

2010. MÁJUS
WWW.SZINHAZ.NET

KAB
1423

SZÍNHÁZ

Lear király

Krétakör
a Bázison

A kétfejű
fenevad

Maya

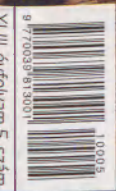
Mindent
anyámról

Bitódalok

A rózsalovag

VILÁGSZÍNHÁZ:
Posztdramatikus
színház

392 Ft



nka
Nemzeti Kulturális Alap

Halász Péter:
Bonnie és Clyde
Alice Müller:
Elvira és Petúnia
(drámák)



A Krétakör Színház Szabadulóművész-projektjének fináléja

Udvardy Dávid felvétele



MAYA
Gárdonyi Géza Színház, Eger
Gál Gábor felvétele



A RÓZSALOVAG
Magyar Állami Operaház
Schiller Kata felvétele



FELHÓMAN
MU Színház
Koncz Zsuzsa felvétele

M4B
1427

Az újrarájzolt Krétakör

- 2 Jászay Tamás:**
Elveszett vagy átalakult?
Schilling Árpád a Bázison

Weöres-váltások

- 7 Vári György:** „Játék a játékkal”
Lessing és Weöres
- 12 Ugrai István:**
Annyi mindent kell túlélni
Weöres Sándor:
A kétfejű fenevad

Kritikai tükör

- 15 Stuber Andrea:**
Megint elmentek otthonról
William Shakespeare:
Lear király
- 17 Rádai Andrea:**
Színes szélesvásznú operett
Harmath Imre –
Fényes Szabolcs: Maya
- 19 Jászay Tamás:**
Balkáni állapotok
Három este Békéscsabán
- 23 Sz. Deme László:**
Incselkedések
Pedro Almodóvar – Samuel
Adamson: Mindent anyámról
- 25 Markó Róbert:** Neonparádé
William Shakespeare:
Szentivánéji álom

- 26 Tarján Tamás:**
Vagy a labda, vagy a baba
Katona József – Spiró György:
Jeruzsálem pusztulása
- 28 Deres Kornélia:** Bitóbanda
Christian Morgenstern:
Bitódalok
- 30 Zappe László:**
Nem leng a lobogó
Carl Sternheim: A bugyogó
- 32 Szántó Judit:** Az élet olyan,
mint egy szekrény
Heltai Jenő: Naftalin
- 33 Rádai Andrea:** Vegyes páros
Monoblock: Helló, náci!
- 35 Oroszlán Anikó:**
Ingyencirkusz
William Shakespeare:
III. Richárd
- 37 Harmat György:**
Magyar Emil
Erich Kästner:
Emil és a detektívek

Richard Strauss m. v.

- 39 Koltai Tamás:**
Panelszecesszió
Richard Strauss:
A rózsalovag
- 41 Rác Judit:**
Keleten a helyzet változott!
Beszélgetés
Andrejs Žagarsszal és
Jochen Breiholzal

Tánc

- 45 Kutszegi Csaba:**
Tavasz és napsütés
Kontakt Hof. Mit Teenagern
ab'14'.
- 47 Halász Glória:** Vattacukorfalat
Felhóman
- 48 Kelemen Orsolya:**
Szórakoztató szemfényvesztés
Solo
- 50 Szoboszlai Annamária:**
Szerencsés, vén gyerek vagyok
Beszélgetés Philippe
Decoufléval

Világszínház

- 52 Berecz Zsuzsa:** A színház nem
a boldogok szigetén lakozik
Beszélgetés
Hans-Thies Lehmann-nal
- 55 Kiss Gabriella:** Előszó helyett,
utószó gyanánt, recenzió
űrügén
Hans-Thies Lehmann:
Posztdramatikus színház
- 59 Bernd Stegemann:**
A posztdramatikus
színház után

DRÁMAMELLÉKLET:

- Halász Péter: Bonnie és Clyde
Alice Müller: Elvira és Petúnia

A CÍMLAPON: Schell Judit (Regan), Kulka János (Lear) és Alföldi Róbert (Cornwall) a *Lear király* előadásában (Nemzeti Színház) • Koncz Zsuzsa felvétele

színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG | ORSZÁGOS
SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XLIII. évfolyam 5. szám
2010. május

Megjelenik havonta
XLIII. évfolyam
HU-ISSN 0039-8136

www.szinhaz.net

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

Szerkesztőség és kiadó (SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY): 1126 Budapest, XII., Németvölgyi út 6. III/2.; Telefon/fax: 214-3770, 214-5937; (bankszámlaszám: 10402166-21624669-00000000), <http://www.szinhaz.net>; e-mail: 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. 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
OKM

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



Jászay Tamás

Elveszett vagy átalakult?

SCHILLING ÁRPÁD A BÁZISON

„Tegyük meg mindent a megismételhetetlenség érdekében!”

Schilling Árpád¹

„A művész, aki nem kutat és küld jeleket, nem művész többé. Aki művészetét pusztán arra használja, hogy önnön életét tegye teljesebbé, lemond hivatásának lényegéről, és ezzel kiírja magát a »körből«.”

Schilling Árpád²

2010 januárjában mintha egyszeriben vége szakadt volna a Krétakör Színház utóbbi másfél évben önként vállalt száműzetésének. Mozibemutató egy legendás sikerből (*A Nibelung-lakópark*), versengés a Filmszemlén egy izgalmas dokumentumfilmmel (*Szabadulóművészek Budapesten* – lásd lejjebb), párizsi cirkusz-színházi premier (a nyáron Magyarországra is ellátogató *Urban Rabbits*), sőt még egy színházi előadásból, koncertből, kiállításból és DVD-premierből álló, mindössze három alkalommal megtartott rendezvény is született, ez utóbbi a Krétakör Bázison (ennek alkotóelemei sorrendben: *Anyalógia* – színház, *Analógia* – koncert és kiállítás, *Apológia* – film). A dicső múlt és a bizonytalan jelen hirtelen összekapcsolódni látszott, s ebből a sajátos nézőpontból bepilanthattunk az ígéretes jövőbe is. Épp ezért az alábbi cikkben, melynek eredeti apropója a Krétakör Bázison bemutatott színházi, zenei és filmes fejezetből álló egyveleg volt, érdemesnek tűnt nagyobb távlatból tekinteni Schilling Árpádék aktuális tevékenységére, s egyben választ keresni az egyszerűnek látszó kérdésre: mit csinál most a Krétakör?

¹ Schilling Árpád: *Artproletarizmus – jegyzet (részlet)*. In uő.: *A szabadulóművész apológiája*. Budapest, Krétakör Színház, 2010, 7. (A kötet a hasonló című dupla DVD-kiadvány „mellékleteként” hozzáférhető.)

² Schilling: i. m. 85.

³ Erről tanúskodik a kretakor.blog.hu honlapja, ahol némely témához ha nem is feltétlenül nagy számban, de gondolkodó és gondolkodtató kommentek érkeznek, lásd pl. http://kretakor.blog.hu/2010/01/24/a_szabadulomuvesz_apologiaja_szinhasz_koncert_kiallitas_es_dvd_bemutato_a_bazison

A megalakulása óta profi marketinggel dolgozó Krétakör esetében aligha gondolhatjuk, hogy a fent felsorolt események időbeli egybeesése pusztán a szerencsés véletlen műve. Már csak azért sem, mert a számos találkozási alkalom mintha egytől egyig azt akarná tudatosítani az egykori, csalódott rajongókban és a mára szemmel láthatóan kialakult, sőt nagy gonddal nevelgetett friss támogatói körben,³ hogy a 2008-as, a médiában többnyire megszűnésnek nevezett váltás valóban „csak” átalakulás: a megszaporodó események azt bizonyítják, hogy a Krétakör igenis él, és élni akar. 2009 márciusában Schilling így írt az általa



Tóth Radovics Máté felvételei

kulásról és ezzel kapcsolatos várokozásaikról: „Gáspár Mátéval, színházunk menedzserigazgatójával úgy döntöttünk, hogy feltöröljük a krétakört, és új kihívásokat megfogalmazva, új csapatot szervezünk. Távolati elképzeléseink közé tartozik, hogy Magyarországon is meghonosítsuk a máshol már jól ismert szociálisan elkötelezett színház eszményét, amelynek formai keretei változékonyak, de a tartalma állandó. Olyan akciók szervezésébe fogtunk, amelyek színházi eszközök segítségével igyekeznek *aktivitásra ingerelni* egy olyan ország állampolgárait, amelyet a Világgazdasági Fórum versenyképességi ranglistája jelenleg Botswana mögé sorol.”⁴

Ugyanakkor a részben új alkotói kör azt sem titkolja, hogy az életösztön eme megnyilvánulásainak komolyan vételéhez legelső sorban nekünk, szakmán belüli és kívüli, egykor hűséges és a váltást értetlen-

nül, netán dühvel fogadó nézőknek muszáj változnunk – mentalitásban, hozzáállásban, gondolkodásban.⁵ Lehet, hogy kicsit szektásan fog hangzani, de tény: ahhoz, hogy megértsük az újrarajzolt Krétakör működésének lényegét, el kell felejtenünk szinte mindent, amit konkrétan a Krétakör Színházról, illetve amit a színházról úgy általában eddig tudtunk vagy tudni véltünk. A *tabula rasa* szükséges, de nem elégséges feltétele a megértésnek: a Krétakör ezentúl a néző aktív részvételére, segítségére, közreműködésére számít.

AZ ÉLŐADÁS VÉDELMEBEN

Schilling credója szerint egyszer és mindenkorra vége a nézőtér sötétjében való kényelmes szunyókálásnak, a nézőnek ki kell lépnie a reflektorfénybe. A színész sem elégedhet meg többé egy betanult szöveg jól-rozszul való felmondásával, muszáj tudatosítania magában, hogy a játék véresen komoly, és ha meri vállalni ennek felelősségét, akkor bizony kőkeményen az ő életéről is szól. Mintha Schilling Árpád és régi-új csapata azt is üzenné, hogy elég volt az emlékeket megszépítő nosztalgiából, ehelyett itt és most kell cselekedni, még hozzá közösen. „Robert Lepage-zsal egyetértve az alkotás nem a próbafolyamat, hanem maga az *előadás*. Tehát van egy megismételhetetlen pillanatunk megismételhetetlen összetételű közönség előtt. Ha ez igaz, akkor ne meneküljünk ennek felelőssége elől, hanem értsük meg a törvényszerűségeit.”⁶

És itt minden szó hangsúlyos: a közösség, a(z újjá)születés, a személyesség, a hitelesség, a részvétel – mind elcsépeltnek és elhasználatnak ható terminusok, ám Schilling új projektjei többek között éppen ezeknek a fogalmaknak az újragondolására szólítanak fel. A tavaly tavasszal egyebek mellett Budapest közterein, a Gödör Klubban, a Krétakör Bázison és szűkebb-tágabb környékén zajló, *A szabadulóművész apológiája* című „városterápiás akcióorozat” előzményének (tesztváltozatának?) tekinthető a 2008 májusában a párizsi MC93 Bobignyban tizenötször előadott *Apologies of an Escapologist* című happening. A párizsi történéseket a Krétakörnek

a projekthez készített weboldalon (<http://www.escapologist.kretakor.hu>) található gazdag, lényeges reflexiókat tartalmazó anyag segítségével kommentáljuk az alábbiakban. A budapesti akciókról elsősorban a január végén megjelent hasonló című dupla DVD-kiadvány mozgókép- és hanganyaga, illetve a hozzá csatolt, az előzményeket és a projekt megvalósítását elemző-bemutató szöveges dokumentáció segítségével fűzünk megjegyzéseket.

Ha egy előadás nem a megszokott kukucskálósínházban játszódik, akkor divat azonnal ráaggatni a „térspecifikus” jelzőt. A Krétakör újabb bemutatói messze túllépnek ezen a fogalmon, s leginkább

1. Analógia
2. Anyalógia
3. Laborhotel



Udvardy Dávid felvétele

⁴ Schilling Árpád: Az Új Színházi Realitások díj átvétele kapcsán a wrocławói díjátadó műsorfüzetébe szánt szöveg a Krétakörrel és a Szabadulóművészről. In Schilling: i. m. 48. [A kiemelés tőlem – J. T.]

⁵ Hogy erre milyen nagy mértékben számítottak Schillingék, arról tanúskodják egy rövid idézet közvetlenül *A szabadulóművész apológiája* című városterápiás sorozat zárása utánról: „Számítottunk a Krétakör Színház korábbi közönségének kíváncsi-

ságára, arra, hogy sikerül ezzel a formával is megszólítani őket, bevezetni az átalakult Krétakör kísérleteibe. Reméltük, hogy egy alkalom erejéig legyűrjük a változáshoz kapcsolódó berzenkedéseiket, ellenérzéseiket. Később azonban kiderült, hogy tévedtünk.” Schilling Árpád lezáró írása az akcióorozatról a *kretakor.blog.hu*-n. In Schilling: i. m. 65., majd részletesebben 66.

⁶ Schilling Árpád: *Artproletariz – jegyzet (részlet)*. In Schilling: i. m. 7. (Kiemelés az eredetiben.)

talán a „közösségspecifikus projekt” meghatározással lennének körülírhatóak.⁷ Mind a két éve Párizs egyik külvárosában, mind a tavaly Budapest belvárosától nem messze, ám hangsúlyosan és alapvetően nem ott zajló happeningek a nézőt nem egyszerűen mint a szokásos végeredmény, vagyis egy gyakorlatilag bármikor és bárhol újra előállítható produkció kívülálló szemlélőjét határozzák meg, hanem mint a közös élmény létrejöttében aktívan és tevékenyen részt vállaló szereplőt. A párizsi „előtanulmányokra” Schilling néhány régi színészét is magával vitte: ez a fajta színház nemcsak a nézőtől, de az ún. profi közreműködőktől is egészen másfajta hozzáállást követel.⁸

Az akciók legfontosabb jellemzőinek összegyűjtéséhez többnyire elegendőnek tűnik, ha a hagyományos

színházfogalom alkotóelemeit megtagadjuk.⁹ Schilling két említett projektje elsősorban egy szűk, jórészt területi alapon szerveződő közösség bevonásával, „megdolgoztatásával” zajlott: az estéről estére más arcát mutató rendezvényen természetesen bárki részt vehetett, de mégiscsak a helyi kisközösségek tagjai álltak a középpontban, ha úgy tetszik, ők alkották a célközönseget. Vagy – és itt elsősorban a budapesti városterápia bizonyos elemeire gondolunk – a befogadás szempontjából a történetekre tekintve azt mondhatjuk, hogy mindazoknak, akik hagyományos nézői pozíciójukat feláldozva részt vettek az előkészítő és alkotómunkában, a végeredmény evidens módon mást és máshogy jelentett, mint annak, aki kíváncsiságból vagy a szerkesztője utasítására odalátogatott. Itt kell megemlíteni,



1.



2.



Fancsikai Péter felvétele

3.

1. Oxitocin
2. Szabadulóművész – nyitány
3. Urban rabbits

hogy ennél a színházeszménynél a hivatásos néző, vagyis a kritikus nézőpontja is szükségszerűen és feltétlenül eltér a megszokottól: egy közösségi projekt értelmezése másfajta felkészültséget, más kapaszkodókat kíván, mint egy repertoárdarab értékelése. Ezzel függ össze, hogy nem meglepő módon a kritikus ez esetben már csak azért sem érzi magát feltétlenül célközönsegnak, mert például *A szabadulóművész apológiájának*

⁷ Vö. az alábbi megjegyzéssel: „Nem előadásokat hozunk létre, hanem a különböző backgroundok kapcsolódásának lenyomatait.” Schilling Árpád: *A szabadulóművész apológiája* – az előadás koncepciója Patrick Sommier, a Párizs melletti MC93 Bobigny színház igazgatója részére. In Schilling, i. m. 13.

⁸ Vö. „Az esemény értelme, s egyben haszna a kétfajta közösség

(a helyiek és a társulat) között létrejövő kapcsolat.” Schilling Árpád: *Artproletarizmus – jegyzet (részlet)*. In Schilling, i. m. 7.
⁹ Ebben segítenek Schilling ugyanitt olvasható „kikötései”: „Nincs előadás, esemény van. Nincs bemutató, találkozás van. Nincs színdarab, szereposztás: kutatás, kísérletezés, önálló alkotók vannak.” Uo.

feltűnő tendenciája volt, hogy olyan, kulturális értelemben is marginalizált csoportokat (például kismamákat, nyugdíjasokat stb.) vont be a színházcsinálásba, amelyeknek ez nem volt és feltehetően széles körben nem is lesz privilégiumuk.¹⁰ Budapesten egyébként már az akció egymást követő stádiumaira való bejutás sem a hagyományos módon történt: nem lehet és nem kell előre jegyet váltani, hiszen az egyik helyszínen való jelenlét jogosít fel a következőn való részvételre, és így tovább.¹¹

A Bobigny körüli külváros, illetve a IX. kerületi Gönczy Pál utca és környéke abban biztosan hasonlít egymásra, hogy a nyüzsgő belvárostól, a színházi élet hagyományos központjaitól mindkettő távol esik. A sors iróniájának is tekinthetjük, hogy a fennállása alatt állandó játszóhelyért kitartó küzdelmet folytató Krétakör Színház éppen akkor talált rá egy nyilvános közösségi térre, amikor a hagyományos színházcsinálást gyakorlatilag befejezték. A Krétakör Bázis tulajdonképpen hatalmas alapterületű, zezugos lakás, s mint ilyen alig emlékeztet a közvélemény által színházként definiált játszóhelyre – a *magán* és *közös(ségi)* terminusainak elbizonytalanítása egyébként szintén Schilling projektjének a része. A többi választott helyszínnek is üzenettartalma van: az alaposan megtervezett *A szabadulóművész apológiája* projekt Budapest fontosabb közterein indult (*Nyitány*), a metróvonalak találkozásánál lévő Deák tér melletti Gödör Klub mélygarázsában (*Gödör* – lám, itt épp egy színháznak kellett volna felépülnie...), majd a Krétakör Bázison (*Laborhotel*) folytatódott. Az *Artproletariz* című következő fázis már szigorúan a IX. kerületben maradt: a Dandár fürdőben a szül(et)és rítusai (*Oxitocin*) kerültek a középpontba, a Schöpf-Merei kórházban a gyerekkor elhagyását ünneplő születésnapin (*18 plus-minus*) vehettek részt az érdeklődők, a József Attila lakótelepi Közösségi Házban (*Örökséta*) pedig idős emberek visszaemlékezései adták a túra alapját.

A színház külső keretei mellett a praktikus jellemzők is merőben mások. Előre rögzített (vagyis lejegyzett és memorizált) szöveg helyett mintha inkább vázlatos forgatókönyv állna csak a szereplők rendelkezésére. Szemtanúk beszámolóí szerint például a párizsi akciók közös jellemzője volt, hogy a közreműködők hosszan készítettek elő egy-egy jelenetet, míg végül rendre úgy döntöttek, hogy inkább mégsem mutatnak belőlük semmit – a gesztus az alkotás lehetetlenségére, valamint a színház(i előadás) mint fogyasztható „késztermék” értelmetlen voltára hívja fel a figyelmet. A budapesti városterápiának azokban a részeiben, ahol volt egy többé-kevésbé pontosan meghatározott szöveges rész – gondolok itt elsősorban a Bázison zajlott *Laborhotel* fejezetre –, a rögtönzésnek, a véletlennek, a balesetnek, a játék(osság)nak még bőven maradt hely. A *megtervezett improvizációk* mindegyike valamilyen modellhelyzetet mutat be, melyek sajátos-

sága, hogy egyszerre konkrétak, vagyis helyhez, időhöz és szereplőkhöz kötöttek, ugyanakkor mindig hagyják (sőt követelik) a látottak továbbgondolását, kiegészítését, esetenként saját életünkben vett példák hozzáadását, azaz előírják a néző (többnyire virtuális) közreműködését.

A *Laborhotel*ből minderre talán a leglátványosabb példaként a Schilling Árpád és felesége-színésznője, Sárosdi Lilla közötti több mint élethű veszekedést lehet felhozni. A Bázison vagyunk, a helyszín két, egymástól fallal elválasztott szoba. A falon óriási lyuk (fényképekről, videókról tudjuk, hogy Schilling maga „készítette” a nyílást), az egyik helyiségben a nézők gyerekeknek való kisszékeken foglalnak helyet, előttük apró színpad. A színpadról könnyedén át lehet lépni a másik, teljesen „normális”, azaz átlagos szobába: a konferanszié szerepében fellépő fürdőköpenyes, ott-honi viseletben lévő Schilling ezt meg is teszi, hogy aztán Sárosdit „instruálja”, azaz próbálja rávenni például arra, hogy ott, idegen emberek és egy kamera jelenlétében szoptassa meg közös gyermeküket. A színésznő dühösen, káromkodva áll ellen: a színházban egyébként láthatatlan negyedik falról szó sincs, hiszen éppen a nézők jelenléte, az életből kerekített színház a fő ellenérve. A veszekedésből hamarosan verekedés lesz, a civilek zavara pedig borítékolható, hiszen illetéktelen betolakodókká váltak, ráadásul Sárosdi Lilla többek között azt is Schilling fejéhez vágja, hogy még ezt a tíz *Laborhotel*t végigcsinálja, utána viszont lelép, mert elege van.

ANYALÓGIA – ANALÓGIA – APOLÓGIA

Hogy ez végül nem történt meg, arra a 2010 januárjában a Bázison háromszor játszott *Anyalógia* is bizonyított. Ebben Nagy Zsolt és Sárosdi Lilla közel egy órában egy amolyan se vele, se nélküle jellegű, egy nem éppen kitörő örömmel fogadott közös gyerekekkel súlyosbított kapcsolat szándékosan tipizált fázisait mutatja meg. Tipizált és absztrahált: a falra vetített, olykor valós idejű, olykor flashbacks videorészletek, az élőben (is) elhangzó zenei bejátszások megszakítják és kommentálják a színészek által felvázolt szituációt, azonkívül rendre tudatosítják bennünk, hogy „csak” színház, amit látunk, annak is egy speciális – nevezzük most talán úgy, hogy „laboratórium” – fajtája. A Schilling újabb tevékenységeiről szóló fenti beszámolóban egy fontos kitétel nem hangzott még el: az említett projektek mind *színházi laboratórium*ba csalogatják a nézőt, ahol a kísérletvezető Schilling makacsul figyelni önmagát, alkotótársait, valamint természetesen a nézőket és reakcióikat. Alkotótevékenysége a laboratórium, vagyis színházi eszközökkel megvizsgálható és elemzendő helyzet kigondolására, a kontextus felvázolására, a kísérlet elvégzéséhez szükséges körülmények és az infrastruktúra megteremtésére

¹⁰ Tény, hogy a kritika feltűnően és konzekvensen hallgatott a *Szabadulóművész*-projektről, ennek okainak feltárására azonban itt nem vállalkozunk.

¹¹ „Miért ez a szigorú ellenőrzés? Mert szeretnénk, ha mindenki megértené és elfogadná, hogy a játék csak akkor közös, ha betartjuk a szabályait, vagyis kerülünk minden kiskaput és hét-

köznapi korrupciót. Másrészt, mert azon túl, hogy ez egy játék, elsősorban mégiscsak egy határozott koncepció mentén megvalósuló művészeti alkotás, amely önhibánkön kívül lesz értelmezhetetlen, ha valaki nem abba az irányba olvassa, amerre írva van.” Schilling Árpád: A szabadulóművész apológiájának budapesti koncepciója – (részletek). In Schilling: i. m. 28.

korlátozódik. Ahhoz azonban, hogy a kísérletet sikeresnek minősítse, mindenképpen szükséges a megismételhetetlen összetételű közönség aktív, de legalábbis kíváncsi, vagyis alkotó jelenléte.¹²

Az *Anyalógia* idején a Bázis valószínűleg legnagyobb alapterületű, téglalap alakú szobájában vagyunk, körbeüljük az egyszerű fekhelyet, ahol a Zsolt (Nagy Zsolt) és Lilla (Sárosdi Lilla) keresztnevé szereplők ölnék és ölelnek – heves héjánáshoz hasonló, eltérő intenzitású összecsapásokból áll kettejük kamaradramája, melyet két, Rossini *Hamupipőkéjéből* vett ária keretez.¹³ A Gönczy Pál utcai Hamupipőke „metamorfózisa” a gyerekszüléssel kerül szoros összefüggésbe, s a verekedéssel, kicsinyes bosszúkkal, banális titkokkal tarkított egyveleg az Angelina második felvonásbeli híres *Non più mesta* kezdetű áriája révén tulajdonképpen boldog véget ér. A közhelyes párbeszéd, a hétköznapi szcénák szerelemről, megcsalásról, féltékenységről, szexről, erőszakról, dühről és még vagy tucatnyi érzelméről szólnak, dadognak vagy üvöltönek. A zenei aláfestést a szaxofonon kísérő Lawrence Williams szolgáltatja: hangszere bőg, nyérít, sír, rí, sivalkodik – a szülők veszekedését végighallgató, a tisztába tevést egyre türelmetlenebbül követelő gyereket „szinkronizálja”. Az előadás egy órája alatt csupa olyasmit látunk, amit nem szabad, vagy legalábbis nem szokás nyilvánosan mutogatni, de ez persze megint a kegyetlenül őszinte önismereti játéknak, Schilling kísérletének a szerves része. Annál, ami elhangzik, jóval lényegesebb az, amit nem mondanak ki, s világos az üzenet: magunkra kell gondolni és magunkról kell gondolkodni, másképp sem kisvilágainkban, sem a nagyvilágban nem érvényesülhetünk, azaz nem élhetünk teljes életet. Mintha azt állítanák az alkotók, hogy például Csehovban vagy Euripidészben nem ismer(het)ünk magunkra, viszont ha nemcsak az elmélet szintjén, hanem a gyakorlatban is nekünk és rólunk szól a történet, akkor a színház poros múzeumból élő organizmussá válhat. A játék része, hogy közlőről, talán túlságosan is közlőről látjuk a szereplőket, akik olykor kellemetlen igazságokat mondanak ki, kínos kérdéseket tesznek fel – önmaguknak és nekünk egyaránt. Minden kísérlet lényege a befejezetlensége és kiszámíthatatlansága: amit látunk, nyers vázlat, színfoltok megfontolt, de korántsem végleges kombinációja – a mű befejezéséhez magunknak kell ecsetet ragadnunk, ha elég bátornak érezzük magunkat ehhez.

A második, *Analógia* címre hallgató rész a lakás másik végében zajlik, ahol Dargay Marcell irányításával kortárs zenei improvizációkat hallunk két szobában (két szobából) is egyszerre. A zené(sze)k egymásnak és egymással felelgetnek, közben a szomszédos helyiségben – ahol a korábban említett *Laborhotel*-beli epizód, a Sárosdi–Schilling-veszekedés zajlott – a *szabadulóművész apológiájának* belvárosi állomásairól készült fotókiállítás tekinthető meg. Az *Analógia* átköt és átvezet a harmadik, *Apológia* című fejezethez: visszatérünk a nagy szobába, ahol Németh Gábor Péter *Szabadulóművészek Budapesten* című egyórás dokumentumfilmjét (hozzáférhető a már többször említett dupla DVD-n) nézhetjük meg, ami nem más, mint a tavaly tavaszi városterápia rövidített, bevallottan szubjektív dokumentációja. A teljes, mintegy háromszáz

percnyi mozgó- és állókép a két DVD-n megtalálható: aki a Krétakör által kijelölt új csapásvonalakra kíváncsi, annak kötelező beszerezni. Dolgozatunk záró részében a közzétett teljes dokumentáció nyomán felmerült néhány gondolatunkat jegyezzük le.

A korábban leírtakkal összhangban a *Szabadulóművész*-projektben a színház mint az emberi lét művészeti és tudományos vizsgálatára épülő lehetőség értelmeződik. A dolognak kőkemény tétje van: egy, a magyarhoz hasonlóan zárt, erősen az önsajnálatra, s csupán csekély mértékben a lehetséges megoldásokra fókuszáló társadalomban egészen biztosan hosszabb érési (megértési) időre kell számítani, mint nyitott, kíváncsi nyugati közösségekben. A fantázia, a játékoság, a kíváncsiság olyan fogalmak, melyeknek nem (lett) volna szabad kiveszniük színházi kultúránkban – az akciósorozatban középpontba állított születés-újjászületés tematika több szinten válik így értelmezhetővé.

Egyrészt Schillingék bevallottan új közönséget akarnak létrehozni és toborozni (ne feledjük: ez egyszer már sikerült nekik), másrészt a ma született gyermek kíváncsiságával és nyitottságával szeretnének körülnézni a világban, harmadrészt pedig ezt várják el nézőiktől, támogatóiktól, játszótársaiktól is. Az akciók kiváltotta reakciók, a koncepciót hordozó játékszabályok megértése, felismerése és követése jó esetben grandiózus közösségi játékká változik, ami a megszokott közösségi tereket túlméretezett játszótérrekké változtatja. Mindarra, amit nem értünk, legkönnyebb a provokáció vádját ráakasztani – Schillingéknek eszük ágában sincs leplezni, hogy igenis provokálnak, ám ők ezt a kommunikációra való fel- és kihívásként élik meg: ha a néző hajlandó beszállni a játékba, akkor újjászületve kerül ki a jó esetben emlékezetes kalandtúrából. Egy-egy kisebb vagy nagyobb akciósorozat folyamán legalább annyi esemény történik a fejekben, mint amennyi a valódi vagy ideiglenesen színpaddá tett tereken – ideális körülmények esetén tehát a színház újra olyan helyé válhat, ahol önmagunkra, hibáinkra, gondjainkra, problémáinkra ismerhetünk.¹⁴

¹² A megismételhetlenségről, a közönség összetételének, reakcióinak folytonos változásáról lásd Schilling február 1-jei kommentjét itt: http://kretakor.blog.hu/2010/01/24/a_szabadulomuvesz_apologiaja_szin haz_koncert_kiallitas_es_dvd_bemutato_a_bazison.

¹³ A müncheni Bayerische Staatsoper stúdiósaival 2010. március 26-án mutatta be Schilling Árpád *La Cenerentola* című operarendezését.

¹⁴ A folytatásról is vannak már hírek: 2010. április 30–május 2. között Pécsen, Európa Kulturális Fővárosában Krétakör Majálist szerveztek Schilling és segítői. Idézet a Krétakör honlapjának kedvcsinálójából: „A három nap során egy olyan vezetett élményt fogalmazunk a város tereibe, amelynek során Jaroslav Jicinsky száz évvel ezelőtti titkos tevékenysége fokról fokra fedi fel a lényegét. A városban bányamérnökként emlékeznek a kiváló szakemberre, holott tevékenysége nem pusztán a bányatevékenység racionalizálására-fejlesztésére irányult – vezetésével egy titkos társaság tagjai egyedülálló, transzhumán gépet hoztak létre. Aki eljön, és részt vesz a három nap eseményeiben, az egyedülálló módon tapasztalhatja meg Pécs elfeledett múltját és ismeretlen jelenét. Nyolc óra munka, nyolc óra pihenés, nyolc óra szórakozás.” Lásd http://kretakor.blog.hu/2010/kretakor_majalis_a_pecs2010_programsorozat_kereteben_aprilis_30_majus_1_kozott.

Vári György

„Játék a játékkal”

LESSING ÉS WEÖRES



A felvilágosodás híres tandrámája, a *Bölcs Náthán* címszereplőjéé a címadó felkiáltás. Akkor mondja ezt, mikor megtudja, hogy Szaladin a játékok felvállról véve sakkozik hűgával, nem hajlandó odafigyelni kibice és kincstárnoka, Al-Hafi dervis hasznos tanácsaira, amiket megfogadva elkerülhetné a mattot. Weöres Sándor *A kétféjű fenevadja* Náthán felkiáltását kissé átértelmezve jár el. A darab olvasható a *Bölcs Náthán* paródiájaként is, játék a színjátékkal, ahogyan Lessing műve is átír egy drámát, a *Romeo és Júliát*. Ezért kell először a *Bölcs Náthán*nal foglalkoznunk. (A Lessing-művet Lator László, a Shakespeare-tragédiát Kosztolányi Dezső fordításában idézzük.)

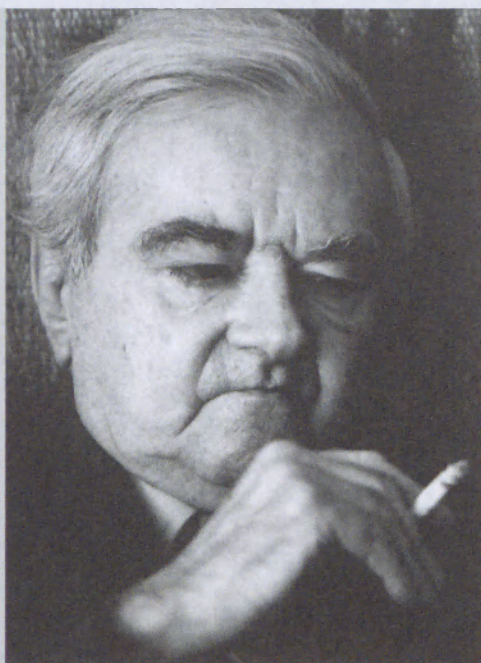
Náthán, mikor a darab elején megérkezik, a bibliai Jóbót juttatja eszünkbe. Megtudja, hogy háza kevés híján elpusztult, de nem aggódik, megjegyzi, hogy legfeljebb építenek újat. Uralkodik tehát szenvedélyein, fájdalmain, valóban bölcs. Amikor megtudja, hogy Jób története következő fázisában kis híján gyereket is elvesztette, már a lehetőségtől is majdnem összeomlik, noha lánya él. Később tudjuk csak meg, mi áll az indokolatlan ijedség háttérében: valóban Jób reinkarnációja áll előttünk.

Náthán kissé összekap életben talált, imádott gyermekével, Rechával és Dajával, a keresztény szolgálóval, akik szerint az, aki kimentette a lányt a tűzből, nem lehetett emberi lény, csak angyal. Az apa „rajongásnak” minősíti Rechának megmentője, egy Templomos lovag iránti érzelmeit csakúgy, mint érzelmei intenzitásával összefüggő meggyőződését, hogy a bátor ifjú természetfeletti jelenség volna. Szerelmi és babonás rajongás már a darabnak ezen a pontján összekapcsolódik. Rechának érzelmei túláradását kell legyőznie a színjáték folyamán, ez a voltaképpeni konfliktus ebben a drámában, amiben nem csapnak össze ellentétes igazságok vagy érdekek, érvényes partikuláris érdekek egyáltalán nem is képzelhetőek el. Lényegében egy dialógusokban megírt fejlődésregényt olvasunk, amely azt meséli el, ki-ki hogyan vetkezi le végleg partikuláris érdekeit, és tűnik el személyként, hogy az univerzális egyik, az összes többivel szükségszerűen és maradéktalanul azonos

reprezentánsa legyen. Ezt az állapotot nevezi Lessing műve testvériségnek. Náthánt, a címszereplőt az emeli ki a többiek közül, hogy ő már a darab kezdetére bejárta ezt az utat, épp ebben rejlik bölcsessége. Ezért a darabbeli identitásváltások forgatagának sem része, mintegy kívül áll a darabbeli változásokon. Míg a Templomosról, Recháról és Szaladinról kiderül, hogy nem azok, akiknek hitték magukat, Náthán marad, aki volt, a bölcs és jóindulatú zsidó kereskedő, aki mintegy feltárja a bizonyos kérdésekben látszólag ellentétes pozíciókat elfoglaló szereplők voltaképpeni testvériségét, és lesz ezáltal Recha apjából mindannyiuk atyjává. Az ellentétek semmisségének leleplezése, az, hogy a mindannyiunkat emberként egyesítő egyetemes nem ismeri valódi konfliktusok lehetőségét, mélységesen drámaiatlanná teszi a *Hamburgi dramaturgia* szeniális szerzőjének munkáját, nagyon hasonló értelemben ahhoz, ahogy Lukács György bírálta korai cikkében *Az ember tragédiáját*. Alighanem a darab fontos és didaktikus emancipatorikus üzenete magyarázza, miért épp Náthán az, akit ez a bölcs kívülállás kitüntet. Náthán a vita kapcsán, hogy a Rechát megmentő Templomos lovag angyal-e, a természetfeletti beavatkozást tagadó, nagyjából spinozista álláspontra helyezkedik. Az emberi könyörület és bátorság maga is csodás valami, noha gyakran előfordul a természetben. Isten „érted és / Hozzád hasonlókért naponta tesz / Csodát, öröktől szüntelen csodát / Tesz értetek”...; „Minden csodák közt legnagyobb, hogy a / Valóságos csodák természetessé / Lehetnek”. Később, amikor a Templomos lovag újra felbukkan, Daja meg akarja mutatni Náthánnak, de ő félreérti, és azt hiszi, megint Istenről van szó. „Ő? Hisz ő mindig mutatkozik!” – válaszol. A természetfeletti szembeni felvilágosult bizalmatlanságát teodiceává formálja. A lovagért aggódó lányát azzal nyugtatja meg, hogy „Nem halt meg, mert itt tett jóért az Úr / Itt ad jutalmat”.

A különbségek mindig csak a külsőben vannak, tehát akcidentálisak, csak ruhák, a belső, a lényeg mindig azonos (a ruha és a héj metaforái rendre visszatérnek a szövegben). Később, a készülődő testvériség jegyében a Templomos lovag is felszámolja a különbséget

a Teremtő és műve között, mikor a kereszténység nevében kívánnak tőle erkölcsstelenséget: „Hát megtagadnád, természet, magad? / Hát szólhat Isten ellen műve így?” A lovag, ha tudja is, hogy nincs különbség ember és ember között, hajlamai mégis az antiszemitizmus felé vonják, még ha felvilágosult antiszemita is. A kiválasztottságot, ahogy Jan Assmann írja, a „mózesi különbséget” tartja problémásnak, hozzátéve, hogy ez, vagyis a saját vallás kizárólagosságának tudata, amit – akárcsak Náthán Recha an-



gyalhitét előbb – rajongásnak nevez, később átragadt a keresztényekre és a muszlimokra is. Ez az univerzalista antiszemitizmus azonban súlyos személyes bizalmatlanságokat is szül: „a zsidó zsidó” – mondja a lovag, mielőtt megismeri Náthánt, az eleven cáfolatot, sőt bizalmatlansága csak megerősödik, mikor a szerelmi rajongás elvakítja: kevés híján feladja Náthánt a jeruzsálemi Pátriárkánál, hogy Rechát, aki kereszténynek született, ellopta. Elszabadul benne a partikularizmus szelleme, és a szenvedélyes szerelem, újfent csak: a rajongás szabadítja el. A második felvonás elején Szittahról és Szaladínról, akik már eleve testvérek, szintén kiderül, hogy a három vallás lényegi azonosságában hisznek, mindazt, ami elválasztja őket, és erőszakot szül köztük, csak külsőséges ceremóniának tekintik,

a megnevezések különbségét pedig véletlennek. A név is pusztá külsődlegesség a „lényegen”, Szittah szerint Jézus csak az áldozatos jóság és szeretet egyik megnevezése, pusztá héj, és nem sajátos vallási tartalom, a keresztényeknek mégis csak a név erőszakos terjesztése fontos. Ha a név el is választ, a szeretet összeköt, és a nevet, múltunkat, születésünket, eredetünket semmissé teszi.

Van a világirodalomban egy másik híres, Lessing kiemelt kedvence által írt dráma, amely szintén két, ellenséges hagyományok közül, viszálykodó családokból származó ifjú szerelmi szenvedélyéről szól, akárcsak a *Bölcs Náthán*. Szittah megfogalmazásában: „Mintha tán kereszténytől keresztény / Várhatna csak szerelmet, amivel / Nőt s férfit felruházott Alkotónk”. Ebben a darabban is hasonló értelemben hangzik el a név semmisségéről szóló szöveg:

Ó, Romeo, mért vagy te Romeo?
 Tagadd meg az atyád, neved hajítsd el,
 S ha nem teszed meg, esküdj édesemmé
 És nem leszek Capulet én se többé.
 [...]
 Csak a neved ellenségem, csak az:
 Te önmagad vagy, és nem Montague.
 Mi az a Montague? se kéz, se láb
 Se kar, se arc, se más efféle része
 Az embereknek. Ó, hát légy Te más név!
 Mi is a név? Mit rózsának hívunk mi,
 Bárhogy nevezzük, éppoly illatos.
 Így, hogyha nem hívnának Romeónak,
 E cím híján se volna csorba híred.
 Romeo, lökd porba a neved,
 S ezért a névért, mely nem a valód,
 Fogd életem.

Elég világosan utal erre vissza Náthánnak a Templomoshoz intézett szózata:

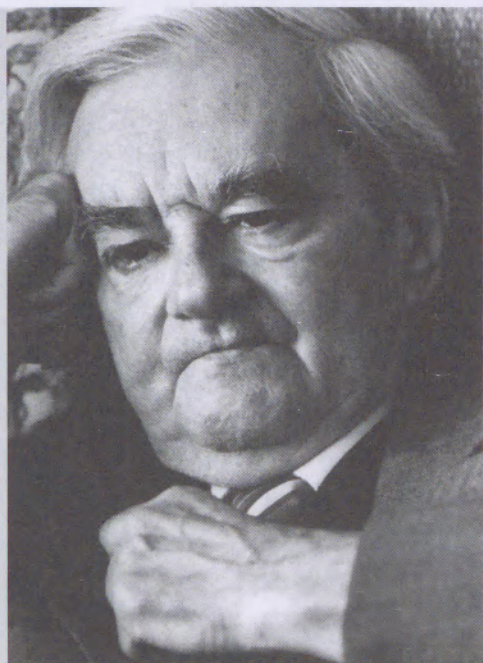
Nem választotta népét egyikünk se.
 Népünk vagyunk mi?
 Mi a nép? Zsidó
 S keresztény tán inkább zsidó s keresztény,
 Mint ember?

Romeo és Júlia szerelméről azonban családjuk még csak nem is értesült, a gyűlölet elevenen lényegében csak Tybaltban élt, akit fel is emésztett, akárcsak a szerelemeseket kizárólagos, rajongó szenvedélyük, ami arra készítette őket, hogy mindent, ami konkrét körülmények közé kényszerítene abszolút szerelemüket, felszámoljanak. Nevet, vele múltat és minden más kötést is. Végső soron az életet, hogy a halál egyesítse őket feltételek nélkül. A szerelmesek problémáit az életen belül ők maguk nem, egyedül Lőrinc barát próbálja megoldani. Ezért beszédes, amikor épp ő, Shakespeare darabjának Bölcs Náthánja figyelmezteti őket:

Szilaj gyönyörnek vége is szilaj:
 Lázába pusztul el, mint tűz s a lőpor,
 Mely csókolódzva hal meg: lásd, a méz is
 Csömörletes, mihelyt túlon túl édes.
 S ennen-izébe zápu el az étvágy.
 Lassan szeress, s szeretni fogsz sokáig.
 Elkésik az, ki sürgeti bokáit.

A jeruzsálemi szerelmesekkel ez már nem eshet meg. Ahhoz, hogy legalább ők megmeneküljenek, el kell oltanunk a szerelmi rajongás és téboly mindent felemészttéssel fenyegető lángjait. Egy megoldás van: ha a szere-

lem rajongásának helyét átveszi a felvilágosult testvériség,¹ pontosan abban az értelemben, ahogy Schillernek a *Bölcs Náthán* után alig pár évvel születő *Örömódája* megénekli. Recha szívében – miután apja lebeszélte „rajongásáról” a csodák ügyében, lebeszélte arról, hogy angyalnak tartsa – meg is szűnik a szerelem, miután viszontlátja az ifjút. A lovag látogatása előtt meg is feddi vakbuzgóan keresztény dajkáját: „Már angyalod / Is lám, csepp hóján megbolondított. / Most is szégyellem még atyám előtt / Bohóságom”.



Koncz Zsuzsa felvétele

Ahogy benne elmúlik, a Templomos szívében fellángol a szerelem. A darab fókuszpontja itt áttévődik a Recha lelkében bolondság és bölcsesség között dúló harcról a Templomos szívében dúló ütközetre. Eközben Szaladinnak is „bölcsésé” kell válnia, meg kell fékeznie mértéktelen adakozó kedvét, olyan körültekintően nagyvonalúvá és jólelkűvé kell válnia, mint Náthánnak. Ezért magasztalja a szultán kincstárnoka az „okos bőkezűség” erényét épp Náthánnak munkaadójára panaszkodva, mindenáron igyekezőn megvédeni a zsidó kalmárt attól, hogy Szaladin hitelezőjévé kelljen válnia. A három gyűrű betéttörténetében az szerepel, hogy azt, kié az igazi gyűrű, a három fiú viselkedése dönti el. Közöttük ítélni majd egy másik bíró fog sok ezredév múlva, alighanem az idők végezetén.

Aligha kérdés ezek után, hogy a példázat a darab belső tükre: a három gyűrűhordozó Recha, a Templomos és Szaladin, a bíró pedig a mese előterjesztője, a változó viszonyokból kimaradó Náthán. Persze megtudjuk, hogy Náthán is végigjárta, még a színdarab idejét megelőzően, ezt az utat. Emlékszünk, a bölcs kalmár Jób alakmásként tűnt fel előttünk. Mikor elmeséli múltját, hogy hogyan került hozzá Recha, megtudjuk, hogy a keresztetek kiirtották családját, feleségét, gyermekeit, és akkor „Ott feküdtem három nap-három éjjel / Isten előtt a porban-hamuban, / És sírtam. Sírtam? Istennel pereltem. / Átkoztam eget-földet-magamat / S megesküdtem, hogy gyűlölök, míg élek / Minden keresztényt”. Aztán azonban „visszatért az értelem”, és ekkor, mikor újra megtért hozzá a tébolytól Jób-Náthán, Isten újra gondjaiba vette, visszakarta gyermekei helyébe Rechát, hogy felnevelje. Ezért lehet itt már bíró, ezért is nem lehet része – egyedülként – a rokonsági viszonyoknak az újra egymásra talált gyűrűhordozó testvérek között („Fiam! Asszadom. Asszadom fia!” – kiált fel Szaladin, jelezve, hogy egyszerre tartja gyermekének és testvérének is unokaöccsét, a Templomost). Az elveszett gyűrű pedig, amely helyett a három különböző vallás „gyűrűje” létrejött, az embertestvériség volt. Most a Templomosnak kell igazzá bizonyítania tetteivel gyűrűjét: ha Recha majd megbolondult a Templomos emlékétől, úgy a kereszties vitéz immár egyenesen „örülten” szereti Rechát. A felvilágosodást ismét fenyegeti a téboly. És valóban: a Templomost tébolyult szerelme kiragadja az egyetemes emberiből, azt mondja, kutyából nem lesz szalonna, a zsidó csak zsidó marad, kopókkal, feljelentéssel fenyegeti Náthánt, hirtelen ragaszkodni kezd a keresztény „partikularitáshoz” stb. Később, átértékelve viselkedését, ő is újfent szembeállítja a bolondságot és a szenvedélyt az „aggyal”. A darab voltaképpen moralitásjáték: a rajongás és a felvilágosult ész küzd benne a szereplők lelkéért.

És akkor nézzük most *A kétféjű fenevadat!* Színházi jelenettel kezdődik a dráma, a szereplők már az első pillanatban másnak mutatkoznak meg, mint akik „valójában”; a színjáték legfontosabb formaelve lesz az identitások változása, anélkül, hogy ez a változás megállhatna egy „igazi”, a végkifejletben elnyert önazonosságnál. A színház a folytonos különbözőzés lehetőségét jelenti, a folyton változó történelmi helyzetek által kikényszerített, kizárólagosságra törő kényszeridentitások oppozícióját. Ahogy az egyik szereplő mondja: „Azért is folytatjuk. Bárhogy forog a história, a nagy hűs-öllő, vér-kalló malom, mink tovább játsszuk külön kis komédiánk.” A darab voltaképpen magát az identitást, ha tetszik, a szubjektumot minősíti hatalmi terméknek, aminek egyedül a játék képes ellenállni – jelzi önmagára utalva a szöveg. Játék a játékkal és a játékban is. Muszlim darabot próbálnak a szereplők Ambrus deák rendezésében, egészen addig, amíg Windeck császári komisszárius helyre nem állítja a szerepeket, a török ellenség népszerűsítéseként „leplezve le” a darabot. Ambrus deák művének szüzséje szintén a *Romeo és Júliát* idézi egyfajta belső tükröként, ez az identitásjáték is a *Romeo és Júlia* – Lessinggel vitázó – újraírása lesz. Evelin összefoglalásában: „Leila szereti Medzsunnt és vice versa, de tilalmas, mert a két atyafiság haragba vagy, valósággal dörög meg bömbölög egymásra.” Ambrus és a Márton deák helyébe lépő Evelin játssza a szerelmi história két főszereplőjét, akik maguk is „Romeo és Júlia”-helyzetben vannak, egyikük katolikus, másikuk kálvinista. Windeck ugyan maga is számtalanszor vált nációt és hitet a darab folyamán, ő azonban soha nem az identitásokat kiszabó, majd a közös pusztulásban végleg eltörölő történelem (a többek közt ezért „kétféjű” fenevad) ellenében, hanem mindig annak alávetve. Ebből következően Windeck minden identitása kizárólagos, míg a színműíró Ambrus prédikátor identitáspolitikája ironikus, folyvást törli a kényszeriden-

¹ Aligha véletlen Weöres egy másik nagy drámájában, az *Octopusban* a Silene boldogítására rendelt, egyként pusztulásra ítélt Isabel és Lauro közti testvérszerelme motívuma. A *Bölcs Náthánban* a szerelem testvériséggé szelídül, míg a Weöres-darabban a testvériség fokozódik vérfertőző szerelemmé, „törvénytelen jelenséggé”, ahogy Radnóti Zsuzsa mondja *Lázadó dramaturgiák* című könyve Weöres-fejezetének címben. Radnóti Zsuzsa: *Lázadó dramaturgiák*. Budapest, Palatinus, 2003.

tításokat a különbségek felszabadításával: ő azért tanít a fiataloknak „mohammedánus tragédiát”, „mert az egy másik világ. Oly messze van, furcsa, tarka, minden beléje fér”. Hozzáteszi még, hogy „a mozlem mesébe, miként az éjtszaka látásiba, minden beléje fér”. Az éjszakai látás alighanem a felvilágosodással, az ész fényénél megtalált testvéri identitással áll szemben lehetséges azonosságok rögzíthetetlen mozgásaként, ami kijátszhatja a kétféjű fenevad nagyon is kiszámítható mozgásait, ahogy erre a darabbeli Leila éjszakát jelentő neve is utal. Nem az univerzalizmus minden sajátját és különbséget törölő egysége, hanem „az éjszaka csodái” segíthetik itt egymáshoz a színmű révén a szerelmeseket.

Ambrusról, mikor Windeck elzavarja Sárvárról, és búcsúzni kényszerül Evelintől, kiderül, hogy nemcsak a színházi „maszkerád” kedvelője, nem pusztán a különböző vallások békéjének barátja, hanem a promiszkuitásnak is híve, a vallási kizárólagosságot éppen úgy elveti, mint a hűséget. Ezt azonban éppen nem a kétféjű fenevaddal való szembeszegülés diktálja neki, hanem az önálvetés: „Mert míg uralkodik a kétféjű szörnyeteg, ott lapped az ágyban is: a magános asszony s a menekvő férfiú kétféjű vadállattá búvik össze. Vagy a rémség elgázolja.” Ez sokkal inkább emlékeztet Windeck identitásváltó stratégiáira, mint a színház szubverziójára. A történelem mozgásai bizonyosan értelem nélküliek, hiába, hogy az aktorok mindig az egyneműsítésre törnek, mindig kijátssza őket valami náluk magasabb, mindőjük céljait és személyét is felemészítő erő: a téboly csele. (Alighanem ez a történelemlátás köti össze legerősebben Weörest Spiró Györggyel, aki *A kétféjű fenevadat* a valaha írt legjobb magyar drámának tartja.) Jó példája ennek Windeck, aki megpróbálja kiszámítani a történelmi mozgás logikáját, de rendre elkészik: Buda elestekor áll át töröknek; mire köszönteni akarná a Pécsre bevonuló horvát ezredeket, Hercsula hóhér vezetésével a városlakók visszahódítják Pécsset; és végül, mikor bezárul a kör, és újra a császár hívéül kíván szegődni, Badeni Lajos kivégezteti mint hatalmi riválisa, Lipót császár kémjét. Ambrust pedig, aki a császáriaktól menekül, kevés híján bécsinek vélt útlevele miatt csapják agyon martalócként élő, írástudatlan szerzetesek. Köztük látja viszont először saját promiszkuus, a történelmi kényszerre hivatkozó „szerelemfilozófiáját” elborzasztóan brutális és cinikus változatában. Mikor számon kéri a szerzetesek erőszakosságait, ezt a választ kapja: „a harcos elül úgy menekül a nő, hogy futás közben elessék. Kiváltképp, ha otthon nincs mit enni. S ha nincs már férfi a faluban.” Az identitások és maszkok kavargásában különösen mulatságosan hat Ambrus univerzalista retorikája, amikor egy janicsár, aki valójában török szolgálatba állt magyar hajdú, törökként akarja ledöfni, azt állítva, hogy ő ölte meg kishúgát: „Egy ember ilyen gazságot cselekedett – én is ember vagyok – tehát én cselekedtem, igazságod vagyon – soha meg nem bocsájtod nekem.” Ez a gúnyos *Bölcs Náthán*-utalás attól válik különösen szórakoztatóvá, hogy Ambrus őszinte erkölcsi meggyőződését nagymértékben motiválja a kés, amivel le kívánják döfni: univerzalizmusa, éppen úgy, mint promiszkuitása – gyávaság.

A janicsárok maguk közé fogadják, és miután felkötik őket Pécsset, Ambrus Ibrahim kádi házába kerül, akiről kiderül, hogy önmagát jámbor muszlimnak kiadó, házában különböző keresztényeket bújtató, „toleráns” zsidó kereskedő, akinek van egy még nála is jóindulatúbb és univerzalistább lánya, akit imád, és akibe Ambrus is – a maga módján – beleszeret (újabb vallásközi Romeo és Júlia). Felállt a *Bölcs Náthán* alapképlete. Ibrahim-Avram (nevét a három monoteista vallás közös ősatya után kapta) volna Náthán megfelelője, Recháé Lea, a Templomosé Ambrus. Az itteni Náthán azonban nincsen történeten-történelmen kívüli pozícióban, nagyon is része a változó viszonyok rendszerének, az ő maszksjai is állandóan változnak. A kétféjű fenevad örült csapkodása a Lessing Náthánjáéhoz hasonló metapozíciót nem is tesz lehetővé. Az univerzális egység főpapja maga is bele van vetve a különbségek mozgásának terébe, az ő „bölcssége” éppen ennek felismerésében rejlik: „Ne fáradozzék, melly nyelven beszél. Ich spreche teutsch, ungarisch, italienisch. Avram Mandelli vagyok Pozsonyból, csak itt hívnak Ibrahimnak. Io sono a sok Unbetamt közt ein Gebildeter, nem kell félni tőlem, parancsoljon besétálni.” Ambrus Leának és a bújtatott Báthory Susánnának itt is színhátéket tanít, itt nem muszlim munkát, hanem „szicíliai versengést”. A promiszkuus Ambrus kegyeiért két nő vetélkedik a darabban, ahogy majd a darabbeli darabon kívül is. A muszlim identitás öre és a bújtatott keresztények ellensége ebben a házban Dzszerdzsis aga lesz, akiről kiderül később, hogy maga is keresztény magyar, és mikor a szultán parancsára megöli magát, megkéri Ambrust, hogy referáljon voltaképpen és kizárólagos, magyar identitásáról Lipót császárnak, ha egyszer elébe kerül. Az „identitás” mániákusait a legnagyobb maszkmesterekként mutatja be a kétféjű fenevad ténykedése, a téboly csele minduntalan nevetségessé teszi őket, ebben is párhuzamos Windeck komisszár és Dzszerdzsis aga története. Az is kiderül, hogy mindkét erkölcsös férfiú tetteit féltékenység, kizárólagos birtoklászvágy motiválja, Windeck Evelint kívánja elvenni, Dzszerdzsisnek egyként kéne Báthory hercegisasszony és a zsidó lány is. Ezzel a birtoklási szenvedéllyel áll szemben Ambrus promiszkuitása, a darabban a történelem tébolyával párhuzamosan tombol a zabolázatlan szenvedélyeké, egyik a másikat erősíti, ebben a vonatkozásban is a *Bölcs Náthán* paródiájaként. Az identitásmánia esendőségét példázzák az Ibrahim vendégszeretetét élvező magyar urak is, akik minden politikai befolyásuk mellé még önfenntartó képességüket is elvesztették, Ibrahim eteti őket, de folyvást régi „identitásukról” beszélnek, észre sem véve érvénytelenedését (egyikük voltaképpen Magyarország nádorának tartja magát), és az ország régi identitásáról, közjogi státusáról, amit már többszörösen és réges-régen elveszített, bemutatva ama híres magyar „jogérzék” paródiáját, amit Szekfü Gyula bíralt emlékezetesen. Az sem tűnik fel nekik, hogy „voltaképpen” identitásuk nemcsak jelen helyzetükkel nincsen köszönőviszonyban, de élettörténetükkel sem, minden identitásmániákus mintegy függetleníteni szeretné ettől problémátlan önazonosságát. A törököt gyűlölve, a némettől félve a törökhöz álltak, majd vélt érdekeik védelmében

vissza, és így tovább, míg koldusbotra nem jutottak. A pécsi színjáték önazonosság-lebontó hatása elsősorban nem az idegen, „ellenséges” kultúra kulisszáinak használatában rejlik, hanem az ellen-identitások megalkotásánál bonyolultabb szerepcserékben. Szamuil, a magát muszlimnak kiadó zsidó szolga trónol Apollónként a darabbéli szentélyben, szolgálként az Olümposz lakója, zsidóként muszlim, muszlim zsidóként pedig görög isten. A váltások közé beékelődik még egy folyamatos határátlépés a darabbéli darabból a darab terébe és vissza. Apollón próba közben kétségbeesztő hírt kap, és nem tudván türtóztatni magát, felkiált magasztos szentélyében: „Ajvél! Haszt e gezeresz!” A felvonást egyrészt a darabbéli darab megszakítása zárja, másrészt a darab teréből való kilépés is, amennyiben az is fiktív térként mutatja meg magát: a „háború” szó első szótagjának kimondását vágja ketté a leereszkedő függőny, a színészek megmerevednek, felszámolják a színpadi illúziót. A második felvonás elején egy álmélkodó „hang” felszól a nézőtérrel a színpadra: „Jé, még mindig így állnak”, és csak ezután fejeződik be a szó: „ború”.

A felgyorsuló események között, az újabb belső színház megtekintése előtt – Ibrahim előhossa a varázsgömbjét, amiben megtekinthetjük a nagypolitikai eseményeket – Dzsardzs is meg is adja a játék további irányát, a pecsevi kádi (bíró!) kuruzslását kritizálva: „Bölcs kádi – hókuszpókusz, bolond kádi”. Ibrahim megkapta elődje, Náthán eposzi jelzőjét, rögtön az ellenkezőjére fordítva. A felvilágosult észen lassan eluralodik a Lessing-darabból keserves munkával kizárt téboly. Ambrus deák, aki – az általános menekülésben – már búcsújára készül Leától, álmodat lát a lány ölében, melyben Evelin jelenik meg neki. Számonkérésére ő is a rögzített, kizárólagos identitás ígéretével felel: megcsalta ugyan Leával, bár „nékem akkor is te vagy egyetlen mindenem”. Mikor felébred, szó szerint ugyanezt mondja Lea számonkérésére is, bizonyítva, hogy a kizárólagos identitás is csak álca, illetve rosszabb annál: hazugság. Itt már minden különbség végleg eltöröltetik Dzsardzs, Windeck, az agg magyar nemesek és Ambrus identitáspolitikája közt. Mérheterlenül hiteltelenül csengenek az univerzalista retorémák, amik a válások különbségét feloldanak az egyesítő szerelemben.² Amikor kiderül, hogy a török vezérkarban lényegében senki sem török, ez a maszklevélet már előlegezi a darab brechti végét, amikor maguk a színészek is kibújnak kissé szerepeikből a közönséghez fordulva. Leáért megérkezik egy gazdag zsidó fiú, aki segít apjának megmenekülni a selyemzsinórtól, de Lea, megkísérelve Recha átváltozását, kereszténnyé kíván lenni, szándékát a szerelem mellett megtámogatva egy újabb fajta – szociális alapú, de szintén univerzalista, egyenlősítő – antiszemitizmussal is. Mint Náthánnál nem kevésbé jótékony papjának méltó gyermeke, megtagadja apját és népét. De az identitásváltó univerzalista varázslat nem sikerül. A menekülő Ambrus, Weöres darabjának Templomos lovagja inkább a hozzá hasonlóan elszántan promiszkuus Susánnával kíván szökni, már természetesen a „hitkülönbség nehézségire” hivatkozva. Ekkor már nincs más hátra, mint utolsó átverésként megírni az igazságot. Egy szultáni pecsétes, üres papirostra leírni, hogy Ibrahim valójában Avram, a zsidó, aki

becsapta a szultánt, ezért büntetésül makimajmokat kell szállítania Velencéből Sztambulba, hogy ott majd méltóképp kivégezzék. Így eljuthatnak Velencéig, és megmenekülhetnek, ezt a papírt senki nem fogja irigyelni tőlük. Az, hogy itt a „voltaképpen” identitás az eltűnés, elbújás eszköze lesz, végképp felszámolja az „eredet” és „önazonosság” lehetőségét, ami a *Bölcs Náthán*ban mindent helyre tesz. Mielőtt elindulnak, Ibrahim elbúcsúzik Báthory Susánnától, aki végig szeretője volt pécsi tartózkodása alatt. Ez a „bölc Náthán” maga sem ura (ahogy senki sem) hajlamainak és szenvedélyeinek. A hűség egyetlen pillanatát éppen Susánna mutatja fel, mondván, hogy búcsúcsókot nem ad, mert az feleségéé, „Eszteré és Leáé”. Az ilyen, Ambrus hazug, moralizáló, „prédikatori” öngazolásától mentes promiszkuitás biztosítja a darabban valamiféle hűség lehetőségét.

Ibrahim családjának távozása után érkezik a kis létszámú császári sereg, őket azonban kiveri a pécsi nép Hercsula cigány hóhér vezérletével. Az ő szájából hangzik el a felvilágosult univerzalista credo, a cigány lesz itt bölc Náthánná az elmenekült zsidó helyett. Az emancipatorikus gesztus erős ironikus felhangja, hogy az embertestvériség ihletett szónoka a városi hóhér. Végül Badeni Lajos elfoglalja a várost, és továbbvonul, legközelebb a darab közeli legvégén látjuk viszont, Evelinénél, Kőszegen, nemi betegségtől agyalágyultan. Ez az agyalágyult fogja elmondani, szerepéből félig kibújva, szembefordulva velünk, folyvást rászólva a függőnyt elindító ügyelőre, Evelin kötőtűjével hadonászva: le kell számolni a történelemmel, hogy eljöjjön az egység utópikus kora. Itt szólal meg a testvériség felvilágosodott eszméje egy tébolyult és pusztító hadvezér szájából. A végső monológ Brecht színházi határátlépéseit idézi ugyan, de úgy, hogy leszámol a „jó vég” történetfilozófiai illúziójával. A vége újfent az ügyelőnek szól: „Nyithatjátok”. A tapsrend az első felvonás végét másolja, a mozdulatlan alakokat, akik értesültek Buda visszafoglalásáról, az újra fellángoló háborúról. A nézőtér felhangzik a felvonás nyitó mondata: „Jé, még mindig így állnak.” Ezzel a brechti gesztus újból a visszajára fordul, az utópiából visszatérünk a játékba és a történelembe. Buda ostroma „még mindig” tart. És így tovább.

² Ezért nem értek egyet ezen a ponton Radnóti Zsuzsa elemzésével, aki szerint Ambrus, egyedülként a férfi szereplők közül, „intakt személyiséggel élte túl a neki sorsként rendelt katasztrófatorzát”, nem „veszíti el rokonszenves tartását, és még a legméltatlanabb helyzetből is tisztán, épségben kerül ki”. Ambrus promiszkuus identitáselképzelései eleve idegenek ettől az etikai perspektívától, és éppen azon buktak el, hogy egy ilyen fajta tartásra és hűségre hivatkoznak hazug módon. Ambrus „intakt személyiségének” feltételezése teszi lehetővé Radnóti számára, hogy a diák el nem köteleződését minden fajta partikularizmus elutasításaként értelmezze, visszahelyezze mintegy a Bölc Náthán-paradigmába: „De ki ő valójában? Megfoghatatlan. Református prédikátor, de soha nem látjuk »térítés« közben... Permanens menekülő, de a három részre szakadt országban magyar ember létére nem áll se a törökverők, se a németgyűlölők, se a Thököly nevével fémjelzett fanatikus magyarok oldalára” – írja. Ezen a ponton válik el értelmezésem legélesebben Radnótiétól. I. m. 167. o.

Ugrai István

Annyi mindent kell túlélni

WEÖRES SÁNDOR: A KÉTFEJŰ FENEVAD

Szerényen berendezett színházterem, talán valami szocreál kultúrházban. A színpadi függöny be van húzva. A nézőtéri széksorok helyén sakktabla, a tér bal oldalán puffok, jobb oldalán asztalok. Fentről több sornyi ruha lóg a tér fölé. A félhomályban a színészek citerázni kezdenek, és a sakktablára állított egyetlen figura, a futó feldől. Máté Gábor, *A kétfejű fenevad* című Weöres Sándor-dráma színre állítója már az első pillanatban biztosítja nézőit arról, hogy – híven a szerzői szándékhoz – nem történetközpontú előadást látunk, sokkal fontosabb az allúziók érzékeltetése.

A Katona József Színház az országgyűlési választások évében olyan produkciót tűz műsorára, amelynek rendezői értelmezésében az átöltözés áll a központi helyen. A kálvinista deák, Bornemissza Ambrus mellett végigzakatol a történelem; az idealista, alapvetően saját teste és lelke kielégítésével foglalatосkodó ifjú betűvető bekerül a folyton cserélődő ideológiai és politikai

végig defenzívában, sajátos elvei mentén mégiscsak bejárja saját útját, amely egyáltalán nem valódi út, hanem lehetőség arra, hogy a weöresi, költőiségében nagyon pontos és lényeglátó világkép kiteljesedhessék.

A műsorfüzet földidézi a dráma hosszas kálváriáját: az 1968-ban írt művet később egy rajzon Weöres maga „fiók-drámának” titulálja. Bemutatását többször is meg-



váltogazdálkodás legközepébe. Nem lehet csodálkozni azon, hogy rögtön meg is tudja magyarázni, református lelkész létére miért az jelenti a túlélést számára, ha minden nőt megajándékoz a testi szerelem gyönyörével. Így képes „igaznak” maradni: kénytelen elszakadni Evelintől, de mivel nem ígéri, hogy megtartja magát és magját neki, nem is szegi meg ígését. Ambrus ebben az előadásban valódi posztmodern hőssé válik:

akadályozza a hatalom. Tüskés Tibor Weöres Sándor *történelmi panorámikuma* című tanulmánya a *Jelenkorban* kimutatja, hogy nem a mű egy-egy, a „szocialista erkölcsötől” távol álló jelenete, hanem a mű egésze vágta ki a biztosítékot, ugyanis *en bloc* vállalhatatlan lett volna a koncepciók perек, az örök és megbonthatatlan barátsági szerződések mögöttes érdekviszonyai, a nép háta mögött kötött hatalmi paktumok, illetve az antisze-

mitizmus ábrázolása. Még olykor az esztétika is a cenzúra segítségére kelt, többek szerint Weöres nem igazi színpadi szerző, hanem a költői én vezeti a tollát. (Sajátos érvelés, hiszen ilyen alapon sem a *Csongor és Tünde*, sem *Az ember tragédiája* nem „igazi színpadi” mű.)

Weöres színháza nyilvánvalóan megsérti a klasszikus színpadi narráció szabályait, szembemegy mind a „hagyományos”, polgári színházesztétikával, mind a „szocialista realizmus” elvárásaival, ráadásul még csak „formakísérlet” sem degradálható, hiszen tökéletes egységet mutat. Csak éppen nem a szereplők szövege,

gondolatai, esetleg jelleme, hanem – az alakok viszonyrendszere mellett – a textus nyelvi regisztere, sokszoros kontextusjátéka, a folytonos irónia, vagyis elsődlegesen a szerzői forma határozza meg a művet. A *kétfejű fenevad* bizonyos értelemben sokkal előrébb jár, mint a kortárs magyar dráma, „látomásosságával” is nehezen lehetett mít kezdeni. Nem véletlen, hogy a mű kevés számú bemutatója rendre nem járt jelentősebb közönségsikerrel.

A Katona József Színház előadása kiválóan tanúskodik arról, hogy a szocialista államgépezet önmagát értékelte túl, amikor rendszerellenességet vélt fölfedezni a drámában. Weöres ugyanis korántsem a korabeli hatalomról, hanem a hatalom és az emberek mindenkori viszonyáról beszél, arról, hogyan alakítja az ideológia

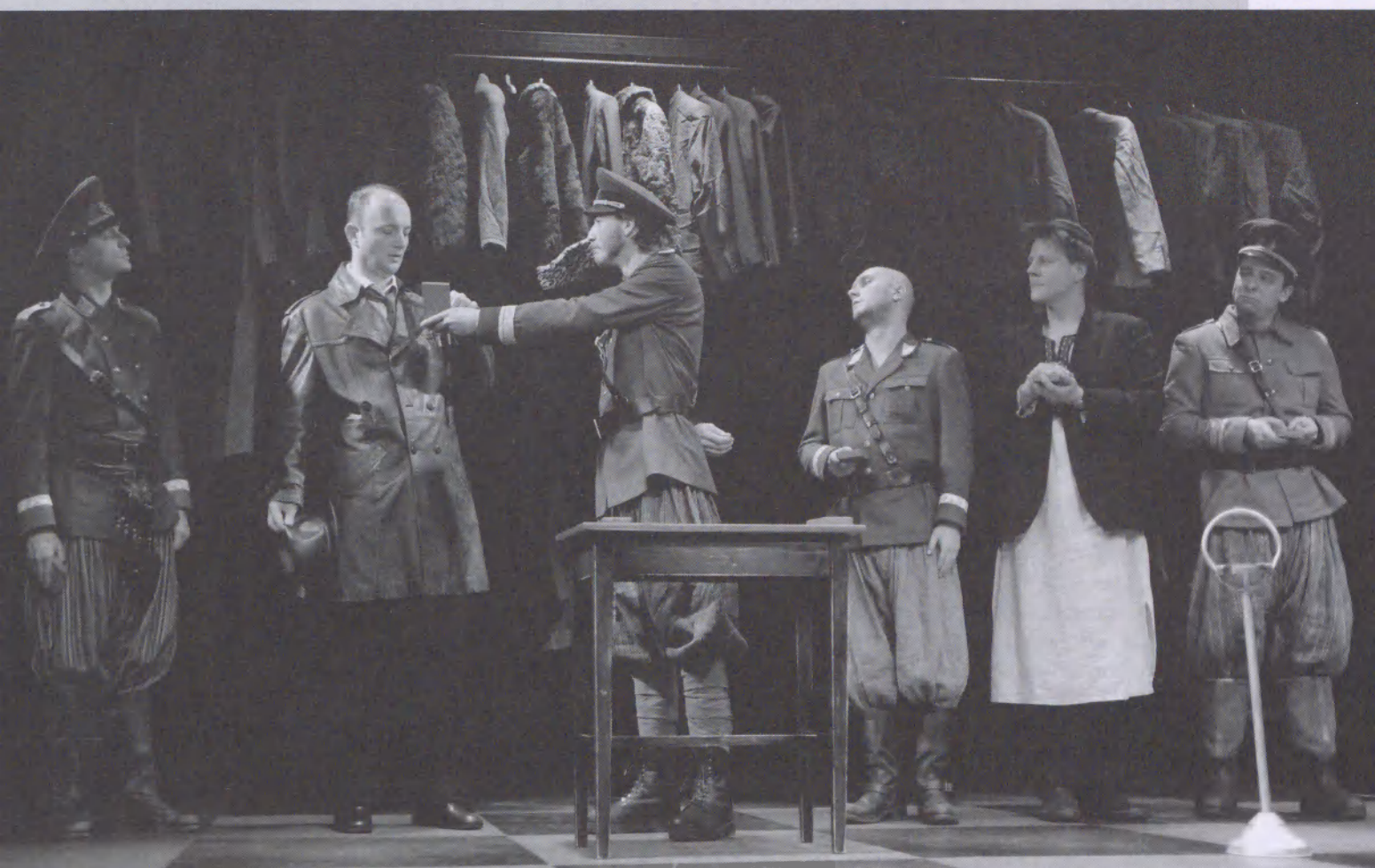


A SZEMKÖZTI OLDALON: Bán János (Drakuletz Edelmund), Ujlaki Dénes (Korbách Farkas), Szacsvay László (Döröghy Gáspár) és Kocsis Gergely (Kolláth)

BALRA: Pálmai Anna (Lea) és Fekete Ernő (Ibrahim kádi)

LENT: Rajkai Zoltán (Dzserdzsis aga), Kocsis Gergely (Windeck), Hajduk Károly (Szulejmán basa), Dankó István (Orkhán bég), Fekete Ernő, Kovács Ádám (Hajdar kán)

Koncz Zsuzsa felvételei



az embereket, mennyire viszonylagosak és időlegesek a kompromisszumok, hogyan változhat meg a közeg egyetlen másodperc alatt csak külső behatás eredményeképpen. Hogyan viselkednek az emberek olyan szituációban, amelyben az irányítás pusztán játszmák és viaskodások összessége, egy olyan rendszerben, amely az embert leltári fogyóeszközként kezeli? Miféle túlélési stratégiák vezethetik ebben a közegben az embereket? Mindezt azonban Weöres nem „ítéletként”, hanem maliciával, iróniával, mélységes, belülről fakadó humorral állítja elénk, mintegy valamilyen elemi humánnummal.

1686, Pécs – pontosabban Sárvár, Zalavár, Pécs és Kőszeg sorrendben a dráma helyszínei. Ettől függetlenül az előadás szigorúan egyetlen térben, a „kultúr-házbelsőben” játszódik, a húsz jelenést zenei illusztrációk választják el egymástól, a hangzó anyagot leginkább az „agyament” jelzővel illelhetjük, jó néhány motívumát már hallhattuk egynémely *Minden Rossz Varieté* előtt, afféle rávezető borzalomként. A Vajdai Vilmos (és Makó Péter) exkluzív gyűjteményéből előkerült, tömegfogyasztásra szánt *médiabuta* produktumok válogatottan annyira szörnyűek, hogy szinte már érdekesek. De hogy a médiakritika teljes legyen: a kádi „varázsgömbje” egy televízió, Ibrahim (Fekete Ernő) a jellegzetes állomásos antennatartással „fogja be” a nagyhatalmi tárgyalásokat, hogy az azon csarkodó résztvevők a médiafelhajtás megszűntével számot adhassanak valós érzelmeikről. (De ugyanígy megvan ennek az inverze is: a török tisztviselő a fürdőben – korabeli jacuzziban – a jegyzőkönyvnek mélységes imádatukról, jegyzőkönyvön kívül megvetésükről biztosítják egymást.)

Ebben a világban Ambrus deákon kívül senki nem az, akinek látszik. Az identitás elvesztése, feloldódása mindennapos dolog, és itt az „identitás” kifejezés maga komplexitásában értendő: nevet, nemzetet, hitet, szeretőt, barátot mindig az aktuális értékrendnek megfelelően váltanak azok, akik ezt megtehetik; a szigorú török janicsár magyarrá vedlik, a papból szélhámos lesz, a bölcs kádiról kiderül, hogy valójában pozsonyi zsidó kereskedő. Az osztrák főtisztek közös maszturbálással töltik az időt, Báthory Susánna számára pedig mindegy, hogy fiú vagy lány, idős vagy fiatal a partner. A szövetségeseiket és az eredményt felmutatókat a lehető leggyorsabban el kell pusztítani, az ellenségeket pedig ki kell tüntetni. S mindezt körbeveszi Ambrus deák története, aki egyszerűen csak haza szeretne érní, bár hogy pontosan hol is van és milyen is az a haza, azal senki sincs tisztában. Amúgy a kálvinista Ambrus identitása is csupán néhány begyakorolt mondat, igazából szívesen beilleszkedik ő akárhová, csak mire körülnéz, már mindenki rég átöltözött.

A műfajokon átívelő drámai revüt Máté Gábor biztos kézzel tartja egyben, de ehhez maximálisan kell a Katona társulata is. Kovács Lehel (Bornemissza Ambrus) a nemes lelkű, tiszta tekintetű ifjú hőst, a magyar népmesék legkisebb fiúját karikózza lelkesen, Tenki Réka (Evelin) porcelán ártatlanság tünékeny mintaképe. Pálmai Anna Leája önmaga keresése közben esik a testiség csapdáiba, hogy aztán szerelmében felül-

emelkedhessen a vallási kötöttségeken. Ónodi Eszter pedig jól hozza közös nevezőre Báthory Susánna sokszínűségét, összetett egyéniségét. Rajkai Zoltán állhatatos határozottságot mutató tudatlansággal darálja, hogy miben is kell hinnie éppen. Dankó István könnyen alkalmazkodik a változó széljáráshoz. Ujlaki Dénes merő egyszerűséggel leltári cikknek tekinti az emberéleteket. Hajduk Károly állandóan reflektálva játssza az elgűgyült osztrák arisztokratát. A klapanciákat harsogó Bán János és a bohózat elemeket kiváló érzékkel játékba emelő Szacsvey László tárgyalásos magánszáma remek duett. Kocsis Gergely Windeckje az előadás transzparens figurája: mindig éppen csak lekési az átöltözést – a színész a lojalitás fergeteges paródiáját vezeti elő fegyelmezett komolysággal, egyetlen direkt poén nélkül –, ezzel képes tragikussá és szimbolikus erejűvé tennie a figurát. Az előadás legjobbja pedig Fekete Ernő, aki a kisember rezignáltságával és a „ravasz zsidó” jelzős szerkezet mögött az egyszerű kétségbeesett életrealitást feltárva eredetivé és szerethetővé teszi Hadzsi Ibrahim kádi (helyesebben Avram Mandelli) alakját, kontrasztban a zsvány Radonay bencés apáttal.

A színészek lubickolnak szerepeikben (talán csak Kovács Lehel nem eléggé markáns, bizonyára még mindig láthatóan beteg lába blokkolja): minden egyes figura méretre szabott, pontos. Az előadás vége felé azonban a „lubickolás” legyőzi a dráma tragikus színeit: bár Pálmai Anna és Rajkai Zoltán színészileg igazán kivételesen építi fel Lea bukását, illetve Dzszerdzsis halálát, valahogy az előadás súlypontját egyik sem érinti. A mű egésze egyelőre a dráma líraiságához mérten kissé merev, a bizonyosan bekövetkező lazulás feltehetően jótékony hatással lesz a produkcóra.

Megjegyzendő: a folytonos átlényegüléshez jelmez is kell. Füzér Anni remek érzékkel idéz fel apró konkrétumokat a ruhákon, amelyekben így nem fogható meg sem a közel-, sem a távoli múlt, de a jelen sem, így az előadás jellemző és okos szereplőivé válnak a jelmezek. A nagy átöltöző-show azzal ér véget, hogy mindenki a televízióra figyel, pedig nem megy benne semmi. Persze, a kép-mutatás nem fejeződik be – most kezdődik csak igazán.

WEÖRES SÁNDOR:
A KÉTFEJŰ FENEVAD
(Katona József Színház)

Dramaturg: Ungár Júlia. **Díszlet:** Cziegler Balázs m. v. **Jelmez:** Füzér Anni m. v. **Zenei munkatárs:** Vajdai Vilmos, Makó Péter m. v. **A rendező munkatársa:** Tiwald György. **Rendező:** Máté Gábor.

Szereplők: Kovács Lehel, Fekete Ernő, Pálmai Anna, Tenki Réka, Ónodi Eszter, Kocsis Gergely, Rajkai Zoltán, Szacsvey László, Bán János, Hajduk Károly, Dankó István, Ujlaki Dénes, Kovács Ádám m. v.

Stuber Andrea

Megint elmentek otthonról

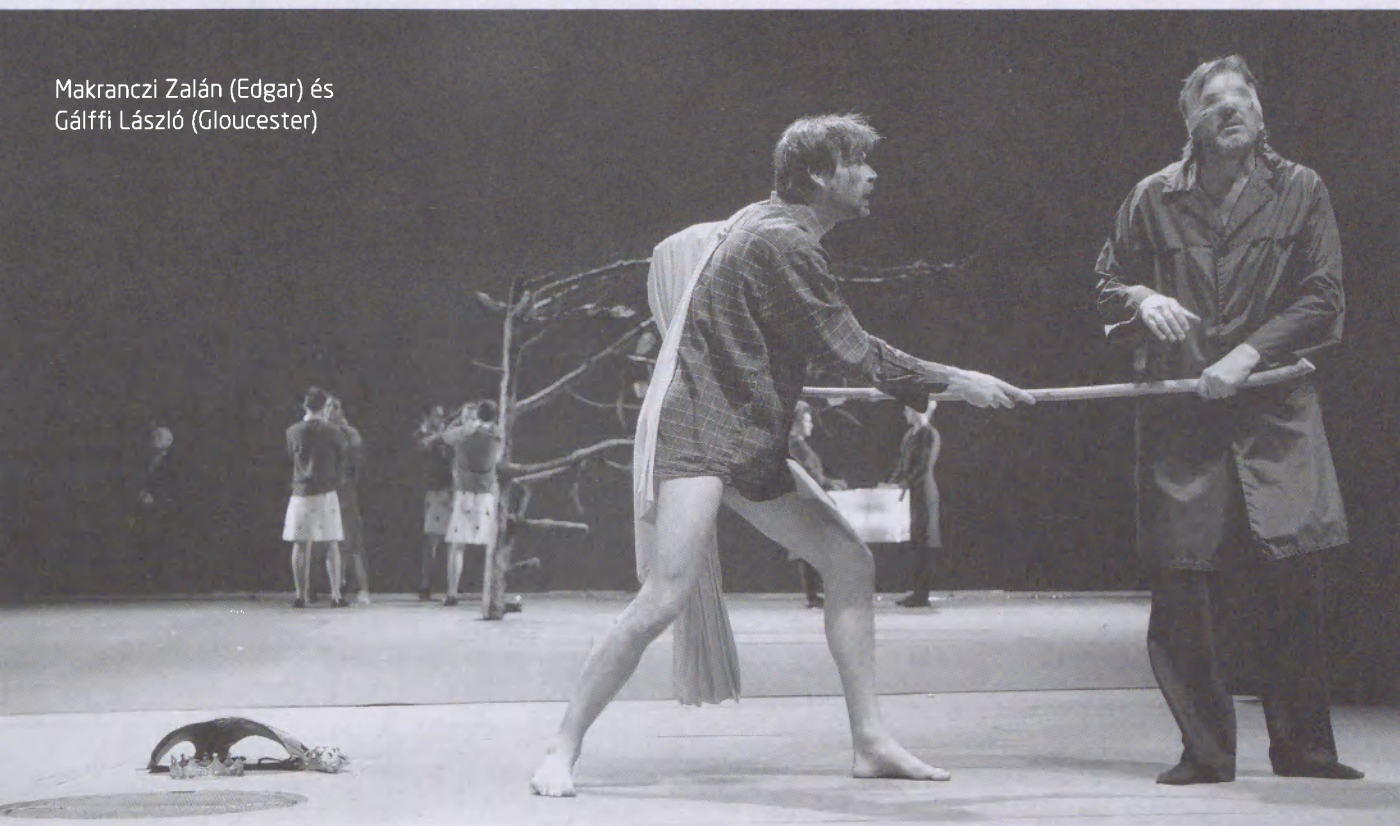
WILLIAM SHAKESPEARE: LEAR KIRÁLY

Ha egy színház három év alatt két Shakespeare-drámát mutat be, abban nincs semmi meglepő. De ha mindkétszer ugyanazt, az kicsit furcsa még akkor is, ha közben igazgatóváltás történt. Mi lehet az oka? Talán hogy az elsőnek született produkció nem bizonyult eléggé sikeresnek. Vagy a második verzió vitatkozik az előzővel, netán valamiképpen a pandanja annak. Vagy a társulat bővelkedik középkorú és idősebb drámai színészekben, s a *Lear király* kínálja számukra a legígéretesebb szereplehetőségeket. Esetleg akad egy második Lear, aki mellett végleg elmenne ez a szerep, ha most gyorsan meg nem kapná.

Nem marad más hátra, mint hogy az új premier rendezői értelmezése felől próbáljuk felfedni a motívációt. Hogy milyen mondandóval kívánják itt folytatni vagy vitatni, támogatni vagy tromfolni a nemrég látott verziót. A zavarba jövetelünk ezen a ponton válik tagadhatatlanná.

Annyi mindenesetre megállapítható, hogy Gothár Péter alapjában véve képekben gondolta el Shakespeare tragédiáját. (Ez egyébként nem állt távol Bocsárdtól sem, sőt. Kifejezetten szép és emlékezetes képek uralták azt a színrevitelt.) Vizuálisan meghatározza Gothár *Learjét* az általa tervezett díszlet, amely egy-

Makranczi Zalán (Edgar) és
Gálffi László (Gloucester)



A fenti lehetőségek közül egyik sem látszik különösebben illeni a Nemzeti Színház esetére. Valószínű, hogy a Bocsárdi László rendezte 2007-es *Lear király* Blaskó Péterrel betöltötte hivatását. Bizonyos, hogy a címszerepet most játszó Kulka János még jó néhány évig nem öregszik ki. Sejthető, hogy nem álltak rendelkezésre meglett férfiak a további fontos szerepekre, hiszen Gloucestert és Kentet vendégművészekre bízta.

részt jelentős atmoszférateremtő erővel bír, másrészt viszont elmondhatja magáról, hogy sikerül még fokoznia is a Nemzeti Színház nézőterének láthatási problémáit. Ezúttal nem muszáj oldalfali páholyban ülni ahhoz, hogy az ember a színpad egy részét ne lássa. Egy sima zsöllye 5. szék is elég előnytelen ahhoz, hogy a színpadszéli hatalmas, rozsdás színű falak félig vagy egészen kitakarják a színpadmélyi tárgyakat



és eseményeket. Igaz, kárpótlásul a falfelület rolók mögül előbukkanó kis fachjaiban szellemesen és frappánsan játszódnak le különböző jelenetek.

A „képekben gondolkodást” esetünkben egészen konkrétan is érthetjük: az előadás képzőművészettől ihletett világára feltehetően számos festmény hatott, (alighanem) Boschtól kezdve (talán) Picassóig. Egy avatott művészettörténész feltehetőleg azonosítani is tudná a képeket, kezdve az elsőnél – amikor is szélfúttába merevedett hajjal, szemük körül sötét sávval, kezükben pohárral udvari hölgyek és öltönyös-mezítlábas urak állnak be csoportos alakzatba –, az utolsóig, a magányos cédrusszerű, leveleit elhullajtó fával a háttérben.

A Nemzeti Színház előadása tele van markáns jelleggel, amelyeknek egy része könnyen kódolható, más része megfejtetlen marad, így nemigen áll össze belőlük egységes jelrendszer, segítő az eligazodást a színrevivői szándékokban. Egyfelől érzékelhetünk az előadásban közérzeti vonulatot, aminek jegyében hatalmi-politikai interregnum, bizonytalanság, bűn és emberi silányság, zavarosban való halászás van, miután a hason feszülő zakókat hordó totykosok-pocakosok kiszálltak a játékból. Ennek rémült, tanácstalan szemlélője és áldozata például Gálffi László Gloucestere, aki elég óvatos ahhoz, hogy iratok égetésébe fogjon, miután Lear lemond a hatalomról, viszont elég becsületes ahhoz, hogy ne tűrje, amit már nem tűrhet.

Másfelől a színen megelevenedő nyomasztó, sötét, kietlen világ akár Lear elborult elméjének, megbomlott lelkének belső színtere is lehet. Kulka János visszafogott, emberi hangú Lear-alkításának mintha az

lenne a lényege, hogy a megőrülés folyamatát ábrázolja. Egy heves vérmérsékletű, önmagát erősen figyelő és fegyelmezni akaró embert látunk, aki mindent elkövet, hogy meg ne álljon az esze, de hiába. (És ekkor gyermeki, valamint cirkuszi vonásai törnek elő, továbbá sárga lesz a szeme, mint egyes hullóké.) Kulka Learjét mesészerű figurák veszik körül: Nagy Mari élesen, érzelemmentesen és célratorően gonosz Gonerilje, valamint Schell Judit Reganja, aki igyekszik lépést tartani ambiciózus nővérel. És ott van a makacs kis Cordelia, Mészáros Piroska sallangtalan – s ilyen értelemben az előadással ellenkező – alakításában. A színész nő megszólalásainak egyszerűsége már-már zavarba ejtően idéz civiliséget. Továbbá akad Kulka nyugdíjba vonult uralkodója mellett Bodrogi Gyula személyében egy öreg, bölcs, gunyoros Bolond, aki – mint afféle megvilágosodott, szárnyaló szellemű Lear – tisztán és illúziótlanul lát, s utolsó jelenése után dublóreleg felröppen a zsinórpaddásra. Kent szerepében Znamenák István vendégeskedik a Nemzeti-ben, színészi erőt, magabiztosságot mutatva, s népies ízt csempészve az előadásba. Rába Roland homoerotikus Edmundja egy III. Richárd lendületes elszántságával szövi a cselet. (Zárójeles megjegyzés a „homoerotikus” jelzőhöz: mint arról fentebb már volt szó, a produkcióban felvonuló akciók, gesztusok, tárgyak zöme az értelmezésünkre vár. Amikor Edmundot egy fiatalemberrel látjuk ágyban – akár vízszintesen, akár függőlegesen fekszenek –, azt így értjük, ha nem is szívesen. De hát örülünk, hogy végre valamit egyértelműen azonosíthatónak találunk.) Makranczi Zalán lebegő-tapadó lepellel összenövő Edgárjában szépen,

Rába Roland
(Edmund),
Nagy Mari
(Goneril)
és Szabó Kimmel
Tamás (Oswald)

drámaian fejeződik ki a kétségbeesés.

A bizonytalanul felfejtett szálak mellett ott húzódik még az előadás szövetében Gothár kicsit morózus humora is. Ennek gyöngyszeme például az, hogy a nagyszabású udvari szcénát, amikor Lear felosztja birodalmát, végig fordítja franciára egy csinos, kékbe-zöldbe öltözött, izgága tolmácsnő. Hogy a francia kérő is értsen, szó szerint mi történik itt.

Nem említettük még azt a fontos tényezőt, hogy Gothár Péter a *Lear királyt* új fordításban rendezte meg, amely a népszerű költő és immár nem tapasztalatlan színházi szerző, Varró Dániel munkája. A szöveg humoros és nagyon mai. (Jóllehet itt-ott az „Ó, a cenk!” vonulatot is őrzi, kissé meglepően.) Nemcsak abban az értelemben mai, hogy tele van kortársi szlenggel és ismerős trágársággal. De mint ha annak az aktuális trendnek a jegyében született volna, hogy a fogyasztói társadalom fogyasszon csak sűrűn és rendületlenül. Korunkban a tartós termékeket sem úgy gyártják, hogy tartósan használhassuk. Ha valami elromlik, dobd el, és vegyél má-

Koncz Zsuzsa Felvételei

sikat – ez a jelenlegi módi. Kicsit ilyen ennek a nemzeti színházi újra-*Learn*ek a fordítása is. Ha a szereplők olyan szavakat használnak, mint „szuper”, „csilivili”, „totálisan”, „csicskázat”, „per pillanat”, „hülyét kap” vagy „beszól”, akkor sejthető, hogy ez a verzió nem az örökkévalóságnak készült. Nem telik el sok idő, lejár a szavatossága, kimegy a nyelvi divatból. Tíz-húsz év múlva le kell majd cserélni frissebbre, hogy áptudétebb vicces kiszólások legyenek benne. Lehet, hogy épp ezt üzeni a Nemzeti két *Lear*je.

WILLIAM SHAKESPEARE: LEAR KIRÁLY (Nemzeti Színház)

Fordító: Varró Dániel. **Zene:** Tallér Zsófia. **Dramaturg:** Keszthelyi Kinga. **Díszlettervező:** Gothár Péter. **Jelmeztervező:** Izsák Lili. **Világítás:** Pető József. **Rendező:** Gothár Péter.

Szereplők: Kulka János, Bodrogi Gyula, Nagy Mari, Schell Judit, Mészáros Piroska, Gálffi László, Makranczi Zalán, Rába Roland, Alföldi Róbert, Znamenák István, Marton Róbert, Szabó Kimmel Tamás, Keres Emil, Meskó Ilona, Szakács Ildikó, Előd Álmos, Dénes Zsolt, Fehér Tibor e. h., Ficzere Béla, Fosztó András, László Attila, Mátyássy Bence, Orth Péter, Szatory Dávid e. h., Szöllősi Zoltán, Újvári Zoltán.

Rádai Andrea

Színes szélesvásznú operett

HARMATH IMRE – FÉNYES SZABOLCS: MAYA

ZSóter Sándor és az operett találkozása nagy, színes, izgalmas, kívülről-belülről megcsodálható játékszerre hasonlít. Hangsúlyozottan játékszerre, és nem olyan ékszerdobozra, ami csak addig érdekes, amíg kinyitjuk, megnézzük, becsukjuk. Az egeri Gárdonyi Géza Színház *Mayája* ennél bonyolultabb és kifinomultabb játékszer: kultúrtörténeti sétára, metaszínházi kalandozásra csábítja nézőit – akik persze meglegehetnek azzal is, hogy egy színes mesekönyv meglevenedett lapjain érezzék magukat.

Sosem láttam még a *Mayát* (ami nem csoda, hiszen meglehetősen ritkán veszik elő a színházak), mégis

meglepve tapasztalom, hogy vasárnapi ebédekről, a *Kívánságkosárból* és szilveszteri műsorokból megannyi dala feldereng, és némelyiknek még a szövegét is tudom. A darab története viszont ismeretlenül is ismerős. Charlie Párizsban tékozolja apja pénzét, és szereti Madelaine-t. Feltékenységében lelövi Dixit, a barátját, akin valójában egy karcolás sem esik, de Charlie ezt nem tudja, s beáll az idegenlégióba. Tangerban, egy légiós kocsmában találkozik Mayával, aki egy kicsit fel is kelti az érdeklődését, ám Charlie-nak még mindig inkább Madelaine jár a fejében. Pedig Maya fülig szerelmes belé, még az életét is megmenti, amikor a férfi

meg akar lépni a légió elől. Legközelebb Párizsban találkoznak: Maya ekkor már világhírű primadonna, s tangeri munkaadóival, Barbarával és Rudival turnézik Európában. Charlie csalódott kissé Madelaine-ben, aki egyébként is, immár tényleg Dixivel egy pár. Charlie tehát Maya lábai elé vetné magát, de egy ideig még el kell viselnie a lány elutasító gőgjét.

Az egriek előadása rendkívül rafinált módon számol a műfajjal kapcsolatos előítéleteinkkel és tradíciókkal. Olyan módon játszik az operett állandó kellékeivel, és akkora nagytitka ezeket a konvenciókat, hogy nem zavar a soványka történet, mert a közeg, az operett színe-szaga válik főszereplővé. Mindennek eredményeképpen a néző bizonyos távolságtartással is szemlélheti az előadást, de belülről is kerülhet – és arra is



FENT: Kiss Róbert, Csere Zoltán, Járó Zsuzsa (Maya) és Feledi János

BALRA: Ötvös András (Dixi) és Mészáros Máté (Barbara)



Gál Gábor felvételei

rábredhet, milyen kár lenne, ha ezeket a kuplékat nem ismerné.

Az egriek *Mayája* nemcsak a recepció konvencióihoz, hanem néhány korabeli tradícióhoz is játékosan, szellemesen viszonyul: Harmath Imre és Fényes Szabolcs operettjére egy másik hagyomány, az orosz balett kopírozódik. A Gyagilev vezette legendás Orosz Balett akkoriban vendégszerepelt Párizsban, amikor a történet játszódik. Az előadás – a koreográfia, a díszlet és a jelmezek – tele van a társulat fénykorát felidéző utalásokkal, tehát olyan gesztusokkal, melyek ma már hosszú múltra visszatekintő hagyomány részei, viszont a történet idején korszakalkotónak és felforgatóknak számítottak.

Az előadás első jelenete például a Fokin koreografálta *A rózsza lelkét* idézi fel: már a díszlet is hasonló a ha-

talmas, magas ablakokkal és a színpad jobb oldalára helyezett karosszékkel. Míg Charlie és Dixi kettőse zajlik, Madelaine észrevétlenül a karosszékben ül, s a „távirat” egy balett-táncos képében, az említett koreográfiára libben be. Ambrus Mária díszletei és Benedek Mari jelmezei nemcsak felidéznek, hanem szinte kopírozzák az akkoriban az Orosz Balettnak dolgozó művészek, Alexandre Benois, Nyikolaj Rerih és Léon Bakst munkáit. A Párizsban vendégszereplő Maya és társulatának világszáma például a *Petruskát*, a Mór szobájában játszódó jelenetet variálja és másolja – mind a koreográfia, mind a jelmez és a díszlet tekintetében, a tánckar pedig a *Tavaszi áldozatot* idézi. Több utalás is található az *Egy faun délutánjára*. Maya egyik számát a faun jelmezében adja elő, s ebben az öltözékben, de a paraván mögül beszél először Charlie-val Párizsban, a hideg, gőgös nő szerepét magára öltve, egyszer pedig – akárcsak a faun – egy sállal táncol. A második felvonás elején a rendőrfőnöknek jóvá kell hagynia egy táncot, amiben végül semmi kivetnivalót nem talál – nem úgy, mint a párizsi közönség és a kritikusok nagyobb része a faunt táncoló Nizsinszkijben.

Az operett műfaj giccsjellegét is hangsúlyozza a koreográfia. A szereplők gyakran úgy mozognak, mintha egyszerre hordoznák a saját maguk és egy bábu testét. Hosszan kitartanak teátrális pózokat, és balettmozdulatokkal haladnak végig a színpadon, vagy kommunikál-

nak partnereikkel. Amelyik színész alkata, kondíciója vagy kora miatt nem alkalmas erre, kartartásával, kézfejével és az ujjával fejezi ki a pózok hamisságát. Minél mesterkétebb a szereplő, minél megjátszottabb a párbeszéd, annál természetellenesebbek a mozdulatok (ebben a tekintetben különösen Charlie régi szerelme, Madelaine jeleskedik) – mintha sok-sok porcelánbaba izegne-mozogna a színpadon. Ugyanakkor emberek jelenítenek meg tárgyakat is: például tűtűszoknyás lányok a virágokat, melyekkel Charlie Maya fogadására zsúfolja tele a szobát. Végig erőteljesek a színek, a díszlet és a hátterek mesevilágokat tárnak fel, a zongora babaháznyi méretű... csupa-csupa apró és nagyobb tünevény, hogy végül magunk sem tudjuk, hol húzódik a giccs és a mese határa.

Az egri társulat hősieken küzd a műfaj támasztotta követelményekkel – ki-ki tehetsége és adottsága szerint énekel és táncol. Maya, azaz Járó Zsuzsa mély, bűgő hangja meggyőző: a tangeri, füstös légiós kocsmá helyi sztárjaként már felcsillantja szuggesztív asszonyi erejét, s később, világhírű primadonnaként – minden megjátszott gőgje ellenére – megőriz valamit karrierje kezdetének ártatlanságából. Amikor először fogadja Charlie-t Párizsban, hangja távolról, a hangszóróból szól, és úgy tetézi a hamisságot hamissággal, hogy átüt rajta minden szomorúsága és fájdalma. Schruuff Milán (Charlie) teljesítménye minden szempontból szerényebb: énekhangja (és szerepe) folytán ő a passzívabb, gyávább, a nézőt kevésbé magával sodró szereplő. Kisfiús szenvedéllyel, vakon veti bele magát a szerelembe, miközben már láttatja az eljövendő papucsférjet.

Valahogy természetesnek vesszük, hogy Mészáros Máté játssza Barbarát, a tangeri fogadó tulajdonosnőjét. A megoldás vicces, de nem azért, mintha Mészáros já-

téka a transzvesztitákat kifigurázó olcsó humorra épülne, hanem mert a színész – minden erőlködés nélkül – valóban nőt játszik, s Barbarájában, dús keblei és amazontermete ellenére, van valami bájos törekenység. Párja, Rudi (Ötvös András) a jég hátán is megélő magyar kópé, akinek mindig összefut a szájában a nyál, ha a töltött káposztára gondol. Bár megretten, amikor Barbara házasságot említ, mégis úgy viselkedik párjával, mintha réges-rég házások lennének. Dixi (Vajda Milán) puhány jó barát. Madelaine (Mészáros Sára) önreflexió nélküli porcelánbaba. Venczel Valentin különösen az egyik szemével síró, másikkal nevető zenebohó szerepében emlékezetes.

Amikor a tapsrendnél a közönség dönti el, hogy melyik számból kéri a ráadást, a *Maya* teljes pompája – a szereplők, a tánckar, a tarka jelmezek karneválja, az operett és a balett – felvonul a színpadon. Mint valami színes képes lexikon, mely tobzódik a műfajok, a hagyomány és az újítás sokszínűségében.

HARMATH IMRE – FÉNYES SZABOLCS:
MAYA (Gárdonyi Géza Színház, Eger)

Dramaturg: Ungár Júlia. **Díszlet:** Ambrus Mária. **Jelmez:** Benedek Mari. **Koreográfus:** Ladányi Andrea. **Zenei vezető:** Kákonyi Árpád. **Rendező-asszisztens:** Lázár Rita. **Rendező:** Zsótér Sándor. **Szereplők:** Járó Zsuzsa, Mészáros Máté, Mészáros Sára, Schruuff Milán, Ötvös András, Vajda Milán, Venczel Valentin, Fekete Györgyi, Vókó János, Horváth Zita, Kulcsár Noémi, Nagy Eszter Kata, Zombori Dorottya, Csere Zoltán, Kiss Róbert, Turi Lajos.

Jászay Tamás

Balkáni állapotok

HÁROM ESTE BÉKÉSCSABÁN

A legegyszerűbb ötletek gyakran a legjobbak. Nyilván ezért nem jutott még egy szinidirektor-nak se az eszébe, hogy olyan évadtervet állítson össze, amelyben hónapról hónapra a Magyarországgal szomszédos országok drámairodalmából szemezget. (Hogy mit, az persze nagyon nem mindegy, erről később ejtünk szót.) A Békés Megyei Jókai Színházat 2007 nyara óta igazgató Fekete Péter nem látszik kifogni az ötletekből: a 2008/2009-es, kizárólag magyar drámákat felvonultató évad után 2009 ősze óta a fenti

szisztéma szerint hívja szomszédolásra a nézőket. Fekete ügyesen sáfarkodik a lehetőségeivel: a havi egy, a választott ország szerzőjéhez és/vagy rendezőjéhez kötődő premier mellett hónapról hónapra további, a választott nációhoz kapcsolódó színházi, filmes, zenei vagy képzőművészeti társprogramokat iktat a műsorrendbe. Ezek egyfelől igyekeznek közelebb hozni a nézőkhöz az adott régió – ne legyünk képmutatóak: valószínűsíthetően nem nagyon ismert – kultúráját, másrészt ha a nemes szándék a szomszédos országok

diplomáciai szerveinek pénzcspajait nem feltétlenül nyitja is meg, de azért – s erről tanúskodnak a műsorfüzetekbe bevágott nagyköveti, államtitkári levélrészletek – legalább megjegyzik, hogy valahol a magyar végeken gondolnak rájuk.

Persze az, hogy a mennyiség átcsapjon minőségbe, vagyis hogy a békéscsabai teátrum neve felíródjon a hazai színházi térképre, még sok időbe és még több munkába kerül, mindenesetre az ügyek jelenlegi állása több mint biztatónak mondható. Az alábbiakban a tőlünk délre fekvő balkáni területhez köthető csabai premierekről, azaz a januári szerb, a februári szlovén és a márciusi horvát kultúra havának három bemutatójáról számolunk be. Ha dióhéjban kellene ezekről nyilatkozni, a megnézés sorrendjében azt mondanánk: *igen, talán, nem*.

IGEN, AVAGY A FARKASSAL

TÁNCOLÓ BÁRÁNY ESETE

Szerencsés csillagzat alatt született az *Aska és a farkas* című zenés gyerekdarab. Egyetlen pillanatig sem érezni rajta, amivel vidéki kőszínházak gyerekelőadásainál oly gyakran szembesülünk: hogy a legkisebbeknek szóló produkciókat félgőzzel csinálják mind a színészek, mind a rendező, hiszen a pedagógusok úgyis kivezénylik majd a színházba a gyerekeket. Békéscsabán szó sincs erről: Hernyák György rendező és csapata igényes, pontos, szép munkával rukkolt elő.

Az alapot Ivo Andrić azonos című, a művészet erejéről és a kitartás értelméről szóló tanmeséje adja, melyet a békéscsabai színház irodalmi munkatársaként is dolgozó Zalán Tibor írt színpadra, dúsított fel keretjátékkal és dalokkal, illetve nemcsak a gyerekeket megcélzó, de a felnőtteket is könnyen eltaláló humorral. Amikor például a rockerbőrbe bújt, anyátlan-apatlan farkas bús képpel Adyt kezd szavalni, az telitalálat, de bőven akad még hasonló.

A szüzsé szerint az ünnepezt balerina Aska beszéli el nekünk gyermekkori, meghatározó találkozását az érző szívű farkassal. Aska ugyanis bárány, ám a kosok és anyabirkák nemigen értik, hogy a csinos kis bari miért „nem hallgat a kolompszóra”. Igaz, ami igaz, Aska individualista jószág, aki nem elég, hogy nem fél a mindenki által rettegett farkastól, ráadásul nem áttal balettiskolába iratkozni. Itt a kiközösítés már ismerős élményét éli újra, majd az erdőbe visszafutva amolyan minden mindegy alapon bocsátkozik tárgyalásba az őt bevacsorálni akaró farkassal. Az ordas és a barika között feldereng valamiféle vonzalom, ám a tökkelütött vadászok gondoskodnak arról, hogy a történet a klisék szerint fejeződjön be: a farkas kiterítve, a bárány meg ünnepeelve távozik a színről – egyenesen az operaház színpadára.



BALRA: Fehér Tímea, Gál Elvira és Meleg Réka az *Aska és a farkasban*

LENT: Bartus Gyula, Kara Tünde, Csomós Lajos és Pindroch Csaba a *Trenk, avagy a vad báró* című előadásban

ALUL LENT: Komáromi Anett és Jancsik Ferenc a *Hallstattban*



A vékonyka mesét Zalán szellemes szövege mellett ifj. Kucsera Géza remek, igazán táncolni való zenéje, Kerekes Judit precíz és látványos koreográfiája, Szasa Senkovity egyszerű, praktikus díszlete és Papp Janó ötletes jelmezei adják el. Meg a színészi alakítások: a csabai színház mellett működő Színitanház hallgatói játsszák a szerepek többségét, példás összjátékkal. Bányai Ágota tánctanárnője a kökemény orosz balettmesternők képét ironikusan idézi meg. *Aska* anyja (Fehér Tímea) a féltő gondoskodástól a birkaszellemmel való szembeszállásig mindenre hajlandó lányáért. Gál Elvira Askája könnyedén vált az idősíkok között: a magabiztos táncosnőből a helyét még épp csak keresgélő kislány válik. A legemlékezetesebb mégis a Szabadkáról és Beregszászból ismerős Katkó Ferenc alakítása: ő játssza a tetovált, bórszerkós farkast, aki megbuherált chopperrel gördül a színre. Inkább kényelmes, kissé fád fickó, mint vérszomjas ragadozó. A lomha lompos mintha folyton ironizálna saját szerepén, és tényleg: a kőbe vésett legendáknál a valóság nemritkán izgalmasabb.

TALÁN, AVAGY HUSZÁROK A BUDOÁRBAN

A Napóleontól éppenséggel Ivo Andrićig, onnan meg Esterházy Péterig és tovább utazó bölcs mondat, miszerint „mindig a győztesek írják a történelmet”, ott visszahangzik a *Trenk, avagy a vad báró* című népszínmű ku-

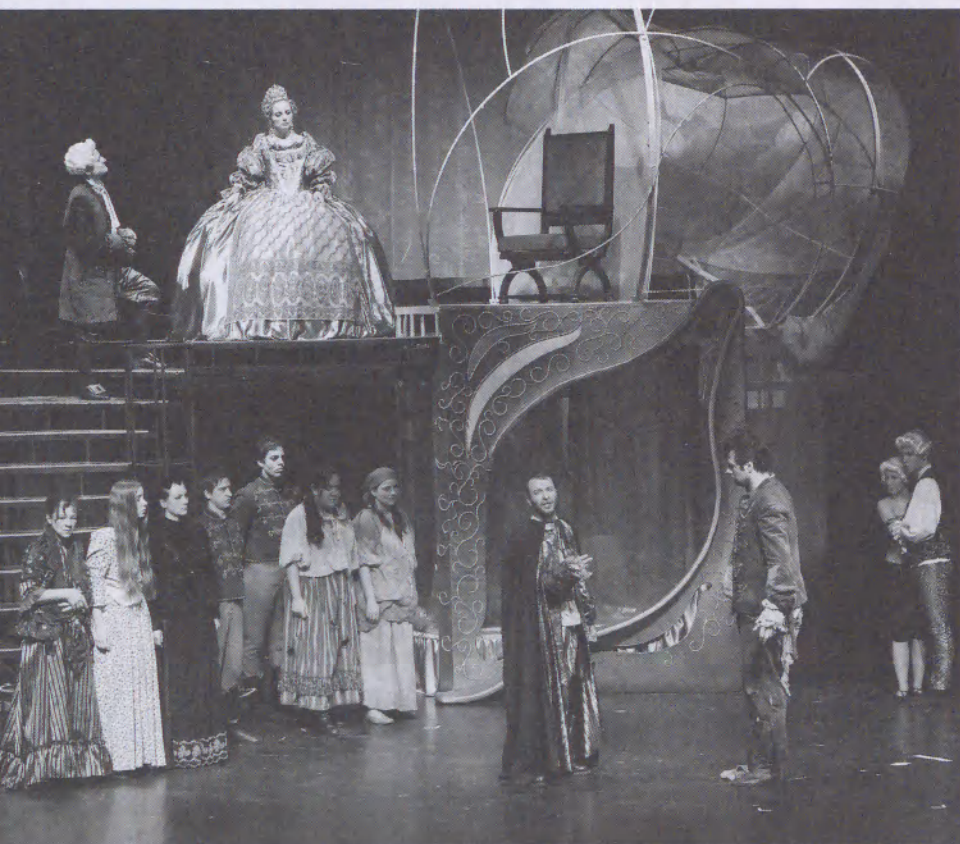
lisszái között. A Tahir Mujčić, Boris Senker, Nino Škrabe írta, Thuróczy Katalin színpadra alkalmazta, Gátai Zoltán fordította, Gera Gábor megzenésítette és Soós Péter rendezte darab nem vezett el a seregnyi bába között, bár az elsőnél sokkalta haloványabbra sikerült második felvonásban azért eljön az a pillanat, amikor az azt gondolom, hogy a kevesebb bizony több lett volna.

Pedig az indulás reménykeltő: a pár évtizede készült darab a háromszáz évvel ezelőtti osztrák császár(nő)i udvarba repít, ahol a fehérmájú Mária Terézia kancellárja, Lujo Königseck szorgosan körmöli a kéjvágyó felség által erőszakos és a szó minden értelmében potens macsónak vizionált Trenk báró képzelte kalandjait. Amelyekben – mint minden jó mesében – mindig van ugyan szemernyi valóság, csak hát tudjuk: egyáltalán nem mindegy, hogy osztogatnak vagy fosztogatnak...

mindig a Trenk átélte kalandot látjuk teljes terjedelmében, ezt követi a kancellár által papírra álmodott s az iménti szereplőkkel maszkban, pantomimként prezentált változat. A második részben megfordul a sorrend: az évkönyvbe lejegyzett galád tetteket először némajátékként látjuk, majd jön a leleplező „valóság”. Minden osztrákok császárnője eközben egész hadosztálynyi huszárt, szolgálólányokat, ölebeket, sőt egy lovat is foglalkoztat a budoárjában azért, hogy a legkülönfélébb szexuális szolgáltatások révén legalább ideiglenes kielégülést leljen az oly igen áhított nagy találkozás előtt – részletek helyett legyen elég annyi, hogy a kortárs Sade márki alighanem belepirult volna az úrhölgy némelyik ötletébe.

A *Trenk* mint színpadi mű bizonyosan nem tolakszik a világirodalom legfontosabb drámái közé, ám igényes kiállításban szórakoztató, pikáns egyveleg alakulhat belőle, ami habkönnyű stílusban tárgyal fontos kérdéseket. Ezt elmondhatjuk a békéscsabai produkcióról: Soós Péter rendezését tempóban tartják a jó érzékkel és többnyire ízlésesen prezentált ötletek, s még gondolat is akad az előadásban, hiszen a fináléban Trenk tisztiszolgája és Lujo kancellár összeszekacsint, vagyis kétfelvonásos zenés-táncos koncepció per szemtanúi voltunk. Horgas Péter díszletét a szemérmetlen asszociációkat keltő császárnői budoár uralja, ami a forgószínpad és a kevés, ötletesen használt kellék segítségével pillanatok alatt változik bármely külső helyszínné. Papp Janó szemet gyönyörködtető, színpompás, igényes jelmezeiből nem sajnálták az anyagot: szellemes a kölyökhuszárok elől gombolós pantallója, de ki kell emelni Mária Terézia ágyban és azon kívül viselt ruhakölteményeit is.

Bartus Gyula bármilyen darabban lépjen színpadra, mindig megbízható és megnyugtató minőséget



A vad bárót, azaz Trenket főleg értékes vagyontárgyak, ártatlan életek, valamint szende szüzlányok erényének kitartó fosztogatásával vádolják, de a Burgban és a császárság külterületein párhuzamosan megmutatott eseményekből kiderül, hogy Trenk a valóságban még egy légynek se akarja, de valószínűleg nem is tudna ártani. Annál inkább fifikás balkeze, azaz tisztiszolgája, Pavao, aki sem anyagi javakban, sem morális aggályokban nem dúskál.

A darab jellegéből adódóan rendre azonos felépítésű epizódok sorjázhatnak, amelyek közül természetesen nem mind egyformán mulatságos vagy érdekes. Az első felvonásban előbb



Nyári Attila felvételei

képvisel: most ő játssza a törődött, rezignált kancellárt. Ha döntenie kellene, hogy a megszokás vagy az előkelő pozíció miatt van-e Mária Terézia mellett, inkább az előbbire voksolnék – néha mintha egy ősidők óta együtt élő házaspár tagjai lennének ők ketten, akik már régésrég nem akarnak semmit egymástól, viszont fél szavakból is értik egymást. Kara Tünde alakítja a jól fejlett nimfomániája ellenére a külsőségekre (megjelenés, stílus stb.) sokat adó császárnőt, aki veleszületett eleganciával rántja elő az újabb segédeszközöket a legváratlanabb helyekről. A címszerepet alakító Pindroch Csaba egyáltalán nem tűnik vadnak: visszafogott és halk szavú, szelíd, művelt férfiú, aki a szemüvegével és Klopstock verseivel bajlódik – ha ez utóbbi tudatos utalás a nevezett szerző ódáit forgató Wertherre, akkor nagyszerű, de ha nem, az se baj –, miközben a nemtelen rémségeket széles jókedvvel követi el egyetlen támasza (?), a tisztiszolgát nagy elánal játszó Csomós Lajos.

Annak, hogy a történelemkönyvekből meg Jókai regényeiből ismerős, mert valóban létezett Trenk báró milyen is volt, bárki utánanézhethet. Mondjuk úgy, hogy óvatosságból nem beszéltem róla: ki tudja, ki és milyen szándékkal fogta a históriás kezét írás közben...

NEM, AVAGY HALLGATNAK A TÁRNÁK

Míg az előző két darabnál nem voltak különösebb elvárásaim, a *Hallstatt* című dráma kifejezetten jó előjellekkel indult. Egyrészt mert a szlovén színház fontos helyet foglal el az európai színházi történelemben, másrészt mert a szerző Drago Jančar megkérdőjelezhetetlen minőséget képvisel: a szomszédos népek (amelyek a mi szomszédaink is persze) kényszerű együttélésének fontos krónikása ő, tevékenységét egyebek mellett a Közép-Európáról gondolkodóknak kijáró, rangos Herder-díjjal ismerték már el. *Hallstatt* című, a műsorfüzetben „játék” alcímmel (vagy műfajmegjelöléssel?) ellátott, Magyarországon már játszott drámája viszont a békéscsabai Stúdiószínházban bemutatott formájában csalódást kelt.

Tudjuk jól, a színházban másfél óra sok mindenre elegendő, ám a Shakespeare-től Pirandellóig, Auschwitztól a délszláv háborúig, a hallstatti kultúrától a jelen tömegmészárosaiig felskiccelt ívek nem csupán nem feszülnek ki, de kókadtan lógnak a levegőben. Az újabb meg újabb szálak fejlesztett ötletelés szerény végtermékeinek tűnnek, s a biztos pontok nélkül tévelygő nézőt az egyre mélyebb kétségbeesés felé hajszolják.

Pedig már eleve elég mélyen vagyunk: ha jól értettem a rébuszokban beszélő, tudálékos szöveget, akkor elvileg a festői osztrák kisvárosról elnevezett hallstatti kultúra egyik régészeti lelőhelyén járunk, jó néhány méterrel a föld alatt. A szórakozott professzor és három nőnemű segédereje a feltárt leleteket preparáló régészek érdekfeszítőnek nem nevezhető mindennapjait éli, ám kezdettől világos, hogy valami nem stimmel velük. A tárnákból előkerülő több ezer éves csontok közé a világháborúból ismerős sisak meg prima állapotú bakancs keveredik, ami a nézőt megint csak a történelem abszurdítására figyelmezteti.

A viharos éjszakán a botcsinálta régészek közé tévedő vándor, Honza előbb ártalmatlan és meglehetősen ostoba csavargónak tűnik, később magát profin álcázó kémnek nézem, máskor a körülmények vétlen áldozat-

ának tetszik. A Honza alakját belengő bizonytalanság valóban foglalkoztatja a nézőt (szemben a többi, tökéletesen érdektelen szereplő sorsával), s ez elsősorban a fiút alakító Czitor Attila bravúros átváltozóképeségének köszönhető, nem pedig az egyre közhelyesebb és ennek ellenére (vagy épp ezért?) egyre kevésbé követhető szövegnek.

A fiatal színész teljesítményét azért is meg kell becsülnünk, mert partnereitől gyakorlatilag semmilyen segítséget nem kap. Jancsik Ferenc tutyimutyi professzora félelmetesnek akar látszani, de csak handabandázó, szánalomra méltó kövület. A női trió tagjai más-más okokból kiábrándítóak: az ideggyenge Jula alakjával Tarsoly Krisztina, az alvajáró vamp Nelával Vigh Zsuzsanna birkózik – kevés eredménnyel –, de az előadás leggyengébb láncszeme mégis a Komáromi Anett által ideges szemforgatásból, horrorparódiába illő lihegésekből és mulatságos (bár sajnos nem annak szánt) hanghordozásból összemodoroskodott Anastazija. Mira János valóban látványos, tőzeggel és emberi csontokkal megszórt padlójú terét érdeklődéssel nézegeti az ember egy ideig, de hát abban biztosak lehetünk, hogy nem ez fogja megmenteni Merő Béla kétségbeesően üres rendezését. Igaz, ártani nem árt neki, ahogy hallottak sem a csók.

IVO ANDRIĆ – ZALÁN TIBOR:

ASKA ÉS A FARKAS
(BÉKÉS MEGYEI JÓKAI SZÍNHÁZ,
BÉKÉSCSABA)

Díszlet: Szasa Senkovity. **Jelmez:** Papp Janó. **Koreográfus:** Kerekes Judit. **Rendezőasszisztens:** Bányai Ágota. **Rendező:** Hernyák György.

Szereplők: Gál Elvira, Fehér Tímea, Bányai Ágota, Katkó Ferenc, Meleg Réka szh., Verbó Ákos szh., Csende Gábor szh., Udvarhelyi Nándor szh., Burány Árpád szh., Csende Gábor szh., Perei Zsuzsanna szh., Hegedűs Hajnalka szh., Bökényi Hajnalka szh., Huszár Dóra szh., Virga Tímea szh., Bökényi Hajnalka szh.

TAHIR MUJIČIĆ – BORIS SENKER –

NINO ŠKRABE: TRENK, AVAGY A VAD BÁRÓ

Színpadra alkalmazta: Thuróczy Katalin. **Fordította:** Gátai Zoltán. **Díszlet:** Horgas Péter. **Jelmez:** Papp Janó. **Koreográfus:** Topolánszky Tamás. **Zeneszerző:** Gera Gábor. **Rendezőasszisztens:** Bányai Ágota. **Rendező:** Soós Péter.

Szereplők: Pindroch Csaba, Csomós Lajos, Kara Tünde, Bartus Gyula, Liszi Melinda, Fehér Tímea, Cseh Adrienn, Nagy Erika, Németh Anna, Faragó Edit, Hodu József, Nagy Róbert, Tege Antal, Ács Tibor, Vadász Gábor.

DRAGO JANČAR: HALLSTATT

Fordította: Gállos Orsolya. **Dramaturg:** Zalán Tibor. **Díszlet-jelmez:** Mira János. **Rendezőasszisztens:** Magyar Flóra. **Rendező:** Merő Béla. **Szereplők:** Jancsik Ferenc, Komáromi Anett, Vigh Zsuzsanna, Tarsoly Krisztina, Czitor Attila.

Sz. Deme László

Incselkedések

PEDRO ALMODÓVAR – SAMUEL ADAMSON: MINDENT ANYÁMRÓL

Agrado mondja az előadás végén, mikor Manuelával állnak Lola sírja felett, hogy két dolog volt igazán fontos az életében: a szilikon és az érzelmek. Egy transzvesztita vallomása ez a testébe ültetett több liternyi „idegen anyagról” és a testét átjáró indulatokról, de ugyanebből a két alapanyagból keverte ki Pedro Almodóvar a csaknem a Siglo d’Oro kardos-köpenyes drámáit idéző, háborgó szenvedélyekkel és nagy ívű fordulatokkal teli lírai karneválját. Mert a spanyol rendező *Mindent anyámról* című filmjében sem félt melodráma-hoz folyamodni, mint a legnagyobbak általában, és bőszesen pumpálta a végletes érzelmeket végletesen bizarr helyzeteibe, hogy mégis valami elképesztően intim és őszinte emberi viszonyrendszert bűvészkedjen elő. A barcelonai kurva-világ szín pompás és élettől duzzadó forgatagában rajzolja ki a gyászoló anya, Manuela történetét, aki halott fia kívánságának eleget téve érkezik fiatalsága helyszínére megkeresni Esteban sosem látott édesapját. A küldetés Agrado faunszerűen különös, egyszerre női és férfijegyeket hordozó személyiségének varázsán, *A vágy villamosához* kötődő „színházi leitmotivon” és egy új Estebant kihordó, HIV-vel fertőzött apáca halálán át vezet a Lola nevű, félig nővé operált szörnyhöz, hogy még benne is megvillantssa az emberit, az AIDS-halál árnyékában feltörő apai érzéseket. Rémregénybe illő sztori, szappanoperákban látni hasonlókat, csakhogy Almodóvarnál az igazán megélt, mély érzelmek annyira magukkal ragadóan hatják át a groteszk és kendőzetlen szituációkat, hogy a giccs megneimesedik, és még a Pesti Színház eddig egészen máshoz szokott közönsége is látható lelkesedéssel és érdeklődéssel telve üli végig a film színpadi változatát.

A forgatókönyvet a nagy adaptálómúltsal rendelkező londoni ausztrál Samuel Adamson dolgozta át színdarabbá, s dramaturgiája egyrészt követi az eredeti sztorit, másrészt viszont kissé közhelyes, bár ezúttal is beváló megoldással ügyeskedni színházzá. A történet ugyanis

maga válik előadássá; a fiú, Esteban, hogy apját felkutatassa, maga írt színdarabot a maga haláláról, amit előtünk rendezve játszat el saját anyjával, Manuelát így mintegy rákényszerítve minden eltitkolt esemény feltárására. A lehetőséget a film is sugallja, hiszen nem tudjuk pontosan, ki narrálja Manuela történetét, akár halott fia is lehet az elbeszélő. Az előadásban viszont megjelenik a betekintés egy próbafolyamatba, és ezzel párhuzamosan a történet kiragadott pillanatai ugyanazzal a lendülettel mégiscsak színházi realitássá is válnak.



Börcsök Enikő (Manuela)
és Epres Attila (Agrado)

A logika sok esetben kifordul, mikor az ember próbálná helyre tenni,

hogy éppen melyik dimenzióban látunk egy adott szereplőt. Sőt, elképzelhető, hogy a próbafolyamat során az előadás két dramaturgja, Garai Judit és Lőrinczy Attila a kettős játékot még különböző vendégközövegekkel is erősítette, így végül folyamatosan kellemes pikantériával spékeldik a játék. Például a fiú rendezőként megismételteti azt a jelenetet, ahol anyja kiborul, mert a fia (vagyis a rendező) már agyhalott, s az orvosok arra próbálják rávenni, hogy szívét valaki másnak adhassák.

Vagy egy bensőséges momentumnál valaki zörög a függöny mögött, mire a fiú-rendező felfedi a háttér munkálatokat, bemutatva ezzel, hogy minden csak játék és illúzió. Ráadásul, míg a filmben csupán *A vágy villamosa* motívum fonódott össze a sztorival, a tragikus vonal erősítésére az előadásban, a lezajló anyai-női folyamatos újabb asszociációjaként, felbukkan García Lorca

míg Estebanként, fiúként és rendezőként közvetlen hangon, remek tempóérzéssel cicázik a nézőkhöz intézett kiszólásaiban, addig Lolaként drámai hangulatot teremt. Epres Attila a transzvesztita Agradóként nőbb a nőknél. Időnként ugyan megvadítja a férfi színész számára ritkán kínálkozó lehetőségek tárháza, de alapvetően biztonsággal kezeli a belső lelki szabadságát tarka extrovertáltságban kiélő nőimitátort. Csőre Gábor pedig nem férfias figurái macsóságát hangsúlyozza, hanem azt a gyermeki önbizalmukat, ami olyan jellegzetes és élvezetes színt ad a ripacszkodást sem megvető Mario del Torónak és *A vágy villamosa* Stanleyjének. Látszik a színészen, hogy jól érzik magukat szerepeikben, és élvezik a játékot.

Kamondi Zoltán rendező arra fókuszál, hogyan is épülne fel egy-egy színházi illúzió, miközben ezzel párhuzamosan a jókedvű ironia jegyében folyamatosan le is leplezi a színházcsinálást. *Stand-up*-betétekkel tompítja a történetek drámaiságát – csaknem valamennyi szereplő kilép egy, közvetlenül a nézőkhöz intézett szülő erejéig az ezüstösen csillámló kabaréfüggöny elé –, majd a végkifejlet felé a mind tragikusabb színeket öltő játék egyre „valóságosabbá” válik, mígnem a fiú eljátssza saját, kutatott apját, sőt annak halálát is.

Gyorsan változó, időben és térben ide-oda ugráló képekben zajlanak a jelenetek, amelyek dinamikáját Árvai György mozgatható kocsikban begördített helyszínekkel vagy éppen egy fal kihajtásával izléselesen rikító tapétával bélelt szobabelsőt kínálva biztosítja. (A döccenőmentes lebonyolítás lelke a műszak, mely méltán hajol meg a tapsrendben.) A végén azonban a snittszerű ugrások elhagyásával a tér kitisztul, és már csak a kitűnő világítás (Tímár Ferenc) alakítja a miliót. Varju Kálmán Estebanja Lolának öltözve, dívaként halad át az arcára eső fénypázmák között, mintha egy sötét, éjszakai sikátorban, illetőleg egyben egy lokál színpadán vonulna, végül a záró képben már stilizált halálát látjuk bevált színpadi metaforák segítségével. Működik az ősi mechanizmus, ha úgy tetszik: az „érzelmeik és szilikon” párosa.



Schiller Káta felvételei

Börcsök Enikő, Majsai-Nyilas Tünde (Nina Cruz),
Tarr Judit (Isabel)

Vérnásza is, valamint utalásként ránk kacsint a *stand-up*ok közül *Az élet álmom* egyik elhadart calderóni paszszusa is, megvillantva előttünk a színpadi észleléshez illő kulcsot. Es mindez valahogy mégis csupán kontúrtalesként, nem pedig igazán gazdag és sokirányú újításként működik a színpadon, pedig mind a színészi játék, mind a rendezés szolgál némi meglepetéssel a Pesti Színház repertoárján szereplő darabok többségéhez képest.

A játékmódba vegyül némi ironikus felhang; ahogy a színészek ki-be ugrálnak a figuráikba, a technikai biztonság mellett mintha a színészi tespedtség is nyomtalanul eltűnne. Börcsök Enikő Manuelaként bensőséges és természetes. Nem cirkalmazza túl a fiát elvesztő anya fájdalmát, nem jajong, nem omlik össze – magában hurcolja érzéseit. Egy bulldog szívósságával létezik tovább, de konok elszántsága mögül érzékenyen villan elő, ahogy például belesajdul az emlékekbe, mikor az új Estebannal terhes Rosa hozzá akar költözni. Huma Rojo szerepében Hegyi Barbara visszafogott ízléssel játssza a nagy drámai színésznőt. Alakított karaktereiben létezik, egyik epizódról a másikra alakul *A vágy villamosának* Stellájából a *Vérnász* Anyájává. Majsai-Nyilas Tünde mint Nina Cruz egy zaklatott, vibráló és sértődékeny, fiatal vadóc színésznőtípust jelenít meg. Varju Kálmán könnyedén változtatja ellentétes arcait:

PEDRO ALMODÓVAR – SAMUEL ADAMSON: MINDENT ANYÁMRÓL (Pesti Színház)

Fordította: Prekop Gabriella. **Díszlet:** Árvai György. **Jelmez:** Marina Sremac. **Koreográfus:** Jaross Viktória. **Zene:** Alberto Iglesias. **Dramaturg:** Garai Judit, Lőrinczy Attila. **Rendező:** Kamondi Zoltán. **Szereplők:** Börcsök Enikő, Varju Kálmán, Hegyi Barbara, Epres Attila, Tornyi Ildikó, Majsai-Nyilas Tünde, Szegedi Erika, Csőre Gábor, Juhász István, Hullan Zsuzsa, Tarr Judit e. h., Fórizs Barbara, Nyegota Krisztián.

Markó Róbert

Neonparádé

WILLIAM SHAKESPEARE: SZENTIVÁNÉJI ÁLOM

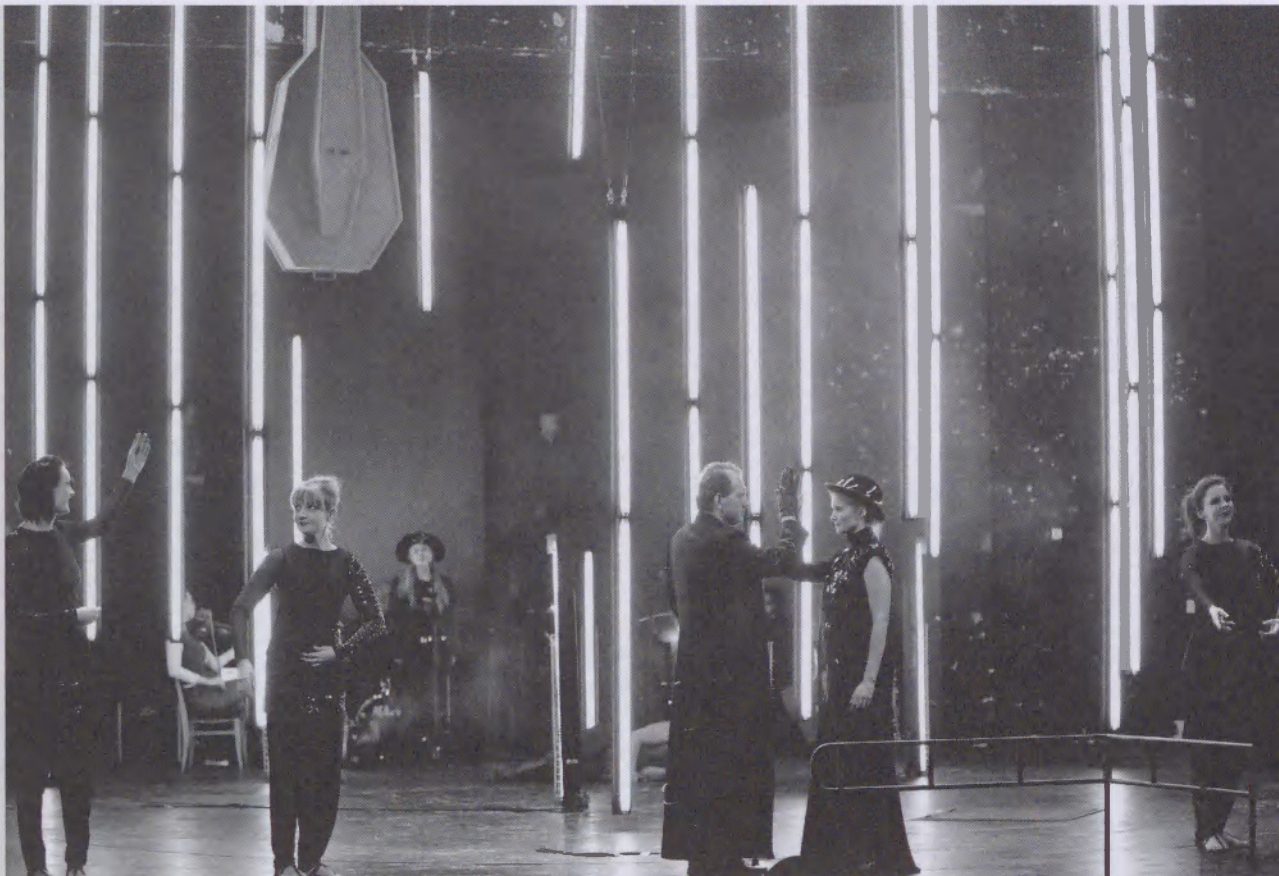
„Nehézíti a helyzetünket, hogy a *Szentivánéji álom* egy világszerte ismert és gyakran játszott darab, amelyre már sok minden ráakódott” – mondja Rusznyák Gábor, a kecskeméti Katona József Színház *Szentivánéji-előadásának* rendezője. Az emberben, persze, kapásból felmerül a – kétségkívül kevésbé empáti-
kus – kérdés: miért kell megrendezni a *Szentivánéji ál-
mot*, ha a darab értelmezés- és előadás-történetéhez az alkotóknak nincs mit hozzátenniük? Azután megnézve a kecskeméti előadást regisztrálja: a produkció valóban nagy elődök nagy tapasztalataira épül, egyrészt az athéni erdőnek a tudatalatti, az ösztönösség kertjeként való felfogására; másrészt a darab mesés játékosságának kiaknázására.

Előbbi szándékot, mely a produkciót alapvetően meghatározza, mindenekelőtt az előadás két eleme leplezi le. Először is a Theseus–Oberon- és a Hippolyta–Titania-szerepösszevonás, amelyet az előadás szépen és következetesen vezet végig (dramaturg: Hárs Anna). Másodsor,

Khell Zsolt expresszív díszlete: a két helyszínrre, az erdőre és egy színházi öltözőre (amelynek tükreire, biztos, ami biztos, az „Athén” szó betűit ragasztották) komponált látvány két rétege élesen és pontosan elválik. Az erdő teljesen művi és elemelt, a zsinórpadról belógott, időnként hullámszerűen mozgatott neoncsövekből épül, s a fénytetek Fodor Viola jelmezeiben is vissza-köszönnek (ráadásul Rusznyák egy dzsesszenekart is felléptet a háttérben). Az öltöző ellenben viszonylagosan realista, s mint eredendően színházi helyszín önreflexív gesztusokra is lehetőséget ad. Az ötlet forintos: ahogyan Shakespeare erdeje, úgy a színház is a folyamatos szerepkényszerek és -cserék terepe – a kidolgozás ugyanakkor erős hiányérzetet hagy a nézőben. A nyitó képben Hippolyta mint részeg színésznő jelenik meg, párjaként Theseus mint vezető színész, a mesteremberek mint a színház műszaki személyzete, ám e színházi motívum, amely a látványt alapvetően meghatározza, a továbbiakban nem bomlik-használódik ki kellő intenzitással.

Müller Zsófia
(Borsóvirág),
Mihály Dóra
(Pókháló),
Hajdú Melinda
(Puck), Kószegi
Ákos (Oberon),
Kéner Gabriella
(Titania) és
Szakács Brigitta
(Porszem)

Walter Péter
felvétele



Többek között azért sem, mert a koncepció a színészi megvalósításban egyáltalán nem köszön vissza. Pedig az erdőben, gondolom, színházat játszanak az öltözőben fölkészülők – a játékmód, a stílus azonban itt is, ott is ugyanaz. Kőszegi Ákos egyformán bődül el Theseusként és Oberonként (vajon ezzel a megoldással valamiféle formátumot kíván kölcsönözni valamelyik/mindkét figurának?), Kéner Gabriella színésznője és amazon-tündérkirálynője egyformán pasztell. A négy fiatal szerelmes négy különböző alapállást és mentalitást jelenít meg, többnyire plasztikusan, a megfelelő karakterjegyeket felvillantva. Zeck Juli Hermiája az elkényeztetett, akaratos, hisztis apuka-kislánya; Trokán Nóra Helénája épp ellenkezőleg: a saját lábán megállni képes, kívül pokróc, belül finom vadóc. Kántor Zoltán Lysandere a könyvet elsősorban párnának használó ösztönvezérelt macsókezdemény; Csémy Balázs Demetriusa épp ellenkezőleg: kiművelt, literátus értelmiségipalánta. A mesteremberek jeleneteinek ziccereit nagy hatásfokkal használja ki Hegedűs Zoltán, Aradi Imre, Fazakas Géza, Ferencz Bálint, Széplaky Géza és Portik Györffy András, különösen Aradi félszegsége és Fazakas minden lében kanálsága marad emlékezetes. Hajdú Melinda Philostratként észrevehetetlen öltözői asszisztentst, Puck szerepében Oberonért ismeretlen okból rajongó, a tündérkirály kedvéért mindent megtenni hajlandó szolgálót játszik.

Kecskeméten második évadát tölti a Cseke Péter és Réczei Tamás fémjelezte művészeti vezetés, és csaknem két teljes évad eredményeit áttekintve a Katona József Színház műsorstruktúráját jócskán uraló kommersz vonal mellett valamiféle művészszínházi törekvés tapintható ki. Ez legfőképp olyan szakmailag is magasan jegyzett alkotók meghívását jelenti, mint Bagó Bertalan, Barta Dóra, Solin Militaru az előző, Szász János, Vladislav Troickij és legutóbb Ruzsnyák Gábor az aktuális szezonban. A kérdésre: mindez elég-e, elég lehet-e a magas színvonalú és eredményes művészi munkához, ez a *Szentivánéji álom* nemleges választ ad. Noha idő és lehetőség van még, lesz még próbálkozni bőven.

WILLIAM SHAKESPEARE:
SZENTIVÁNÉJI ÁLOM
(Katona József Színház, Kecskemét)

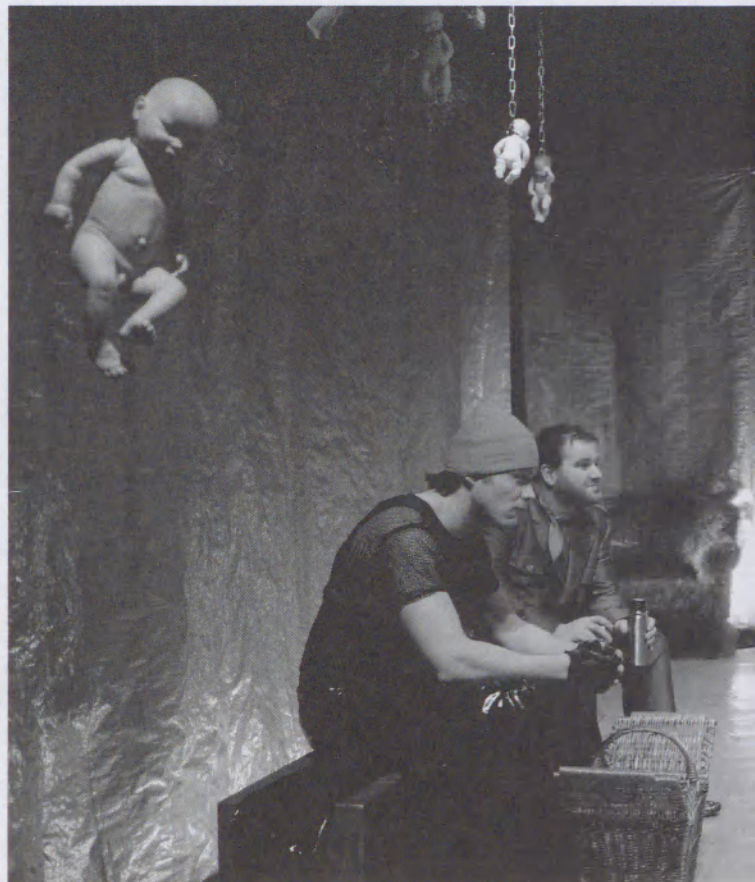
Fordító: Nádasdy Ádám. **Díszlet:** Khell Zsolt. **Jelmez:** Fodor Viola. **Dramaturg:** Hárs Anna. **Rendezőasszisztens:** Borsos Andrea. **Rendező:** Ruzsnyák Gábor. **Szereplők:** Kőszegi Ákos, Kéner Gabriella, Kántor Zoltán, Csémy Balázs, Zeck Juli, Trokán Nóra, Hegedűs Zoltán, Aradi Imre, Fazakas Géza, Ferencz Bálint, Széplaky Géza, Portik Györffy András, Körtvélyessy Zsolt, Hajdú Melinda, Müller Zsófia, Mihály Dóra, Szakács Brigitta, Jani Etelka, Tóth Mihály, Látó Richárd, Bognár Brigitta, Kovács Mihály, Basa István, Mátrai Zoltán.

Tarján Tamás

Vagy a labda, vagy a baba

KATONA JÓZSEF – SPIRÓ GYÖRGY:
JERUZSÁLEM PUSZTULÁSA

Adolog esik Jeruzsálemben és a közeli római táborban, Krisztus születése után hetven évvel, Vespasianus uralkodásának második esztendejében” – tudatja a Katona Józseftől 1814-ben, Spiró György átdolgozása révén 1981-ben formát nyert színmű (rémdráma/szomorújáték) mai színrevitelének hely- és időmeghatározása. Mindebből a Budapesti Kamaraszínház produkciója az égvilágon semmi konkrétumot nem kíván megjeleníteni, mivel csak a csontig lúgozott modell érdekli: a hadi és politikai erők alá- és fölrendeltsége, a kölcsönös, folytonos történelmi öldöklés, pusztítás és önpusztítás köz- és magánszintje. Annyi bizonyos csupán: *a dolog esik*. Azaz – facsarjuk ki az archaikus



szó szerkezetből a kifacsarhatót – a történelem: dolog, s ami megesik benne, az esés, zuhanás. Másfelől – Almási-Tóth András rendező és a játszóhely, a Shure Stúdió közelmúltbeli kapcsolatára utalva –: ami Spiró Árpádházának bemutatásakor tartalmas és lepréeltségében is rétegzett ábrázolása lehetett a fékevesztett és forgandó hatalomnak, s ami, ugyanezen a nyomvonalon és stílusban maradvá, a *II. Richárd* felvonásait még ugyancsak az illúziótlan történelemkép pecsétjeként stemplizte a színpadra, az a törekvés, felfogás mostanra végzett önmagával. (Mindkettő 2008-as munkája Almási-Tóthnak. Az *Árpádházat* jelenleg is rendszeresen műsoron tartják, a Shakespeare-dramát ebben az évadban már nem adják.) Elgépiesedett, kiüresedett, a színészek számára majdnem teljesen megszűnt értel-

mezhető kihívást és szerepet jelenteni a kiábrándult relativizmus, a szándékosan (*lassítva*) hadaró játéktempó, meredeken expresszív forma, olcsóságával tüntető szcenírozási extravagancia. A paródia és a kabaré becsületes jelentéseinek lefokozása, ha a *Jeruzsálem pusztulása* szünet nélküli, nemegyszer kacajtató kilencven percét paródiának vagy kabarénak nevezzük.

A hasonló, szkeptikusabbnál szkeptikusabb történelemkonstrukcióknak se szeri, se száma az 1970 utáni évtizedek és a jelen világ- és magyar színpadain. A tébolyodott és cinikus haláltánc tehát, amelynek karmesterei kóristák, epizodistái főszereplők is egyben, azzal sem kelt már feltűnést, hogy résztvevői a saját életüket sem veszik semmibe (vagy legalábbis úgy tesznek, mintha nyakuk és fejük összefüggését nem feltétlenül vélnék fontosnak).

Titus Vespasianus – a fentebb emlegetett császár fia, a Júdeában katonáskodó rómaiak fő hadvezére – győzelmi mámorában egyre örültebb és kegyetlenebb próbát tesz: meddig mehet el a vereséget szenvedett zsidó vezetők – s általuk a zsidó nép – megalázásában, összeugratásában, tizedelésében, kiirtásában. Nem érdektelen, de a mostani interpretálás során nem is különösebben lényegesnek mutatkozó tény, hogy az uralkodói önkény elszenvetői főleg a zsidók (akik saját belső köreikben szintén fenekedők, megosztottak, történelmi cselekvésre alkalmatlanok). Ugyanígy nehéz lenne az előadást az 1956-ot követő magyarországi megtorlás parabolájának nézni. Sem egyik, sem másik, sem valamely további jelentéshez nincs muníció a mechanikussá tett, mondhatni: Almási-Tóth által eleve pusztán formai-formanyelvi problémaként kezelt szövegben. A posztmodernitás bealkonyulásával vesztett érdekességéből Katona bukásoló darabjának, Spiró szakszerű átdolgozásának évtizedekkel ezelőtt oly lényeges mozzanata is: Flavius Iosephus, akinek *A zsidó háború* című munkája a színmű forrása, egyben szereplője is az általános pusztulásdrámának. Az állandó önreflexivitás, az események eljátszásának azonnali kommentáló-lesöprő jellege, az előadás önmagára vonatkoztatott, undorodón narcisztikus érdeklődése – mely maga is a jeruzsálemi

FENT:

Lengyel Tamás (Flavius Iosephus),
Törköly Levente (Matathias),
Egri Kati (Mathathias felesége) és
Horváth Illés (Titus Vespasianus)

BALRA:

Lengyel Tamás,
Nagy Viktor (Gessius Florus)
és Lévy Viktória (Mária)



Koncz Zsuzsa felvételei



csapdaszituációt hivatott minősíteni – odáig emelkedik-zuhan, hogy Adia-been jeruzsálemi vitéz alakítója, a sokott súlyos zártságából most mit sem mutató Kaszás Mihály kiöklendi: nem tudja elmondani szövegét. Oly rémes tartalmú szöveg? Vagy egyszerűen: oly rémes? Netán közbejött valami, hogy épp itt a színészi törés, kitorés?

Almási-Tóth nem válaszol, hanem rohamoz. Sietség nélkül végigkergeti a szomorújátékot a történelmi alagúton, melynek nem látni a végét. Időnként beletalál egy-egy

jelenet és figura lelkébe, játékba hoz szegmenseket; időnként – gyakrabban – eszközhasználattal, pótmegoldással, látszatfogásokkal siklik át az időzésre nem is igen méltó részleteken. Az Iványi Árpád díszletének magasából függő akasztott játék babák jelentéstelenül lengenek kampójukon (olykor megesik velük egyéb is). A zöld műpázsittal beterített trón-karosszék, felette a minibábszínházi vitrin, az egész tér arra jó, hogy az intelligens semmitmondás epizódjai zavartalanul átvadhasanak egymásba. Földi Andrea jelmezei ráerősítenek a kissé zavaros zene által is megképzett diszkohangulatra.

A nézőt közömbösen hagyják a szerepformálások. Önmagába zsidbad a panoptikum. Petyi János (János), Hayth Zoltán (Eleazár) és Haas Vander Péter (Simon): a három jeruzsálemi tirannusból csak az utóbbiba csepegett viasz. Kovács Ferenc (Júdás, toronyőr) elfogadja, Lengyel Tamás (Flavius Iosephus) alkalomadtán színésíti a rendezői egyenszürkét. A meghalási versengést folytató Flavius szülőket (ki szabadul előbb a földi pokloból?) Törköly Levente (Matathias) és Egri Kati (A felesége) abszurd párosként jól exponálja, kevésbé jól tartja felszínen. Lévy Viktória, a gyerekevő Mária valahol elveszett a járatok nélküli labirintusban, Horváth Illés (Titus Vespasianus) belesüpped a középpontnak tűnő fotelba és más passzív térpontokba, Nagy Viktor (Gessius Florus) elborzasztó derűt sugározva azonosul a vérivó szadista hentessel, s közben még tenyérbe is mász.

A színházi estéink krónikájában gyorsan kipipálható és elfeledhető premier talán épp Nagy – és főként Stefanovics Angéla fellépte miatt nem hiábavaló. Csak

a színlap ruházhatja rá, hogy ő lenne Berenice, I. Agrippának, Nagy Heródes unokájának leánya, II. Agrippának, elűzött jeruzsálemi királynak húga, királynő – és (szerelmi, érzéki kapcsolatait, valamint legendás hajkoronáját nézve) még mi minden! A magyar színpadok legkisebb kiterjedésű színésznője rácáfol a látszólagos szereposztási tévedésre, és fekete kolibriként repdesve egyrészt a ripacs történelem ripacs elfogadását kódolja aktusba, dikcióba, másrészt ikont-médiomot pörög a bakfis-szexbomba királynőből, aki valószínűleg civilként és felkent uralkodóként is a legmagasabbra emelkedhetne, ha e közeg egyáltalán ismerne emelkedést. Úgy fest, korábbi alakításai (és filmes munkái) folytán Stefanovicsnak nyílt a legtöbb színészi vegyértéke erre az interpretációra. A kényszerű hajlevágás szimbolikája, az önkopasztást helyettesítő – elvonatkoztatott, tipikusan színházi – cselekmény neki és a rendezőnek, a darabnak és az előadásnak is a legjobb perce.

KATONA JÓZSEF – SPIRÓ GYÖRGY:
JERUZSÁLEM PUSZTULÁSA
(Budapesti Kamaraszínház, Shure Stúdió)

Díszlet: Iványi Árpád. Jelmez: Földi Andrea.
Rendező: Almási-Tóth András.

Szereplők: Horváth Illés m. v., Nagy Viktor, Lengyel Tamás, Stefanovics Angéla, Haas Vander Péter, Törköly Levente, Egri Kati, Kaszás Mihály, Petyi János, Hayth Zoltán, Kovács Ferenc.

Deres Kornélia

Bitóbanda

CHRISTIAN MORGENSTERN: BITÓDALOK

Három ember nagyságú báb zuhan fentről a színpad felé. Földet nem érnek: megálljt parancsol a nyakukra hurkolt kötél. Miközben ernyedten lógnak, konstatálható, hogy már az előadás elején túlestünk a kivégzésen. De ha élet nem is, revű biztosan van a halál után. Bitórevű, Morgenstern módra.

„A bitópoézis az egy darab világszemlélet. A benne megnyilatkozó félrevetettnek és anyagtalanítottak gátatlan szabadága” – írta Christian Morgenstern saját akasztófadalai kapcsán, ráadásul nem is minden ok nélkül. Az 1905-ben kiadott *Bitódalok* valóban erőteljes szemléletet képviselnek, elsősorban a szövegek képi és

akusztikai jellegzetességeit tekintve. Ebből (is) következik, hogy a morgensterni versvilágban nem igazán történik tényleges esemény: a fent idézett átmenetiség cselekmény nélküli, hiszen a bitó után létező jelenségek kizárólag groteszk vizualitásukban ragadhatók meg. Ennek megfelelően néha kifejezetten pszichedelikus képzetek bukkannak fel a német költő lírájában (nem véletlen, hogy a szürrealisták egyik előfutárának tartják), ami elviekben megsegíthette volna a Budapest Bábszínház legújabb, felnőtteknek szóló bemutatóját. Ám sajnos ez a lehetőség nem teljesült be maradéktalanul.

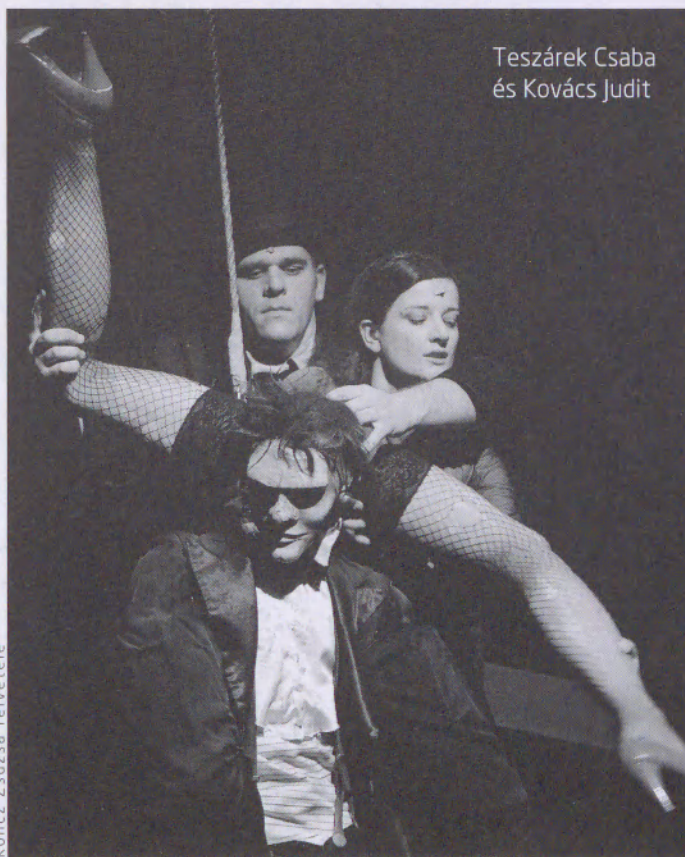
Pedig különösen izgalmas, hogy Morgenstern szövegvilága éppen bábokkal találkozik: a metafizikai tartalom – melyet az előadás kezdetén a három báb fel-

akasztása hangsúlyossá tesz, ugyanis innentől csupán a halálon túlról lehetséges a létezés megtapasztalása – végig kontrasztban marad az élettelen emberalakok kizárólagos anyagiságával. Ráadásul az eleve halottat „játészó” bábok (Grosschmid Erik munkái) testrészei le- és felcserélhetőek: végtagjaik és fejük körtáncot jár; így előfordul, hogy két női láb a testről leszakítva kulcsolódik keresztbe, de gazdátlan férfikezek is sokszor simogatnak (gazdátlan?) női testeket. Az elemeire bontott testből egészen abszurd szörnyeteg is születik, melynek vállából kéz helyett férfiláb nő ki, halántékán pedig piros cipellős női végtagok jelzik a szarvak helyét. A testrészek valós funkciója így folyamatosan idézőjelbe tevődik, a gazdátlanul heverő karok és lábak pedig kifejezetten alkalmasak a hóhérszínpad benépesítésére, amely (magyar) időből és térből kivágyva egy szinte áthallások nélküli múltat idéz: a sztepptánc, a burleszk, a kabaré szolidan frivol, élettel teli, zenés világát.

Veres András rendezésének legerősebb része éppen ebben a jól meg- és eltalált atmoszférában rejlik, amelybe Morgenstern versei hol több, hol kevesebb szerencsével illeszkednek bele. A felhasznált szövegek stílusa változatos, és nem csupán a német költő szerteágazó – ám a bitófánál mint origónál végig kitartó – tematikája miatt, hiszen tizenegy magyar fordító eklektikus poétikai világát tükrözik. A szövegek közötti stílusütközést az előadás csak ritkán tudja olyan jól játékba hozni, mint a kiválóan sikerült kabaréjelenetben, amelynek során a két kivégzett férfibáb egymás után vall szerelmet szíve hölgyének ugyanazzal a verssel, ám különböző fordításokban. Így míg az egyik kissé régimódián, térden állva énekl: „Zsófi, hóhérlányka, csókot a koponyámról!”, a másik sztepptánc közben hetykén veti oda: „Hóhér Zsófi kisanyám, csókold meg a koponyámról”. A szövegek felhasználása széttartó képet sugall: a szerencsésebb esetekben mozgás (cselekmény) és vers egészítik és lendületben tartják egymást (például a csecsemő megszületése utáni altatók vagy a nagy Vahoda ihlette testrész-orgia), ám néha a színészi játék pusztán csak szóról szóra értelmezi, magyarázza a szöveget (mint a magányos térdről szóló betétben). De különösen kellemes élményt jelent a parafa dugó perspektívájáról szóló dal hangsúlyosan erős és egyedi olvasata is. Morgenstern bitókölteményei többször megzenésített formában szólalnak meg, ami – bár jó ötlet, és egyértelmű utalás a kabarék és revük világára – egy idő után nemcsak azért tűnik túlzásnak, mert néhol a dalszövegek érthetőségének rovására megy. Az estét szervező szövegghalmazból nem igazán sikerül ívet kovácsolni, bár a komikus, a groteszk és a lírai atmoszféra kellemesen oszlik meg és szét az egymás utáni epizódokban. És szerencsére akadnak erőteljesebb, karakteresebb hangulatú részek is: a *Sirálydal* (amely egyébként is kilóg kissé Morgenstern nonszensznek mondott költeményei közül) a bitófa-világ varázslatosabb, érzékenyebb részeit villantja fel, míg a gyermekét világra hozó kivégzett nő és csecsemője születés utáni felakasztása már egészen durva jövőképet sugall – talán ez az egyetlen pont, ahol az előadás kibillen addigi kabaré- és haláltánc-nosztalgijából, és valami igazán brutálisat állít.

A két akasztott, ijesztő arcú férfi báb élő tükörképe és magyar hangja Ács Norbert és Teszárek Csaba, akik a Chaplin-filmekből ismert clownszerű alakokként je-

lennek meg öltönyben és keménykalapban. Eltérő alkatukból (is) fakadóan remekül egészítik ki egymást és bábjait, amelyek felváltva versengenek Kovács Judit karaktere és kivégzett női alteregója kegyeiért. Míg a férfi színészek és bábjaik ruháit mintha egymásról mintázták volna, az akasztott nő piros selyemruhája, fekete neccharisnyája és tollboája éles ellentétben áll az őt mozgó színészről szürke, már-már kislányos ruhájával. A tér horizontálisan három szintre tagolódik: a revűszínpad alól csapóajtón keresztül bukkannak fel a színészek az előadás elején (addig csupán tompított, mélyből jövő hangjuk hallatszik), később pedig egy bitóemlévényként is értelmezhető faépitményen másznak felfelé, a zsinórpadlásra. Ebben a tagolásban csábító volna ráismerni pokol, föld és mennyország hármasságára – már csak a folyamatosan jelen lévő élőhalott bábalkák miatt is –, ám a szintek használata nem töl-



Teszárek Csaba
és Kovács Judit

tódik meg ilyen típusú tartalommal (egyetlen kivétel a zsinórpadlásán előadott *Sirálydal*). És talán ez nem is olyan nagy baj, hiszen Morgenstern szövegei is sajátos (akasztófa)humorral kezelik a halál közelségét. A záró kép alatt a zenekar játszik tovább, miközben a bitóbanda bábtagjai némán lengedeznek a nem létező szélben. Véget ért a műsoruk.

CHRISTIAN MORGENSTERN: BITÓDALOK (Budapest Bábszínház)

Díszlet: Grosschmid Erik. **Dramaturg:** Dobák Lívia.

Zene: Darvas Benedek. **Koreográfus:** Nemes Zsófia.

Rendező: Veres András.

Játsszák: Ács Norbert, Kovács Judit, Teszárek Csaba.

Zappe László

Nem leng a lobogó

CARL STERNHEIM: A BUGYOGÓ

A veszprémi színház plakátja in és szórólapjain minden szó igaz. A gyanútlan és nem túlzottan tájékozott nézőt mégis alaposan átverik. A cím valóban *A bugyogó*, a műfaj valóban vígjáték. A darabnak mégis kevés köze van mindahhoz, amit ezek így együtt sejtetni engednek. A nem túl tájékozott, de nem is egészen gyanútlan nézőnek persze feltűnhet, hogy a szerző nem francia, hanem német. Carl Sternheim mintegy százszázszázéves műve nem könnyed, sikamlós, nevetető darab. Nem párizsi eleganciával leplezi le a nyárspolgári erkölcsöket. Ráadásul a kényes stílusbesorolás szerint még expresszionista is. Humora súlyos, akkor is mélyen elemző, amikor látszólag csak a felszínt kapirgálja. Szellemessége nem az események és a szövegek ügyes bonyolításában rejlik, hanem azok ideológiai, világszemléleti lényegének abszurdításában. *A bugyogó* lényege szerint nem pikáns szerelmi sokszögtörténet, hanem a kis-, illetve nyárspolgári világkép elemző ábrázolása. Nem annyira szokványos erotikus kalandok, mint inkább a férfiak (férj és udvarlók) lapos ideológiai-morális vitái állnak a középpontjában. Jó lenne tudni, hogy azok, akik 1911-ben, majd később is botrányt kavartak a darab körül, vajon a címből sejtethető „erkölcstelen” témát vagy a német polgári szellemiségnek a darabból kiolvasható képét kifogásolták-e. Mindenesetre igazabb lett volna, ha a „vígjáték” műfaji megjelölés helyett a szerzőtől való cikluscímet írják a plakátokra: „A polgári hősi életből.” A darabról többet mondott volna, bár valószínűleg kevesebb nézőt ugat be.

Igaz, Valló Péter rendező minden tőle telhetőt megtett azért, hogy igazolja a plakátot. De nem eleget. Nem döntötte el igazán, hogy mit is akar vagy tud kezdeni Sternheim történetével, szövegével. Meg akarja-e idézni a száz évvel ezelőtti német világot, alaposan fel akarja-e tárni azt a hivatalnokmentalitást, mindazt a morális és gondolkodásbeli felszínességet, amelyről a mű szól, s amelyben nem nehéz fölismerni a későbbi fasizmus csiráit, illetve tömeghatásának, sikerének tényezőit, vagy a témában és egy-egy jelenetben lapuló primer szórakoztatás lehetőségeit próbálja kiaknázni. Valló köztes megoldást választott, valószínűleg abból az egyébként szerintem naiv meggondolásból, hogy „igényes”



BALRA:
Dobra Mária
(Luise Maske) és
Kőrösi Csaba
(Benjamin
Mandelstam)

LENT:
Szalma Tamás
(Theobald Maske),
Gere Dénes Ákos
(Frank Scarran)
és Dobra Mária



Szegedi Gábor felvételei

mulatságot, „színvonalas” bohóságot nyújtva, a mai nézőt mintegy rávezeti a mélyebb történelmi-ideológiai kérdésekre, amelyek mai érvénye is tagadhatatlan.

A rendező maga tervezte díszlete jelzi a játszási időt. A XX. századelő jeleseinak hatalmas fotói veszik körül három oldalról a Maske család ebédlőjét, amelybe a szerző

a teljes cselekményt képzelte. Ez önmagában nem jelentene sokat, hiszen a történet szinte önmagát helyezi el az időben annak a számára, aki tud olvasni belőle, aki meg nem, annak a képek sem feltétlen mondanak sokat. A korszakot egyébként a Zelenka Nóra jelmeztervező alkotta bugyogók is sejteni engedik. Maguk a ruhák kevésbé karakteresen időhöz kötöttek. A múlt század eleji képtár egyetlenegyszer jut szerephez, amikor Theobald Maske főhős és családfeje az előadás vége előtt nem sokkal tisztelettel körbemasírozik a korabeli nagyságok előtt. Mintegy összefoglalja kispolgári alázatát a hatalom birtokosai előtt.

A mélyében izgalmas, felszínén ma már se nem polgárpukkasztó, se nem különösebben erotikus hatású történetet a rendező kedélyesen mulatságos játéktílussal próbálja szórakoztatóvá varázsolni, amivel eleve lehetetlenné teszi, hogy groteszk dimenziói megmutakozzanak. Másfelől olyan beszédmódot dolgoz ki a színészek tiszteletre méltó igyekezetével, amelyből ordít az álságosság, a hamisság, a képmutatás. Mindkét eljárás csökkenti az igazi tartalom kibontását, s még inkább éles, kritikai exponálását. A korlátoltság játékoságba fullad, a szellemi zűrzavar, a kontroll nélküli erőtiszteltet pusztá ostobaságnak, összevissza beszédnek tűnik föl.

A nyitó jelenet, amikor a felháborodott hivatalnok elveri a bugyogóját a nyílt utcán elvesztő s ezzel botrányos feltűnést keltő feleségét, már-már bájos. Szalma Tamás pedagógusi műgonddal veri a térdére fektetett Dobra Mária fenekét. Brutalitásnak nyoma sincs még a

későbbi, komolyabb ütlegekben sem. Komikus viszont a sérülések ápolása. Igazi bohózati hatást azonban csak egy haskötő meg a családfeje által viselt fűző kelt. A sokat emlegetett és mutogatott bugyogó meg csak akkor, amikor Szalma Tamás sapkaként a fejére kap egyet, és körözve lengeti a magasban. A darab valóságos erotikus vonulata, a két nő kielégületlensége, nyilvánosan leplezett, de egymás közt leplezetlen kéjsóvársága eltompul az említett álságos beszédmód következtében. Dobra Mária és a szomszédasszonyt játszó Terescsik Eszter éppen olyan megjátszottak mutatja a szerelmi tüzet, mint a tisztesség látszatát. Az persze igaz, hogy ezek a nők csakis szerepkliék

mentén képesek megfogalmazni mindkét magatartásformát, de valamilyen különbségnek mégis lennie kellene a között, amikor magukra kényszerített szerepet játszanak, és a között, amikor legrejtettebb, de legbensőbb vágyaikat próbálják kifejezni.

Elsikkad a bugyogó vagy éppen a bele való látványától feltűzött két udvarló sajátos szerepe is a történetben. Gere Dénes Ákos nem nyújtja lehengerlő szívtipró látszatát, bár erre talán szükség sem lenne, ha a nők eljászanának, hogy anélkül is tűzbe jönnék. Rajongó ifjúnak inkább vélnénk, akinek még aligha van szüksége rendszeres hajfestésre, amint azt vetélytársa, a borbély emlegeti. Semmi esetre sem igazán nagyot csattanó poén, hogy a szerelemmel valóban csak elméletileg foglalkozik, ahogyan azt a férj tudja róla. Kőrösi Csaba a zsidó mivoltát öntudatosan letagadó, göthös, beteges vagy hipochonder, ám fanatikus Wagner-rajongó borbélyt a szerencsétlen és szerencsétlenkedő kisember ábrázolásának mértéktartóan, szakszerűen alkalmazott kliséiből állítja elő, ráadásul jóval idősebbnek is látszik a szerepnél – így minden hiányzik belőle, ami a legkevésbé is hitelesítené, hogy a bájos, ábrándos bugyivestő akár végső kétségbeesésében is ráfanyalodna. El is sikkad a – különben eredménytelen – ráfanyalodás jelene. Dobra Mária a szerepépítést nagyjából ott hagyja abba, amikor az első jelenetben kiderül róla, hogy Luise Maske álmodozó kislányból rendetlen háziasszony lett. Ezt tisztességesen megcsinálja, de végig ennyiben marad. Mintha a nemi vágyról is csak gyermeki ábrándjai lennének. Terescsik Eszter a szomszéd vélnányt, aki végül összejön a derék és erkölcsös hivatalnokkal, e tekintetben egy árnyalattal meggyőzőbben adja, bár az ő vágyai is inkább a lányregények világában mozognak, és persze csúfabbra, ellenszenvesebbre kellene maszkírozni ahhoz, hogy igazán groteszk léggör kerekedjen körülötte.

Szalma Tamás színészi eszközökkel csaknem ledolgozza azt a hátrányt, amit elegáns termete, megnyerő külseje jelent a nyárszomszéd korlátoltság és álerkölc megtestesítőjének szerepében. Szinte sikerül magát Maske hivatalnok eszméinek illusztrációjaképpen az egészség utálatos szobraként megjelenítenie. A rendezés egyetlen igazán sikerült ötletét, hogy bizonyos szentenciózus mondatait a színpad elején, alulról megvilágítva a közönségnek mondja, jól működteti. Ilyenkor egy rémítően vigyorgó ördög vágja képünkbe veszedelmes közhelyeit.

A Sternheim darabjában ábrázolt korban és társadalmi közegben a címbeli ruhadarabot még a varrónők is csak suttogva emlegették, de legszívesebben körülírták. Fennhangon beszélni róla, pláne mutogatni szabadságharcos zászlólengetéssel ért fel. Manapság ez csak úgy magában viccnek is gyenge. Sokkal több pedig nem jön ki a veszprémi előadásból.

CARL STERNHEIM:
A BUGYOGÓ
(Veszprémi Petőfi Színház)

Fordította: Szántó Judit. Jelmez: Zelenka Nóra.
Díszlet-rendező: Valló Péter.

Szereplők: Szalma Tamás, Dobra Mária, Terescsik Eszter, Gere Dénes Ákos, Kőrösi Csaba, Baranyi Péter.



Szántó Judit

Az élet olyan, mint egy szekrény

HELTAI JENŐ: NAFTALIN



za a zűrzavart, a fordulatok eszkalálását: a végén már csak az a kérdés, nő vagy férfi rejtőzik-e a szekrényben, netán egy nemét váltó *sapiens* alakjában egyszerre mindkettő?

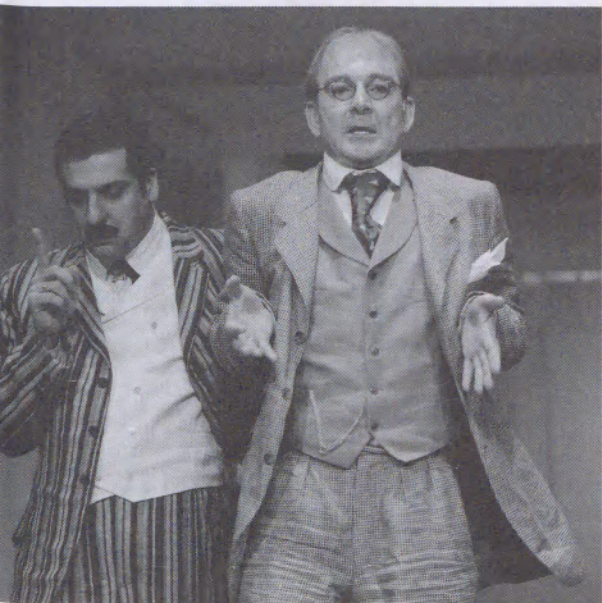
A kérdés nemcsak absztraktul vetődik fel, hanem minden szereplő hamleti problémájává válik, noha szellemi képességeiket természetesen meghaladja. A szekrény foglyaivá lesznek valamennyien (mint Ionescónál „a kötelesség áldozatai”), és Khell Csörsz elsőre semlegesnek látszó díszlete nem is habozik: a valódi, kézzelfogható szekrény kidöcög a színpadról, amelyre, kissé talán túl konkrétan, két hatalmas szekrényajtó csukódik rá.

Gyabronka József (Házmester),
Szervét Tibor (Dr. Csapláros Károly),
Csányi Sándor (Dr. Szokolczay Bálint)
és Martin Márta (Manci)

Ügyes kis francia bohózat a pesti bulváron; kellemes multság a Radnótiban. Heltai Jenőnek, nemhiába fordított annyi francúzst, kisujjában volt a műfaj, nemcsak a technikája, hanem a világlátása is. „Ki nem csal nyáron?” – kérdezi teljes erkölcsi magabiztossággal az egyik szereplő; de a tél sem akadály. Kis világ, nyugodt, berendezkedett polgárok, akiknek életformájához tartozik a hűtlenség, lévén, hogy se régi, se új partnereik iránt sem érznek semmit egy kis, kötelezőnek vélt alkalmi érzéki nekibuzduláson kívül. És ebből az egyetemes, gátlástalan promiszkuitásból ered az az akaratlan többlet, amelyet főként Feydeau kapcsán hangsúlyoz a modern kritika: ez a fajta bohózat a szereplők közötti tökéletes elidegenedéssel, az egyes fordulatok kiszámíthatatlanságával, a kis világok fejtetőre állításával közvetlen előzménye az abszurdnak. A lakását nem lelő Szokolczay doktor (Csányi Sándor) dezorientáltsága remek dalban is lecsapódik: hol vagyok, sőt ki vagyok egyáltalán? És Heltai valóban az abszurdig fokoz-

A színház helyesen tette, amikor 1. a megzenésítés mellett döntött, 2. a zenét Darvas Ferencre, a versikéket Heltai mellett Várady Szabolcsra bízta. A parodisztikus zene, amely slágert és kuplét, szólót, duettet, ensemble-t változtat operai stílusú nagyzsolásokkal – Laboda Péter (Adorjáni Bálint) a szekrényből kiszabadulva a Szabadságot énekl meg, és forradalmat akar csinálni –, tökéletesen illeszkedik a történet képtelenségéhez, sőt fokozza azt; Várady Szabolcs pedig, maróan szellemes szövegein belül, kitalált egy forintos, egy halhatatlan kínrímet: a „retusál – Etus áll” nem merülhet feledésbe.

E rímpár mellett egy színészi alakítást is ki kell emelni. Heltai abban is követi a francia mintát, hogy nem jellemeket, hanem típusokat ábrázol: a kikapós ügyvédné, a kis „délutáni” színésznő, a haszonleső, minden lében kanál házmester, az érzéki kokott(ok) éppoly *commedia dell'arte* maszkok, mint az a kissé szenilis vén bakkecske, akit Szervét Tibor kitalál magának, és nemcsak szövegében, hanem dalában-táncában is bravúro-



Koncz Zsuzsa felvételei

Csányi Sándor és Szervét Tibor

san megvalósít: zavart, félszeg, szórakozottságában már-már bájos öreg gyerek, aki monomániásan nyalná a söt. Hasonló telivér játékkedvvel ropja Patkány Etusként a mindig elragadó Kováts Adél is (kár, hogy Szakács Györgyi csak egy ruhát tervezett számára; Etus bizonyára több toalettet is tartogat, ha az úri világba ruccan).

Szabó Máté rendezésében helytállnak a többiek is, bár Csányi Sándornak még mindig nem sikerül az a nagy mutatvány, amelyre berkeinkben csak Stohl András képes: beállni celebnek és megmaradni mű-

vésznek. Sorra kapja a neki való vagy épp rá öntött főszerepeket, de nem tudja a cselekmény fókuszába küzdeni magát. Kényszerű metamorfózisában viszont kifogástalanul visszatalál a bulvárhagyományhoz Gyabronka József (Házmester); meglepődne az avatatlan néző, ha meghallaná, hogy nemrég még Peer Gynt volt. Adorjáni Bálint mint hoppon maradt szerető és többszörös szekrénylakó snájdig, elegáns bonvivánt leplez le. Szávai Viktória (Terka) most is szép, jó mozgású, intelligens, de hűvös; Martin Márta (dr. Csaplárosné) pontos és megbízható, mint mindig. Önálló, bár a „felsővel” szervesen összefüggő kisvilágot hoz a színpadra a jó polgári lakásban berendezkedő intim kis kupleráj: Kabóczáné (Borbás Gabi) és két lánya (?), Petrik Andrea (Ilka) és Kakasy Dóra (Milka) ügyesen képviselik azt a polgári szint alatti világot, amely közönyös profizmusában minden fordulatot gondolkodás nélkül elfogad és kihasznál.

Lehetne talán mindez fergetegesebb, ádázabb, ördögibb is, a darab adna rá módot, de ez magyar színpadon még a Labiche- és Feydeau-előadásokon sem jött még össze; igaz, nagy kérdés, hogyan viselne el egy ilyen szekrénytánc-paródiát a polgári színház szolid polgári közönsége. Ebben a formájában viszont a *Naftalin* (ponttal az „i” alatt, copyright Eszenyi Enikő) jogosan ígérkezik komoly közönségsikernek.

HELTAI JENŐ: NAFTALIN (Radnóti Miklós Színház)

Zene: Darvas Ferenc. **Dalszöveg:** Heltai Jenő és Várady Szabolcs. **Koreográfus:** Fejes Kitty. **Díszlet:** Khell Csörsz. **Jelmez:** Szakács Györgyi. **Dramaturg:** Kovács Krisztina. **A rendező munkatársa:** Óri Rózsa. **Rendező:** Szabó Máté.

Szereplők: Csányi Sándor, Szávai Viktória, Adorjáni Bálint, Szervét Tibor, Martin Márta, Kováts Adél, Gyabronka József, Borbás Gabi, Petrik Andrea, Kakasy Dóra.

Zenekar: Darvas Ferenc/Darvas Kristóf, Kovács Marianna, Belics Zsuzsanna/Tóth Attila, Kedl László.

Rádai Andrea

Vegyes páros

MONOBLOCK: HELLÓ, NÁCI!

Az ócska íróasztalnál ülő rendőr a szakmai etikettjének megfelelő kedvességgel és kimért udvariassággal köszönti a Kollibri Pincébe belépő nézőket. A színpad – azaz a fogda –, mely a nézőtér két részét választja el, s ahova a rendőr majd a fiatal szkinhedet és a lengyel vendégmunkást vezeti, rideg, nyomasztó hangulatot áraszt. S bár a feszültség folyamatosan hullámzik – olykor pattanásig feszül, olykor szinte a kedélyes csevej szintjére ereszkedik –, a helyzet reménytelenségének érzése végig megmarad. A történet zárása is arról győz meg, hogy a két fiú – sőt még a rendőr is – csak vesztes lehet. Így az a csupasz, némi vigaszt nyújtó tény marad, hogy legalább volt párbeszéd. Csak éppen későn – reméljük, hogy a középiskolás diákoknak még idejében.

Nem lehet véletlen, hogy az álnéven szereplő Monoblock egy keletnémet kisvárost választott *Helló, náci!* című darabja helyszínéül: ha elképzeljük a fogdán kívüli világot, a szocialista örökség letörölhetetlen nyomait látjuk magunk előtt, szoc-reál betontömböket, ügyeskedő vagy éppen törődött, az ország másik, prosperálóbb felére irigykedő kisembereket. Ebben a reménytelen han-



Székrossy Zsuzsa felvétele

Szanitter Dávid (Jan), Ruzsina Szabolcs (Rudi) és Mészáros Tamás (Erich)

pillanat, amikor Jan a sok Hugyokázás után váratlanul Rudinak szólítja a német fiút.

A *Helló, náci!* rendkívül szimpatikus módon – tehát nem szolgálalkúen – igyekszik imponálni a középiskolás korosztálynak. A szöveg (fordítás: Kovács Kristóf) hiteles mennyiségű káromkodást tartalmaz. A lengyel fiút tökéletlen német-, azaz magyartudása rendkívül kreatív és humoros nyelvi megoldásokba sodorja – szinte az

egész problémakör belesűrítendő például abba a mondatba, hogy „Csurrantasz bele Martens”. A középiskolásokra kacsint a rendőrnek az a kiszólása is, hogy „Ez rosszabb, mint egy osztálykirándulás”. Korban éppen Rudi áll a legközelebb a középiskolás közönséghez. Ruzsina Szabolcs könnyen befolyásolható fiút játszik, akinek bálványra és olyan kézzelfogható világgépre van szüksége, melynek segítségével könnyen eligazodik az életben. Eleinte magabiztosan mondja fel a baráti társaságában bevett fordulatokat, de amikor fokozódik a feszültség, szinte megkönnyebbül, ha úgy beszélhet Jannal, mint „férfi a férfival”. Később sem a hite, hanem hitének kikezdetlensége és Christian mindenhatósága rendül meg.

Szanitter Dávid a megfelelő koncentrációval alakítja a lengyel vendégmunkást, pedig arra is figyelnie kell, hogy akcentussal beszéljen. Jan zárkózott fiú, és tudja, hol a helye Németországban, éppen ezért magától soha nem keveredne balhéba. Rövid gyászszertartása – halokan egy imát dúdol, majd keresztet vet – az óhazát és az összetartozás érzését idézi fel.

Erich (Mészáros Tamás) nem tűnik tapasztalt rendőrnek, és nem sokkal idősebb a két fiúnál. Feljebbvalótól ellesett, rendőroesen jó dumákkal (például: „Egyéb kérdés? Óhaj-sóhaj? Üdvözlét, üzenet?”) igyekszik tekintélyt szerezni. Nem könnyű eldönteni, hogy valóban muszáj-e a neonácit és a lengyel vendégmunkást egy szobába zárnia, vagy csak önmaga szórakoztatására kísérelte. Ő is vesztesen kerül ki ebből a helyzetből, hiszen nyilván az ő rangfokozata bánja majd az országos botrányt keltő halálesetet. Talán lehetne jobban haragszik ezért a lengyel, mint a német fiúra: érzelemmentesen közli a halálhírt, és mintha tankönyvből tanult volna részvétet nyilvánítani. A munkáját végzi.

A *Helló, náci!* nem cáfol téziseket, nem dönt romba nézeteket, nem teszi nevetségessé az idegengyűlöletet. Egy dolgot tart fontosnak: hogy egyáltalán létrejöjjön a párbeszéd.

MONOBLOCK: HELLÓ, NÁCI! (Kolibri Pince)
 Fordító-dramaturg: Kovács Kristóf. Jelmez: Orosz Klaudia. Játéktér-rendező: Tóth József.
 Szereplők: Ruzsina Szabolcs, Szanitter Dávid, Mészáros Tamás.

Oroszlán Anikó

Ingyencirkusz

WILLIAM SHAKESPEARE: III. RICHÁRD

A többi királydrámától eltérően ebben a darabban nincs humor, a komor jeleneteket nem oldja a köznép mulattatását szolgáló szellemesség” – olvasható a Csiszár Imre rendezte pécsi *III. Richárd* műsorfüzetében. Talán ez az (egyébként téves) ítélet sarkallhatta az előadás alkotóit arra, hogy mindent megtegyenek a közönség korszerű módon való szórakoztatásáért.

Richárd (Pál András) vörös ruhás, fűzős, bőrcsizmás, háborodott elméjű transzvesztitaként, Erzsébet (Herczeg Adrienn) túlsminkelt alkoholistaként, York hercegné (Sólyom Katalin) öltönyben és nyakkendőben, Margit (Füsti Molnár Éva) pedig kopasz, köpenyes-boszorkányos öregasszony-figuraként jelenik meg. Az előadás alatt folyamatosan hol pszichedelikus, hol pop háttérzene szól, a gyilkossági jeleneteket heavy metal kíséri. A modernizált shakespeare-i világhoz, úgy tűnik, gyakran magától értetődően hozzátartozónak vélik a nemi szerepekkel és a szexuális identitással való játékot is. Rivers grófot például Brunner Márta játssza, Edward király fiai, a kishercegek pedig piros túllruhában, női parókában, kislányként jelennek meg. A színpadkép és a jelmezek (talán túlságosan is) színesek, az egyetlen

hagyományosnak mondható elem a háttérben látható temető, amelyben a történet előrehaladtával párhuzamosan szaporodnak a fejfák.

A színházakban a Shakespeare-darabok jelen korra adaptálásának száz meg száz kísérletével találkozhatunk, és formailag manapság nem is olyan egyszerű újdonsággal szolgálni. Richárd pedig különösen olyan figura, akiben minden kor megtalálja a saját devianciáját, a maga megtettesült zsarnok- vagy ördöggképét, ezért is tarthatjuk őt hagyományosan örökké aktuálisnak és emblematicusnak.

A pécsi előadás eszközeit, a színpadképet és a jelmezeket tekintve kétségtelenül korszerűnek, modernnek mainak tűnik. Első benyomásként erősen jelentésszerű és merészen tragikomikus az, hogy a véres kezű zsarnok piros ruhás magamutogató képében jelenik meg, aki cirkuszi lónak tekinti a nőket, kaszával öl, és vérben fürdik. Másodikként azonban hamar felvetődik a kérdés, hogyan kapcsolódik mindez a történelmi-társadalmi aktualitáshoz, hogyan alakul ki belőle a tragikum, a várható összeomlás és az ezt követő új kezdet lehetősége – vagy ha mindez nem az elképzelés része, mi lesz az a pillanatról pillanatra megjelenő újdonság, izgalom, amely biztosítja a dramaturgiai haladást, és fenntartja az érdeklődést.

Az előadás másik feltűnő jellegzetessége, hogy – a műsorfüzetben állítottakkal ellentétben is – igenis humoros. Nem tudni ugyan, hogy a rendezői koncepció vagy a főszereplő érdeme-e, de Pál András alakítása kifejezetten impulzív és élvezetes, ennek oka pedig nemcsak a piros



Szentgyörgyvári Balázs (Dorset), Herczeg Adrienn (Erzsébet), Brunner Márta (Rivers), Stenczer Béla (Hastings), Bogdány Bálint (Grey), Götz Attila (1. hírnök), Bende István (2. hírnök), Széll Horváth Lajos (Edward király) és Köles Ferenc (Buckingham)



Dusa Gábor felvételei

Pál András a címszerepben

bőrruha és a műszempillák, hanem a Richárd-figurának egy meghatározott irányt követő értelmezése és ennek sikeres prezentálása. Ez az interpretáció Richárdban nem a tragikus, hanem a komikus vagy inkább a groteszk, sőt, abszurd jellemzőket hangsúlyozza. Harsány, gátlástalan, magamutogató, velejéig gonosz figura; olyasfajta, aki minden romlottságával együtt érthetetlen módon vonzó is egyben, és aki emiatt megzavarja, felborítja a hagyományos értékrendet, a jó és a rossz viszonyát. Ez az értelmezés mindenképpen az előadás javára írható és helyénvaló.

Richárd központi alakjából bontakozik ki a helyszín és a többi szereplő is. Passzol hozzá a ficsúr Buckingham (Köles Ferenc), a szépelgő Catesby (Németh János), az ezüst flitteres szmokingot viselő Lordmajor (N. Szabó Sándor), és talán még a fekete szadomazo szerelésben és bőrárclanban megjelenő statiszták is. Gloster Richárd pedig színpadi ripacsként, primadonnákat megszegyentető hangulatváltásokkal, hisztériákkal és örömkítőrésekkel, lelkesedéssel manipulálja az embereket, osztja a parancsokat, dicséreteket, ítéleteket.

Az erős, hatásos kezdés után azonban az eszközök és a játékmód is hamar megszokottá válnak. Az eleinte kifejezetten szórakoztató és egyben hátborzogató bohóckodás és a közönséggel való metakommunikatív interakció unalomba fullad, a kabaréelemek másfél óra után elcsépeltek, a homoerotikus és pornográf utalá-

sok pedig közhelyesnek tűnnek. Zavaró lesz a dialógusok alatt is hallható folyamatos háttérzene, a varietéhangulat, és a néző, akinek látvány- és botrányéhsége már kielégült, a szövegre és a színészi játékra kezd figyelni. A nagy zűrzavarban pedig hiányolni kezdi az egyes emberi drámákat, például Anna megalázottságát vagy éppen kétszínűségét, esetleg a kettőt együtt (nem derül ki világosan, mit is kellene érzékelni), a történet előrehaladtával a hercegek, grófok kiábrándulását, helyzetfelismerését, személyes tragédiáit – egyszóval a részletek kidolgozottságát. Feltűnik, hogy Richárd briliáns egyensúlyozása a cirkuszi humor és az abszurd mentén trivializálja, hatástalanná teszi Margit vagy York hercegné fájdalmasan deklamált monológjait.

A harsány látvány- és hangzsvilágban elvesz az intimitás, az aprólékos, pontos jelentésképzés és játék, „bulvarizálódik” a mondanivaló, és hangsúlytalanok maradnak az olyan jelenetek, mint például Buckingham kivégzése vagy a meggyilkoltak szellemének látogatása a csatára készülő Richárdnál. Ez utóbbi végtelen hosszúnak tűnő árnyjáték formájában valósul meg, amelyben az árnyak a krimikben megfojtott áldozatokhoz hasonlóan zacskót viselnek a fejükön, miközben zombiszerűen susogják átkaikat Richárd és áldásaikat Richmond felé.

Elsikkad Richárd sikerszériájának kétségbeesésbe fordulása is. Egyszer csak oda a kaszával a fürdőkádban vérfürdőt rendező és emberfejekkel labdázó örült, röhögő gyilkos, és a kabaréeszközeit elhajító színész a kétségbeesett, rémült, sorsát beteljesülni látó királyt próbálja megjeleníteni. Túl nagy a kontraszt, a mutatvány nem nagyon sikerül.

Ahogy nem sikerül helyreállítania a világrendet az előadás végén a gyerekszínész által alakított Richmondnak sem. A világ gyerekkézre kerül, de ennek abszurdítása sem kap elég hangsúlyt.

Utolsó látványosságként hiába lógatják le Richárd babuját fordított keresztre feszítve a mennyezetről, mintha a darab utolsó harmada túlságosan összeugrana időben, és szétszóródnának a színészi energiák. Elfogytak a ritkító ötletek. Nem is baj, már úgymint káprázott a szemünk.

WILLIAM SHAKESPEARE: III. RICHÁRD (Pécsi Nemzeti Színház)

Fordító: Vas István. **Dramaturg:** Thuróczy Katalin. **Jelmez:** Szakács Györgyi. **Koreográfus:** Mándi Ildikó. **Zenei szerkesztő:** Csiszár Virág. **Asszisztens:** Kiss Hédi. **Díszlet-rendező:** Csiszár Imre. **Szereplők:** Széll Horváth Lajos, Dörömböző Máté, Horváth Ádám, Zayzon Zsolt, Pál András, Feledi Kornél, Schön Réka, Kecskés Alexisz, Szécsi Máté, Urbán Tibor, Tóth András Ernő, Köles Ferenc, Rajnai Attila, Bogdány Péter, Brunner Márta, Szentgyörgyvári Balázs, Bogdány Bálint, Stenczer Béla, Bánky Gábor, Pilinczes József, Rubind Péter, Józsa Richárd, Németh János, Otlík Ádám, Rázga Miklós, N. Szabó Sándor, Ujláb Tamás, Krum Ádám, Lipics Zsolt, Götz Attila, Bende István, Steiner Zsolt, Herczeg Adrienn, Füst Molnár Éva, Sólyom Katalin, Darabont Mikold, Bódis Zsuzsanna.

Harmat György

Magyar Emil

ERICH KÄSTNER: EMIL ÉS A DETEKTÍVEK



BALRA:

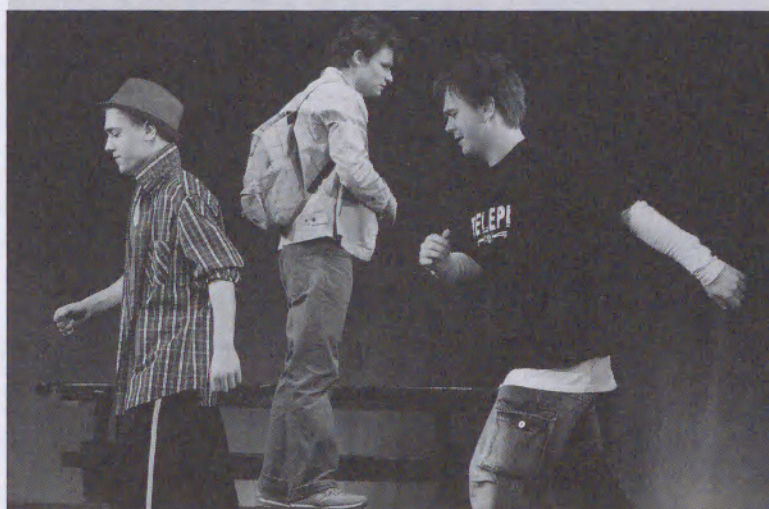
Rácz Kármén (Lotti Mirtill),
Megyes Melinda (Bonnie),
Krausz Gábor (VJ),
Bárdi Gergő (Konrád),
Ruszina Szabolcs (Clyde),
Rácz Kriszta (Lotti Laura)
és Mészáros Tamás (Emil)

LENT:

Bárdi Gergő,
Mészáros Tamás
és Krausz Gábor

Szlovák Judit felvételei

Tudjuk, érezzük, hogy a színház az *itt és most* művésze, bizonyos rendezések pedig fokozottan építenek erre az érzésünkre. Ül például az ember egy padon a Jókai téren, Erich Kästner *Emil és a detektívek* című, 1928-as regényét olvasva. Aztán bemegy a térről a Kolibri Színházba, hogy megnézze a mű teátrumi adaptációját. A produkció az előcsarnokban kezdődik, majd a nézőtérre lépve három monitort látunk a színpad felett, rajtuk a Jókai tér padjai, hintái. A tizenkét éves Emilét edesanyja nem Neustadtból küldi vonattal Berlinbe a nagymamához, hanem Újvárosból Budapestre, ahol apja várja (szülei elváltak). Írásom címében az első szó nem vezetéknevű tehát, hanem arra utal, hogy Kästner Emilje és a kiskamasz detektívek átköltöztek a mai magyar valóságba, egészen pontosan a Jókai térre. Sőt: magába a Kolibri Színházba, ahol az átalakított cselekmény szerint egy másik Kästner-mű, a *Május 35* előadása közben zajlanak le az *Emil és a detektívek* befejező jelenetei. Az Emil pénzét ellopó gengsztert, Grundeist az első sor közepéről rántják föl a színpadra a „detektívek”, majd szökése után nézőgyerekek – csoportokra oszolva – fogják el az előcsarnokban, s kísérik vissza a játéktérre. Mindezt a bent maradó



közönség egyidejű videoközvetítésben látja. Az interaktív ötletet nagy tetszéssel fogadják a gyerekek, szerencsére az akció nem az agressziót, hanem a játék kedvet hozza ki belőlük: Grundeis körbekerítése inkább hat társas gyerekjátéknak, mint hajtvadászatnak.

Nincs is ennél „ittebb és mostabb”: a színpadi cselekmény és a néző előadásélménye teljesen eggyé válik. Ez a fajta interaktivitás a gyermekszínház szükségszerű velejárójának tűnik. Az azonban már kétséges, hogy a manapság uralkodó aktualizálás az egyetlen üdvözítő út-e ahhoz, hogy a klasszikusok sikeresen eljussanak a nézőkhöz. Szerintem nem, és szívesen is látnék végre korhű díszleteket-jelmezeket-viszonyokat a színpadon – nem hiszem, hogy a mesére fogékony gyerekek érdeklődését pont ezek altatják el. Ha már viszont megtörtént a transzponálás a mai Magyarországra, az a kérdés, következetes-e, működik-e. A válasz mindkettőre igen. Némely megmaradó német vezetéknev (Tischbein, Grundeis) furcsán hat ugyan, de akadnak efféle nevek nálunk is. Az meg, hogyan támadhat fel Erich Kästner író-narrátorként Budapesten, inkább csak az én felnőtt agyamnak probléma, a gyerekek alighanem természetesnek veszik. A 140 márka könnyen átalakítható 260 ezer forinttá, a levélüzenet mobiltelefon-hívássá, az újságinterjú tévé-show-vá. Az alkotók pedig a kästneri „majdnem idill” társadalomkritikus vonásait felerősítve alkalmassá tették a művet arra, hogy szelíden csatlakozzon a Kolibri Színház kamaszoknak szóló keményebb, karcosabb „tényfeltáró életjátékaihoz”. Elvált szülők, pénztelenség, a főváros és a vidék ellentéte, a média hatalma – többek között ezek merülnek fel a gyermeki-ifjúsági gondok sűrűjéből.

Kästner-műnek tekinthető-e még, amit a Kolibriben látunk? – tehető fel az újabb kérdés. Válaszom erre már kissé bizonytalanabb igen. Nem azért, mert valóságos „Kästner-összes” tárul elénk (az említett *Május 35* mellett *A két Lotti* is feltűnik az előadásban), hanem mert az alapkonfliktussal és fő cselekményszállal együtt – a szegény család gyermekétől ellopott pénz és a baráti összefogás a visszaszerzéséért – érintetlenül marad a szép, meghitt anya-fiú kapcsolat egyedisége is. Egyébként viszont komoly (át)írói munkát végzett a színpadra alkalmazó: Horváth Péter. Mai lett a nyelvezet, lényeges szerephez jutottak a modern technika kellékei (videokamera, laptop stb.), és Emil frissen szerzett fővárosi cimborái alig emlékeztetnek az eredeti kis detektívekre. Az átdolgozás legfőbb nyertese a tolvaj Grundeis figurája, aki a kissé színtelen Keménykalaposból szólásokban beszélő, szemtelenül magabiztos, kedvesen erőszakos lóköltővé változott. Az őt alakító Szanitter Dávid nem véletlenül az előadás legjobbjá, karakterbravúrja rendkívül mulatságos. Tóth József tágra nyílt szemű, gyermeklelkű Kästnert állít elénk, fejen áll, görkorcsolyázik, elhiszük róla, hogy ő a szerzője az ifjúsági irodalom örökbecsű darabjainak. Mészáros Tamás (Emil) azzal küszködik – az előadásban nem egyedül ő –, hogy érett fiatalemberként kell tizenkét évest megformálnia. Nem gügyög (jól teszi), de legfeljebb a feladatot oldja

meg, a problémát nem. A gyerekek alakítói közül – tehetségük mellett persze – azért is lehet Bárdi Gergő és Pomlányi Attila a leghitelesebb, mert korban ők állnak legközelebb a detektívkompaniához. Szokatlanul fals hangokat, túljátszó gesztusokat hallunk-látunk ellenben a két Lottitól: Rácz Krisztától és Rácz Kármentől. Hozzájuk kötődik a rendezői ízlésficamok egyike is: szinte rámásznak Emilre, érett női mozdulatokkal próbálják elcsábítani. Még a maivá tett kästneri világba sem illik ez, ahogy az író tévéaposása a „Le a médiával!” típusú felkiáltás kíséretében vagy az „Anyád a csipet!” beszólás sem.

Novák János fantáziadús rendezése gazdag eszköztárat vonultat fel. A videokép többféle felhasználása mellett megjelenik a karaoke, a bábjáték, a „fekete színház” is. Ez utóbbi kapcsán megjegyzendő, hogy Horváth Péter jól sikerült regénydramatizálása (meg a rendezői munka) még Kästner íráslélektani bevezető beszélyét is megjeleníti a színpadon, ötletesen. Feltűnő viszont, hogy a Novák feltehető szándéka szerinti modern ensemble-színház nem képes megvalósulni. Nem a társulat akarása hiányzik hozzá, hanem gyakran az intenzitás, s további gátló tényező a heterogén színvonal és a külsődlegesség újra meg újra felbukkanó réme (Bodnár Zoltán mértéktartása kivétel). A zenés-táncos részletek – természetesen Novák János fülbemászó dalaival, valamint Csordás Gábor és Fazekas Róbert kitűnő hip-hop koreográfiájával – azért válnak csúcsponttá, mert a jó mozgású színészek „összeműködése” ezekben a legegységesebb, legkoncentráltabb. A Kolibri Színház kilencéves kortól ajánlja nézőinek a „krimijátékot”. Véleményem, tapasztalataim szerint (álomjelenet, flashbackek, hangvétel, problematika) legalább tizenkét évesnek kell lenni az előadás élvezetéhez. A „magyar Emil” a kamaszoknak mondhatja a legtöbbet.

**ERICH KÄSTNER:
EMIL ÉS A DETEKTÍVEK
(Kolibri Színház)**

Színpadra alkalmazta: Horváth Péter. **Díszlet-jelmez-báb:** Orosz Klaudia. **Videó:** Boros Lőrinc, Kovács Claudia. **Zene:** Novák János. **Koreográfia:** Csordás Gábor, Fazekas Róbert. **A rendező munkatársa:** Tolnai Edina. **Rendező:** Novák János.

Szereplők: Mészáros Tamás, Megyes Melinda, Ruszina Szabolcs, Rácz Kriszta, Rácz Kármén, Krausz Gábor, Bárdi Gergő, Pomlányi Attila, Tisza Bea, Tóth József, Szanitter Dávid, Bodnár Zoltán, Gazdag László, Farkas Éva.

Zenei közreműködők: Bágyi Balázs, Tóth Tamás.

Koltai Tamás

Panelszecesszió

RICHARD STRAUSS: A RÓZSALOVAG

A rózsalovag cselekményét áttenni a rokokóból a szecesszióba nem különösebb mutatvány. Ezzel a gesztussal csupán a helyére került. Hofmannsthal librettójában és Richard Strauss zenéjében a Tábornagyné nevén kívül – Marie Theres' (az írásmód is fontos!) – semmi sem utal Mária Terézia deklarált korára, a *voltaképpen*i milió, atmoszféra, interperszonalitás tipikusan a XX. század elejét tükrözi. A történetben és a zenében egyaránt domináns Mozart-hommage játékos idézettechnika – maga a posztmodern. A szerzők a darab teátrális igényével messze a saját koruk előtt jártak. Ha a színházban akkor éppen nem a doktriner történetieskedés, a meiningenizmus uralkodik, a rendezők fölfedezhették volna a szcenírozás kortársi lehetőségeiből adódó szubverzív elemeket. A zene így is frappírozó. Strauss állítólag azt mondta, hogy ha Bécs rendőrkapitányában lett volna szemernyi muzikalitás – a bemutató egyébként Drezdában volt –, a közerkölcs megsértése miatt már a nemi aktust érzékeltető zenekari előjátékot betiltotta volna. A vaskalaposabb közönség így is sértve érezte magát, ha nem is morális értelemben, és nem a kifinomultabb ízlésű németeknél vagy a frivol Bécsben, hanem a konzervatív Milánóban. A Scala-bemutatón a nézők egy része kifütyülte a keringőt mint olyan zenei karaktert, amely a cselekmény lejátszódása idején még nem volt föltalálva. Ezzel, bár a fonákjáról, maximálisan igazolták a szerzők szándékát. Akárcsak a berlini cenzorok, akik viszont kikötötték, hogy az ottani előadáson a kezdő jelenet posztkoitalis reggeli ébredésénél, amelynek résztvevője két szoprán – noha egyikük szerepe szerint fiú –, érintetlennek kell látszania az ágynak, nyitva hagyva a kérdést, hogy vajon hol *aludtak* a szereplők.

Andrejs Žagars, az Operaház előadásának lett rendezője szinkronba hozza az időt a stílussal, de inkább csak a közvetlen vizualitás szintjén, mint a darab elmélyült elemzéséből fakadó komplex teatralitással. Julia Mür díszlete szecessziós enteriőrt ábrázol, amely inkább szalon, mint hálószoba, inkább kiállítótér, mint intim fészek, inkább stílus-, mint játékkonform színhely. Meglepetésre a második felvonás helyszíne az elsőhöz képest nem változik, holott a Tábornagyné budoárjából az úgazdag-újnemes Faninalék palotájába kerültünk, amire csak cinikus magyarázat, hogy a polgári sznobok az arisztokrata Jugendstil-panelt majmolják. A színpadképet mindenesetre a *stíl* uralja a személyesség helyett, ami nem segíti a rendezés gondolati magjának kibontását. A harmadik felvonás újabb feladvány, mert az

előző kettő díszletelemeiből felhasznált, színben-formában hasonló, absztraháló elvarázsolt kastély, ferde falakkal és a padló helyett a plafonról nyíló csapóajtóval. Sokan elfordított, fejtetőre állított perspektívát véltek felfedezni, én inkább a modern művészetek múzeumának szecessziós installációjára tippelnék, és nemigen tudom megmagyarázni a reális váratlan átfordulását szürreálisba. A látvány művészies, és három felvonásra túlságosan egyhangú. El tudnám képzelni, hogy ugyanaz a színpadkép alakul át fokozatosan, absztrahálódik vagy stilizálódik, ami nagyon is megfelelne a darab dramaturgiai vonalvezetésének, leginkább a záró tercett térből-időből kiszakadó metafizikájának, de ehhez szabadabb fantázia és – meglehet – bonyolultabb színpadtechnika kellene. (A záró tercett valóságfeletti megvilágítása bármilyen szép, ehhez nem elég.)

A rendező különben ért a szakmájához, professzionálisan kidolgozza a darab nem mindig könnyű tömegjeleneteit, mind az első felvonás beözönlő kliensei, mind a harmadik felbékelt betolakodói rendezett csoportokban mozognak, nagyjából a szóban forgó jelenetek konvenciói szerint. A középső felvonás rövid káoszbetéte, amelyben Ochs báró parlagi pereputtya a nőcseledeket üldözi, kevésbé sikerült, félúton van a természetes kergetőzés és a kissé tompított fényben végrehajtott álomszerű koreográfia között – aki nem tudja, hogy valójában mi történik, ebből nem fogja megtudni. Néha egészen egyszerű helyzetek is kifognak Žagarson, Valzacchi és Annina például úgy ejtik csapdába az édelgésen rajtakapott Octavian és Sophie-t, hogy bútorhuzatot (vagy plédet) terítenek rájuk, amit pár perccel korábban két inas hoz be és „készít elő” összehajtván, teljesen indokolatlanul, mivel semmi sem mutat arra, hogy az estély a végéhez közeledne, és elkezdhetik a pakolást.

Ezek jószerint apróságok, a lényeg a főszereplők karakterének és kapcsolatainak kibontása. Aki „készzen” adott ehhez, az az Ochs bárót mindkét bemutatón (két egymást követő estén!) kitűnően éneklő Lars Woldt. Látszik rajta, hogy nem most tanulta meg a szerepet, és mind a zenei, mind a rendezői irányítása (valahol, valamikor) mesterek kezében volt. Vokális képességei perfektek, ha nem is kimagaslóak, és mind a hangját, mind a fizikumát a jellem szolgálatába tudja állítani. Nem bornírt bunkót játszik, hanem a figura életkorának megfelelő, gátlástalan és egocentrikus negyvenes férfit, aki eléggé vidéki és eléggé erőszakos ahhoz, hogy – különös tekintettel kéjenc természetére – figyelmen kívül hagyja a társasági etikettet. Woldt nagy rutinnal,



FENT:
Meláth Andrea
(Octavian)
és Bátoriné Éva
(Tábornagyné)

JOBBRA:
Lars Woldt
Ochs báró
szerepében

Schiller Kata
felvételei



nagy fölénnyel, nagy tapasztalattal dolgozza ki a szerepet, mindenekelőtt annak komikus részét. Láthatóan erre is van kalibrálva rendezőileg, lévén az előadás leghangsúlyosabb – túlságosan is hangsúlyos – részei a közte és „Mariandl”, a női ruhába öltözött Octavian közötti kölcsönös incselkedések. Mind az első, mind a harmadik felvonás a kettősükre tereli a figyelmet; az elsőben némileg a mégiscsak jelen levő Tábornagyné rovására. Mindkét Octavian – Meláth Andrea és Mester Viktória – részletesen kimunkált néma akciósort hajt végre Ochs és a Tábornagyné beszélgetése alatt, és mindketten bohózáti könnyedséggel törölgetnek, riszálnak, borogatják a ruhafogast, és így tovább, erősen lekötve nemcsak a nézőt, hanem az egész idő alatt leginkább vele foglalkozó bárót is. Az énekesnők láthatóan élvezik a farce-ziccet, és mindketten jól csinálják. A nadrágszerep-karaktert is elkapják, anélkül, hogy különösebben törekednének a férfiúi identitásra. Nem is kell, mivel Octavian tizenhét éves lányos kamasz. Kamasz sze-

rető mivolta, koraréretten rátarti, büszke, hiú, sértődésre hajlamos – dekadens – viszonya a Tábornagynéhez viszont a kelleténél jobban rejtve marad; ezt a legnehezebb megoldani a mindenkori Octavianoknak. Meláth Andrea Octavianjában több a kezdeti zavartság, van benne valami diszharmonia, a kínos pillanatokban toporog, egyik lábáról a másikra helyezi a testsúlyát, mint aki érzi helyzete alapvető idegenségét a harminckét éves szépasszony mellett. Mester Viktória lazább, oldottabb, nem él át különösebb „drámát”. Meláth darabosabbban, élesebben, Mester puhább valóikkal, lekerékítettebben énekel. Meláthnak a Tábornagynéhez, Mesternek Sophie-hoz való viszonya az átéltebb,

megérzékítettebb, sugallatosabb. Ami nemcsak rajtuk múlik, hanem a partnereiken is.

A nagy különbség Bátoriné Éva és Sümegi Eszter Tábornagynéja között van. Bátoriné maga a Tábornagyné, Sümegi egy énekesnő, aki a Tábornagyné szerepét éneкли. Bátoriné hangban-játékban finom, sugárzó, bensőséges és érzékeny, benne van még az egykori „Rézi”, az egyszerű kislány, akire visszaemlékszik, és már a lemondás, az elmúlás fájdalommal számot vető dáma végtelen magánya. Sümegi Tábornagynéja közelebb van a nyóc-kerhez – ipam-napamként karol bele a végén Faninalba, aki volt szeretőjének lesz az apósa –, mint a bécsi arisztokrácia miliójéhez. A művészi alázat és a személyiség súlya közötti különbség lemérhető a záró tercettben elfoglalt pozíciójukon. Bátoriné hátrébb áll, mint a „fiatalok”, mégis ő a centrum; Sümegi közéjük tolakszik az előtérbe, még sincs jelen.

Rácz Rita csinoska és butuska Sophie, könnyű táncba vinni, s nemigen rendíti meg, ami történik vele (a te-

hetséges énekesnő kissé karcosan énekel); Hajnóczy Júlia Sophie-ja (tartalmasabb, melegebb hangon) az elszontyolódó bőgőmasinában előrevetíti a sorsfordulat megérlelte koraérett felnőttet. Fekete Attila és Boncsér Gergely egyaránt forszírozott fortékkal abszolválja az Olasz ária puha-lírai dallamvonalát. A nagyszámú énekesgárda elfogadható ensemble-színvonalon teljesít, egyedül Temesi Mária túltengő Mariannéját nem tudta senki megfékezni a Magyar Állami Operaház színpadán, beleértve a partitúra külszíni csillogását és rejtett-melankolikus szépségeit egyaránt maximálisan felszínre hozó Kovács János karmestert.

RICHARD STRAUSS: A RÓZSALOVAG (Magyar Állami Operaház)

Libretto: Hugo von Hofmannsthal. **Magyar nyelvű feliratok:** Mesterházi Máté. **Dramaturg:** Jochen Breiholz. **Díszlet:** Julia Müer. **Jelmez:** Kristine Pasternaka. **Karmester:** Kovács János, Dénes István. **Rendező:** Andrejs Žagars.

Szereplők: Batori Éva/Sümegei Eszter, Gábor Géza/Lars Woldt, Meláth Andrea/Mester Viktória, Kálmán Péter/Gurbán János, Rácz Rita/Hajnóczy Júlia, Temesi Mária/Iván Ildikó, Derecskei Zsolt/Mukk József, Ulbrich Andrea/Sánta Jolán, Egri Sándor/Tóth János, Beöthy-Kiss László/Daróczi Tamás, Gerdesits Ferenc/Kecskés Sándor, Sárkány Kázmér/Farkas Gábor, Kiss Péter/Szűcs Árpád, Fekete Attila/Boncsér Gergely, Bognár Tünde/Kovács Irma, Szilágyi Imre/Ambrus Imre, Töreky Katalin/Magyar Eszter, Réder Katalin/Heresznyi Eszter, Szőnyi Szilvia/Sziklás Tünde, Bakó Antal/Tóth G. Zoltán, Tóth Máté/Horhauzer Tamás, Assane Dieng.

Keleten a helyzet változott!

BESZÉLGETÉS ANDREJS ŽAGARSSZAL ÉS JOCHEN BREIHOLZCAL

A poszt-szocialista országok előszeretettel mentik fel magukat kulturális életükben tapasztalható hiányosságaiért (ha egyáltalán észreveszik őket) sanyarú történelmükre hivatkozva – pedig a rendszerváltások óta már felnőtt egy generáció, amely szabadon dönthet és változtathat. A fejlődés kulcsa a gondolkodásmód megváltoztatása. Ez a legnehezebb, de nem lehetetlen – hiszen még egy olyan megtépzott országban is megtörtént, mint Lettország. Nemcsak a nagy országok nagy operaházaitól érdemes tanulni – sőt, talán olyan országtól lehet többet, amely a miénkhez hasonló helyzetből indult.

A rigai opera világszerte komoly szakmai hírnévre tett szert, s a hazai és nemzetközi közönség kiváló színvonalú, izgalmas előadásokat láthat ott.

Andrejs Žagars, a Lett Nemzeti Opera igazgatója, valamint Jochen Breiholz dramaturg *A rózsalovag* budapesti színrevitele alkalmából két hónapot töltött Magyarországon.

ANDREJS ŽAGARS

– *Ha jól tudom, nagyjából másfél évtizede vezeti a rigai operát. Ritka ez manapság, hiszen a nemzeti operák vezető helyei a poszt-szocialista országokban a politika prédái. Lehet, hogy jól csinál valamit?*

– 1996-ban a miniszterelnök és a kultuszminiszter elhatározta, hogy a nagy kulturális intézmények élére fiatalabb, sokoldalú, ambiciózus embereket állít, mégpedig nem pályázat, hanem kinevezés útján. Azóta hétszer (7!) volt kormány- és miniszterváltás – én még mindig igazgató vagyok...

Színész voltam, filmeket csináltam, de volt egy már jól menő rendezvény-szervező cégem is. Az *entertainment*-szakmát a gyakorlatból, sok oldaláról ismertem. A színház a véremben van. Ekkora kihívás egyszer adódik az életben – elfogadtam, mert határozott célom volt az operával. 1995-ben, öt évig tartó renoválás után újra megnyitották a Lett Nemzeti Operaházat, s a megújult falak közé megújult intézményt akartak. Előtem gyors egymásutánban két igazgató vérzett el a feladaton. Én is három hónap próbaidőt kaptam – a harmadik főigazgató voltam egy év alatt... Nem akartam belebukni. De nem is voltam kiszolgáltatva senkinek, nem ragaszkodtam a székemhez. Megvoltak a céljaim és a feltételeim, engem pénzzel nem lehetett ott tartani – csak az érdekelt, hogy végrehajthatom-e az elképzeléseimet.

– *Szerencsés pillanatban érkezett, vagy ilyen a természete?*

– Ilyen vagyok. És nem volt veszténivalóm. Mindenütt máshol a fizetésem többszörösét kerestem volna (ami eleinte háromszáz euró volt...). Számomra ez nem politikai állás, noha politikus nevezett ki. De a kultuszminisztereink mind komoly tudósok vagy művészek, akik tudják, mi a kultúra. Persze volt sok vitám velük is, meg féltek is, de eddig mindig sikerült meggyőzőnöm őket. Nemcsak a haza hívének kell lenni, hanem a hivatásának is. Ezt nem szabad félszívvel csinálni, csak teljes elkötele-

zetséggel, világos célokkal. Én tudom lelkesíteni, motiválni az embereket, és gyors eredményeket akarok látni – ennek érdekében mindent megteszek. És jöttek az eredmények, nagyon hamar.

– *Kitől kapott mindehhez támogatást? Sokan támadták? A média szerepe a botrányt, a sértett primadonnának azonnal van sajtója.*

– Persze. Ismerős dolgok ezek. Voltak bírósági ügyeink (pedig az éneklés színvonaláról nem ügyvédek-



nek kell dönteniük). A sajtóban rágalmaztak. Próbáltak megszarolni. Még az emberjogi bizottság elé is beidézték. Túléltek. Lényeges, hogy legyen egy csapat: sem a harcokat megvívni, sem a jó működést biztosítani nem lehet és nem szabad egyedül.

Az embert szerethetik színészként, még rendezőként is – egy igazgatót sosem fog mindenki szeretni. Ezt is tudni kell. De kötelességünk világosan, őszintén beszélni és viselkedni. Egy vezetőnek az a dolga, hogy a legjobb szakembereket gyűjtse maga köré, megszerezze tőlük a szükséges információt, és döntsön. És én olyan vagyok, mint egy nagy hajó: ha látom a célt, nem lehet megállítani.

– *Mik voltak a fő kihívásai?*

– Nagyon nagy reformokkal kellett kezdeni és rengeteg nehézséget legyőzni. A társulat ötvennyi „hajléktalanság” után fáradt volt. És persze megvoltak a régi beidegződések, a megkérdőjelezhetetlen primadonnák, a személyes kapcsolatokon alapuló döntések, az élethosszig tartó

szerződések – mindaz, ami akadályozza a friss, izgalmas operajátzást és a hatékony intézményi működést. Ott volt ez a gyönyörűen felújított operaház – és egy konvencionális operajátzás meg egy megkövesedett, rosszul működő intézmény. Ugyanakkor rengeteg fiatal tehetségünk van, valamint nagyszerű, progresszív színházi tradícióink. Csak az opera volt unalmas.

A stratégiánkhoz az üzleti életben jól ismert SWOT analízist is megcsináltuk, ami világos képet ad a helyzetünkről, és segít jó stratégiát kialakítani. Mert ez az intézmény nemcsak egy kicsit volt beteg, amire elég egy aszpirin, hanem ki kellett mondani, hogy rákja van, amit ki kell vágni.

– *Milyen változtatásokat hajtott végre?*

– Megváltoztattam a szerződési rendszert. Még mindig van ugyan néhány határozatlan idejű szerződésünk, de a legtöbbjét megszüntettük, és nem kötünk új ilyeneket. Mindent meg lehet oldani, emberségesen el lehet távolítani azokat a primadonnákat és „primadonákat”, akik már csak a múltjukból élnek, és nem tudnak magas szinten teljesíteni. Meghallgatásokat tartottunk a muzsikuskok és az énekesek számára, hozzáértő szakmai bizottság előtt, tehát minden döntésem szakmailag megalapozott volt.

Első dolgom volt, hogy hoztam egy erőskezű, nagyon tehetséges, ambiciózus főzeneigazgatót. Éspedig egy szomszédos országból – azért, hogy ne kössék meg a kezét a barátságok, ismeretségek. Ez nagyon bevált, így kizárólag szakmai döntéseket hozott. Sokan megmaradtak, hiszen jók voltak – egyedül a minőség számított. Most is kétévenként értékelünk mindenkit. Kategóriákba soroljuk a művészeket, csakis zenei és színészi teljesítményük alapján. A múltjából és a jó kapcsolataiból már senki nem élhet meg. Aki nem elég jó, azzal megbeszéljük, hogyan tovább. A szólisták közül sokan a kórusban folytatják, de olyan is volt, aki sűgő lett.

A médiakapcsolatoknak is nagyon nagy figyelmet szentelünk. És ha az emberek látják a haladást, a változást, akkor támogatnak.

Voltak nagy harcok, viharos idők, mára mindez rendeződött. Ma nem is kell folyamatosan ott lennem, nem kell visszarendeződéstől tartani.

Mivel nem tudunk mindig nagy nemzetközi sztárokat meghívni, nekünk magunknak kell sztárokat ne-

velnünk. Nagy gonddal képezzük őket. A Fiala Szólisták programunkon két állandó tanár működik az igazgatóságom kezdete óta. Őket szponzorpénzből fizetjük. Sokszor sikerül a fiataljaink számára külföldi patrónust szerezni, Londonból, Berlinből. Elina Garanča nálunk „nevelkedett”, és máig visszajár. Nálunk ezer euróért is énekel, más-
hol ennek természetesen a sokszorosáért... Aleksandrs Antonenko Renée Fleming partnereként debütált a *Rusalkában*, azóta hat új szerepre kapott szerződést ugyanott. Kristine Opolais nálunk fedezte fel Barenboim, azóta Berlinben és Bécsben (Villazónnal) énekel, idén debütál a MET-ben és Aix-en-Provenceban. Maija Kovalevska Domingo Operaliájának felfedezettje, már a MET-ben, Münchenben és a Salzburgi Ünnepi Játékokon énekel. Egils Silins baritonista bejárta Európa legnagyobb operaházait. Inga Kalna Hamburgban, a Scalában és a párizsi Operában énekel. Mindannyian innen indultak, és sokan számíthatnak hasonló karrierre. Andris Nelsons is nálunk volt főzeneigazgató, már vezényelt a MET-ben, a Covent Gardenban, Bécsben, Berlinben, ma pedig Simon Rattle nagyszerű zenekarának, a Birminghami Szimfonikusoknak a vezető karmestere.

– *Mondjon működési számokat.*

– Évente hat-hét új produkciót mutatunk be: három nagy operát, két baletet, valamint egy rövidebb operát és rövidebb baletet. A tíz hónapos évad alatt kétszázhusz előadást játszunk. Az idén harminc százalékkal csökkentettük az állami támogatásunkat, ezért valamelyest változtatni kellett a műsoron, több koncertet adunk.

– *Milyen stílusú, jellegű produkciókat készítenek? A megrögzött szokások, a pozíciófélő vezetők és az alkalmatlan művészek mellett egy másik kemény dió a közönségizlés. Ha poros, tradicionális operához voltak szokva, hogyan lehetett ezen változtatni?*

– Nem könnyen. De tény, hogy amikor átvettem az operát, a jegyeladás 63 százalékos volt, egy év múlva pedig 83 százalék. Nem vesztettük el a régi nagy részét, és meg tudtunk szólítani egy jelentős közönségréteget: a yuppie-kat, a fiatal, ambiciózus profikat, ügyvédeket, orvosokat, informatikusokat, az üzleti életben dolgozókat. Ők okosak, képzettek, gyorsak, van öt-hat éves

zenei alapképzettségük (!!!), és pénzük is van. Nem vagyunk folyton forradalmiak, de friss, mai, modern rendezéseink vannak. Nem kell provokatívnak lennünk, mint a német operaházaknak, amelyeknek akár a botrányokra is szükségük van, hogy a közönséget vonzzák, és a kritikusokat is boldoggá tegyék. A repertoárunkon mára már csak két hagyományos, régi produkciónk van, egy 1926-os *Pillangókisasszony* és egy *Turandot* az ötvenes évekből.

– Mik voltak a szakmai céljai?

– Magas szintre emelni az operajátszást, hiszen az adottságaink megvannak hozzá. Nálunk nagyon jó a zeneoktatás, van tehát honnan méríteni. A letteknek óriási az énekes hagyományuk – az éneklés benne van a vérükben, rengeteg kitűnő kórus működik, ezekből jól lehet válogatni. A tehetséges fiatalok kezdtek elszállingózni, Németországba, Skandináviába. De ha látják, hogy itthon fejlődhetnek, és lehetőséget kapnak, hogy izgalmas, friss előadásokban szerepeljenek, továbbá egy kicsit jobban megfizetjük a tehetségeket, akkor nem mennek el Klagenfurtba vagy Karlsruheba. Ugyanakkor nemcsak hogy nem akadályozzuk a nemzetközi karrierjüket, hanem nagyon is támogatjuk, például azzal, hogy itthon nagyon gondos, sokoldalú képzést és jó szerepeket kapnak – vagyis igazán gondoskodunk róluk.

Meg kellett változtatni a struktúrát. Azelőtt két igazgató volt, azonos szinten – így nem lehet működni, egyetlen döntésképes vezető és egy nagyon jól képzett szakmai csapat kell. Továbbá: a legjobb muzsikuskokat és énekeseket akarom az operába. Mindenkinek megadom a lehetőséget a bizonyításra. Sok szponzorpenzt szereztem fejlesztésre, oktatásra, tréningekre, sörgyártól bankig mindenkitől. Nemcsak a nézőknek – gyerekeknek és felnőtteknek – szerveztem oktatást, hanem az alkalmazottaknak is – üzleti iskolából hoztam tréningeket két-három-öt napos tréningekre (nem olcsó dolog!), hogy mindenki megtanulja a szervezeti hatékonyságot. Új részlegeket hoztam létre, marketinget, erős dramaturgiát és nagyon jó énekesképző stúdiót. A négy-öt éves akadémiai oktatás csak az alapokat adja meg. Azonkívül minden produkcióhoz, ahol szükséges, a legjobb coachokat (korrepetitorokat) hozom. Nem vagyunk franciás ország, tehát

a francia repertoárhoz francia korrepetitort, a Ringhez remek bayreuthi felkészítőt hívtam, és hozok Berlinből, Bécsből, Salzburgból – Mozart-hoz, barokkhoz, amihez kell.

– Hogyan tudja megfizetni őket?

– Egy coach eljön három hétre ötezer euróért – ez nekem megéri, mert így világszínvonalú produkciókat hozhatunk létre. Ők mind rendkívül elkötelezett emberek, a szakmájuk megszállottjai. Tőlük lehet tanulni.

– Együttműködések?

– Mostanában már erre is gondolhatunk. A hosszú szovjet elnyomás után a balti államok, érthetően, Európa felé fordultak, minden tekintetben, együttműködésért, művészekért, figyelemért. Néhány éve kezdtünk egymásra is figyelni, és most már van is mit cserélgetni vagy közösen létrehozni.

– Sikerült tehát alapjaiban megváltoztatni és nemzetközi szintre emelni az intézményt. Ezt fenntartani önmagában sem könnyű, de ezenkívül milyen közvetlen céljaik vannak?

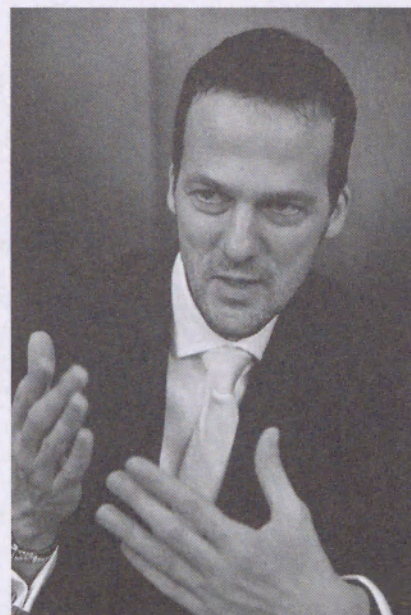
– Teljesen fel kell újítanunk a színpadot. Mario Botta olasz építész kapta a megbízást, aki a milánói Scala rekonstrukcióját végezte. A tervek megvannak, most a pénzszerzés folyik.

– És mik a művészi célok?

– Például a Ringünk befejezése, mert a pénzügyi válság miatt, ami különösen keményen sújtotta Lettországot, leálltunk a *Siegfried* után. Noha alapjában véve a hazai rendezőket támogatjuk, de remek nemzetközi rendezőket is meghívunk, mert rengeteget tanulhatunk egymástól, és egy operaház is csak akkor él, ha újat mond. Rendezett nálunk a német Stefan Herheim, a bolgár Vera Nemirova, a svájci Guy Montavon, az orosz Dmitrij Bertman, a litván Gintaras Varnas, a dán Kasper Holten – ezek pedig nem akárhik. Magyarokra is gondoltam. Az itt töltött két hónap alatt sok mindent megnéztünk.

– Milyennek látta a Magyar Állami Operaházat?

– Önöknek hihetetlen lehetőségek vannak – minden jelentős operai és művészeti központ földrajzilag nagyon közel van, van egy gyönyörű operaház, az országban sok jó énekes, Budapesten több mint negyven színház, vagyis van honnan jó munkatársakat válogatni. Nagyon nyitottnak kell lenni, bátran kell változtatni.



Schiller Kata felvételei

JOCHEN BREIHZ

– Ön hogy került Rigába?

– Német vagyok, irodalmat és színháztörténetet tanultam. Tíz évig voltam operaszínházi tudósító és operakritikus, New Yorkban, Berlinben. Írtam többek között a *Die Welt*-nek, az *Opernwelt*-nek és az *Opera News* számára. Beutaztam a világot, végtelen számú opera-előadást láttam, megismertem az embereket, legendás énekesekkel és muzikusokkal beszélgettem. Egy ideig egy ügynökség számára tehetségkutatót is végeztem. A munkáimból kifolyólag rengeteg operaházban jártam a világban, kicsiben, nagyban egyaránt, nemcsak mint újságíró, hanem sokféle minőségben, tehát elmondhatom, hogy van rálátásom a nemzetközi színtérré. Néhány évvel ezelőtt Andrejs Žagars meghívott tanácsadónak a rigai operához.

– Valószínűleg nem volt azonnal népszerű...

– Jó megjegyzés... Eleinte biztosan utáltak: jön a nagyképi „nyugati”, többet keres mindenkinél, és havonta három napig tanácsokat osztogat... De ez hamar megváltozott, amikor látták a hasznomat. Marketing, imázsépítés, casting – ilyenfajta területeken javasoltam fejlesztéseket. Egy évre rá dramaturg lettem, és kialakítottuk az ottani dramaturgiát.

– Mit csinál pontosan?

– Németország kilencven (!) operaházában mindenütt van öt-tíz dramaturg. Nagy részük a programfüzet megírását tartja fő feladatának. Pedig a komoly dramaturg a kezdetől a végéig jelen van a produkciók-

ban, és közvetlenül, szorosan együttműködik a rendezővel. A programfüzet mellékszál, amit éjszakai műszakban meg tud csinálni. A dramaturg a külső, kritikus szem és fül. Ő adja a szükséges háttérrel a produkcióhoz – egy rendező nem mindig olvas el mindent, a művészeti, irodalmi, filozófiai háttérrel a dramaturg hozza. Megvitatják az előadást, jelenetről jelenetre. Végigbeszéljük a figurákat. A *Don Giovanni*hoz például írtam egyfajta életrajzi szótárt: minden figurának megírtam a két-három oldalas „életrajzát” – ennek alapján dolgoztuk ki az értelmezést, és így dolgoztunk az énekesekkel.

– *Logikus volna, hogy előbb-utóbb rendezzen.*

– Nem hiszem, hogy fogok. Jobban szeretek így, csapatban dolgozni. De ki tudja. Most Puccini *Triptichon*ján dolgozunk egy rendezővel, és olyan szorosan együttműködünk, hogy néha egy-egy próbán én helyettesítem. Ez alatt a magyarországi két hónap alatt talán kettő kivételével minden egyes próbán jelen voltam. A dramaturgia tehát nem irodai, asztali munka, néhány könyv elolvasása és cikk megírása, hanem aktív részvétel az alkotói folyamatban.

– *Milyen volt a magyarországi munka?*

– Talán a legszokatlanabb élmény az életemben, valódi paradoxon. Egyrészt szinte mindenki, az adminisztráció, a muzsikusok, a kellékesek, a technikusok, mindenféle munkatárs rendkívül kedves volt. Remek időket töltöttünk együtt. Ugyanakkor valószínű, hogy mindenki boldog lesz, ha elmegyünk. Azt hiszem, úgy gondolják, túlságosan sokat vártunk el mindenkitől. A munkáról alapvetően más felfogásunk van.

– *Mi tette Rigát nemzetközileg is nagy hírű, látogatott, jól működő, friss intézménnyé?*

– Nagyon sok minden. Először is kellett egy vezető, akinek nemcsak hatalma van, hanem bátorsága és eltökéltsége a döntéshez – a nehéz és radikális döntésekhez is. Határozott céljai kell legyenek annak érdekében, hogy folyamatosan javuljon a színvonal, minden szinten – az előadások minőségétől a legutolsó kiszolgálótevékenységig. Mondok egy példát, a legegyszerűbbet. Egy jól működő operaházban adótnak veszi az ember, hogy a színpadot naponta akár kétszer-háromszor is takarítják, felmossák. Másképp nagyon kellemetlen az ott dolgozó művészeknek, de akár veszélyes is lehet. Ha nem így van, ezt egyszerű megváltoztatni. A vezető megmondja a megfelelő személyzet vezetőjének, hogy takarítsa a színpadot. Mindenki mindig meg tudja indokolni, miért nincs takarítva, de ez nem számít: ki kell takarítani, és kész. Ha nem történik meg, a felelőst elküldik az állásából. Rengeteg ilyen „apróságból” áll a munka. Például hogy a díszletek mozgatása csendben történjék. Vagy olyan alapelv, hogy a díszletelemek pontosan illeszkedjenek, ne legyen köztük öt-tíz centis hézag, hiszen a közönség látja, meg ez is veszélyes lehet. Ez mind munkamorál kérdése. Számtalan eleme van a jó működésnek, hiszen az operaprodukció nagyon bonyolult tevékenység, és az opera nagyon hisztis műfaj. Például művészi szempontból döntő, milyen a szerződési rendszer. Ha valakinek határozatlan idejű szerződése van, természetes, hogy azt hiszi, mindent megtehet. Ha viszont tudja, hogy két év múlva esetleg nem kap újabb vagy ugyanilyen jó szerződést, egészen másképp fog viselkedni. Nyugaton ez a világ legmagátólértetődőbb dolga. Természetesen a takarítástól az áriáig minden a vezetésen múlik. Az is, hogy ha a zenekarban valaki hallhatóan

nem jól fúj, akkor azon ne jót mulasson a kolléga, hanem legyen mindenkinek kellemetlen és kínos.

Azt mondhatom, hogy Rigában sikerült nagyon jól rendbe hozni a működést. Én azért is dicsérhetem, mert nem vagyok lett. Nemrégiben nemzetközi útikönyveket forgattam, és ezek közül több is úgy említi a rigait, mint a legizgalmasabb, legprogresszívebb operaházat Kelet-Európában. Nagyon fontos, hogy Žagars sokat utazik, és nagyon aktívan tanul mindenből, mindenütt – pontosan tudja, mi az, hogy friss, energikus, modern operaház. Az eddig említettek mellett az is a titka, hogy olyan csapatot épített föl, amelynek tagjai becsülik egymás munkáját, és egyfelé húznak. Nincsenek klikkek és egymásra féltékeny csoportoskák, tehát az energiák nem forgácsolódnak el területi harcokban. A politika sem szűrődik be az intézménybe, és belső politizálás sem köti le a figyelmet.

Hogy a hangulat valóban jó, részben az is bizonyítja, hogy azok a hírességek, akik jelentősen alacsonyabb gázsziért is fellépnek nálunk, kivétel nélkül azt mondják: hívjatok, visszajövünk ennyiért is, ha tehetjük. A közönséget három dolog vonzza külföldről is: a magas művészi színvonal, a friss felfogású előadások, és a jó hangulat, amelyet ők is megéreznek.

A hírnév egyébként kicsit veszélyes is! Amikor ősszel itt, Budapesten tartották az Opera Európa-konferenciát, amelyen én is mindig részt veszek, megint sokan mondták: „Ó, a rigai opera! Feltétlenül eljövök, mert annyi jót hallottam róla!” Tehát nem elég eljutni egy magas szintre, hanem a nagy és folyamatos feladat: megfelelni az immár magas elvárásoknak! Éspedig nemcsak kivételes alkalmakkor, hanem minden egyes nap...

– *Žagars itteni Rózsalovagja mennyire jellemző a rigai operára?*

– Csak részben. Hagyományosabb, mint az előadásaink általában.

– *Miért?*

– Ez egy nagyon bonyolult, nagyon érzékeny opera, amely rendkívül nehezen tűri a rendezői transzponálást. Ha más korba, más stílusba helyezik, nagyon könnyen darabjaira hullhat. Én összesen két vagy három produkciót láttam, amelynek ez úgy sikerült, hogy nem ártott a darabnak. Az egyik a méltán legendás Ruth Berghausé volt, aki radikálisan nyúlt hozzá, elképesztő háttértudással, és minden szavát, szótagját gondosan kielemezve alakította ki a felfogását. És persze adótnak vette, hogy a néző is kívülről tudja a darabot. Nyilván nem az átlagközönségnek szólt.

– *Kortárs operát nemigen játszanak Rigában.*

– Nem, alig. A közönség még elég bizalmatlanul fogad mindent, ami kortárs. Majd lassacskán.

– *Érdekes, hogy egy publikum, amely szereti a „modern” rendezéseket, a kortárs zenét nehezen bírja. Miközben egy rendkívül muzikális, zenével átitatott országról van szó.*

– Igen, még a *Ring* is kihívást jelent. Van egy nagyszerű *Rajna* kincsenk, amelyet 2006-ban rendezett számunkra Stefan Herheim. A kortársi színpadképet könnyen befogadják, mert a vizuális kultúra és a progresszív színház is nagyon erős Lettországon. Az emberek nagyon szegények, ám a színházak minden este tele vannak.

De a messziről jött ember azt mond, amit akar... Jöjjenek el Rigába, lássák saját szemükkel!

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: RÁCZ JUDIT

Kutszegi Csaba

Tavaszi és napsütés

KONTAKTHOF. MIT TEENAGERN AB '14'.



Jochen Viehoff felvétele

A lapon a fülembé mászott a bécsi Tanzquartierban látott Pina Bausch-darab egyik folytonosan visszatérő dekadens-szентimentális dala, a „Frühling und Sonnenschein...” kezdetű. A múlt század harmincas éveinek stílusában (és nyilván akkortájt) íródott dalocska önmagában olyan hatást ér el bennem, mint ha az *Utas és holdvilág* olvasása közben a *Szomorú vasárnapot* hallgatnám. A *Kontakthofot* átható alaphangulat is hasonló: dekadencia, halálvágy kontra életszeretet, életöröm, bölcsesség, derű – mindez összekuszálódott, bonyolult együtthatásban. Az előadásnak nincs egyetlen olyan pillanata, amelyben az örömet vagy a humort ne lengené be egyfajta alapszomorúság, viszont a mélabú, a zokogás, a szerelmi bánat és a magány is úgy tűnik fel, mint a csodálatos élet egy-egy megismételhetetlen, máskor, máshol nem átélhető, egyedi ajándéka. Pina Bausch munkái mellett még számos egyéb elentmondást rejtenek.

Itt van mindjárt maga a *Kontakthof* története. Az eredeti verzió 1978-ban készült, az első, 2000-es felújítás a „mit *Damen und Herren ab '65*” alcímet viseli, és ennek megfelelően hatvanöt éves és még idősebb hölgyek

és urak adják elő. A 2008-as tinédzser-változatban kamaszok és ifjak lépnek fel, és paradoxon, hogy a két csapat lépésről lépésre, grimaszról grimaszra ugyanazt mutatja be. Ezek szerint, ha szerelemről, magányról, társkeresésről van szó, semmi különbség nincs nagymamák és unokáik érzésvilága között? Ezek szerint nincs. Igaz, a nagymama korúak kamaszos érzéseiről mi Örkény István *Macskajátéka* óta eleget tudhatunk, mégis megdöbbentő szembesülni vele, hogy eltelik ötven év, és az égvilágon semmi lényeges dolog nem változik meg az emberben, legfeljebb a külsejében... De ezt hagyjuk! Az viszont elgondolkodtató, hogy Pina Bausch hatvannyolc éves korában, egy évvel a halála előtt érezte szükségesnek, hogy ezt – sajátos újra-felújításával – megfogalmazza.

Nem paradoxon, hanem kiáltó, szinte hihetetlen elentmondás, hogy Bausch mindkét felújítását profeszionális előadó-művészi képzettséggel nem rendelkező civilekkel vitte sikerre. És nem pusztán közönségsikerre, hanem valódi *szakmai* sikerre, amire abból következtetnek, hogy a színpadon Bausch szándéka – láthatóan – minden apró részletben maradéktalanul meg-

valósult. És ha nem tudnám, kiket látok, azt hinném: vérbeli profik játszanak egyszeri kísémbereket.

Pina Bausch az előadás kísérőszövegében azt írja, hogy a Kontakthof olyan hely, ahol emberek találkoznak, hogy kapcsolatba kerüljenek egymással; ahol megmutathatjuk önmagunkat, de gátlásaink gúzsba is köthetnek; ahol tele vagyunk félelemmel, vággyal, csalódással, kétséggel; és ahol részesei lehetünk az első tapasztalásnak, az első kísérleteknek. Azt már én fűzöm hozzá, hogy ez a hely – ahol mindezek ezerszeres nagytáncban, felfokozott érzelmkavalkádban, szűk keresztmetszetben felgyorsulva jelennek meg – csakis a táncterem lehet. Ettore Scola *A bál* című, Jean-Claude Penchenat írása alapján készült, 1983-as filmje is ezt az alaphelyzetet aknázza ki, csak míg a filmben a táncterem közösségén átszáguld a történelem, Bausch megmarad kizárólag a „belső emberinél”. Különség még, hogy a *Kontakthof*-ban szövegek is szép számban felhangzanak.

Az előadás elején tizenhárom pár egy sorban ül a színpad-táncterem végében. Egy lány előrejön a rivaldáig, megáll szemben a közönséggel, haját hátrasimítja, majd komoly ábrázatára hirtelen mosolyt erőltet. Aztán kilencven fokot elfordulva, teljes test- és arcprofilját is megmutatja. Visszafordulva, két kinyújtott karját előre megemeli, tenyerét lefelé fordítja, és visszamegy a helyére. Három másik lány következik, utána egy fiú, majd az összes fiú és az összes lány – mindnyájan végigcsinálják a „bemutatkozó” mozdulatokat. Közben szól a dekadens dal. Szinte nem csinálnak semmit, de a különös hangulatú vonulásokkal, gesztusokkal és mimikával (és a profilba fordulással) mintha a nagybetűs Élet nyilvántartásába vétetnék magukat. Néhány perc alatt kialakul az egész estére jellemző alaphangulat, és átérezhetővé válik a színpadi események nyugodt tempója is, amelyre a nézőnek rá kell hangolódnia, ha néhány órára bele kíván csöppenni a groteszk-furcsa Pina Bausch-i világba.

Ék alakú csoportba szerveződnek a táncklub tagjai, és szteppes-lépegetős kombinációt mutatnak be egyszerre, melynek végén az egyik lány hisztérikus nevetésben tör ki, majd hirtelen csöndben elterül a földön. Újabb és újabb, gondosan felépített jelenetek követik egymást, mindegyikben lejátszódik egy-egy finoman extrém akció, bennük kapcsolatok meglétére, kialakulására vagy éppen hiányára derül fény, és persze a markánsan egyéni karakterjegyekből is egyre több megmutatkozik. Egy fiú például döglött egérrel ijesztget egy lányt, egy másik hölgy a zongora hangjaira kéjes hangokat hallat, egy társa hörgős-vonyítós „énekszámot” ad elő mikrofonba – az ösztönök ragályosan terjedő felszabadítása játékos kölcsönös fájdalomkóroszásba torkollik. A jelenetek olykor lassan épülgetnek, máskor meglepően és mulatságosan törnek elő. Egy gyors dzsesszszámra például a két oldalra, egy-egy széksorba nemek szerint elkülönült társaság artisztikusan rángatózni kezd, miközben a fiúk sora fokozatosan, de kitartóan rányomul a lányokéra.

Csupa olyasmi történik a színpadon, amire rámondható: ügyesen szcenírozott, hangulatilag megalapozott, jól eljátszható blöff. De Pina Bausch kitartó és következetes a „blöffök” felvonultatásában, variálásában, olyanmódon, hogy félóra elteltével már megfogalmazódik bennem a szuperközhelyes gondolat: az élet maga is

ilyen hitelesnek tetsző blöffök sorozata, csak a benne „fellépők” még komolyabban veszik a szerepüket. Vajon mivel éri el Bausch, hogy ez a közhelyes tartalom és a tőle már régóta ismert formai megoldások hosszú, elnyújtott alkalmazása nem válik felszínes manírrá, nem fullad az érdektelenség unalmába? Vagyis mitől hiteles a *Kontakthof*, akárhány évesek játsszák?

A válasz két kulcsfogalma a következetesség és a kidolgozottság. A Lajtán innen gyakran azzal rontjuk el a jól induló kísérleteket is, hogy nincs merszünk következetesen alkalmazni, végigvinni a figyelemre érdemes alapképletet, és *noch dazu* hajlamosak vagyunk az apró részleteket elnagyolni, az „unalmas” következetességet felszínes attraktivitásra cserélni. Pina Bausch szándékosan és következetesen húzza az időnket, mert ezzel tudja elérni azt, hogy a néző egyre inkább beleágyazódjon a színpadi világba, egyre otthonosabban értse meg annak folyamatait, és érzékeli-értelmezza a figurák közötti hol bizarr, hol csak szokatlan metakommunikatív jeláramlást. Ha nézőként figyelmet, teljesítményt fektet a jelenség tanulmányozásába, akkor igyekszem végig partner maradni, mert sajnállok elhajítani több óra összpontosítást. Ez a szellemi interaktivitás csak akkor működhet, ha az alkotó makulátlanul korrekt: csak utolsó kisujjig kidolgozott, koncepciózusan megrendezett jeleneteket tár a publikum elé.

Pina Bausch egységes játéktípust alakított ki. A huszonhat előadó közül egy sem esik ki a szerepéből, senki sem privatizál kifelé, a publikum felé. Még a diszkrét nézőmoleztáló részek is láthatóan rendezői utasítások alapján zajlanak, miközben a szereplők egyénisége is kellő bájjal megjelenik. (Egy lány például többször is ugyanattól az első sorban ülő úrtól kér fél eurót, hogy a színpad szélén álló elektromos hintalovacska beindíthassa. Amikor végre sikerül elindítania a masinát, a magányos lányok sorba állnak, hogy csöndesen elmaszturbálgathassanak rajta.)

Bausch a lassúság következetes végigviteléből is erényt kovácsol. A nem rövid első felvonás és egy alapos szünet után megingathatatlan nyugalommal kezd – ugyanolyan lassan, mint az első részben – le-, illetve visszabontogatni mindazt, amit korábban felépített. Képek, jelenetek ismétlődnek más-más előjellel, térformák, mozdulatsorozatok motívumai kapnak újabb ki- és lefejtést, régen látott akciók is újra lejátszódnak. Például az egérrel ijesztgető fiú is újra vadul rázza a döglött kisállatot a lány arca előtt, de hatást már nem ér el. Az ifjú hölgy, akin két felvonás összes tapasztalata átszűrődött, nem fél, nem rohan el sikoltva, csak áll, rezzenéstelen arccal, rezignáltan. Ez az előadás egyik legbölcsebb, mindamelllett legfájdalmasabb pontja. Az idő könyörtelen múlásáról szól. Arról, hogy változnak az idők, és mi is változunk bennük.

Pina Bausch élete hamar eltelt. Halála óta az együttes művészeti vezetői (Dominique Mercy és Robert Sturm), valamint a *Kontakthof* próbavezetői és betanítói (Bénédicte Billiet és Josephine Ann Endicott) kitűnően dolgoznak. De nem kétséges, hogy a legendás Mester után maradt úrt nem lesznek képesek betölteni. Ráadásul Wuppertalból, a helyi kultúrafinanszírozók háza tájáról rossz hírek röppennek fel. Lehet, már nem sokáig lesz alkalom jól karbantartott Pina Bausch-darabot élőben látni.

Halász Glória

Vattacukorfalat

FELHÓMAN

Pataky Klára koreográfiájának címszereplője nem létezik. Pontosabban annak a szemet és elmét vakító művilágnak a teremtménye, amely körülveszi a ma emberét, a ma nőjét. Reklám (az előadásban KELÁRM), divat, a magazinok életvezetési tanácsai. Felhóman bárki lehetne, akire ráhúzzuk a vattafejet.

Az előadás címe már önmagában sokat elárul a figuráról és magáról a jelenségről: a „felhő” mellé a „man” társul, a magyar nyelvtől való idegenségével és fellengzősségével. Így Felhóman (Szász Dániel), aki a koreográfia nagy részében felhőfeje alatt láthatatlan marad, a Batman, Spiderman és Superman sorba illeszkedik. Nézzük, miféle természetfeletti képességekkel rendelkezik, és kiknek az érdekében használja őket: Felhóman lényegében tükör, annak a nőnek a média által eltorzított személyiségét tükrözi vissza, aki benne akarja látni a tökéletes társat. Tehát nem ment meg semmitől, legfeljebb szembesít, de ennek az előadásban legkevésbé sem pozitív a kicsengése. Természetfölötti képessége azonban igenis van: olyan elérhetetlenül tökéletes, ahogyan azt a reklámok és divatlapok sugallják. Pontosabban: ahogyan azt a nő a férfira vetíti, majd a felhőfej szertefoszlása után csatlódik a valódi arcban. Pataky Klári koreográfiájának valós hőse a Kántor Kata által életre keltett nőfigura. Zöld ruhájában a kezdeti káoszban megejtően természetes, mind a jelenléte, mind a mozgása, később, miután beszippantotta a marketing, már ő maga gerjeszti a káoszt. Felhóman először szinte láthatatlanul van jelen: széken ülve kúksol a kívül-belül állapotában, hiszen egyrészt a történéseken kívül marad, másrészt belül van, mert ő maga a színen látható világ egyik kreálmánya.

Az előadás három további szereplője (Dányi Viktória, Egyed Beáta, Mikó Dávid) afféle celebvilágbeli mitológiai karként kíséri az eseményeket. Megjelenésükben és kísérőzenéjükben egyszerre van jelen az archaikus és a modern, a barokk és a dzsessz hangulata, előbbi a forma, utóbbi az improvizáció szintjén. Visszatérő elem, hogy mintha kifutón, végigvonulnak a színen, majd groteszkké facsart trendi mozdulatok kíséretében kér-



Köncz Zsuzsa felvétele

Kántor Kata, Mikó Dávid és Dányi Viktória

dezik meg: „tudta, hogy?” Utalva az extravaganciára és különcségre, ami bár lehet értelmetlen, ma az egyetlen útja az érdekessé válásnak. És ha a kérdésre tökéletesen banális is a válasz, a felütés alkalmas a figyelemfelkeltésre. A görög tragédiákból Pataky Klári koreográfiájába „időutaztatott” kar különféle módokon kíséri az eseményeket: cinikusan kommentál, ördögi Cupidóként irányítja egymáshoz a szereplőket, vagy – utalva a Felhómanek és az efféle kapcsolatok relativitására – tagjai

időnként szerepet cserélnek a pár egyik-másik tagjával. Jelenlétüket gyakran kíséri a falra vetített KELÁRM felirat (a „reklám” szó betűinek felcserélésével született betűsor), ami szintén a médiazagyvalék dekódolhatatlanságára utal: a fejekbe ömlesztett, agyakat átmosó áram csupán hatáskeltő eszköz, de nincs semmi értelme, elemei (és szereplői) felcserélhetőek. Más kérdés, hogy ez az egyébként szellemes formai elem kiszámíthatóvá teszi az előadást, ahogyan a kar ehhez kapcsolódó és visszatérő szerepeltetése is. És mivel Felhőman és a zöld ruhás lány jelleme sem fejlődik-fejlődhet jelentősebben, az előadás fontos témafelvetése és humora ellenére sem képes egyenletes erővel hatni. Ereje egyébként könnyedségében rejlik, amelyet éppen az ismétlések törnek meg. A két főszereplő személyiségében egy-egy élesebb váltás figyelhető meg: Felhőman formailag természetesen akkor változik, amikor lekerül róla felhő-álarca, és egyre intenzívebben menekül és áll ellent a lány ragaszkodásának, a zöld ruhás lány pedig a rejtőzködő, tartózkodó magatartást levetkőzve válik édes ragadozóvá. Többféle szint nemigen tudnak felmutatni, így leginkább egy kiegyenlített töltésű kapcsolatot vagy egyoldalú függést ábrázoló szál párhuzamosan fut, olykor egymásba fonódik, de alapvetően mindkettő önállóan is értelmezhető: az egyik a már említett mediatizált álvalóság, a másik az átlátszó, felelősséget vállalni képtelen férfi és a kapcsolataiban is önmegvalósító, azokhoz görcsösen ragaszkodó nő relációja. Utóbbit persze alátámasztja, megokolja az előbbi.

Az ókori tragédiákban a kar értékel és magyaráz – akár ehhez, akár (számuk miatt) a sorsfonalszövő párkához hasonlítjuk Pataky Klári feketét viselő hármascsoportját, elmondhatjuk: az ő felületes és kerge világuk egyben a mai kapcsolatok alfája és ómegája.

Szimbolikus, ahogy a lány a Felhőmannel való első érintkezésekor a férfi fejének fodrait mint vattacukrot csipkedni és majszolni kezdi. A nő felfalja szeretetével a passzív férfit. Később többször az ölébe vetve magát, lábaival átkulcsolja a derekát, miközben a kar az „I love you” szólamot ismétli. Az előadás nem ad alternatívát: azzal, hogy egy kapcsolatot metaforikusnak és tipikusnak mutat, ráadásul mindennek a magyarázó közegét is pontosan és találóan megfesti, egyértelműen halálra ítéli a nemek ma lehetséges viszonyát. A gépiesen ismételt „I love you” pedig a szerelem felületességére és kérészerűségére utal – amikor az inkább a szerzés és a kapaszkodás szükséglete, mint a léleké. A Szász Dániel alakította szuperhős előbb mint báránnyelű, majd mint viharfelhő van jelen, végül felhőtlenné válik. Utóbbi nem mondható el az előadásról, bár a felhők – a darab közvetítette igazság miatt is – gyűlnek a nézők feje felett.

FELHŐMAN (MU Színház)

Konzultáns: Lóky Tamás. **Jelmez:** Nagy Viktória. **Fény:** Szirtes Attila. **Koreográfia:** Pataky Klára. **Táncolja:** Dányi Viktória, Egyed Beáta, Kántor Katalin, Mikó Dávid, Szász Dániel.

Philippe Decouflé, a francia kortárs tánc fegyvergyereke a 2003-ban készült *Solo* című produkcióját hozta el a Temps d'Images fesztiválra, mely immár ötödik alkalommal tűz műsorra egyedi vizuális megoldásokkal kísérletező, műfaji határokat felülíró produkciókat. Decouflé – több mint tíz évvel a *Triton* Erkel színházi sikerét követően – harmadik alkalommal járt nálunk, és most sem kellett sikerélmények nélkül hazatérnie.

A *Solo* hagyományos értelemben nem tekinthető szólonak: az előadásban nincs olyan pillanat, amikor Decouflé egyedül lenne a színen. Jelen van a technikai stáb, a kamerák mögött dolgozó operatőrök, balra ül a zenész, aki többféle fúvós hangszereken játszik, és improvizál a felvételtől elhangzó zenei alapokra. Jobb oldalon pedig néha megjelenik az öltöztető, aki ruhákat pakol és rendezkedik.

Decouflé nem csupán táncosként működik: előadást vezet és kommentál, mint egy konferanszié, máskor a táncos jelenetek közötti intermezzókban produkálja magát, mint egy bohóc. Saját egyéniségéhez idomítja tehát a szóló műfaját, mely ez esetben nemcsak hogy nem szóló, de nem is egyértelműen tánc. Nehéz pontosan definiálni, hogy mit látunk: az előadás tánc- és pantomimjelenetek, illetve bohóctréfák együttese, melyet a videotechnika segítségével megbúvólt látvány, az erőteljes fények és a zene egymásra hatása tesz különösen egyedivé. A műfaji sokszínűség nem szokatlan Decouflénál, hiszen a cirkusz irányából érkezett a tánchoz: tizenéves korában cirkusziskolába járt, az École du Cirque-ben tanult, és a világhírű pantomimművész, Marcel Marceau tanítványa volt. A cirkusz világa és a műfaj iránti vonzódása szinte minden előadásában megjelenik, így van ez a *Solo*-ban is. Bár a játéktér nem porondot idéz (mint annak idején a *Triton*-ban), az előadás műfaji eklektikája mellett a jelenetek cirkuszi dramaturgia mentén szerveződnek, és épülnek egymás mellé. A tételnek vagy önálló etűdöknek tekinthető részek jól felépített sorrendben, mint cirkuszi attrakciók követik egymást: egyre látványosabbak és meghökkenőbbek, a hatáselemek fokozásával mindinkább lenyűgözik a közönséget. Decouflé igazi kameleon, sokféle alakban és többféle szerepben jelenik meg jelenetről jelenetre. Az előadás technikai és optikai trükkök segítségével építkezik, így könnyen érezhetjük azt, hogy szemfényvesztést látunk, hogy a táncos újra és újra megtéveszt, átver bennünket. Megmutat vagy elkezd valamit, majd – a várakozásokkal ellentétben – egész más irányban folytatja a produkciót.

A kezekre és lábakra fókuszáló bevezető jelenet után a főszereplő magyar nyelven köszönti a közönséget, és felkonferálja saját előadását. Majd egy hosszabb értekezést hallgathatunk meg a szóló műfajáról, amelyből – mintha ez a szólótánc műfajának ismeretlen arisztotelési definíciója volna – megtudhatjuk, hogy a szólónak van eleje, közepe és vége, hogy a szóló az én belső világába enged betekintést, de azt is, hogy az embernek nem könnyű saját magát eltáncolni. Végül a közönséget arra bátorítja, hogy nyilvánítson véleményt, éljenezzen és kiabáljon, tetszés esetén lábbal doboljon, sőt, akár táncra is perdüljön. Ez a gondolatmenet máris ügyes trükknek és a szemfényvesztés részének tekint-

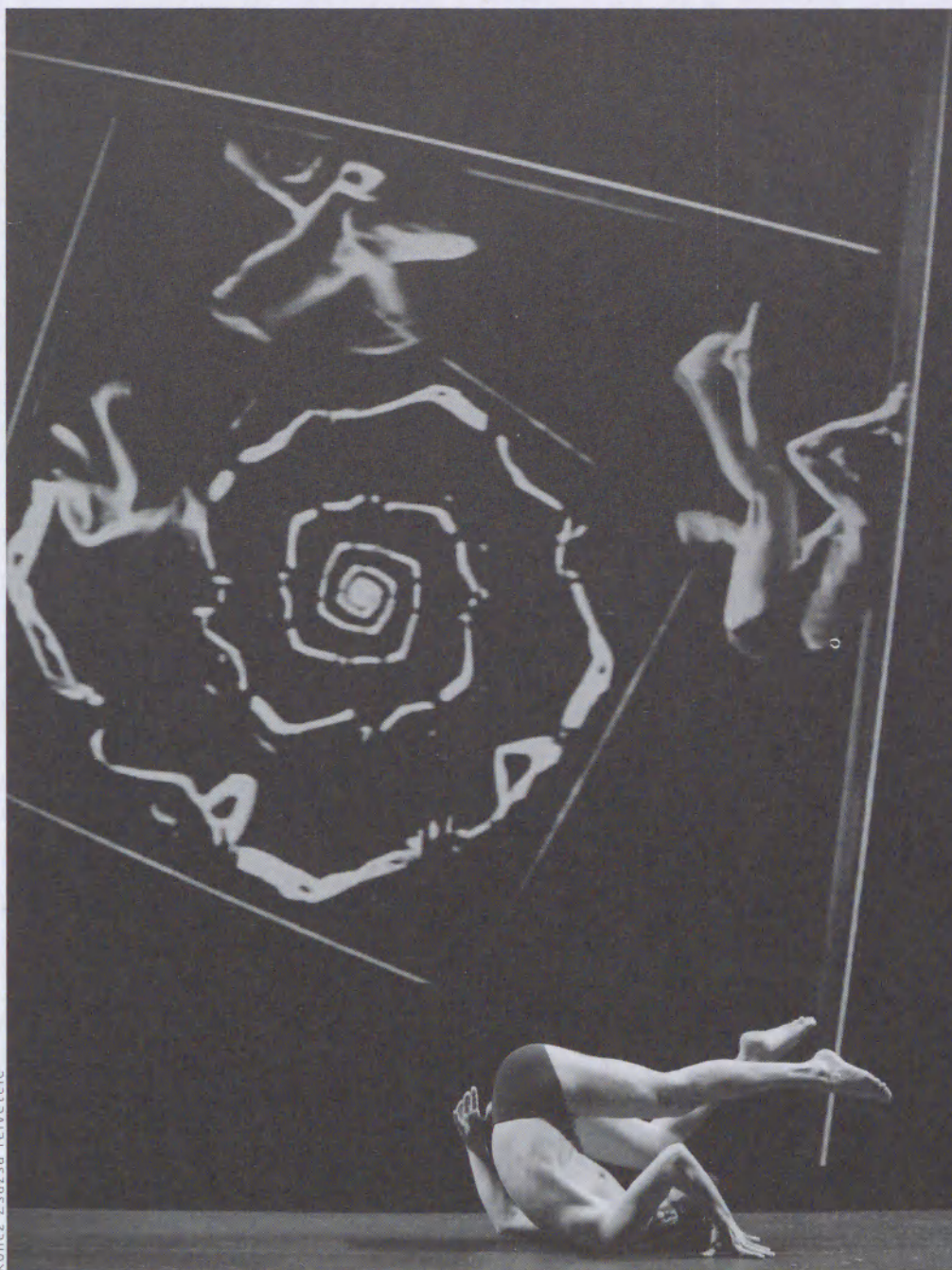
Kelemen Orsolya

Szórakoztató szemfényvesztés

SOLO

hető, hiszen csak az a dolga, hogy felcsigázza az érdeklődést: az alkotóstab lepődne meg legjobban, ha a közönségből bárki szó szerint értelmezné az elhangzottakat. Éppilyen félrevezető az a jelenet is, amelyben Decouflé családi fényképeket mutogat: felmenőit, gyermekeit és elmúlt évtizedekben készült saját fotóit láthatjuk. Ez a felvezetés azt sugallja, hogy az előadás életrajzi ihletettséggű, megismerhetjük belőle a táncos múltját és magánéletét. De ezt a szálát ezzel el is felejthetjük, mert Decouflé családja és élettörténete nem kerül többé elő, viszont jót nevehettünk a fotókon és a hozzájuk kapcsolódó kommenteken.

Az etűdök egyik csoportjában Decouflé a középre helyezett vászon előtt mozog. A táncos alakja, a vászon látható árnyéka és a technika segítségével megsokszorozott, különféle szögekben elfordított tükröképei izgalmas alakzatokat hoznak létre: képes törpévé vagy óriássá alakulni, végtagokat növesztetni és mulatságos alakokat öltetni. Előfordul, hogy az árnyék amőbaszerű alakzatokat formázva teljesen függetlenedik a táncostól, de a technika segítségével Decouflé tud magával versenyt úszni vagy futni, képes megsokszorozott önmagát csigavonalba vagy spirálalakba rendezni. Emlékezetes az is, amikor a vászonra vetített színes házak mindegyikében ő van, vagyis önmagából épít várost. Megragadhatatlannak, illékonyknak látszik az egész, folyamatos érzéki csalódások érnek bennünket. A jelenetek másik csoportjában Decouflé a jobb oldalon lévő asztal mögött üldögél. A szí-



Köncz Zsuzsa felvétele

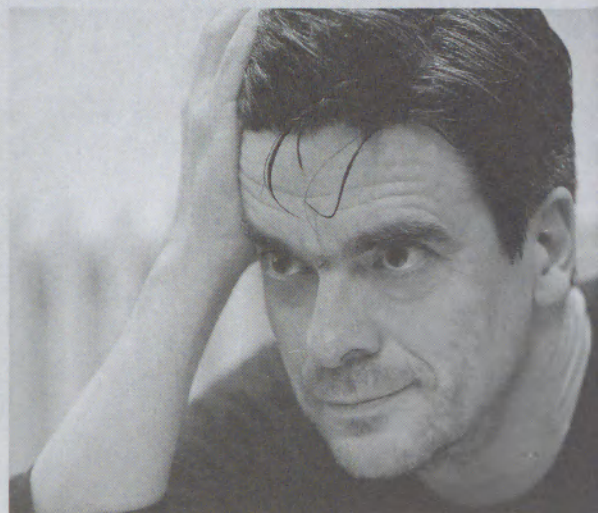
nes asztal bűvészkellék, váratlan helyeken nyitható, rejtett fiókjai vannak, melyekből különféle varázslatos dal-lamok szólnak. Itt Decouflé kezei duettet táncolnak, de kiválóan tud arcjátékkal és mozdulatokkal szerelmes dalt is viccesen illusztrálni vagy különféle gesztusokkal filmbejátszást parodizálni.

Az attrakció működik, az előadás varázslatos és lenyű-göző, bár a vászon előtti jelenetek az előadás második felében már kevésbé hatnak meglepetésszerűen. Változnak a fények és az alakzatok, de a technika ugyan-az, így a jelenetek olykor ismétlésnek tűnnek. Van ebben Decouflé részéről némi narcisztikus magamutogatás, de az igazat megvallva a cirkuszi dramaturgiában ennek

is tökéletesen helye van. Decouflé szórólapon szereplő Descartes-ferdítése, a „táncolok, tehát vagyok” gondolata remek önmarketing, és inkább humorként és ironia-ként fogható fel, nem érdemes mögötte mélyebb gon-dolati párhuzamot vagy rejtett metafizikai összefüggé-eket keresni. A táncos elbűvölni és szórakoztatni akar, és ez sikerül is neki. A szóló az önreprezentáció leg-tisztább műfaja, Decouflét mégsem könnyű jellemezni – átváltozóművész, akinek lételeme a színpad, elvárja, hogy mindenki csodálja, imád a középpontban lenni, játszani, szórakoztatni, nevetetni, kísérletezni, illúzióba ringatni. Táncos, komédiás, artista, bohóc, tornász, pan-tomimművész, filmsztár. Mégiscsak egy mágus.

Szerencsés, vén gyerek vagyok

BESZÉLGETÉS PHILIPPE DECOUFLÉVAL



Koncz Zsuzsa felvétele

– „Nem mondhatom magam a tánc odaadó férjének, hi-szen számos szerelmemmel frigyre lépek, és egynek sem fo-gadok örök hűséget. Úgy érzem, az én szükségleteimet nem tudja kielégíteni egyetlen művészi forma. Szeretem keverni a varázslatokat” – írja Alwin Nicolais.¹ Mi a helyzet Philippe Decouflé „szeretőivel”? Követi a poligám mestert?

– Rengeteg szeretőm van. Bár a tánc az én szótáram, s benne a mozgó testek a szavak, azt gondolom, nem vagyok igazán jó koreográfus. Amit Alwintól tanultam, az a tánc, a zene, a film, az illatok, a világítás, a kosztü-mök és a technika összeadódásából megszülető show, amely soha sem egyetlen ember műve, hanem mindig csapatmunka. Mostanában nem igazán nézek már táncelőadásokat sem. Szívesebben megyek kiállításra. A képekkel, a szobrokkal táplálkozom, azokat emész-tem.

– 1983-ban, huszonekét évesen megnyerte a fődíjat az ak-kor egyre nagyobb hírnévre szert tevő baignolet-i koreográ-fusversenyen, és megalapította az együttesét.

– Igen, de nem koreográfusként kezdtem a pályám. Bár az első filmemben, a *Kaleidoskopban* táncoló em-berek szerepeltek, de elsősorban a mozi, a technika, a látvány érdekelt. A későbbi filmek [*Codex*, *Decodex*, *Ab-racadabra* – A szerk.] elkészítésekor szintén az izgatott, hogy a báb- vagy rajzfilmfigurának mutatkozó ember-

alakok miféle „képtelenségeket” tudnak végrehajtani, miféle elképesztő cirkuszi mutatványokkal kápráztat-nak el. Az álmaim inspirálnak. Ha színpadra készítek valamit, akkor is az a vágy hajt, hogy olyan látványos show szülessék, amit csak elképzelni lehet. A mai tech-nikának köszönhetően ez egyre könnyebben megy.

– Honnan vezetett az út az álmok megvalósulásáig?

– Kifejezetten művelt szülők gyereke voltam. Az anyám riporter, az apám író, körbeutaztam velük Ma-rokkót, Líbanont. Mindig azt képzeltem, hogy hozzájuk képest nem vagyok elég okos. Anyám beíratott dzsúdo-ra, de az edző közölte, hogy vézna vagyok, keressek „in-tellektuálisabb” elfoglaltságot. Dühös lettem. Minden-áron a testemmel akartam kezdeni valamit. Először egy cirkusziskolában tanultam, majd mikor a híres film-ben, a *Szerelmek városában* (rendezte: Marcel Carné) megpillantottam a főhőst, tudtam, hogy pantomimot akarok tanulni. Marcel Marceau-hoz kerültem. Később éjszakai bárókban kezdtem el táncolni, azt igazán él-veztem, mert előtte számomra a tánc egyet jelentett az

¹ *Táncpoétikák. Szöveggyűjtemény a reneszánsztól a posztmodernig.* Szerk.: Fuchs Livia. Budapest, L'Harmattan, 2008.

unalmas, régimódi balettel. Szerencse, hogy találkoztam Alwin Nicolais-val és Merce Cunninghammal. Cunninghamtól nagyon tiszta, precíz technikát tanultam Amerikában. S egyik táncosnőjének a bemutatója rádöbbenett, milyen kifejező lehet a tánc. A mintegy másfél-két óras darabban egy kemény, zúzós rockot játszó gitárost táncolt körbe-körbe...

– A Codex, a Decodex, a Shazam, az Abracadabra, a Lyon Ballet számára készült Tricodex s a Triton clownok, tornászok, mutatványosok gyűjteménye. Úgy tűnik, otthonosan mozog ebben a világban. Mit jelent önnek a cirkusz?

– A cirkusz mindennek a keveréke. Nincs benne semmi konceptuális. Egyetlen célja a csoda. És a szórakoztatás. És ez az én igazi munkám. Az, amit szeretek: szórakoztatni az embereket. Nincs semmi különösebb üzenetem, kivéve egyet: a vidámságot.

– Készült egy portréfilm Decouflé világa címmel. A felvétel egy faragott emberalakokkal díszített képketrből válaszol a riporter kérdéseire. Talán ugyanabból, amit az Abracadabra című filmben is használ mint „képkivágást”, mint „teret” a táncosokat rögzítő kamera számára. Több szempontból is beszédes ez a momentum. Hol helyezi el saját magát a „keretek” közt?

– Mindenhol. Szívesen vagyok kívül is, belül is.

– S ha kívülről tekint a keretre, milyen Decouflé néz vissza ránk?

– Nem tudom. Nem igazán akarom látni. Egy szerencsés, vén gyerek vagyok. A sors kegyeltje, akinek a munkája és a kedvtelése egy és ugyanaz. Most például a meztelen testtel dolgozom, mert érdekel. Egy kabaré számára készíték előadást Párizsban, csupasz táncosokkal.

– Mi volt mind ez idáig a legbonyolultabb, legnehezebb munkája?

– Épp ez utóbbi. Sajnos az igazgató mindenbe beleszól. Hogy ezt lehet csinálni, azt nem. Ezt lehet mondani, azt nem. Nekem, aki megszoktam a szabadságot, ez szinte lehetetlennek tűnő vállalkozás.

– Mit szeretne megmutatni a meztelen testekkel?

– Érdekelnek az erotikus show-műsorok. Igyekszem tiszteletben tartani a műfaj „szabályait”, de közben érzelmeket rakok bele, hogy modern hangon tudjon megszólalni.

– Egyfelől tehát vonzódik a keretekhez. Másfelől azonban...

– Természetesen keretek nélkül nem lehet dolgozni. Néhányra azért szükség van, de azokon belül jó, ha szabad kezét kapok.

– Hogy született meg a Solo? „Keret” vagy „szabadság”?

– Negyvenéves voltam akkor, s épp füstbe ment egy amerikai felkérés. Látni akartam, képes vagyok-e valamit egymagam létrehozni. Vissza akartam térni egy egyszerűbb formához, jelenléthez. Azelőtt sosem szerettem bármit is egyedül csinálni, de egy japán utam során felfedeztem a trick-effektet. Ez lehetővé teszi, hogy bár magam vagyok, mégis duplikálódva, látványos és érdekes táncba kezdjek a képmásommal.

– Nem kockázatos a káprázatos show-k után egyedül színpadra lépni?

– Remélem, hogy nem.

– Sosem jutott eszébe tisztán táncelőadást csinálni, trükk és látványelemek nélkül?

– Önmagában a tánc nem érdekel eléggé. Nem látok benne semmi különösebben izgatót. A Solóban úgy érzem, mintha egy hatalmas hátizsák lenne a hátamon, ami elég nagy ahhoz, hogy abból bármit előkapva szabadon improvizálhassak.

– Nem próbált játékfilmet készíteni?

– Dehogynem. Úgy látszik, e téren egyelőre elkerült a szerencse. A vágyam valóban az, hogy egyszer egy nagyjátékfilmet forgassak. Egy láb nélküli főhőse lenne. Nem táncfilmnek szánom. A test érdekel, az, amit ez az ember elérhet, amiért küzd. Sok szex is lenne benne. Minden mást megcsináltam már. Az olimpiai játékok nyitó ceremóniáján ezernyi furcsa lényt mozgattam (Albertville, 1992), videoklipeket (New Orders, Fine Young Cannibals), reklámfilmeket (Polaroid, Dior) készítettem... Mindenem túl vagyok, amiben kihívást láttam. Egyébként meg azt teszem, amihez értek. Nincsenek különösebb ambícióim.

– Tanít?

– Párizsba visszatérve egy workshopot tartok diákoknak. Nemcsak a táncsal, hanem a többi művészeti ággal is foglalkozunk majd. Illetve a színpadi technikával: a világítással, a hideg és meleg fény kifejezőerejével, hogy hogyan lehet felfüggeszteni valakit... Sőt, politikával is.

– A beszélgetésünk elején azt mondta, nincs valós üzenete, amit át szeretne adni. Miért fontos akkor a politika?

– Hogy az emberek tudatosak legyenek, és észleljék, mi történik körülöttük a világban. Enélkül egy alkotó nem lehet meg.

– Akkor hát reflektálnak valamire a művei, tükröznek valamit, vagy sem?

– Nehéz lenne megmondani.

– Mit jelent önnek a szépség?

– Ollalá! Szépség! Igazi misztérium. A jelenlegi munkámban épp ez foglalkoztat! Hogy miért tekintenek az emberek valamit szépnek vagy visszataszítónak. Azt hiszem, ez kultúrafüggő. Kövér, vékony, meztelen... Melyik a szép? Nem tudom.

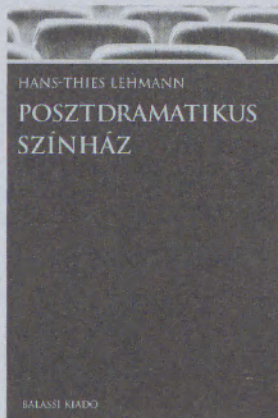
– És a gravitáció? Ha a falon mászkáló emberekre vagy a testekből formázódó abszurd gúlákra gondolok, kiderül, hogy önnél a gravitáció éppoly relatív, mint a szépség.

– Ez marceau-i hagyaték. Ő azt mondta: a pantomim a földön, a talajon történik, a táncosok viszont szállni, repülni akarnak. Ezért nem szerette a táncot. Szerinte ostobaság, mert mi emberek vagyunk, és nem repülhetünk. Ránk hat a gravitáció. Van súlyunk. Ennek ellenére én olyan alakokat képzelek el, akik a szoba falán vagy épp a plafonon mászkálnak – akárcsak Fred Astaire –, és örült mutatványokat végeznek. Az egyik nagy álmom, hogy egyszer megtapasztaljam a súlytalanságot.

– Melyik „könnyebb”: a művészi vagy a kommersz?

– Nagy baj, hogy a kettő közt mélynek tűnik a szakadék. Ahhoz, hogy igazán jól tudjunk csinálni, pénz kell. De a kommersz gyakran csak pénzt akar, a túlságosan művészi pedig érthetetlen a nézők számára.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE:
SZOBOSZLAI ANNAMÁRIA



Egy évtizede jelent meg Hans-Thies Lehmann könyve, a *Posztdramatikus színház*, mely a legfontosabb és talán legnépszerűbb kortárs színházelméleti munka ma a világon. Magyar fordítása csak most született, de a Lehmann által teremtett fogalom jó ideje már kritikai közbeszédünk része. Hogy a könyv új korszakot teremt-e a színházról való gondolkodásunkban vagy sem, vita tárgya. Könyve azt az új színházi paradigmát elemzi, melyet ő posztdramatikusnak nevezett el. Ez az új esztétika mára a magyar színházi kultúrában – elsősorban a fiatalok és/vagy függetlenek által művelt területén – szintén meghatározóvá vált. Összeállításunk a könyv megszületésének évfordulóját, a magyar fordítás kiadását ünnepli, Bernd Stegemann – Lehmann nézeteivel vitába szálló – több nyelven publikált írásával egészítve ki a dráma utáni képet.

A színház nem a boldogok szigetén lakozik

BESZÉLGETÉS HANS-THIES LEHMANN-NAL

– Több mint tíz év telt el könyve első megjelenése óta. Hogyan rajzolódott át az eltelt tíz évben a posztdramatikus színház panorámája?

– Egyfelől összességében meglepő módon igazolódni látszanak a posztdramatikus színházzal kapcsolatos vélekedések. Két évvel ezelőtt a *Theater Heute* című lap egyik számát arra az állításra fűzte fel, hogy a posztdramatikusság tíz éve uralja a színházzal kapcsolatos párbeszédet. Ez bizonyosan kissé túlzó kijelentés, mégis elmondható, hogy abból, amit a kilencvenes években leírtam, ma sok minden úgyszólván *mainstream*-má vált, és már nehéz megvonni a különbséget a között, amit német rendezői színháznak és amit posztdramatikus színháznak nevezünk. Azok a rendezők, akik ma szövegeket fragmentálnak, kórust építenek be munkáikba, akik erősen bevonják a közönséget, vagy montázsokkal dolgoznak, részint posztdramatikusnak nevezik saját munkáikat, de legalábbis egyetértenek azzal, ha akként nevezik őket. A Rimini Protokoll nevű csoport például saját honlapján is használja a „posztdramatikus” jelzőt munkái kapcsán.

Egyfelől tehát azt gondolom, a „posztdramatikus” jelző továbbra is hasznosnak bizonyul új színházi formák leírására. Az utóbbi tíz évben ugyanakkor számos olyan változás zajlott le, amivel a *Posztdramatikus színház*ban nem vagy nem elégségesen foglalkoztam. Ha például Laurent Chétouane és mások munkáira gondolunk, sokkal inkább a beszédaktus színházáról kell beszél-nünk, ahol a szereplő mint performer jelenléte a beszéd aktusát helyezi előtérbe, tehát nem az adott szerephez kötődő szöveget, hanem a színpadon beszélő

embert. A beszédaktus színháza a közönséggel való különleges kapcsolat kialakítására törekszik; nem egy bizonyos szerep ábrázolásán keresztül, hanem a színpadon beszélő ember sajátos jelenlétén keresztül. Egyesek ezt a szövegszínház új fajtájának tekintik, ám véleményem szerint ez tévedés, hiszen a hangsúly itt nem egy szöveg ábrázolásán, hanem a színházi valóságon van. Másfelől erősödött a kórus használata az új színházi formákban. A kórus egyértelműen visszatért a színházi életbe. Harmadsorban megfigyelhető, hogy sok színházcsináló közvetlenebb párbeszédbe lép a társadalommal. Ez kissé háttérbe szorult a nyolcvanas–kilencvenes években az új formák iránti lelkesedés hatására. Ma azt láthatjuk, hogy a színház ismét közvetlenebb, direktebb módokon nyúl politikus témákhoz. Felerősödött a dokumentarista színház, a dokumentarista és a fiktív színház keveredése, a hétköznapi kritikus vizsgálata. Ez utóbbi tendencia maga után vonja azt is, hogy nő a narráció iránti érdeklődés. Ez nem a dráma, hanem az elbeszélés aktusa iránti érdeklődést jelenti. Sokszor az is megfigyelhető, hogy egyre erősebben keresztezi egymást beszéd és tánc az újabb munkákban. Ilyenre akár nagyobb színházakban is látunk példát, mint Falk Richter *Trust* című munkája esetében a berlini Schaubüh-nén [melyet Anouk van Dijk holland koreográfussal együtt hozott létre 2009-ben – A ford.].

– Milyen hatást gyakorolt a posztdramatikus esztétika az intézményi struktúrára az egyes országokban?

– Általánosságban megfigyelhető tendencia, hogy intézményi szinten is egyre jobban elmélyül a színház, a performanszművészet és a képzőművészet közötti kap-



csolat. Színházakban, múzeumokban születnek projektek, színházi rendezők egyre többször dolgoznak a képzőművészetből származó installációs formákkal. Felerősödnek tehát a múzeumok és a színházak közötti együttműködések. Egy másik tendencia, amely legalábbis Németországra jellemző, hogy a nagy kőszínházak egyre nagyobb szükségét érzik annak, hogy független formációkat fogadjanak be. Több olyan független csoport működik együtt időlegesen vagy részlegesen színházi intézményekkel, amely posztdramatikus esztétikát képvisel. Megnőtt tehát az egymás iránti nyitottság a színházi intézmények és a független szcéna között.



Szilvák Judit felvétele

– *Megkésett magyarországi recepciója ellenére a könyv a hazai környezetben hordoz egyfajta utópisztikus vonást. Egy magyar olvasó számára az Ön által említett példák nagy része ismeretlen lehet. Mit jelenthet ebben a közegben a posztdramatikus színház?*

– A „posztdramatikus” kifejezést két szinten kell értelmeznünk. Egyrészt olyan átfogó kifejezésről van szó, amely nagyon általánosan a hetvenes–nyolcvanas évekre jellemző különféle, mégis jól körülhatárolható esztétikai irányokat próbálja leírni. Tehát ilyen értelemben egy *umbrella term*, egy ernyő-fogalom, mely rendkívül különböző formákat foglal magában. Másfelől úgy vélem, hogy az általunk ismert drámai színház jellegzetesen európai formája csak egy nagyon rövid fejezet a színháztörténetben. A szűk értelemben vett drámai színház csak két-három évszázadon át virágzott Európában. Az Európán kívüli színházi formák, de akár a XVII. század előtti időszak – a reneszánsz kori színház vagy az antik színház – nem ragadható meg a drámai színház kategóriái segítségével. Továbbá azt gondolom, ma olyan fázisban vagyunk, melyben a drámai színház lényeges feltételei – filozófiai, világnézeti, szociológiai értelemben – már nem adóttak, vagy eltűnőben vannak. Különösképpen az emberi individuumban, a szubjektumban, az Én jelentése változott meg. Ha tehát körülnézünk a társadalomban, azt látom, hogy a dráma újjászületésére, reneszánszára a jövőben sem számíthatunk, ehelyett a színházi formák továbbfejlődnek, és megnyílnak a legkülönfélébb társadalmi területek, a legkülönfélébb gyakorlatok és esztétikák felé. A színház összekapcsolódik a számítástechnikával, az internettel, a pedagógiával, társadalmi aktivitással, filmekkel, médiumokkal stb.

Nem gondolom, hogy egy olyan társadalom, melyben a kommunikáció alapvetően hálózati formában működik, visszatérhet ahhoz a klasszikus drámai színházhoz, amely a XVIII–XIX. századra volt jellemző.

Kérdésére visszatérve azt gondolom, ebben a közegben az az alapvető kérdés állhatna a könyv kapcsán kialakuló párbeszéd középpontjában, hogy miként alakul át egész színházfogalmunk, nem pedig az, hogy egyik vagy másik színházesztétikát fontosnak, érdekesnek vagy időszerűnek tartjuk-e.

– *Az imént említette, hogy a drámai színház fogalma időben és térben is erősen behatárolt, és az aktuális társadalmi folyamatok is a drámai struktúra felbomlása felé mutatnak. Miért tűnik sokszor mégis félelmetesnek számunkra a dráma nélküli színház gondolata?*

– A félelem abból adódik, hogy pszichológiailag nagyon szorosan kötődünk a XVIII–XIX. századi színházfogalomhoz. Másfelől sokakban az a téves elképzelés alakul ki, hogy a posztdramatikus színház szöveg nélküli színházat jelent. De a posztdramatikus színház felhasználhatja a költői nyelv valamennyi regiszterét – elbeszélést, párbeszédet stb. –, anélkül, hogy egyszermind a drámai színház klasszikus struktúráját is meg kellene őriznie. Úgy gondolom, hogy ez a félelem összességében a művészetek fejlődését jelzi. Mert mindezen túl abban is látom az aggodalmak okát, hogy a színházi emberek túl keveset tudnak a többi művészeti ág fejlődéséről. A színház nem a boldogok szigetén lakozik, hanem egyike az azonos időben létező sok művészeti ágnak. Aki kicsit foglalkozik médiával, irodalommal, videoinstallációkkal, videoművészetrel, filmmel, zenével, táncsal, kultúrával, az látni fogja, hogy a színház mai időértelmezésünk számára is izgalmas és legitim művészeti forma, és egyáltalán nem fogja félelmetesnek találni, ha az nem úgy néz ki, mint a drámai színház.

– *Hogyan alakul át a posztdramatikus színházban a drámaíró és a dramaturg szerepköre? 2007-ben tartott nálunk egy workshopot,¹ melyet pódiumbeszélgetés zárt le rendezők, drámaírók és teoretikusok részvételével az Országos Színháztörténeti Múzeumban. Ezen a beszélgetésen többen kifejezték abbéli félelmüket, hogy az új színháznak nincs szüksége drámaírókra.*

– A dramaturg – aki a szó német értelmében gondolkodó, reflektáló értelmiségit és a rendező kísérőjét jelenti – megváltoztatja szerepét, és egyáltalán nem válik fölöslegessé. Szeretnék utalni a *Performance Research* folyóirat legutóbbi, *On dramaturgy* című számára, mely teljes egészében a dramaturg mai szerepével foglalkozik. Ennek kiindulópontjaként az a konferencia szolgált, melyet *European Dramaturgy in the 21st Century* címmel szerveztünk Frankfurtban. A szerző szerepe sem tűnik el, ahogy azt többek között Falk Richter és Anouk van Dijk vagy René Pollesch példája mutatja. A szöveg továbbra is a színház egyik lényeges és érdekes dimenziója marad. Abban azonban biztos vagyok, hogy a szövegek formája mélyrehatóan meg fog változni.

– *Azt szoktuk meg, hogy a színháznak a valóságunkat kell tükröznie, történetjék szigorúan drámai vagy lírai for-*

¹ *Dráma és posztdramatikus színház* című workshop a 6. Kortárs Drámafesztivál Budapest keretében.



mában, tánc formájában, etűdök soraként stb. Ön a posztdramatikus színház kapcsán a valós behatolásáról beszél.

– A művészet és a színház értelmezése mindig erőteljesen kötődött a mimézishez, a valóság tükrözésének elgondolásához. De amit én értek mimézisen, az mindig is nagyon vitatott volt: hogy tudniillik pontosan mit is tükröz vissza a valóságból a mimézis. Az, hogy a mai színházi formákra töredékesség és a koherens cselekmény hiánya jellemző, még nem jelenti azt, hogy a valóság mimézise teljesen hiányzik belőlük. Itt a mimézis sokkal inkább abban a formában lelhető fel, ahogy hétköznapi észlelésünk a valóságot érzékeli: szétदारabol-tan, töredezetten és semmiképpen sem egységes rendszerben. Nem gondolom tehát, hogy a posztdramatikus színház mimézis utáni színház lenne. Ellenkezőleg, azt gondolom, hogy ez is egyfajta mimetikus színház, mely mindig a valóságra utal, de sokkal inkább utal rá, mintsem visszatükrözi az általunk jól ismert struktúrák szerint. Ehhez hozzá kell tennem, hogy a mimézis elmélete sokszor csaláson, illetve öncsaláson alapul. A színpadon a valóság mimézisét véljük felfedezni, de fejünkben a valóságot már eleve bizonyos fogalmak mentén rendszerezük. Nem létezik tehát a valóság tiszta, közvetlen mimézise, hiszen a valóságot mindig valahogyan strukturáljuk. Ezért ha valaki a dramatikus színház kapcsán mimézisről beszél, és kijelenti, hogy más színházban nincs mimézis, az elfelejtkezik arról, hogy maga a drámai mimézis is mesterséges és megkonstruált.

Ezzel kapcsolatban különösen fontosnak találom azt a kérdést, hogyan képes ma a színház politikailag hatni, ha nem társadalmilag allegorikusan értelmezhető fabulákkal dolgozik, vagy nem úgy, ahogy azt Brecht tette. Ha a Rimini Protokoll, Hans-Werner Kroesinger, René Pollesch munkáira gondolunk, láthatjuk, hogy létezhet politikai színház, melynek nincs szüksége a klasszikus ábrázolásmódra.

– *Könyve epilógusában beszél a színház politikai dimenziójáról, és ennek szenteli későbbi tanulmánygyűjteményét, melynek címe Das Politische Schreiben (A politikus írás/A politikum írása). Miben áll Ön szerint a színház és különösképpen a posztdramatikus színház politikussága?*

– A posztdramatikus színház politikussága véleményem szerint sokkal inkább az észlelés politikusságát jelenti, mintsem bizonyos társadalmi állításokra irányuló politikusságot. Ez egyébként már Piscator és Brecht között is vita tárgya volt a húszas években. Piscator olyan színházakat akart, amely közvetlenül politikai témákkal foglalkozik, Brecht pedig olyat, amely az emberek gondolkodásmódját befolyásolja. A mai világban, amelyben elárasztanak bennünket az észlelés különböző formái, a színház egyik feladata az, hogy politikai hatást érjen el, mégpedig úgy, hogy a társadalmi valóság észlelésének új módjait és lehetőségeit közvetíti a közönség felé. A színháznak nem arról kell meggyőznie, hogy milyen társadalmi és politikai tetteket vigyünk véghez másnap.

– *Hazai előadásokban megfigyelhető, hogy gyakran az ironia és a groteszk eszközeit használják a kritikai tartalom kifejezésére – tehát egy olyan közös kódot, mely valamiféle cinkos közösséget teremt nézők és játékosok között. Nem éppen ezt a közösséget bontja-e meg sokszor a posztdramatikus színház?*

– Ez a jelenség a német színházban is érezhető. Armin Petras, René Pollesch, Frank Castorf és követőik színházesztetikájában fontos szerepet játszik a groteszk és éles hangú fogalmazásmód, mely sokszor éppen azt hivatott megakadályozni, hogy a színház, úgy mond, túl harmonikus legyen. Ezek a rendezők egyrészt cinkos viszonyt alakítanak ki a közönséggel, másfelől azonban vitát, párbeszédet is kezdeményeznek vele. A média hajlamos arra, hogy letompítsa a vitás kérdéseket, és olyan konszenzusképes klisékbe csomagolja őket, melyek lehetetlenné teszik a róluk folytatott valós és intenzív párbeszédet. Ezért a színház Németországban gyakran a groteszk, az ironia, a szatíra formáin keresztül juttatja kifejezésre kritikáját. Azt gondolom, ez a lehetőség továbbra is megmarad, s ez politikai dimenzióját tekintve annál jelentősebb, hogy – a televízióval és filmmel ellentétben – itt az emberek egy közös szituáció részesei, tehát egy kritikai megjegyzésnek más a súlya, mintha egy médium közvetítené.

– *Ma a közönség véleményem szerint egyre inkább azzal az elvárással megy színházba, hogy valamiféle vita vagy párbeszéd részese legyen, hogy reakcióival erőteljesen befolyásolhassa az előadást, ne pedig egyfajta készterméket kapjon. Sokan már nem egyszerűen egy megrendezett darabot szeretnének látni a színházban, hanem az adott társulat speciális értelmezésére, olvasására kíváncsiak. A színházi kommunikáció tehát a diszkurzivitás, a részvétel irányába tolódott el. Ez mára olyan gyorsan megszokottá vált, hogy sokszor nem is vált ki különösebb hatást.*

– *Hogyan ragadható meg a néző felelősége? Hiszen a nézőtér sötétjében ülve aligha folytathat valós vitát a színpadon játszókkal.*

– Sok esetben a figyelés és odafigyelés is részvételt jelent. Semmiképpen nem szabad azt hinnünk, hogy a posztdramatikus színháznak szükségszerűen interaktívnek kell lennie. A színpadon megjelenő művészeti formák többrétűen képesek a nézőt potenciális felelőségére emlékeztetni. A néző elsődleges felelősége talán az, hogy az előadást ne árucikként kezelje, hanem nyitottan, arra irányuló ajánlatként, adományként és esélyként, hogy osztozzon a művész tapasztalatán, kövesse gondolatmenetét, esetleg vitázzon vele. A néző tehát felelős azért, hogy ne fogyasztóként viselkedjen a színházban, hanem olyasvalakiként, aki sokféleképpen részt vesz a színházi kommunikáció folyamatában. Másodsorban felelősége az is, hogy egyfajta nézőművészetet alakítson ki. Köztudott, hogy Brecht nemcsak új színművészetet, hanem új nézőművészetet is szorgalmazott. A nézőnek képesnek kell lennie arra, hogy megváltoztassa saját észlelési elvárásait, ha a művészet megváltozik. Egy nagyon egyszerű példával élve: tudnom kell, hogy egy festmény előtt állok, nem pedig moziban ülök. Ha egy festményt nézve arra várok, hogy elkezdjen mozogni, akkor nem jól nézem. A nézőnek hajlandóságot kell mutatnia az új színházi formák, a figyelem másfajta irányítása iránt, és ki kell próbálnia ezt az újfajta magatartást. Ha nem erre nyitottan megy színházba, akkor sok mindent nem fog érteni és felismerni, mert mindig olyasvalamit keres majd, ami nincs ott.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: BERECZ ZSUZSA



Kiss Gabriella

Előszó helyett, utószó gyanánt, recenzió ürügyén

HANS-THIES LEHMANN: POSZTDRAMATIKUS SZÍNHÁZ

A könyveknek köztudomásúlag sorsuk van. Tudományos-elméleti munkák esetében csak a legritkább esetben történik meg, hogy valódi bestsellerré válnak, s ily módon nemcsak egy szűk elit, hanem a lehető legtágabb értelemben vett szakmai nyilvánosság is olvassa – de legalábbis hivatkozik rá, illetve vitatkozik vele. Hans-Thies Lehmann két német kiadást megélt és számos nyelvre lefordított munkáját már tizenegy évvel ezelőtt is szokatlan várakozás előzte meg. A megjelenés időterében ezt az indokolta, hogy (bár a kilencvenes években sok és sokféle kísérlet született a „poszt” színházi topográfiajának megalkotására) a frankfurti Goethe Egyetem Színház-, Film- és Médiatudományi Intézetének vezető professzora elsőként tett kísérletet a kortárs színház újszerű tendenciáinak elméleti és történeti igényű leírására és értelmezésére.¹ A 2009-ben megjelent magyar kiadás kapcsán azonban érdemesebb azon elgondolkozni, milyen tudománytörténeti, illetve a nemzeti hagyományokkal összefüggő tényezők befolyásol(hat)ták ezt az európai színháztudomány alapvető modalitásáról árulkodó siker-, illetve botránytörténetet.

E kérdésfeltevést látványosan indokolja az a tény, hogy a magyar fordítás alapját képező szöveg tényleges kiadványként (önálló kötetként) nem létezik, s a Routledge Kiadó gondozásában 2006-ban megjelent angol fordítás számára elkészített rövidített változat (pontosabban annak használata) magától értetődően hozza létre a húzások vélt, illetve valós koncepciójára kérdező olvasói horizontot. Kiváló példa erre Elinor Fuchs recenziója, amely – határozottan felvállalva az „amerikai perspektívát” – értetlenül áll a „Médiások” címet viselő alfejezet megkurtítása előtt, továbbá az Elizabeth LeCompte-i hatás jelentőségét hangsúlyozva teszi zárójelbe a Robert Wilson-i formakánonnak tulajdonított paradigmatisz szerepet.² Az Erika Fischer-Lichte vezetésével Berlinben működő kutatócsoport viszont a központi fogalom keletkezéstörténetéből vezeti le azokat a koordinátákat, amelyek segítségével megítélhető a posztdramatikus színház elmé-

letének határfoka.³ Tekintettel arra, hogy a magyar színházi hagyomány kisrealista jellegénél fogva valószínűsíthetően a hazai recepciót is a dráma vélt vagy valós halálának kérdése foglalkoztatja majd, a továbbiakban a *Posztdramatikus színház* azon lehetséges olvasatait körvonalazzuk, amelyek a mű recepciótörténete során negatív vagy pozitív elrugaszkodási pontnak (ha tetszik: botránykőnek) bizonyultak.

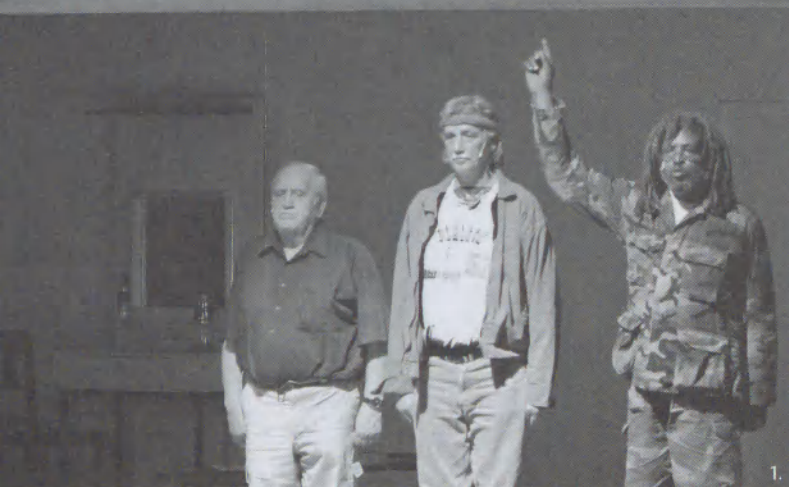
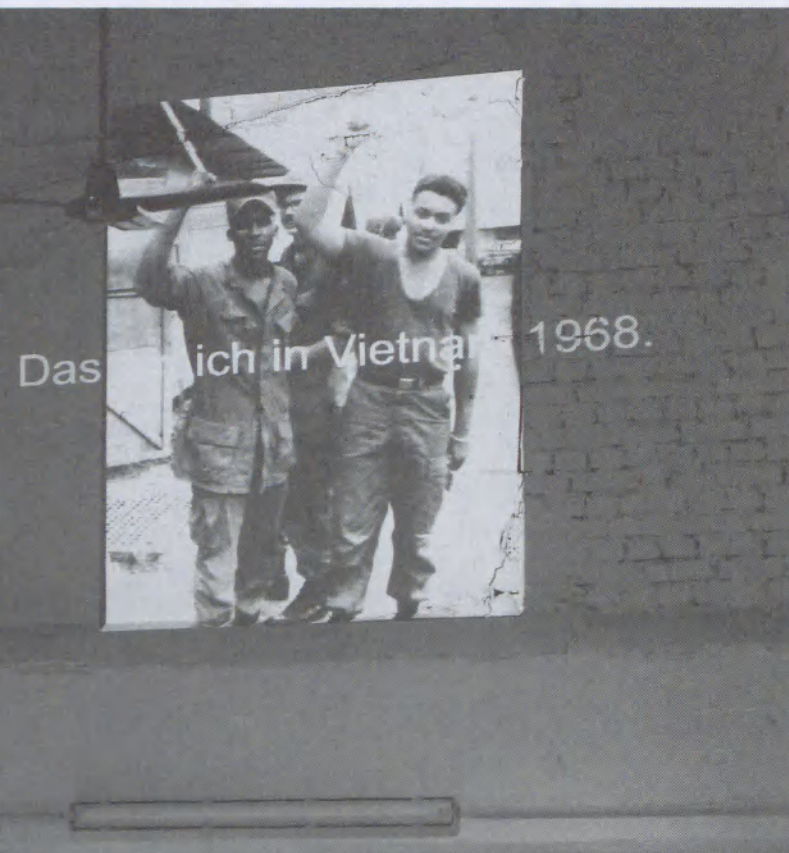
A lehmanni elmélet kiindulópontjának tekinthető 1987-es Andrzej Wirth-tanulmány annak a gießeni egyetemnek a lapjában jelent meg, amely a német nyelvterület legizgalmasabb színháztudományi intézetének ad helyet. A kortárs német színház egyik arcának legmeghatározóbb társulatait (például: Rimini Protokoll, Gob Squad, She She Pop, Showcase Beat Le Mot, Monster Truck) és darabíróit (René Pollesch, Tim Staffel, Jens Roselt, Moritz Rinke) kitermelő intézmény arról a feketedoboz-szerű próbaszínpadról vált híressé, amely huszonhét éve teszteli Brecht egyik legismertebb kijelentését, mely szerint „A színház mindent magába színháziasít”.⁴ Az intézetalapító Andrzej Wirth Heiner Müller, Robert Wilson, John Jesurun és George Tabori szemináriumainak segítségével, illetve Pina Bausch és Richard Foreman hatására tette a színháztudomány szakos hallgatók tapasztalatának tárgyává, hogy a játékosok és a nézők együttes testi jelenlétében, s e jelenlét okán megszülető valóság mely dimenziói állnak ellent a „Jé, mint a Jenő!” színház hatásmechanizmusát garantáló reflek-

¹ Vö. Kiss Gabriella: Értelmezésen túl – hatáson innen (Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*). *Theatron*, 1999/4. 105–106.; K. G.: *A kockázat színháza*. Veszprém, PEK, 2006.

² Vö. Elinor Fuchs: Postdramatic Theatre (review). *The Drama Review*, 2008/2. 178–183.

³ Vö. Christel Weiler: Postdramatisches Theater. In Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstatt (szerk.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart–Weimar, Metzler, 2005, 245–248.

⁴ „Theater theatert alles ein.” In Bertolt Brecht: *Werke*. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1997. Bd. 24. (Schriften 4.) 58.



tálatlan azonosulás kényelmének.⁵ Következésképp *A színházban megjelenő valóság mint esztétikai utópia, avagy a színház átváltozásai a médiumok uralta térben* című írás kulcsmondata, mely szerint „a prózai színház a hang-kollázs, a beszédopera és a táncszínház posztdramatikus formáinak köszönhetően veszítette el monopolhelyzetét”, olyan színházi formakánonokra reflektált, amelyek megértése során mindig is kiemelt figyelem irányult dráma és színház szemünk láttára és fülünk hallatára radikálisan megváltozó viszonyára.⁶

⁵ „Genau-wie-Otto-Theater.” In Heiner Müller: *Bonner Krankheit. Theater der Zeit*, 2004/11. 4.

⁶ Andrzej Wirth: *Realität auf dem Theater als ästhetische Utopie oder Wandlungen des Theaters im Umfeld der Medien. Gießener Universitätsblätter*, 1987/2. 83–91.

Ebből a szempontból kap jelentőséget az a tény, hogy Lehmann önálló alfejezetet szentel az e kérdéskör jelzésére hivatott „poszt” előtag értelmezésének. A „posztmodern színház” fogalmának elutasítását mindenekelőtt azzal a (filozófiatörténetileg kétségkívül vitatható) ténnyel indokolja, hogy a korszak-meghatározás igényével fellépő jelző a modernitás lezártságát deklarálja (20–21.). Ily módon már csak azért sem lehet termékeny az önmagában véve is rendkívül sokrétű és sokszínű korpusz értelmezése során, mert az – bár „új paradigmaként” szerveződik – semmiképpen sem teoretizálható egy, „a már kialakultat normaként tételező” feladattudat jegyében (19–20.). Következésképp a dramatikus színház hagyománya sem a negáció és az elutasítás jegyében tűnik fel. Sőt, mivel a közönség jelentős részének elvárásában és az azt mind erőteljesebben formáló Hollywood-esztétika dramaturgiájának kvázi-automatikusan működő normájaként abszolút életképesnek bizonyul, egyelőre „vége sincs” (17.). Ugyanakkor, ha Lehmann kulcsmű-

1. A Rimini Protokoll Wallenstein című előadása
2. Ledaráltakeltüntem (Kamra)
3. Feketeország (Krétakör Színház)



vét az immár minden tekintetben önálló színházterület egyik alapművének tekintjük, akkor a „paradigma” segédfogalmának használata során az a belátás jut kifejezésre, mely szerint a színház olyan önszerveződő rendszer, amelynek (ön)reflexiója során folyamatosan mérlegelni kell, hogy mennyiben és legfőképp miért osztja az irodalomtudomány, a filo-



3.

Schiller Kata felvételei

zófia, a médiaelmélet vagy éppen a történeti antropológia elméleti előfeltevéseit. Következésképp a kortárs színházat szervező „esztétikai logika” kidolgozását nemcsak az a szándék vezérli, hogy „megkönnyítse a tájékozódást az új színház tarkabarka mezején”, hanem az az etikai kötelesség is, hogy reflektáljon az emberi érzékelés és magatartás társadalmi normáira, illetve azok változásaira (12–15.).

Már csak ennek okán sem szabad figyelmen kívül hagyni azt a tényt, hogy Lehmann a médiakor társadalmának és a technikai médiumok elterjedésének horizontjából s a színházi avantgárd hatástörténete felől magyarázza a színházi jelhasználat hatvanas–hetvenes években kialakuló újszerű és sokoldalú formáit. Brechtet Heiner Müller szivarfüstjébe burkolózza látja, Artaud-t Derrida szemüvegén keresztül olvassa, a kortárs színházat pedig a Gutenberg-galaxis végének tudatában nézi. S e rendkívül széles perspektívának köszönhetően sikerül dialógusba léptetnie egymással a színház újrateatalizálásának és irodalmiatlanításának (Georg Fuchs), illetve a dráma válságának (Peter Szondi) téziséit. E párbeszéd során viszont a „posztdramatikus” jelző nem a dráma műnémetek halálát deklarálja, hanem annak a kulturális modellnek a produktivitását kérdőjelezi meg, amely „a világot jelentő deszkákat a világot ábrázoló deszkákként akarta megjeleníteni” (17.).⁷ Ezt a tézist nemcsak a Hans-Thies Lehmann-nal készített interjúban állandóan visszatérő és önmagát lelkes drámaolvasóként, mi több: egy Racine-könyv írójaként definiáló mondatok támasztják alá, hanem épp így Heiner Müller, Rainald Goetz, Bazon Brock, Peter Handke, Elfriede Jelinek, illetve Dario Fo, Bernard-Marie Koltès, Dea Loher és Urs Widmer (poszt)dramatikus szöve-

geinek kvázi-elemzései is. Vagyis legitimnek tekinthető az az értelmezői perspektíva, amely (az amerikai és a német recepcióval ellentétben) nem „A posztdramatikus színház panorámája” című fejezetet, illetve az erre épülő színházelméleti fejtegetéseket tartja a könyv lelkének, hanem azt az Arisztotelész- és Hegel-olvasatot, amely választ adhat arra a kérdésre, hogyan és miért olvasható egy szöveg az ezredfordulón drámaként, illetve hogy a kortárs színházstudomány pár évtizede miért nem foglalkozik a drámával.⁸

Bár Lehmann esszéisztikus stílusa megakadályozza, hogy e kérdésekre explicit választ találjunk, a *Posztdramatikus színház* implicit drámadefiníciója azokból a színházi és kulturális aktivitás viszonyában bekövetkező változásokból indul ki, amelyek az elmúlt huszonöt évben alapvetően átformálták a néző öndefiníciójának keretfeltételeit. A tét ugyanis – a „Prológus” szavaival élve – annak a kérdésnek a megfogalmazása, amely a Gutenberg-galaxis végén segíti elgondolni és elképzelni az individuális emberi szubjektum le-

⁷ A Lehmann által is többször hivatkozott „színház mint kulturális modell” koncepcióhoz lásd Erika Fischer-Lichte: *A színház mint kulturális modell*. *Theatron*, 1999/3. 67–80. Ford. Meszlényi Gyöngyi.

⁸ Itt kell megemlíteni, hogy Lehmann munkájának hatására egyértelműen megnőtt a „már nem dramatikusnak” tekintett posztdramatikus szövegekkel foglalkozó tudományos munkák száma: pl. Dagmar Jäger: *Theater im Medienzeitalter. Das postdramatische Theater von Elfriede Jelinek und Heiner Müller*. Bielefeld, Aisthesis, 2007; Beatrix Kricsfalusi: *Vom Metadrama zum postdramatischen Theater. Spielarten der dramatischen Selbstreflexion im zeitgenössischen deutschsprachigen Drama*. Debrecen, 2010 (Kézirat); Schein Gábor: *Nevetők és boldogtalanok*. Budapest, Atlantisz, 2006, 179–226.



hetőségeit (9–12.). A színháztörténeti vizsgálódások médiaelméleti horizontjából nézve viszont a dramatisz diskurzust szervező „logocentrikus színház” magját „az áttekinthetőség [arisztotelészi] ideálja” alkotja, amely arra hivatott, hogy a lehető legteljesebben lecsillapítsa a szabálynélküliségtől való félelmünket (39–41.). S ezen a ponton érdemes visszatérnünk Brechthez. A Lehmann-előadások egyik kedvelt Heiner Müller-idézete ugyanis, mely szerint a színházban az a különleges, hogy ott bármikor meghalhat valaki, pontosan érzékelteti annak a kockázatnak az erotikus természetét, amelyet a fiktív kozmosz reprezentálására törekvő színház képtelen „magába színháziasítani”.⁹ Ha ugyanis elfogadjuk, hogy a színház „nem más, mint egy darabka *életidő*, amelyet a színészek és a nézők közösen töltenek el, és *közösen használnak el*, mégpedig annak a *térnek* a közösen belélegzett levegőjében, amelyben a színházi játék és a nézés végbemegy” (10.), akkor az illúziószínház emésztési szokásaival szemben álló (posztdramatikus) ellenállásnak az a döbbenet a kulcsa, amikor az illúzióéhes néző szembesül azzal a ténnyel, hogy a „színház érdeklődésének előterében kezdettől fogva a test fizikai jelenléte állt, amely megsemmisítő érzelmi többletnek köszönhetően bármely szövegen és a színpad bármely verbális vagy non-verbális rendszerén képes uralkodni”. E szembesülés során törvényszerűen inog meg az a színházi jelek rendszereiből szerveződő architektúra, amelyet Lehmann szerint „az alap és a támasz, a hierarchia és az összekötő elemek, a szerkezet, a ráción alapuló artikuláció és a koherencia, a cél és a működés, a téloszból fakadó rend” tesz egységessé, kiszámíthatóvá, biztonságossá, s a megértés révén uralomra tör(ekv)ő vágy tárgyává.¹⁰ S ha az ellenállásnak a Reális betörésén (Hrvatín) alapuló esztétikáját egyfajta kreativitás kulcsának tekintjük, akkor az előadást elemző nézői magatartás olyan dimenziói válhatnak elsődlegessé, amelyek működésképtelenné teszik az olyan ellentétpárokra a „nem hanem” logikáján alapuló felfogását, mint a szubjektum (a megfigyelő, a néző) és az objektum (a megfigyelt, a színész), illetve a jelölő (a test anyagisága) és a jelölt (a jelentésképzés tudatossága).¹⁰

Ha tehát a posztdramatikus színház „poszt” karakterének mibenlétét nem a dráma irodalmi műnemének ontológiája, hanem az a felismerés határozza meg, hogy a Gutenberg-galaxist definiáló észlelés lineáris-szukcesszív módját modelláló kulturális aktivitásnak igenis vannak határai, akkor megérthetjük, miért vált Lehmann könyvének valóságos energia-centrumává az „Epilógus”. A színház politikusságáról és az észlelés politikájáról mondtak ugyanis nemcsak azt teszik egyértelművé, hogy a kortárs színházat a színpad és a nézők közötti párbeszéd jobban érdekli a színpadon létrejövő dialógusnál, hanem azt is, hogy a dramatisz színház bizonyos szempontból egész egyszerűen „lusta”. Vagyis a dramatisz tér, idő és alak illúziószínházi azonosításának elsődlegességén és a dramatisz cselekmény piramisszerű konstrukcióján (Gustav Freytag) alapuló színházi beszédmód nem egyszerűen „meghaladott” vagy „elméletileg tartahatatlant”, hanem felelőtlen, hiszen megelégszik azok-

nak a sztereotip képeknek a színpadi re-prezentációjával, amelyek a mindennapok akusztikai és vizuális diskurzusát szervezik, és mellesleg segítenek élni az életünket. A játékosok és a nézők együttes testi jelenlétéből fakadó lehetőségek kihasználása helyett élő mozivá teszi azt a helyet, ahol fel lehet(ne) hívni a figyelmet arra az antropológiai „betegségre”, amelyben a Gutenberg-galaxis és a Világfalu határán, továbbá a biológiai sokszorosíthatóság korában élő *homo sapiens* szenved. S képtelen megérteni annak a jelentőségét, ha egy rendezői formakánon belátja: „Fantáziaterek létrehozására kell használni az egészen kis csoportokat megszólító színházat (a tömegszínház különben is rég a múlté). Szabad tereket kell biztosítani a fantáziának, különben megszállja és megöli a média imperializmusa a maga előre gyártott kliséivel és normáival.”¹²

S talán épp ez az értetlenség indokolhatja a könyv magyar fordításának kiadását. Az európai színháztudomány másik két doyenje, Erika Fischer-Lichte és Patrice Pavis legutóbbi munkáihoz hasonlóan ugyanis a könyvet (mindenekelőtt Borus Judit empátiájának és teherbírásiának köszönhetően) példamutatón gondozó Balassi Kiadóban értelemszerűen felmerülhetett a kérdés: mit tud kezdeni a magyar olvasóközönség az olyan színházi előadásokra reflektáló írásokkal, amelyek nemcsak ismeretlenek, de meglehetősen idegenek is tőle? Egyfelől Lehmann munkája úgy teoretizálja a posztdramatikus színház fogalmát, hogy az európai színháztörténet legmeghatározóbb formakánonjai és rendezései impressziószerű, ám irigylésre méltóan plasztikus leírások révén válnak ismeretlen ismerőssé. Másfelől szinte nincs olyan mondat, amely ne nyújtana intellektuális élményt a kortárs színházelmélet ismerőinek, s ez (tekintettel a néha legközelebbi kifejezésekben ártatlanul megbúvó, majd két fejezettel később nevetve előugró terminusokra) nemcsak szakmailag, hanem logisztikailag is nagy feladat elé állította a szakfordítás különböző útjait járó, ám ezzel egyaránt korrekten, mi több: elegánsan megbirkózó fordítói csapat. S mivel ennek eredményeként 2009-től lehetővé vált, hogy magyar nyelven is elolvashassuk a német és francia színháztudomány legnagyobb hagyományú iskoláinak alapműveit, érdemes azon is elgondolkozni, mit tud majd kezdeni a magyar színháztörténet-írás ezekkel a munkákkal. Képes lesz-e érdemben emlékezni arra, hogy az 1920-as évek vibráló szellemi diskurzusában nemcsak Max Hermann, hanem a magyar Németh Antal is Európa elismert színháztörténészének számított, s mindketten a dráma írott volta és az előadás

⁹ Pl. Hans-Thies Lehmann: Posztdramatikus színház és a tragédia hagyománya. *SZÍNHÁZ*, 2008/5. Ford. Berecz Zsuzsa.

¹⁰ Hans-Thies Lehmann: A logosztól a tájképig. A szöveg és a kortárs dramaturgia. *Theatron*, 2004/2 3. 29/26. Ford. Enyedi Éva.

¹¹ Vö. Erika Fischer-Lichte: *A performativitás esztetikája*. Budapest, Balassi, 2009. Ford. Kiss Gabriella.

¹² Heiner Müller: „Az Althusser-eset érdekelt”. Egy beszélgetés jegyzőkönyve. In H. M.: *Képleírás*. Pécs, JAK – Jelenkor, 1997. 77. Ford. Kurdi Imre.

eseményszerűsége közötti viszonytal foglalkoztak, hogy teatralitás és irodalmiság eltérő medialitására irányítsák hallgatóik figyelmét? Az elemzés tárgyává tudja-e tenni azt a tény, hogy míg az említettek közül a Humboldt Egyetem professzora 1923-ban a színházi avantgárd olyan rendezővel együtt hozza létre Európa első Színháztudományi Tanszékét, mint Leopold Jessner és Max Reinhardt, addig a Debreceni Egyetem magántanára 1935 és 1944 között a Nemzeti Színház igazgatója lett, az első magyarországi tanszék alapítására pedig csak 1994-ben került sor? S vajon ráírányítja-e a szakma figyelmét azokra a hatás-

történeti folyamatokra, amelyek képesek magyarázatot adni arra, hogy hazánkban miért csak a második évezred végére jött létre olyan szellemi közeg, amely megtűri a dráma tolmácsaként működő irodalmi (illúzió)színházétól eltérő, önnön teatralitására reflektálni képes jelhasználatot? A magyar színházi (és főleg színészi) hagyomány kisrealista jellegének, illetve a kortárs rendezések posztdramatikus vonásainak elemzéséhez ugyanis leginkább erre van/lenne szükség.

Budapest, Balassi, 2009. 243 p. Ford. Kricsfalusi Beatrix, Berecz Zsuzsa, Schein Gábor.



Bernd Stegemann

A posztdramatikus színház után

Szűk tíz évvel ezelőtt jelent meg Hans-Thies Lehmann a *Posztdramatikus színház* című műve, amely rövid időn belül alapvető kézikönyvvé vált. Néhány diáknemzedék a maga színháztudományi tanulmányait mindmáig ezzel a könyvvel kezdte, és részben vele fejezte be. A könyv, amelynek címe egyfajta esztétikai álláspont jelszavává vált, nyilvánvaló vonzerővel bír. Új esztétikai paradigmát ígér, és egyúttal a leírásához egész sor új fogalmat kínál, miközben azt is kilátásba helyezi, hogy megvalósítja a színház régóta áhított felszabadítását a dráma uralma alól. Manapság minden néző vagy színházi alkotó tudni véli, mit jelent a posztdramatikus színház fogalma. Az egyik azt hiszi, olyan esztétikai kísérletről van szó, amely lehetővé teszi, hogy egy színházi estét követhető történet nélkül is megtervezhessünk és megrendezzünk. Mások szerint olyan felhívásról van szó, amely a színházi történetekben való együttműködésre buzdít: ha már okvetlenül történetet akarsz, meséld el a magadét! Végül a színháztudós számára a posztdramatikus színház beteljesít egy régi színházi álmodást, amely végre a tulajdonképpeni szakma szókészletével írható le. De mit jelent valójában a „posztdramatikus” szó, és miféle színházi eseményeket jellemezhetünk általa?

Mindenekelőtt fordítsuk le a szót németre; ez esetben a jelentése így hangzana: cselekmény utáni. A szóban forgó új színházművészet mint társadalmi hangulat, ideológiai álláspont és esztétikai célkitűzés lehetséges kezdőpontját Heiner Müller érc keménységű megfogalmazása jelzi: „Az én drámám többé már

nem történik meg.” Itt válik nyilvánvalóvá az első nehézség, amely a „posztdramatikus” fogalmának kezelésével jár. Heiner Müller nyilatkozata ugyanis a drámának arra a válságára utal, amelynek lényege, hogy a drámai szituáció szemlátomást már nem alkalmas a modern világ komplexitásának tükrözésére – a jelen ábrázolásra váró problémái már meghaladták a drámai szituáció ábrázolóerejét. Úgy tetszik, a modernség folyamatának keretében egyre kevesebben kerülnek egymással olyan konfliktusokba, amelyek az intézményekkel való bonyolult harcot fejezhetnék ki. A bíró és a vádlott közt nem áll elő emberi, személyes helyzet; a bíró egy intézmény funkcióját jeleníti meg. Ezt a szorongató viszonyt például Kafka *A per* című regénye tudta kifejezni. A dráma ellenben csak nagy ügyel-bajjal találhat ennek megfelelő szituációt; foglya marad az emberi interakciónak, amely adott esetben különösen rosszindulatú bírót és különösen megátalkodott vádlottat eredményezhet – azaz éppen ahhoz a felismerhetőséghez vezet, amelynek tagadása Kafka nagyságát jelzi. A drámai szituációnak mint a szereplők által hordozható konfliktusnak a korlátaira a dráma már a XIX. század vége óta folyamatosan reagál. A naturalizmus, az epikus és a dokumentumszínház és számos egyéb dramaturgiai újítás új drámai formákkal kísérletezett. A posztdramatikus színház követeléseit túllépnek ezen a fejlődési folyamaton. Azt a próbálkozást, hogy drámai szituációval, figurákkal és cselekménnyel színházat teremtsünk, mindenestől elavultnak tekinti. A drámának és színházi megvalósí-

tásának kapcsolatát felfüggeszti, és megtagadja mindazon ihlető hatásokat, amelyeket a drámai formák a színház felé sugároztak.

A posztdramatikus színháznak tehát két különböző dimenziója van: már nem tartja magát a drámai szöveg megvalósítójának, és a színészi ábrázolást illetően tagadja a drámai szituáció struktúráját. Ehelyett a posztdramatikus színház az önmagához való hangsúlyos viszonyon alapul.

A MIMÉZIS ÉS A POSZTMODERN

A színház eddigi funkciója jól leírható a megfogalmazással, miszerint a színház a világ mimézise. Ezt a meghatározást a világképtől és az esztétikai korszellemtől függően különbözőképpen értelmezték, de az ábrázolás jelei mindig egy, az ábrázoláson túli világra vonatkoztak. Legkésőbb a modernség kezdete óta a mimézis fogalmát a vonatkoztatás funkciója mellett a produkcióra való hivatkozásra is kiterjesztették. A világ mimézisét immár önállóan megjelenő munkaként értelmezik. A munka lényege az, hogy egy második valóságot teremtsen, amely a valóságot művészi formába öltözteti. A mimézis egyidejűleg két irányban hat: specifikus formában ábrázolja a valóságot, és ezt az ábrázolást önálló valósággal ruhazza fel. A mimetikus tevékenység történelmi állapontjai egyaránt tükrözik az ábrázolt világot és az ábrázolási formáját.

A kilencvenes években összegyűjtötték a legalább húsz évvel korábban aláaknázott diskurzus szétrobbanásának szilánkjait. A strukturalizmus és posztstrukturalizmus hatására az egész világ jellé vált, minek következtében sajátos formájú elméleti probléma született. Ha minden jellé válhat, és ezek a jelek önmagukon túl már semmilyen vonatkoztatást nem tartalmaznak, akkor a világ többé nem írható le, és az emberi cselekvés többé nem kommunikálható. A meghatározó életérzés a szimuláció lesz. Idézetek, kölcsönvett identitások, esetleges elrendezések és önkényes értelmezések között élünk. Kiselejtezik mindazon mesternarratívákat, amelyek felépítmény, ideológia, paradigmák vagy világnézetek formájában az önkényest leírható és értékelhető eseményekké rendezték. Mimézisre immár nincs szükség, mivel már maga a világ is önmaga lehetséges értelmezéseinek tükörcsarnoka lett. A narráció helyébe a szimuláció lép. A jelek már nem szólnak arról, ami rajtuk kívül áll, hanem csak más jelekre, avagy önmagukra mint jelre utalnak. A korszak emblémája és a kettős jelfogalom modellje az „a rózsza az rózsza az rózsza” lett. A rózsza egyfelől a „rózsza” szón kívül nem jelent semmi mást, másfelől a fenti sorozat önálló valóságot teremt. Mint a régi társasjáték, amelyben egy szót addig ismételnék, míg minden értelmét elveszíti, a sorozatban a rózsza is elveszti azt a képességét, hogy az illető virágra utaljon. E képességet kiszorítja az a performatív értelem, miszerint a szavaknak csak annyi jelentésük van, amennyit kimondásuk közben önállóan megteremtenek. A performatív jelhasználat legköznapibb fordulatai közé tartoznak az olyan kijelentések, mint: „Önöket ezennel férjé és feleségé nyilvánítom.” A valóságot, melyet a mondat leír, csupán a mondat kimondása teremti meg.

Az önreferencia csábító gondolata lélegzetelállító gyorsasággal terjed el a művészetekben. Az ábrázoló művészetek „performálni” kezdenek, ami annyit tesz, hogy az ábrázolás aktusát akarják ábrázolni.

A színházi történetek sem akarnak lemaradni a jelek illetően kinyilvánított jelentéshiánya, a performatív elv és az eltűnőben lévő ember újralfedezése mögött, és ezért posztdramatikus alakulnak. A színész hangjának például többé nem az a dolga, hogy a konfliktusban az érveit szolgálja: inkább szabaduljon fel, és ennek során nyerve el a maga önálló értékét. Ilyenkor a hang anyagi értékét szokás emlegetni, a hang pedig önmaga jelévé válik. A korszak esztétikai vezérfogalma a jelek, az érzéki ingerek, a test, a tér, az idő és minden egyéb önálló értéke lesz. A szöveget lihegve adják elő, miáltal a lihegés elnyomja az értelmet. A néző türelmét kemény próbának vetik alá, hogy a múlt időt minél fájdalmasabban élje meg. A testek iszapban csúszkálnak, vízbe esnek, falaknak rohannak, a mozdulatokat minden mértéken túl, számtalanszor ismétlik, miáltal a nézők körében beáll a „dialektikus túlingereeltség” reakciója. Először úgy érzik, nem megy tovább (unalom), majd felfogják, mi a cél (azt akarják, hogy unatkozzam), és végül voyeurré válnak (na jó, nézzük csak, meddig bírják, és közben hogyan változnak).

A szóban forgó, önmagukkal is beéror események hatása rokon a való világ érzékelésével. Mint ahogy a világ mindenkorai eseményei is csak a megfigyelő közvetítésével kapnak perspektívát és értelmezést, úgy az ilyen műalkotás esetében is szükség van a néző alkotó közreműködésére. Akárcsak mindennapi életében, ezúttal is önálló történetet kell alkotnia, amelyhez saját észlelései csak esetleges elemeket szolgáltatnak. E világábrázolás művészi hatása megfelel az egész posztmodern világlátásnak. A mimézis immár nem a világot, hanem a világ bizonyos érzékelési módját ábrázolja. A cél, hogy az ábrázolás éppoly áttekinthetetlen legyen, mint a világ maga. A műalkotás oly módon alakítja megfigyelő és megfigyelt viszonyát, hogy a megfigyelő – azaz a néző – vagy játzó- és alkotótársnak tekinti magát, vagy pedig idegenkedve elfordul.

Nem meglepő, hogy ez a világszemlélet az emberi szubjektumot különösen rafinált önperformanszként leplezi le: történelmi konstrukciónak tekinti, amelynek szétesését élvezet végignézni. Az én – pusztán konstrukció. A kérdésre, hogy „mi az ember?”, megszületik a végérvényes és nem minden hübrisz nélkül való válasz: „kitaláció!”

A FIGURA –

SZTANYISZLAVSZKIJ ÉS BRECHT KÖZÖTT

A színháznak az emberábrázolásra való igényét a posztdramatikus esztétika különös vehemenciával vitatja. A posztdramatikus színház az ábrázolás semmilyen eszközét nem nyilvánítja olyan elavultnak, mint a figurát, és nem számúzi ennyi heveséggel a színpadról. A drámai konfliktusnak ezt a központi hordozóját a posztdramatikus elmélet képviselői éppoly akadémikus szenvedéllyel üldözik, mint egykor, a XVIII. században Harlekint a szigorú Gottsched. Azt, aminek



a korszerű színpadon nincs helye, a tudományosság-
nak kell megneveznie és kitiltania, különösen akkor,
ha napjaink színháza oly nagy iramban közeledik egy,
az elmélettel összeegyeztethető kifejezési forma felé.

A színiiskolák – a drámai színház e mentsvárai –
titokzatos kihívást intéznek a bontakozó színészekhez:
tanulják meg, hogyan védjék meg figuráikat. Ezen a
követelményen két dolog értendő. Először is, ha egy-
egy új figura előkészítése és kidolgozása van soron,
ismerkedjenek meg vele alaposan, akár vitatkozzanak is
vele, hogy megérthessék és eljátszhassák a figura bo-
nyolult, ellentmondásos indítékait és kifejezési formáit.
Másképp a kihívás arra is kiterjed, hogy a figurát sa-
ját játékkal szemben megvédjék. Az egyes színész-
hallgatók kifejezési lehetőségeinek virtuozitása, a
beszéd megformálásának modorosságai, a megjelenítés
egyéni eszközei nem nivellálhatják a figura sajátosság-
gát, egyszerűségét. Az ábrázolóképeség akkor fejlődik,
ha a színész célja túllép a pusztá önábrázoláson.

Ha a színészhallgatók fel akarnak készülni e feladat
ábrázolási lehetőségeire, úgy Konsztantyin Sztanyisz-
lavszkij módszere terjedelmes gyakorlatkollektívát kí-
nál nekik. Sztanyiszlavszkij a belső átélés és a fizikai
kifejezés közötti szerves összefüggésből indult ki.
Ezért a színész legfontosabb adottsága szerinte az,
hogy az emberi kifejezőképesség élményét átláthatóvá
tegye. A színpad azonban kivételes helyzetet teremt,
és ebben a helyzetben a belső átélés görcsös lesz; az
ember, ahelyett hogy átélne és cselekedne, viselkedni
kezd. A legfontosabb művészi eszköz, melyet
Sztanyiszlavszkij ilyen esetben javasol, a feltételezett
helyzet. Ha a színész ezt a kitalált szituációt plasztiku-
san maga elé képzele, akkor ismét képes lesz rá, hogy
e fiktív valóságban reálisan cselekedjen és érezzen.
Maga a dráma annyiban biztosítja ezt a szituációt,
amennyiben szavakba foglalva írja le a figurák cselek-
véseit. Megfelelő képzettség esetén a színész ki tudja
olvasni a szövegből a felkínált helyzeteket és fizikai
cselekvéseket, hogy aztán játékaival életet öntsön belé-
jük. Ha ezt sikerül megoldania, úgy belső átélése a szitu-
ációnak megfelelően fog alakulni. Fiktív helyzetről
lévén szó, játszani fog, de mivel átélése pontosan meg-
felel a helyzetnek, egyszersmind valóságos is lesz. Más
szóval figurát ábrázol, de a figura ábrázolását reálissá
teszi. Játéka alkalmas rá, hogy a valóságra vonatkoztat-
hassuk, miközben egyszersmind performansz is, amely
a játékon belül önálló értéket képvisel. Íme, ez volna a
Sztanyiszlavszkij nyomdokain haladó színészképzés
eszményi célja.

Brecht a színész és a figura szétválasztásával teremt
kiindulópontot egy új művészi kifejezőmóddhoz. A szí-
nésznek saját játékára nyíló perspektívája, az a mód,
ahogy a figura elbeszéli saját cselekvéseit, a cselekvések
szemtanúként való demonstrálása minden színpadi
történetet különlegessé, sajátosává tesz, olyanná, amely
a nézőt továbbgondolásra ösztönzi. A gondolkodás
olyan mesét kísér végig, amely további perspektívát
nyit a történetre, és a közönség és a cselekmény között
kettős viszonyt létesít. A közönség egyfelől érzékeli a
különbséget a cselekmény, illetve az azt végrehajtó fi-
gura/színész között, másfelől követi a folyamatot, aho-
gyan a cselekmény elbeszélhető történeté formálódik.

A posztdramatikus színházban minden esemény
önmaga jelvéé vált, és ennek következtében mind
egyenértékűek. A performáló szubjektum jelhordozó,
aki tisztában van a maga jelszerűségével, és ezért töb-
bé nem öltheti fel hitelesen a valamit megélt és cse-
lekvő ember maszkját. A színházi eszközök arra valók,
hogy dekonstruálják a néző érzékelését, aki régi rossz
szokásához híven még mindig valamilyen összefüg-
gést keres a figura, a cselekmény és általában a mimé-
zis között; most azonban be kell gyakorolnia, hogy a
jelet elválassza a jelölttől. E tekintetben a színházi esz-
közöknek az a feladatuk, hogy a jelentést bizonytalan-
ná tegyék. Így aztán többé-kevésbé mindent elválasz-
tanak egymástól: a nyelvet az értelmétől, a testet a
hangjától, a hangot a beszédétől, a beszédet a jelentésé-
től, a jelentést a céljától, a célt az okától stb. Mivel
könnyen előfordulhat, hogy a néző még mindig vala-
milyen szintézisre törekszik, hatalmi diskurzusként
tálatják fel neki, és megesik, hogy ezért már a perfor-
mansz alatt megbüntetik. A túlnyújtott időtartam
megismerteti vele az idő önértékét; az érthetetlenül
előadott szövegek arra tanítják, hogy megcsodálja a je-
lek szépségét; az ismétlések hozzászoktatják, hogy fo-
gékony legyen a részletekre, amelyek egyszeri látásra
bizonyára elkerülték volna figyelmét, ugyanakkor pe-
dig ránevelik, hogy alázattal fogadja el az azonos ele-
mek örök ismétlődését.

Ugyanekkor azonban már megfigyelhető a törekvés,
hogy az effajta esztétikai gyámkodás alól felszabadul-
junk. A színész és a figura közti határban ismét és
mindinkább felfedezik a játék ihlető és zavarba ejtő
impulzusát. Gondoljunk Armin Petras és Fritz Kater
színházára, amelyben az egyes figurák nyújtotta elbe-
szélő perspektíva már nem az epikus kommentárt
szolgálja, hanem új és még újabb meglepő játékokat
és szituációkat tesz lehetővé. Gondoljunk Jürgen
Goschra, akinek színészei a szemünk láttára érke-
nek, és készülődnek fellépésükre, hogy az átváltozás
mágikus pillanatát egy szituatív játék kiindulópontjává
tegyék. Gondoljunk Michael Thalheimer magasnyo-
mású figuráira, akiknek gátlásai minden színészi kife-
jezőerőnél mélyebb betekintést engednek belviláguk-
ba, és ennek során a színészek agresszíven és virtuó-
zul védik a figura titkait saját közlési ingerüktől.
Gondoljunk Nicolas Stemann színjatszóiira, akik sike-
rült produkciójuk fölötti örömeikben a felvett figurát
egy kicsit tovább játsszák, és eközben, a drámának
megfelelően, a konfliktusok olyan slamasztikájába bo-
nyolódnak, amelyről az előadás kezdetén nem is ál-
modtak. Vagy gondoljunk a Rimini Protokollra, amely
a maga teatrális késztermékeiből önmaguk elbeszélte
figurákat állít elő, és ezeket olyan játékokba keveri,
amelyek a figurákat és elbeszéléseiket szituatív di-
menzióval gazdagítják. Mindezek a színházi formák
az est minden másodpercében új egyensúlyt teremte-
nek figura, színész és szituáció között, és kizárólag a
világ ábrázolásának mimetikus kidolgozásával hoznak
létre ábrázolás és ábrázolt viszonyból új meg új játé-
kélméket, szituációkat, dramaturgiákat és formákat.
Ha a posztmodernnel együtt a drámát is kiöntjük, a
színházi eszközök kiszabadulnak a világhoz való mi-
metikus kötődésükből. Meglehet, a színháztudomány



ezáltal érvényesebben írhatja le őket – de ha a jelenkori színház funkciója ebben merülne ki, valóban a világ küszöbén találnánk magunkat.

A DRÁMAI SZITUÁCIÓ

Ki beszél? Ezzel a kérdéssel a drámának minden korszakban újonnan kell szembenéznie. Az ókori tragédiában a világon végzett mimetikus munka ősfarmája a kórus éneke és tánca volt. A velük szembeállított színészeknek az volt a dolguk, hogy az egyént képviseljék, aki a maga hibrid, az isteneket makacsul provokáló álláspontjával a cselekmény hatásainak és ellenhatásainak összjátékán belül katarzist és hedont idézett elő. Shakespeare világszínházában a színészek és nézők minden szegmensének megvan a maga nyelve és szócsöve. A posztmodernben a színpadi beszéd drámai diskurzussá válik. Idegen szerzői státusa miatt tagadják az előadott szöveg érvényességét. Hogy szabad felmondani egy olyan szöveget, amelyet a beszélő csak betanult, ahelyett, hogy maga találta volna ki? És hogy szabad ezt a konvenciót egy, a szerep szövegében elrejtett figura állításával, illetve az ebből kialakuló szituációval indokolni? A posztdramatikus színház perspektívájából ez a konvenció kínos automatizmust szül, és önkényesen manipulálja a közönséget.

Egyáltalán miféle fogalma van a posztdramatikus színháznak a „szituációról”? Nos, szituáción ők a performer és nézője testének közös térbeli jelenlétét értik. Változatos játékaik és ingerei e közös jelenlétben szituálják a produkciót. Ez a szituáció azonban egyszersmind minden gondolkodás eleje és vége. Drámai szituáció többé nem létezik, és nem is létezhet, mert „amit drámaként élünk meg, és/vagy azzá stilizáljuk, az nem más, mint a cselekvésként felfogott történés belekényszerítése egy menthetetlenül megtévesztő perspektívába”.

Eme lesújtó ítéletbe torkollik a posztdramatikus elméletnek a drámáról való lemondása. Ez az elmélet iluzionista csalásnak és begyakorolt hazugságnak minősíti, ha embertársaink észlelési módját az a perspektíva vezérli, hogy életüket cselekvésnek tekintsék; és ezzel egyszersmind elvitat a drámai szituációtól minden jogot, hogy a világot elbeszélhető struktúrákban fejezze ki.

Egyáltalán mit értünk drámai szituáción? Ha egyszer vesszük a fáradságot, hogy a drámai fejlődés e bonyolult központi fogalmát alaposabban megvizsgáljuk, óhatatlanul felmerül ez a kérdés. Szituáció csak egy konkrét világban jöhet létre, abban, amelyet Hegel, a drámai szituációk e legkomplexebb elemzője „általános világállapotnak” nevez. Ebben az általános világállapotban legalább egy olyan ellentmondás rejlik, amelyet a felszíni életfolyamatok eltakarnak. Ennek az alapvető civilizációs ellentmondásnak a modelldrámáját Hegel az *Antigoné*-ban látja, amelyben a család igazsága csap össze a közösség igazságával, hogy aztán Antigoné és Kreón hibrid érvényesítési szándéka egymáshoz képest relativizálja és mindenkori tökélyüktől megfossza őket. A tragédia tehát csak akkor tragikus, ha mindkét félnek igaza van, és ehhez az igazsághoz mindkettő abszolút egyenlő mértékben ragaszkodik.

A tragikum alapja az eldönthetlenség, valamint a benne katartikusan jelen lévő érzelmi felismerés. A szituációt tehát olyan konfliktus alakítja ki, amelynek törésvonala a konfliktus helyszínétől szolgáló világ középpontját érinti. Ily módon a konfliktus tekinthető a világbárázolás legalkalmasabb formájának, mivel ebben a törésben a világ ellentmondásossága „olyan létformaként lepleződik le, amely más, mint amilyennek lennie kellene”. Ahhoz azonban, hogy ez a konfliktus drámai szituációvá fejlődjék, szükség van még egy pontosan ellenirányú mechanizmusra is. A konfliktushoz két személy kell, akik éppoly szorosan kötődnek egymáshoz, mint amilyen erővel, éppen konfliktusuk okán, menekülnének egymás elől, avagy el akarnák pusztítani egymást. Nem véletlen, hogy Kreón Antigoné nagybátyja. Az összeütközést azért kell vállalnia, hogy érvényesítse család- és államfői hatalmát, Antigoné pedig egyszerre kerül szembe a rokonnal és az uralkodóval. Csak a konfliktusban álló felek felbonthatatlan összetartozása avatja szembenállásukat drámai cselekménnyé. A szituáció kizárólag e belső, egyszerre szétválasztó és egyesítő dialektikája révén válhat a cselekmény indítékává.

A sztereotip kifogás, miszerint a világnak ez az ábrázolási módja mára érvényét veszítette, félreismeri a dráma és a színház potenciálját. Ez a művészet minden egyes sikerült megnyilvánulásában meghatározott, zárt világot teremt, éppen azért, hogy feltárja e világ belső ellentmondásosságát. A Rimini Protokoll egyik újabb keletű produkciójában, a *breaking news*-ban a színpadi világ valóban az egész világnak felelt meg, abban a formájában, ahogy önmagát a hírek formájában megjeleníti. A szituáció ez esetben azért jött létre, hogy ezeket a híreket szakértők osztályozták, aszerint, hogy mennyiben érintik a nagyközönséget. A hírszakértők eredetük vagy képzettségük alapján hozzátartoztak ahhoz a világhoz, ahonnan a hírek műholdak közvetítésével származtak. A színpadon mindegyikük élőben szemléltette a maga területéről érkező jelentéseket, és kiválasztotta azokat, amelyeket a nyilvánosság elé kívánt tárni. A színpadon ekként egy olyan hírszűletet, amely a világ minden részéből tálalta fel azokat az eseményeket, amelyeket az adott régiók képviselői a legfontosabbnak ítélték. Mármost ez a hírkollekció olyan heterogén, hogy mindenki megérti, az általános világállapoton belül (a hírek a globális világot tükrözik) mekkora különbségekre mutat rá a szituáció (szakemberek végzik a válogatást és az élőben való összeállítás). A szituáció a dráma olyan felismerési eszköze, amelynek segítségével az emberi cselekvés és élmények alapvető ellentmondásaikban ábrázolhatók, egyszerre komplex és érzéki módon.

A dráma posztdramatikus újjáfogalmazása tagadja ezt a szituáció-fogalmat, és a drámát többnyire polemikusan, „melodramaként” szemléli. Ennek során történelmietlen módon kezeli a fogalmat: giccses, érzélgős események köznyelvi megnevezésének tartja, és úgy gondolja, hogy az ilyen események dimenziója nem nő túl a kispolgárok lelki háztartásán. A drámából filléres regény lesz, amely a maga bombasztikus kiteljesedését a hollywoodi filmben éri el. Ha egyszer a drámának ezt a mumussá degradált fogalmát sikerült



elfogadtatni, természetesen senki sem lesz, aki az esti szórakozás e bomlási termékéért egyetlen könnycsep-pet is ontana.

A HITELESSÉG

Tegyük fel másként a kérdést. Mi teszi a nézők számára a színházat színházzá, azaz olyan eseménnyé, amelyet érdemes megnézni és figyelemre méltatni? Talán segítségünkre lehet egy fogalom, amely első látásra elavultnak tetszik. A közönség érdeklődését a színház hitelessége kelti fel.

A történet hihetőségének első paramétereit az arisztotelészi *Poétika* határozta meg. A görög filozófus mindenekelőtt azt firtatta: hogyan kell elmesélni és előadni egy történetet úgy, hogy az katartikusan hasson. A válasz egyszerre bonyolult és egyszerű. A cselekményt drámai szituációk formájában kell előadni – de elvárható, hogy a szituációk átélhetőek és ugyanakkor meglepőek legyenek. Átélhetőek, hogy felkeltsék a néző érdeklődését, és meglepőek, hogy az érdeklődés a mindennapi mértéken túl, mindvégig kitarson – azaz a szituációk legyenek egyszerre hihetőek és meghökkenetőek. E dialektika eszközeit nevezi Arisztotelész közös néven dramaturgiának, szabad fordításban a cselekmény felépítésének. A dramaturgia tehát akkor született meg, amikor valaki vállalta, hogy az előadás nézőpontjából elemezze az események hitelességét. Hogyan kell exponálni egy figurát, hogy felkeltsék iránta az érdeklődésemet? Min kell ennek a figurának keresztülmennie, hogy érdeklődésem fokozódjék? És végül: miképpen játszódjék le a története úgy, hogy az utolsó percig kövessem, és elégedetten váljak meg tőle? E kritériumok híján nem boldogulhat semmilyen forgatókönyvírói iskola és semmilyen realista dramaturgia. A hitelesség tehát nem a mindennapok jelensége, hanem olyan, a dráma által életre hívott hajlandóság, amely arra készlet, hogy a történetet mindvégig figyelemmel kövessem. A sikerült dramaturgia a leg-
hihetetlenebb eseményeket is hitelessé teheti, mint ahogy a való világ is tűnhet mindenestől hihetetlennek. A hitelesség tehát, éppúgy, mint a tragikum, azon múlik, sikerül-e a dramaturgiának úgy egymásra építenie a szituációkat, hogy hitelesen és/vagy tragikusan hassanak.

A posztdramatikus diskurzusban a figura és a cselekmény hitelességének helyébe a hatás tisztessége lép. A megszólalók egyaránt elutasítják a drámai szituációt mint az emberi cselekvések ábrázolásának és megértetésének eszközét, valamint azt a törekvést, hogy az embert cselekvései révén ábrázolják. A posztmodern ennek kapcsán azt ígerte, hogy megszabadít a mimézis minden problémájától. Vajon az magyarázza bámulatos konjunktúráját, hogy az a fajta színháztudomány, amely éppen ebben a színházban látta a maga posztstrukturalista elméleteinek megvalósulását, minden új jeljétékot megkettőzött? Mivel a művészet és a tudomány fölöttébb gyakorlatias módon ugyanazt az elméleti apparátust használta, leírás és találékonyság kéz a kézben járhatott. A színháztudomány ujjongott: a tudomány végre odatalált a színházhoz és a színház a tudományhoz! Ettől fogva már csak az ábrázolás

nyűgétől megszabadult színházat tekintették emancipálnak, tisztességesnek és önértéke által meghatározottnak, míg az a színház, amely a világ mimézisének kötelezte el magát, és ehhez a drámai struktúrárt vette igénybe, korszerűtlennek minősült, lévén, hogy a konfliktusok szimulálása helyett a drámát tűzte zászlajára. Különbözően is, a dráma örökségét már rég átvette a mozi legtriviálisabb formája. Az új elmélet tehát ily módon a színház posztdramatikussá válását írja le és segíti elő; önmagát nevezi ki a művészet esztétikai princípiumává, miközben ugyanakkor azt hirdeti, hogy ezt a művészetet ő tükrözheti a legteljesebben és leghitelesebben. Bibliája az a bizonyos kis fekete könyv volt.

Szűk évtizeddel a *Posztdramatikus színház* megjelenése után ez az újonnan szabályozott poétika visszhangra talált a fővárosi kulturális alap, valamint az előadó-művészeteket támogató grémiumok elképzeléseiben is. A politikáig természetesen csak a kiüresedett tartalmú frázisok hatoltak el. Aki ma kérelmével a projekteket támogató szervekhez folyamodik, anélkül, hogy a posztdramatikus színház fogalmaival tisztában volna, jobban teszi, ha rögtön bevonja a vitorláit. És eké-
ként szembesül egy teljes nemzedék egy olyan zsaronnal, amelyet kötelező átvenni. Végzetes helyzet ez a támogatásra utalt utánpótlás számára, amelynek egy letűnt posztmodern megoldásaival kell dolgoznia, miközben a jelenben, amely körülveszi, a konfliktusok ártalmatlan szimulálása távoli álom csupán.

Ha ezzel szemben sokan a tudomány felől közelítenének a színházhoz, amely eddig a férfi és női, rendezők és színészek vállán nyugodott, úgy másfajta diskurzusra volna szükség. Hogyan kötődnek a világhoz az ábrázolás megszámlálhatatlan formái? Miképpen lesz a világ valamely eseménye színházi eseményé, és mely aspektusra alapozhatja az ábrázolás a maga felismeréseit?

Míg más művészeteket alkotóik az örökkévalóság-
nak szánhatnak, a színházat az a sajátossága különbözteti meg, hogy az előadás jelen idejében kell eljutnia a közönséghez. Hatása tehát nem korlátozódhat egy szűk szakmai körre, amely eldönti a jövő és a fejlődés irányát. A színház nevű műalkotás alapvető eleme az előadás realitása. A posztdramatikus diskurzus akkor lehet hasznos és megvilágosító erejű, ha olyan színházi jelenségekre reagál, mint amilyen a színház eseményjellege és kimeríthetetlen érzéki komplexitása, és olyan leírásokat talál, amelyek elősegíthetik a fenti jelenségek keletkezését és megértését.

Bosszantóvá ez a diskurzus akkor válik, amikor esztétikai mércévé emeli magát, és ahelyett hogy a kortársi színházat elemezné, elő akarja írni, milyen irányban fejlődjék a továbbiakban. Ebből gyakran vezetik le azt az állítást, miszerint a színház jövőjét a színháztudomány fogja meghatározni, ez az igény azonban figyelemre méltó meghamisítása művészet és tudomány viszonyának. A tudománynak az az állítása, miszerint ő bővítette ki a színházat az önfenntartó jelek tartományával, nem más, mint a tudomány hübrisze, amely az egész világot teátrálisnak látja, és minden véletlenszerűséget színházi nemességgel tüntet ki. Ezzel szemben a mimetikus színház a maga művészetét a játék és



az általa közvetített jelentések érzékiségére alapozza. A színház teátrális és drámai elemei a maguk dialektikus kölcsönhatásában olyan komplexitáshoz vezetnek, amely a maga egyidejű érzékiségével és racionalizmusával csakis a színház sajátja, és felfoghatatlan, mit nyerhetnénk e dialektika széttörésével. A lehetséges színpadi eseményeknek az a végtelen szaporodása ugyanis, amelyet a posztdramatikus diskurzus lehetővé tesz, aligha tekinthető nyereségnek. Mire jó hát a teatralitás egyik oldalát annyira túlhangsúlyozni, hogy mindentől eloldódva csupán egyetlen játékpártnere maradjon: tudniillik önmaga?

A posztdramatikus színház kánonjához tartozó, lenyűgöző műalkotásokat szívesen óvnánk meg attól, hogy egy egyoldalú esztétika kisajátítsa őket. Az érintettek narratívája, a mindennapok szakértőinek tanúszkodása, valamint a saját történetüket elbeszélők már rég kibontakoztak ebből az ölelésből. A megszólaló beszédének az az önperformansa, amellyel René Polleschnél találkozunk, arról tudósít, hogyan piacósítja el e törvények értelmében a szubjektumot az önfeledás. Jan Lauwers játsszó, éneklő és táncoló *allround* performerei a maguk bájjával és tudásával egy adott téren belül annyi motívumot, szituációt és történetet varázsolnak elő, hogy a néző kellemes szédülést érez. Önmaguknak azok a tanúi, akiket a Rimini Protokoll a színpadon mozgat, önmagukról tudósítva vallanak az előadás kontextusában arról a világról, amelyben a közönség velük együtt többféleképpen él. A dráma és a mimézis szembement a posztdramatikus színház utasításaival: ismét beavatkozott a világ észlelésének és az észleletekkel ábrázolt világnak az ábrázolásába.

Theater heute, 2008. október

Bernd Stegemann a berlini Ernst Busch Színművészeti Főiskola dramaturgiaprofesszora

FORDÍTOTTA: SZÁNTÓ JUDIT



**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

SUMMARY

„Lost or Transformed?” – asks Tamás Jászay while presenting the new developments in the career of the highly gifted director Árpád Schilling. After having dissolved in 2008 his well-appreciated company Krétakör (Chalk Circle), he founded a new venue, called Bázis (The Base), where he experiments with new tendencies.

After the Katona Theatre’s highly successful *The Two Headed Beast*, a magnificent pseudo-historical play by poet Sándor Weöres, we publish István Ugrai’s review, preceded by György Vári’s analysis, comparing the play to Lessing’s *Nathan the Wise*.

Other critics contributing to the present issue are Andrea Stuber, Andrea Rádai, Tamás Jászay once more, László Sz. Deme, Róbert Markó, Tamás Tarján, Kornélia Deres, László Zappe, Judit Szántó, Andrea Rádai once more, Anikó Oroszlán and György Harmat who saw for us Shakespeare’s *King Lear* (National), the operetta *Maya* by Imre Harmath and Szabolcs Fényes (Eger), three different plays: *Aska and the Wolf* by Ivo Andrić and Tibor Zalán, *Trenk or the Wild Baronet* by Katalin Thuróczy and *Hallstatt* by Drago Jančar (Békéscsaba), *Everything About My Mother* by Pedro Almodóvar and Samuel Adamson (Pest Theatre), Shakespeare’s *A Midsummer Night’s Dream* (Kecskemét), György Spiró’s new version of József Katona’s *The Destruction of Jerusalem* (Budapest Chamber Theatre), Christian Morgenstern’s *The Gallow Songs* (Budapest Puppet Theatre), Carl Sternheim’s *The Knickers* (Veszprém), Jenő Heltai’s *Naphthaline* (Radnóti Theatre), Monoblock’s (a pseudonym) *Hello, Nazi!* (Colibri), Shakespeare’s *Richard III.* (Pécs) and Péter Horváth’s adaptation of Erich Kästner’s *Emil and the Detectives* (Colibri).

The State Opera House performed *Der Rosenkavalier* by Richard Strauss. Tamás Koltai reviews the production, while Judit Rácz talked to its Lettic director Andrejs Žagars and its German dramaturg Jochen Breiholz.

In our column on modern dance Csaba Kutszegi evokes the 2008 version of Pina Bausch’s *Kontakthof. Mit Teenagern ab '14'*, Glória Halász writes about Klári Pataky’s *Cloudman* (MU Theatre), Orsolya Kelemen reviews *Solo*, guest performance by Philippe Decouflé, seen at the Budapest Temps d’Images Festival, while Annamária Szoboszlai talked to dancer and choreographer Philippe Decouflé himself.

The column World Theatre offers a selection about theatre in the post-dramatic phase. Zsuzsa Berecz talked to Germany’s Hans-Thies Lehmann, one of the movement’s chief theoreticians, Gabriella Kiss reviews *Post-Dramatic Theatre*, the Hungarian language edition of Lehmann’s basic writings, while Bernd Stegemann, another German researcher sums up the newest tendencies following the post-dramatic era.

This time we publish two playtexts: *Bonnie and Clyde* by Péter Halász and Alice Müller’s *Elvira and Petunia*.



Tenki Réka (Evelin) és Kovács Lehel (Bornemissza Ambrus)

A kétfejű fenevadban (Katona József Színház)

Koncz Zsuzsa felvétele



SZEGEDI SZABADTERI

2010

MÁJUS 22 —
AUGUSZTUS 22.

ALAN JAY LERNER - FREDERICK LOEWE

MY FAIR LADY

MUSICAL - JÚLIUS 2., 3., 9., 10., 11.

SZARKA TAMÁS - ZSURÁFSZKY ZOLTÁN

DÓZSA

TÁNCMŰ - JÚLIUS 16., 17.

OPERETT-OPERA GÁLA

JÚLIUS 24.

GEORGES BIZET

CARMEN

OPERA - JÚLIUS 30., 31.

GALT MACDERMOT - JAMES RADO - GEROME RAGNI

HAIR

MUSICAL - AUGUSZTUS 13., 14., 15., 20., 21., 22.

Jegyértékesítés:

Szeged REÖK, Tisza L. krt. 56., Tel.: 62/541-205

Országosan az IBUSZ kirendeltségeken

Budapesti Operettszínház, Nagymező u. 17.

jegyrendeles@szegediszabadtteri.hu

www.szegediszabadtteri.hu



DIGI
Egyszerre a világot.

PESTI MŰSOR

Maxima

fidelioEST

... ..



pesti mŰSOR



PONTReklám kft.



nka

OKTATÁSI ÉS KULTURÁLIS MINISZTERIUM

SZÍNHÁZ

A MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG FOLYÓIRATA

DRÁMAMELLÉKLET 2010. MÁJUS

Halász Péter
Bonnie és Clyde



Alice Müller
Elvira és Petúnia

Halász Péter Bonnie és Clyde

SZEREPLŐK

DJ	SÁNDOR
1. NŐ	PIROSKA
2. NŐ	FARKAS

Zene

DJ Miskolci Rádió, Budapest, a 76,4-es hullámhosszon. Éjfél van itt Miskolcon és Európa több városában. Hozzád beszélek, kedves barátom, aki álmatlanságban szenvedsz. Hozzád, aki egy nehéz nap után elhatároztad, hogy tíz órakor lefekszel. Le is zuhanyoztál, a tévét sem kapcsolod be, és most ismét talpon vagy. Hozzád beszélek, álmatlanságban szenvedő, sötétségbe bámuló sorstársam, aki a Széchenyi sétányon laksz, vagy a Görömbölyi, Tapolca felé vezető úton. Nem is ez a fontos, hanem hogy ébren vagy. Ismerősök vagyunk. Mi egy kaszthoz tartozunk, az éjszakai baglyok kasztjába, a ragadozó macskák kasztjába, a Bagirák és éjszakai siklók kasztjába, a denevérek kasztjába. LISTEN TO THE CHILDREN OF THE NIGHT. WE NEVER DRINK WINE. Miskolci vagyok, '61 óta lakom ebben a városban, minden zugát ismerem. Persze akkor, régen, a hatvanas években mi voltunk Észak-Magyarország Velencéje. Mindenki ránk figyelt. Repülőtérünk volt. Kifutópálya nem volt, de repülőtér volt. Volt egy 8x8 méteres beton, hogy a gép el ne sülyedjen. A debrecenieknek még ez sem volt. De repülőtér volt, radarral. Meglátta a repülő tárgyakat az éjszakában, ahogy én is látom, hogy valaki átbaktat most a sötétben a Szinva-hídon, a még sötétebb Szinva patak vize felett. A fekete folyó éjszaka tisztára mossa a várost, hordja az emberek és a gépek ürülékét. Fekete folyó. Észak-Magyarország Velencéje. Sok a duma. Igen, ma ilyen vagyok, sokat dumálok. Gondold azt, álmatlan barátom, hogy ez is csak zene. Debussy. Lószart

A 2000-ben született egyfelvonásos darab Halász Péter hagyatéka. A szöveget gondozta Juhász Gabriella.

sem tudtok Debussyról, tudatlan miskolci népség. Már csak bennetek bízom, éjszaka szépei, akik átvirrasztjátok a miskolci éjszakát. Ennek a városnak ezeregy meséje van. Én csak egyet mesélek el, mert egy mesére elég egy mese, és több nem is lehet. Ezer mese, mindig egy... Különös hír borzolta fel városunkat. Ismét Európa figyelmének központjává lettünk. Miskolc reneszánszát éli. Itt reinkarnálódott Bonnie és Clyde. Rendőrségi hír volt, autólopásokról szólt. Talán három, talán négyet is ellopott egy pár. Nem nagy ügy, máshol is előfordul. De egy szellemes zszurnaliszta elnevezte őket Bonnie és Clyde-nak. És szívünk megtelt szimpátiával a romantikus bankrablók iránt. Büszkék lettünk, hogy rabolnak városunkban, nemcsak a harmincas évek depresszió és alkoholtilalom sújtotta Amerikájában. Itt, talán éppen most rabolnak ki egy kocsi, végtelen együttérzésünk kíséretében, mert hiszen olyan szépek, mint Faye Dunaway, és olyan impotensek, mint Warren Beatty.

Zene

DJ Erről beszélünk ma éjszaka. Nekem ehhez van kedvem. Várom hívásodat, álmatlanságban szenvedő miskolci polgár, polgárné, nemre, korra, vallásra való tekintet nélkül. Ahogy barátnőm ágya fölé volt kiírva (prostituált volt a kedves): VIGILATE. Ami magyarul annyit tesz: virraszatok. Várom hívásokat a 342-31-87-es számon. Ne hagyjatok magamra. Bonnie és Clyde.

Zene

1. NŐ (tequilát iszik a lakásában)

2. NŐ (cipőket pucol a lakásában)

1. NŐ (telefonál)

DJ Miskolci Rádió, Budapest, a 76,4-es hullámhosszon. A frekvencia az más. A hullámhossz az, amin adunk, a frekvencia az, amit elvesznek tőlünk. Szevasz, sajnálom, hogy ébren vagy, de szólalj meg... Régi öngyilkos-trükk... Kösd fel magad... Kérem a következőt.

1. NŐ Ha most leteszed, újra hívlak, és ez pénzembe fog kerülni, és beperlem az állomást.

DJ Berúgtál?

1. NŐ Még nem. Valószínűleg nem is fogok, csak kellemes forróságot érzek a mellkasom tájékán.

DJ Szóval tequilát iszol?

1. NŐ Tequilát. Honnan tudod?

DJ A tequilások beszélnek így. Hogy bírod az életet abban a panellakásban? Ha azért iszol, hogy elviseld, rosszul teszed. Bár felőlem mindenki azt tesz, amit akar. De ha az íze miatt, és élvezetből iszol, akkor jól teszed.

1. NŐ Honnan tudod, hogy panellakásból beszélek?

DJ Hallom a beton kongását. Akassz a falra perzsaszőnyeget, az letompítja.

1. NŐ Úgyes duma, jó duma. A harmadik pohárnál már négy-szer hallom a hangomat. Tequila... tequila... tequila...

DJ Hogy hívnak?

1. NŐ Mi vagy te, nyomozó? Már tudod, hol lakom, ismered a szokásaimat, hogy esténként iszom, de csak hármat.

DJ Nem, ötöt.

1. NŐ Jól van, ötöt, de többet nem, mert reggel dolgozni megyek, nem úgy, mint egyesek.

DJ Nem vagyok kíváncsi arra, hol dolgozol. Hivatalban dolgozol.

1. NŐ Honnan tudod?

DJ A tónusodból. Ha nem mondd meg a neved, Tequila Marcának foglak szólítani egész éjszaka.

1. NŐ A Tequila Marcsa nagyon jó, de legyen inkább Aranka... Az autólopás nem érdekel, mesélj a filmről vagy magadról. Mit jelent az, hogy impotens a Warren Beatty? Honnan tudod? Milyen kár. Pedig elég jóképű. Lehet, hogy csak a nőknek impotens.

DJ Miskolc a 76,4-es hullámhosszon. Aranka, maradj a vonalban, egy kicsit zenélünk.

Zene

Itt vagyok, Aranka!

1. NŐ Én is. Azt mondják, a só árt a szívnek. Nem tartok itt-hon sót.

Zene. Csöng a telefon

DJ Igen, egy újabb hívás.

2. NŐ Mit ér a tequila só nélkül?

1. NŐ Mit ér a cipő, ha nincsen hozzá fűző? Mit ér Bonnie Clyde nélkül? Csak egy nyomorult tolvaj – de együtt!

DJ Na, ebből süssetek palacsintát! Beszéljétek meg, én nyitva hagyom a vonalat, amíg zenélek, és ha beszóltok, leállok a zenével. Ti lesztek az éjszaka szépei, az éjszaka Bonnie és Clyde-ja.

Zene

Kopogtatnak az 1. Nő ajtaján. 1. Nő eloltja a villanyt, meghúzódik a sarokban. Újabb kopogás. Kinyílik az ajtó. 2. Nő áll a kivilágított ajtóban. Vár. Bemegy a szoba közepére

2. NŐ Hoztam sót!

1. NŐ (kezében cipőfűzőt tart) A só árt a szívnek! (Átadja a cipőfűzőt)

Zene

DJ Miskolc a 76,4-es hullámhosszon, annak, aki most kapcsolódott be adásunkba. A téma: Bonnie és Clyde, a miskolci kocsirablók. Most beszéltem a rendőrséggel, de semmit sem tudnak. A tettes ismeretlen. És fogalmuk sincs, miért hívta az újságíró a kocsitolvajokat Bonnie és Clyde-nak. Az újságíró kihallgatták, de az orvosi titoktartás kötelezi. Azt sem tudják, hány kocsit loptak, egyet sem találtak meg. Egy hapi megsérült, de nem súlyosan. Szar ügy. Bonnie és Clyde. A magam részéről amúgy is szarok a Warren Beattyre, mert indulni akart a seggfej az amerikai elnökválasztáson. Mert a Reagan is színész volt, hát ő meg azt gondolja, hogy jobb színész. Bonnie és Clyde maradjon a bankrablásnál. Aki egét elhagyja, lássa, habos örvény a lakása.

Zene

1. NŐ Én vagyok Bonnie!

Zene

2. NŐ Én vagyok Clyde! Haha!

Zene

DJ Haha! Máris berúgtál! De ezt is játszhatjuk. Kinn állsz az erkélyen.

1. NŐ Honnan tudod?

DJ Hallom az utca csendjét.

Zene

2. NŐ Nem is én vagyok Clyde!

1. NŐ Nem is én vagyok Bonnie!

Mindenki kacag

De az utca túlsó oldalán az a pár biztosan. Öt éve figyelem őket. Mindig éjfél után jönnek haza.

2. NŐ Én is öt éve figyelem őket az erkélyről. A nő csak piros ruhát visel. Hazajön, leveszi a piros kabátját, beakasztja a szekrénybe. Piros kosztümöt visel. Öt éve, minden éjszaka.

1. NŐ Leveszi a kosztümkabátot, beakasztja a szekrénybe. Egy percig áll piros kombinében.

2. NŐ Sebzetten, bénán, piros kombinében. A férfi behoz egy dobozos sört, kinyitja. Az asszony arca kissé megrándul. Clyde iszik a sörből, Bonnie leveszi a kombinéját.

1. NŐ Piros melltartó. Piros bugyi. Clyde átkarolja a nő derekát, arcához simítja bal kezét, öt éve minden éjszaka. A nő letérdel, kifűzi Clyde cipőjét, megmasszírozza Clyde lábfejét. Tajcsi.

2. NŐ Ez elment vadászni, ez meglátte, ez hazavitte, ez... Bonnie kigombolja Clyde sliccét, letolja a gatyáját. Öt éve, minden éjszaka. Ezt nem lehet már kibírni. Clyde forrón átöleli Bonnie-t. Bonnie gyengéden eltolja magától Clyde száját, kifordul öleléséből. Clyde lefekszik Bonnie mellé, oldalára fordul. Bonnie könyvet vesz elő, és felolvas belőle.

DJ És mit olvas?

1. NŐ Nem tudom. Mindig mást. De lehet, hogy a piros borító ugyanazt a könyvet takarja. Előveszi a piros borítót, belehelyezi a könyvet, és olvas.

2. NŐ Mit olvas? Az ezeregyéjszaka meséit?

DJ És még soha nem szeretkeztek?

2. NŐ Ebben az ágyban és ebben az órában még soha. Lehet, hogy máskor sem.

1. NŐ Pedig erre készülnek minden éjszaka, de aztán Seherezádé álomba burkolja szultánját, és talán azt álmodja a szultán, hogy valami mennyei nővel szeretkezik. És Seherezádé azt gondolja, hogy nem is a lakótelepen lakik, hanem a szultán háremében. Hát nem több ez egy kefélnél? Kihúznibetolni, oda-vissza, százszor, ezerszer, míg a méhszáj ki nem nyílik, és meg nem csókolja a hímvessző fejét.

2. NŐ A makkot. És egy kígyó bújik elő, fel az agytekervényekbe. A férfi és a nő, és a kétfejű kígyó. A kígyó, amelyik összeköti őket. És nem férfi, és nem nő, csak kígyó, akár férfi, akár nő. Kígyó. Az éjszakai ragadozó.

1. NŐ Jó éjszakát!

2. NŐ Jó éjszakát!

Zene

DJ Magamra maradtam. Hiába, kettészakadt az életünk. Éjszákára és nappalra. Igen, holnap vár rátok a hivatal, de addig még egy jót szunyáltok. Csak én virrasztok egyedül, meg néhány öngyilkosjelölt. Nem szeretem az öngyilkosjelölteket. Mindig a saját problémáikkal vannak elfoglalva. Nem szeretem az éjszakai progresszíveket, akik a világ problémáit egy csapásra akarják megoldani, holott még a sajátjukkal sem tudnak mit kezdeni. Nagyon bírom ezt a két nőt. Holnap reggel bemennek a hivatalba, szorgalmasan verik az írógépet, a lépcsőházban kirúszozzák magukat, a buszon biccentenek egymásnak. Ma valahol már láttuk egymást. Hát persze, miskolciak vagyunk, és minden reggel ugyanazzal a busszal megyünk be ugyanabba a hivatalba, és leszaladt a harisnyámon a szem, és ma látszik, hogy rossz napod van, persze, holnap jön meg, és akkor most átszállok egy másik buszra, és nyolc óra egyhangú munka, ügyfelek, akik azt gondolják rólunk, hogy gonosz idioták vagyunk, és mi ezt gondoljuk az ügyfelekről, és vége, és szabadok, és finomat isznak, és ábrándoznak, legszebb az álmuk, és ezt tudják, és őrzik, és álmodják. Mindjárt elfingom magam, olyan szentimentális lettem. Miskolci Rádió, Budapest. Lassan hajnalodik. Minek a hajnal, emberiség? Ahogy Juhász Ferenc mondta. Milyen igaza volt!

ADÓHIVATAL

Sándor várakozik az irodában, táskájában kutat nem létező iratok után

SÁNDOR Mit keresek? Egy nem létező bizonylatot keresek. Miért egy nem létező bizonylatot? Mert fogalmam sincs arról, hogy mit keresek itt. Egész biztos adócsalást követtem el, csak még nem tudok róla. Ez egyáltalán nem rajtam múlik. Kérem, az én adópapírjaim tiszták, az én adópapírjaim hitelesek. Kérem, itt mindenről van bizonylat. Könyvelésem makulátlan. Még jó, hogy nem mentem tönkre ebben az örökös adminisztrálásban, amit a maguk főnökei kikényszerítenek belőlünk, kisemberekből. De meglesz ennek a böjtje. (Ujja a levegőben, gyakorolja a mondatot) De meglesz ennek a böjtje.

1. és 2. Nő kávécsészével. Kavargatnak. Egymáshoz közel állnak, de nyilván külön helyiségben. Sándor most odáig merészkedett, hogy belekukkant a hivatali komputerbe, sőt meg is nyom egy

gombot – videojáték. Játsszik. Utánozza a lövések hangját, annyira beleéli magát

1. NŐ Halló, Adóhivatal! Uram, ha megengedi, belenézek a komputerbe.

Sándor kissé késve reagál, majd leül az asztal mellé. 1. Nő beindítja a programot. Kis szünet. A gép tölt

1. NŐ Megtenné nekem azt a szívességet, lenne olyan kedves, ha nem esik nehezére, elárulná a bt.-je nevét, iktatási számát? SÁNDOR (hezítál, majd kiköpi) Aranyásó Bt., 0025389456750123. Fejből tudom. Én mindent fejből tudok. Amit nem tudok, az nincs a fejemben. A bt. a fejemben van. A száma: 0025389456750123.

1. NŐ Nem téved?

SÁNDOR Mmm. Mmm. (Összeszorított fogakkal, mint egy rossz gyerek)

1. NŐ Sándor! Szólíthatom Sándornak? Amikor beidéztem, még fogalmam sem volt róla, hogy mi a probléma. Megkapjuk az aktát, és nekünk kell kikeresni, hogy maga hol követt el valami csalást vagy ritkább esetben hibát. Maga nem fizette a bt.-je tb-jét. Én azt javaslom, hogy most szépen oda-megy a hármas ablakhoz, és haladéktalanul kifizeti a bt.-je tb-jét. Késlekedés esetén ez az összeg jelentősen növekedhet. Múltkor egy ügyfél elment ebédelni, ahelyett hogy rögtön fizetett volna. Persze közben bombariadó, a hivatal bezárt, és másnap már kétszeres összeget kellett fizetnie. Tiltakozott, hogy önhibáján kívül. Én mondtam, hogy nem is a mi hibánkból. Sándor, javaslom...

SÁNDOR (idegesen kutat a táskájában, mindent kipakol az asztalra, oda-vissza. Hébeg, hápog, duzzog, berreg. Lapoz a számlák között. Egyszer csak kicsapja az asztalra) Befizettem... bizonylat... elismervény. Nem ismerem a maguk nyelvét... csavart nyelv... hegyes nyelv... kígyónyelv... anyanyelv... nyál-nyelv... sürcsölés... csettintés. Bizonylat, tértivevény, befizettem.

1. NŐ (átveszi)

Közben a másik szobába belép a piros ruhás nő, az egyszerűség kedvéért nevezzük Piroskának, élettársát pedig Farkasnak, de nem Kempelen, és nem is Mozart vagy Goethe, hanem csak Farkas, az egyszerűség kedvéért, mert ez illik legjobban a Piroskához. Bár Farkas most nincs jelen, csak Piroska

PIROSKA (már az ajtóban hangosan zokog) Adóhátralékot jöttem befizetni, de nekem nincs adóhátralékom. Én nem tartozom senkinek, én nem tartozom senkihez, én még szűz vagyok adóhátralék-ügyben. (Leül)

Vissza az 1. Nő irodájába

1. Nő veri a komputer billentyűit, mintha Sándor ügyében kutatna, holott e-mailt küld 2. Nőnek

2. NŐ (hangosan olvassa) Úristen, megint kifogtam egy állatot!

Piroska hangosan felzokog

Nem maga. (Gépel) Kocsi van?

1. NŐ (olvassa) Kocsi van?

SÁNDOR Van. Mi köze ennek a tb-hez?

1. NŐ Nem magához beszéltem. Uram, itt több ügyet bonyolítunk párhuzamosan, és azt ne gondolja, hogy egyedül ön

létezik ezen a világon, és minden magáért történik. Nekünk több ügyfelünk van. *(Gépel)*

2. NŐ *(olvassa)* Úgy néz ki, hogy jól áll az ügyfél.

1. NŐ Meg kell vágni!

Piroska felzokog

2. NŐ *(gépel)* Adatokat, adatokat, adatokat. Lakhely, szokások, család, amit csak tudni lehet az illetőről.

Piroska felzokog

Még nem tartunk a maga adatainál. Azt ne gondolja, hogy itt minden maga körül forog ebben a hivatalban. Ami pedig önt illeti, kedves asszonyom, ebben a hivatalban még senkinek sem sikerült két lépcsőben elintéznie az ügyét. Szerencsés esetben öt lépcsőben, hangsúlyozom, szerencsés esetben. Számunkra minden ügyfél fontos, kedves, hús-vér, érző lény, nemcsak egy kartoték. Ha magát előnyben részesítem, ezzel mások húsába belemarok, felsebzem.

PIROSKA *(felzokog)* Hát persze, hogy nem tudja elintézni. Három ablak van, mindegyik mögött egy ügyintéző ül, de tuti, hogy csak egy dolgozik. A másik kettő éppen telefonál, uzsonnázik, vagy éppen az uzsonnáját üríti ki.

2. NŐ Szimpátia alapján nem tudom eldönteni, hogy ki lesz az a szerencsés, akinek elintézem az ügyét. Most például nem is itt kellene lennem, hanem az SZTK-ban. Az SZTK-ban három ablak van, mindegyik mögött egy nő ül, de tuti, hogy csak egy dolgozik. A másik kettő éppen telefonál, uzsonnázik, vagy éppen az uzsonnáját üríti ki. És mit mond az ablaknál ülő nő? Szimpátia alapján nem tudom eldönteni, hogy ki lesz az a szerencsés, akit az orvos közelébe engedünk, elvégre az orvos egészsége a legfontosabb. Orvos nélkül nincs gyógyítás, orvos nélkül nincs egészség, gyógyítás nélkül nincs orvos.

PIROSKA *(felzokog)* Én SZTK-ban dolgozom.

1. NŐ Kedves Sándor! Szólíthatom Sándornak? Ön elmebeteg, ön örült, ön a tb-jét nem az Aranyásó bt.-nek fizette be, hanem a Kaktusz bt.-nek. Feltételezem, tévedésből. Sándor, ön innen nyugodt emberként távozhat. Ön nem tartozik nekünk.

SÁNDOR *(idegesen pakol, hangosan morog)* Kinyitom a kapu ajtaját, nem jönnek a szemetesek. A gyerekeim nem mernek kimenni a kapun, félnek a mérgezésztől. A feleségem egész nap az ágyban, pongyolában a vásárlási bónuszokat vagdossa a magazinokból. És akkor ezek ide berendelnek. Én nem vagyok bűnös. Miért nem a bűnözőket üldözik, a kocsitolvajokat, a bérnyílkosokat? Miért engem? Miért mindig engem? Nos, asszonyom, elmehetek?

1. NŐ Nem, elmebeteg!

Sándor kifelé megy

Köszönöm, hogy a mi repülőtársaságunkat választotta. Sándor! Itt felejtette a kulcsokat.

SÁNDOR *(elveszi, a foga között szűri)* Maga nem is miskolci!

2. NŐ IRODÁJA

1. NŐ *(belép, int 2. Nőnek, küldje el Piroskát)*

2. NŐ Kérem, jöjjön vissza holnap. Bedöglött a komputer. Ma már nem tudok az ön ügyével foglalkozni.

Kávékavarás

DJ Miskolci Rádió, Budapest, a 76,4-es hullámhosszon. Semmi hír. Nem fogták el a kocsirabló párost. A rendőrség tehetetlen, én is tehetetlen vagyok, ezért izgat az ügy. Nappal egész jól ment itt a dolog Miskolcon. A boldogok boldogok maradtak, a boldogtalanok boldogtalanok, a szegények szegények, a gazdagok gazdagok. Mintha megállt volna az idő Miskolc felett, holott mindenki serénykedett. Egyedül Bonnie és Clyde borzolja az idegeket itt Miskolcon. Várom a hívásokat, ugyanaz a téma, ugyanaz a telefonszám... 342-31-87. Aranka, hívjon fel! Hívjanak fel! Több e-mailt kaptam ma, mint az elmúlt húsz évben összesen. Mindenki magukat akarja hallani.

Cseng a telefon

2. NŐ Aranka vagyok!

DJ Maga is? Ma mindenki Aranka lesz, és elárasztanak a szexuális fantáziálásukkal. Nem. Mi itt, kérem, egy autórablás ügyében nyomozunk. Csak a nyomok egy mellékutcába vezettek.

2. NŐ Nagyon válogatós. És meg sem ismeri a hangomat, pedig tegnap éjszaka velem is beszélt. Amikor én is születtem, minden második kisbabának az Aranka nevet adták, mert volt egy híres sztár, és minden anya érte bomlott. És inkább magát fojtotta volna vízbe, mint hogy Aranka nevű, arany-szőke gyermekét átadja a hatóságoknak. Könnyes történet. Várjon. Kopognak. *(Elbújik)*

DJ Biztos, Aranka! Amíg elintézik ezt a sürgős ügyet, addig valami zenét beadunk, hogy ne unja halálra magát szegény, álmatlan, véresre dörzsölt szemű barátom. És legyen éber, mert az is lehet, hogy éppen most törnek be a lakásába, és ellopiják a tűzhelyről a paprikás krumplit.

1. NŐ *(belép, óvatosan a szoba közepére megy)* Hoztam tequilát!

2. NŐ *(felkapcsolja a villanyt)*

1. NŐ *(revolvert szegez rá)* Pénzt vagy életet! Azt a nyakláncot, ami a nyakán van!

2. Nő lecsatolja a nyakláncot, odalép 1. Nőhöz. Az nyúl a nyakláncért. 2. Nő elhajol, elkapja a másik csuklóját, egy karatemozdulattal kicsavarja a karját, még egyet ránt rajta. A revolver kiesik 1. Nő kezéből. Mozdulatlanok. Aztán mindketten meghajolnak, megköszönve a támadást, majd óvatosan lehajolnak a leejtett tárgyakért. Most 2. Nő kezében a revolver

2. NŐ A blúzt, vegye le a blúzt!

1. Nő leveszi, de az átadás pillanatában egy mozdulattal kicsavarja 2. Nő karját. 2. Nő belelő a zárba. Ez addig megy, míg teljesen le nem vetkőznek

DJ Alszik a város. Miskolc alszik. Elzúgtak forradalmi. Látod-e, drága, suhognak az álmok. Nem, nem, nem. Nem látok, és főként nem hallok. Olyan csend vett körül az imént, hogy ki kellett mennem az utcára, hogy meggyőződjem, nem dobta-e le egy atombombát Miskolcra, vagy nem mérgezték-e meg dioxinnal a várost. És már mindenki halott, és én vagyok az egyetlen túlélő. Aranka! Jöjj vissza hozzám! Szeretném lázasan csókolni újra a szád... Az állásommal játszottok! Támadt egy ötletem! Szerintem ti vagytok Bonnie és Clyde. És ha nem, akkor ti lesztek... Nekem mindent szabad, csak bűncselekményre nem szabad felszólítanom kedves, álmatlan hallgatóimat. Például hogy rabolják ki az OTP kettes fiókját. Tudom, hol a kulcs. Az éjszakás takarítónőnél. Gyakran

telefonál nekem a bank költségére. Nekem ezt nem szabad. De ha holnap eltűnik egy Audi, tudom, hogy ti voltatok a tettesek, és hogy biztos legyen a játék, legyen a jelszó: INDIÁN. Miskolci Rádió, Budapest, a 76,4-es hullámhosszon.

1. RABLÁS

SÁNDOR *(ül a kocsiban. Nyugodt. Dohányzik. Élvezi. „Hamvadó cigarettavég, ül a hamutartón, csendben végigég. Kis cigaretta, te hidd nekem el, engem is csak égve dobtak el.”)* Van még hét percem, hogy kiszálljak a kocsiból. Az egyetlen hely a világon, ahol csend és béke honol. Itt nincs család. Itt nincs vállalat. Itt nincs Adóhivatal. Nem gondolok a családra. Nem gondolok a nyolcéves gyerekekre. Nem gondolok arra, hogy utál. Szeret, nem szeret, szívből, igazán. Nem gondolok arra, hogy a lányom szóba sem áll velem. Megérdemlem. Nem gondolok a lakás fényes padlójára, amire ha rálépek, felcsattan a feleségem: ti, férfiak, azt hiszitek... Nem gondolok a feleségemre, nem gondolok a fogyókúrájára, a zokogásra, mert éheznek, és egyre kövőbb ettől.

Két vénasszony érkezik, megállnak a kocsinál. Szidják azt. Minden mondat után köpnek egy nagyot. Mindkettő kezében mobiltelefon

1. NŐ Drága jó édesanyám, maga ne törődjön semmivel. Szűr-csölje a tejes kávé. Kenyeret is aprítottam bele. Ne nyomogassa a gombokat, drága jó édesanyám, hogy az isten áldja meg. Be van a tévé kapcsolva, üljön le, ott van a kisasztalkán a kávé. *(Köp egy jó nagyot)*
2. NŐ Melyik sorozatról beszél, aranyoskám? *(Leköpi a kocsit)*
1. NŐ Egyiket sem láttam. Annyira idegesít. *(Leköpi a kocsit)* Az a jó drága édesanyám állandóan azt nézi. Már nem is köt. *(Leköpi a kocsit)*
2. NŐ Van egy fiú az ötödiken, aki kiköpött olyan, mint az egyik szereplő. De azt most nem tudom, melyik.
 1. NŐ Ki köp?
 2. NŐ Ki köpött?
1. NŐ Kiköpött. Volt egy főhős nő. Idősebb, de főhős nő. Lehet, hogy Oscart is kapott. A tyúkjával beszélgetett. Az én drága jó anyám falusi asszony, de eszébe sem jut a disznókkal beszélgetni. *(Leköpi a kocsit)*
2. NŐ De hát miért?
1. NŐ Mert az én drága jó édesanyám már teljesen elvesztette a karakterét. A sorozatoktól. *(Leköpi a kocsit)*
2. NŐ Az én muterom süket. Tegyétek már a fotelbe! Muter! Nézd a sorozatot! A muter azt mondja: nem érdemes élni már, csak ezért a sorozatért. Hosszú sorozat. Az 560. résznél tartunk, és még azt sem tudjuk, ki az a Rick! *(Leköpi a kocsit)* Melyik sorozatról is beszélünk?
1. NŐ Hát a *Marimarró*l, aranyoskám. *(Köp)*
2. NŐ Azt már nem is játsszák! *(Köp)*
1. NŐ Az nem számít, az én drága jó édesanyám akkor is azt nézi. *(Köp)*

SÁNDOR *(kiszáll az autóból, és elképedve látja, hogy a vénasszonyok leköpték a kocsiját, sőt, folyamatosan köpködik)* Pókhálós picsájú vénasszonyok! Leköpték a kocsimat ezek a húgy ette picsájú vénasszonyok. Az én új kocsimat. Ezek a... Húzzatok el, vén picsák, mert úgy valagba rúglak benneteket, hogy jön a combnyaktörés. *(Áriázik)* Seggen csúsztok a túlvilágra.

TÁMADÁS

1. Nő revolvert ránt elő, 2. Nő sprayt

SÁNDOR Hap... hap... habadab

1. NŐ Kulcs!

SÁNDOR Hap... hap... habadab *(Átadja a kulcsot)*

2. Nő lefújja. Sándor előrebukik, megszólal a nullás gép zizegő hangja. 1. és 2. Nő megkopasztják Sándort, beülnek a kocsiba

2. NŐ *(kiszól még Sándornak)* Féltökű, varacskos disznó! *(Elhajtának)*

Sándor kábán ébred. Feláll. Értzi a szellőt a feje búbján. Ez mint valami újdonság, mint valami új felfedezés hat rá. Ilyen erősnek még soha nem érezte a tavasz eljövételét. Örömeben fejéhez kap. Észreveszi, hogy kopaszra nyírták

A KOCSIBAN

DJ *(a Sándor hajából készült parókában)* Kérek még öt percet. Még nem tudtam magam túltenni a megaláztatáson. Nem a kocsiról van szó. Vállalati kocsit volt. Hanem arról, hogy engem varacskos disznónak neveztek. Mi férfiak egész életünkben a behatolásra készülünk. Így képtelen vagyok bármire. Kedves szóra, érintésre. Kérek még öt percet.

2. NŐ Nem bánom. Mi nemcsak a kocsidat loptuk el. Te is kellettél. A kék szemed, a szőrös melleden rángó izmok, ahogy az adóbevallásodat írod.

DJ Még nem vagyok kész. Úgy látszik, öt perc nem elég. Te meg nézed magadat a tükörben. Aztán a nyakamat nézed. Mi van a nyakamon? Egy pattanás? Most meg arra koncentrálsz, hogy mi történik a nadrágomban. Te kígyóbűvölő. Másra sem tudsz gondolni. Ti nők, ha beindultok, már csak a duzzadt hímvessző lebeg a szemetek előtt. Aranka!

2. NŐ Sándor! Ez hímvicc!... Most egymáséi leszünk?

DJ És akkor mi lesz?

2. NŐ Semmi.

DJ Talán jó lesz. Élvezetes. Az élvezetek élvezete. Én olyan kapcsolatra vágyom, hogy amikor együtt vagyunk, akkor más nem léphet az életünkbe. Mi elszakadunk a világtól.

Újra látjuk Piroskát és Farkast az ablakban

Nézd, milyen tökéletes az a pár! Milyen jól működnek együtt. Öt éve ugyanaz a mozdulat. Ilyennek akarlak téged, meg akarom állítani az időt. Ahogy ők megállították.

2. NŐ De hogyan gyilkoljunk?

DJ Én odaadom neked ezt a férfit ajándékba.

HIVATAL 2

Piroska magyaráz Farkasnak a 2. Nő irodájában

PIROSKA Drágám, tudsz figyelni?

FARKAS Figyelek, persze hogy figyelek. Látod, hogy figyelek.

PIROSKA Itt van ez a számlatömb. El tudod intézni? Bízom benned. Ez egy adóhivatal, ahol mi most vagyunk.

FARKAS Én meg azt hittem, a Pagonyban.

PIROSKA Ide azért rendelték be minket, hogy ellenőrizzék a számláinkat. Minden telefonszámlát megőriztem 1988 óta.

FARKAS 1988. április 24. Fradi-MTK 4:2.

PIROSKA Tudom, hogy sikerülni fog. Abban a számlatömbben minden benne van.

2. Nő bejön, leül a komputerhez

Mennem kell, asszonyom. Tudja, az SZTK-ban dolgozom. Már hárman véreztek el az ablakom előtt. Öt lépcső. Tudom.

2. NŐ Olyan jó nézni magukat. Hadd gyönyörködjem az összetartozásukban. Itt minden sivár ebben a hivatalban. Hadd nézzem a gyengédségüket.

PIROSKA (távozóban) SZTK-ban dolgozom. Most már öten véreztek el az ablakom előtt.

2. NŐ Mindennap a hivatal. Ez hajtás, ez nyomás, ez szívatás. Engem nyomasztanak, én nyomasztok. Automatikus.

FARKAS Elment a feleségem. Mindenkinek megvan az érzékeny pontja. Én például soha nem mondhatom Piroskának: oltsd el a villanyt, mert attól idegbajt kap. De most itt elernyedtek az izmaim, és nem zavar a neon. Jó, hogy így magunkra maradtunk. Nincs itt egy szék a hivatalban? Minden ügyfélnek állni kell? Nézzé, én ezekhez az ügyekhez semmit sem értek. Teljesen elernyedtek az izmaim. Széket!

2. NŐ Számlák, számlák. Bt.-k, tb-k. Karácsonyfa, angyalok, gésa naplója, csillogás, Dom Pérignon, lóhátan a sivatagban, lakás fél áron. Talán tévedésből idéztük be.

SÁNDOR (mint adu ász, lecsapja a számlatömböt az asztalra) Talán. Nincsenek véletlenek. (Most már nagyon férfias) Este tízig ráérek. Nyolckor várom a kocsimban a Széchenyi sétánynál, ahol a Szinva patak megáll.

2. NŐ Milyen kocsija van? Mert Miskolc szokás szerint abban az órában és azon a helyen százával várakoznak a kocsikban.

SÁNDOR Volvo.

2. NŐ Jó, maga várjon a Széchenyi sétányon, én a Kossuth téren leszek.

Egy kis DJ. Egy kis autózás. Egy kis ez, egy kis az, amíg 1. Nő viszszaledlik öregasszonnyá

KOCSIZÁS

FARKAS (ül a kocsijában. A számlatömböt lapozgatja. A hivatal után nagyon megtetszett neki a tömb) 46 ezer forint. Párizs, kiszállás, beszállás, parlez vous france, une caffe s'il vous plat, pardon madame, pardon monsei, pardon papa, pardon cheri. Louvre. La revolution. 46 ezer csak a repülő. Tíz pár zokni. Alsónadrág. Bt. Betétlap: 500 forint.

Két öregasszony közeledik, telefonálnak

1. NŐ Halló! Mindent megtalálsz a tévé mellett. Vagdalt borjú és víz. Nem kell semmit megnyomni. Beállítottam a Cartoon Channelt. (Leköpi Farkas autóját)

2. NŐ Neked még él a drága édesanyád? (Köp)

1. NŐ A kutyámat instruálok. Nem tudja használni a távirányítót. A zuhany csapját ki tudja nyitni. Magától megfürdik, de a távirányító túl sok neki. (Köp)

2. NŐ Az én drága jó anyám pont fordítva van. Nem mosakszik. Csak a tévét nézi. Azt mondja, hogy már csak a *Mari-mar* tartja benne az életet. (Köp)

1. NŐ Azt már öt éve nem játsszák. (Köp)

2. NŐ Azt az én drága jó édesanyám nem tudja. (Turha)

FARKAS (kilép a kocsiból, udvarias tónusban kezdi, aztán egyre dühösebb) Drága nagymami! Nem is tudom, hogy szólítsam meg önöket. Asszonyaim, vagy talán kedves idős miskolci nénik? Maradjunk a miskolci néninél. Én nagyon szeretem a feleségem. De ma, öt év után először randevúm van egy másik hölgygel. Az Adóhivatalban rabolta el a szívemet. Higgyék el, érdek nélkül történt az egész, nem nyereségvágyból. Az adópapírjaim rendben vannak. Ezt még a lilla-fürediek is tanúsíthatják. Milyen gyenge is az ember, egy szellő is elsodorja, ez pedig vihar volt, és még most sem csitult el. Ezért, drága miskolci nénik, kérem, ne köpködjék le a kocsimat. Már csak öt percem van. Szívesen hozok maguknak az ABC-ből egy befőttesüveget. Hogy veszi ki magát, hogy öt év után az első randevúmon megjön a nő, és tele van turházva a kocsim. Elhányja magát. Vége. Elcsitul a vihar, én törölgetem a maguk turháit meg az ő hányását. Öt év után az első randevú.

DJ Jó estét, hölgyeim és uraim! Miskolci Rádió, Budapest, a 74,6-os hullámhosszon. Dj RETÉP vagyok, a ma éjszakai vendéglátójuk. Ma az álmatlanságban szenvedőkhöz szólok. Miskolc. Különös hely. 1961 óta vagyok a lakosa. Akkor a város még fellendülőben volt, azt is mondhatnánk, Észak-Magyarország központja volt. Akkor városunknak saját reptere volt. Igaz, beton kifutópálya nem volt, csak egy 4x4 méteres betontömb, hogy a repülőgép álló helyzetben leereszkedhessen. Akkor azt mondták rólunk: mi vagyunk „Észak Velencéje”. Ebben van némi túlzás. Hisz egyetlen vizünk a Szinva patak. Az is koszos. De minek is papolok, kedves barátaim, inkább a városunkat felkavaró eseményekről szeretnék beszámolni. Miskolc ismét a figyelem középpontjába került. A Nyugat is felfigyelt ránk, hiszen Bonnie és Clyde reinkarnációja nálunk jelent meg. Nem tudjuk, kik ők. Különös árnyak, zörejek. „Betonpanelba zárt magány.” Telefonszámunk: 342-31-87. Hívjanak! A téma: Bonnie és Clyde.

Hajnalodik. 1. Nő és 2. Nő csókolóznak.

A szemben lévő lakásban a piros ruhás nő és a férfi vadul szeretkeznek

FARKAS Mit ér a tequila só nélkül?

PIROSKA Mit ér a cipő cipőfűző nélkül?

DJ Hajnalodik, kedves álmatlan barátaim! Most már ideje lefeküdni. Minden álmatlan barátom nyugalomra tér, vagy elmegy a hivatalba dolgozni. Akkor DJ RETÉP jó reggelt kíván!

Autóriasztó vad hangja

Alice Müller

Elvira és Petúnia

SZEREPLŐK

Elvira (60 éves, vagy idősebb)

Petúnia (60 éves, vagy idősebb)

Biciklis

RENDŐR 1, RENDŐR 2

Egy őszi este Londonban, köd van. Bejön két nő, kb. hatvanévesek. Színházból jönnek. A színpadon egy utcai lámpa és egy kerítés

1. JELENET

ELVIRA Várj!

Petúnia megáll

ELVIRA Nézd!

PETÚNIA Mit?

ELVIRA Egy kerítés!

PETÚNIA Igen! ... És?

ELVIRA Az előbb nem volt kerítés.

PETÚNIA Micsoda?

ELVIRA Na, itt van egy kerítés. Biztos vagyok benne, hogy mikor a színházba mentünk, semmilyen kerítés előtt nem mentünk el.

PETÚNIA Hogyan? Azt akarod mondani, hogy egyszerűen csak itt termett?

ELVIRA Nem, azt akarom mondani, hogy nem volt kerítés!

Szünet

PETÚNIA Pedig most van.

ELVIRA Ezt már én is megállapítottam.

PETÚNIA Szerinted délibáb?

ELVIRA Nem. Hogy lehetne itt délibáb? Éjfélkor?

PETÚNIA Hát akkor... ködbáb.

ELVIRA Micsoda?

PETÚNIA Kód. Az, ami itt van!

ELVIRA És?

PETÚNIA A ködben minden másképpen néz ki, nem?

Hosszú szünet

ELVIRA Eltévedtünk.

Szünet

PETÚNIA Tessék?

Szünet

ELVIRA Eltévedtünk. (*Hosszú szünet*) A lámpánál jobbra kellett volna fordulni, helyette balra fordultunk.

PETÚNIA Az lehetetlen.

ELVIRA Mutasd a térképet!

PETÚNIA Mit?

ELVIRA A térképet.

PETÚNIA Te tényleg azt hiszed, hogy eltévedtünk?

ELVIRA A lámpánál jobbra kellett volna fordulnunk. Mutasd a térképet!

PETÚNIA Egészen biztos vagy benne?

ELVIRA Igen.

PETÚNIA De akkor hol vagyunk?

ELVIRA Mit tudom én! Mutasd már azt a térképet!

PETÚNIA Pedig biztos voltam benne, hogy balra kellett fordulni!

ELVIRA A térképet!

Szünet

PETÚNIA Nem hoztam el.

ELVIRA Tessék?

PETÚNIA Nem hoztam el.

ELVIRA Nem hoztad el?

PETÚNIA Nem.

ELVIRA Hogyhogy? Egy teljesen idegen városban vagyunk, és te nem hoztad el a térképet?

PETÚNIA Nem fért bele a táskámba.

ELVIRA Hazudsz!

PETÚNIA Nem!

ELVIRA Ha idegen területen van az ember, a térkép bele kell hogy férjen!

PETÚNIA De tényleg eltévedtünk?

ELVIRA A lámpánál jobbra kellett volna fordulnunk!

PETÚNIA Énszerintem balra!

ELVIRA Balra is mentünk, és most itt állunk egy hülye kerítés előtt, és nem tudjuk, hol vagyunk, mert a hölgy nem hozta el a térképet!

PETÚNIA Ez jó! Mindig én vagyok a hibás!

ELVIRA Kinek volt az ötlete, hogy színházba menjünk?

PETÚNIA És?

ELVIRA És? És most itt állunk egy hülye kerítés előtt.

PETÚNIA Ezt már mondtad.

ELVIRA És szívesen elmondom még egyszer: Itt állunk egy hülye kerítés előtt, mert a hölgy színházba akart menni, és nem hozta el a térképet, mert nem fért bele a táskájába...

PETÚNIA Néha áldozatot kell hozni...

ELVIRA És még azt is mondja, hogy nem tévedtünk el, meg hogy én vagyok az, aki csak képzeleg...

Szünet

PETÚNIA Nem.

Szünet

ELVIRA Mi nem?

PETÚNIA Nem mondtam, hogy képzelepsz!

Szünet

ELVIRA Nem?
PETÚNIA Nem.

Szünet

ELVIRA Akkor...
PETÚNIA Akkor?
ELVIRA (*halkan*) Akkor... Elnézést.

Kis szünet

PETÚNIA Rendben.
ELVIRA Nem akartam semmi rosszat feltételezni rólad!
PETÚNIA Tudom. Induljunk haza.
ELVIRA Hova?
PETÚNIA Haza... Azaz a szállodába.
ELVIRA Menj előre.
PETÚNIA Én?
ELVIRA Te, ki más?
PETÚNIA Nem akarom, hogy már megint én legyek a hibás.
ELVIRA Nana. Mondtam, hogy te vagy a hibás?
PETÚNIA Szó szerint nem...
ELVIRA Hanem?
PETÚNIA Csak azt mondtad, hogy azért tévedtünk el, mert én a lámpánál azt mondtam, hogy balra kell fordulnunk.
ELVIRA És? Eltévedtünk?
PETÚNIA Nem akarok felelős lenni.
ELVIRA Kinek van jobb tájékozódókészsége? (*Kis szünet*) Egyet-értünk. Tessék, te vezetsz, én követlek.
PETÚNIA (*körülnéz. Szünet*) Arra.
ELVIRA Gyerünk!

Elmennek a kerítés jobb oldalán. Egy idő után fellépnek a kerítés bal oldalán. A kerítés mentén haladnak, majd megint kimennek a jobb oldalán, és visszajönnek a bal oldalán. Mialatt mennek, folytatódik a párbeszéd

PETÚNIA Fáj a lábam.
ELVIRA Ne panaszkodj!
PETÚNIA A tiéd nem fáj?
ELVIRA Ha tudtam volna, hogy egy ilyen esti kirándulásban lesz részem, akkor sportcipőt vettem volna fel. De nem tudtam!

Elmennek, és megint visszajönnek a másik oldalán. Elvira a kerítésre támaszkodik, és leveszi a cipőjét

Egyre sűrűbb ez a köd!
PETÚNIA Igen.
ELVIRA De mindegy, mert jó irányba haladunk.
PETÚNIA Igen.
ELVIRA Vagy nem?
PETÚNIA De, egészen biztos.
ELVIRA Ugye.
PETÚNIA Igen.
ELVIRA Tudod, mit szeretek egy emberben?
PETÚNIA Mit?
ELVIRA Ha őszinte!
PETÚNIA Mi? Én nem vagyok őszinte?
ELVIRA Hagyjuk. Messze van még a szállodánk?
PETÚNIA Azt akartad mondani, hogy nem vagyok őszinte ember?
ELVIRA Nagyon fáradt vagyok.

PETÚNIA Nyugodtan megmondhatod!
ELVIRA Menjünk tovább, nehogy elaludjak itt az utcán.
PETÚNIA Mondd meg ide az arcomba, hogy nem vagyok őszinte!
ELVIRA Psszt! Ne riaszd fel az embereket!
PETÚNIA Én egy rendkívül őszinte ember vagyok!
ELVIRA Akkor miért háborodsz ennyire fel?
PETÚNIA Mert azt mondom, hogy nem vagyok őszinte!
ELVIRA Én? Én mindig mondani szoktam: Petúnia egy rendkívül őszinte ember. (*Hosszú szünet*) Tudod, mit? Nagyon örülök, hogy eljöttünk. Annyira édes volt, amikor a kis orosz-lán megtalálta a barátját...
PETÚNIA Nem a barátja volt...
ELVIRA Mit motyogsz?
PETÚNIA Nem a barátja volt, hanem az ellensége.
ELVIRA Teljesen mindegy, nem? Annyira szépen énekeltek.
PETÚNIA Az igaz.
ELVIRA Ugye? Na, menjünk. És a végén, amikor király lett...
PETÚNIA És szép volt az orosz-lánlány.
ELVIRA Igen? Szerintem egy kicsit szőrös volt...

Elmennek, és visszajönnek a másik oldalán

PETÚNIA Ha nem mondtad volna, hogy javasoljak programot, nem támadt volna ez az ötletem.
ELVIRA Tudom. Azért mondtam, hogy javasolj!
PETÚNIA Köszönöm szépen!
ELVIRA Nincs mit.
PETÚNIA Egyébként mi van a cipőddel?
ELVIRA Szóra sem érdemes.
PETÚNIA Mutasd.

Elvira a kerítésnek támaszkodik, és megint leveszi a cipőjét. Petúnia megmasszírozza a lábát

ELVIRA Várj!

Petúnia abbahagyja a masszírozást

Itt már voltunk!
PETÚNIA Hol?
ELVIRA Itt. Ezt a kandelábert már láttam!
PETÚNIA Tényleg?
ELVIRA Tényleg. (*Szünet*) Tudod, mit jelent ez?

Szünet

PETÚNIA Eltévedtünk?
ELVIRA Pontosan.
PETÚNIA Pedig biztos vagyok benne, hogy mindig jó irányba haladtunk!
ELVIRA Nyomban rosszul leszek.

Hosszú szünet

PETÚNIA Elnézést.
ELVIRA Tudod, mennyire rossz...
PETÚNIA Tudom.
ELVIRA Mikor egy jó barát cserbenhagy.
PETÚNIA Elnézést. Nem direkt volt.

Elvira sír

Én is.

ELVIRA Mi?
PETÚNIA Hát. Én is.
ELVIRA Rosszul leszel?
PETÚNIA Igen.
ELVIRA Nagyon helyes.
PETÚNIA Már mondtam: elnézést. *(Kivesz egy zsebkendőt a táskájából, és odaadja Elvirának)*
ELVIRA Köszönöm, már jobban vagyok.
PETÚNIA Rosszul érzem magam. Nem mondtam el neked, hogy nem tudom, hol vagyunk. Azt javasoltam, hogy menjünk színházba, holott én tulajdonképpen utálok a színházat...
ELVIRA Utálok a színházat.
PETÚNIA Igen.

Szünet

ELVIRA Akkor... minek mentünk oda?
PETÚNIA Nem tudom.
ELVIRA De te javasoltad, ha jól tudom.
PETÚNIA Mert azt kérted, hogy javasoljak valamit.
ELVIRA Na, ez csúcs. Kényszerítettelek?
PETÚNIA Nem! Te mindig annyira megértő vagy velem.
ELVIRA Szóval magadtól döntöttél így.
PETÚNIA Akár.
ELVIRA Vagy nem?
PETÚNIA Teljesen igazad van.
ELVIRA De mit akartál mondani?
PETÚNIA Én? Semmit!
ELVIRA Utálok, ha egy embernek nincs saját véleménye.
PETÚNIA Én is.
ELVIRA Hagyd már abba!
PETÚNIA Mit?
ELVIRA Hogy állandóan helyeselsz!
PETÚNIA De ha igazad van?
ELVIRA Akkor se!
PETÚNIA Rendben.
ELVIRA Utálok, érted, utálok ezt!
PETÚNIA Értem.
ELVIRA És ne legyél annyira empatikus!
PETÚNIA Empa...???
ELVIRA ...tikus!

Szünet

PETÚNIA Az a... azért nem vagyok.

Hosszú szünet

ELVIRA Nem értelek. Azt javasoltad, hogy menjünk színházba.
PETÚNIA És?
ELVIRA Miért javasolsz valamit, ha utálok?
PETÚNIA Ezt nem is vettem észre...
ELVIRA Nem vetted észre?
PETÚNIA Nem.
ELVIRA Mikor szabad döntésed van? Azt ki kellene használnod, nem?
PETÚNIA Nem tűnt fel. *(Szünet)* Most meg mit csináljunk?
ELVIRA Úgy érted, veled?
PETÚNIA Nem. Mi mit csináljunk.
ELVIRA Mit?
PETÚNIA Eltévedtünk. És most?
ELVIRA Hát, mit csináljunk? Várjuk meg, hátha jön valaki, és segít!

Szünet

PETÚNIA Becsengethetnénk a szomszédhoz...
ELVIRA Nagyszerű ötlet. Biztos nagyon fog örülni, hogy éjfélkor becsönget valaki, és valószínűleg még egy kávéra is meghív!
PETÚNIA Teára.
ELVIRA Micsoda?
PETÚNIA Teára. Angliában teázni szoktak.
ELVIRA Hülye vagy?
PETÚNIA Nem. Tényleg így van.
ELVIRA Nem a teáról beszélek!
PETÚNIA Hanem?
ELVIRA Nem fog beengedni!
PETÚNIA Ki?
ELVIRA A szomszéd.
PETÚNIA Hm. Ebben van valami.
ELVIRA Ugye. És?
PETÚNIA És?
ELVIRA Akkor mit csináljunk? *(Szünet)* Tudod, mit?
PETÚNIA Mit?
ELVIRA Téged nem érdekel, mi van a kerítés túloldalán?
PETÚNIA Nem.
ELVIRA Egyáltalán nem vagy rá kíváncsi?
PETÚNIA Nem. Hívjunk egy taxit.
ELVIRA Először meg kell tudnunk, mi van a kerítés túloldalán.
PETÚNIA De az előbb még haza akartál menni!
ELVIRA Például egy park lehetne a túloldalon.
PETÚNIA Azt mondtad, hogy fáj a lábad!
ELVIRA Biztos, hogy park van!
PETÚNIA Milyen park?
ELVIRA Azt nem tudom, mert nem tudom, hogy hol vagyunk. *(Szünet)* Nézz utána, biztos, hogy valamilyen park.
PETÚNIA Hívok egy taxit!
ELVIRA Ne legyél gyáva.
PETÚNIA Egyébként tavaly télen a nagybátyám...
ELVIRA Nem érdekel! Keresd meg a parkot! Most!
PETÚNIA És te?
ELVIRA Én? Én itt megvárlak, és figyelek, nehogy jöjjön valaki!
PETÚNIA De jöjjön!
ELVIRA Kicsoda?
PETÚNIA Valaki, hogy legyen kitől megkérdezni, hogy hol vagyunk!
ELVIRA Nem.
PETÚNIA De az előbb még arról volt szó!
ELVIRA Mássz át a kerítésen!
PETÚNIA És – a ruhám?
ELVIRA Majd kimosom!
PETÚNIA És ha szétszakad?
ELVIRA Akkor vigyázz rá!
PETÚNIA Ez tiszta drót!
ELVIRA Igen. Mi a baj veled?
PETÚNIA Nem fog segíteni, ha vigyázok!
ELVIRA Akkor vedd le!
PETÚNIA Mit?
ELVIRA A ruhádat! Úgyis köd van, senki nem fog látni!
PETÚNIA Nem veszem le!
ELVIRA Nem? Egyébként mi van a nagybátyáddal?
PETÚNIA Ne tereld el a szót!
ELVIRA Miért? Te kezdted a nagybátyáddal!
PETÚNIA De most másról van szó!
ELVIRA Miről, például?
PETÚNIA Arról, hogy vegyem le a ruhámat!
ELVIRA Ezt már megbeszéltük. Azt mondtad, hogy nem veszed le!
PETÚNIA És?
ELVIRA És?

PETÚNIA Ennyire könnyen belemész?
 ELVIRA Mi mást csináljak?
 PETÚNIA Nem akarsz még egy kicsit rábeszélni?
 ELVIRA Minek? Ha egy őszinte ember egyszer eldöntött valamit, azt elfogadom.
 PETÚNIA Nem.
 ELVIRA Micsoda?
 PETÚNIA Nem szoktad elfogadni.
 ELVIRA Én?
 PETÚNIA Természetesen, ki más?
 ELVIRA Ezt érdemlem?
 PETÚNIA Mit?
 ELVIRA Annyira gonoszán bánsz velem...
 PETÚNIA Nem.
 ELVIRA Micsoda?
 PETÚNIA Nem fogok bocsánatot kérni.
 ELVIRA Miért nem?
 PETÚNIA Nem fogok semmit se megmagyarázni.
 ELVIRA De jó neked!
 PETÚNIA Igen.

Szünet

ELVIRA Elmegyek.
 PETÚNIA Menj.
 ELVIRA Nem sajnálok, hogy a legjobb barátod búcsúzás nélkül elmegy?
 PETÚNIA Nem.
 ELVIRA Akkor elmegyek.

Kis szünet

PETÚNIA Hova?
 ELVIRA Mit érdekel?
 PETÚNIA Csak úgy.
 ELVIRA További jó életet!
 PETÚNIA Köszönöm, viszont.
 ELVIRA Mentem.
 PETÚNIA Jó. Ha bármi van, akkor...
 ELVIRA Igen...
 PETÚNIA Van kulcsod a szobánkhöz?
 ELVIRA Igen. Kéred?
 PETÚNIA Köszönöm, nagyon kedves, de...
 ELVIRA A cuccaimat vinném el.
 PETÚNIA Természetesen.
 ELVIRA Másik szobába költözöm.
 PETÚNIA És ha többre kerül?
 ELVIRA Nem baj.
 PETÚNIA Még átgondolhatjuk.
 ELVIRA Mondtam, nem baj.
 PETÚNIA Nem, nem akarok kellemetlenséget okozni.
 ELVIRA Nem baj. Merre van a szállodánk?
 PETÚNIA Nem tudom.
 ELVIRA Nem?
 PETÚNIA Nem.
 ELVIRA Pedig neked volt a jobb tájékozódókészséged.
 PETÚNIA Tudom.
 ELVIRA És?
 PETÚNIA Nem tudom.
 ELVIRA Kár. (Szünet) Arra lesz.
 PETÚNIA Biztos igazad van.

Elvira elmegy

2. JELENET

Petúnia egyedül marad. Szünet

PETÚNIA Akkor én is megyek! (Indul, megáll) De hova? (Körülnéz) De hülye vagyok! Úgyse tudok a szállodába menni! Baromság volt, hogy megengedtem, hogy a kulcsot... Halló! Van itt valaki? (Szünet) Nem szeretném, hogy... Ki az? Barát vagy, vagy...? Legalább válaszoljon! – Nem, nem. Csak képzelődök. Nincs itt senki. Senki! (Szünet. Magának) Mintha az a köd másképpen nézne ki... Mozog... Hű. Itt csak én mozoghatok. Vagy mégse? Észnél kell lenni egy ilyen éjszakán! (Szünet) Te vagy az, Elvira? Válaszolj nyugodtan, már nem haragszom rád! (Szünet) Azt érdemlem, hogy nem mondasz semmit? (Szünet) Vagy mégis... Ez a köd! Nem szabad ránézni. (Becsukja a szemét. Szünet) És ha jön valaki? Húha. Nem szabad.

Kinyitja a szemét. A karjaival átöleli magát. Dörzsöli, tapogatja magát. A lámpa felé megy. Amikor a lámpafénybe lép, egy Ember egy óriási egykereű biciklin áthajt cikcakkban gyorsan a színpadon, a feje nem látható, mert túl magas a bicikli

Iii! (Szünet) Ez mi? (Utánanézés) Elment. (Szünet) Tiszta szerencse... (Csend) De mégis – valamit mondhatott volna. Csak hogy tudjam... Itt hagyott egyedül! (Szünet. Hangosan) Egy nőt nem lenne szabad magára hagyni egy ilyen éjszakán! (Halkabban) Micsoda madár volt...

Újra átbiciklizik a Biciklis a színpadon

Elnézést! Elnézést!

A Biciklis elhajt

Nem hallott semmit! Hihetetlen. Ez ember, vagy...? (Szünet. Halkan, hosszú magánhangzókkal) Haallóóó? (Szünet) Elnézést? (Szünet) Segítség? Lehet, hogy süket.

Viszajön a Biciklis a színpadra.

PETÚNIA (hangosan) Állj!

A Biciklis megáll. A következő párbeszéd során Petúnia nagyon lassan és hangosan beszél, mintha nagy távolságot kellene áthidalnia

Elnézést! Tetszik tudni, hogy hol vagyunk? (Szünet) Tetszik hallani engem? Érti, amit mondok?

EMBER (mélyen sóhajt) Jaj!

PETÚNIA (megijedt) Jaj! – Bocsánat, nem ezt akartam mondani...

EMBER Jaj. Jajajaj. Ne játsszatok velem már megint!

PETÚNIA Ne haragudjon!

EMBER Ártatlan vagyok!

PETÚNIA Semmi rosszra nem gondoltam...

EMBER Ne csináljatok ilyet! Hova lettetek már megint!

PETÚNIA Itt vagyok, itt!

EMBER Egyre rosszabb és rosszabb...

PETÚNIA Én vagyok az! Én beszélek! Tetszik tudni...

EMBER Miért játszottok ilyen csínyeket velem? Miért hívtok engem?

PETÚNIA Én hívtam, én! Petúnia a nevem!

EMBER Az pedig... Petúnia? Na, az már valamivel jobb! Tudtam, hogy azért nem vagytok annyira gonoszok!

PETÚNIA Kicsoda?
EMBER Hova lettetek? Gyertek vissza hozzám, nem látlak titeket!
PETÚNIA De én itt vagyok!
EMBER Tudom, hogy itt vagytok, de ti meg hol vagytok?
PETÚNIA Pont azt akartam kérdezni, hogy hol vagyunk. *(Szünet)* Ez itt, ez a kerítés itt, például, ez mi?
EMBER Látom már, keresnem kell titeket!
PETÚNIA A kerítés! Ez mit kerít be?
EMBER Jövök!
PETÚNIA Egy kerítés! Itt van egy kerítés!
EMBER Nana! Fickók! Majd meglátjátok, hogy így nem szabad velem játszani! *(Elindul újra a biciklivel, kimegy)*
PETÚNIA De tessék! Uram! Uram! – Elment! *(Szünet)* Ez most mi volt? *(Fel próbálja ébreszteni magát)* Petúnia, figyelj oda magadra! Ne kezdj képezelegni! – De láttam őt, nem? ...Nem. Nem lehet. Hát, mit láttam. Két lábat. Nem lehet tudni, hogy ezek hova... Ködbáb.

A következő monológ alatt visszajön Elvira, de nem lép a színre, hanem a sötétből halkán beleszól, Petúnia nem veszi észre, hogy visszajött, hanem folytatja a monológját

Ha nem lenne ez a köd, akkor már nem is lenne annyira hideg. És ha nem lenne ennyire hideg, nem fáznék, és ha nem fáznék, akkor nem látnék ilyen... De fázom. *(Szünet)* Elvira? *(Szünet)* Tényleg a legsületlenebb barom vagyok a földön! Tessék csak, vidd a kulcsot, tessék csak, hagyj egyedül! Hülye, az vagyok. Fázzak csak. Megérdemlem. *(Szünet)* Biztos rég fekszik az ágyban, és alszik, én pedig itt állok a nyomorult kerítés előtt. Hülye. Leghülyébb a hülyék között! Nem kellett volna elutaznom!

ELVIRA De kíváncsi voltál az idegenre, nem?
PETÚNIA Semmire nem voltam kíváncsi. Egyszerű ember vagyok, bőven elég nekem a zsíros-kenyér! Nem kellett volna elutaznom! És ha már el kellett utaznom, akkor nem kellett volna színházba mennem!
ELVIRA De nagyon szép volt az oroszlánlány!
PETÚNIA Szórós, mint a kutya!
ELVIRA Mindegy, nem? Annyira szépen énekeltek...
PETÚNIA Nem kellett volna színházba mennem!
ELVIRA Gyönyörűen...
PETÚNIA Nekem teljesen... – Várjál! Van itt valaki? *(Csend)* Valakivel beszéltem. Vagy...? Elvira? Te vagy az? *(Csend)* Van itt valaki? Halló! – Megőrülök! – Tessék! Van itt valaki?

Hátulról hallatszik a biciklis

Uram! Uram!

ELVIRA *(most teljesen fellép)* Kivel beszélsz?
PETÚNIA Jaj!
ELVIRA Mi van?
PETÚNIA Szívinfarktust kapok!
ELVIRA Furcsa vagy.
PETÚNIA Azért jöttél vissza, hogy megmondjad nekem, hogy furcsa vagytok?
ELVIRA Nem. Csak nem találtam a szállodát.
PETÚNIA Gondoltam!
ELVIRA Mit?
PETÚNIA Hogy nem leszel képes rá!
ELVIRA Kivel beszéltél?
PETÚNIA Én?
ELVIRA Igen, te. Volt itt valaki?
PETÚNIA Nem, nem hiszem.

ELVIRA Itt volt valaki!
PETÚNIA Visszaadhatnád a kulcsot.
ELVIRA Itt volt valaki!
PETÚNIA És?
ELVIRA Miért nem mondd el?
PETÚNIA Senki nem volt sehol. Szeretnék aludni.
ELVIRA Tudod esetleg, merre van a szállodánk?
PETÚNIA Kérlek!
ELVIRA Mondd meg, tudod?
PETÚNIA Nem tudom, hogy miért lettünk barátok!

Szünet. Messziről hallatszik a biciklis tekerése.

(Megjedd) Mégis itt van!
ELVIRA Micsoda?
PETÚNIA Psszt.
ELVIRA Miről beszélsz?

Szünet. Petúnia eltakarja a szemét

Petúnia, kérlek, mi ez a hókuszpókusz?
PETÚNIA Psszt!!
EMBER *(messziről)* Gyertek vissza!

Szünet

ELVIRA Ez micsoda?
PETÚNIA Psszt! *(Suttogva)* Ide jön?
ELVIRA Kicsoda?

Szünet. Petúnia leveszi a kezét a szeméről

Mondd már meg!
PETÚNIA Menjünk, jó?
ELVIRA Mi van veled?
PETÚNIA Én most haza szeretnék menni. Jöhetsz te is.
ELVIRA Egy ember.
PETÚNIA Mondtam, te is jöhetsz.
ELVIRA Mi más lehetne?
PETÚNIA A szállodában majd megmondom.
ELVIRA Kivel beszél?
PETÚNIA Nem tudom. Gyere már, fázom...
ELVIRA Tudom, hogy valamit titkolsz.
PETÚNIA Semmit!
ELVIRA Nana!
PETÚNIA Hagyd már abba!
ELVIRA Akkor mondd meg, mitől lettél annyira furcsa. *(Szünet)* Szégyelled magad?
PETÚNIA Nem.
ELVIRA Akkor mondd meg.
PETÚNIA Láttam valami furcsát.
ELVIRA Furcsát?
PETÚNIA Mondjuk: ködbábot.
ELVIRA Ködbábot?
PETÚNIA Nem tudom jobban elmagyarázni. Gyere! Kegyetlen ez a köd.
ELVIRA Ne beszélj mellé!
PETÚNIA Gyere, vagy add ide a kulcsot!

Bicikli tekerése. Petúnia újra eltakarja a szemét. Visszajön a Biciklis. Megáll a lámpánál

EMBER Hagyjatok egy kis szünetet! Szomjas vagytok! Egy kis vizet kérnék, csakegy kicsit! Soha nem bántottam senkit! Jaj, Jaj, ne!

ELVIRA Micsoda?
PETÚNIA Látod?

Leveszi a kezét a szeméről. Elvirára néz, aki felnéz a Biciklis felé

ELVIRA Pszt!
EMBER Fáradt vagyok!
ELVIRA Kivel beszél?
EMBER Hagyjatok nekem egy kis szünetet! Kérem!
ELVIRA Szívesen!
PETÚNIA Pszt!
EMBER Micsoda?
ELVIRA Szívesen megengedem, hogy megpihenjen!
EMBER Már megint el? Jaj, jaj! (*Elindul*)
ELVIRA De mondtam, tartson szünetet! – Nem hallott! Fura ember...
PETÚNIA Madár!
ELVIRA Micsoda?
PETÚNIA Szóval te is láttad?
ELVIRA „Pihenjen ki magát”, mondtam, erre elment!
PETÚNIA Mondd meg, mit láttál!
ELVIRA Hát mit. Egy embert.
PETÚNIA Az egész embert?
ELVIRA Ss.
PETÚNIA Mondd meg: ködbáb volt?
ELVIRA Ne zavarj! Gondolkoznom kell! (*Eltávolodik egy kicsit Petúniától*)
PETÚNIA Te is ködbábot láttál?

Elvira nem válaszol

Kár! Örültem volna egy kis beszélgetésnek. De ha a hölgy nem akarja...

3. JELENET

Fellép két Rendőr, mintha sziámi ikrek lennének. A Rendőr 2 kezében egy „távcső”

RENDŐR 1 Hova lett?
PETÚNIA Jó estét! De jó, hogy jöttök! Eltévedtünk. Tessék mondani, merre...
RENDŐR 1 Látod még?
PETÚNIA Szeretnénk tudni, merre van a ...
RENDŐR 1 Tessék?
RENDŐR 2 Nem tudom. Túl nagy a köd.
RENDŐR 1 Ne mondd. Nem fogja jó szemmel nézni...
PETÚNIA (*kiabál*) Elnézést!
RENDŐR 1 Még valaki! Hagyd a beteget! Itt van valaki.
RENDŐR 2 Valaki?
RENDŐR 1 Valaki más.
RENDŐR 2 (*leveszi a távcsövet*) Na végre.
PETÚNIA Micsoda?
RENDŐR 1 Külföldi. Hívd a fordítót.

A Rendőr 1 elindul, de mivel sziámi ikrek, a másiknak is mennie kell

RENDŐR 2 Állj! Ez nem jó. Egyikünknek itt kell maradnia. Vészhelyzet van.
PETÚNIA Micsoda vészhelyzet?
RENDŐR 1 Tessék?
RENDŐR 2 Kuss! Gondolkoznom kell.
RENDŐR 1 Nem lehetne bilincsel...
RENDŐR 2 Kuss! Megvan!

Rendőr 2 nagy gesztussal előveszi a bilincset, megfogják Petúniát, és felcsatolják a kerítésre. Elmennek ketten

PETÚNIA De csak az irányt akartam megtudni! Kérem! Kérem! Uraim? – Fura. Nem követtem el semmit. És értettem őket!

Hosszú szünet. Visszajönnek a sziámi ikrek és egy vak ember, teleszkópos fehér bottal. A Vak keres egy széket

RENDŐR 2 Egy széket meg!

Elmennek a Rendőrök, a Vak a színen marad

PETÚNIA Jó estét kívánok! Kicsi fura helyzetbe kerültem... Ugye maga ért engem? Segítene? Én nem is tudom, hogy mit követhettem el...

Csend. Elvirának támad egy ötlete

ELVIRA Megvan! Ez az ember biztos beteg!
PETÚNIA A rendőr?
ELVIRA Rendőr?
PETÚNIA Épp volt itt két rendőr, nem vetted észre?
ELVIRA Micsoda? És te, mit csinálsz ott?
PETÚNIA Hoztak egy tolmácsot.
ELVIRA Jó estét kívánok! – De miért vagy a kerítésre bilincselve?
PETÚNIA Nem fontos.
ELVIRA Most teljesen megbolondultál.
PETÚNIA Mindjárt jönnek vissza.
ELVIRA De mondd meg, mit csinálsz ott a kerítésen!
PETÚNIA Semmit nem tehettem ellene!

Csend

ELVIRA (*Petúniához*) Milyen tolmács ő?
PETÚNIA Mit tudom én! Arra van, hogy megértsenek minket.
ELVIRA Értem... De beszél magyarul? (*A fordítóhoz*) Tessék mondani, merre van a szállodánk? (*Szünet*) Nem érti.
PETÚNIA Nem lehet tudni.

Visszajönnek a rendőrök egy székkal. Leteszik, ráültetik a tolmácsot

RENDŐR 1 Nana! Kettő lett!
RENDŐR 2 Mindegy. Nem tud segíteni neki. (*A Vakhoz*) Kezdetjük?
VAK Kérem.
RENDŐR 1 (*a fordítóhoz*) Jó estét kívánok.

Csend

RENDŐR 2 (*a fordítóhoz*) Válaszoljon!

A fordító a botjával integet Elvira és Petúniának

ELVIRA Jó estét!
PETÚNIA Tessék, nem lehet engem...
VAK Udvariasak.
RENDŐR 2 Külföldi?

A fordító megint integet a botjával a két nőnek

PETÚNIA Igen, igen. Külföldről! Kérem, kössön le...
VAK Nem értenek semmit.

RENDŐR 1 És hogy tetszik maguknak itt nálunk?

PETÚNIA Igen, igen. Nagyon. Csak...

A Vak a bottal a földre koppant

RENDŐR 2 Mióta van itt?

ELVIRA Most már négy napja.

VAK Négy.

ELVIRA Nap!

PETÚNIA Pszt!

Csend

RENDŐR 1 Szóval tetszik... Örülök neki...

RENDŐR 2 Kivel beszél?

ELVIRA Micsoda?

A Vak vállat von

RENDŐR 2 Na. Tudja, miről van szó.

ELVIRA Petúniával.

RENDŐR 2 Nem viccelődünk. Kivel beszélt.

ELVIRA De tényleg...

PETÚNIA (*Elvirához*) Biztos a jómadár...

VAK Jómadárral.

RENDŐR 1 Szóval „jómadár”-nak hívják?

RENDŐR 2 Írd fel!

RENDŐR 1 Mit csinálnak itt?

PETÚNIA Ó, mindenfélét... Ma este például voltunk a színházban...

VAK Színház.

RENDŐR 1 Színház? És tetszett?

PETÚNIA Igen. Igen. Tessék, uraim...

RENDŐR 2 Látott valami különlegeset?

ELVIRA Szépen énekeltek.

VAK Énekelte. Kém.

RENDŐR 2 Kicsoda?

ELVIRA Tessék?

RENDŐR 2 Neveket tessék mondani.

ELVIRA Neveket? ... Nem tudom. Hát a színészek...

VAK Kém.

RENDŐR 2 Az kicsoda?

ELVIRA Hát aki játszott...

RENDŐR 2 Mi a neve?! Kérem ez nem játék!

RENDŐR 1 Nana. Hogyan beszélsz a hölgygel! Annyira csinos, kedves... (*Elvirához*) Szóval a „jómadár”-ral beszélt. Flörtölt vele?

ELVIRA Micsoda?

Szünet

RENDŐR 1 Tudja, mire gondolok. Ugye tetszett magának az a férfi?

PETÚNIA Alig lehetett látni!

VAK Tetszett.

ELVIRA Nem. Nem lehetett látni...

RENDŐR 1 Szóval tetszett. Miről beszéltek?

ELVIRA Azt mondta, hogy szomjas.

VAK Szomjas.

RENDŐR 2 És?

ELVIRA És éhes...

VAK Éhes.

RENDŐR 2 Az egyházhoz tartozik!

PETÚNIA De azt mondta, hogy fáradt, nem?

VAK Fáradt.

RENDŐR 2 Most ne próbáljon védekezni! Csuhas! Írd fel!

RENDŐR 1 Szóval egy csuhással flörtölt.

ELVIRA Nem flörtöltem, próbáltam beszélni vele.

RENDŐR 1 Nem baj, nem baj. Házasságról beszéltek?

ELVIRA Szó se volt róla!

VAK Igen.

RENDŐR 2 Fellibbentette a szoknyáját?

ELVIRA Micsoda?

RENDŐR 1 Hagyd abba.

RENDŐR 2 Morzézott? Vagy esetleg...

RENDŐR 1 Szóval flörtölt a csuhással...

ELVIRA De nem láttam...

RENDŐR 1 Mióta tetszik tervezni?

RENDŐR 2 Mi már mindent tudunk!

ELVIRA Mi mindent?

VAK Mit.

RENDŐR 2 Én kérdezek, ne kérdezzen!

ELVIRA De én nem...

RENDŐR 2 Nem vagyunk hülyék!

ELVIRA De, de...

VAK De.

RENDŐR 2 Kuss! Írd fel! „Feleségül akart menni egy csuhához. De mindent tagad.”

ELVIRA Nem tagadok!

VAK Tagad.

RENDŐR 2 Már megint!

RENDŐR 1 Ha nem tagad, akkor tessék, mondja meg, mióta tervezik ezt az egészet!

ELVIRA Miféle tervre gondol?

RENDŐR 2 Tagad. (*A Vakhoz*) Ugye, tagad?

A Vak bólint. Szünet

ELVIRA Honnan gondolják, hogy van valami tervünk?

PETÚNIA Csak a szállodába akartunk menni és lefeküdni.

ELVIRA Ez igaz! Semmi más tervünk nem volt, csak pihenni.

VAK Terv.

RENDŐR 2 (*RENDŐR 1-hez*) Látod. Már puhul. Mondtam, nem szabad az ellenséggel kedvesnek lenni!

PETÚNIA Nem ellenség vagyunk...

ELVIRA ...hanem barát!

RENDŐR 1 Hölgyeim, ne szóljanak bele!

ELVIRA De tényleg nem vagyunk ellenség!

VAK Tagad.

RENDŐR 2 Írd: „Tagadják, hogy hátsó szándékaik vannak.”

ELVIRA (*Petúniához*) Valami nem stimmel. Kihallgatnak minket.

PETÚNIA Ez a normális.

ELVIRA De itt? Egy szabad országban vagyunk! – Elnézést! Merre van a Queen's Hotel?

VAK Queen.

RENDŐR 1 Mit gondolnak a monarchiáról?

PETÚNIA Mit?

RENDŐR 2 Monarchia! Királynő?

ELVIRA Ja, már tudom. Ezen a nagy téren, ez a... hogy hívják...

PETÚNIA Igen! Nagyon szép az a kastély...

ELVIRA Igen.

VAK Kastély.

RENDŐR 1 Szóval a kastely tetszett... Belülről is látták?

ELVIRA Azt hittem, hogy nem szabad.

VAK Nem.

RENDŐR 1 Akarják belülről is látni?

ELVIRA Hát, ha lehetne...
VAK Igen.
PETÚNIA Psszt! – Nagyon szépen köszönjük, de nem érdekel!
VAK Nem.

Kis szünet

RENDŐR 2 Tudják, mi van a kerítés mögött?
ELVIRA Azt gondoltam, hogy esetleg egy park. (*Rendőr 1 nevébe tör ki*)
PETÚNIA De ez csak sejtés.
VAK Kastély.
ELVIRA Elnézest, uram, kérhetem, hogy még egyszer fordítsa a „park”-ot?
VAK Kastély.
ELVIRA (*Petúniához*) Rosszul fordít!
RENDŐR 2 Kuss!
RENDŐR 1 (*még mindig nevet*) Ez jó!
ELVIRA Csak sejtés volt! Nem mondtam „kastély”-t! Tessék, mi van a másik oldalon?
VAK Kastély.
RENDŐR 2 Ez nem játék!!!
ELVIRA Elnézést, valamit félreértettünk?
VAK Félre.
RENDŐR 2 Nagyon jól értik. Azt hiszik, hogy mi el fogjuk hinni ezt a sok butaságot. De tévednek. Vissza fogunk jönni, majd meglátják, hogy velünk nem packázhatnak!

Elmegy a két Rendőr. A Vak a színpadon marad. Hosszú szünet

4. JELENET

PETÚNIA Húha.
ELVIRA Igen. (*Szünet*) Miért szóltál bele?
PETÚNIA Pszt. (*A Vakra mutat*)
ELVIRA (*a Vakhoz*) Elnézést...

A Vak némán ül

Szép lett volna, ha megmutatták volna a kastélyt belülről...
PETÚNIA Csapda volt.
ELVIRA Miből gondolod?
PETÚNIA Kihallgattak. Biztos gyanúsítanak minket valamivel.
ELVIRA Lehet. (*Szünet*) Tulajdonképpen – miért bilincseltek meg?
PETÚNIA Micsoda?
ELVIRA Mit követtél el?
PETÚNIA Semmit.
ELVIRA Semmit?
PETÚNIA Az irányt akartam megkérdezni.
ELVIRA Az irányt... Az is gyanús?

Petúnia megvonja a vállát

De akkor mivel gyanúsítanak minket?
PETÚNIA Lehet, hogy nem lenne szabad eltévedni.
ELVIRA Persze, hogy nem szabad, de azért még nem kell valakit odakötni egy kerítéshez. Vagy mégis...
PETÚNIA Hagyd már abba. (*A Vakra mutat*)
ELVIRA Ja. (*Szünet*) Téged nem zavar, hogy oda vagy bilincselve?

Csend támad

Fázom.

PETÚNIA Én is.

Hosszú szünet

ELVIRA Bocsánatot kérek.
PETÚNIA Már nem haragszom.
ELVIRA Ez csak...
PETÚNIA Pszt.

Messziről hallatszik a biciklis tekerése

ELVIRA Még mindig itt van.
PETÚNIA A szállodába akarok menni. Egészségtelen ez az éjszaka.

Szünet

ELVIRA Azt hiszed, hogy...
PETÚNIA Nem hiszek semmit!
ELVIRA De gondolj bele...
PETÚNIA Nem vagyok hajlandó!
ELVIRA Petúnia?
PETÚNIA (*suttog*) Pszt. Lehet, hogy csak arra várnak...
ELVIRA Ne félj. Egy szabad országban vagyunk!
PETÚNIA (*suttog*) De azért suttogathatnál. Soha nem lehet tudni, hogy mit akarnak...

5. JELENET

Visszajön a két Rendőr

RENDŐR 2 Suttogtak?

A Vak bólint

Bevallják, hogy suttogtak?

Csend, a Vak megböki Petúniát

PETÚNIA De csak két szót!
VAK Igen.
RENDŐR 2 Írd fel, suttogtak.
RENDŐR 1 Hagyjuk. Térjünk rá a tárgyra?

A Vak bólint

RENDŐR 2 Igen! Olvasd el!
RENDŐR 1 Jól van! A nyomozati szakasz lezárult. A gyanúsítottakat vádlottakká minősítem. Átadom a bíróságnak.
RENDŐR 2 Hülye vagy!
RENDŐR 1 Ezt most mire mondod?
RENDŐR 2 Nincs bíró! Nem hoztad el.
RENDŐR 1 Én? Az a te feladatod lett volna!
RENDŐR 2 Az enyém? Pofán váglak!
VAK Csend! Én vállalom.
RENDŐR 1 Nagyszerű. Köszönjük szépen.
ELVIRA De ő a tolmács! Hogy lehet az, hogy most...
RENDŐR 2 Kuss és kuss! Ne szóljon bele!
RENDŐR 1 „A vádlottak azért állnak bíróság előtt, mert összeküldtek az országunk ellen!”
ELVIRA Micsoda?
RENDŐR 2 Kuss! Olvasd már!
RENDŐR 1 Nem kellene megkérdeznünk, hogy beismerik-e?
RENDŐR 2 Kesőbb! Olvasd el!