbáltam kedves lenni és megbánást mutatni, bár ezek a gondozónók úgy álltak ott, mint valami antik tragikus kórus egyenesen az Alvilágból. (*A gondozónóhoz*) Jó, tudom, elnézést, kicsit elkéstem...

Hol van az én picibogaram? Siiri!

GONDOZÓNÓK Nincs itt.

EMMI Hogyhogy nincs itt?

GONDOZÓNÓK A férje... Leo elvitte.

EMMI Nem ő volt a soros!

GONDOZÓNÓK Leo azt mondta, kizárólagos felügyeletért fog folyamodni, mert maga szerinte nem alkalmas... És ebben mi is egyetértünk.

EMMI Miféle kibaszott összeesküvés ez?!

GONDOZÓNÓK Bizony, és jobban tenné, ha vigyázna a szájára.

EMMI Ezután beültem az autóba, és kinyitottam egy üveg bort.

## 17. JELENET

### JULIA TALÁLKOZIK A FÉRFIVAL, ÉS CSERBENHAGYJA SOFIÁT

JULIA Minden olyan gyorsan történt. Egyszer csak a férfi ajtaja előtt találtam magam. A felesége és gyerekei elutaztak a hétvégére.

TÜZES FÉRFI Szia! De jó, hogy eljöttél. Hát itt lakunk mi.

JULIA Ühüm, csak egy picit fura.

TÜZES FÉRFI Nincs itt semmi fura. Nézz csak körül nyugodtan.

JULIA Bocs, de beszéltél már rólunk a feleségednek?

FÉLŐS FÉRFI Nem, még nem.

TÜZES FÉRFI Úgy gondoltam, most szólok majd, amikor visszajönnek.

JULIA Hogy érzed most magad?

FÉLŐS FÉRFI Rosszul.

TÜZES FÉRFI Jól... Jól érzem magam. De most hozok egy kis bort.

JULIA Otthagytott a nappaliban, körülnéztem kicsit. Amolyan hétköznapi családi fészek. Egy polc tele fényképekkel. Odasétáltam. A képek különféle családi eseményekről készültek. Keresztelő, ismeretlen emberek köröskörül. Nyári kirándulás, a hátsó ülésen két kacagó gyerek. Esküvői fotó. Két zavartan, szinte csodálkozva mosolygó fiatal ember. Kinyitottam a gyerekszoba ajtaját, és benéztem. Az ágyak betvette, rajtuk a kedvenc macskák ölelésre tárt karral. Kezdttem szédülni. Visszamentem a polchoz, fogtam egy képet, és addig csapdostam a polchoz, míg végül már nem lehetett kivenni, kit ábrázol... Vagyis hogy ezt szerettem volna tenni.

TÜZES FÉRFI Na, hogy tetszik?

JULIA Szép házatok van.

TÜZES FÉRFI Ühüm, az asszony ilyen lakberendező típus...

JULIA Áh... értem...

TÜZES FÉRFI Kivettem egy filmet... Távol-keleti... *In the Mood for Love*.

FÉLŐS FÉRFI *Szerelemre hangolva*... Állati lehangoló... A színek és minden...

JULIA Nekem igazából mennem kell.

TÜZES FÉRFI Nem mehetsz most el.

JULIA Az egyik legjobb barátnőm, Sofia elhívott egy nagyon fontos eseményre az iskolájába, azt ígértem, ott leszek.

TÜZES FÉRFI Julia... Én annyira vártalak. Borzasztó csalódott leszek, ha most itt hagysz... Senki sem ismer engem úgy, mint te. Nem mehetsz el!

JULIA Nem. (*a közönséghez*) A férfi bement a hálószobába. Én még egy percig álltam ott, és a bort bámultam a pohár alján. A fejemben a következő gondolatok kergették egymást. Az alkoholnak kábé öt percre van szüksége ahhoz, hogy a gyomrodból felszívódjon az agyadba. A vérárammal bejut az agy hátsó részébe, a legérzékenyebb területre.

Ott aztán szép lassan elkábítja a központi idegrendszert... Könnyebbnek kezdted érezni magad... A zavaró érzések elhalványulnak... Valami üdvözült boldogságérzet árad szét benned. Minden szorongásnak vége. Miről van itt szó? Mi ez az egész? Két párhuzamos világ létezik... A harmónia világa és a káoszé. A harmónia világához tartozik minden, ami szeretet, rend és kellemesség. De ezzel párhuzamosan mindig ott egy másik világ, a káosz birodalma. Benne minden gyengeségünk, félelmünk, a gyermekkorunkban elszenvedett igazságtalanságok, minden, ami feldolgozatlan maradt bennünk. És pont amikor azt a legkevésbé szeretnénk, ez a két világ elkezd egymásba csúszni, és elnyeléssel fenyeget a káosz.

## 18. JELENET

### AZ ISKOLA FENNÁLLÁSÁNAK SZÁZÉVES ÉVFORDULÓJA

*Az iskola díszterme. Beszélgetés, zaj, zene, a villanyok égnek*

IGAZGATÓNŐ Üdvözlöm önöket az iskolánk fennállásának százéves évfordulója alkalmából rendezett ünnepségünkön. A műsort iskolánk régi tanára, Sofia Lehto ünnepi beszéde nyitja, Sofia családja immáron a második generáció óta viszi a tudomány és nevelés fáklyáját. Parancsolj, Sofia.... (Súgva) Rajta, előre... Gyerünk...

*Taps. Sofia fellép a színpadra...*

SOFIA (sírva fakad) Egy olyan kis falusi boltról szeretnék beszélni önöknek... ahol minden elképzelhető lehet kapni, a petárdától az óvszerig... akarom mondani, a csillag... a paradicsomig... (Feldühödik) Nem, az igazság az, hogy az iskolánkat be akarják zárni, és bele akarják olvasztani egy nagyobb „intézménybe”. Ez az igazság.

IGAZGATÓNŐ A „hazugság” szó talán mégis jobban illene rá...

SOFIA Ő megtiltotta, hogy beszéljek erről, nehogy valakinek ideje legyen megakadályozni. De ez az igazság...

IGAZGATÓNŐ Rendben... Elismerem, hogy volt szó ilyen irányú tervekről. És akkor most üdvözöljék a színpadon Tyttit az 5.c-ből. Tessék! Hallgassuk meg az ő előadásában Sibelius *Finlandiáját*... Sofia... Idejőnnél egy pillanatra... Tytti, folytasd, kérlek.

*Tytti furulyálni próbál. Sofia és az Igazgató nő üvölt egymással*

SOFIA Ebből világosan látszik, mi történik, ha olyan embert ültetnek az igazgatói székbe, akinek nincs tanári múltja. Téged csak a hatalomvágy hajt!

IGAZGATÓNŐ Tytti, játssz csak tovább... Te tisztában vagy azzal, hogy milyen helyzetben pattogsz? Én mindent megtettem, hogy az ámokfutásod abban a kávézóban nehogy mások fülébe jusson.

SOFIA Én ezt azonnal láttam rajtad, ahogy betetted ide a lábaid. Már azelőtt eladtát minket, ezt az iskolát. Ott ül a félelem a szemedben. Csak a számokkal törödsz, és a saját fizetéseddel, és közben félsz, hogy elveszíted a pozíciódat! Bűdös fasiszta! (A közönséghez) Az események ezután a következő fordulatot vették: Az iskola órája nyolcat ütött. Az iskolagondnok fürgé léptekkel közeledett a színpad felé. Tytti abbahagyta a furulyázást, rá nézett. Az igazgató nő felemelte a kezét, és az arcomba vágott.

*Az Igazgató nő megüti Sofiát az iskola dísztermének színpadán*

IGAZGATÓNŐ (Tytti és Sofia sír) Tytti, játssz csak tovább... Játsszáll... Elnézést ezért a kis közjátékért... Játssz tovább... Elég nagy nyomás nehezedett sajnos ránk az utóbbi időben itt a munkahelyünkön... Játsszáll... És most, kérem, tekintsek meg ünnepi élőképünket... Tytti, a fenébe már az a furulyával... Rendben, köszönjük, mehetsz...

SOFIA (a közönséghez) Még álltam ott bögve egy kicsit, aztán hazavonszoltam magam. Emmi és Julia egy hét múlva elvitt vacsorázni, hogy bocsánatot kérjenek, mert nem jöttek el az ünnepélyre... Egy kicsit túl sokat ittunk, és különösebbnél különösebb kalandok hosszú sora után a rendőrök gyűjtöttek be minket, hűvösre kerültünk.

## 19. JELENET

### SOFIA, EMMI ÉS JULIA A FOGDÁBAN

*Be vannak rúgva*

SOFIA Neeem... Engedjenek ki! Hogy fogom ezt megmagyarázni Markusnak... vagy a diákjaimnak... Nem... Engedjenek ki! És, úristen, a gyerekeimnek... Mami részegen a rácsok mögött... Emberségünkben aláznak meg bennünket! Engedjenek ki!... Pekka?

JULIA Ki az a Pekka?

SOFIA Hát az a barátságos zsarú! Aki engem vezetett elő... Pekka, engedj ki.

EMMI Mért a plafonnal kiabálsz?

SOFIA Hát, csak van itt egy kamera vagy valami...

EMMI És merre bujkál a filmstáb?

SOFIA Phuh... Kezdek pánikba esni... Ez az ajtó tényleg zárva van...

EMMI Persze hogy zárva. Ez a lényeg a dologban. Mi foglyok vagyunk, ők örök... Reggel ki fognak engedni. Nekünk nem új, mi Juliával éjszakáztunk már a rácsok innenső oldalán.

SOFIA Ne már.

EMMI De bizony hogy igen... Ez az egyes számú közellenség itt egyszer erőszakkal elvitt egy ilyen tüntetésre, s megostromoltunk valami szörmeüzetet. Két öreg ménike volt benn, teljesen puffok voltak. Csak álltak ott keresztbe tett kézzel, miközben húsz punk ripityára törte a kirakatukat. Ezután a dutyiban töltöttünk egy éjszakát... Kenyéren és vízen... úgyhogy köszönöm, Julia, hogy, hála neked, gazdagabb vagyok e tapasztalattal.

JULIA Minek jöttél velünk?

EMMI Minek mentem?! Anya kényszerített.

JULIA Na, ez új nekem.

EMMI Ha hiszed, ha nem, béisizternek mentem veled. Nem ártott volna, ha ma is azt játszom. Csak azért repültünk abból az étteremből, mert neked muszáj volt azt az egyszemélyes figyelmeztető akciót tartanod.

JULIA Én csak azon a véleményen voltam, hogy minden étteremben kell lennie biobornak az itallapon. És udvariasan javasoltam nekik, hogy a jövőben tartsanak ilyet raktáron.

EMMI Lebuziztad a pincért, és szándékosan kiöntötted a bort az asztalra. Egész este, már az elejétől taccs voltál.

JULIA Soha életemben nem buziztam le senkit. Egyszerűen jól éreztem magam. Sofia megbocsátotta a lógásunkat. És ezenkívül személyes, külön bejáratú ünnepelnivalóm is volt.

EMMI Konkrétan milyen külön bebaszott ünnepelnivalód?

JULIA Nem mondtam, hogy pályabúcsúztató partit tartok? Tudod, nem épp szabályosan szereztem neked azokat a gyógyszereket, és ezt nem nézték túl jó szemmel, amikor meg nagyon nekem estek, és azt a szót hallottam emlegetni, hogy figyelmeztetés, akkor úgy döntöttem, kilépek...

Azt mondtam nekik, hogy csesszék meg, és ápolják maguk a gyógyósaikat, agyó!

EMMI Bocsnát, ez most akkor az én hibám?

JULIA Nem... Mondtam egy szóval is? Én igazság szerint boldog vagyok. Nálad viszont mi ez a búval baszott fej egész este?

EMMI Ühüm, hát, csak hogy tudjátok, Leo gyerekelhelyezési pert indított ellenem. Jövő héten lesz a tárgyalás, és ez a kis dutyikaland nem valószínű, hogy javítja az esélyeimet.

JULIA Miii?

SOFIA Ez borzasztó...

EMMI (Sofiához) Szóval köszönöm, Sofia. Mi az istenért kellett odacipelned minket a temetőbe őrjöngeni?

SOFIA Én... anyámmal akartam találkozni.

JULIA Tipikus eset, hogy amikor meghal valaki, úgy érzed, annyi mindent nem mondhattál el neki.

SOFIA Áh, ti ezt nem értitek, nem is fogjátok... Úgy érzem, hogy ő olyan nekem, mint egy ilyen hatalmas izé... kőtömb, ami ott tornyosul előttem kikerülhetetlenül, akármit is csinálók!

JULIA Úgy látszik, te nem érted. Ez úgy van, hogy a nő önbecsülése az anyja önbecsülésére épül. És azt hiszem, hogy nálatok a mamádnak is gondjai voltak ezzel. Bizonyára neki is az volt az érzése, hogy az anyja ott tornyosul előtte, mint egy nagy... izé.

EMMI Annyiszor elmondtam neked: ne engedd, hogy parancsolgasson. Még a halálos ágyán is úgy patogatott maga körül, mint egy kosárlabdát. És most még te jársz ki a sírjához zokogni és bocsánatért könyörögni.

SOFIA Én nem zokogtam! Én le akartam HÁNYNI a sírját.

JULIA Na, és mi akadályoz? Gyerünk!

SOFIA Mi van? Itt mégis hova hányjak?

JULIA (Sofia elé teszi a vedret) Hova-hova, jesszusmária... Mondjuk, ide. Ez itt az anyád. Gyerünk!

SOFIA Nem is tudom...

EMMI Nem is tudom. Még a képzeletbeli anyádat sem mered lehányni.

SOFIA Dehogynem merem!

JULIA Akkor gyerünk már!

SOFIA Bööö... Nem jön...

EMMI Majd én belehányok akkor!

SOFIA Mit képzelsz, nem fogod leokádni az anyámat! Legyen az, hogy... Ti ott maradtok. Mi volna, ha ezt így megfordítanám... és ráülnék...

EMMI Eez naccerű, kotolj csak ott anyucin csendben, és vigyázz, nehogy kiszökjön a veder alól!

SOFIA Hogy lehetsz ilyen szemét. Ez nekem nagyon fontos.

EMMI Ez nekem nagyon fontos.

SOFIA Utánozol engem?

EMMI Utánozol engem?

SOFIA Mért vagy ilyen utálatos?

EMMI Mée-mé-mé-mé mi mé?

SOFIA Ne utánozz!

EMMI Ne utánozz!

SOFIA Fejezd be, mert megütlek!

EMMI Paaapapapapa. Úgyse fogsz megütni, nem mersz.

SOFIA Fejezd be, vagy kapsz egyet.

EMMI Áh, szerintem te ott a kávézóban sem ütöttél meg senkit. Nem is mernél... Csak adtad a nagyot, hogy rád figyeljünk.

*Sofia pofon vágja*

Áúúú!!!

SOFIA Emmi... Ne színészkedj, csak simogatás volt. Csak a kezedet érte... Odatetted a kezéd...

*Csend. Julia alszik*

Mért van az, hogy örökké leszólod Julia pasasait, és minden gondolatát kritizárod?

EMMI Amikor kicsi voltam, a nap nálunk úgy kezdődött, hogy apa újságot olvasott, és közben lenyomta az ő mindennapi felszólalását a világ igazságtalansága ellen. Julia pedig anyánál lakott, ami egyébként furcsa, mert ő is pont ugyanolyan, mint apa. Julia csodálta az idealizmusát, és nem látta az igazságot. Apa olyan ember volt, aki mindenkivel felsőbbrendűnek tartotta magát, közben pedig magáról sem tudott gondoskodni. Nahát tizenöt éves korában, egy tüntetésesdi után, a győzelmi bulin Julia leitta magát. Teljesen kiütve találtam rá a hálóban, egy alak épp dugta, ő pedig fel se fogta, mi történik... Akkor hazacipeltem, és sosem mondtam ezt el neki... Én mentettem ki onnan...

JULIA Ezt minek kellett elmondanod?

SOFIA Szóval mégsem aludtál?!

JULIA Minek mondtad ezt el?

EMMI Csak azért, mert Julia problémája az, hogy vakon beleszeret mindenféle alakokba. Semmi önvédelmi ösztön. Szerelmes lesz, megkergül, szenved, nyalogatja a sebeit, de aztán minden kezdődik előlről. Erről szól az egész élete. Én próbálok távol tartani az ilyen eszelősöktől, de úgy tűnik, ő pont azt akarja, hogy újra és újra szétessen a kártyavára...

SOFIA De hát... nem azt mondtad, hogy ez a mozis fickó az első, akit igazán szeretsz?

EMMI Francokat! Ez volt körülbelül a százmilliomodik első igaz szerelme. Én már nem is bírom újra és újra végighallgatni, hogy ez most tényleg az igazi, és miért van az, hogy mások két marokkal kapnak, neki pedig pipettával csepegtetik a boldogságot. A szerelmeiből él... Érzelmi maszturbáns... Juliánál mindig ugyanaz a képlet. Belezúg valakibe, de a következő szempillantásban már árkon-bokron túl van. Igazából én figyelmeztettem ezt a mozis fickót veled kapcsolatban. Elmondtam, hogy Julia soha nem gondolja komolyan. Hogy ez van...

JULIA Csak hogy tudjátok. Összeköltözünk. Elválík. Megkapom én is azt, amiről Sofia beszélt.

EMMI Nem hiszem.

JULIA Jézusom... Csak úgy süt rólad az irigység. Mérföldekről. Szeretnél te is fülig szerelmes lenni és belevetni magad az érzések zúrzavarába. Hánykolódni, fetrengegni benne, ameddig csak lehet. Belefeledkezni, belerévülni, eldobni mindent, ami megszokott, és befogadni mind egy cseppig azt a szerelmet, amiben ember csak részesülhet!

EMMI Juhúú... Csak nem magához a sittes trójai Helénához van szerencsém?

JULIA Inkább fogd be. Emmi életében nem volt szerelmes. Ez az igazság. Soha nem volt hozzá mersze! Amikor annak a nőnek szétverted a képét... akkor is magadat ütötted! Ez volt az egyedüli módja, hogy megszabadulj Leótól!

EMMI Zseniális diagnózis! Profi terapeutát üdvözölhetünk körünkben, zenekar, tust kérünk!

JULIA Sokkal könnyebb mártírkodó seggfejként élni életed végéig, mint olyan emberként, aki mer nevetni, szeretni és valóban törődni másokkal!

EMMI Mit akarsz ezzel mondani?

JULIA Sohasem szeretted senkit, még Leót sem.

SOFIA Julia, elég.

JULIA És ez nem az első alkalom volt, hogy gyógyszereket szereztem neki. Lassan öt éve azokon él! És tudod, mit?... Alig hiszem, hogy képes vagy akár Siirit is szeretni!

EMMI (sírva fakad) Elég, soha többé nem akarlak látni.

JULIA Részemről oké.  
EMMI Julia, ne haragudj... Nekem nem megy egyedül!

## 20. JELENET

### JULIA ELHAGYJA A FÉRFIT

*Julia rendelőjében*

JULIA (a közönséghez) Utoljára mentem be a munkahe-lyemre, kiüríteni a fiókjaimat, amikor egyszer csak belé-  
pett egy régi ismerős.

TÜZES FÉRFI Mégis mit jelentsen ez? A recepció s azt  
mondja, már nem dolgozol itt. Hogyhogy? Csak nem rúg-  
tak ki?

JULIA Hát... de. Elég bonyolult...

TÜZES FÉRFI Micsoda? Ez egyszerűen nem lehet igaz! Ezt  
nem tehetik! Figyelj! Az lesz, hogy én bemegyek, és el-  
mondom nekik. Te vagy a legjobb terapeutájuk, senki nem  
segített nekem annyit, mint te. (Kimegy)

JULIA (a közönséghez) Ekkor értettem meg. Végre leesett a  
tantusz...

*A Félős férfi lép be*

FÉLŐS FÉRFI Bocsánat... Valamit rosszul csináltam?...

JULIA Te nem.

*A Tüzes férfi visszajön*

TÜZES FÉRFI Ez nem lehet igaz, épp most, amikor a leg-  
nagyobb szükségem volna rád... Julia, Julia... Már megint  
áll a bál otthon... Vettem egy új autót, és elutazunk... El  
kellene vinnem a családot a nyaralóba, megjavítani a csó-  
nakot... Nem tudom... Ez az én életem ez tiszta *Keserű méz*  
à la Roman Polanski... Amikor a feleségemmel vagyok,  
utánad vágyom, amikor veled, a feleségem után. És nem-  
csak a szereplők, olyan is vagyok, mint az a hajó ott a nyílt  
tengeren, vagyis hát mint az a férfi a tolószékben, csak  
pszichikailag értem. Mintha egy ilyen pszicho-tolószékbe  
juttattam volna magam. Az életem kész káosz. Mit nézel?

JULIA (a közönséghez) Sokk helyzetben gyors döntésekre van  
szükség. (A férfihöz) Mond neked valamit az a név, hogy  
Naomi Klein?

FÉLŐS FÉRFI Igen...

TÜZES FÉRFI Aha-aha... Az a modell... A hosszú lábú...

JULIA Nem. (A közönséghez) Ebben a pillanatban értettem  
meg. Miért fordítottam hátat ennek az ő félős énjének?  
Nekem valahogy össze kellett volna hoznom ezt a két olda-  
lát, hogy kommunikálni tudjanak egymással. Nagy hibát  
követtem el. (A Félős férfihöz) Sajnálom, hogy nem segítet-  
tem.

TÜZES FÉRFI Dehogynem, hogyan segítenél... Eszméletlen  
sokat!

JULIA Jobban tennéd... tenné, ha távol tartaná magát tő-  
lem... Nagyon távol... Én nagyon rosszat teszek magának!

TÜZES FÉRFI Héé, figyelj... Én nem úgy értettem, hogy ne  
találkozzunk, bár épp rosszul áll otthon a szénám...  
Lehetne úgy is, hogy, mondjuk, minden második héten ta-  
lálkozunk, egy szállodában...

JULIA Nem. Ül le egy kicsit, és hallgass rám! Most menj  
haza, csücsülj le otthon a díványra, és hallgatózz picit be-  
felé... És ha onnan belülről hallasz egy hangot, akkor jó.  
Ha pedig nem hallasz semmit, akkor kérj segítséget.

TÜZES FÉRFI (félősen) De én, én szeretlek.

JULIA Légy szíves, menj ki...

TÜZES FÉRFI Hülye picna... Bazdmeg. (Kimegy, majd visz-  
szalép egy pillanatra) Meg kell mondanom, most kissé úgy  
érezem magam, mintha megerősöskoltak volna.

## 21. JELENET

### EMMI A BÍRÓSÁG ELŐTT

EMMI (a közönséghez) Egy héttel a kis dutyidilink után azon  
vettem észre magam, hogy a bíróság előtt kell számot adnom  
az életemről. Leo kizárólagos felügyeletet kért Siiri fölött.

BÍRÓ 1 Mekkora lakással rendelkezik?

EMMI Ötvennégy négyzetméter. Azaz két szoba, konyha.

BÍRÓ 2 Hány órát dolgozik egy héten?

EMMI Mondjuk, úgy harmincnegyőlétől negyvennyolc óráig...

BÍRÓ 1 Múlt héten öt különböző lapban jelent meg cikke, ha  
nem tévedek?

EMMI Igen... Elég elfoglalt voltam mostanában...

BÍRÓ 2 Milyen gyakran viszi magával Siirit, amikor interjú  
megy készíteni?

EMMI Nem... azaz néha.

BÍRÓ 1 Leo Saari szerint igen gyakran...

EMMI Hát... öö... Az igaz, hogy néha óvoda után egyenesen  
megyünk...

BÍRÓ 2 Milyen hosszán kell ilyenkor Siirinek az autóban vá-  
rakozenia?

EMMI Sohasem hagyom Siirit egyedül az autóban.

BÍRÓ 1 Leo Saari szerint igen.

BÍRÓ 2 Leo Saari követte önt az óvodától.

EMMI (a közönséghez) Követett... de hát... Én egyszerűen  
nem bírtam felfogni, hogy tehetett ilyet. Az ügyész nyil-  
vánvalóan minden lépésemről tudott, és az utóbbi hetek-  
ben éjjel-nappal dolgoztam, hogy az ártatlanságomat bizo-  
nyítsam. És különben is, nekem muszáj dolgoznom, hogy  
a kétszázezer eurós lakáshitelt törleszteni tudjam.

BÍRÓ 1 Hány percet vesz igénybe egy ilyen interjú?

EMMI Hány percet? Hú, mondjuk, úgy fél... Esetleg egy órát.

BÍRÓ 2 Leo Saari szerint Siiri nem kap mindennap meleg  
ételt.

EMMI Ööö... Siiri egy kicsit speciális eset, ami azt illeti, ő  
szereti a szendvicset... Nem mindig főzünk meleget este...  
(A közönséghez) Múlt héten bedöglött a gáztűzhelyem...  
Szegény embert az ág is... Hogy a francba tud minden így  
egyszerre összejönni.

BÍRÓ 1 Hogyan tudná jellemezni a jelenlegi lelkiállapotát?

EMMI Köszönöm kérdését... Jól érzem magam... Semmi ba-  
jom... Teljesen rendben vagyok... Csak ez a kis tárgyaló-  
termi drukk...

BÍRÓ 2 Legyen szíves, nyugodjon meg, és üljön le. Leo Saari  
szerint ön könnyen elveszti a fejét...

EMMI Nem veszttem el a fejem, csak elmondom, amit gon-  
dolk.

BÍRÓ 1 Önt elítélték már korábban erőszakos viselkedésért.

EMMI Az réges-régen történt, és már tisztázásra került!

BÍRÓ 2 A férje azt kéri, hogy vesse alá magát pszichológiai  
vizsgálatnak. Beleegyeznek?

EMMI Mii? Nem, persze hogy nem egyezem bele. Én nem  
vagyok bolond. Hihetetlen... Egy nő, ha egyszer erőszako-  
san viselkedik, máris örült. Az erőszakos férfi csak amo-  
lyan negatív társadalmi jelenség! (A közönséghez) Ekkor a  
terem felől ismerős röhögés ütötte meg a fülem. Leo ült ott  
azzal az önelégült vigyorral az arcán. Abban a pillanatban  
esett le nekem... Mért azt a nőt ütöttem meg, mi az iste-  
nért... Leónak kellett volna bemosnom egyet... Te rohadt  
szemét, úgy beverem a pofád!!!

BÍRÓ 1 A bíróság rövid szünetet rendel el.

## 22. JELENET

### SOFIA ÉS JULIA TANÚSKODIK A BÍRÓSÁG ELŐTT

EMMI *(a közönséghez)* Juliát és Sofiát is beidéztek tanúnak. Minden tőlük telhető megtettek, hogy segítsenek, de csak tovább rontottak a helyzeten.

JULIA Elnézést, én Emmi testvére vagyok valóban... de nem értem, miért vagyok itt.

SOFIA Én tanár vagyok, két gyerekem van, és bizton állíthatom, hogy senki sem szereti Siirit jobban, mint az édesanyja.

JULIA Na jó, tényleg levert volt... És én szereztem azt a receptet neki... Igen, de ezt az ügyet tudtommal nem itt kéne tárgyalni.

SOFIA Hát... öö... az elmúlt hónapban Siiri max háromnégy... ötször volt nálunk... Tényleg nem többször.

JULIA ...Igen, és Emmi megtudta, hogy Leo, hogy már a terhessége idején megcsalta őt, és hogy ilyen nőügyekből több is volt azóta... Ki ne lenne levert ezek után?

SOFIA Háát, lehet, hogy tízszer volt ott Siiri, Leo csak tudja, ha már leskelődött...

JULIA Emmi nem erőszakos. Emmi szenvedélyes!

SOFIA És az nem Emmi hibája volt, hogy rács mögé kerülünk. Én akartam a temetőbe menni.

JULIA Rendben, lehet, hogy Emmi valóban beleverte annak a nőnek a fejét az asztalba... Az is lehet, hogy ötször egymás után... de nem emlékszik, mert részeg volt...

SOFIA Hiszen én is ütöttem már meg úgy egy férfit, hogy nem is ismertem!

JULIA Hát nem tudják felfogni? Ott az a sok iskolai lövöldözés világszerte. Ugyanezeket a gyógyszereket használták azok is... És mégsem beszél erről senki!

EMMI Aztán megint rám került a sor... Felálltam, és próbáltam tőlem telhetően megvédeni magam. Én őszintén, én a világon mindennél jobban szeretem Siirit, és tudom, hogy az életem most nem tűnik...

*Emmit félbeszakítják*

BÍRÓ 2 A bíróság meghozta döntését. Leo Saarinak ítéljük a kizárólagos felügyeleti jogot Siiri felett, az anyának pedig kétszeri láthatási jogot biztosítunk havonta.

EMMI Az események ezután a következő fordulatot vették: Kirohantam a tárgyalóteremből. A nap teljesen elvakított. Hazamentem. Lesepertem a padlóra minden könyvet a polcokról. Egy rúgással ripityára törtem az üvegasztalt, és közben csak az járt az agyamban: Hogy is képzeltem, hogy megkaphatom Siirit? Én? Teljesen igazuk volt. Beteg vagyok. Ott felejttem a saját gyerekemet, ahol érem. Verekszem. És mindenekelőtt a végsőkéig próbálok elbújni az igazság elől, nem ismerem el, hogy segítségre van szükségem, különben ennek nem lesz jó vége.

## 23. JELENET

### SOFIA ÉS A VOLT IGAZGATÓNŐ UGYANARRA AZ ÁLLÁSRA PÁLYÁZIK

SOFIA Május 30-án bezárták az iskolánkat. Hamarosan meghirdették az új, nagy iskolában az igazgatói állást. Az utolsó körben már csak ketten maradtunk versenyben.

IGAZGATÓNŐ Szia, Sofia! Jobban vagy? Bocs, de meg kell mondanom, nem értem, hogy képzeled, hogy egyáltalán eséllyel indulsz erre az állásra. Oké, nem szóltam... Sok szerencsét!

SOFIA Hogy érti ezt?

IGAZGATÓNŐ Az erőszakos múltadat figyelembe véve...

SOFIA Ja, igen... Ezt meg is akartam köszönni. Hiszen mindent megtett, hogy senki se tudja meg azt a dolgot. Azt viszont kétszáz ember kísérte figyelemmel, ahogy bekevert nekem ott az iskolai ünnepélyen.

IGAZGATÓNŐ Sofia drágám... Nézz magadra... Egy ilyen kis mamlasz, mint te... Édesanyád vajon mit szólna, ha most látna... Az igazi vezetőket egészen más fából faragták. Egy vezetőnek felelősséget kell vállalnia az emberekért, s hideg fejjel kell irányítania őket és az intézményt, melyet a gondjaira bízta.

*Sofia a közönséghez kezd beszélni az Igazgatónő szövege közben*

SOFIA Hallgattam, mit beszél, és kővé meredtem... Ott állt előttem, mint egy nagy... izé, és mozdulni sem bírtam tőle.

IGAZGATÓNŐ *(Sofiához intézi a következőt)* Nahát, ha végül mégis úgy fordul a dolog, hogy te kapod meg ezt az állást, akkor nagyon szeretném látni, hogy küzdöd le azt a rengeteg anyagi akadályt. Mit bámulsz?

SOFIA *(a közönséghez)* Nem tudom, mi történt velem, de egyszerűen elkezdett kavarogni a gyomromban a spagetti, amit Markus főzött aznap.

IGAZGATÓNŐ Az isten szerelmére, Sofia kedves, te nem vagy jól. *(Megkínálja kávéval)* Tessék, igyál egy kortyot, s aztán menj haza.

SOFIA *(lehányja az Igazgatónőt)* Broáááá...

IGAZGATÓNŐ A kurva életbe, Sofia, az új ruhám! Nem igaz! Mit művelsz?! Ez egy exkluzív modell! Marimekko... Teljesen tönkretetted... Most mit csináljak? Mindjárt be kell oda mennem... Mit csináljak, Sofia? Segíts már!

SOFIA *(a közönséghez)* Rögtön be is hívták, nem volt ideje eltüntetni a nyomokat a ruhájáról... Én ott maradtam, és nyugodtan vártam a soromra.

## 24. JELENET

### SOFIA AKCIÓBAN. A ZÁRÓ ESEMÉNYSOR

SOFIA Eltelt fél év, régóta nem találkoztunk Emmivel és Juliával, amikor elhívtam őket egy kávéra.

JULIA Lehet... De szerintem Sofia az a fajta igazgató, aki teret enged az új gondolatoknak, és meghallgatja mások véleményét.

SOFIA Jó, de ha nincs elég pénz, akkor Sofiának igazgatóként el kell döntenie, hogy melyiket szüntessék meg: a bevándorló-diákok zenészcsoportját vagy az íróműhelyt.

JULIA Még mindig nem érted... Sofia nem fogja megszüntetni egyiket sem.

EMMI Figyelj, egy igazgatónak vállalnia kell a felelősséget, döntenie kell, még ha sírni volna inkább kedve, akkor is.

SOFIA Igen, én vállalom is. És volna egy olyan megoldási javaslatom, hogy Emmi, te irányíthatnád azt az íróműhelyt nálunk. Hetente egyszer. Mivel úgy sincs most semmi munkád.

JULIA Zseniális ötlet!

EMMI Hm, Juliának sincs munkája.

JULIA Nincs, de Sofia téged kérdezett először, és különben is... Áh, nem fogjátok kitalálni... Magánpraxist akarok nyitni.

EMMI Micsoda fantasztikus ötlet! Akkor senki sem tart majd ellenőrzés alatt, és nyugodtan kürogathatsz az elmebetegségeid!

SOFIA Emmi, gondolkozz a dolgon... Valamit biztosan tudunk majd fizetni is... De nem emiatt hívtalak ma ide titeket, hanem... Valójában mert egy nagyon furcsa dolog történt velem ma reggel. Villamossal mentem munkába, és egyszer csak felszállt oda a kocsí végébe egy ilyen fiatalabb

pasas, jól beállítva. Elkezdett üvöltöni és rondán szitkozódni. Végül nekiesett egy idősebb hölgy táskájának, rángatta, a nő meg sírva fakadt. Senki sem mert közbelépni. Na, erre nekem felforrt az agyvizem, felálltam, és elindultam a férfi felé, közben azt fontolgattam, hogy hogy is fogom leütöni ott, azon a szűk helyen.

JULIA Mii? Nem mondod...

EMMI Nem lehet igaz...

SOFIA Nem-nem, várjatok... A villamos ekkor megállt, és két biztonsági őr szállt fel az egyik ajtón. Én gyorsan leszálltam közösen. A szívem majd kiugrott a helyéről, és elöntött a forróság. Aztán gyalogoltam vagy három kilométert a suliiig. Egyszerűen nem értem, hamarosan ott tartok, hogy ki sem tehetem a lábam otthonról, mert megint valaki torkának ugrom. Mit szóltok hozzá?

JULIA Neem, nem érdemes ilyesmin rágódnod, hiszen ez csodálatra méltó, hogy mennyire felvállalod a rád háruló társadalmi felelősséget.

EMMI Hogy mit?... Mit dumálsz?... Felelősséget?... Szerintem ez az a pont, ahol a te vilájobbító elveid zátonyra futnak.

JULIA Hogy érted ezt?

EMMI Felelősséget vállalok és ütök... Ez történik. A gyűlölet gyűlöletet szül... Ez a napnál is világosabb.

JULIA Mondja a hős lovagina...

EMMI Ide figyelj, ha én a villamoson vagy metrón ülök, és valaki elkezd játszani az eszét, akkor én seperc alatt lelépek a hátsó ajtón, ennyit!

JULIA És hagyod, hogy a többiek tovább szenvedjenek... Ne is haragudj, de miféle dolog ez!

EMMI Mért, mit kellene tenni? *Taxisofőr 2 és fél?* Elő a retikülből a revolvért, és kiloccsantod az agyát?

JULIA Nyilván... Odamehetsz például ahhoz az emberhez, és megpróbálhatsz beszélni...

EMMI A fejszés gyilkossal...

JULIA ...Megőrülök... Ki se nyitom a számat, és ez az elmebeteg már beledumál.

SOFIA Hé! Fejezzétek be! Én csak szerettem volna beszélni róla... Talán csak picit megijedtem a saját reakciómtól... Ne veszekedjünk... Rendben?

JULIA Persze hogy nem. Csak beszélgetünk...

EMMI Persze hogy igen. Mi nem szoktunk veszekedni...

SOFIA Ti?! Nem?!

EMMI Mi volt ez? Egy prima kis vita. Fontos dolgokról...

*Szünet*

SOFIA És Siiri hogy van...

EMMI Kösz, jól... nagyjából egyenlően osztottuk be Leóval, hogy mikor kinél van... Ennyiben legalább engedett az az őstulok. Siiri... csodálatos kölyök... Jövő héten lesz hatéves. Meeghalok, olyan gyönyörű, olyan... pont, mint én...

JULIA Hoztam most Siirinek egy fantasztikus könyvet. Külföldről. Tele van képekkel: bolygók, csillagok. Imádja.

EMMI Aha, és esténként olyanokat kérdez, hogy a fülem szétáll tőle.

JULIA Az csak jó. Nehogy már berozsdásodjanak a természettudományos ismereteid.

SOFIA És merre is jártál te?

JULIA Barcelonában... Egy pasival...

SOFIA Nem igaz! Micsodaa?... Ilyen hirtelen?... És miféle pasival? Volt az az előző, a mozis fickó, ez most inkább dokfilmes típus?

JULIA Én inkább azt mondanám, hogy ez egy sima pasas.

EMMI Sima pasas – jól hangzik. Illik hozzád.

*A zene felerősödik*

Julia, elmondanád azért még, hogy te hogy kezdeményeznél társalgást valakivel, aki őrjöng a buszon?

JULIA Hát... öö... higgadtan próbálnék közelíteni hozzá...

EMMI Mi az, hogy higgadtan?...

JULIA Mit tudom én... Veszek egy mély lélegzetet, és...

SOFIA Julia, nem veszed észre, hogy Emmi csak kötözködik veled?

JULIA Te csak kötözködsz velem?

EMMI Hát, egy kicsit, de csak szeretetből.

SOFIA És az események ezután a következő fordulatot vették: Julia és Emmi Siiri közelgő születésnapját kezdték tervezgetni. Sofia elmerült egy szelet mesés répatorta majszolgatásában. A szél egy falevelet kergetett a kávéház ablaka előtt, a pincér az asztalokat törölgette, egy öreg bácsi pedig elaludt a kávéházi kanapén. Ezenkívül nem történt semmi említésre méltó.

VÉGE

## ELŐADÁSI JOGOK:

Näytelmäkulma – Nordic Drama Corner Oy

Meritullinkatu 33 E, FIN 00170 Helsinki  
tel. +358 9 251121 64, fax +358 9 251121 65,  
e-mail: office@dramacorner.fi