



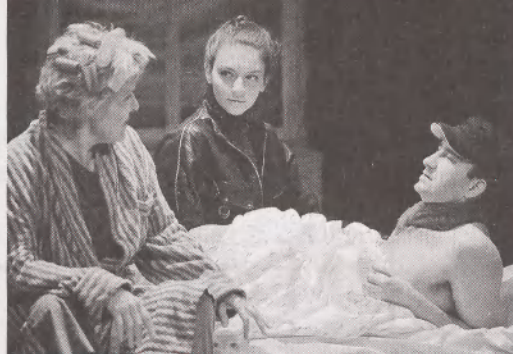
Kocsis Gergely, Tenki Réka és Hajduk Károly a Golden Dragonban

(Katona József Színház)

Koncz Zsuzsa felvétele



LUMPOK
Komáromi Jókai Színház
Dömötör Ede felvétele



ЧЕРЕНАДРАГ (CSERENADRÁG)
Katona József Színház/TÁP Színház, Kamra
Schiller Kata felvétele



ADAPTÁCIÓ TRIKOLOR
MU Színház
Koncz Zsuzsa felvétele

Kritikai tükör

- 2 Tompa Andrea:**
Ha a holtak feltámadnak
Kacsoh Pongrácz –
Heltai Jenő – Bakonyi Károly:
János vitéz
- 4 Ugrai István – Zsedényi Balázs: És a hepienddel mi legyen?**
Csiky Gergely: Lumpok; Prolik
- 7 Zappe László:**
Csak Kaposvár hiányzik
Csiky Gergely: A nagymama
- 8 Deres Kornélia:**
Petyus a kanapén
Garaczi László: Ovibrader
- 10 Sz. Deme László: Egy kis kínai**
Roland Schimmelpfennig:
Golden Dragon
- 12 Kovács Bálint: „Az ükunokáink meglátják itt az új életet”**
Ljudmila Ulickaja: Orosz lekvár
- 15 Tarján Tamás: Vodkalinka**
Vlagyimir és Oleg
Presznyakov: Черенадраг (Cserenadrág)
- 17 Kolozsi László:**
Mefisztó bemutatja
Szergej Prokofjev: A tüzes angyal
- 20 Lénárt Ádám: Digitális kor, analóg rendezés**
Molière/B.:
A képzelt fősvény beteg

Két magyarul beszélő magyar

- 22 Karsai György:**
Wrocławii Bonnie és Clyde
Dorotea Masłowska: Két lenyegülül beszélő szegény román
- 22 Georges Baal:**
Abszurd hiperrealizmus
A Kamra előadása
Párizsból nézve

Interjú

- 25 Tompa Andrea: Emberpróba**
Beszélgetés Tasnádi Istvánnal
- 31 Kővári Orsolya: Nem mindenkinek feladata a színházat megváltani**
Beszélgetés Enyedi Évával

Fórum

- 35 Iulia Popovici: Akik az alternatív színházat építik**
Romániai gondolatok a függetlenségről

Tánc

- 38 Péter Márta:**
Új dalra hív most az élet?
Adaptáció Triolor

- 40 Török Ákos:**
Keleti beszállás a Nyugatinál
Így jár az, aki a távoli ismeretlen hangtól megijed

Színháztörténet

- 43 Imre Zoltán:**
Nemzetisínház-elképzelések európai kontextusban
Pesti Magyar Színház, 1837

Világszínház

- 50 Jászay Tamás: Ki bírja tovább?**
Szlovén showcase: Maribor
- 54 Rádai Andrea:**
Kafkai form(ul)ák
Cseh showcase: Plzeň, Prága
- 57 Rákóczy Anita: Négysarkú világ**
Spiró Kvartettje három nyelven, öt szólamban
- 60 Herczog Noémi: A lengyel KDF**
Demoludy Fesztivál

Könyv

- 63 Sz. Deme László: Stoppard**
Upor László:
Majdnem véletlen

DRÁMAMELLÉKLET:
Garaczi László: Ovibrader

A CÍMLAPON: Cristina Baggio (Renata) *A tüzes angyalban* (debreceni Csokonai Színház) • Máthé András felvétele
A HÁTSÓ BORÍTÓN: *Prolik* (egri Gárdonyi Géza Színház) • Gál Gábor felvétele

színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG | ORSZÁGOS SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XLIV. évfolyam 1. szám
2010. január

Megjelenik havonta
XLIV. 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); KUTSZEGI 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



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



Tomba Andrea

Ha a holtak feltámadnak

KACSOH PONGRÁCZ – HELTAI JENŐ – BAKONYI KÁROLY: JÁNOS VITÉZ

Ki a felelős a holt színházakért?

A kritikus.

Peter Brook

A szolnoki *János vitéz* minden ízében kimeríti a holt színház fogalmát, amelyet Peter Brook definiált élesen és nyersen, és amelynek meglétéért legelőször is – kapjuk fel a fejünket – a kritikust vonja felelősségre, s csak utána a drámaíró, a rendező és, figyelem!, a színészt egyáltalán nem. Úgy véli: „A hozzá nem értés a bűne, ez a helyzete és tragédiája a legkülönbözőbb színvonalú színházaknak a világon. (...) A kritikusnak az a célja, hogy minderre fölfigyeljen. (...) Nekünk is szükségünk van arra a képességre, hogy egymást felfaljuk, mint a tengeri halak, hogy a tenger élete fennmaradjon. (...) A kritikusnak legyen elképzelése a színház feladatáról, és minden egyes élmény befogadásakor újra és újra vizsgálja felül ezt az elképzelését.” Brook ezzel mintegy azt is sugalmazza, hogy minden alkalommal, amikor a kritikus *holt színházat* lát, fel kell tennie a kérdést, miért jár színházba, milyen (akár előzetes) elvárásokkal, s sikerült-e azon az estén „belemerülnie a színház életébe”, feloldódnia abban. A holt színházzal való találkozás tehát újra és újra felkínált provokáció, amely megerősít saját kritikusai létemben, azon képességemben, hogy igenis élő és igaz válaszokat tudok adni arra, ami aznap este *nem történik meg* velem: nem merültem bele, és nem kaptam választ arra, hogy miért mentem színházba. Minden holt színházi előadás újjászületés a kritikus számára, hiszen újra definiálnia kell önmagát, eszközeit. E színházstípus paradoxona tehát az, hogy ami a színház számára kudarc, az erőpróba a kritikusnak.

Brook pontosan és sűrűn így fogalmaz: „A holt színház megegyezik a rossz színházzal. A legközelebb áll a kommerszhez, ezzel találkozunk tehát a leggyakrabban. A Broadway és a West End válsága után egyértelmű, a színház halott üzlet. Arra gondol az ember, hogy a kultúra kötelezettségekkel jár. Történelmi kosztümökkel és az unalom érzésével. Ez az általános megelégedés konzerválja a halott színházat.”

A szolnoki *János vitéz* Balázs Péter rendezésében azt az illúziót kelti a nézőben, hogy külsőségei, „történelmi jellege” révén ő most kultúrát fogyaszt, történelmi külsőségekkel, jelmezekkel-díszletekkel felruházott kultúrát, a kivitelezés módja azonban semmiben sem különbözik a legolcsóbb, legkommerszebb szórakoztatóipar, sőt, megkockáztatom: a tömegmédiában látható sorozatok felületességétől, hamisságától, látszatvilágától, emberi ürességétől. E *János vitéz* „megvásárlásának” gesztusa ugyanolyan önáltatás a fogyasztó részéről, mint amikor az élet látogatának fogadja el a tévésorozatok, talk-show-kat, vetélkedőket, „való világokat”. Ha tekintetét valódi dolgok, igazi tartalmak, emberi problémák felé akarná fordítani, elutasítaná azokat is és ezt az előadást is.

A színre állítók feltehetően egy úgynevezett mesét akartak színre vinni egy úgynevezett családi előadás keretei között. Ám a mesének sincsenek elnézőbb szabályai, mint a tragédiának vagy a szórakoztató színháznak, az úgynevezett kommersznek, azt sem lehet előre gyártott elemekből összerakni. Ne nézzük le a műfajt, a mesében ugyanúgy meg kell jelenniük az emberi kapcsolatoknak, meg kell történniük a konfliktusoknak, amelyek a mese „létrejöttét” előidézik.

Van itt egy egyszerű kis történet, ami nemcsak hogy a múltba van utalva, hanem ráadásul egy nem létező világba is, hiszen az a falu, amelyet Balázs Péter színre visz, sohasem létezett. Igaz,



Geszthy Veronika (Iluska)
és Bot Gábor (Jancsi)



Balázs Péter (A francia király),
Kertész Marcella (A francia királylány),
Bot Gábor és Barabás Botond (Bagó)

a népszínmű hamis és romantikus világa sem létezett soha, de valóságos viszonyok, helyzetek, emberi alakok, azok fájdalma vagy öröme abban is előfordult. Ahogy elnézem a szolnoki színpadon ezt az úgynevezett stilizált magyar falut, melynek „népiesch” (ahogy Karinthy nevezte) ruhái közt felfedezhető az alföldi gatyától a matyó ruhán, csángó surcon, kalotaszegi kötényen át minden, amit a Petőfi Csarnok hétvégi kirakodóvásárán láthatunk, s hozzá még néhány „általános” népi kosztüm is azok számára, akiknek nem jutott semmi eredeti, az a benyomásom, mintha tervező sem lett volna (de van: Jánoskúti Márta).

Csak a szép nagy magyar zászló leng mindig ünnepélyesen, de erről később.

A darab azonban nincs elemezve, nincsenek megformált karakterek, ezért aztán nem is lehetnek szituációk. A legkirívóbb a gonosz mostoha színrevitele (Lugosi Claudia kényszerül e szerepbe), valami rossz maszkkal és elrettentő bábszínházi hanggal, valamint loncsos úgynevezett boszorkányruhákkal; szavát egyáltalán nem lehet érteni, s annyi történik közte s a többiek közt, amennyi a sematikus vasorrú bábák s a szőke parókás árva lányok között elképzelhető. Végül még animációban is megkapjuk Tündérország vásznára vetítve, némely nagy fekete madarak társaságában. Azt hiszem, egyenesen Walt Disneyből röppentek ide. Ósdi formulák, bohózáti elemek, rossz viccek gyűjteménye az este. Néhányszor ugyan nevettem, de legkevésbé sem a szerzők intenciói szerint, hanem amikor példának okáért Iluska szegény egy pléhvályúban ruhamosást imitál víz nélkül, vagy amikor a kórus karjait az égnek emelve, aztán fejét fogva pró-



Csabai István felvételei

bál kifejezni valamilyen érzelmet, vagy az ízléstelen piros-fehér-kék ruhába bújtatott, csupa szellemi fogyatékosból álló francia udvar láttán. Egy másik előadásban, igazi színészvezetés és elemzés segítségével nyilván más benyomást keltenének ezek a színészek, akár a jó hangú Bot Gábor is (János vitéz szerepében).

Marad(na) a zene. Ettől az élménytől is gyakran foszt meg azonban az előadás, s nemcsak azért, mert sokan híján vannak a megfelelő hangnak (Barabás Botond például mint Bagó), de hát ezek a dalok mégsem áriák, hanem helyzetdalok. Helyzetek pedig nincsenek. A tánckar műfajra való tekintet nélkül balettozza a csárdásokat, Tündérország balett-tündereit pedig kék ruhákban emelgetik, annyira kínos, hogy oda sem néznék. A darabot a tehetetlenségi erő és a problémamentesség rendezi, és valami letűnt világ és műfaj nosztalgiája, ennyiben muzeális. Még azt sem látni, hogy a színészek elmerülnek saját örömeikben s játékaikban, hiszen az ő örömük a mienk is volna. Ez az előadás a saját műfajára sem reflektál, hiszen nem *gondolkodik* színházról.

A szórakoztató színház masszívan akkor virágzik, amikor valami baj van, és az élet túlságosan nagy terheket ró ránk. Hogy a jelen rossz, ebben az egyetlen gondolati tartalomban közös platformon vagyunk Balázs Péter rendezővel. És erre a színház kétféle választ adhat.

Elmenekülünk, kikapcsolódunk, felejtünk. Gyors repertoárelemzéssel megállapíthatjuk, hogy bohózatban, komédiában, operetten kívül semmi mást nem láthatunk Szolnokon, és alkalmasint megkérdezhetnénk a színház fenntartóját, egyetért-e ezzel, hogy lett egy szórakoztató színháza Szolnokon, és ennek a színházcsinálásnak ott nincs alternatívája.

Semmilyen formában nem teremtünk kapcsolatot a rossz jelennel, de ezzel áttételesen azt is mondjuk, hogy nincs mondanivalónk róla. (Annak az egyetlen, oly alantas poénnak a kivételével, hogy szegyenkeznenek megismételni, amely a francia király [Balázs Péter] szájából hangzik el, és Kukorica Jancsi alföldi származását hangsúlyozva egy másik *János vitéz* rendezőjének családnévre utal.) A szolnoki előadás hősei úgy távoznak a mennybe, felbokrétázott hintán, ünnepi aranypalástban s koronával, mintha az megváltás volna. Úgy értsük, hogy a halál örömműnp, hiszen kiszabadít szörnyű jelenünkből?

Én másfajta választ várok a színháztól: hogy általa jobban értsem (olyan, amilyen) világunkat, jobban lássam közös dolgainkat, megismerjem mások gondolatait róla. Nem a múltat, letűnt kort, mások végképp lezárult dolgait szeretném látni, akármilyen hősi és dicső vagy szégyellni való volt is. Ha elfordítom a tekintetemet a jelenről, azt mondom: annyira rossz, hogy megváltoztatni sem lehet vagy érdemes.

Nem tudom, végigjárta-e ez a színház ezt a gondolati utat, de félek, hogy nem.

A magyar zászló sokat leng, és szép is (bele van írva ugyanis a darabba, hogy behozzák). És még a tapsrendben is meghajolt, mint egy szereplő, vagy mint A Szereplő. Mert a *János vitéz* Szolnokon a hazafiság darabja is, nemzeti mű, mint ahogy sokszor és sok helyen töltött már be ilyen szerepet. Am ez a hazafiság – és szimbolikusan a zászló – a múltba, valami képzelt világba utalt érzelem, mintha a jelenben nem volna helye. Számomra az volna hazafiság, az volna minden jelen idejű zászlólengetés értelme, hogy az a mai világunkhoz, mai magyarságunkhoz szóljon, hogy a mai magyarságunkra lehessünk büszkéek, ne a másokéra, egykori képzelt-mesei huszárokra. Végső soron e szórakoztató holt színház állításai legmélyén, saját tudata határain is túl végtelen kiábrándultság, cinizmus rejlik jelenünkről, jelen Magyarországunkról. Annyira hiányzik belőle minden tettvágy, val-

toztatási szándék, oly mértékben beletörődött a változhatatlanba, hogy bele kellene borzonganunk, ha végig-gondoljuk. Saját kétségbeesését azonban – és ettől holt ez a színház – nem ismeri fel, ellenkező esetben megrettenne érzései és gondolatai láttán.

Viszont az a furcsa, hogy az ember nézi, nézi, egy, aztán két órán át, és lassan szinte hajlamos beletörödni és elfogadni: ez ilyen, s ennek létjogosultsága van, hiszen lám, itt ül a közönség, s az első felvonásban hatszor jutalmaz nyílt színi tapssal jelenetet. De ahogy Eörsi István fogalmaz: „Mi elfogadhatatlan / – mert a szív belefásul – / azt ne fogadd el, sőt / ne is vedd tudomásul.”

KACSOH PONGRÁC – HELTAI JENŐ –
BAKONYI KÁROLY: JÁNOS VITÉZ
(Szigligeti Színház, Szolnok)

Díszlet: Székely László. **Jelmez:** Jánoskuti Márta.

Rendező: Balázs Péter.

Szereplők: Bot Gábor, Geszthy Veronika/Bende Zsuzsanna, Kertész Marcella, Balázs Péter, Lugosi Claudia, Barabás Botond, Zelei Gábor/Kovács Márton, ifj. Jászai László, Molnár László, Horváth Gábor/Harna Péter.

Ugrai István – Zsedényi Balázs

És a hepienddel mi legyen?

CSIKY GERGELY: LUMPOK; PROLIK

Néhány hét különbséggel mutatta be Csiky Gergely *Proletárok* című drámáját a Komáromi Jókai Színház és az egri Gárdonyi Géza Színház. A két produkció összevetése több aspektusból is érdekes, hiszen nem egyszerűen különböző felfogású előadásokról, hanem két, egymástól minden tekintetben – a rendezéstől a dramaturgián át a karakterépítésig és az értelmezésig – teljesen eltérő koncepcióról van szó. A komáromi *Lumpokat* jegyző Valló Péter és az egri *Prolikat* rendező Máté Gábor személyében mintha két iskola birkózna egymással: a hagyományos és a rendezői színház, még ha ezek nem egymást kizáró fogalmak is. Amennyiben egy alkotógárda megírt drámának veselkedik neki, akkor szükségszerűen meg kell birkóznia az adott szöveggel, és a *Proletárok* esetében Csiky Gergely igen izzasztó textust hagyott maga után: egy aljas érdekekkel átszőtt, velejéig romlott, kisstilű világban, ahol két hónap alatt lesz egy gyerekből vénlány, egy anyából és egy szeretőből áruló, ahol mindent a pénz és a jólét iránti kicsinyes vágy és önzés mozgat, ahol ember embernek nemcsak farkasa, de keselyűje is – hogy lehetséges ott hepiend? A válasz az, hogy nem lehetséges.

Am az egri és a komáromi „nem” között egy komplett világnyi – nem is különbség – szakadék van. Mégpedig a putrik és a lecsúszott középosztály közti. Előbbi látványos fertője jóval explicitebb, mint az utóbbi kopott, de a hajdani fényt és előkelőséget a falakban, bútorokban és



Dömötör Ede felvétele

Fabó Tibor (Mosolygó Menyhért), Majorfalvi Bálint (Darvas Károly) és Tar Renáta (Irén) a *Lumpokban*

az allűrökben őrző miliője. Máté szuggesztív közegbe, fekete díszletbe helyezi a már a bőrükön is a rothadás jeleit viselő szereplőket, s a putri hideg klausztofóbiájában az első pillanattól elképzeltelmenten minden, ami nem fekete; Valló Péternek azonban a már ugyan pasz-tell, de mégis fényes közegbe – miközben megbarnult képeket vetít a játékkerter határoló vásznakra – bele kell vinnie ezt a feketét, és ez jóval nagyobb feladatnak tűnik rendező, színész és persze néző számára egyaránt, hiszen bonyolultabb képletekkel kell dolgoznia mindenkinek.

Máté azzal, hogy az előadás négyötödét ebben a fertőben játszatja el, drasztikusabbá tesz minden színpadi elemet, s ezzel könnyen befogadható és értelmezhető olvasatát adja a kiszolgáltatottságnak és a méltóságtól megfosztott létezésnek. A közönség hálásan és élénk figyelemmel fogadja a mások nyomorával való visszaélés groteszk karikatúráját, a megközelítés azonban bizonyos kérdések kikerülésére is lehetőséget ad, ami észlelhető lyukakat üt az előadásban, elsősorban színészi tekintetben. Máté ugyanis egy hiperkontrasztra futtatja ki az egész koncepciót: egy hófehér álomjelenetben, fokozottan groteszk, szinte burleszkes, eleve komolyan vehetetlen látomásban számol le a boldogsággal, hogy végül a Csiky-drámától teljesen elrugaszkodva, a pszichothrilleres befejezéssel sokkszerűen zárja le a történetet, a fényes világosságból visszatérve a sötét, nyomasztó szürkeségbe: Mosolygó Menyhért – aki az eredeti dráma szerint éppen a megoldás és feloldozás kulcsszereplője – rázárja az alvó Irénre, a tisztaság utolsó hírnökére az ajtót, és letolt gatyával befekszik mellé az ágyba. A totálisan átér-

után azonban visszafelé mégis tisztán értelmezhetőek. Semmisnek nyilvánítják a kényszerházasságot, az ármánykodó Zátonyi Bence minden terve csődöt mond. Csakhogy ezt a „boldog” fordulatot – és ezt Valló kiválóan építi föl – csupa morálisan züllött ember hozza el, akik hittel nézik a lelkében darabjaira hullott Irént, cukormázba öltöztetve az így még inkább keserű véget, aminek elvileg még örülni is kéne. De a kontraszt egyértelműen jelzi: nem lehet. Tar Renáta bakfisból farag felnőttet játszó kemény szívű gyermeket, hogy aztán a végző pillanat a jövőbe vetett remény meghíúsulása is legyen.

Hasonlóan mélyen kidolgozott és ugyanilyen fegyelmetten végigvitt alakítás Mokos Attila Zátonyi Bencéje, aki szemernyi teatralitás nélkül, nagystílusúan játssza a piti bűnözőt. Megnyerő, finom, elegáns – és hideg. A látszat mestere: báránybőrbe bújt farkas. Ollé Eriknek Bankó Béni, a hajlékony gerincű, nagyúri allűrjeivel is csupán szánalmas, lecsúszott nemes szerepének megformálására csak pár mondata van, ám így is komplett sorsot tud megfogalmazni, főként a hajszálpontos tragikomikus



Bozó Andrea (Szederváry Kamilla), Ötvös András (Darvas Károly) és Mészáros Sára (Irén) a Prolikban

telmezett befejezés rendkívül hatásos, és instant módon a néző kezébe adja a megoldást. Érdemes megnézni azonban, mit nyer a réven, és mit veszít el a vámon e szikár befejezéssel az előadás.

Csiky rózsaszín feloldása a Komáromi Jókai Színházban egy az egyben megtörténik a színpadon, ám korántsem annyira erős, de világosan kitapintható és megkerülhetetlen idézőjelek közé téve. Valló Péter különösebb formai ötletek nélkül, ám túpontos színészvezetéssel juttatja el karaktereit a „megoldásig”, aminek egyes stációi *in real time* talán kevésbé izgalmasak, kiteljesedésük

élnék köszönhetően. A feleségét játszó Holocsy Katalin cinkosa Zátonyinak, hiszen vele is éppen ez történt; a nőknek, úgy tűnik, ez a sorsuk. Elza azonban megsajnálja a lányt, ő voltaképpen nem szívtelen, csupán a körülmények áldozata. Holocsy Krisztina Szederváry Kamillát szerethetően átlátszó műviséggel ruházza fel, aki hiába erőlteti magára a nagyúri dáma szerepét, mindig lötyög rajta, bár erről nem hajlandó tudomást venni. A báj azonban egy pillanat alatt feslik semmivé, amikor részegen elárulja lányát. A bamba birkatenyésztőt Olasz István játssza a karikatúra eszközeivel, ám a jóindulatot egyetlen percere sem téve kétségessé. Az előkelőségben csak a giccs majmolásáig jutó, izlésficamos Tulipánékat Németh István és Varsányi Mari formálja meg odaadó együgyűséggel; Borcsa nem is annyira szakácsnő, mint Irén sze-

rető dajkája – anyja helyett anyja – lesz Molnár Xénia megformálásában, Darvas Károly pedig Majorfalvi Bálint által lesz esztéta hajlamú, eltökélten szentimentális kamasz. A legnagyobb utat bejáró szereplő, a hivatalától megfosztott ügyvéd, Mosolygó Menyhért Fabó Tibor értelmezésében a szélhámosságig kényszerből eljutó figura, aki maga is utálja saját magát, aki számára hiszékeny gazdag urakat átverni szellemet és képességet igénylő tevékenység, egy ártatlan lány életének tönkretételét azonban már nem vállalja. Sőt – azzal, hogy Darvasért utazik, erkölcsi szempontból feloldozást nyer a kétséges erkölcsiségű csalások alól.

Csiky művének dramaturgiai csapdája, hogy ha nincs színésziileg értelmezve és valamiképpen végigvezetve az oly kétséges és a szöveg szintjén valóban eljátszhatatlan hepiendiga a történet, akkor mintha kihúznák a szőnyegvet Szederváry, Zátanyi, Mosolygó és Irén – a kulcsszereplők – lába alól: borul minden, hiszen nincs honnan hova eljutniuk. Máté Gábor ugyan teljessé és egészszé is teszi valamennyi figurát, csak hogy sokkal szimplifikáltabb lesz maga a rendszer, s a gyökerüktől megfosztott karakterek óhatatlanul kevésbé lesznek összetett jellemek. A rendkívül erős játékot mutató Kaszás Gergő rezignáltsága maga a kiszámíthatatlanság, Mosolygóból a módosított befejezés által azonban egy szimpla aljadék marad, amit Kaszás profi módon végrehajt, csak éppen a figura komplexitása vész el, és a színész arra sem tud választ adni, hogy Mosolygó vajon miért utazik Darvasért. Bozó Andrea is csupán az amortizálódott anyát tudja megmutatni Szederváry Kamillában, a nyers, indulatos ösztönlényt, akiről nehezen hihető, hogy olyan tiszta és üde lányt nevelt fel, mint Irén. Zátanyi Bence megformálása is megreked az átlátszó pitiánerség szintjén: Mészáros Máté játékának középpontjában gesztusok állnak, halk zihálás, lapos nézések. A legnagyobb vesztese a rendezői huszár-vágásnak talán Mészáros Sára, aki hatalmas erővel létezik Irén egyre mélyebb kilátástalanságában, és hiába farag komplett nőt egy lányból, ha az kénytelen megrekedni a drámai csúcsponton. Egy-egy kidolgozott állapotrajz Vajda Milán kedves, tanyasi mivoltát sután tagadó Timót Pálja, Görög László gazdagon megrajzolt, megható szánalmassággal vergődő, mélységesen egyedül lévő Bankó Bénije, a mélyen kispolgár Tulipán házaspárként Fekete Györgyi és Sata Árpád, valamint a karvalytőkés-karikatúrát a groteszkkel frappánsan vegyítő Schruff Milán. Hüse Csaba és Venczel Valentin viszont ezúttal mindössze a csapatépítés igényével tűnik fel néhány percre, ahogy Szabó Emília is hiába létezik a nyomorúság szobraként a színpadon, Irén iránti feltétlen elkötelezettsége csak a szöveg szintjén tud megjelenni, és Bartsch Kata Elzája is a viszonyvesztettségétől súlytalanul mozog a játéktérben. Egyedül Ötvös Andrásnak van alkalma teljes ívet megfogalmazni a hittel telt reménytől a mindent elsöprő csalódásig jutó, összetörtében drámai hőssé váló Darvas Károly karakterében – a színész él is a lehetőséggel, rétegzett karakterábrázolással építve fel a bizalom, az életcél elvesztésének tragédiáját.

Az egri és a komáromi társulat ugyanarra a következtetésre jutott: ez a történet nem végződhet hepienddel, a Csiky által megírt befejezés nem játszható. Ám míg Máté Gábor és az egri társulat saját képére formálta, és mindent alárendelt ennek a következtetésnek, addig Valló

Péter és a komáromi csapat a viszonyokban és a karakterekben ábrázolja. Ebben a tekintetben a *Prolik* sokkal inkább rendezői, a *Lumpok* sokkal inkább a hagyományos színház eszközeit használva boncolgatja ugyanazt a problémakört. Előbbi elvitathatatlan előnye, hogy hatásos és látványos, utóbbié, hogy finom és elegáns. Pont az a különbség, ami a színpadon ábrázolt két világ között: az egyik kívülről, a másik belülről rohad, ahogy az egyik koncepció kívülről, a másik belülről épül fel – de mindkettő felépül. Bár nem létezik vegytiszta rendező és színész központú (hagyományos?) színház, az arányosság tekintetében mindkét esetben észrevehetőek balanszírozási problémák. A két előadásból világosan kitűnik, hogy a „proletárok” lehetnek dámák, urak, hivatalnokok, polgárok, plebejusok és szolgák is, már ami a kulcsint illeti, kár is lenne őket egy adott kasztba beszükiteni, prolik, lumpok, ingyeneélők, megélhetési visszaélők, sikkasztók, csalók, rablók, tolvajok mindenütt vannak. Úgy tűnik, Máté Gábort és az egrieket a hiszékenységgel gátlástalanul visszaélő szélhámosságok, Valló Pétert és a komáromiakat pedig az életvitelszerű ingyeneelés érdekelte inkább, mindkettőjüket annak nyers valójában, amibe nem is férhet bele a hurráoptimista befejezés. Az pedig, hogy Máté ennek kidolgozásához a dráma dekonstrukcióját, Valló pedig a dráma végigvezetését választja, nem változtat azon, hogy mindkét társulat komoly munkát végzett a *Proletárokkal*, a valódi viszony alkotó és textus között pedig olyan erény, ami hitelessé és vitaképesé tud tenni egy előadást. Ezzel együtt a Komáromi Jókai Színház talán többet vállalt azzal, hogy az eredeti konstrukció drámai szövetét megtartva, fokozatosan teremti meg a diszsonanciát felszín és tartalom között, és minden tekintetben eljátszhatóvá teszi az eljátszhatatlant.

CSIKY GERGELY: LUMPOK (Komáromi Jókai Színház)

Jelmez: Gadus Erika. **Zene:** Pálinkás Andrásy Zsuzsanna. **Rendezőasszisztens:** Mesinger Nóra. **Díszlet-rendező:** Valló Péter m. v.

Szereplők: Holocsy Krisztina, Tar Renáta, Mokos Attila, Fabó Tibor, Olasz István, Majorfalvi Bálint, Ollé Erik, Holocsy Katalin, Németh István, Varsányi Mari, Molnár Xénia, Nagy László. Továbbá: Balaskó Edit, Erdélyi Zoltán, Kovács László, Majchrák Krisztina, Rab Zoltán.

CSIKY GERGELY: PROLIK (Gárdonyi Géza Színház, Eger)

Dramaturg: Sirokay Bori. **Díszlet:** Cziegler Balázs. **Jelmez:** Füzér Anni. **Zenei munkatárs:** Nagy Zoltán. **Rendezőasszisztens:** Lázár Rita. **Rendező:** Máté Gábor.

Szereplők: Bozó Andrea, Mészáros Sára, Mészáros Máté, Kaszás Gergő, Vajda Milán, Ötvös András, Görög László, Bartsch Kata, Szabó Emília, Schruff Milán, Sata Árpád, Fekete Györgyi, Venczel Valentin, Hüse Csaba.

Zappe László

Csak Kaposvár hiányzik

CSIKY GERGELY: A NAGYMAMA

A kár jelentős esemény is lehetne *A nagymama* bemutatója Kaposváron. Gesztusértéket persze mindenképpen tulajdoníthatunk annak, hogy egyszerre három színész is fölbukkan a múltból, olyanok, akik nemcsak évtizedeket töltöttek itt, de meghatározó tagjai voltak az egykor színháztörténeti jelentőségű társulatnak. A XX. század utolsó három évtizedében a magyar színházi nyelvet megújító együttesben jelentős, olykor meghatározó szerepeket játszott Molnár Piroska is, Koltai Róbert is és Spindler Béla is. Mellettük természetesen jelen vannak a régi nagy időkől olyanok is, akik ott maradtak Kaposváron: Gyuricza István, Tóth Eleonóra, Hunyadkúrti György.

Hogy mi rejlik a gesztus mögött, azt nem tudhatjuk teljes bizonyossággal. Legfeljebb találgathatjuk, van-e valamilyen szándék is a nosztalgiaira számító sikervadászaton túl. Bár ha komolyan lenne, akkor aligha Szikora János rendezné az előadást, sőt talán nem is *A nagymamát* játszanák. De az biztos, hogy nem így. S ez most nem a szakmai minőségre, hanem a stílusra, a szellemiségre, a vállalásra vonatkozik. Szikora felhőtlen, önmagért való, némiképp



FENT: Sztárek Andrea (Langó Szerafin) és Koltai Róbert (Tódorka Szilárd)

LENT: Czene Zsófia (Márta) és Molnár Piroska (Szerémi grófnő)

önjáró vígjátékként rendezte meg Csiky Gergely egyébként is habkönnyű remekét. Az édes érzelmességbe pontos adagokban csempészi a játékos, komolytalankodó, csipkelődő humort, né-

hol iróniát. A díszlet, melyet ugyancsak ő tervezett, az első részben mézessárga-barna tapétával borított lányiskolai terem, a másodikban napfényes tengerparton hatalmas terasz még hatalmasabb kék-fehér csíkos napernyő alatt. Baloldalt hátul fekete függöny mögött rejtőzik a tenger, amelybe előbb-utóbb szinte mindenki beleveti magát merész rugaszkodással és nagy csobbanást keltve. Mindig jókor, mindig precízen poentírozva ugranak a szereplők, mindig hatásosan egészítik ki a történet humorát, vagy éppen ellenpontosítják a cselekmény érzelmi hőfokát.

A játék különben egyenetlen, stílusosan összehangolatlan, de ez nem csökkenti az előadás élvezeti értékét. Sztárok, kitűnő színészek és rokonszenves fiatalok mulattatják a nézőket. A vendégek nem a régi Kaposvárt hozzák vissza, hanem mai önmagukat adják. Molnár Piroska a címszerepben nem jutalomjátékot ad, nem a nagy színésznőt játssza, hanem egy józan, bölcs nagyasszonyt, aki tanult élete példájából, és nem szeretné, ha szívének kedves utódai hasonló sorsra jutnának. Az érzelmeket nem mutogatva, hanem racionális derű mögé rejtve jelzi,



Klencsár Gábor felvételei

a törekeny egészségére tett célzások lepattannak róla, csupa életkedv és élet-erő ez a nagymama. Spindler Béla az ajtóban elakadás ősrégi mutatóványával teszi le a nyugalmazott ezredes, a hevülékeny, morózus katona komikus névjegyét, előbb csípőre tett kezei, majd keresztbe forduló kardja akad el az ajtónyílásban. Marcona ősz szakálla mögül kommandíroz. Az utolsó jelenetre azonban megborotválkozik, és szakállával a figura jellemét is az öltözében hagyja, vajpuha, bármivé formálható emberként tér vissza a sorsdöntő párbeszédhez. Eleve legyőzötve indul a csatába. Koltai Róbert eleinte ripacskodik egy keveset, aztán mintha próbálna mértéket tartani, de ettől meg elszürkül. Ez csak részben tesz jót az előadásnak, Tódorka Szilárd ízléssel megformálva is lehetne izgalmasabb, érdekesebb alak. Sztárek Andrea, az egyetlen nem régi kaposvári vendég, Langó Szerafin szerepében ugyancsak mértékkel alkalmazza az álszent, szereleméhes vénlány, csaknem örök menyasszony szerepközhelyéhez illő színészi közhelyeket.

Gyuricza István viszont szigorú következetességgel egyesíti a maró gúnyt a bohózat kedéllyel a nyugalmazott táborigyelgész különöségeit ábrázolva. Ő még mindig ön maga, még mindig kaposvári. És a régi Kaposvárt idézi Tóth Eleonóra, amint a címszereplő bizalmasaként derűs iróniával kommentálja az esztelen eseményeket, Varga Zsuzsa, aki a lánynevelő intézet vezetőjeként nyújt sokkal többet a szövegénél, és Hunyadkürti György, aki szinte néma pinccerként közlekedik a második részben, lesújtó véleményt éreztetve rezzenéstelen arca mögött. A fiatalabb és legújabb kaposváriak közül Mohácsi Norbert pontosan megfelel annak, ahogyan a nagymama csélcsep, vonzóan könnyelműsködő unokáját elképzeljük. A kicsit tömzsi Mózes Balázs viszont csöppet sem az eszményi vígjátéki amorózóalkat, nem külsejével, nem a modorával, a sármjával hódíthat, csakis komolyságával, tartásával, érzelmei mélységével. Az ifjú színész rutin nélkül, de nagy igyekezettel járja ezt az utat. A főpróba idejére még nem ért célba. De még odaérhet. Esetleg nem ebben a szerepben. Grisnik Petra színészetét meghatározza langaléta termete. Egykor Kaposváron Góz István szerepköre volt fejjel kiemelkedni társai közül, nőben ez még hatékonyabb komikus eszköz, és Grisnik Petrának megvan a kellő humora, öniróniája is, hogy ezt kihasználja. Ezúttal még egy trottórcipősarkat is kap, hogy mindenki fölé nőjön. Így a neki rendelt partner fölé is, amit a rendező okosan használ fel arra, hogy tovább fokozza a sokszorosan boldog végbe már a szerző által becsempészett vicces árnyalatot. Czene Zsófia pedig azt a csodát követi el, hogy az unokát, az érző lelkű, szerelmes fiatal lányt az előadás egyik legérdekesebb, legeredetibb alakjává formálja. Roppant egyszerű trükkal: a szerepbe beleírt összes közhelyet, az ifjonti szertelenséget, az érzések szélsőséges viharait, a konok önfeláldozás gesztusát egyaránt elevennek, igazinak éli át. Egymásra találásuk a nagymamával két kitűnő színész precízen kivitelezett, pontosan ritmizált összjátékától különösen hatásos.

Az előadás erősségei, elementáris sodrása és a néhány pompás alakítás bőven ellensúlyozza apróbb gyengéit. Valami mégis hiányzik. Tudjuk, minden bohózatban, komédiában, vígjátékban benne rejlik egy, néha több tragédia. Csiky Gergely is két élet tönkremenetelére építette rá az új nemzedék boldog végű történetét. Molnár Piroska tesz róla, hogy a múltbeli szenvedések érzelmességtől mentesen, tárgyilagos távolságtartással idéződjenek fel. De attól is mentesíti a nézőt, hogy belegondoljon a történet fájdalmas hátterébe. Az előadás egy pillanatra sem zavarja meg a publikum felhőtlen mulatságát. S ezzel a régi Kaposvár hiányzik a mostaniból.

CSIKY GERGELY: A NAGYMAMA (Csiky Gergely Színház, Kaposvár)

Jelmez: Tresz Zsuzsa. **Segédrendező:** Pintér Kata. **Diszlet-rendező:** Szikora János.

Szereplők: Molnár Piroska, Mohácsi Norbert e. h., Spindler Béla, Mózes Balázs, Grisnik Petra, Varga Zsuzsa, Czene Zsófia, Koltai Róbert, Sztárek Andrea, Gyuricza István, Decsi Anna, Katona Szimonetta, Halmos Kata, Forgács Nikolett, Sudár Alexandra, Szarka Szabina, Horváth Eszter, Tóth Eleonóra, Hunyadkürti György.

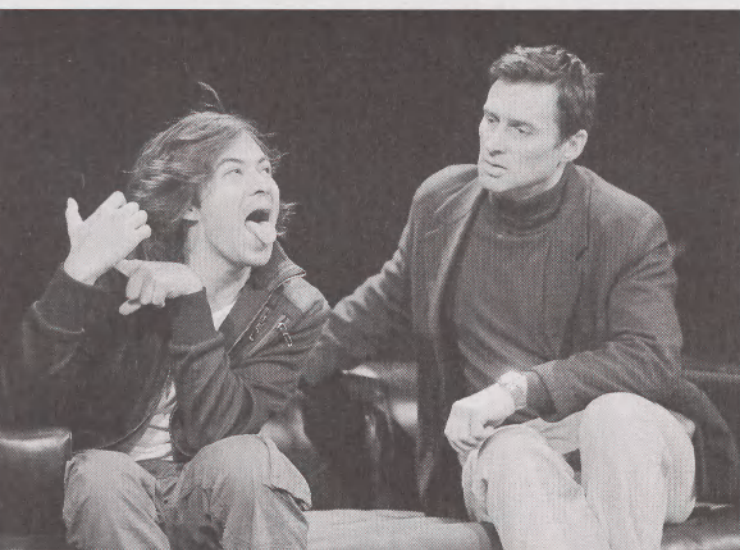
Mi történik, ha egy kisfiú nem képes kimondani a szót: „szeretlek”? Vagy hagyják békében ezzel a „defektussal”, vagy elcipelik egy terapeutához, aki majd szépen kikezeli. Garaczi László legújabb darabjában, az *Ovibrader*-ben – talán érthető okokból – ez utóbbi mellett dönt a mama, és ezzel tudatán kívül éveken és (cyber)tereken átívelő utazásra küldi egyetlen magzatát, Fábián Petyust, a jelenkor férfivá érni képtelen Ádámját.

Az *Ovibrader*, amely felolvasó színházi formájában megjárta már a POSZT-ot, Gyulát és a József Attila Kör szigligeti tábort is, egy kisfiúról mesél, aki életet játszik és álmodik. Segítőtársa és vezetője Doktor Keve, aki luciferi szentvelenséggel bocsát hipnotikus álmot kis páciensére, és juttatja el múlt s jövő rejtelmibe. Megmutatja, milyen élet várhat egy olyan fiúra vagy férfira, aki verbális kifejezőkészség tekintetében minimum hátrányos helyzetű. De abban a világban, amely Fábián Péter hipnotikus utazása során kirajzolódik, egyáltalán nem csoda, hogy nem hangzik el, nem hangozhat el nyilvános érzelmkifejezés az egyének között, még a virtuális valóságban sem. Mert az óvodában a gyerekek már a kibeszélő-show-k modellje szerint konfliktusaikat is a televízióból jól ismert sémák mintájára kezelik vagy oldják meg – például: „BÁCSKAI (*Zsuzsinak*) Beszélj a Fábiánnal való kapcsolatodról. / ZSUZSI Megismerkedtünk, azóta sok pénzt rám költött. / KATA Sok pénzt? Milyen pénzt? / ZSUZSI Azonkívül terhes vagyok. / FÁBIÁN Nem hiszem.” –; mert chatelés közben teljesen megszokott dolog, ha ismeretlenek intim testrészeikről küldenek fotót egymásnak: és mert a darabbeli főszereplő egyetlen valós beszédpartnere az óvodáskorában saját magából kiváló felettes éneke, Okoska. Ez az Okoska aztán az egész elképzelt jövőben ontja a jó tanácsokat, főleg nőkről („A nő ruhát varr gyermeke bölcsője mellett”), férfiakról („A férfi sikeres, pénze van, és megvédi a nőt”) és kapcsolatuk szabályairól („A férfiak, anélkül hogy tudnának róla, a nők számára háborúznak, a nőknek csi-

Deres Kornélia

Petyus a kanapén

GARACZI LÁSZLÓ: OVIBRADER



FENT: Szemenyei János
és Huszár Zsolt

JOBBRA: Kolti Helga,
Szemenyei János, Huszár Zsolt
és Fodor Annamária

Schiller Kata felvételei

nálnak gyerekeket, a nők városait építik”), az áltudományos handabandázás kiváló lenyomataként. De ami még fontosabb, Okoska az, aki Ovibradernek nevezi el Fábián Pétert, és e megnevezés szimpla gesztusával egy csapásra predesztinálja a fiú sorát. Kijelöli számára az egyetlen járható utat, melynek következtében a férfi nyevényesen is Ovibrader marad: egy karikírozott férfiprototípus, aki nem képes érzelmeit kifejezni, sem anyja, sem későbbi szerelmei iránt. Boldogtalan, magányos alak marad, tele kétségekkel.

A Thália Színház Új Stúdiója mintha eleve ezt a kétségekkel teli, klausztrófób (férfi?)világot jelölné, a sötét

hátterben a színpad közepén egyetlen bútordarab, egy fekete bőrkanapé, Doktor Keve „otthona”. Ezt játsszák és álmodják körbe a színészek az előadás során, míg oldalról Dobri Dániel zenél, gitárjával adja be például a *Star Wars*-slágert vagy a *chatroom* hangjait. A színészek többé-kevésbé bele tudnak helyezkedni a rendező, Bagó Bertalan által megkomponált világba, amelynek minimalizmusa nagy hangsúlyt fektet a szöveg működési lehetőségeire. Ezek a lehetőségek hol jobban, hol kevésbé érvényesülnek, hiszen Garaczi sokszor könnyednek tettetett textusa nemegyszer túlargulázódik, ilyenkor a szereplők jellemvonásai túl élessé válnak, a nevességesség vagy kínosság határát súrolva (mint Fábián Péter kisfiú-karakter, a chatelő fiatalok vagy a túlhúzott angol akcentussal beszélő informatikai guru). A szereptöbbszörözésnek köszönhetően mind a négy színésznek akadnak emlékezetes pillanatai: Huszár Zsolt egy fennhéjázó cinikust mutat meg Doktor Keve személyé-



ben; Szemenyei János egy este alatt fel (nem) nővő Fábián Pétere szép ívet jár be, amelynek két végpontja, a születés és a halál meglepően sokban hasonlít. Fodor Annamária megannyi Évaként a kor Ovisisterét vilantja fel, míg Kolti Helga Mamája aggódó majomsze-

retettel csüng fián. De az eredeti defektus feloldása mégis az édesanyához köthető majd: egy szép jelenetben, a Mama halálos ágyánál szerepet cserél anya és fiú, és így Szemenyei a Mama karakterét felvéve már könnyedén ki tudja ejteni a szót: „szeretek”. Az, hogy ezek után, mintegy záróakkordként, még megtörténik a szó szerinti értelemben vett elállatiasodás, a lelki és biológiai átalakulás, az utolsó fricska Garaczitól.

Nem hagyható figyelmen kívül a dráma alcíme (*péniszdialógok*), amely egyértelműen reflektál és fordítja ki a közel nyolc éve ugyanitt, a Thália Színházban bemutatott Eve Ensler-darabot, a *Vaginamonológokat*. De míg ez utóbbi sok nő történetét mesélte el (ráadásul félig-meddig dokumentarista technikával, hiszen interjúkból íródtak a szövegek), Garaczi egyetlen férfiről beszél. Azonban Okoska kommentjei által a főszereplő érvényessége kitágul, és az „ilyenek a férfiak” megállapítás többször is keresztülvisszhangzik az előadáson: „A férfi gyerek, aki azt játssza, hogy férfi. Játéka a háború, a politika, a sport, ambíciók, pénz. Csak épp felnőttkorában már nemigen választhat, azt kell játszania élete végéig, amiben tehetségesnek hiszi magát.” És miután Fábrián Petyus felriad saját jövőbeli halálából, és a terapeuta megnyugtatja a Mamát, hogy gyermeke teljesen normális, nincs semmi baja, a jövőálmom egyes részletei

cserélődni kezdenek. Az emlékezés átvált pusztán lehetőségbe, a cyberteret kezdi felváltani a valós élet.

Garaczi drámái nyelve mindig is jól működik a színpadon. Például kivételesen tudja úgy megjeleníteni a fiatalok beszédmódját, hogy az – sok kortárs példával ellentétben – nem kínos vagy művi. Ráadásul az *Ovibrader* kettős kerettörténete még egyet csavar az értelmezésen: Petyus elbocsátása után a pszichológus elheveredik kanapéján, és kedvtelve folytatja az előadás elején megkezdett történetét egy indiairól, aki feleségül fügefát választott. A szentenciába hajló mese szerint a fügefa kedvességével és szelídségével a tökéletes nőt testesítette meg. Például sokat hallgatott, míg a férfiak beszéltek. Kábé ilyen kanapén álmodhatnak az ovibraderok.

GARACZI LÁSZLÓ: OVIBRADER (Thália Színház, Új Stúdió)

Zeneszerző: Szemenyei János. **Zene:** Dobri Dániel.
Dramaturg: Lőkös Ildikó. **Rendező:** Bagó Bertalan.
Szereplők: Fodor Annamária, Földes Eszter, Huszár Zsolt, Kolti Helga, Szemenyei János, Szegezdi Róbert.

Sz. Deme László

Egy kis kínai

ROLAND SCHIMMELPFENNIG: GOLDEN DRAGON

Manapság étterem szempontjából már Budapest is metropolisz; olasz vagy görög, szerb, török, indiai, vietnami, thai és ki tudja még, hányféle konyhát lehet ízlelgetni. Mindenki megtalálhatja a neki való mártásokat, húsokat és leveseket, és mi nem is vagyunk restek különböző vacsorakalandokba bocsátkozni. A felfedeznivalók közé tartoznak természetesen a kínai gasztronómiával kecsegtető éttermek, melyek mintás selyem borítású falaikkal, étlapjukon bölcs idézetekkel, valami távol-keleti nemes és egzotikus misztikával andalítanak. Legalábbis így tűnik nekünk, különleges éttermeket látogató szerencsés európaiaknak – még ebben a mi kis torzszalkodó és nyűglődő országunkban is –, mert azt hisszük, hogy a globalizáció emblémájaként sorakozó kínai éttermek már minden napjaink részévé váltak. Naponta elmegyünk mellettük, hébe-hóba beülünk, rendelünk a megmosolyogtató akcentussal beszélő pincéernőtől, eszünk és iszunk, de eszünk ágában sincs belegondolni, mi folyhat a megmeleglebbenő piros ajtószárnyak mögötti konyhában.

Ebbe a hátsó traktusba kukkant be Roland Schimmelpfennig újabb darabja a *Katonában*. S bár talán nálunk ma még a cigánykérdés kézzel tapinthatóbb társadalmi feszültség forrása, mint a német drámában ábrázolt ottani bevándorlók helyzete, a változás szelei már észlelhetők, hamarosan ez a szociális probléma is teljes súlyával a nyakunkba szakad; érdemes hát foglalkozni a témával.

A *Golden Dragon* étterem zsebkendőnyi konyhájában öt távol-keleti szakács sürgölődik. Az ő kerettörténetük a vezérfonal, s közülük is a Puci nevű, alig húszéves kínai fiúé, akit a családja szerencsét próbálni küldött Európába, de akit a szutykos konyhájában messzire elkerül Fortuna. Viszont fáj a foga. Borzasztóan. Üvölt a fájdalomtól, ám szakácstársai nem hívhatnak hozzá orvost, mert sem törvényes papírjuk nincs az egészségügyi ellátáshoz, sem elegendő pénzük. Sőt, valószínűsíthetően semmihez sincsen semmijük, napi robotjukat illegálisan végzik fillérekért. Végül az óbégatást elunva úgy dönt a közösség, hogy a leves és a főfogás



Kocsis Gergely, Tenki Réka és Fullajtár Andrea

közt kihúzzák a fiú fogát. A seb vérzése azonban nem áll el, s a fiú éjszakára már halott. Ekként pedig semmiképpen nem maradhat a konyhában, szőnyegbe csavarják, és zsupsz, folyóba vele az éjjeli hídról – a bevándorlás, az újrakezdés nem sikerült. Miért? Schimmelpfennig sebészi pontosságú eszközökkel tárja fel a hátteret. Nem megindításunkra törekszik, hanem hidegfejű bemutatásra, s ehhez többféle történetet sző egymásra álomszerű dramaturgiával. A távol-keleti szakácsok mellett kibontja a Golden Dragon étteremnek a földszintjén helyet adó bérház európai keresztmetszetét is. Éldegél itt nagypapa, aki fiatalságát akarná visz-

szakapni; unokája, aki már szabadulna a méhében fogant magzattól, mert barátja attól fél, hogy ezzel felborul kettejük kapcsolata; légikísérők, akik a világban utaznak, de nem találják sehol sem a helyüket, s egyikük a friss kókuszlevesében találja meg a kihúzott fogat; valamint egy kalapos fickó, aki szakított piros ruhás barátnőjével. Mindezzel párhuzamosan pedig harmadik történetként meanderként kígyózik az eddigi szálak közt a hangya és a tücsök – a gazdag európaiak és a szegény bevándorlók analógiájára épülő – meséje, ahol a hangya keménységű német boltos befogadja ugyan a távol-keleti, érzékeny tücsköt, de prostitúcióra kényszeríti, míg nem egyik kuncsaftja – még-

höz a szakítás miatt feszültségekkel teli kalapos fickó – ki nem nyírja levezetésképpen. S hirtelen a történetek összeérnek: világossá válik, hogy a halálra baszott tücsök a fogfájós fiú húga lehetett, akit szintén meg akart keresni, de azt se tudta, merre. Ezek szerint a szomszédban kellett volna... Mindez azonban nem naturalista-realista valóságként tárul fel, hanem mint egy mese; Schimmelpfennig költői stilizáltságú passzusokban beszélteti el az egymásba érő történeteket.

A Katona színpadának zsebkendőnyi konyhájában öt színész sürgölődik szakácsként, majd ők bújnak át minden más szereplő bőrébe is. Varázslatos gyorsasággal képesek egyik figurából a másikba átváltozni, Bujdosó Nóra piszkos, zsíros keleti büfékből ellesett

Hajduk Károly és Kocsis Gergely



Koncz Zsuzsa felvételei

öltözekeit más ruhákra cserélni, s minden bizonynal nagy segítség a smink, hajak, parókák és arcszörzetek változtatásában Végh Attila, Tóth Barbara, Gáti Kati, míg a gyorsöltözéseknél Tóth Hajnalka és Soós Ágnes színpalak mögötti sürgölődése. Fullajtár Andrea kőkemény macsó természetet „ölt magára” a germán hangya szerepében; de unokaként szertelen, mosolygós szemű fiatal lány; míg szakácsként bűvö idegrángással hunyorgató idős asszony. Tenki Réka fogfájástól hisztiző Pucijában jó adag rémület is felszínre kerül; míg kalapos fickóként nyegle és önpusztító daccal dülöngél. Mészáros Béla narratori főzőcskézése mellett egy sebezhető és riadt kislány-tücsköt játszik; valamint egy szomorúságos nagyapát, akivé egészen színázleplező módon alakul át, mindössze gyors mozdulattal magára kapva egy kalapból, bajuszából és szemüvegből álló „maszkot”. Mint biciklisiskolások fiatalember Kocsis Gergely ingerli a zárkózott, hétköznapi emberben bujkáló fasizmust; míg szakácsként sokkal szelídebb hangot üt meg. Hajduk Károly ezúttal leginkább a női lelkekben vájkál: szőke légikisasszonya elmerengve szopogatja a levesben talált szuvas fogat; piros estélyi ruhás lányként pedig visszafogottan méltatlankodik, hogy miért szakítanak vele csupán azért, mert a tánciskolában alkalmilag összejött valami pompás csődörrel.

A színészi munka hangsúlya az *alakítások* szemünk előtt való megszűlésére helyeződik. Nem szerepjátszás történik, hanem szerepfelvétel és -letétel, majd egy másik szerep felvétele és újra letétele. Mivel maga a szöveg is a szereplőkkel mondatja ki a helyszíneket, szerzői instrukciókat, csendeket, illetve elhangzik több, a szerzőtől már megszokott leíró jellegű monológ, ezért a játék is inkább epikus, narratív és leíróbb jellegű irányba épül, bőségesen kiegészülve humoros lehetőségeket nyújtó önreflexív iróniával. A jelzesszerű alakítások azonban át is fordulnak átél és megjelenített belső állapotokba, s így a benne is vagyok, de kívülről is nézem cinkos és bravúros színészi mixtúráját produkálják. Mindebbe ráadásul nemcsere is keveredik: férfiak is játszanak nőt, és nők is férfiakat, s ez a szerepösszevonásokkal kiegészülve végül azt eredményezi, hogy a fogfájós kínai fiú (alakját játszó színész) kalapos fickóként egyben saját húgának gyilkosa is. Kegyetlen kombináció. A színészi játék él a túlzás eszközével is, ismert toposzokkal domborodik ki egy-egy alak meseszerűsége (és általánosíthatósága).

Mindezzel Gothár Péter rendezése teret biztosít Schimmelpfennig mágikus realizmusának. A rendező tervezte díszlet tágasságával és kissé sötét hangulatával, bebecsuszánzó paravánjaival álomszerű és szürreális történetekre is lehetőséget nyújt. A kidolgozott szituációk azonban sokszor álmosító zsongással zajlanak, nem ragadnak magukkal, komótosan és puhán hömpölyögnek. Azután hirtelen felbukkan valami varázslatos ötlet, és ismét felfénylik a figyelem. A hangsúlyozott színház- és meseszerűség a távolságtartást is felerősíti, s mintha az előadás valójában még ráébredzeni sem akarna semmilyen társadalmi állásfoglalásra, csupán élénk sorakoztatná a lehetőségeket. Túlon túl okosan, cseppet sem táplálva részvétet senki iránt. A stílzálással lefojtott kavargás az időszakos felcsillanások, megirrodások ellenére is inkább csak csordogál. Mint a hétköznapi élet. Mert nemcsak a bevándorlónak tragédia, hogy még soha nem látta a Mekongdeltát, csak húzza az igát, félig megtűrt rabként egy sajátos börtönben. A kalapos fickónak is megvan a maga baja, hiszen elhagyták; a nagyapának, hogy megöregedett, és már soha nem lesz fiatal stb. Így összerakva uralkodik el teljesen a népeket-embereket egyaránt sújtó, csendes kilátástalanság. Ámbár az európai nagyapát mégsem veri senki agyon egy szadista aktus részeként.

ROLAND SCHIMMELPFENNIG:
GOLDEN DRAGON
(Katona József Színház)

Fordította: Szabó Borbála. **Jelmez:** Bujdosó Nóra m. v. **Világítás:** Pető József. **Zene:** Fekete Gyula m. v. **Dramaturg:** Török Tamara. **Díszlet-rendező:** Gothár Péter. **Szereplők:** Fullajtár Andrea, Tenki Réka, Hajduk Károly, Mészáros Béla, Kocsis Gergely.

Szász János néhány éve a Bárkán rendezett *Sirályának* elején látványosan felakasztott a falra egy puskát, sajátosan reflektálva az amúgy mindenki által ismert közhelyre – ezek után akkor sem lepődnének meg az *Orosz lekvár* díszletében helyet kapó Csehov-portrén, ha nem tudnánk, hogy elhelyezését maga a szerző rendelte el, vizuálisan is megerősítendő a folyamatos, játékos párbeszédet a nagy Anton Pavlovicccsal.

Ljudmila Ulickaja drámája – amelyet eddig csak egyszeri felolvasásból ismerhettünk – ugyanis amellel, hogy önállóan, primer olvasatában is remekül megáll a lábán, afféle Csehov-parafrazis. Szereplői a *Cseresznyés kert* Lopahinjának leszármazottai: még mindig ugyanabban a málladozó házban élnek, amit már Lopahin is le akart bontani, ugyanazon a birtokon, ahol már rég nincs egyetlen cseresznyefa sem. De a megszokotthoz való ragaszkodás, az értéktelenség idealizálása, a képtelenség a változtatásra még mindig a régi – ám az eltelt idő arányában, az Ulickajánál már szó szerint darabjaira hulló házban egyrészt mindez még ordítóbban tragikus, másrészt a visszatarthatatlanul fejlődő külvilág miatt (a maga metróépítésével és ingatlanpiaci befektetéseivel) egyre tarthatatlanabb.

A vitathatatlanul csehovi alaphelyzet mellett legalább ugyanolyan fontos a dráma másik rétege: a reflexió Csehov műveire és az adott irodalomtörténeti korszakra. Ulickaja például – miközben precízen megrajzolja a családfát Lopahintól és feleségétől, Anyától (!) – átemel jó néhány motívumot a *Három nővérből* is: mind a család tagjai (három nővér és egy báty a felforgató feleséggel), mind az általános hangulat, mind pedig a szövegben elrejtett utalások szintjén (a családnak például lakása volt a moszkvai Baszmannaja utcában). A szereplők mindemellel tisztában vannak ismertségükkel, noha kissé zavarja őket, hogy Csehov „sok mindent átköltött” – ez magyarázhatja azt is, hogy Lopahin Ulickajánál Lepjohin. Az efféle poénoknál komolyabb gesztus egy, a szövegen végig átívelő leszámolás a nagy elődökkel: míg korábban Gogolt „kapkodták a pia-

Kovács Bálint

„Az ükunokáink meglátják itt az új életet”

LJUDMILA ULICKAJA: OROSZ LEKVÁR



con”, addig most már a báty lektúrszerző feleségének értéktelen könyveit, aki egyébként folyvást visszautasítja férje unszolását, hogy írja meg a családja történetét, mondván: az „túl statikus. Éppen hogy nincs semmilyen történet”. Minderre Szász János rá is erősít: az érkező rokonok épp Csehov portréjára nézve jelentik ki: itt minden olyan poros... (Az olyan utalások aztán, mint hogy Csehov Lopahinjának fia, az itteni Lepjohin apja „genetikusokat ültetett le”, még azokat az ingyenceteket is feldobják, akik ismerik az eredeti munkájától, a genetikától eltiltott Ulickaja életrajzát.)

Bognár Gyöngyvér (Jelena), Zeck Juli (Liza), Horváth Zsuzsa (Marina Jakovlevna), Margitai Ági (Natalja Ivanovna) és Csémy Balázs (Konsztantyin)

Az a bizonyos Csehov-portré Szász Jánosnál nem a falon függ, hanem egy napozósék szövetére van nyomtatva, felidézve egyrészt a filmforgatások névre szóló rendezői székét, másrészt afféle komolytalan giccse változtatva a képet, mintegy folytatva Ulickaja játékát. Ezt az irányt viszi tovább a rendező a függöny helyett le-



Walter Péter felvételei

Sirkó László (Lepjohin) és Margitai Ági

eresztett vetítívászonnal, amelyre a szereposztáson kívül olyasmiket ír ki a jelenetek közt csillogóan színes betűkkel, hogy „Konsztantyin mégsem halt meg!!!”. Ez arra engedne következtetni, hogy Szász az írott darab szürreálisba hajló vonalán indul el: Ulickaja szünet nélküli előadást álmodott meg, amelyben a jelenetek között sejtelmes hangok, értelmes vagy értelmetlen mondatok hangzanak fel, és megjelenik akár Miki egér is. A következtetés azonban téves: a portré és a vetítés éppenséggel jócskán kirí az előadás egészéből.

Szász ugyanis a fentiekén kívül mindent elvet, ami az eredetiben a realizmuson túli tartományra utal: nemcsak a jelenetközi kavargást, de azt az „összetett akusztikus partitúrát” is, amely az írógép, a telefon, a számítógépes zene, az ipari zajok és egy kempingágy rugójának hangjaiból-zörejeiből állna össze – bár a hanghatások megvannak, csak épp nem állnak össze semmiféle partitúrává: a realista játék realista kiegészítői csupán. Pedig a fantasztyikus jó díszlet elrugaszkodik a realizmustól: Verecke Rita az egész házat, a lépcsőket, a falakat és a fákat, de még az ágyak lábait is régi könyvekből építette fel. Ez pedig olyan erős ötlet, hogy akár az egész előadás számára szolgálhatna újabb jelentésrétegekkel: kezdve az értelmiségi főlak, a műfordító anya (Ulickaja visszatérő, bábeli motívuma a fordítás, tolmácsolás) életének leegyszerűsített metaforájával vagy a házban uralkodó kaotikus állapotokra utalva, a régihez való ragaszkodás jelképén át akár addig a gondolatig, hogy az egész család a könyvek közt, a könyvek által – a *Cseresznyészkertben*, a *Három nővérben* vagy valamelyik felesleges emberekről szólóban – létezik. Ilyenformán a ház – azaz a könyvhalmok – darab végi összedőlése remekül egybecseng a drámában megbújó, már említett leszámolóással a régi korok irodalmával.

A következetesen realista játékmód mindazonáltal nem vesz tudomást erről a szimbolista térről; Szász egy gesztussal más gondolatra futtatja ki az előadást. Előrehozza ugyanis Liza, a legkisebb lány monológját a degenerációról, arról, hogy az idő múlásával mindenki egyre butább és csúnyább lesz a családban – ezzel (és az Ulickaja által meghatározott helyen még egyszer meg-

ismételtetve a monológot) meglehetősen egyértelművé teszi a maga olvasatát, s rá is erősít azzal, hogy az utolsó képből a házat leromboltató báty mikrofonnal, showmanként affektálva, villódzó fényekkel megvilágítva bömböli el nézeteit az új világról és a hajdani cseresznyészkert helyén majd megnyíló Disneylandról.

Szász, ebben a szálban fellelve az előadás vezérlő elvét, sajnos meg is elégszik ennyivel: nem érzi szükségét, hogy értelmezze, egyesével felépítse a karaktereket. Szinte teljesen hiányoznak így a maradandó alakítások, kivéve az anya testvérét, Andrej Ivanovics Lepjohint játszó Sirkó Lászlót, aki feleség és saját gyerekek nélkül leginkább saját világában él, várva valamiféle kapcsolódási pontra a „külvilághoz” (ez pedig elő is áll: meghal fiatalkori szerelmének férje, így negyven év után folytathatja életét ott, ahol a nő házasságakor abbahagyta). Sirkó maga elé dörmögött kiszólásait csak félig gondolja komolyan; noha megvan a véleménye mindenről, még saját magát sem érdekli igazán. Húga, a fordító Natalja Ivanovna lenne a következő a családfán, ám Margitai Ági láthatóan jóval idősebb Andrejnél, és ez valamelyest összezavarja a dolgokat. Margitai akkor igazán jó, amikor gyerekeihez fűződő érzelmeiről beszél, máskor nemigen tud mit kezdeni szerepével. Két jó jelenete van még, mindkettő a házvezetőnői státusban élő rokont, Makunyát játszó Horváth Zsuzsával. Az egyikben párhuzamosan sorolják mindketten sérelmeiket, ám Margitai partnere tekintetét keresi, hiszen neki olyasvalaki kell, aki sajnálná – míg Horváth csakis maga elé beszél, csupán a semmiségeken, mindennapi dolgokon való panaszkodás örömeért. Aztán később, mikor a jelenet csaknem megismétlődik, Horváth egyikét arckifejezésével értésünkre adja: az, hogy nem vesz tudomást a komolyabb dolgokról, nem butaságból fakad, hanem védekezési stratégia a fájdalmak ellen.

Natalja Ivanovna gyerekei – Hegedűs Zoltán, Naszlady Éva, Bognár Gyöngyvér és Zeck Julianna – tisztességgel felmondják a maguk szövegét, és eljártsszák az adott szituációkat, de igazán emlékezetes pillanatuk nincs. Csémy Balázs karaktere, a középső lány férje viszont teljes félreértés: nem ezoterikus, unott figurát játszik, hanem egy nevetséges Kelet-bolond karikatúrát.

Noha a díszlet alighanem az évad legjobbjai közé sorolható, és Szász János értelmezése is érvényes, ám mégis kár volt ennél az egy motívumnál – a degenerációnál – lehorgonyoznia: ha emellett futotta volna még a figurák jellemének és egymás közti viszonyaik kibontására, az egyes rendezői ötletek sugallta elgondolások megvalósítására, remek előadás jöhetett volna létre ebből az egészen kiváló drámából.

LJUDMILA ULICKAJA: OROSZ LEKVÁR (Katona József Színház, Kecskemét)

Fordító: Radnai Annamária. **Dramaturg:** Upor László. **Díszlet-jelmez:** Verecke Rita. **Rendezőasszisztens:** Sirkó Anna. **Rendező:** Szász János.

Szereplők: Sirkó László, Margitai Ági, Hegedűs Zoltán, Naszlady Éva, Bognár Gyöngyvér, Zeck Juli, Danyi Judit, Csémy Balázs, Horváth Zsuzsanna, Portik Györfly András.

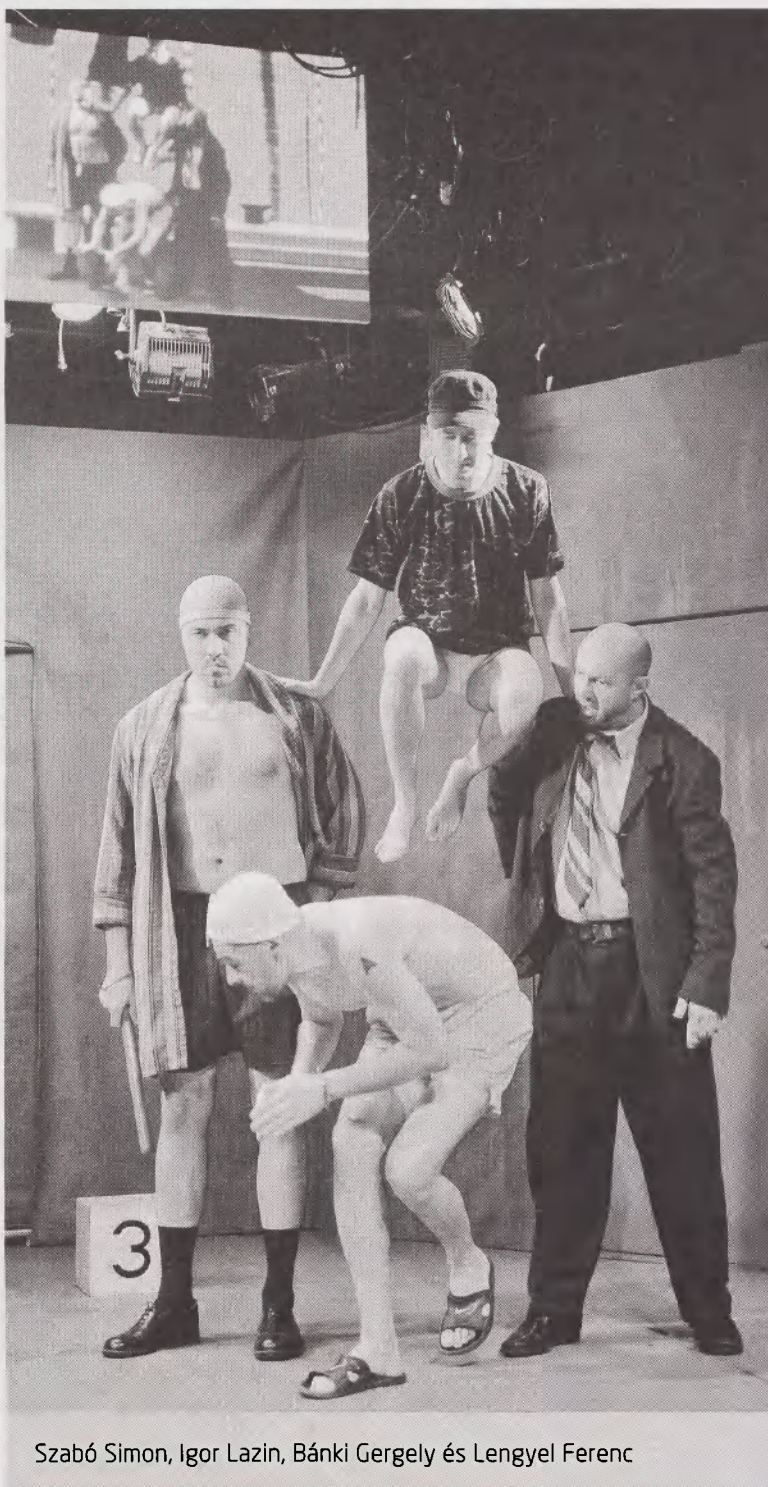
Tarján Tamás

Vodkalinika

VLAGYIMIR ÉS OLEG PRESZNYAKOV: ЧЕРЕПАДРАГ (CSERENADRÁG)

A magyar módi előtti cirill metód, az eredeti *Áldozatjáték*hoz képest megváltoztatott cím kétféle írása kultúrkörök és érzelmi energiák konfrontálásával hozza mozgásba a néző fantáziáját, hogy aztán a *Черепадраг* és a *(Cserenadrág)-бол* a Kamra színpadán, a Katona József Színház és a TÁP Színház közös produkciójában valamiféle *Черепадраг* legyen. Az új orosz dráma és színház úgynevezett jekatyerinburgi iskolájának termékeny szerzői, a korábról már nálunk is ismert Presznyakov fivérek eleve (legalább) két szüzsét lötytintettek a színmű repedező öntőformájába. Az egyik a *Hamlet*-áthallás, a férj-, testvér-, azaz végül is apagyilkosság sejtelve: mintha az Anya és Petya bácsi sáros lenne az Apa már a darabkezdés előtti elpatkolásában. A mai, orosz idős Hamlet ugyancsak visszajár szellemalakként fia, Válja egyszerre kiszínező és fakító vízióiban. A másik cselekményvonal Válja-Gamlet áldozatkaszkadórködése (áldozatkaszkadórnek az abszurdoid tragikomédiából készült film magyar címe nevezte őt). Válja képtelen(ül kisszerű), bűnyüggparódiába kívánczozóan kacifántos gyilkosságok rendőrségi rekonstrukciójaként mindig az áldozat szerepébe áll be segédnyomozóként, ami egyrészt nem veszélytelen dolog az össznépi stupiditás, lavírozás és elnyúttág feltáruló fokán, másrészt még az olyan, a késő pubertáskorba ragadt harmincas fiatalembert is nagyobb távlatú és súlyú töprengésre készíti, mint ez a srác, aki Presznyakovéknál sem jól, Vajdai Vilmos légiónyi munkatárstól segített rendezésében pedig igen rosszul végzi.

Bánki Gergely Buster Keaton száz évvel fiatalabb, ennek megfelelően más fájdalom és tanácsstalanságú öcsceként indítja, s baseballsapkája alatt végig egyre szálkásabb faarccal játssza Válgát. Eltévedtsége, iránytalansága a nyers felmordulásokon kívül csak a semmit meg nem oldó ingerült bosszú vágyában lel kiutat. Bánki azt nyilatkozta: „az igényes abszurdal kokettáló, de olykor kifejezetten harsány, bulvárszerű röhögtetés” Vajdai Vilmosnál „sohasem öncélú, üres viccelődés, még ha sokszor annak is tűnik”. Aláírom: sokszor annak tűnik – a színészi játékban lecsapódó színészvezetés folytán is –, és valóban nem az. Nem öncélú, viszont a premiérből a célját sem igen lehet kiolvasni. A rendező ugyan a főszerep – a nevelés-keservesen vívódó fiatal – érdekében lehengerlő vizuális és akusztikus képzelőerővel dobja fel a jeleneteket és a karakterfigurákat, de a feketébb humor félálomi közege sem hurkolja össze a Válja körüli silány családi élet – iszákos anya, proli



Szabó Simon, Igor Lazin, Bánki Gergely és Lengyel Ferenc

nagybácsi, káráló feleségjelölt – malmának jeleneteit a nyomozati cselekvések leltárszerű eseményeivel. Bánki Vájlája maga van. Nem emelkedik ki Hamletként a környezetéből, mégis messze meghaladja értelemben és lelkiségben mindazokat, akiket elviselni kényszerül. Ez pedig így legfeljebb szimptóma – orosz, magyar, más: egykutyá –, nem valóságos szituáció, beforgató konfliktus.

A bemutató élvezeti értékének forrása a TÁP-szerűség, a mesterien dekomponált – s épp ezáltal strukturált, ötletdús – forma, a tüntetően negyedrangú esztétikai minőség rafinált megdicsőítése. Amit Kukorelly Endre, Parti Nagy Lajos, Sajó László és mások költői-írói stilisztikájában az „egykettedes nyelvezet” kifejezésével is szokás illetni – márpedig e leszállított mondatanú, szókészletű nyelv a mai magyar irodalom egyik viruló és értékgazdag dialektusa –, az Vajdai „egykette-



Gera Marina, Csoma Judit és Tamási Zoltán

des színházában” ismer testvértörekvésére. Az egykettedezők nagyon megtanulták, töviről hegyire tudják a szakmát, ezért merik kihagyni a számukra szokványos csillagos ötös, a kommersz jeles érdemjegy elérésére tett kísérleteket, s mennek rá egyből a rontottság poétikájára. Vajdai Vilmos valóságos fotós-filmes-videós giccsarzenállal, előre felvett és élő mozgóképek megcsavarított sorával virágoztatja ki Sebő Rózsa díszletének kopár – noha pipacsosan pingált – terét, s remek, lidércesen összeviszza zenei burkot is szerkeszt, mely egy kiadós vodkázás után kevéssel a végeérhetetlennek tetsző kalinkázásban (*Kalinka moja*) tetőzik.

A részint kabaréjelenetek módjára adjusztált epizódoknak a fölösleghez való viszonya a legérdekesebb. Az előadás folyton lehánt mindent, ami nem feltétlenül szükséges – hogy eközben behordhassa az újabb lehántanivalókat. A különféle elnyisszantott (vagy el nem nyisszantott) ismétlések lehetnek idegrojtozóak, a nem feltétlenül professzionális színészek technikái – sokszor direkt – bakijai a rosszabb percekben unalmasak, a paródia egyszer-egyszer lomha. Az egyketted, fellázadva, megmaradhat sima egykettednek. Már-már dühit. Ez is benne van a rendezői számítás paklijában.

A TÁP-elvűségből következően sűrűn karambolozik önmagával az a fajta vicc, amelyet Örkény István *Egyperces novellái* emeltek a maradandóság ikonikus rangjára. Hozott szalonnával doktor Varsányiné vállalt egerirtást

ott, alig valamivel az atom-világvége után – hozott kenyérral érné be (a pia mellett) a férjirtó Anya a családi világvége előtt itt, ha elkanászodott gyermeke nem űzne gúnyt a vásárlásból idült tréfával, szójátékkal. (Tompá Andrea fordítása nem ismer lehetetlent, valószínűleg a társulat is rádolgozott a szövegre.) Csoma Judit *gyezsumaja* tempójú Anya-megjelenítése ugyanúgy az önreflexióra való tényleges képesség hiányában gyökerezik, amiként a többiek eltompultsága, spétesen siető-késő megoldásai. Terhes Sándor (Apa/Rendező) és Tamási Zoltán (Petya bácsi) az öreg Hamlet–Claudius megfeleltetés kedvéért egymáshoz szakállasodott, s most úgy hasonlítanak, mint két... – két alternatív színházi derék harcos (hiszen évtizedek óta azok is). Pusztán az összecsérélhetőségük is mondanivaló, ha nem is farengető: egyik tizenkilenc, a másik egy híján húsz.

Hozzájuk hasonlóan tökéletes sipista biztonsággal veszi a lapot a meglepetéseket tartogató női kar. A szexuális hergelődés, az olvadékony szervilisség vagy a nehézkés tájszólás nem a nevetetés non plus ultrái, az önironikus szellemesség azonban, amellyel Gera Marina (Olga), Gergely Katalin (Ljuda) és Huzella Júlia (Kicsit spicces nő kimonóban) maga-figurájára látszólag ügyet sem vetve jön elő a típusképzés ászaival, nem hagyhatja hidegen a nevetni kész embert. Több elnézést, türelmet kér Szeva, a bunkó rendőr szerepe és Szabó Simon ráállása a hullámhosszra, a színészetet inkább csak ízlelgető rajzoló, Igor Lazin (Zakirov), továbbá elnyújtottan szerencsétlenkedő férfikként Jankovics Péter (Sziszojev) és Schönberger Ádám (Verhuskin). Ivan Tabeira (Valaki az étterem vezetőségéből) halál komoly, majd cinikus kivitelben az az ősi nevetető, aki szeretne belépni a játéktérre, ha hagyják.

Tamara Barnoff szocialista és posztoszocialista jelmezkreációjának rémes darabjai Bánki Gergely mellett Lengyel Ferencen, a faarcú mellett a fafejűn állnak legjobban. Rendőrkapitányként korlátlan teret engedhet a betonbutaságnak, amelynek oly elmélyült szuggerálója volt sok más alakítása alkalmával is. Nemzet sülyed el, ha ilyféle fickók állnak őrt jog, igazság, rend felett. Mulatságos, tanulságos és letaglózó: egy főrendőr és egy lopott nő bugyi találkozása a kézikamera előtt – a modern széptan alaptézise ekként is megfogalmazható a *Cserenadrág*-bemutató тапталаян.

VLGYIMIR ÉS OLEG PRESZNYAKOV:
ЧЕРЕПАДРАГ (CSERENADRÁG)
(A Katona József Színház és a TÁP Színház
közös produkciója a Kamrában)

Fordította: Tompa Andrea. **Díszlet:** Sebő Rózsa. **Jelmez:** Tamara Barnoff. **Koreográfia:** Vadas Zsófia Tamara, Hód Adrienn. **Illusztráció:** Laki Eszter. **Videó:** Juhász András, Balogh Balázs. **Operatőr:** Fábrián Gábor, Roder András. **Fény:** Balázs Krisztián. **Hang:** Wirth Tamás, Horváth József. **Zenei szerkesztő-rendező:** Vajdai Vilmos.

Szereplők: Bánki Gergely, Csoma Judit, Terhes Sándor, Tamási Zoltán, Gera Marina, Lengyel Ferenc, Gergely Katalin, Jankovics Péter, Szabó Simon, Igor Lazin, Huzella Júlia, Ivan Tabeira, Schönberger Ádám.

Kolozsi László

Mefisztó bemutatja

SZERGEJ PROKOFJEV: A TÜZES ANGYAL

Joseph Campbell mítoszkutató alapműve, *Az ezerarcú hős* nemrég jelent meg az Édesvíz Kiadónál. E munka majd minden dramaturgképzésen előkerül, a nyugat-európai filmforgatókönyv-iskolákban tankönyv – nálunk nagyon kevesen ismerték eleddig, így hatástörténetével sem igen foglalkoztak.

Campbell azt írja a *Beavatás* című, a nőről mint kísértőről szóló fejezetben: „minden élethelyzet, amit nem tudunk megoldani, a tudatosság elé állít korlátot. A háborúk és dühkitörések a tudatlanság tákolmányai. A hős útja mindenütt jelen lévő mítosznak lényege, hogy minden ember számára felmutat egy *formulát*, bármely szinten álljon is az életben. Az egyénnek meg kell találnia saját helyét ennek az általános formulának a viszonyrendszerében, és rá kell hagyatkoznia, hogy az megmutassa a kiutat saját korlátai közül. Kik és hol laknak a démonai? Akik valójában saját emberi mivoltának megoldatlan rejtélyei.”

Ha arra a kérdésre keressük a választ, mitől is jó, miért ragad nemcsak *meg*, de egyenesen *el* egy előadás, miért mondható Silviu Purcărete debreceni rendezésére, hogy elragadja a szellemet, akkor Campbellnél kereshetjük a választ. Purcărete Prokofjev nálunk eddig nem játszott, a húszas években írt, később átdolgozott operáját, *A tüzes angyalt* (amelynek koncertszerű előadása Párizsban 1954-ben volt, bemutatója a velencei La Fenicében egy évvel később) mint mítoszt rendezte meg. Campbellnél a hős maga a néző, aki azonosulva egy figurával felismerheti saját démonait, és e felismerés segíthet neki leküzdésükben. Prokofjev – egyébként érdekes, de mégsem jelentős – műve Purcărete értelmezésében *varázsmese*.

Ha Campbellt nem is, de a román Eliade novelláit biztosan olvasgatta Purcărete: ezekben az irracionális mindig természetes, a csoda – némileg Spinoza csoda-fogalmának adózva – teljesen hétköznapi. Nem a szereplők lépnek át a csoda világába, hanem a világuk válik a csoda befogadójává, vagyis emeltetik el a hétköznapi-ságtól.

Purcărete úgy rendezte át Debrecenben Prokofjev *A tüzes angyalát*, hogy Mefisztót tette meg főhőssé: Mefisztó fekete frakkban és cilinderben pompázó illuzionista (kissé biceg – Cipollára is asszociálhatunk), *néma* szereplő. Trill Zsolt fehérre festett arcán tükröződik némi megvetés is a világ iránt, alakításában Mefisztó cinikus kívülálló, aki a színpadot uraló, folyton mozgó, átalakuló fekete varázsdoboz segítségével mutatja meg a főhősnő

Renata és Ruprecht lovag történetét. E doboz az illuzionisták mindent átalakító, eltüntető dobozához hasonlatos.

A történetet remekül összefoglalja Valerij Brjusov a szöveggönyv alapjául szolgáló szimbolista regényének alcíme. „Tüzes angyal, avagy igaz beszély, melyben szó van az ördögről, aki többször is fényességes szellem alakjában jelent meg egy leányzó előtt, s különböző bűnös cselekedetekre csábította, szó van továbbá a mágiával, alkímiával, asztrológiával, kabbalával való istentelen foglalatosságokról, egy ítéletről, melyet őkegyelmessége a trieri püspök hozott, továbbá egy lovag és a háromszoros doktor Nettesheimi Agrippa és Faust doktor közötti találkozásról és beszélgetésekről, mindez egy szemtanú leírásában”.

A szöveggönyvet Prokofjev írta. Purcărete nélkül ön-életrajzi elemekre építő (érzekelni lehet mögötte a Lina Ljubera-kapcsolat viharait, de még az amerikai út élményei is előtűnnek), kissé zavaros metafizikus horror lenne. A rendező azonban eléri, hogy Prokofjev szövegének ezoterikus hordaléka is jelentéshordozó elem legyen.

Az opera hőstét, Ruprechtet megbabonázza egy megszállott – hisztérikusan fetrengő és kegyelemért könyörgő – nő, Renata. Ruprecht előbb megszánja, majd mélységesen megszereti. Renata megszállottsága mindenben és mindenkin eluralkodik. A darab végén még az Inkvizítort is magával ragadja.

A történet ura és alakítója Mefisztó. Mintha e történettel akarná meggyőzni a csak a negyedik felvonásban, egy csapszékben megjelenő Faustot, hogy írja alá a nevezetes szerződést: lásd, mutatja Ruprechtet, ilyen az ember. (A rendezés kifordított Jób-mítoszként is értelmezhető lenne.) Mefisztó vezeti le a jeleneteket – besegít, olykor mint inas, olykor láthatatlan megfigyelő –, mindent ő tart kézben: Ruprecht, amikor párbajra hívja Renata szerelmét, egy arany álarcot tart kezében, ahhoz beszél – ezt az álarcot Mefisztótól kapta. Ahogy a fegyver, ami belé hatol, szintúgy Mefisztóé. És ő is gyógyítja meg, amikor a fegyvert kirántja belőle.

Renata is Mefisztó bábja: neki vall szerelmet, nem Ruprechtnek. Mefisztó karjában vonaglik. Tév- és kényszerképzetek lenyűgözte figurák e dráma hősei. És a néző nem lehet biztos abban, mit is lát, mit is higgyen. Nem is az a kérdés, mint Prokofjevénél, hogy létezik-e egyáltalán Mádiel, azaz Heinrich gróf, Renata szerelme, hanem hogy létezik-e Renata.

A *formulát* Ruprechtnek Renata mutatja fel; Faustnak: Ruprecht. És mi egy *Faust-apokrif* nézői vagyunk. Vagyis Purcărete, tökéletesen érzékelve, hogy nem lehet varázs-



Trill Zsolt (Mefisztó) és Bódi Marianna (Jósno)

mesét, mítoszt, azaz saját korlátaink közül kiutat mutató történetet szerkeszteni Prokofjev alkotásából – és jól látva azt is, hogy a zene viszont tele van szenvedéllyel, magán viseli a szerző szenvedélyességének és szenvedéseinek nyomait, vagyis zenei szempontból a kiütkeresés műve –, egy Faust-történettel „bélelte ki” azt (ahogy korábban az *Übü királyt* egy Shakespeare-művel).

Agrippa von Nettesheim szerint a démonoknak ugyanúgy kilenc rendjük van, mint az angyaloknak (hazugság szellemei, viszály eszközei, bűnbosszulók, szemfényvesztők, vádaskodók stb.). A démonok olykor meg is jelennek, írja, és különösen az erdő vonzza őket.

A nettesheimi filozófus Prokofjev művének második felvonásában tűnik fel – embertestű kutyákat tart pórázon –, Faust a negyedikben. Az opera a XVI. században játszódik. Fastról e század legtöbbet forgatott könyve, a *Közhelyek gyűjteménye* emlékezik meg először. A történeti Faust tehát kortársa volt a filozófusnak.

Mefisztó varázsol – a varázslat nem lenne annyira hatásos, ha nem lenne minden a helyén Purcäreténél. Ha nem lenne olyan szervezett és nagyszabású e látomás, mint amilyen: a közreműködőknek is láthatóan erőt ad, hogy a rendezésben minden egy célt (a darab – campbelli értelemben vett – mítosszá emelését) szolgálja. „Ha a hős undora – írja Campbell – rátelepszik a lelkére, akkor a világ, a test – és különösen a nő – már nem a győzelem jelképe, hanem a kudarc szimbóluma.” Renata e műben a férfiak, a *férfi-erőfeszítés* kudarcát testesíti meg. Ruprecht képtelen tudatosítani élethelyzetét. Renata, bár halálra ítélik, győzedelmeskedik.

A Purcärete állandó munkatársa, Helmut Stürmer tervezte fekete kocka mágikus tér: a ráismerést – a kiút meg-

találását – szolgálja. Élethelyzetek tere. Mutat ammóniától bűzlő ivót, szalmával borított pajtát a fogadóban, kolostort, lakásbelsőket. Unalmas polgári, kék függönyös enteriört: itt zajlik a félelmetes szellemidézés, amit Mefisztó egy nyújtón gyakorlatozva asszisztál végig.

Az operát a debreceni Csokonai Színház tűzte műsorára, de szerepelt a szegedi Armel Operaverseny is. Az ottani játéktér valamivel kisebb, de ez nem befolyásolta lényegesen a rendezés működését. A szegedi előadást gazdagította a Renataként versenyző – és azt meg is nyerő – olasz szoprán, Cristina Baggio, akinek érzelmdús, robbanékony alakítása az e szerepben brillírozó Gorcsakovát idézte. Széles vibratói és trillái hisztérikus erőt sugalltak. Hangja és formálása rendkívüli – megérdemelten vívta ki a győzelmet.

Ha Kocsár Balázs nem vezényelte is olyan tüzesen ezt az előadást, mint a mű etalonjának számító felvételen Valerij Gergijev, az általa vezetett Debreceni Filharmonikus Zenekar olykor rendkívül attraktív, lenyűgöző, erőteljes volt. Különösen a furioso fináléban, mikor is az (egymással üzekedő) apácák kórusa zengett a Renatát halálra ítéző, megtébolyodó Inkvizítor felett. A nagy tablókra bomló felvonások – visszatérő – kromatikus motívumokra épülnek (a Renata témájához kapcsolódó már az első felvonásban megjelenik, amikor a nő kiejti Mádiel nevét, majd a motívum végigkíséri az operát) – ezeket Kocsár és a zenekar kiemelte. Együttműködésük

Máthé András felvételei

Trill Zsolt
mint Mefisztó



Cristina Baggio
(Renata) és
Haja Zsolt
(Ruprecht)

Veréb Simon
felvétele



az énekesekkel szinte példátlan figyelemről tanúskodott.

A megszállottak történeteit – így Berg *Wozzeck*jét is – kedvelő Prokofjev expresszionista, olykor egyenesen brutális zenét komponált. Művének zeneileg is leghátborzongatóbb része kétségtelenül a szellemidézés. (E tételben mintha megszólalna a kortárs Bulgakov nagy regénye, *A Mester és Margarita* is.)

A *tüzes angyal* előadásán Cristina Baggio mellett két magyar versenyző lépett színpadra, az Inkvizítort alakító Cseh Antal és Ruprecht szerepében Haja Zsolt (ő a banális és eléggé hidegre, kékre rendezett amerikai kortárs opera, Thomas Pasatieri *Sirály*ának bariton főszerepével versenyzett – és nyert megosztott második díjat). Haja Zsolt kiemelkedő alakításában Ruprecht vívódó, a nőben megtestesülő démonnal viaskodó férfi. Olykor mintha valóban megszállottság vett volna rajta erőt.

Az Armel Operaverseny partnerszínházai 2010-ben a Den Nye Opera (Norvégia), a Divadlo Josefa Kajetána Tyla (Cseh Köztársaság), a Szegedi Nemzeti Színház (Magyarország), a Dicapó Opera Theatre (USA) és a debreceni Csokonai Színház voltak. A versenyen elhangzó művek közül – beleértve a Robert Maugham egy angol dendi bukását tárgyaló novelláján alapuló Marc Tutino-darabot, *A lakájt* és a lélektani impulzusokat a Csehov-darabból szublimáló *Sirályt* – Prokofjevét toronymagasan emelkedett ki.

Fodor Géza éppen egy Prokofjev-premier apropóján elmélkedett arról, mitől lesz maradandó egy színrevitel. Az „előadás – írja – a »nap követelményét« is kell hogy teljesítse”. Egy jó előadáshoz elengedhetetlen, hogy a „művészek saját fontos kérdéseikkel, a mi fontos kérdéseinkkel forduljanak a műhöz, és azok jegyében ele-

venítsék meg”. Nem a lenyűgöző és gazdag képzeletről tanúskodó látvány miatt volt Purcárete *A tüzes angyala* megrendítő. Hanem azért, mert a fekete dobozba nézve életkudarcainkra láthatunk rá. Mefisztó összehúzza a darab végén, a – pokolként – füstölgő színpad előtt a függönyt. Itt maradtatok! Kezdenetek kell valamit e – tőlem kapott – tudással.

SZERGEJ PROKOFJEV:
A TÜZES ANGYAL
(Csokonai Színház, Debrecen)

Díszlet-jelmez, light-designer: Helmut Stürmer.

Rendezőasszisztens: Horváth Patrícia. **Vezényel:** Kocsár Balázs. **Rendező:** Silviu Purcárete.

Szereplők: Cristina Baggio/Rálik Szilvia, Busa Tamás/Haja Zsolt, Trill Zsolt, Erdélyi Erzsébet, Fülep Máté, Bódi Marianna, Bőjte Sándor, Cselóczi Tamás, Schild Jenő, Hajdu András, Kóbor Tamás, Bárti Fazekas Zoltán, Ürmössy Imre, Kun Ágnes Anna, Cseh Antal, Wagner Lajos, Kun Tibor, Udvarhelyi Péter, Donkó Imre, Kovács Levente, Jasznik Ákos, Posta Emil, Rendes Ágnes/Balla Melinda, Kriszta Kinga/Fehér Éva, Busa Gabriella/Törő Krisztina.

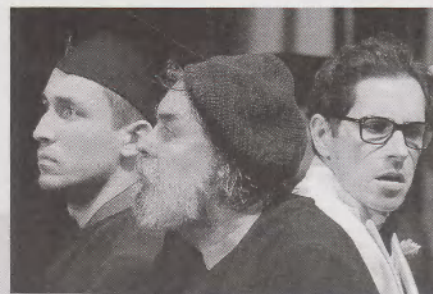
Közreműködik a Debreceni Filharmonikus Zenekar és a Csokonai Színház Énekkara. **Karigazgató:** Pálincás Péter.

Lénárt Ádám

Digitális kor, analóg rendezés

MOLIÈRE/B.: A KÉPZELT FÖSVÉNY BETEG

A Szegedi Nemzeti Színház idei, kisszínházbeli első premierje alapján igazolódni látszik az, amit már Bodolay Géza korábbi Molière-adaptációi – különösen a kecskeméti Katona József Színház *Mizantróp* (Az új embergyűlölő) című előadása – után sejteni lehetett: a rendező vígjátékban nem ismer tréfát. Pontosabban éppen azt ismer, Molière módra.



FENT: Poroszlay Kristóf (Valér),
Ádám Tamás és Barnák László

BALRA: Kárász Zénó (Dr. Le Foch),
Ádám Tamás (Hargapon) és
Barnák László (Ifj. Le Foch Tamás)

Veréb Simon felvételei

A prospektusokat idéző színlap ugyanis azt állítja, hogy a Molière nevével fémjelzett színművek jelentős része – többek között a *Tartuffe*, a *Don Juan*, a *mizantróp*, a *Képzelt beteg* és vélhetően *A fősvény* is – valójában Corneille alkotása. Mindez már csak azért is érdekes, mert a darab, egyetlen, halovány utalást leszámítva – a más pénzével ékeskedni vágyó közjegyző, Dr. Csavartási Péter aktatáskáján Molière arcképe díszelg –, nem reflektál az alaposan felvezetett irodalmi spekulációra. Párbeszédben lenni az értő és az értetlen közönséggel is, mondja a Molière nyomdokain járó Bodolay, ez az elsődleges tétje az előadásnak, s ennek érdekében csínján bánik a rejtett utalásokkal, kikacsintásokkal, jóllehet a darab számtalan lehetőséget kínál rájuk – cserébe viszont a didaktikus hangnemet is jobbra elkerüli.

Első ránézésre *A képzelt fősvény beteg* cím pusztán a két Molière-vígjáték dialógusát előlegezi, mintha a fősvény-

séget képzelt betegségként diagnosztizálná, holott erről, a darab tanúsága szerint, szó nincs. A „fősvény” úgy ékelődik be a „képzelt” és a „beteg” közé, mintha mindig is oda tartozott volna. Másképpen: utóbbiak akként foglalják keretbe előbbit, hogy a *Képzelt beteg* nyitányával és zárlatával veszi kezdetét, majd végződik az előadás.

Kézenfekvő megoldás ez, talán túlságosan is. Hargapon (sic!) ezüsttálcán hozza a Molière-összest, mire a felolvasás teremtő erejének köszönhetően megelevenedik a prologus, a néző pedig megtisztelve érezhetné magát, mert éppen most nyújtották át neki az egyetlen, valódi Molière-t. Szép gesztus, mégis erőtlén ez a felütés; a finálé tréfásnak szánt, verses, dalos, táncos oroszatát annál kínosabb: túl azon, hogy a Csokonai által fordított közjáték nyelve nehezen fér össze Illyés Gyuláéval, Bodolay Gézáétól pedig végképp elüt, az eskü szövege a hangszórókból latin (?) visszhangot kap,

amit a néző aligha tud mire vélni. Netán a derék Csokonai túl sokat időzött a tihanyi dombok között?

Mindez azonban nem sokat nyom a latban. A függöny felgördülésekor az előadásnak jóhiszemű hitelezőként bizalmat szavazó néző befektetése egészen a darab végéig – pontosabban az utolsó közjátékig – jó kezekben van, hiszen Bodolay javarészt átgondolt megközelítésében *A fősvény* és a *Képzelt beteg* sodró lendületű, szórakoztató darab keretein belül formálódik egygyé. Jóllehet a rendezőnek nincs nehéz dolga a két Molière-szöveggel, ugyanis a hasonlóan felépülő dramaturgia és a karakterek számos egyező vonása révén szinte leperollószzerűen egymásra hajtogathatók. De nem is ez Bodolay igazi érdeme, hanem a felismerés, a kontaminációt lehetővé tevő összehasonlító szemlélet.

Ebből következőleg az analógiák és differenciák (mind a két vígjáték között, mind a szövegek és az előadás viszonylatában) kiemelt szerephez jutnak a darabban, sőt, az orvosnak álcázott Toinette felemás jelenete – hiszen a mellesleg nagyszerű alakítást nyújtó Szilágyi Annamária jobb nő annál, hogysem férfi bőrébe bújva is hiteles maradjon – lehetőséget ad arra, hogy Hargapon kommentárja, szó szerint idézve a *Képzelt beteg*ből, a kontaminációra vonatkozó reflexióként szólalhasson meg: „ARGAN: Ha mind a kettőt nem láttam volna tulajdon szememmel, azt hinném, csak egy a kettő.”

Az előadás – vagyis a hasonlóságok realizálása – során azonban az egyezésekről az eltérésekre terelődik a figyelem. A kezeléseket és a gyógyszereket költségein sopánkodó Hargapon (Harpagon + Argan) személyiségében könnyedén egymásra talál a hipochondria és a kapzsiság, de ki is oltja egymást, így a hóbortos, szerethető öregúrrá szelidülő Hargapon már nem valós akadályt, csupán bosszúságot jelent a fiatalok számára. Ebben persze az is közrejátszik, hogy a kétfrontos háború kockázataitól, de még inkább Béline fenyegetésétől tartva (tehát továbbra sem fia, Cléante érdekei miatt) kénytelen lemondani Mariannról. Hargapon mellett régi-új szereplő még az Eliz és Angyalka jellemét magába sűrítő Angelíz, aki 2010-re a tétova szüzből határozott nővé, két lábon járó afrodisziákummá érett. Ehhez képest kap maga mellé egy tehetetlen udvarlót, Valért, kiszemelt vőlegény gyanánt pedig Ifj. Le Foch Tamást (ejtsd: lefosta más), másképp a „kis Le Foch (ejtsd: kis lefos) doktoranduszt, aki még a *Képzelt beteg*-beli Kolikácsius Tamásnak is legfeljebb karikatúrája lehet – mindenestre Barnák László maximálisan kiaknázza a szerepben rejlő lehetőségeket.

Bodolay Géza nemcsak leporolta, alaposan át is dolgozta a szöveget – úgy tűnik, sikerrel. Toinette (hogy az altáji humor, méltatlanul, teljes lehessen, ejtsd: toalett) az eredeti „lárifári” helyett azt ismételteti: „blablabla”, s az emberek ma már nem bevágják a fejüket az ablak sarkába, hanem „bekúrják”.

Már ha van mibe. A jelenet szempontjából ez persze irreleváns – Toinette a dráma szövege szerint is csupán úgy tesz, mintha beverte volna fejét –, de a színpadon egy árva ablak sincs. Pontosabban csak az van, mivel a díszletet (Mira János munkája) ravasz tükörlemezek uralják, ami így, első ránézésre olyan hatást kelt, mint a Budapesti Rendőr-főkapitányság épülete. (Noha Béline ö-zése, mintegy gesztusként, a dél-alföldi nyelvjárási régiót jelöli ki a darab helyszínéül.)

A díszlet, a már említett tükörlemez-felület megvilágításának köszönhetően, képes áttetszővé válni, ilyenkor pedig rálátást enged a színpad félemelet magas hát-só felére, ami roskadozik a motivikus terheltségtől: a pénz és a betegség között ok-okozati kapcsolat jön létre, hiszen a magasföldszinten sorakozó kórházi ágyak mellett álló bankautomaták még a betegek bőre alól is kiszipolyozzák a pénzt. Az átláthatóság révén a publikum betekintést kaphat mindabba, ami a színpad mögött játszódik: Csavarházi közjegyző Béline-nel, Angelíz Valérral, Dr. Le Foch pedig Toinette-tel mélyíti el kapcsolatát a kórházi ágyakon; erre figyelve pedig a néző úgy érezheti, hogy *A képzelt fősvény beteg* című darab nézőteréről átkerült a félemeleten zajló előadás *backstage*-ére.

A tükörlemezek képesek elsötétülni is, hogy a figyelem csak és kizárólag az előtérben játszóakra irányuljon (ráadásul ezzel a kulisszák mögötti rész visszanyeri titokzatosságát).

Végül, ha a tükörlemezek elsötétülésével párhuzamosan a nézőtéri fények kigyúlnak, akkor a színpad és a nézőtér egybeolvadásával megszűnni látszik a különbség színész és néző között, s ily módon a publikum a díszlet tükörképében saját életének előadásával szembesül. Ez a megoldás a Katona József Színház és a Krétakör Színház *Előtte-utána* című közös produkcióját is felidézheti. Annak tanúsága alapján erre az ötletre egyelőre nem érdemes egy teljes előadást felépíteni, de *A képzelt fősvény beteg* kiemelt pontján kitűnően működik: Hargapon, először önmagát (tükörképét), majd a nézőket gyanúsítja azzal, hogy ellopták a vagyont – ezek pedig a képzelt fősvény beteget alakító Adám Tamás legjobb pillanatai.

A darab végén persze előkerül Hargapon kincse, bár valószínűleg el sem tűnt, hiszen a bankszámláján aligha történt tranzakció, de nem baj, mert Hargaponnak az kell, hogy csörögjön a fempénz a bankjegykiadó automata kazettájában, ha rázza, mert amennyire csak lehet, analóg akar maradni ebben a digitális világban.

MOLIÈRE/B.:
A KÉPZELT FŐSVÉNY BETEG
(SZEGEDI NEMZETI SZÍNHÁZ,
KISSZÍNHÁZ)

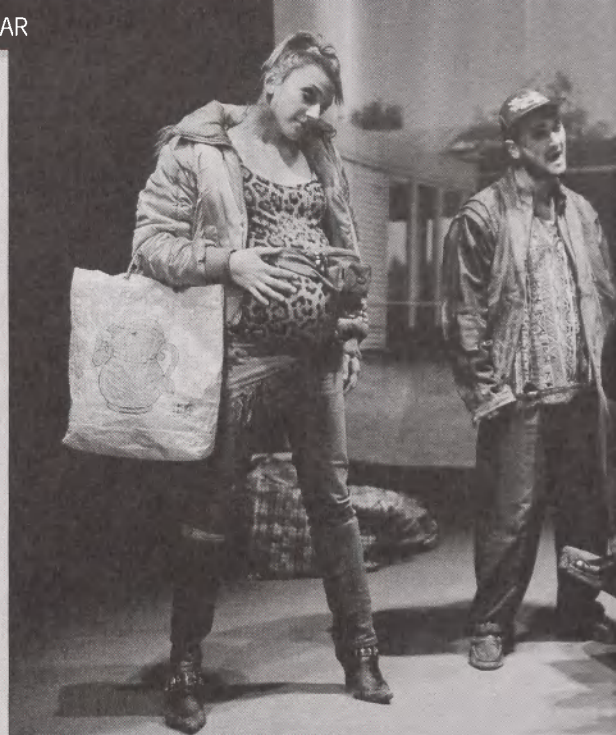
Díszlet: Mira János. **Jelmez:** Benedek Mari. **Zene:** Lully és a többiek. **Rendezőasszisztens:** Gáspár Erzsébet. **Rendezte:** Dr. Bodolay.

Szereplők: Adám Tamás, Pataki Ferenc, Kedvek Richárd, Poroszlay Kristóf, Galkó Bence, Kárász Zénó, Barnák László, Somló Gábor, Borovics Tamás, Lazók Mátyás, Szilágyi Annamária, Borsos Beáta, Gidró Katalin, Jarábik Klára.

Karsai György

Wrocławai Bonnie és Clyde

DOROTA MASŁOWSKA: KÉT LENGYELÜL
BESZÉLŐ SZEGÉNY ROMÁN



FENT: Borbély Alexandra (Dzsina), Dankó István (Parcha) és Elek Ferenc (Sofőr)

Kovács Dániel rendező szakos egyetemi hallgató (idén fejezi be tanulmányait a Színházművészeti Egyetemen) másodszor rendez a Kamrában: tavaly Calderón *Az élet álmjának* polémiára ingerlő, egyáltalán nem hibátlan, de mindenképpen igen invenciózus színpadra állításával tette le névjegyét, még ezt megelőzően (2009 nyarán) pedig Zsámbékon egy egészen kitűnő Goldoni-rendezéssel (*A terecske*, a Szputnyik Hajózási Társaság társulatával) mutatkozott be. Rendezéseinek – s ideértendő a *Két lengyelül beszélő szegény román* is – máris jól körvonalazható, közös jellegzetessége, hogy maga tervezi előadásai díszleteit is (ezúttal Boros Lőrinc segédletével). Ezek a díszletek rendkívül kidolgozottak, erőteljesek, a színt minden esetben elsöprő

erővel uralják – Zsótér Sándor rendezéseiben Ambrus Mária, de különösen Gothár Péter dolgozik immáron hosszú évek óta hasonló módszerrel. Ez Kovács esetében is karakterisztikus drámaértelmezést jelent, s egy idő után nyilván éppoly felismerhetővé teszi majd rendezéseit, ahogyan az az említettek előadásában már evidenciának számít. Ugyanakkor az a veszéllyel jár(hat), hogy a látvány, a megteremtett, mégoly ötletes képi világ egyszerre csak önálló életet kezd élni: *túlhangsúlyozottá* válik, s a drámai alapanyag, rosszabb esetben maga a cselekmény és/vagy a történet is háttérbe szorul (információim szerint a nagyon hatá-

Georges Baal

Abszurd hiperrealizmus

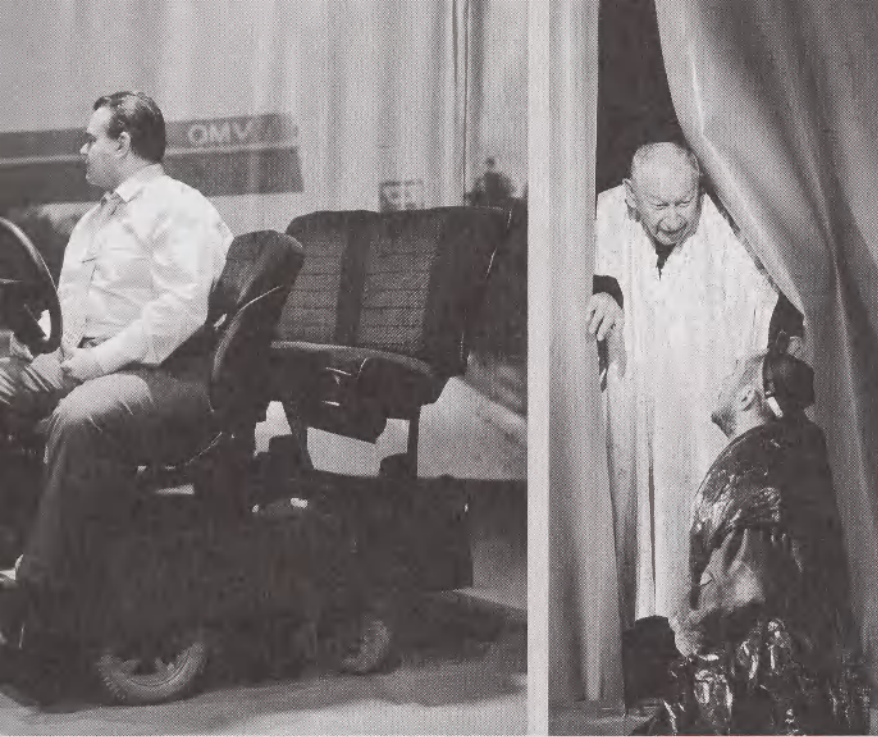
A KAMRA ELŐADÁSA PÁRIZSBÓL NÉZVE

Ez színház?
Nem – ez hatalmas pofon, erős ütés a gyomorszájba, és végül a nézők nem színlelt, igazi seggbe rúgása. Ha a színház (Európa-szerte sokszor, egyre többször) látvány és szórakozás, esetleg – ritkán – üzenet, akkor ez nem színház.

De: élmény, erős, bélcsikaró élmény, a néző nehezen marad érintetlen, kívülálló. A félreértések elkerülése végett azzal kezdeném, hogy jó, kitűnő előadást láttam, nem sajnáltam, hogy itt töltöttem az estémet. Előadás? Nyolcvan percig szembesültem egy olyan jelenettel,

olyan helyzettel, olyan emberekkel, amit-akiket az ember a való életben, az utcán, a városban saját érdekében, saját biztonsága miatt is, széles ívben elkerülne, és ha arra kényszerül, hogy lássa, rögtön elfelejtené (esetleg valamely párt, valamely kormány szemére hányná: miért engedi, hogy ilyen helyzet, ilyen arcok létezzenek, mit csinál a rendőrség).

Georges Baal Magyarországon született, Franciaországban élő színházterapeuta, az ATRAAAL Színház alapítója, fordító, a klinikai pszichológia doktora. Édesanyja az egykor ünnepezt drámaíró, Meller Rózsi.



Schiller Kata felvételei

sos távirányítású autózakokat és a szintén magától mozgó pultot is Kovács tervezte).

Dorota Masłowska két, átütő sikerű regény – *Lengyel-ruszi háború a fehér-piros lobogó alatt* (Európa Kiadó, 2003) és *A királynő pávája* – után felkérésre írta meg 2006-ban a *Két lengyelül beszélő szegény románt*. A lengyel bemutatót azóta angol, francia és német előadások követték, s most Magyarországra is megérkezett ez a kegyetlen láttelel a kelet-európai rendszerváltás (egyik) vesztes generációjáról. Ez a súlyosan tragikus történet, ám megformálásában olykor hangsúlyosan komikus dráma a ma huszonéves fiatalokról hideg tárgyilagosságról szóló színpadi vallomás. Akár „Az emberi kapcsolatok sivársága ma” alcímet adhatnánk ennek a vilá-

irodalmitoposz-tárháznak is felfogható darabnak: két, a társadalom szélére sodródott fiatal otthont-megnyugvást, normális, elérhető életet keres az őket befogadni-elfogadni képtelen környezetben. Az antik Héro és Leander-történettől a mesék Jancsi és Juliskáján, Plautuson és Shakespeare-en egészen a múlt század harmincasas éveinek híres amerikai rablopárosáig, Bonnie és Clyde-ig és még tovább terjed az alapmotívum. Masłowska saját korához és korosztályához igazítja a toposzelemeket. Egy döbbenetesen vad, nyers, olykor brutálisan kegyetlen történet pereg le előttünk, amely a színpadon leginkább a Sarah Kane–Roland Schimmelpfennig–Vlagyimir Szorokin-stílusvonalatba tartozik, ám számos sajátossága a fiatal lengyel író ösztövesztetetlenül egyedi dramaturgiáját mutatja. Nem kell hozzá különösebb jóstehetség, hogy biztosak legyünk benne: nem ez Masłowska utolsó színpadi műve...

A közeg, amelyről itt oly kiábrándultan beszél, a rendszerváltás utáni, jórészt követhetetlenül-érthetetlenül alakulató kelet-európai új világ egy szelete: a fiatalok, akik már nem... – és itt kellene jönnie egy sablonos ...és még nem...-fordulatnak –, ám ha Masłowska hőseinek esetében azt íránk, hogy valamifajta *élhető* jövő várhatja őket bármikor is, hogy egyáltalán *létezik* pozitív jövőkép-esély (ott, ahol csak ordító reménytelenség, s ennek logikus lezárásaként öngyilkosság mutatkozik egyedüli kiútként), akkor alapvetően hamisítanánk meg a művet.

A *Két lengyelül beszélő szegény román* (Pászti Patrícia kitűnő fordításában) jó előadás. Dankó István kiválóan ►

A színpad hátsó falára vetített prologus narratív síkon indítja az előadást; szemtanúk mesélik: valami rettenetesen rossz dolog történt. A színpad életre kel: nevetséges kis játék autó gurul be sofőrjével a benzinkúthoz. És kitör a pokol. Parcha (Dankó István) elkezd beszélni – mit beszélni: kiabálni, ordítani, egyfolytában, megállás nélkül, az első szótól kezdve a legnagyobb feszültséggel. Íme a lengyelül beszélő szegény román fiatalember és vele a nagy hasú, terhes, lezüllött lány (Borbély Alexandra), aki olykor beszél, de inkább síkít. A pár erőszakal beszáll az autóba, kényszeríti a sofőrt, hogy vigye el őket. A két fiatal a mai világ legundorítóbb, legvisszataszítóbb és legveszélyesebb terméke. Pizkosok, züllöttek, bűnözők, talán elmebeteg, de inkább drogosok, a társadalom selejtjei. Nem szeretnék velük találkozni egy sötét utcán – fényes nappal sem. És Parcha beszél, kiabál, ordít, legalább harminc-negyven percet, megállás nélkül. Az előadás első fele csak azt mutatja, mi zajlik az autóban. Kétségtelenül Parchaék vették át a hatalmat. Lehet, sőt valószínű, hogy a közönség nem velük, hanem a tehetetlen sofőrrel érezne együtt, de ez senkit nem érdekel. A néző (én, de úgy gondolom, mindenki) szenved, idegei fájdalmas görcsbe rándulnak, már azt sem merjük kívánni, hogy legyen vége. Még szerencse, hogy tudom, színházban vagyok. Védett helyzetben, és Parcha nem jön le a nézőtérre, és nem veri szét a pofám.



Schiller Kata felvétele

Borbély Alexandra, Dankó István és Elek Ferenc

Álljunk meg itt egy percre. Színház ez? Milyen színház? Csak a cselekmény létezik, de igazán a tettek sem fontosak, egyedül a beszéd dominál. Folyik a szó Parcha szájából, egyre inkább érzem: mindegy, hogy mit mond, miért, nincs a beszéd mögött gondolat, a szó szavakat szül, a logika helyébe a logorrhea, a beszédkényszer lép. Ezt ismerem, hallottam már elmebeteg, drogosok, fiatal bűnözők szájából. Negyven éve foglalkozom ilyen fiatalokkal, ezért nem lep meg, de a színpadon most ►

egyensúlyoz a suttyó-bunkó-macsó ember alatti bűnöző véglényfigurája és a világból mit sem értő, talán valóban tehetséges, de mindenkinek kiszolgáltatott segédszínész (= művész) karaktere között – még egy telefont sem tud elintézni a blazírt, egész lényével a mindenféle *másságot* zsigerből elutasító, végtelenül gonosz fogadós-párostól, Pelsőczy Rékától és Tóth Anitától. A szintén most végzős Borbély Alexandra Dzsínája méltó párja a Dankó alakította Parchának: ugyanaz a visszataszító külső, titokzatos, már-már sajnálatra méltó esetlenség és gonosz gátlástalanság sugárik belőle is. Rémisztően elhanyagolt fogainak látványa még egy sokat próbált szájsebészt is pályaelhagyásra indítana (jelmez: Miareczky Edit). Ő is bravúrosan mindvégig eldönthetetlenül hagyja, az eseményekkel sodródó áldozat-e, vagy drogfüggő, lepusztult kurva, aki mindig, mindenkinek hazudik: terhességet, óvodában felejtett gyereket, családot, múltat, jelent és jövőt.

Míg a főhősökről szinte semmi bizonyosat nem tudhatunk, az őket körülvevő, áthatolhatatlanul idegen világ cizelláltan karakteres jellemrajzú szereplőket sodor az útjukba: Elek Ferenc hívatlan stopposoktól beijedt kispolgár, közben pedig a Dzsínára vetett sunyi pillantásai sokat elárulnak egy ugrásra kész kéjenc mocskos fantáziájáról. Bodnár Erika tökéletes stílusérzékkel, minden túlzástól tartózkodva rajzol fel egy reménytelenül szerencsétlen életet: részegen száguldva a hátteret teljesen kitöltő, bravúrosan vetített éjszakai országúton, elvált férjét és az egész férfinemet gyűlölő hangulatban

igazi *danse macabre*-ra invitálja egyre rémültebb „elrablót”. A jelenet lezárása külön díszletremeklés: a balesetet okozó fél vaddisznó sokkoló színpadra zuhanása a *laterna magica*-színház legszebb pillanatait idézi. Kun Vilmos Vénember-jelenete már nyíltan elrugaszkodik a realitások világától, s új, még az eddigiekhez képest is tragikusabb dimenziót ad a történet lezárásának: ő az egyetlen, aki el- és befogadja ki tudja, honnan, ki tudja, hová tartó hőseinket. Hófehér ruhájában, a háttérfüggöny résén előkandikálva lehetne akár az ég magasából jóságosan lepillantó Úristen is. A folyosói öltözőből kamera segítségével „közvetített” öngyilkosság(?)-jelenet és hőseink végső magányának süket csendje zárja az előadást.

DOROTA MASŁOWSKA: KÉT LENGYELÜL BESZÉLŐ SZEGÉNY ROMÁN (Katona József Színház, Kamra)

Fordította: Pászt Patrícia. **Dramaturg:** Boronkay Soma m. v. **Díszlet:** Boros Lőrinc e. h., Kovács Dániel e. h. **Jelmez:** Miareczky Edit m. v. **Zene:** Keresztes Gábor m. v. **A rendező munkatársa:** Budavári Réka. **Rendező:** Kovács Dániel.

Szereplők: Dankó István, Borbély Alexandra e. h., Elek Ferenc, Bodnár Erika, Pelsőczy Réka, Kun Vilmos, Tóth Anita, Horváth József.

tiszta, abszolút formában látom-hallom azt a Parchát, aki minden erejét, hatalmát ebből a szóáradatból meríti: ha nem beszélne, mintha nem is létezne. Parcha és Dzsina romboló energiája szó szerint az agyamra megy, már régen behúztam a fejem a vállaim közé, csak tűröm, elviselem, ami a színpadon folyik.

A darab második felében kicsit fellélegezhetünk – újabb, de ugyanolyan helyzetek, ugyanaz a beszéd, újabb szereplők, némi humor, ennek köszönhetően egy-két nevetés, de a lényeg változatlan: a mai valóság, s félelmünk: ilyen világban élünk? Ez a valóság tömörített, az igazinál százszor sűrűbb formája. Mint az amerikai hiperrealista fényképek és festmények: csak azt ábrázolja, amit látunk, de felnagyítva, eltúlozva, s erőszakosan ránk kényszeríti az egyetlen, mindenben uralkodó realitást, kizárva minden más nézőpontot, szemszöveget, értelmezést.

A háttérvetítés emlékeztet az igazi világra: valódi benzinkút, valódi út, autók, forgalom. A színpadon csak a játék autó, a sokszor nevetséges mellékszereplők, a váratlanul felbukkanó vaddisznófej (karamboll) a román fiú és lány körül. Egyre világosabbá válik, hogy semmi sem világos. Románok-e a románok? Terhes-e a nő? Vagy csak párnával tömte ki a hasát? A fiú a nő szeretője, a gyerek apja? Eleve embertelenek, vagy lezüllottségük tette azzá őket? Nincs válasz.

A darab végén a lány felakasztja magát. A tragédia várható volt. Csakhogy a lány nézi saját akasztott holttestét, és elmegy. (Kitűnő rendezői megoldás a vetített kép és a színpad versengése: hol történik, ami igazán történik?) Most döbbenünk rá arra, amit elejétől fogva tudtunk: ez a valóság abszurd. A darab műfaja – szerintem – hiperrealista abszurd tragédia.

Az előadás homogén, végig egy síkon játszódik. Amit látunk, félreérthetetlen. Semmi esztétika, se pszichológ-

gia, se szociológia. A rendezés mint egy tusrajz: éles körvonalak, vitathatatlan formák, semmi árnyalat. A rendező látszólag nem gondolkodik, nem okoskodik, nem szellemeskedik. Minket sem szólít fel erre: más szerepünk nincs, mint hogy átéljük, túléljük ezt a történetet. Nyolcvan perc után itt a vége, fuss el vele, ha tudsz, és csak utána kérdezhetjük magunktól: mi történt velünk, hogyan fogadtuk be ezt a helyzetet, és hogyan léptünk túl rajta? Megoldás, feloldás, katarzis nincs.

Otthon, éjjel, álmatlanul vagy a következő napokban gondolkozhatunk. Mit jelentenek a főszereplők? Van-e szimbolikus jelentésük? Drogosok, elmebetegek? Koldusok, alkoholisták, bűnözők? (Lásd a plakátokat Budapest utcáin.) Itt cigányok, Párizsban külvárosi arabok. Tézis nincs, csak pusztá tény. Egy antitézis talán segítené, de se a szerző, se a rendező nem sugall ilyet. Szintézisre csak akkor lenne lehetőség, ha más szemszögből, más síkon is láthatnánk, ami történik. De a hiperrealizmus éppen ellenkezője a posztmodernnek: itt az számít realitásnak, ami kizárólagosan és teljes egészében birtokolja a látható-hallható világot. Nyitott kérdés, hogy maga ez a világ, a realitás abszurd-e, vagy az, ahogy a szerző és a rendező élénk tárja, ránk erőszakolja az általa választott képét. Elgondolkozhatunk, csak ez a valóság létezik-e. Ha igen, mit kezdek vele, mit tehetnek ellene? És mit tesz a rendőrség, a kormány? Van-e, lehet-e egy más világ? Hol? Milyen? A mi dolgunk, hogy a kérdéseket feltegyük, s kiutat keressünk.

Ez a nyolcvan perc a Kamrában tökéletes, kemény, éles színházi alkotás. Köszönet jár a fiatal csapatnak, a kitűnő színészi alakításoknak. Bátor választás volt. Nekünk is bátorságra van szükségünk ahhoz, hogy kimondjuk: ez nem szép művészet, még kevésbé jó szórakozás, de ez (is) kitűnő színház.

Emberpróba

BESZÉLGETÉS TASNÁDI ISTVÁNNAL



– Nagyon jól szórakoztam, amikor új darabokban – illetve darabokban, mert közös alkotás –, A fajok eredetében a dokumentarista drámán köszörülöd a nyelved és parodizálsz. Kissé magamra ismerem, mert én vagyok a dokumentarizmus egyik híve és itthoni propagátora. Ezek szerint ezt a műfajt is ismered.

– Figyelgetem az új trendeket, ezt vagy az *in-yer-face* drámatípust, amely kifejezést tőled tanultam, amikor azt olvastam a krétakörös korszakom kapcsán, hogy magam is egy ilyen alkotó volnék. Most már nem érdekel ez a műfaj. Ha elolvasod Sarah Kane *Phaedra szerelme* című darabját, abban benne van az a roncsoltság és brutalitás, ami erre a drámatípusra jellemző. Én viszont ma már pont azt keresem, hogy mitől nem tapad le egy téma a valóság köznapi szintjén. A verses drámában a rím vagy a versforma pontosan jelzi, hogy ami a szemünk előtt történik, az nem most születik, hanem már készen van. Nem akar valóságot imitálni. A brutalitás-dráma inkább abból áll, hogy minden eszközzel stimuláljuk egymást, de mégsem tudjuk átlépni a vágyott határt az igazihoz, mert hiszen nem verhetjük agyon egymást a színpadon, s akkor csak a bántás marad. Ebben nehéz továbblépni.

– A magyar dráma azonban inkább ebbe a realista irányba fejlődött.

– Ahogy a színház is realista, úgy a drámaírás is meglehetősen az.

– Te viszont éppen olyan író vagy, aki a valóságot nagyon ismered.

Vagy inkább úgy fogalmaznánk: hogy miről szól most a világ, mi van a levegőben, azt tudod. És mégis távol akarod magad tartani a valóság közvetlen, nyers elemzésétől.

– Sokszor eszembe jut, hogy amikor elutasítom, hogy efféle szociodramákat írjak, az vajon nem értelmiségi finnyáskodás-e. Az, hogy nem megyek le interjúzni, gyűjteni, mondjuk, Ozdra, és nem írok egy munkanélküliség-darabot, lehet, hogy az én önvédelmi reflexem. Lehet, hogy mégis meg kellene mártózni ebben.

– Vagy a dokumentarizmusban. Hiszen amiről beszélsz, az akár dokumentarizmus is lehetne.

– Valami elriasztott ettől. Úgy érzem, hogy színházban reprodukálva ez a valóság mégiscsak szépelgés, mert hiszen mindent lekerítünk.

– A dokumentarizmus nem szépelgés lenne.

– Vannak ennek magyar példái?

– Nincsenek, talán majd most megszületnek, hiszen a Nemzeti kiírt egy pályázatot a cigánysorozatgyilkosságok feldolgozására. Talán néhányak fantáziája erre megmozdul. Ebben az évadban szerencsére sok a kortárs darab, már neked is volt két bemutatód. A *Katonában* Grecco Krisztián cigányokról írt darabját nézve úgy gondoltam, a dokumentarizmus volna az adekvát nyelv ebben a pillanatban a cigány-téma feldolgozására. Vagy nagyon messzi, mesei-mitológiai távlatokat nyitva, ahogy Kárpáti Péter teszi, bár ennek megvan a veszélye, hogy nagyon ártatlan marad, és túl kevésbé vonatkozik a jelenre.

– Én is megkaptam ezt a pályázati meghívót, de nem mernék hozzányúlni ehhez a témához. Sokat olvastam a gyilkosságsorozat-

ról, és nagyon megrázott. Bármerre indulnék, a túlélő büntudati pozíciójából közelítenék, talán szemforgató módon. Végül is pusztán egy biztonságban, viszonylagos jólétben lévő fehér túlélő vagyok, ez az én perspektívám. Pont. És innen nem lehet továbbmenni. Lemehetnek azokhoz az emberekhez, vagy befizetek a számlaszámukra egy kis pénzt. Én a társadalom része vagyok, a darabjaimmal, ha minimális módon is, de a közbeszéd része voltam, alakítottam a kommunikációt is. Úgyhogy komoly személyes lelkiismereti ügynek gondolom azt, ami most az országban történik. Nekem ebben a témában mondanivalóm, amiért én jogdíjat vegyek föl, nincsen. Szégyelleném magam a végén. Persze más azt csinál, amit akar. Lehetnek kezdeményezések, amelyek javítanak picit.

– *A traumák feldolgozásához a színházban – ilyen a holokauszt vagy az 1990-es marosvásárhelyi események – hosszú idő kell. A holokausztról írott első darabhoz, Peter Weiss A vizsgálatához ugyanúgy húsz év kellett, mint a vásárhelyi 20/20-hoz. Mindkettő dokumentarista dráma, de különböző technikával készültek.*

– Például a marosvásárhelyi előadás esetében az is nagyon fontos volt, hogy ottani színészek, magyarok és románok vegyesen, saját tapasztalataikat beemelve hoztak létre előadást. Én viszont teljesen kívülről, Budapest egyik békés kertvárosi részéről moralizálgatnék a cigánytémáról.

– *Van olyan dokumentarista modell, amelyben maguk a trauma hordozói megszólalnak. Vagy valamilyen más hitteles beszélők.*

– Az egy érvényes forma volna.

– *Perspektíva és idő is kell a traumához.*

– Igen, de ez mindenfajta alkotás esetében így van. Például a magyar rendszerváltásról először mi, a Kréta-kör beszéltünk, tizenhárom évvel az esemény után, a *Hazámházamban*. És még akkor is sokan azt mondták, hogy így nem lehet erről beszélni, ilyen érzelmes-szenvedélyes módon. Ezért lett aztán annyira hideg a *Feketeország*. Sajnos azt látom, hogy hiába telik az idő, nem szaporodnak az ezzel kapcsolatos darabok.

– *Nem vagyunk műltfeldolgozós nemzet. És ez meglát-szik a színházunkon, irodalmunkon.*

– Sajnos ez így van. Az '56-os pályázatra sem írtam semmit, mert úgy éreztem, hogy ebben a hiszterizált közegben nem lehet őszintén beszélni. Hiányoznak a megértés csatornái, az elemző belátás, amire biztosan lehetne számítani, és ezért nem szólok meg bizonyos témákban. Ahhoz is sok idő kell majd, hogy erre a közéletre, amiben most vagyunk, reflektálhasson a színház. Már a *Hazámházamban* is láthattuk, hogy minden igyekezetünk ellenére, hogy ne ítélkezzünk, a nézők csak az egyik oldal parodizálását fogadták el. A szándékunk a pusztá kommunikáció volt, de csak indulatot váltottunk ki. Nincs meg annak a kultúrája, hogy egy provokációra hogyan kell válaszolni, azzal szóba állni.

– *Erről a korszakról, amelyben most, ebben a pillanatban vagyunk, van az ország, a közélet, szerinted kellene színházban beszélni? Kellene keresni a formáját?*

– Én mást sem csinállok, mint ezt keresem. De nagy tanácsalanság van bennem. Nem látok rá arra, ami most van, nem tudok állításokat megfogalmazni. Nem

véletlen, hogy a jövő évadra csak két gyerekdarabra szóló felkérést fogadtam el. Hosszú évek óta ugyanabban a hiszterizált közéletben élünk. Ez elviselhetetlen. Én olyan országban akarok élni, ahol az ember nem tudja, hogy ki a kormányfő. Minek kell tudni, hogy hívják a mozdonyvezetőt? Menjen a vonat és kész. Van jegyem, befizettem az adómat, vezessen.

– *A két gyerekdarab azt jelenti, hogy most nem találsz a válaszokat.*

– Igen, be kell látnom, elbizonytalanodtam. Ahogy jó páran azok közül, akik felelősnek érzik magukat a mostani politikai helyzetért, hiszen eddig olyasmit támogattak, ami jórészt felelős azért, ahol most tartunk. Az értelmiség nagy részének óriási vereség a mostani helyzet. Holt térbe kerültünk. Beállt egy dermedtség, mindenki csendben van. Elfogadtuk, hogy a nagyvárosi kultúra büntetésben van. De amikről most beszélgetünk, már régen nem színházszakmai kérdések.

– *Mégis ez a lényeg: hogy lehet most írni, alkotni. Milyen közegben dolgozunk.*

– Én még várok. Arra várok, hogy kijelöljék a feltételeket, amelyek között élni lehet. Ezek most nem világosak. Van, aki el akar menni, van, aki már csak külföldön rendez. Én író vagyok, nekem ez a nyelvem, bármi lesz, én itt maradok. Ha kijelölik a feltételeket, akkor már látszódnia fog, hogy tudok-e önazonosan beszélni vagy sem.

– *Nem mi jelöljük ki a kereteket?*

– Nem. Mások jelölik ki, és te döntesz, hogy elfogadod-e. Vagy túllépsz rajta, és normát sértesz. Én hasonló, kizárólagosságokra törekvő rendszerben töltöttem a gyerekkorom. És attól még izgalmasabbak voltak a koncertek, az előadások, az ellenállás közössége, az összekacsintás. Erre tartunk. Tényleg nem tudom. Most egy köztes korszakban ülünk, és nem tudjuk, hogyan jövünk ki belőle. Kivárok.

– *De a színház sokkal azonnalibb, mint az irodalom. Ember–ember közti kapcsolaton alapszik, azonnali válaszokat ad.*

– A színház is be tudja csukni az ajtót. És akkor marad a szórakoztatás. Ugyanolyan tanácsalanság van, mint '89-ben, amikor befagyott minden. A régi nyelv már nem működött, új még nem volt. Ugyanitt tartunk.

A drámától a rendezésig

– *Szoktad a darabjaidat rangsorolni abban a tekintetben, hogy melyik mennyire sikerült, vagy melyik fontos?*

– Rangsorolni nem, de van bennem velük kapcsolatban egy szeretem, nem szeretem viszony.

– *És őszinte vagy magaddal?*

– Igen. Azt hiszem, tudom, melyiket mennyire vagy meddig tudtam megírni. Ebben szigorúbb vagyok magammal, mint a kritikusaím. Az előadásaimmal hasonlóképpen vagyok. Az kellene, hogy bizonyos dolgokat nem mutatunk be. Sajnos azonban abban a pillanatban, ahogy elkezdem írni a darabot, már tudjuk a bemutatató időpontját. Ezzel mostanában sokat kínlódom. Lehet, hogy nem akkora a kényszer, ahogy én érzem, és csupán meg kellene hoznom egy kemény döntést: ha azt érzem, hogy nincs kész, akkor nem lehet bemutat-

ni. Én ebben, azt hiszem, megúszós voltam eddig. Mert nagy a nyomás ilyenkor: alapítványi pénzeket kéne visszafizetni, elnyert pályázatokból kilépni, meghirdetett bemutatót elnapolni. Így hát bemutatod, közben pedig tudod, hogy nem kéne.

– A *Kupidó bemutatóját* ilyennek érezted? *Én a premi-ert láttam, később mondtad, hogy dolgoztatok még rajta.*

– A bemutatón ötven perc volt kész, a többi vázlat. Nem kellett volna bemutatni. De eltolni nem lehetett, mert a színészek már zuhantak is bele a következő melóba, ráadásul vissza kellett volna fizetni a támogatásokat. A rendszer hibája, de az alkotó felelőssége is. Amikor egy ősbemutatóról van szó, a csúszást majdhogynem borítékolni lehet. Például a Mohácsi-összes ilyen, nem is megyek el a bemutatóikra, hanem megkérdezem, ki-húztak-e már belőle félórát, és csak akkor nézem.

– A *Kupidó után bátrabb volnál?*

– Azt hiszem, igen. De ebben nehéz tisztán látni, mert az ember folyton azt érzi a főpróbahéten, hogy nincs kész, hogy kellene még egy vagy két hét. Pedig ez nincs mindig így, a pánik elveszi a tisztánlátást. És a pánik törvényszerűen beindul a vége felé. Rutinos rendezők ezt nagyon jól tudják kezelni. Schilling például el-kepesztően tudta oldani vagy olykor pont stimulálni a színészpánikokat. Nála láttam, hogy a rendezőnek néha mesterségesen kell feszültséget teremteni. Van például egy jól sikerült összpróba, mire a rendező fogja a fejét, és azt mondja: „Itt a pillanat, hogy eldöntsük, akarjuk-e ezt csinálni vagy nem.” Fogja magát, és elmegy. A színészek döbbenetesen ülnek, ott maradnak hajnalig, agyallyak, átszkennek az egészet. És másnap háromszoros energiával megy le az egész, olyan koncentrációval, hogy az döbbenetes.

– *Értem a működési elvét, de mégiscsak ronda manipuláció.*

– Abszolút az. Rengeteg ócska dolog van a rendezésben. A kérdés az, hogy a rendezőben mennyire működik a becsvágy, és miket nem szégyell bevetni. Vannak, akik bizonyos eszközöktől idegenkednek, mert számukra fontosabb a másik méltósága, emberi lényé. Én is ilyen vagyok. És azt is tudom, hogy ez bizonyos esetekben korlát. Mert egyrészt jó fej vagyok, megkímélem a színeszt, másrészt viszont a művészi útján akadályozom.

– *Mert végül is nem segíted meg abban, hogy megcsináljon valami nagyot.*

– Igen. Csákányi Eszter mondta nekem azt – nyilván nem ezekkel a szavakkal, de az értelme ez volt –, hogy nem bántasz eléggé. Neked egy adott pillanatban erősebbnek kell lenned, és le kell engem gyalulnod. Én őt tisztetem, sokra tartom, emberként is, úgyhogy sosem követeltem, csak kértem. Azt javasolta, hogy beszéljek Ascherral.

– *Hogy majd tőle megtanulhatod?*

– Ascher el is jött egy *Fédra*-fitnesz-próbánkra. Nem sokat beszélünk utána, Eszterrel csak két mondatot váltott. Azzal viszont úgy megbántotta, hogy csak fogtam a fejem. És ugyanakkor elkepesztően helyre tette. Eszter például sírt a *Sound of silence* alatt, és azt én sem tartottam jónak. Ascher csak annyit mondott neki: jól van, csinálj csak, legfeljebb én majd nem nézek oda.

– *Te közben már rendező is lettél, de ezt egy író rettentő nehezen lépi át, nem? Ez teljesen idegen az írói létől.*

– Ezért volt számomra személyiségpróba a rendezés. Emberpróba. Azzal már nagyjából tisztában voltam, hogy mit tudok elérni a négy fal között, behúzódva a saját világomba, és ebből valószínűleg ki sem léptem volna, ha nem bomlik fel a Schilling-féle társulat.

– *Akkor te kiléptél a drámaíró védett burkából?*

– Ez történt. Megszűnt a Krétakör mint színház, a színészekkel viszont akartunk még valamit csinálni. Ebben a helyzetben kívülről nem hozhattunk rendezőt. Így született aztán a *Fédra*. Ascherral is próbáltak valamit, egy improvizációkból épült előadás lett volna, de nem sikerült eljutni a bemutatóig. Elég hosszasan őrlődtem azon, hogy át tudom-e lépni a saját árnyékomat, és fővállaljam-e azt, hogy én vagyok a kezdeményező.

– *Szimbolikusan hogy fogalmaztál, amikor először rendeztél: megcsináljuk vagy megcsinálom?*

– Mindkettő benne van. Hisz mégiscsak olyan emberekkel dolgozhattam először, akikhez, legalábbis néhányukhoz, komoly barátság is fűz. Tudtam, hogy ha megszorulok, számíthatok a segítségükre. De a vége felé már nincs barátság, ha rosszul állunk. Azt viszont én vállaltam, hogy megszervezem a helyet, a pénzeket satöbbi. Kell valaki, aki a dolgok élére áll, és vágja a dzsungelt.

– *Másutt, a német vagy angol színházban például, ahol sok kortárs drámát játszanak, teljesen bevett gyakorlat, hogy az író megrendezi a saját darabját. Ismerek olyan drámaírókat, aki egyenesen úgy gondolja, ez a dolgok rendje. Ha nincs a Krétakör-helyzet, te akkor is rendezel? Azóta már több darabot is rendeztél...*

– Az írók egy része úgy gondolja, hogy a saját darabját jobban meg tudná rendezni. Én ebben nem hiszek. A színház többnyire attól lesz érdekes, amikor belép egy másik ember szempontja, és a leírt mű értelmeződik. A klónozás sem annyira érdekes, mint amikor két különböző életanyag találkozik, s abból lesz egy harmadik. Ezt a másik látásmódot neked íróként behozni rettentő nehéz. Ha viszont nem hozod, steril lesz. Most a *Cyber Cyranónál* jó pár olyan helyzet volt, amikor én másként döntöttem volna, mint Vidovszky Gyuri, a rendező. De az elkészült előadás mindenben őt igazolta.

– *Miközben nem tudjuk, hogy a te előadásod milyen lett volna. A *Fédra*ban mi volt ez a másik szempont? A színészek hozták, vagy éppen Csákányi Eszter?*

– Nem. Itt a külső értelmezési szempont a helyszín volt, a fitnesszterem, ami eleinte sokkolta is a színészeket. Ez a tér meghatározta azt is, hogy milyen szövegek maradtak meg a darabból. Monológokat dobtam ki, mert ezek közt a falak közt nem működtek.

– *Más monológok meg maradtak.*

– A szituatív monológok és a nagy érzelmi töltetű szövegek. De a puszta költészet és intellektualitás itt meghalt. Az irodalom itt önmagában nem állt meg.

Irodalom, vers, kritika

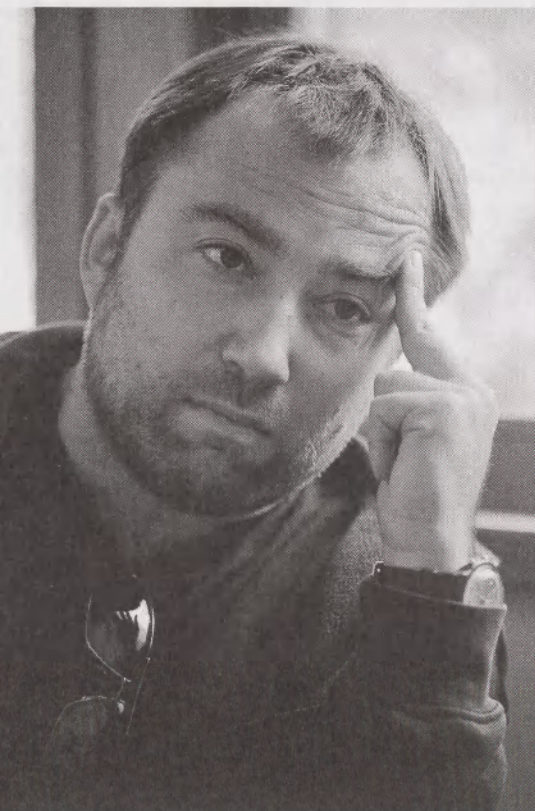
– *Nem vagy az a fajta drámaíró, aki a művet a saját irodalmi értékéért írja. Nálad minden színház. Úgy képzelem,*

már nem önmagáért írsz darabot, hanem mert van egy színházi helyzet, amelyben meg lehet csinálni egy művet, és akkor te megírod.

– Versekkel indultam. Első kötetem egy verseskötet volt. Azért hagytam abba, mert úgy éreztem, hogy semmi tétje nincs, hiába jelenik meg irodalmi lapokban, alig jut el valakihez. Halott dolgot csinálok. De én ezt huszonkét évesen nem akartam.

– Nagyon korán indultál ezek szerint.

– A vers volt a mindenem. De úgy éreztem, semmi értelme, hogy én



ilyen szinten kiadom magam, miközben a szavaim alig érnek el valakihez. Kerestem azt a helyzetet, amiben jobban elérem a többieket. Ez lett a színház. Egyfajta ripacséria, amit ott csinálunk, elismerem. De szerintem mindenki el akar jutni az emberekhez.

– Téged ezek szerint nem a forma vonzott, hanem a színház mint kommunikációs eszköz.

– Igen, a színház nem más, mint kommunikációs eszköz, amelynek vannak szabályai, és én ezt igyekszem figyelembe venni. Ma már bármiből lehet színház. Lehet dialógusformát használó próza vagy esszé az alap. Ahogy Mundruczó Kor-

nél A jégből sem írt darabot, nem készített adaptációt, csak kiadta a színészeknek a regényt.

– Te viszont igazi darabokat írsz.

– Az irodalmi darabok gyakran felkérésre íródnak, jó nevű prózai szerzőket hívnak meg, aki aztán nem drámát ír, hanem olyan transzponált prózát, amiben a narratív részek az instrukciók. A posztdramatikus színház fogalma óta már semmire nem illik azt mondani, hogy ez nem dráma. Én viszont azt gondolom, hogy ez is egy szakma, ennek is vannak kritériumai. Én nem tudnék például regényt írni.

– A drámát honnan ismered?

– Van színháztörténeti végzettségem, színikritikusként pedig rengeteg előadást végignéztem, elemeztem. De ennél sokkal fontosabb, hogy csináltam. Diákszínháztörténetként írtam és játszottam is a Berzsenyiben. Ott kezdtem tanulni, mi a hatás. Ebben a folyamatban gyönyörűen meg lehet tapasztalni, hogy az ember csak mondja a saját szövegét, ami elvileg nagyon okos meg jópofa, de ha mindenki ásít, baj van. Máskor meg valaki nagymonológot mond, és mindenki pattanásig feszült. Mi a titka? Szét kell szedni, mint egy autót, és megnézni, hogy mi a gyújtógyertyák szerepe meg a többi alkatrészé. Szerelni kell és kipróbálni. A Bárka, a Krétakör, ahová ötleteket, javaslatokat vittem, s azokat ott helyben kipróbáltuk, nagyon sokat segített.

– Az indulásod nagyjából a Bárkához kötődik.

– A Bárka-alapításban én azért vehettem részt, mert már voltak darabjaim, amelyeket máshol bemutattak. Korábban nyertem az Egyetemi Színpad pályázatán a *Fél nap Ferdinánddal* című darabbal, aztán egy másik művem is nyert, a *Koka-infutár*, amit Kaposváron vittek színre. Ez a kilencvenes évek közepén volt. Én Bérczes Laci révén keveredtem a Bárkára, aki úgy gondolta, hogy Kárpáti Péter mellett, aki hagyományosabb módon dolgozott, kell egy olyan szerző, aki együtt készít előadást az ott lévő erős színészcsoporttal. Más kérdés, hogy azok a darabok, amelyeket én ott írtam, egy kivétellel el sem jutottak a bemutatóig.

– Ez a Titanic vízirevü volt. A többivel mi lett?

– Meg kellett tanulnom, hogy tizenöt emberrel nem lehet darabot írni. Legalábbis én képtelen vagyok. Mohácsi tudja, én nem. Én maximum három embert tudok mozgatni. Ha többen vannak, mindenki sorsot akar íratni magának. A *Bábelna*, a *Nézőművészeti Főiskola*, a *Fajok eredete* olyan darabok, ahol három egyenrangú szerep van. Nekem nagyobb csapattal – ezzel a módszerrel legalábbis – nem megy. Akkor inkább egyedül megírom.

– A darabjaid megoszlanak az effajta közös alkotásokra és a – mondjuk így – otthon írt darabokra.

– A lényeges különbség, hogy a közös alkotásnál egyszerre készül el a darab és az előadás. Az elején van egy hosszú beszélgetős fázis a színészekkel. Hozok egy alapötletet, felvázolok valamit, ami gyakran nem több, mint egy kanavász. Annak alapján kezdenek improvizálni. Ebben a módszerben nem is az a legfontosabb, hogy ki mit és mennyit rak hozzá, hanem hogy a színészeknek nem kell belebújnia egy másvalaki által elképzelt karakter bőrébe, hanem mivel a szerepet magából alkotja meg, ez a bőr ránő az övére. Ezért szokták azt mondani, hogy ezt csak Kapa és Pepe tudja megcsinálni, más nem. A meglepő az, hogy ez nincs így: a *Nézőművészetit* is több helyen játsszák külföldön.

Van egy olyan tévképzet, hogy az improvizáció alapú darabokban az író szerepe az, hogy ott üljön, és lejegyezze, amit hall. De azért vagy író, hogy az impulzushalmot, amit a színésztől kapsz, megszerkeszd, megkeresd a helyét, és kidobd, ami hiába jó önmagában, nincs keresnivalója az egészben. Elég emberpróbáló folyamat, sokkal jobban igénybe vesz, mint a magányos drámaírás. El kell marni a jót és eldobni a rosszat, a végén pedig vissza kell adni nekik mint idegen anyagot, s azt is nehéz elfogadtatni. Nem véletlen, hogy nem sokan csinálják ezt. Gyakran felfalja a színész az író, vagy belevész a rendező.

– Éppen fordítva gondoltam. Hogy ez nyitott, kevésbé szabályozott folyamat.

– Mohácsinál valószínűleg, akivel soha nem dolgoztam, mert ő éppen azt akarja, hogy a színész dúsitson.

– Annak az a stílusa.

– Igen. De én ettől megőrülök, ha velem történik.

– Azért nem véletlen, hogy ő inkább rendező, mint író, bár nyilvánvalóan az is.

– Könnyű ebben elveszni. A *Magyar a Holdon*-ban például, amit közösen csináltunk, elvesztem íróilag: évek óta nem találok a végét, ahogy az anyagban lévő gondolat egyedüli érvényes módon lezárulhatna.

– Egyébként volt olyan darabod az elmúlt néhány évben, ami nem került színpadra?

– A *Finito* először ilyen volt. Mácsai Pál felkért egy adaptációra

De az a fajta másik irodalom, az alanyiség hiányzik-e?

– Picit sem, hiszen behoztam a verset a színházba. A most megjelent drámakötetemben is jóformán minden versben van.

– Az irodalomkritika szinte csak a prózával és a verssel foglalkozik, a drámával nem. Nem tudom, mennyire ismernek téged egyáltalán az irodalmárok.

– A mi irodalmunkban a három műnem közül a dráma a mostoha-gyerekek. Egy-két klasszikus dráma-írónk van – Katona, Madách, Molnár –, a többi író inkább csak kirándult ebbe a műfajba, például Móricz.

– Ez ma sincs másképpen. Az írók általában nem azért írnak darabot, mert valóban ebben a formában van mondanivalójuk, hanem mert többet lehet keresni vele.

– Beszéltem egy prózaíróval, aki azt mondta, fog írni egy nagyon jó drámát, csak most nincs ideje rá. Ha a szakma maga így kezeli a drámát, akkor a kritika miért kezelné másképp?

– Talán az irodalomkritika nem is tudja megítélni a drámát, nincsenek fogódzói, az irodalmárok nem nagyon járnak színházba.

– Igen, specializálódott minden. Ha azonban néha megjelenik egy alaposabb elemzés a darabodról, az rettentő fontos visszajelzés lehet. Az ember ekkor szembesülhet az- zal, hogy önkéntelenül is milyen tendenciákat követ, a műveiben milyen nyelvi, gondolati mélyáramok munkálnak. Ilyenfajta elemzésből kellene sokkal több. A színikritikák- ból, amelyekben maximum egy be- kezdést szentelnek a drámának, ne- héz tanulni.

Cyber Cyranóról, az ifjúsági darabról

– Írtál egy ifjúsági darabot, a *Kolibri* nemrég mutatta be. Egy lány fiktív figurákat teremt, és megtéveszti osztálytársait, a játék majdnem tragédiába fordul. Az osztály is, amelyben megtörtént az eset, látta az előadást.

– A darab egy Platform 11 elneve- zésű nemzetközi projekt számára készült, amelynek az a lényege, hogy létező történeteket kutassunk fel, interjúzzunk, és az elkészült előadás megtekintése, feldolgozása,

tulajdonképpen egy drámaóra zárja le a projektet. Ami konkrétan történt, csak ihletője volt a darabnak. Ennek ellenére ez az egy év, amíg dolgoztunk a témával, nem volt problémamentes. De a szülőkkel volt elsősorban nehéz.

– Ott voltak ők is az előadáson?

– Nem, oda csak a diákok és a ta- nárok jöhettek. Még a kutatás során mi a diákok engedélyével rögzítettük videóra az első beszélgetéseket, ame- lyeket aztán a szülők, személyiségi jogokra hivatkozva, le akartak tiltani.

– Miért vettétek egyáltalán fel?

– Kerestük a történetet. Tanár ba-



Schiller Kata felvételei

Erdman Az öngyilkosának témájá- ból. Nem tudtam hozzányúlni, nem volt hozzá semmi közöm. Végül prózában írtam meg. Nem lett jó. Hiányzott az a nyelvi stilizáció, ami- től ez a történet ne tapadt volna le a mai szutyokba, a szűk valóságba. Ment a fiókba, nem sikerült. Ilyen rég történt velem. Egyre jobban za- vart, hogy nem értem, mi a baj. Elkezdtem verseket olvasni, és Molière-nél rátaláltam a formára. Megírtam az első jelenetet versben, s kinyílt a darab. Prózában közhe- lyes családi veszekedés volt, versben létrejött egy világ.

– Számos darabod versben íródott, így valamilyen módon költő maradtál.

rátaimat faggattam, hogy mesélje- nek tizenegy–tizenhat év közötti di- ákokról. Gyerekszínház van, majd- nem-felnőtt színház is van, de a kiskamasz korúaknak alig készül valami. Amikor megtaláltam az a sztorit, beszéltem az osztályfő- nővel, ő meg a gyerekekkel, akik mondták, hogy persze, menjünk, így rögzítettük az első találkozást. Ebből készült egy félig fikciós, félig valóságalapú klip, ami felkerült az internetre, ebből lett a vita. Az is ta- nulságos volt, ki hogyan reagált. Amikor az osztály egy évre rá eljött megnézni, azt szintén szerettük volna – már a nemzetközi projekt miatt is – dokumentálni. Sem videó,

sem hangfelvételt nem készíthettünk, de még pár fotót sem. Végül azt kértük, hogy a találkozásról néhányan írják le a benyomásukat, és azokat fogjuk dokumentumnak tekinteni.

– *Ha ennyire nem akarták hagyni dokumentálni a színházi előadással való találkozásukat, ez azt jelenti számomra, hogy az esetet tulajdonképpen nem teljesen dolgozták fel belül.*

– Ők azt állítják, hogy igen, de nyilván nem. Sok minden igaz a történetből, de a valóságban többen vettek részt benne, szinte a fél osztály. A születésnap, a limuzinvárás, a ruhakölcsönzés stb. azonban megtörtént.

– *Ez nagyon meglep. Ha volt a darabban olyan pillanat, amikor azt hittem, hogy ezt a szituációt az író találta ki, akkor éppen a születésnap-jelenet volt az.*

– A gyerekek akartak egy nagy hollywoodi lezárást a történetben, és ezt találták ki. A két lány közül, aki a figurákat kitalálta, csak az egyik volt hajlandó szóba állni velem. És vele is csak a tanár jelenlétében beszélhettem, ebből tudtam tehát dolgozni. Ő azt mondta, hogy nem volt előre kiterelve a játék, előbb csak kitalált néhány mozzanatot, de aztán a történet elkezdte magát írni, és egyre bonyolultabb lett, már ő sem tudta kezelni, ekkor kellett lezárni. Ez a lány aztán eljött az előadásra és a beszélgetésre, bár eredetileg nem akart eljönni.

– *Hogy élte meg?*

– Azt mondta, hogy volt néhány kemény pillanat, de végül felszabadító élmény volt a számára. A darabban a lányt kirúgják az iskolából, de a valóságban feldolgozták az esetet, és a lány azóta is együtt van az osztállyal.

– *Ez az optimistább verzió. A darabban a pesszimista változat valósult meg.*

– A dolog egy alternatív pedagógiai iskolában történt, de egy hagyományos iskolában biztosan kirúgják. Ebben megerősítettek a projektben részt vevő drámapedagógusok is. De meglepő módon bármerre érdeklődünk, mindenütt voltak hasonló történetek, hogy az avatárok [képzelt lények együttműködése, kapcsolata a virtuálisban – A szerk.] átvernek valakit az ismerőseik közül. Éppen attól működik a sztori, mert a jelenség létezik.

– *Te hogy kerültél kapcsolatba ezzel a projekttel?*

– Novák János, a Kolibri igazgatója megkérdezte, részt vennék-e benne. Egyre jobban érdekel a gyerek-színház, és az is vonzó volt, hogy ez egy nemzetközi együttműködés. Félévente vannak ülések, írók, rendezők, képzőművészek találkoznak, beszélgetnek. A négyéves projekt következő részeként két különböző ország szerzője közösen ír majd egy darabot.

– *Ezek a találkozók inspirálóak, vagy inkább formálisak?*

– Nagyon inspirálóak. Mindenki hozza a maga történetét, és teljesen más egy olasz vagy holland szituáció. Voltunk Berlin külvárosában egy elég nehéz iskolában, ahol sok a bevándorló. Nagyon megfogott, hogy ebben az iskolában van egy konfliktusmenedzser, aki a diákok közül kerül ki – ha például az iskolaudvaron balhét van, neki kell megoldania. A felnőtteket kihagyják ebből. A fő trendek mindenütt ugyanazok, de vannak speciá-

lis dolgok, amelyekre egy ilyen nemzetközi találkozó kapcsán lehet rácsodálkozni. Örülök, hogy ebbe belevágtam, részint mert megismertem embereket, részint mert létrejött ez a darab.

– *Nem volt benned félelem? Hiszen a magad számára teljesen új vizeken evezel. Nyelv, világ...*

– Nyilván volt, de a kihívás érdekelt. Nem tudtam például, hogyan kell megszólítani tizenéveseket, akik a legkritikusabb életkorban vannak, és mindenre nagyon könnyen rámondják, hogy „gagyi”. Náluk valami vagy „gagyi”, vagy „menő”. Rengeteg mindent tanultam a nyelvükből. „Oltogatás.”

– *Az mit jelent?*

– Piszkálás, beszólogatás. A „vetítés” szintén alapvető kifejezésük, annyit tesz, hogy szerepet sugároz magáról. Nagyon nehéz dolog hozzájuk szólani. Amikor az illető osztály beült, húsz percen át süített belőlük a jeges ellenszenv. Komoly csata volt, és nyertünk. Három remek színész és két gyakorló drámapedagógus – Vidovszky György és Gyevi Bíró Eszter – nagyon sokat jelentett ebben. A fiatal színészek sokat segítettek a chatelős jelenetekben, hogy megértsem: ez is dialóg ugyan, de speciális a szerkezete. Én előbb rendes dialógusokat írtam, de erre a színészek azt mondták, hogy értik ugyan, azaz „vágják”, de ez nem így megy. Például nem voltak benne ikonok, mindent rendesen kiírtam.

– *Szoktam látni az ehhez a korosztályhoz tartozó unokahúgom és a nagymamája üzenetváltásait a facebookon. A nagymama gyakran azt írja: nem értem, amit írsz. Mert tele van jelekkel, szimbólumokkal, egész mondatokat egybeírnak. Élég frusztráló, amikor nem ismerjük ezt a jelrendszert.*

– Én is határeset vagyok. Állítólag most már van „leszarom” gomb is. Ezzel jelzed, ha valami nem „lájk”.

– *Szeretnél tovább dolgozni ebben a típusú színházban, fiatalok számára?*

– Amikor az embert egy jó élmény éri, akkor úgy gondolja, van még ott keresnivalója. A felnőtt színházban egyre kevésbé érzem azt, amit itt: hogy őket húsba vágóan érdekli, amikor kapnak valami igazit. Itt még a színház úgy hat, ahogy hatnia kellene. A színészek számára hihetetlen tétje volt ennek a feladatnak. Számukra csak ez létezett, éjjel-nappal. Amikor vége volt a próbának, akkor is benne maradtak, dolgoztak rajta, kis videókat készítettek, azokat feltették a facebookra. Ezt máshol nem biztos, hogy el tudom érni. Még vidéken talán. De Budapesten...?

– *Akkor most tulajdonképpen a felnőtt színházban való csalódásról is beszélés.*

– Lehet, hogy az utóbbi időben nem vettem részt olyan munkákban, ahol ilyen elkötelezettséget tapasztalhattam volna. Itt, ebben a közegben a színházcsinálás még rendkívül fontos. Azt hiszem, fiatalokkal foglalkozni a legjobb módszer az elbizonytalanodás és az elkedvetlenedés ellen. Mert elemi erővel érzed a felelősséged, hogy akármilyen van, folytatni kell.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE:
TOMPA ANDREA

Nem mindenkinek feladata a színházat megváltani

BESZÉLGETÉS
ENYEDI ÉVÁVAL



– Ha jól tudom, a Monteverdi Birkózókörben indult a pályád. Jeles András társulata nem mély víz a karcsapásokat gyakorló úszónak?

– Tizenhat éves voltam, még gimnazista, egyik ismerősöm látta meg az utcán a kiírást, arra jelentkeztem. A felvételi közel fél évig húzódott, folyamatosan cserélődtek az emberek, bekerültek újak, miközben a korábban kiválasztottak közül Jeles többeket elküldött. Ez a csapat egyébként már nem a régi, legendás Monteverdi Birkózókör volt, akiktől a *Haiku-estet*, a *Drámai eseményeket* és *A mosoly birodalmát* láthattuk – ők feloszlottak, majd Jeles négy-öt régi taggal újraélesztette a társulatot. Én egy évre otthagytam a gimnáziumot, és magántanuló lettem.

Mély víz volt. Bele is fulladtam. Nagyon speciális dolgokat csináltunk. Jeles szerette volna a színész labilis, változó, megbízhatatlan állapotát olyan módon befolyásolni, hogy minden előadás minden pillanata elérje az általa kitűzött célt. Például ellenállhatatlan erejű, ősi zenék „irányításával” kellett megoldani különféle színészi feladatokat. Többnyire egy sarokban reszkettem, nehogy sorra kerüljek. Egy évig próbáltunk, de nem jött létre előadás. Mikor visszamentem az iskolába, tomboltam, úgy viselkedtem, mint egy ötéves, teljesen kiforgatott az együtt töltött időszak. Istenítettem Jelest, a mondatai szentírásként lebegtek a szemem előtt, tizenöt év kellett ahhoz, hogy belenyugodjak: nem vagyok semmirekellő, magamutogató egoista, ha nem váltom meg a színházat, nem az öröklétű isteneknek, hanem gyarló embereknek játszom, és ez ráadá-

sul engem is boldoggá tesz. Persze Jeles színházában is lehet boldog a színész, csak ez ott bonyolultabb. Ő mindig ott áll a néző és a színész között. Ugyanakkor kétségkívül óriási hatást tett rám, máig meghatározza ízlésemet, ahogy a színházról gondolkodik, amit a színészben keres.

– Hogy kerültél a Székénybe?

– Jelesnél találkoztam Nagy Beával, aki az Utolsó Vonalban is dolgozott. Éppen kiment Berlinbe, mikor Felhőfi-Kiss László rendezte a *Hamlets* című előadást – három Hamlet szerepelt benne –, ő ajánlott maga helyett Ophelia szerepére. Közben kétszer jelentkeztem a Főiskolára, de akkor is azon izgultam, nehogy véletlenül összefussak Jelessel.

– Mert helytelenítette volna az igyekezetet?

– Finoman szólva. Ez még a Székely Gábor rektorságát megelőző korszakban történt, akkoriban a színművészeti tanárai nem olyan esztétikai elveket követtek, melyek Jeles gondolkodásával bármilyen szinten megfeleltethetők lettek volna. Ettől függetlenül, biztos vagyok benne, hogy rettenetesen szerepeltem a felvételikén, magamon kívül voltam a félelemtől.

– Dolgoztál az Utolsó Vonal tagjaival és az Arvisurában is. Két különböző formációról beszélünk. Az Arvisura iskolai amatőr színházból lett alternatív színházi műhely, mely Somogyi István személye körül összpontosult, az Utolsó Vonal vezető nélküli együttes volt, melynek tagjai egyfolytában vitában álltak egymással...

– Igen, hatalmas ordítózások voltak. Erős egyéniségek gyűltek össze, a vita, a harc termékenyítő elemként funkcionált. Tamási Zoli Kiss művész úr *rettenetes élete* című előadásában volt egy rész arról, hogyan zajlanak az Utolsó Vonalban a próbafolyamatok. A társulaton belüli viszonyok mindig annak függvényében alakultak, hogy kié volt a kezdeményezés, ki írta, ki hozta az anyagot. Sokféle előadás született az Utolsó Vonalon belül, én általában

Felhőfi-Kiss Lacival és Tamásival dolgoztam. Bélával is a Szkénében találkoztam, a *Don Quijotéban* játszottunk együtt először.

– Az előadás rendezője, Regős János mesélte egy interjúban, hogy akkoriban már megmutatkoztak Pintér rendezői képességei. Bevallása szerint, mikor a *Don Quijote próba-folyamatának* utolsó szakaszában „elvesztette a fonalat”, Pintér oldotta meg határozottan a problémákat.

– Valóban Béla lendítette tovább a produkciót a holt-pontokról. Jó színésznek számított, tekintélye volt, odafigyeltünk rá, mindenbe beleszólhatott. A Szkéné körüli alkotók java része színészként indult, de egyáltalán nem volt különös, ha valaki megpróbált színre vinni egy előadást. Béla első darabja, a *Népi rablét* is így indult. Nagyon fontos volt azonban, hogy ebből nem szálltak ki az emberek három-négy próba után. Gyakran előfordult, hogy a kezdeti lelkesedés elmúlt, és a produkció megfeneklett. Béla tudta, mit akar.

– A korai előadások próbafolyamatai mennyiben tértek el a mostaniaktól?

– Az első két előadás között van markáns különbség. A *Népi rablét*ben alig van szöveg, nem lehet drámának nevezni. Népdalokból, úgynevezett csujogatásokból áll, Thuróczy Szabolcs mondatait Béla és Szabolcs együtt állították össze, a koreográfiában sok elemet közösen találtunk ki. A másodiknál, a *Kórház*, Bakonynál először improvizáltunk, de ez annyira idegesítette Bélát, hogy egyik napról a másikra hozott egy tízoldalas szöveget – az első kórházi jelenetet. Felhasznált mondatokat az improvizációkból, de az rögtön látszott, hogy az írás nagyon megy neki. Ráadásul örömet talált benne. A következő nagy változást pár év múlva a *Parasztopera* hozta, ekkor került be az énekbeszéd.

– Hogyan alakul az önéletrajzi jegyek aránya?

– Újra és újra megjelennek, a legalapvetőbbeket, a gyermekkort, a családot, a házasságot, a vallást, az alkoholproblémákat már többször is érintettük. Az új darab sem lesz személyes élményektől mentes, *A Sehova kapujában* már találkozhattunk megtért kritikussal, a *Szutyok*ban egy műkedvelő csapat fesztiválsikerébe pillanthatunk bele, ezúttal az egész darab a színházi közeget veszi célba. Az önéletrajzi elemek azért fontosak, mert a kezdeti időkben erősítették Béla hitelességét a társulat tagjai előtt. Nagyon sokat számított, hogy tudja, miről beszél.

– Ó volt Jeles után az első, aki alkotóként hatni tudott rád?

– Igen, de ez azért egyenrangúbb munkakapcsolat.

– És szimbiózis.

– Igen, 2008-ban született a kislányunk, Lujza.

– Pintér nyitott a színészek meglátásaira?

– Igen, bárki elmondhatja a véleményét szöveggel, díszlettel, jelmezzel kapcsolatban, nincs tekintélyelvű hierarchia. Én a nyelvezetre vagyok kihegyezve, a ritmusra, a feszes szerkezetre. Zavar, ha három mondatban mondunk el valamit, amit egyben is el lehet. Ez a dramaturg szak előtt is így volt, más kérdés, hogy most bátrabban fogalmazom meg a gondolataimat, és a szöveg gondozását is feladatommak tekintem.

– Társulatotokban nem kell darabot választani, színpadra adaptálni, az anyag kapcsán kutatást, értelmezést végezni, műsorfüzetet összeállítani... A mai értelemben vett dramaturgi funkció nehezen értelmezhető. Milyen feladatok vannak?

– Kétségtelen, Béla mellett dramaturgnak lenni egészen mást jelent, mint bárhol máshol. De húzni itt is lehet, Bélát az unalom minden formája riasztja, a nemes unalom is – e tekintetben hasonló az ízlésünk. Mindketten úgy gondoljuk, inkább azt mondja a néző, hogy még órákig nézte volna az előadást, mint hogy öt perccel hosszabb volt a kelleténél.

A történet kitalálásával kapcsolatban is akadnak dramaturgiai feladatok, kérdésekkel, problémafelvetésekkel előre lehet lendíteni a próbafolyamatot, meg lehet erősíteni a felvázolt figurákat. A darabjaink keletkezése dramaturgszemmel is nagyon érdekes folyamat. Előfordul, hogy egy színész az alakításával hat rá, például olyan találóan fogja meg a figura valamely vonását, hogy az inspirálja tovább Bélát.

– Az, hogy mindig a játékos személyére szabja a szerepeket, a színész számára nem vezet egyhangúsághoz, mondjuk, a tizenharmadik előadás után?

– Sokféle szerepet, változatos feladatokat kapok Bélától. Alapvetően persze gyerek- és állatfigurákat, ez a bombabiztos, de azért néha előfordult egy-egy női alak is, például a *Kórház*, Bakony ápolónője vagy a *Korcsula* titkárnője. A természetem, a hangom meghatározó, elesettséget, sérülékenységet sugall, és nem tagadom, hogy azok voltak az emlékezetesebb megmozdulásaim, melyek ezt a nyilvánvaló karakteremet telibe találták – a hét éves kislány *A Sütemények királynőjéből*, az SZTK-keretes szemüveget, kucsmát viselő, szálanomra méltó feleség az *Anyám orrából*. Most a *Szutyok* hízelgő kis cigány lánnya a legkedvesebb számomra, aki ragadozó nővé válik, sőt még az ellentmondást nem tűrő mázsás családanya képét is felvillantja egy pillanatra.

A bajusz, szakáll, paróka és egyéb szörkészletek segítik a változatosságot, és nagyon izgalmasak a nemcserék is. Utóbbira sajnos még csak egyszer volt alkalmam, mikor Roszik Hella helyett beugrottam *A Démon* gyermekeibe. Egyébként volt olyan színész köztünk, akinek nagyon erős volt a civil karaktere, és hamar kifulladt. Az alkat-probléma a kőszínházakban is létező jelenség. Pár éve naivát talán még játszhattam volna, de ott se kapnék olyan szerepet, amelyben állok a színpad közepén, ordítok, mint a sakál, és mindenki reszket körülöttem. Nem érzem úgy, hogy a közönség mindig ugyanazt látná tőlem, más kérdés, hogy mindig minden színész arra vágyik, hogy körülötte forogjon a színpad, róla szóljon a történet, rá találják ki, és ez velem a tizenöt-tizenhat darabból eddig csak két-három alkalommal esett meg.





Koncz Zsuzsa felvételei

– A színész és a dramaturg éned hogy jön ki egymással egy produkción belül?

– Dramaturgként segít, ha bizonyos pillanatokban színészként gondolkozom, mert mélyebben bele tudok menni a figura történetébe. Színészként annyiban segít a dramaturgia, hogy bizonyos esetekben eszembe jut, milyennek látom dramaturgként az okoskodó színészeket – ilyenkor fegyelmezni tudom magam, nem szólok bele mindenbe, hanem arra törekszem, hogy tegyem, amit kérnek tőlem, és színészként oldjam meg a szerepet.

Volt három produkció, a terhesség alatt és közvetlenül utána, melyekben csak dramaturgként vettem részt, színészként nem. Az *Árva csillagnál* és *A Démon gyermekeinél* „megnézés” sem volt, alapvetően én voltam a külső szem. Nagyon sok előadást nézek, mikor nem dolgozom, szeretek színházba menni, gondolkodni a darabon, elemezni a látottakat. Próbálom fejleszteni azt a képességemet, hogy világosan meg tudjam fogalmazni, mi miért tetszik vagy nem tetszik egy előadásban.

– Jól érzem, hogy a dramaturg valóddal kiegyensúlyozottabb viszonyban vagy? A színésztől némi malíciával nyilatkozol.

– Amit érzel, talán abból adódik, hogy az előbbiről van papírom, és ez ad némi

tartást, biztonságot. Racionálisabb terület ez, fontos, hogy ki megnyit, mit olvasott, hány nyelven beszél. A színészi tehetség misztikusabb, megfoghatatlanabb. Színészként az énektudás, tánctudás segíthetne abban, mit gondoljak magamról, de nemegyszer láttunk már olyat, hogy az utcáról bejött civil érdekesebb, erősebb, mint a mellette álló színész, aki éveig tanult. Egyébként az irónia közelebb áll a személyiségemhez, mint az elégedettség. De a dramaturgként elért eredmények örömét nem lehet összehasonlítani a színészként átélt sikerek mámorával. Dramaturgi munkám egyelőre kevés volt. A legfontosabbak Kaposváron *A hülyéje*, *A sötétség hatalma*, Pécsen *a Dühöngő ifjúság*, a Nemzeti Színházban *a Szilveszter*, az *Ördögök*, a Katonában *a Notóriusok*.

– Ha jól tudom, a dramaturg szakon kortárs angol drámák fordításával is foglalatoskodtál.

– Igen, Caryl Churchill *Valahol* című darabjának fordítása meg is jelent az Európa Kiadónál, a *Színházi bestiákat* pedig az Új Színházban játszották. Remélem, ennek a vonalnak is lesz majd folytatása.

– A dramaturgként jegyzett előadásaid többségét Keszég László rendezte, akivel a *Pont(y) Műhelyben* is együtt dolgozol, merőben más felállásban. Milyennek találtad a közös munkát?

– Lacival mindig szeretek együtt gondolkodni. Erős egyéniség, és színészként is különleges tudása van. Egyszer volt egy huszonnégy órás előadásuk a *Pont(y) Műhellyel*, arra hívtam először, és ott ragadtam. Bélánál a cirkuszi akrobata alatt mindig ott a háló. Nála nincsenek szörnyű alakítások, iszonyatosan kínos pillanatok. Ha nem vele dolgozom, minden feladatomat halálugrásnak élem meg. A *Pont(y) Műhelyben* elvetemültnek kell lenni. Ha Laci tébolya beszippan, és ki tudok találni valami örültséget, az nagy élmény, ha nem, katasztrófa.

– Az utóbbi években mintha skizofrén helyzetbe került volna a társulatok. Hátizatlanul független csapat vagytok, alternatív műhely, ugyanakkor valóti tizenkét telt házas előadásotokkal figyelemre méltó nézőszámot produkáltok, rendszeresen, lényegét tekintve repertoárrendszerben játszatok, sorra nyeritek a díjakat, kapjátok a meghívásokat. Az elvárások, a kritikák úgy fogalmazódnak meg az előadásaitokkal kapcsolatban, mint ha intézményesült, kvázi kőszínházi társulat volnátok.

– Tíz-tizenegy éve működünk egyenletesen – lényegében intézményesültünk. Persze el lehetne vonulni, aztán újra előjönni, lehetne meglepetéseket okozni...

– Nem okoztok meglepetéseket?

– Nem. Nagyon erős stílusjegyek vannak, egyenletes a színvonal. Nincsenek olyanfajta kísérletek, melyekről azt gondolhatnák, ez idegen tőlünk. Van, aki azt mondja, hogy ez baj, nem vállalunk kockázatot...

– Te hogy látod?

– Minden Bélától függ, és az ő személyes útjától. Az, hogy miként éli meg, hogy nem kockáztat, vagy nem keres más utakat – az ő művészi szabadsága. Elképzelhető, hogy a társulat tagjai mást szeretnének, de sem ők, sem a kritikusok nem erőltethetnek rá olyan utat, amire nem akar rálépni.

– *A saját kondícióitok, adottságaitok mellett te milyen típusú megújulást tudnál elképzelni? Ha mégis...*

– Formailag nincs új a nap alatt. Gondoljunk csak a hazai példák közül Halász vagy Jeles hetvenes–nyolcvanas évekbeli előadásaira. Persze, elhallgathatunk hosszabb-rövidebb időre, elvonulhatunk egy kis lakásba, vagy kirohanhatunk az utcára, esetleg molesztálhatjuk a nézőt – de semmi értelme.

A színháznak vannak konvenciói, határai, melyeket sok nagyszerű művész feszeget. Bélát ilyen célok nem mozgatják. Nem gondolkozik a színház megújításáról, nem törekszik olyan irányba, amerre majd csak a kiválasztott kevesek tudják őt követni. Az ő előadásaiban nagyon erős a közvetlen kapcsolat a nézőkkel – teljesen érthető, hogy ezt nem akarja elveszíteni. Természetesen feszíti a kérdés, hogy mit jelent, amikor stílusod van, kézjegyed, motívumaid, és mi az, amikor ugyanez már csak önisméltés, de amíg tizenötödszörre ilyen darabot tud írni, mint a *Szutyok*, nincs min aggódni. Rengeteg kudarcot kellene átélnünk ahhoz, hogy forradalmian új irányba induljon el. A belső kényszer nem viszi az elnémulás vagy a változás felé. Vannak dolgok, melyek nem változnak, és nem biztos, hogy ez baj.

– *Dramaturgként mit gondolsz, van Pintér Béla darabjainak irodalmi értékük?*

– Szívem szerint azt mondanám, lényegtelen, van-e egy darabnak irodalmi értéke. Nyilvánvaló, hogy Béla szövegein nem fognak tíz év múlva vitatkozni, hogy olvasva jobbak-e, vagy nézve. Egy darabot a nyelvezete tehet irodalmi szempontból értékesé, márpedig Bélának nagy nyelvi találmányai vannak, sokfajta regiszterben szólal meg. Felróják neki a közhelyeket, a mindennapi nyelv töredékeit, de arról kevesebb szó esik, hogyan használja ezeket a kifejezéseket. Azt a mondatot, hogy „a szeretetet nem elég érezni, azt ki is kell mutatni, kifiziam”, mindannyian hallottuk már – de ahogy ez elhangzik *A Sütemények királynőjében*, ahogy Béla meg tudja szólaltatni, az irodalmi pillanat. Több darabban foglalkozik olyan társadalmi közeggel, melynek saját nyelvezete van. Például *A Sehova kapujában* van egyfajta nyelvi regiszter, amit a szektások használnak, egy másik, a táncázás figura nyelvezete és a moldvai falvak nyelvezete. A *Gyévuskában* a katonai közeg szóhasználata. A *Kórház*, *Bakonyhoz* kreált egy mű népi nyelvet, a pandúrokét, és az egészségügyről szóló részben az ápolónők valóban a kórházi ápolónők nyelvhasználatában beszélnek. A darabokat úgy írja meg, hogy zengenek ezek a nyelvek, helyükön vannak a mondatok. Sokféle nyelven pontosan, hitelesen, hatásosan megszólalni – ez lehet célja egy irodalmi műnek.

Számomra nagyon fontos és alapvető Béla humora. Lenyűgöző. Százfajta. Ezt is irodalmi erénynek gondolom. Nem tett semmit azért, hogy bekerüljön a kánonba. Lehet, hogy egyszer mégis megtörténik. Nem zárom ki.

– *Egyszer említetted, hogy eddigi legizgalmasabb dramaturgi munkád a Notóriusok-sorozat struktúravitája*

(„Színházat nem rombolni építeni szívesen”) volt Máté Gáborral.

– Így van. Elképzelni sem tudtam, miként kerekedik majd belőle előadás. Két Merlin színházi jegyzőkönyv jelentette az alapot. Első körben irtalmatlan anyagot, körülbelül kétszáz oldalt halmoztam fel, amin alaposan átrágtam magam. Különböző orgánumok rímelték egymásra. Megjelent egy cikk valahol, majd két hónappal később egy vitaforumon valaki válaszolt rá, ellentmondott neki – hihetetlen izgalmas feladat volt ezeket összefésülni. És különösen örülök, hogy a dokumentum-színházi műfajba, egy nehezen dramatizálható témába ennyi humort sikerült belecsempészni. Nagy élmény volt a munka azért is, mert bár a Katona József Színház tagjainak tehetségét már a nézőtérről ismertem, a munkamorál, a hozzáállás teljesen lenyűgözött.

– *Kétszáz oldalnyi struktúravita-dokumentum átolvasgató után mire számítasz, mi lesz a függetlenekkel?*

– A struktúravita politikai részével kapcsolatban tehetlenséget érzek, így erről nem beszélnék. Az a folyamat érdekel, amely abban az évben vette kezdetét, amikor az Ascher–Novák osztály és a vele párhuzamos Máté-osztály végzett, és amikor az a különös helyzet állt elő, hogy huszon-egynéhány emberből háromnak volt szerződése (ami részben annak tudható be, hogy Kaposvár is bekapcsolódott a színészképzésbe). Ennek a kétségbeejtő helyzetnek köszönhetően született meg a HOPPart és a KoMa, melyeknek tagjai diplomásként kényszerültek alternatív létbe. A kőszínházi és a független szféra határai néhány éve kezdtek elmosódni – lásd Krétakör, TÁP, Szputnyik –, és a fent említett jelenség újabb lehetőséget nyújt a határátlépésre, ami egyre több izgalmas produkció létrejöttéhez vezet. Most sokkal több olyan helyet látok, ahol születhet „valami”, mint néhány évvel ezelőtt.

Másrészt az én szűk közegem Béla színháza, számunkra a legfontosabb, hogy az ő tehetsége milyen erővel tud kirobbanni. Ha igazán jó állapotban van, bármilyen körülmények között, bármilyen kategóriában meg tudja mutatni magát.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: KÓVÁRI ORSOLYA

ÉLET ÉS ●
IRODALOM
IRODALMI ÉS POLITIKAI HETILAP

MINDEN PÉNTEKEN!

**KERESSE A HÍRLAPÁRUSOKNÁL
VAGY FIZESSEN ELŐ!**

Kedvezményes éves előfizetési díj 15.500 Ft

Megrendelhető a szerkesztőségben:

1089 Budapest, Rezső tér 15.

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

e-mail: lapterjesztes@es.hu

Iulia Popovici

Akik az alternatív színházat építik

ROMÁNIAI GONDOLATOK A FÜGGETLENSÉGRŐL

A Budapesten megszervezett DASZSZ (Debreceni Alternatív Színházi Szemle) idei díjazottjai a Hólyagcirkusz Társulat *Kant* című előadása, Bodó Viktor *Kockavetője*, a *Szutyok*, Pintér Béla társulatának előadásában és Urbán András rendező. Nem szeretném, ha bárki is azt hinné, hogy a mai alternatív színházra általánosan jellemzőnek tekintem az elsőként említett, fődíjas előadást. Az viszont kétségtelen, hogy hosszan tartó csapatmunka jól kiforrott eredménye, és még kissé divatjamúlt jellege is az alkotói stratégiák állandóságára és koherenciájára utal. Bodó lendületes, ironikus és dinamikus, helyenként egyenesen túlzó és öncélú rendezése teátrális étellel teli, színészi-leg tökéletesen teljesített kihívás. Urbán András saját társulatának elkötelezett és tevékeny szervezője. A *Szutyok* pedig újító módon járja be azokat a brechti útvonalatokat, melyeknek kritikai szelleme itt nálunk, Európa félreeső sarkában, kevéssé tűnt életképesnek. 2010. szeptember közepén mindez felidézte bennem annak az időszaknak az emlékét, mikor a dramAcum¹ csoport elindult, és a bukaresti ACT Színházban² a nézők nagyon is vegyes társasága lelkesen vitakozott a Neil LaBute művei alapján készült előadásokon.

A DASZSZ-al szinte egy időben zajlott Bukarestben az elméletileg akár „kistestvérnek” tekinthető Független Színházak Maratonja, az egyetemi és független műhelyek megmutatkozására a román fővárosban újonnan kialakított alternatív lehetőség. Olvastam a programot, néhány produkciót ismerek is, és a Maraton iskolás és improvizációs produkcióinak felhozatala láttán meg kellett állapítanom, hogy a két rendezvény gyakorlatilag ég és föld.

Néhány hete azon rágódom, hogy 2010-ben miért lehetetlen hasonló formában megrendezni egy DASZSZ-t Romániában. Lehet, hogy azért, mert a tíz színházi és táncelőadást bemutató magyar fesztivál pontosan példázza az infrastruktúrának a feltörekvő színházi formákra gyakorolt hatását. Ez a hatás sok mindenben érzékelhető, a változatos terekből adódó esztétikai variációk lehetőségeitől a bizonyos helyszínekhez előreláthatóan csatolható közönségrétegek kialakításáig.

Ez elsősorban rendszer és infrastruktúra kérdése. Gyakorlati példája annak, hogy a forma szüli a tartalmat – megjegyzem, hogy létezett egy román gondolkodó, Titu

Maiorescu, akinek az idegen formák és intézmények másolásának a társadalmi fejlődésre gyakorolt hatásáról az én hazámban még mindig élénk vita folyik.³ A kortárs nyugat-európai színházi modell egyelőre még nem honosodott meg Romániában, várat magára, és lehet, hogy a repertoárintézmények általános jelenléte nem a legborzasztóbb dolog, ami itt, Kelet-Európában megtörténhet velünk. De vajon az állami színház árnyékában mennyi helye lehet bármi *másnak*? És hogy lehetséges, hogy erre a kérdésre annyira különböző válaszok születnek Romániában és Magyarországon?

Magyarországon, de különösen Budapesten mintha létezne alternatíva a többé-kevésbé „klasszikus” előadóterekben megtestesülő *hivatalos* színházra – ilyenek a Trafó, a Merlin vagy a Szkéné (ezek az általam ismeretek). Nem tudom, hogy az ehhez hasonló befogadó színházak létezése mennyiben indokolja az *alternatív* és a *független* színház közötti „ideológiai” megkülönböztetést. Akárcsak itt, Romániában is létezik mindkét fogalom, bár úgy tűnik, mintha Magyarországon inkább az első uralkodna, míg az én hazámban a második. A Trafó és a Merlin alapvetően befogadó színházak vagy esetleg társszervezők, és annak ellenére, hogy van kávézójuk/büféjük, kizárólag előadások bemutatására szolgáló terek. Romániai testvéreikkel ellentétben nem kényszerítenek minimalista esztétikára vagy kis létszámú szereposztásra (bár a Merlinnek két terme van, a Szkéné pedig eleve szűk és a nézők számára néha egyenesen veszélyes tér), változatos díszlet- és térhasználatra alkalmasak, a hagyományosat is beleértve. Más szóval: a színész és a néző közötti távolság növelésének lehetősége (semmiképpen sem kötelezettsége) felszabadítja a színházat a kötelező intimitás – hosszú távon művésziileg korlátozó, esetleg halálos – kényszere alól, miközben

¹ A dramAcum (kb. dráMost) fiatal drámaírók és rendezők csoportjának kezdeményezése az új dráma támogatásának érdekében. 2002-ben indult Bukarestben. www.dramacum.ro

² A rendszerváltás utáni első független román színház, 1995-ben alapították. Kezdeményezője Marcel Iureş.

³ Titu Maiorescu irodalomtörténész, kritikus, filozófus, esszéíró (1840–1917). *În contra direcţiei de astăzi în cultura română* (A román kultúra mai iránya ellen) címmel 1868-ban írt cikkében veti fel a tartalom nélküli formák témáját. Ma erről lásd Constantin Schifirneţ: *Formele fără fond, un brand românesc* (A tartalom nélküli formák, egy román brand). Comunicare.ro, 2007



1.



2.

1. 20/20 (marosvásárhelyi Yorick Stúdió)
2. A dolgok alakja (Határok Nélküli Színház)
3. (Cu)cuieinfrunte
4. Yeap (temesvári Nemzeti Színház)

3.



Claudiu Ciprian Popa felvétele

a kizárólag előadások céljára kialakított térben a kávézó-színház megérdemelt helyére, a nagyközönséget célzó kereskedelmi színház övezetébe kerül. Romániában ugyanis egyelőre még nem esztétikai, hanem pénzkérdésnek tekintik a színházi függetlenséget, és minden önálló kezdeményezés ugyanabba a túlságosan is tágas vödörbe kerül. Igaz, hogy egy olyan bárszínház, mint a bukaresti Teatrul LUNI de la Green Hours,⁴ forradalmi szerepet játszott a 2004–2006 közötti időszakban a kortárs dráma érvényesülésében és néhány jelentős fiatal alkotó pályakezdésében (itt rendezte Gianina Cărbunariu a *Stop the Tempót*, az új politikai színház egyik fontos előadását), de ez a tény is a független román színház körülményeinek perverzítése, hiszen az újításnak, a művészi kísérletezésnek nem szükséges és elégséges velejárója az alkohol- és nikotinfogyasztás, ami ezekben a terekben történik. A térkeresés és az önellátás kényszere (utóbbi a kommunista diktatúra Romániájának kultúrpolitikáját idézi, és ma is ideggörcsöt vált ki idősebb színházi emberekből) bénító nyomást gyakorol a fiatal alkotókra. Nem elhanyagolható körülmény, hogy a Nemzeti Kulturális Alap román megfelelője 2010-ben nevetségesen keveset, összesen ötvenezer eurónyi támogatást osztott szét színház kategóriában, melyre államilag fenntartott és független társulatok és intézmények is pályáztak, és az egy pályázó által igényelhető összeg nem haladhatta meg a hétezerkétszáz eurót. Azok a nézők, akik jól ismerik a mai román színház egyik legfelkapottabb nevének számító Radu Afrim műveit, feltűnő hasonlóságokat fedezhetnek fel a *Kockavető* láttán, a témától és szereplőktől kezdődően (abnormális, eredeti határesetek gyűjteménye) a filmes eszközök és utalások alkalmazásáig vagy a hatásos stiliztikai tobzódásig. A különbség viszont az, hogy Afrim mindezt csak a közhasználatú kőszínházi

intézményeken belül engedheti meg magának, mivel szüksége van azokra a forrásokra – professzionális felszerelésekre, nagy létszámú társulatra stb. –, melyekkel a független színház nem rendelkezik.

A független román színházi előadás klasszikus receptjének összetevői: az aktualitásba lehorgonyozott vagy a közönség érdeklődésére számot tartó kortárs román vagy angol nyelvű szöveg, realista hangszerelemben, kevés, általában fiatal színésszel, minimalista díszlettel és még minimálisabb esztétikai kihívással. Ha felnőnek, a román művészek beköltöznek az állami színházakba, visszaút pedig nincs.

Persze, az általánosítás nem egészséges. Vannak kivételek a fenti „szabvány” néhány tétele alól, és azzal is tisztában vagyok, hogy a DASZSZ 2010-es kiadásába beválogatott előadások nem fedik le a magyar alternatív

⁴ A Green Hours dzsesszkávézó Bukarest belvárosában. 1997-ben ez volt az első ilyen jellegű létesítmény Romániában. Jellegetessége, hogy előadás közben is szabad dohányozni és alkoholt fogyasztani.

színház egészét. Csakhogy ugyanebben az évben Romániában (ahol a színházi termés, be kell ismernem, mennyiségileg a magyar alatt marad), azt hiszem, nem lehetne összegyűjteni egy tucat, a kritériumoknak többé-kevésbé megfelelő olyan előadást, amely potenciális nézőit intelligens és kritikus partnernek tekinti, aki nem pusztán egyesítés kikapcsolódást keres. Az egzisztenciális bizonytalanság következményeként a román függetlenek leginkább az azonnali siker kényszerétől függnek. Innen ered a néző alábecsülése és infantilizálása. Vagy az a tévhit, hogy a siker – és itt most gazdasági sikerről beszélünk – a kipróbált receptek ismétlésével érhető el, melyek közül legismertebb a „sport-színház” (egyfajta interaktív improvizáció), Keith Johnston találmánya; ezt ugyanaz az alkotógárda importálta, amely a 2000-es évek elején a sok vitát kavaráó Neil LaBute-előadásokat, a *Basht* (Durr) vagy a *The Shape of Thingst* (A dolgok alakja) létrehozta.⁵ LaBute nem hagyott

maradandó nyomokat a független román színházban, Keith Johnston viszont igen.

A magyar független-alternatív társulatok helyzete lehetővé teszi a csapatmunkát, anélkül, hogy véletlenül és kizárólagosan az állami színházaktól kellene „kölcsonözni” a színészeket, a repertoár szeszélyeihez alkalmazkodva. Ezen túl, a (politika és gazdaság működése által amúgy is meghatározott) támogatási forrásokhoz való jobb hozzáférés mellett tulajdonképpen az alternatív színháztermék intézményes létezése menti meg a mulandóságtól a független színházat. Egy olyan *normális* (vagyis nem *in situ*, azaz *helyspecifikus*, és nem is művészi beavatkozás jellegű) független román előadás, mint a Gianina Cărbunariu rendezte *20/20* a marosvásárhelyi Yorick Stúdióban elérte a dicsőséges huszonhetedik előadást, és tíz fesztiválszereplése is volt. Ez a teljesítmény kizárólag annak köszönhető, hogy a Yorick Stúdió saját teremmel rendelkezik, de az előadások száma még akkor sem éri el azt a szintet, ami az egyes városok repertoárszínházainak produkcióinál megszokott. A *20/20* létrehozásához a művészek anyagi befektetésére is szükség volt, annak ellenére, hogy a román Nemzeti Kulturális Alap is támogatta, és nincs költséges díszlete.

A független román színház folyamatos *flash mob*, per-

verz *squatting*, melynek során minden egyes előadás „térfoglalása” csak kis győzelem egy végtelen háborúban. Az *in situ* vagy beavatkozás jellegű, szám szerint is kevés alkotás fájdalomcsillapító hatású ugyan, de mivel ezek a produkciók még *ab ovo* rövid életűek, nem helyettesíthetik a változatos esztétikai megközelítéseket kínáló előadások állandó és hatékony áramlását. Ahogy most kinéz, a független román színház túl szétszórta, megnyilvánulásaiiban túl kiszámíthatatlan, mulandó és szegényes ahhoz, hogy bármilyen jelentőséggel bírjon a mai komplex művészi terepen.

A fent említett bukaresti Független Színházak Maratonja új előadótérben zajlott, a román főváros szívében.⁶ Egy magánkézben levő, repertoárját éppen építő intézményben. Olyanban, amely nem engedheti meg magának, hogy másképp működjön, mint a bár-

, kávézó- vagy galéria-színházak. Ennek a térnek nem lesz könnyű felépítenie a saját identitását. És bár egy Merlin vagy egy Szkéné is válhatna belőle, ez azonban nem a belátható közeli jövőben fog bekövetkezni.

FORDÍTOTTA: ALBERT MÁRIA



4.

⁵ A Teatrul Fără Frontiere (Határok Nélküli Színház) alkotógárdájáról van szó. Az említett LaBute-előadások bemutatója 2004-ben volt az ACT Színházban, mindkettőt Vlad Massaci rendezte. www.teatrul-fara-frontiere.ro

⁶ A Sala Dalles nevű kiállítóterem mellett működő Teatrul Apropo (Apropo Színház) 2010 szeptemberében, a rendezvény alkalmával nyílt meg.

Péter Márta

Új dalra hív most az élet?

ADAPTÁCIÓ TRIKOLOR

A mifelénk bőven termő és sokfokozatú társadalmasított abszurd mint folyamatos színházi nyersanyag mellett is kínálkozik a kérdés: milyen lenne az *Adaptáció Triolor (Identitásjáték szélesvásznon, avagy hogyan told jobbra a bajt hosszú [al]című)* előadása, ha másképp alakul a legutóbbi választás? Ahogy a formailag absztraktabb darabelőddel, Kovács Gerzson Péter *Bankettjával* történt, az idő most is az előadásnak dolgozott: szinte alátolta az eseményeket, s velük a múltnak vélt jelent. Gergye Krisztián – képre és szóra is értve – narratív elemekkel operáló színházának első, szinte triviális és megkerülhetetlen olvasata mellett ezért számos alolvasata, egyéni értelmezése is lehet.



Ha a rendező-koreográfus-szólista darab végi, személyesre (is) hangolt vallomásával indítunk, rögtön kiderül, hogy az ACCORD Quartett – piros-fehérvörösben pompázó – diktátori négyesének Ligeti-interpretációjával kísért bő húszperces mozgásmonológ önmagában is az identitásjáték grandiózus terepe. Az oldalkulisszák résein számtalan tárgyat nyújtanak be különféle kezek, ám e végtagokkal parolázni is lehet, vagy elfogadni tőlük a cigihez nyújtott tüzet, ahogy tette a piros sálat lazán nyakába vető, fekete alsós Gergye is. Az akcióra ingerlő eszközök közül kiválasztódik még sapka, vödör, kézfűró, állatketrec, pendely, karikás ostor, hágni való műmalac, korona, mundér, zászló, szivárványszín esernyő... Az egyik, talán allegorikus epizódban viszont a kalap, batyu és vándorbot „öltözteti” fel a népmesék útra kelő fiát, s vele – Gergye bizonytalanul poroszkáló, görnyedt

alakjában – a múlt század elejének megannyi kívándorlóját. E jelenség visszaránt az előadás korábbi, sőt bevezető képeihez is. De honnan indul a darab, honnantól az tulajdonképpen?

Felütésként és képletesen mozijegyet váltunk; a rendező a vászon elé lép, fenyegető vicsorgásával felbőg a Metro-Goldwyn-Mayer oroszánja, előzetesek jönnek-mennek a készülő vagy ma is műsoron lévő saját művekből, majd olvasni-hallani a főfilm részletes útmutatóját. Ekkor szoktak a nézőtéri cukroszacskók a zsebbe kerülni. És tényleg figyelni kell, mert az *ideológiai kalandtúrát* szokatlanul nagy *válságstáb* jegyzi, szokatlan mennyiségű információval. Már a *választott menü* is csupa képtelen étket kínál, úgymint nacionalista önirónia, antidepresszáns magatartás, innovatív műélvezés, öltözés, vetkőzés... Nem meglepő, hogy pszichológiai konzultáns is tartozott a stábhoz, talán jelezve egy mai, általánosabb szükségletet. A „film” címét *hallva* viszont különválik az *adaptáció* meg a *trikolor*, és valóságosabb formát ölt az *identitásjáték* sajátos műfaja is. Ez lehet a kulcsa annak a szabadságnak, amellyel az alkotó balanszíroz a kötöttségben, ezek a külső-belső meghatározottságok képzik identitásainkat, bitorolják egyéniségünk darabkáit – csak közben a *személyes egész* áldozódik fel. Az *identitásjáték* tulajdonképpen az *önazonos én hivatalos lebontása, szét-szerelése*, részeinek áthangolása az aktuális kívánalmak szerint. A jelenség nem új, a mindenkori hatalmak kedves foglalatossága ez, ránk köszön színpadról, könyvekből, saját emlékekből. Az *Adaptáció Tri kolor* képeire zsigerből rezonálunk.

A megnyíló „filmvászonon” újabb vásznak tűnnek elő, s máris egy 3D-s filmben találjuk magunkat. Gergye a MU színpadtechnikáját végfokra állítva ötletel; hátul egy kisebb gátat épít, mögé sírhanatot képzel(tet). Az építmény a temetési szertartás után is sok epizódot szolgál, itt tűnnek fel a *mesehősök* (vándorlegény, katoná, boszorka...), itt táncol a délceg fi a nekivetkezett menyecskevel. Innen vezényel a militáns *úszómester*, itt azonosíthatjuk először egészségügyünk *főnövérét*... A díszletelem révén aztán egy képi váltással optikát cserélünk: úttörők helyben járó, mozgalmi dalos felvonulását látjuk, deréktól fölfelé. Az agyimosás kifoghatatlan eszköztárának eme gyöngyszemét különben Tárnok Marica zseniálisan komolykodó csapatvezetői nagybelépője vezeti föl; mérhetetlen öntudata egyenruhás alakjának gigászi hasában koncentráldók, szinte agyonnyom minden csökkent gondolatot, amint biankó, vagyis minden eszmét szolgálni kész, áttetsző zászlajával menetel az utasítás szerinti „másik balra”, és átélten tátozja a vezényszavakat, merthogy itt mindenkit szinkronizálnak. Ez utóbbi tény mint a rendezői koncepció része már önmagában is *metaforikus elemmé* válik, föloldva a dolgok és létezők saját egzisztenciáját, realitásának maradék hitét is. Mintha csak egy bábjáték öntudatlan szereplői, agyatlan szolgálai lennénk. Nincs saját hangunk. *Hiteltelenek* vagyunk.

E színi identitásjátékban mindössze egyvalaki azonos önmagával: akit a darab elején temetnek. Ő lehet elveszett énünk, igazságunk, mindannyiunk igazsága. Sirathatjuk. A hátsó függönyön reménytelenül zuhog, a nézőtéren ülő zenészek egyike ad hozzá hangitámasztékot. Talán önazonosságunk legvalódibb pil-

BALRA: Gergye Krisztián és Bocsi Eszter
JOBBRA: Frigy Ádám, Bocsi Eszter, Tárnok Marica,
Hoffmann Adrienn, Ágens és Gergye Krisztián



Koncz Zsuzsa felvételei

lanata ez, gondolom, aztán eszembe jut, hogy az identitás tudományos megközelítései már a halált is bevonták vizsgálódási körükbe, hiszen „az identitás soha nem egy teljes és befejezett meghatározottság, olyannyira nem, hogy még a halállal sem válik véglegessé, hiszen mindig lehetőség van a post mortem átértékelésre” (Szótár plurális társadalmaknak). Szóval a játék a sírgödörnél sem ér véget, de ez jó is, hiszen a halott akár még mártír is lehet! De van fordítottja is, amikor a sírban fokoznak le valakit. A társadalom rág, és rágni akar. Emészteni. Kell a nyersanyag. És jön Karády Katalin (Bánfalvi Eszter), hogy elbúgja a *Szép vagy, gyönyörű vagy Magyarország...* keserűes dallamát, jön Ágens-Ágnes asszony, hogy a patakon túl a maga sokárnyalatú hangján sírja el angolul is a Seres Rezsőtől ismert öngyilkosok dalát, meg hogy a csók tudományába beavassa a főhóst, kit aztán méretes kokárdával is kitüntet... És jönnek a *kokárdisták* is, hogy hátukra tűzve koptassák tovább a jelképet, míg a jobbik kultúr- és médiapolitikai programszövegével kísérve, a néptánc csapásolójából mindössze a „mca-mcaca” marad, a mögöttük futó film pedig az '56-os emlékmű rozsdálló oszlopperdejébe vezet. Nem szeretnénk eltévedni, mégis, újból s újból ez történik.

Gergyé távolságot tart, óvakodik attól, hogy teljesen elmerüljön a valóságból összeigazított történetben, s talán felhúzott szemöldökkel és kesernyés vigyorral figyel benne önmagát is. Említett „menüpontjai” közül így felel például a *nacionalista önirónia* abszurd, mert lehetetlen tételére meg a többi abszurdásra is, így a kultúrpolitikai három T újraéledt három F-jére, amely ugyan a finanszírozandót, felejtethőt, felejtenőt jelöli, ám beúszik, hogy a népnyelv olykor egy f-fel kezdődő szóval illet embereket is. Az alkotó történelmi és magánéleti montázsában a legkülönbélebb elemek sorakoznak össze, „egy nagy cél érdekében”. Az irodalmi és politikai szövegforrások és a sokfelől *alkalmazott* mozgásanyag mellett a hangsúlyteremtő zene is megjárja saját köreit; musical- és cirkuszi hangza-

tok, szimfonikusmű-részletek, áriák és recitativók, sanzonok és dalok, rituális énekek és kupléféleségek, balett- és filmzenék, kortárs klasszikusok és a mozgalmi folklór klasszikusai váltakoznak az előadásban. És elhangzik a *Himnusz* is, először a fűrészhagedű másvilági, erőtlenül csúszkáló hangjaiban ismerni rá, aztán a régtől hadakozó nyelvészekre mutatva, finn és kazah nyelven. A szöveg, látvány, hangzás, szcenírozás, előadói játékmód együttese végül a színpadi *eklektika* kötőanyagában egyesül, olyképp, mint a világ proletárjai. Ebben a *sokmindenségben* tobzódik a rendező is, találatot sejtve. Jó érzéssel. Hálás anyag ez még mindig és újból – drámaian az. A kinti világot pásztázó maliciózus részletek között azonban olykor feltűnik egy árnyaltabb, *személyes* tónus is – mint Lőrinc Katalin és Gergyé sötéten talányos duettje –, s e személyesség majd a *szólista* darab végi, hatalmas monológjában teljesedik ki.

A történelem nyomasztó fejezeteit is átszötték és sokszor túléltek a csendesebb magánszólások. Szerencsénk volt?

ADAPTÁCIÓ TRIKOLOR

(Gergyé Krisztián Társulata, MU Színház)

Díszlet: Árvay György. **Jelmez:** Béres Móni. **Smink, maszk, kellék:** Károlyi Balázs. **Pszichológiai konzultáns:** Csigó Katalin. **Dramaturg, a rendező munkatársa:** Miklós Melánia. **Produkciós asszisztens:** Trifonov Dóra. **Rendező, koreográfus, látványtervező, szólista:** Gergyé Krisztián.

Szereplők: Ágens, Barsi Márton, Bánfalvi Eszter, Bocsi Eszter, Frigy Ádám, Hoffmann Adrienn, Lőrinc Katalin, Madák Zsuzsanna, Tárnok Marica. **Zenei előadók:** Philipp György (zenei szerkesztő), Szakács Ildikó, ACCORD Quartett.

Török Ákos

Keleti beszállás a Nyugatinál

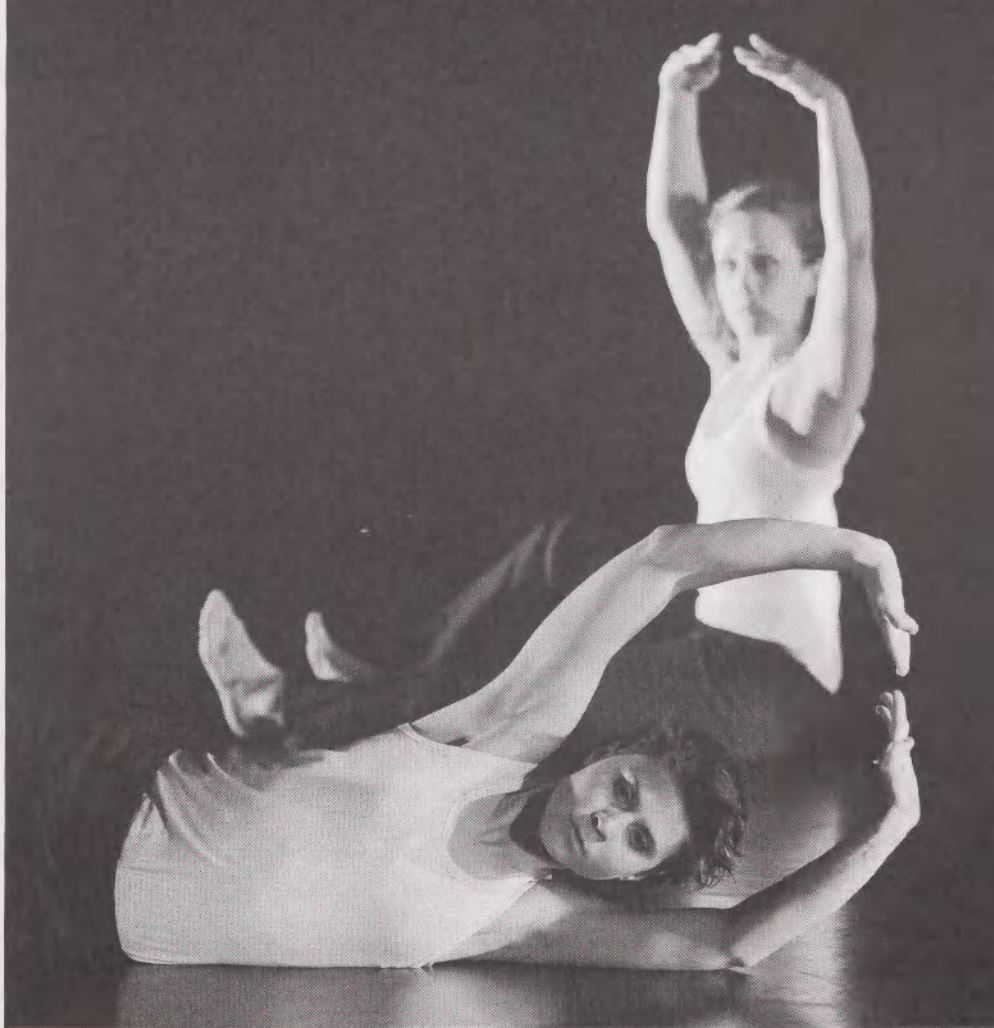
ÍGY JÁR AZ, AKI A TÁVOLI ISMERETLEN HANGTÓL MEGIJED

A West Balkán színháztermének sarok felé ívelő, hatalmas téróriása, a játék- és nézőtér befejezetlensége az első benyomás zavarba ejtő idegensége után kevésbé stílustalanságként, mint inkább lehetőségként, valamiféle eldöntetlen kérdés-ként kezd hatni, miközben a falak szűrkesége, a tér horizontális tágassága, a technikai apparátus színvo-

nala nyilvánvalóan meghatározó eleme mindannak, aminek helyül kínálkozik. Még nem hely, már nem tér, hatalmas, csendben várakozó hodály. Két nagyméretű díszletelem árválkodik a túlméretezettnek ható játéktéren, miközben egy zenészhármás a hangszereivel bíbelődik. Nehezen elképzelhető, hogy mi lesz mindebből, ma, itt.

A Forte Társulat hosszabb lélegzetvételű darabjaival évek óta rendre fajsúlyos irodalmi anyagokhoz nyúl: Wedekind, a *Kalevala*, Dürrenmatt, Beckett. A formanyelvi következetesség és az ebbe tökéletesen illeszkedő ötletek mellett ez a szövegbeli művesség az, amely Horváth Csaba legújabb koreográfiáinak tartását és nagyrészt magával ragadó lendületét biztosítja. A *Pancsatantra* állatmeséi ugyanezt a feladatot ma nem képesek ellátni. A szöveg újszerű mondatfűzései, a számunkra néhol bizarrnak tűnő történetek, az esetenként bugyuta, máshol kifejezetten etikátlan végkövetkeztetések fokozott figyelmet igényelnek a befogadótól, így az előadás mozgásos síkjára alig marad szellemi muníciója. Összekötő elem nélkül a színtéren jelentős részben csupán mesebeli alakok, képzeletbeli figurák, történetek folyamatos kiválása, elkülönülése, majd minden intellektuális izgalom nélküli újabb zavaros konstellációkba olvadása történik. Az *Így jár az, aki a távoli ismeretlen hangtól megijed* más részei ötletes vagy éppen kevésbé ötletes játékok egyes mesékkal, amely játékokat sem eredetük, sem nagyon kevésbé világos eredőjük nem képes egyben tartani. Az előadás nem látszik szólni semmiről, ami annak ellenére jól észlelhető nézőtéri unalommal jár, hogy egyes jelenei önmagukban izgalmasak és gondolatébresztők. Az irányok és kapcsolatok nélkülinek ható jelenetfolyam egyiként nyeli el Andrásy Máté vak elefántját, Krisztik Csabát teljes egészében, de ifj. Zsuráfszki Zoltán magyar zugvirtuskodást kinevettető színpadi figurája vagy éppen a maszkká átalakuló vendéghajak sem kerülnek el szomorú sorsukat, miként a mesebeli halak, hüllők, madarak és emlősök, valamint a további alkotói ötletek sem, előadóstul, szövegestül, szőröstül, bőrostül.

Mindez két, bordó-fekete enteriőroket mintázó képekkel díszített, harmonikaszerűen nyitható szerkezet előtt zajlik, amelynek egyik fontos logisztikai feladata a játéktéri mozgalmasság, a gyakori színről és színre lépések, a takarások térbeli szabályozása. Milorad Krstić díszlete ennél a prózai feladatkörnél nemigen teljesít többet. Az in-



Sipos Vera és Kopeczny Kata

Andrásy Máté, Krisztik Csaba és Vati Tamás

Koncz Zsuzsa felvételei



tellektust kevésbé megmozgató szerkezetek állandó nyitása-csukása, az előadók általi átrendezése amolyan kellemetlen mellékkörülményként változó intenzitással, de folyamatosan zavarja az előadást. Ennek esik áldozatul az est utolsó, egyik legszebb jelenete, amelyben Blaskó Borbála színpadi lényének, mozgásának minden artisztikus súlya, szépsége és csúfsága is kevés a figyelem ébren tartásához, míg a játéktér lassacsokán, kimódolt természetességgel átrendeződik a befejezéshez.

A színpadi történések mozaikosságával való kényeszerű, ebben az esetben energiapazarló foglalatosság a zenére való odafigyelést is nagymértékben megnehezíti. Dresch Mihály, Ajtai Péter és Miklós Szilveszter zenei jelenléte talán akkor hallatszik ki az előadásból először, amikor a darab második harmadában az addigi, minimum tizenkét hangból álló dzsessz egységesebb zenei képlet, a magyar fül számára ismerős, otthonosabb pentatónia váltja fel egy kis időre.

Stílusukat, szuggesztív karakterességüket mind a társulat egésze, mind a tagok magukon hordozzák ma is. Ifj. Zsuráfszki Zoltán zökkenőmentesen illeszkedik a csapatba TranzDanzból kölcsönzött, törekeny fizikumú, szeretni valóan önironikus színpadi figurájával. Ahogy Kopeczny Katalin is, aki bár színpadi méltóságával kissé kilógni látszik a Forte Társulat „hivatásos bohócai” közül, de mozgásának komorabb esztétikumával helyenként izgalmas belső ellenpontjává tud válni.

A görög-keresztény nyugati kultúra művészetideálját legszemléletesebben Pügmalión mítosza példázza. Egy olyan szobor története, amelybe hibátlan szépsége miatt beleszeret az alkotó, és amely az istenek jóindulata következtében ezután művésziből földi, profán életre kel. Pügmalión Keletről nézve bukástörténet. A keleti ideál egy olyan tökéletes festmény, amelybe az alkotó az alkotás végeztével képes belesétálni. Szemünkben ez furcsa alkotói hóbort, élet-szerűtlen, idealista fantazma (noha nem kevesen tettünk ilyen képzeletbeli utazásokat gyermekkorunkban). Az előadás utolsó mozzanata, amikor Blaskó Borbála és Vati Tamás belesétál a színpadi díszlet könyvszerűen kinyíló szerkezetébe, akár erre a keleti szemléletre, akár az ezzel szemben való értetlenkedésünkre vagy valami más intellektuális táplálékra is vonatkozhatna, azonban ahogy a díszlet nem tud több

lenni mozgatható, festett paravánoknál, úgy ez a befejezés sem több, mint egy ötletes, ám szinte teljesen érthetetlen csattanó.

A Forte Társulat magas színvonalú munkáival, formai karakterességével az utóbbi években kiemelkedni látszik a prózai színház és a kortárs tánc határvidékén formálódó hazai együttesek közül, s mára elérte, hogy önmaga mércéjévé vált. Ezt a mércét eléggé magasra emelte a *Csak a felhők*, a *Fizikusok* és a két *Beckett-át-dolgozás*. Az *Így jár az, aki a távoli ismeretlen hangtól megijed* korántsem értéktelen munka, bármelyik kőszínházban megállná a helyét. Izgalmas, látványos és elgondolkodtató történetek szövődéke egy túlméretezettségében atmoszférateremtő térben, egy zavaróan plakátszerű díszletszörmény, élő zenekíséret mellett. A játsszók szépek vagy éppen rondák, de egyként karakteres, erős színpadi figurák. A mozgásokon ott a jól ismert, szakmai körökben gyakran szegényesnek jellemzett Horváth-billog – most egy kicsit kevesebb színpadi ötlettel. Ezúttal nem érik el a saját maguk általította mércét.

Az *Így jár az, aki a távoli ismeretlen hangtól megijed* működik, megy, zakatol, néha nagyokat pöffen, nyikorognak a kerekek, színes is, fémes is, az ember szívesen nézegeti, de nem akarózik felszállni rá, mivel nem tudja, honnan jött, merre megy, és hogy egyáltalán ez most a Nyugati-e vagy a Keleti. De miután hazamegy, és kényelmesen elheveredik az ágyában, joggal mondhatja, hogy lám, így jár az, aki a távolból jött ismerlentől megijed.

ÍGY JÁR AZ, AKI A TÁVOLI ISMERETLEN HANGTÓL MEGIJED (Forte Társulat, West Balkán)

Zeneszerző: Dresch Mihály. **Díszlet:** Milorad Krstić. **Jelmez:** Benedek Mari. **Fény:** Payer Ferenc. **Rendező-koreográfus:** Horváth Csaba. **Színészek:** Andrassy Máté, Blaskó Borbála, Kádas József, Kopeczny Kata, Krisztik Csaba, Simkó Katalin, Sipos Vera, Vati Tamás, ifj. Zsuráfszki Zoltán. **Zenészek:** Dresch Mihály, Ajtai Péter, Miklós Szilveszter.

2011 szeptemberétől **színháztudomány mesterszakot** indít a Károli Gáspár Református Egyetem Bölcsészettudományi Kara (Budapest, Reviczky u. 4.), nappali és levelező, államilag támogatott és költségtérítéssel formában.

JELENTKEZHET: aki a bölcsészet-, a társadalomtudomány vagy a művészet területén főiskolai vagy egyetemi diplomával rendelkezik. A szakon országosan (el)ismert szakemberek, a színházi szakma neves képviselői tanítanak. Jelentkezni 2011. február 15-ig lehet, a www.felvi.hu oldalain részletezett módon. Bővebb információ a KRE Színháztudományi Tanszékének honlapján olvasható, amely a www.kre.hu-ról érhető el. További tájékoztatás kérhető a szitu@kre.hu e-mail címen.

Imre Zoltán

Nemzetiszínház- elképzelések európai kontextusban

PESTI MAGYAR SZÍNHÁZ, 1837¹

[...] A nemzeti színház „alulról” vagy „felülről” létrejövő elképzelését nemcsak egyének és/vagy társadalmi csoportok hasznosították önmaguk színpadi reprezentációjához (a francia Théâtre National Populaire mozgalom, illetve az amerikai Federal Theatre Project [1935–39]), hanem teljes nemzetek (Franciaország, Dánia, Svédország és Németország) vagy birodalmak (Oroszország, Ausztria és Nagy-Britannia) egyesítésének eszközeként is felhasználták. A nemzeti színház mibenlétét érintő vita és az adott ország nemzeti színházának létrehozása azonban a mindenkori elnyomó és idegen hatalom kontextusában is lezajlott (Lengyelország, Magyarország, Románia, Horvátország, Norvégia, Szerbia, Írország és bizonyos tekintetben Skócia).² Ezekben az országokban a nemzeti színház létrehozásának célja a nemzet egyesítésének és megőrzésének (idealisztikus) reprezentálása és az elnyomókkal szembeni ellenállás egyik lehetséges terepének a kialakítása volt. A nemzeti színház szerepét abban látták, hogy általa felmutassák és később pedig fenntartsák a nemzet (gyakran egységes) képzetét, a (gyakran fixált és szinguláris) nemzeti identitást, a (gyakran homogén és domináns) nemzeti kultúra elképzelését és a nemzetállam virtuális megjelenítését.³ [...]

A Pesti Magyar Színház 1837-ben

A XIX. századi nemzetállamok kialakulásának gyakorlati előfeltevéseit vizsgálva Eric J. Hobsbawm *A nacionalizmus kétszáz éve* című munkájában azt állította, hogy azok a népek, amelyek nem rendelkeztek történetileg független területtel és önálló közigazgatási intézményekkel, hiányukat kulturális gyakorlatok és intézmények révén pótolták.⁴ A XVIII–XIX. század fordulójára körüli magyar kontextusban a kulturális gyakorlatok és a szemiotizált intézmények kiemelkedően fontosnak mutatkoztak, mivel Magyarország a Habsburg Birodalom részeként létezett csupán.⁵ A nemzeti nyelv fontosságát a nyelvújítási mozgalom már a XVIII. század utolsó harmadában felismerte. Ennek következtében a vezető magyar értelmiségiek „felülről” modernizálták

a magyar nyelvet, hogy a kortárs jelen elképzeléseit is kifejezhesse. Mivel a (modernizált) magyar nyelv (virtuális) kapocs lehetett a virtuális nemzetközösség tagjai között, a kortársak hamarosan a nemzet „túléléséért” vívott „küzdelem” egyik „főszereplőjének” tekintették. Mi több, a nemzeti irodalom létrehozása által a nyelv a mitikus nemzeti múlt és az áhított jövő letéteményeseként is funkcionálhatott.⁶ E felfogás eredményeként jelenhetett meg a nyelv a „nemzet színpadán” úgy, mint a „nemzethalál” elkerülésének egyik alapvető eszköze és záloga.

A nemzeti irodalom létrehozásával a nyelvet egyrészt a mitikus nemzeti múlt és az áhított jövő letéteményeseként definiálták, másrészt viszont, mivel a hivatalos nyelv a latin volt, de széles körben használták a németet, illetve az arisztokrácia körében a franciát is, a magyar nyelv megújítását és a nemzeti irodalom kialakítá-

¹ Részlet *A nemzet színpadra állításai: Nemzetiszínház-elképzelések európai kontextusban* c. hosszabb tanulmányból, lásd www.szinhaz.net. A jelen szöveg a Pesti Magyar Színházról szóló korábbi tanulmányom átdolgozott, kiegészített változata.

² 1837-ben a Pesti Magyar Színházat (csak 1840-től Nemzeti Színház) a Habsburgok ellenében hozták létre, miáltal az újdéki Szerb Nemzeti Színházat a magyar dominancia ellenében alapították 1861-ben. Lásd PÓTH 1981, 8–20.

³ A részletes elemzést a korai nemzetiszínház-alapítási kísérletekről Kelet- és Észak-Európában lásd SENELICK 1991.

⁴ Lásd HOBBSAWM 1999, 50–53.

⁵ A magyar feudális nemzetgyűlés 1723-ban elfogadta az osztrák örökös tartományok és a Magyar Királyság elválaszthatatlan és elszakíthatatlan kapcsolódását („*invisibiliter ac inseparabiliter, invicem et insimul*”), és azt is, hogy külső támadás esetén egymást kölcsönösen megvédik. Cserébe Magyarország megtarthatta kvázi-független adminisztratív intézményeit. Ezeket az intézményeket azonban alárendelték az uralkodónak, és különböző városokban helyezték el őket: a Kancellária Bécsben, a feudális országgyűlés (Diéta) Pozsonyban, a Helytartótanács pedig Budán székelt. A politikai jogokat kizárólag a nemesség gyakorolta a Diétán és a megyei gyűléseken. A külpolitika, a hadügy és a pénzügy az uralkodó irányítása alá tartozott, aki a politikai helyzettől függően arról is dönthetett, hogy összehívja vagy éppen feloszlatja az országgyűlést. Mivel a monarchia többnemzetiségű közösséget foglalt magában, az uralkodó a különböző etnikumok egymástól eltérő törekvéseit saját céljainak érvényesítésére használta fel. Az intézményi szerkezetet és a politikai viszonyokat a magyar nemesség megerősítette az 1791-es, majd az 1825-ös országgyűlésen, és változatlanok maradtak egészen 1848-ig. Lásd BERTENYI-GYAPAI 1997, 305–307. és 323–347.

⁶ A színház, a nyelv és az irodalom kapcsolatáról az észak- és kelet-európai országokban lásd SENELICK 1991, 1–16.

sát a kortársak, különösen az osztrák cenzorok az osztrák politikai vezetés, illetve az osztrák, német és francia kulturális hatások elleni passzív rezisztencia jeleként is értékelték.⁷ A magyar nyelv a XVIII. század utolsó harmada óta (mindmáig) megtartotta ezeket a funkciókat, a nyelv fontosságát pedig akkor hangsúlyozták/hangsúlyozták igazán, amikor Magyarország területi integritását, szuverenitását, illetve kulturális örökségét érte, éri vagy érheti (vélt vagy valós) támadás.

A nyelv és az irodalom mellett – gyakran velük összefüggésben – tárgyak, kulturális és polgári intézmények, illetve helyszínek is szimbolikus eszközzé vagy az „emlékezet helyszínévé” alakulhatnak át, és ezek az eszközök/helyszínek a nemzeti múlt és jelen szimbolikus jelölőiként szemiotizálódnak. A magyar nemzet létrejöttékor olyan intézményeket, mint a Nemzeti Múzeum és Könyvtár (1802, 1808), a Tudományos Akadémia (1825) vagy akár a Lánchíd (1842–1848) – nyilvánvaló gyakorlati és modernizációs funkcióik mellett –, emlékműveknek tekintették, amelyek méretük, szerkezetük, díszítésük és nem utolsósorban elhelyezkedésük révén a nemzetnek és az alapítóiknak erejét és értékeit fejezték ki. Ezek közé a Pest-Budán újonnan alapított intézmények közé tartozott a Pesti Magyar Színház (1840-től Nemzeti Színház) is, melyre a kortársak úgy tekintettek, mint azoknak a kulturális performanszoknak egyik lehetséges helyszínére, amelyek révén a színpadon és a színpadon kívül kifejezhető a nemzet nagysága, büszkesége és vágyott függetlensége is. Ebből következik, hogy a Pesti Magyar Színház (gondolata és intézménye) létrejötté óta összekapcsolódott a politikával, különösen a nemzeti politikával.

A XVIII. század utolsó negyedére Pest-Buda gazdasági jelentősége megnövekedett. Ehhez még hozzájárult, hogy II. József az osztrák birodalmi adminisztráció egyik központjává tette a Kancellária és a Helytartótanács Budára helyezését. 1835-re Pest-Buda lakosságának száma meghaladta a hatvanötezeret, amelynek viszont csupán egyötöde volt magyar anyanyelvű, a többség alapvetően német és különböző szláv népcsoportokhoz tartozott.⁸ Bár Pest-Budát ekkorra már a kortárs magyarok az ország fővárosaként tartották számon, legitimált kultúrája és széles körben beszélt nyelve azonban a német volt.⁹ Ez a helyzet kulturálisan abban tükröződött, hogy a különböző német nyelvű újságok mellett 1812-ben egy új német nyelvű színházat nyitottak Pesten – Pesti Német Színház néven –, amely háromezer-ötszáz fő befogadására volt képes, mialatt Budán már 1789 óta többé-kevésbé folyamatosan működött egy másik német nyelvű színház, a Várszínház.¹⁰ Ebben a kontextusban a várható alacsony nézőszám miatt magyar nyelvű színház üzleti vállalkozásként nem üzemelhetett.¹¹ Ennek következtében a színház saját legitimációjáért és anyagi biztonságáért a nemzeti politikába ágyazódott, cserébe viszont politikai célokért, politikai intézményként (is) működött.¹² Bár nem minden politikai utalás fogalmazódhatott meg nyíltan a színházról szóló vitákban a politikai elnyomás és a cenzúra miatt, ezek szimbolikusan megjelentek az irodalomban, a színpadon, valamint a színház nevében is: Pesti Magyar Színház.

A lehetséges nyílt vagy éppen rejtett politikai célok mellett a színház elsősorban kulturális intézményként

működött. Mivel a magyar nyelv megújítása fontos szerepet játszott mind a reformkor mindennapi életében, mind a nemzet „túlélése” szempontjából, a nemzeti színház funkciói között szerepelt a nemzeti nyelv nyilvános használata, terjesztése és fenntartása. Ezt magyar nyelvű eredeti darabokkal, fordításokkal és adaptációkkal, később pedig a nemzeti repertoár kialakításával és folyamatos műsoron tartásával érték el. A nemzeti színház egyik fő feladatát a nemzeti tragédia megtalálásában látták. Olyan nemzeti tragédiára volt szükség, amellyel egyrészt a valaha dicső magyar múltat artikulálhatták, és azt az áhított magyar függetlenségre vetíthették, másrészt pedig az etnikai csoportok (szerbek, horvátok, románok, szlovákok és mások) fölötti dominanciát is fenntarthaták és legitimálhatták.¹³

A nemzetiszínház-elképzelésben a politikai és a kulturális funkciók gyakran társadalmi és morális funkciókkal is összekapcsolódnak. Így történt ez a reformkorban is, amikor a kortársak véleménye szerint a színháznak mintákat kellett adnia a „jó” magyar polgár/hazafi jellemzőire. Egyben fel kellett készítenie a nézőt azokra a szerepekre is, melyek a megreformált és modernizált kapitalista társadalomban várnak rá, megtartva természetesen nemzeti karakterüket és identitásukat. Emellett szintén a színház feladata volt, hogy a kortárs tematikájú hazai és külföldi drámák előadásán keresztül bemutassa a kortárs divatot, szokásokat és viselkedésmódokat, illetve az aktuális politikai és társadalmi

7 A nemzeti nyelv ügye alapvetőnek tűnik a XIX. század során alakult nemzeti színházaknál, de vannak XX. századi kivételek is. A Finn Nemzeti Színház (1902) svédül játszott, az ír Abbey Theatre (az ún. Ír Nemzeti Színház, 1904), a National Theatre of Scotland (2006) és a National Theatre Wales (2010) pedig angolul. Ez azt mutatja, hogy nemzeti színház alapításához nem elég csupán a nemzeti nyelv ápolásának a funkciója.

8 Lásd például VISZOTA 1938, 64–68.

9 „A Magyar Királyság alattvalóinak fele nem magyar volt. A jobbgyoknok is csupán az egyharmada volt magyar nyelvű. A 19. század elején a felső arisztokrácia tagjai franciául vagy németül beszéltek, a középnemesség a latint keverte magyarral, illetve szlovák, szerb és román kifejezésekkel, valamint köznyelvi némettel.” (IGNOTUS 1972, 45–46.)

10 A XIX. században a kelet-európai nemzeti színházak megalakulása általában interkulturális környezetben zajlott, amely különböző etnikai populációkon és eltérő színházi életen alapult. Az előbbi annak a következménye volt, hogy minden egyes országban különböző etnikai csoportok éltek együtt évszázadok óta a hódítások és a migráció következtében. Az utóbbit részben a külföldi utazó társulatok (német, francia, olasz és angol), részben az állandó jelleggel működő idegen nyelvű társulatok, részben pedig a különböző nemzeti nyelvű állandó színtársulat megalapítására irányuló kísérletek jellemezték. Ez a színes színházi élet gyakran a helyi (középkori) hagyományokra, az iskolai színjátszásra és az arisztokrata udvari színházra épült. Lásd SENELICK 1991; MÁLYUSZNÉ 1974, 479–480.; HONT 1972, 238–250., 409–434. és 680–754.; CSATO 1963, 12–14.; CERNY 1973, 7–8. és ALTERESCU 1983, 11–32.

11 Ezt bizonyítják Pest-Budán az állandó magyar nyelvű színjátszást meghonosítani kívánó kísérletek is. Az első hivatásos magyar nyelvű társulat Kelemen László vezetésével 1790-ben megszaktitásokkal a Rondellában (1774), majd 1792–1795 között folyamatosan a Reischl-féle színházban (1784) játszott. A Vida László (1807–1813), majd a Kulcsár István által (1813–1828) vezetett második magyar nyelvű színtársulat is csak 1815-ig játszhatott először a Reischl-féle színházban, majd 1812–1814 között a Rondellában. Végül azonban ők is vidékre kényszerültek.

12 Bár a Pesti Magyar Színházat részvénytársaságként működtették, az első évek súlyos gazdasági problémákkal zárultak. Ennek kompenzálásaként a feudális országgyűlés újrakeresztelte a színházat 1840-ben Nemzeti Színházra, és állandó állami támogatással is ellátta. Ennek eredményeképpen a Nemzeti Színház az egyik legkorábbi példájává vált a nemzeti szubvencióval működő intézményeknek.

13 Ezt a funkciót tölti majd be az 1840-es években a *Bánk bán*, melynek előadása az 1848-as szabadságharc bukása után az emlékezet terévé alakult, különösen a két világháború közötti időszakban.

nézeteket.¹⁴ Építését és a megnyitásától számított három évet leszámítva a Nemzeti Színház legitimitása és anyagi biztonsága az országgyűlésben hatalmon lévő politikai erő (anyagi és politikai) támogatásától függött, következésképp a magyar Nemzeti Színház politikai intézményként is működött. A Nemzeti Színház a nemzeti identitás kialakításának és fenntartásának eszköze volt, mivel magyar nyelven játszott, a (feltételezett) magyar (nemzeti) karaktert állította színpadra, illetve a közössé formált nemzeti múltat jelenítette meg. Mivel a színházat már a reformkorban is multifunkcionális nemzeti intézményként képzelték el, és nyilvános emlékműként értelmezték, különösen fontos volt, ki építeti fel, hol és mikor.

A színházépítés körüli aggodalmak

Peggy Phelan *Holtat játszani a kőben – avagy mikor nem rózsá a Rózsa?* című tanulmányában, az építészeti és a színház kapcsolatát vizsgálva, Denis Hollier-ra hivatkozott. Hollier szerint az építészeti „feltalálását” a halál megtevesztésének és elfelejtésének vágya motiválta: „az emlékmű és a piramis ott áll, ahol valamilyen helyet kell elfedniük, űrt kell betölteniük, mégpedig azt, amelyet a halál hagyott hátra. A halál nem jelenhet meg, és nem kaphat helyet: hadd fedje hát el, hadd foglalja el helyét a sír. [...] Van, aki holtat játszik, hogy ne jöjjön el a halál.”¹⁵

Hollier nyomán Phelan arra a következtetésre jutott, hogy az építészet jelentős szerepet játszik annak a stratégiának kialakításában, amellyel az ember úgy élheti túl teste elenyészését, hogy a bomló test rémképét szilárd emlékművekbe, azaz szobrokba, obeliszkekbe, illetve épületekbe – legyen az sírhely vagy piramis – helyezi át. Ezért politikai, kulturális, társadalmi és morális szerepe mellett egy színház felépítésének implicit ontológiai funkciója is van a halállal, az elmúlással szemben. Ebben az értelemben a színházépület a múlt és a jelen számára létrehozott szilárd emlékmű: olyan helyszín, ahol a múltra emlékezve „a túlélők [például egy nemzet tagjai] teremtenek maguk számára identitást”.¹⁶ Ezzel párhuzamosan a színházépület olyan helyszín is, ahol kőbe vésvé manifesztálódhat egy adott nemzet identitása és építetőinek ideiglenes személyisége. Azaz olyan helyszíneként értelmezhető, ahol egy nemzet virtuális valósága fizikai és vizuális manifesztációkká alakítható át, ahol egy nemzet, illetve a színház és a nemzet építetőinek ideiglenessége túlélheti a halált, és mintegy állandóságra tehet szert.¹⁷

A színház mint emlékmű-elképzelést a XVIII. századi felvilágosult gondolkodás által élesztette újjá, hogy összekapcsolta a rendezett városi tér és a racionalizált társadalom elképzelését. Míg az olasz reneszánszban a színházat magántulajdonnak tekintették, a XVII. és XVIII. századi felvilágosult abszolutista uralkodók, felismerve a színházban rejlő lehetőségeket, illetve az alapító nevét megörökítő lehetséges kulturális és politikai implikációkat, a színházat nyilvános emlékművé avatták.¹⁸

Az első ilyen nyilvános emlékmű Nagy Frigyes 1745-ben megnyitott Berliini Operaháza volt. Annak érdekében, hogy királysága kultúráját nemzetközi hírűvé tegye, számos más rendelkezése mellett racionalizált, ideális városként építette újjá Berlint, hatalmas utakkal, terekkel és olyan nyilvános épületekkel, mint az új palota, az

akadémia és az operaház.¹⁹ Erőfeszítéséből az is látható, hogy az építészet nemcsak a halál és a pusztulás elleni harccal kapcsolható össze, hanem a hatalom kifejezésével és vizualizációjával is. Amint azt Marvin Carlson megfigyelte, „a harmonikusan konstruált városrészek szerzőik erejét idézik fel a megfigyelőben, kiemelve, hogy egyedül és csakis egyedül a ráció határozza meg jellemzőiket – rendet, szimmetriát és központi elrendezést mutatva”.²⁰ Ennek eredményeképpen a XVIII. század végén újjáépült európai városokban a politikai és kulturális jelentéseket hordozó, nyilvános emlékműként értelmezett színház alapvető tényezővé vált. Ez a mozgalom Pest-Budát az 1800-as évek körül érte el, amikor császári parancsra József nádor Pest belvárosának újjáépíttetése és a Pesti Német Színház (1808–1812) felépíttetése céljából megalapította a Királyi Szépitő Bizottságot.

A színház kulturális, morális, társadalmi és politikai lehetőségeit a magyarok is felismerték.²¹ Már 1790 óta valamennyi országgyűlésen felvetődött – természetesen a nyelvkérdéssel összefüggésben – a Pesten létesítendő állandó magyar színház terve, de megvalósítása különböző okok miatt újra meg újra meghiúsult. Az 1830-as országgyűlésen a rendek előírták a magyar nyelv használatát a közigazgatásban és a törvényhozásban, illetve kidolgozták a Magyar Tudós Társaság alapszabályait. A színház építésének szempontjából ez azért volt fontos, mert a Társaság alapszabályának 5. pontja a magyar nyelv támogatása és terjesztése érdekében kimondta a nemzeti játékszín létesítésének szükségességét. Egy évvel később, 1831-ben Pest vármegye küldöttei is létrehozták „a honi nyelv terjesztésére ügyelő küldöttséget”, és egyúttal megbízták Széchenyi Istvánt, hogy dolgozzon ki részletes tervet az állandó színház felépítésére. Széchenyi szerint, amint azt a *Magyar játékszínről* (1832) című röpiratában részletesen kifejtette, a létesítendő színháznak országos intézményként, részvénytársasági alapon, de az országgyűlés támogatásával kell működnie. A színház helyszínéül a Duna-parti József piacot – a későbbi Magyar Tudományos Akadémia helyét – ajánlotta, és megépítéséhez az általa ismert udvari színházak és operaházak mintáit javasolta.²²

Pest vármegye vezetői azonban nem voltak megelégedve Széchenyi tervével, mivel a színház irányítását saját ellenőrzésük alatt szerették volna tartani.²³ 1835 augusztusában Pest vármegye nevében Földváry Gábor alispán megkezdte egy ideiglenes színház építését. 1835 októberében Széchenyi, aki nem adta fel egy, az országgyűlés által támogatott állandó színház építésének tervét,

¹⁴ Lásd például KERÉNYI 1990, 259–263. és KERÉNYI 1999, 40–42.

¹⁵ Hollier-t idézi PHELAN 1999, 48.

¹⁶ Kosseleket idézi ASSMANN 1999, 63.

¹⁷ A budapesti Nemzeti Színház bontásainak története mintha éppen az ellenkezőjére hívná fel a figyelmet.

¹⁸ Lásd CARLSON 1989, 72–73.

¹⁹ CARLSON 1989, 73–75.

²⁰ CARLSON 1989, 73.

²¹ A magyar Nemzeti Színház alapítására vonatkozó utalás először Frenel István német nyelvű pamfletjében jelent meg 1779-ben.

²² SZÉCHENYI 1832.

²³ Mint azt Kerényi Ferenc megjegyezte, a vármegye demokratikusabb színházbelsőket keresett, s ezért „a forradalom utáni [párizsi] népszínházak terveit hozatta meg, ahol a közönség – a páholyok publikuma is – egyetlen közös előcsarnokból indul helyére, majd ugyanígy távozik a színházból. A Pesti Magyar Színház valóban ilyen elrendezésű, úgynevezett Odéon-típusú játékszín lett” (KERÉNYI 2009).

a nádortól megkapta a Duna-parti telket. Eközben Pest városa is bejelentette tervét a színház felépítésére egy harmadik helyszínen, ezt azonban a nádor utasítására a városi tanács elvetette. 1836 februárjában a megye által megkezdett építkezést négy hétre felfüggesztették, hogy az országgyűlés dönthessen a nemzet számára építendő állandó színház ügyében. Mivel az országgyűlés felső táblája elutasította az állandó színház építésének tervét, a vármegye elrendelte az építkezés folytatását. A felsőház döntése után a vármegye terve kapta meg a nemzet (morális és anyagi) támogatását, amely – miután az uralkodó feloszlatta az országgyűlést, és a reformellenzék képviselőit bíróság elé állította, majd bebörtönöztette – jelentősen felerősödött.²⁴

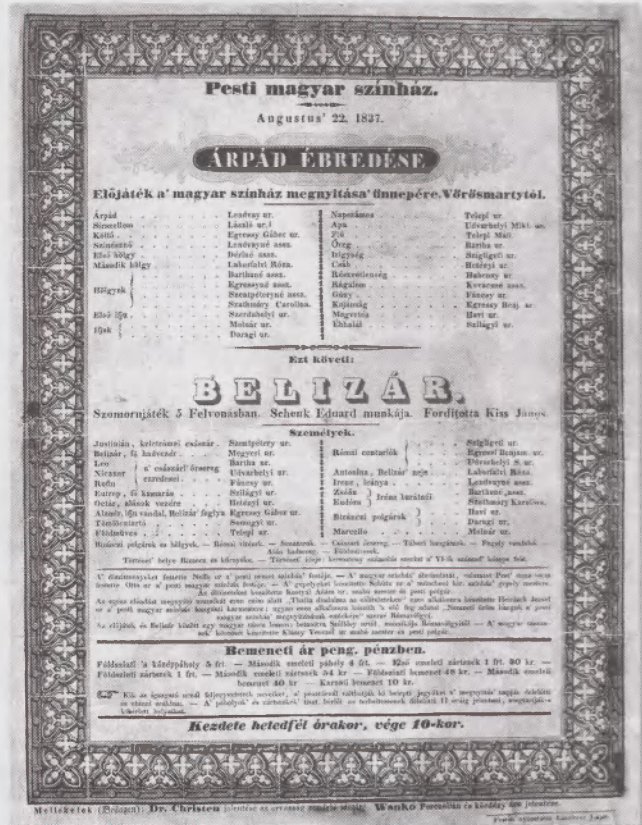
A nemzeti színház 1790 és 1837 közötti megvalósításának folyamata híven tükrözte az eltérő csoportoknak a hatalomért vívott harcát, saját reprezentációjuk megfogalmazására fenntartott igényét, a Habsburg Birodalommal és magyarországi képviselőivel szemben tanúsított ellenállást, valamint a színház intézménye ellen irányuló előítéleteket. A Pesti Magyar Színházat végül Pest megye Színházi Bizottsága építtette fel, támogatta és ellenőrizte. A színház megmutatta a Pest megyei középneveltség erejét, cserébe viszont a színházat és a színház programját a középneveltség a polgári reformok és a liberális politikai nézetek népszerűsítésére használta. Mi több, a színház volt az egyetlen olyan médium, amely a színpadon és a nézőtérén egyaránt egybegyűjthette a társadalom különböző rétegeit, és nemzetként jeleníthette meg őket. Amint azt Vörösmarty a színház nyitó előadásáról szóló kritikájában meg is jegyezte: „A közönség [...] tiszta hazafi örömeiben egészen elmerült. [...] De e' zajtalanságban ámulat, mély érzelmek s egy magát becsülő népnek méltósága volt.”²⁵

Bár a színház, de főleg a nézőtér az áhított nemzet egységes *testét* mutatta, az épület elrendezése és beosztása a társadalmi, politikai és kulturális különbségekből adódó különválasztást is kifejezte, és láthatóvá is tette.²⁶ Ebben az értelemben a színházat a társadalmi, politikai és morális ellenőrzés színhelyének tekintették, amely a befogadás és kizárás elvén alapult. Így a színház a hatalom és a legitimitás területén formálódott, s működésének a következő kérdésekre is választ kellett adnia: Milyen reprezentációk kaphatnak színpadot, s melyeket kell eltörölni? Kinek az elképzelése jelenhet meg hivatalosan, és kié lesz kizárva? Kinek a történetére és történelmére fognak emlékezni, és kié lesz elfeledve? A társadalmi, politikai és kulturális élet mely képzetei jelenhetnek meg, s melyek marginalizálódnak? Milyen hangok szólalhatnak meg, s melyek hallgathatnak el? Ki kit reprezentálhat, s milyen alapon döntenek erről?

A színház mint folyamat – a nyitó előadás

Fentebb idézett tanulmányában Phelan arra is utalt, hogy az építészet implicit módon kapcsolódik a színházhoz, vagyis az álcázás művészetéhez: „[A] színház maga az a hely, ahol a halál is játékra kényszerül, színdarabbá válik.”²⁷ A színház létrehozásának nemcsak a halállal, hanem az *élettel* szemben is van implicit ontológiai funkciója.

A Pesti Magyar Színház színpadán 1837. augusztus 22-én pontosan ez történt. A nyitó előadás játszott a ha-



lállal – a halál játékra kényszerült, és színdarabbá vált. Az ünnepi est magyar táncokból, zenékből, dalokból, Eduard von Schenk németből fordított melodramájából,²⁸ a *Belizárból* (1828) és Vörösmarty *Prológusából*, az *Árpád ébredéséből* állt.²⁹ Vörösmarty művében Árpádot, a hódítót, a független Magyar Királyság területének

²⁴ Lásd SZEKÉR 1989, 23–37.; VÖRÖSMARTY 1969, 363–371.; VÖRÖSMARTY 1971, 537.; és BERTENYI és GYAPAI 1997, 343–347.
²⁵ VÖRÖSMARTY 1969, 66.

²⁶ Azokban az országokban, amelyekben a királyság intézménye erős volt (Németország, Oroszország, Osztrák–Magyar Monarchia), a nemzeti intézményeknél, mint a Nemzeti Színház vagy a Királyi Operaház, a királyi páholyt a színpaddal szemben, az első emeleten, a többi páhollyal körülvéve helyezték el. A királyi páholytól való távolság szimbolikusan mutatta a társadalom legerősebb elemétől való gazdasági és politikai távolságot. Mivel az előadás, a színpad elrendezése és a nézőtér beosztása is az uralkodó nézőpontjából szerveződött, a királyi páholy helyei voltak a legjobbak a nézőtérben. Innen az uralkodó tökéletesen láthatta mind az előadást, mind pedig a nézőket, kifejezve, hogy tekintete mindig alattvalóin nyugszik a színházban és jelképesen a valóságban is. A királyság gazdasági és politikai ereje megelégedte az uralkodónak, hogy vezető szerepet tölthessen be ezekben a társadalmakban, és ez a hatalom reflektálódott a nézőtér elrendezésében. Sőt a király a nemzeti intézményeket anyagilag is támogatta. Pest-Budán azonban a színházat Pest vármegye építtette, és az uralkodó reprezentánsa, József nádor nem igazán támogatta. Ennek következtében a királyi páholyt nem fejezték be időben, s az intézményt anélkül nyitották meg, hogy a nádor meghívták volna.

²⁷ PHELAN 1999, 48.

²⁸ A Pesti Magyar Színház nyitó előadása előtt az újságok megpróbálták kitalálni, vagy inkább sugallni próbálták a magyar történelem hőseiről szóló lehetséges nyitó darabokat. Ebben a nemzeti nyelven íródott dráma keresése teljesen nyilvánvaló. Amint azt a *Rajzolatok* kritikusa meg is jegyezte: „szörnyen terhelé a jelen voltak szíveit azon szomorító gondolat, hogy egész Európa kigúnyoland bennünket e fonák válsztásért. Évezredig készült magyar nemzeti színház, s németből fordított *Belizár*-ral nyitjuk meg” (idézi VÖRÖSMARTY 1971, 552.). A nemzetközi szegény mellett azért ne felejtjük el a szigorú osztrák cenzúrát sem.

²⁹ A *Belizár*t Eduard von Schenk írta, és Kis János fordította magyarra. A korban a darab nagyon népszerűnek számított, a Pesti Német Színház is gyakran játszotta látványos és gazdagon díszített produkcióját. A történet a VI. századi Bizáncban játszódik, s a győztesen hazatérő Belizár tábornoknak a feleségével való magán- és az uralkodó-

kijelölőjét, a hét törzs mitologikus vezérét és az első magyar királyi ház megalapítóját – ezek mind a Hobsbawm és Assmann által említett nemzeti legitimációhoz szükséges kritériumok – támasztotta fel a Sírszellem a színház (valós és színpadi) megnyitására.³⁰ Árpád ébredését a színházban nyilvánvalóan úgy is lehetett értelmezni, mint a magyar nemzet ébredését.

Ezt az értelmezést támasztja alá az előjáték intertextualitása is. Az *Árpád ébredését* ugyanaz a Vörösmarty írta, aki 1825-ben a kortársak által nemzeti eposznak tekintett *Zalán futását*. A kortársak számára egyértelműen nemzeti *grand récit*-nek tekintett eposzban Vörösmarty szintén Árpáddal és territoriális küzdelmeivel foglalkozott.³¹ Árpád történeti figurája Attila örököseként kapcsolódott a nagy Hun Birodalomhoz, és legitimációként erre hivatkozva üldözte el Zalán bolgár fejedelmet a Kárpát-medencéből, s foglalta el annak országát, a későbbi történelmi Magyarországot. Árpád történeti alakja így a színpadon és az irodalomban egyaránt arra volt hivatva, hogy felidézze a mitológiai időkbe nyúló hősi múltat, megalapozza a jelent, s egyúttal a vágyott magyar függetlenség és hegemonia, valamint a Kárpát-medencei népek feletti feltételezett szupremáció eredetűl és történeti legitimációjaként is szolgáljon.³²

A magyar nemzeti múlt képzeteinek a jelenbeli, nacionalista célokra való újrahasznosítása mellett az *Árpád ébredésének* előadása a színházat a nyelv, a morális értékek, társadalmi viselkedésmódok és liberális polgári reformelvek terjesztésére használatos, úgynevezett hasznos intézményként is legitímálta.³³ Ezt a legitímációt az utolsó jelenet végezte el, amelyben Árpád megmenti a színházi foglalkozást szimbolizáló Színésznőt az őt üldöző Rémalakoktól (Irigység, Megvetés, Gúny, Résztétlenség, Rágalom, Csáb, Kajánság, Éhhalál). Ebben a jelenetben legalább két részletes elemzésre érdemes témát lehet felfedezni: egyrészt a színház pejoratív jelzőkkel illetett, gyanús intézményként jelenik meg, másrészt pedig a jelenet a színházi foglalkozást női szubjektummal azonosítja.

Immoralitás – és femininitás

Jonash Barish a *The Anti-theatrical Prejudice* című könyvében arra hívta fel a figyelmet, hogy „Platón óta a színházat mimetikus funkciója miatt gyanúval kezelik, [...]”

val szembeni nyilvános konfliktusát jeleníti meg. Valószínűleg Shakespeare *Coriolanus*a lehetett a modell, a történeti narráció pedig a szabadság, a függetlenség, a hűség, az árulás, a patriotizmus, a hődítás, az idegen és a hazai témái köré szövődött. Ennek a jól ismert történeti drámának a színpadra állításával a magyar színház fontos kérdéseket fogalmazhatott meg a magyarság identitására vonatkozóan; megmutathatta, hogy színészilag, szcenikailag képes versenyezni a német színházzal, és a cenzúrát is el tudta kerülni.

³⁰ Az „alvás”, az „ébredés” és a „nemzeti önérzet” témáinak kapcsolatához lásd ANDERSON 1991, 196–197.

³¹ Amint azt Szili József megfigyelte: „A tizenkilencedik századi magyar irodalomban a »grand récit« alapvető témájának Árpád terület-szerző harcai számítotak” (SZILI 1998, 269.).

³² Árpád alakja arra a döntésre reflektál, hogy az előjátéknak a magyarok egyesítő mitikus ösátját kellett feltámasztania, mivel az ő figurája szimbolizálta az egyes törzsek egyesítésével létrejött nemzetet. A másik alapvető történeti figura István király lehetett volna. István alakja azonban inkább intézmények és az adminisztráció kiépítését és a nyugati kereszténység felvételét jelentette. Ő a magyar állam alapítója volt. Sőt István sokkal problematikusabb figura, mint Árpád: trónra kerüléséhez magyarok (véres) testén, az ősi magyar hitvilág feladásán és új vallás elfogadásán keresztül vezetett az út. Istvánnak le kellett győznie a trón jogos várományosát, Koppányt, akit aztán – nem hétköznapi módon – ki is végeztetett. Sikeréhez el kellett fogad-

s úgy tartják, hogy becsapásra épít, lelkiismeret nélküli és alakoskodó. Sőt, még hivalkodó, exhibicionista és igénytelen is.”³⁴ Az *Árpád ébredésének* rémalakjai pontosan ezeket a színházellenes előítéleteket testesítették meg. Ezek az előítéletek újra és újra felbukkantak XVIII–XIX. században is a magyar nemzeti színházról szóló vitákban. A felső arisztokrácia és a papság több tagja is immorális intézménynek tekintette a színházat, amely elfogadhatatlan exhibicionizmusra építve, szemérmetlen testi vágyak felidézésén keresztül elvonja a nézők figyelmét, befolyásolja érzelmeit, és csupán tettetésre tanítja őket. A színpadi történettel való azonosulás veszélyei miatt pedig a színház a nézőket manipulációnak veti alá, melynek következtében a nézők elveszthetik képességüket, hogy önálló véleményt formáljanak.

Ezekben a vádakban, csakúgy, mint az *Árpád ébredésében*, a színház gyanús jellemzőit gyakran még azzal is összekapcsolták, hogy a színházi foglalkozást a női szubjektummal azonosították. Amint azt Ruth Padel megfigyelte, a „nőiség [femaleness] elképzelését” gyakran tekintik úgy, mintha a nyugati színház lényegéhez köthető elem lenne: „Jellem, maszk, perszóna: mindezek a színházi koncepciók csupán álarcok [façades], amelyeket férfiak találtak ki a nőiségnek azt az értelmezését előtérbe állítva, mely szerint az csupán megtévesztés [made-upness]. [...] Ebben az értelmezésben a színészekhez hasonlóan a nők csupán megtévesztők: szerepet játszanak, hogy tetszést váltsanak ki.”³⁵

Michael Mangan is megerősítette ezt a felfogást, kimutatva, hogy a színházat és a színészetet hagyományosan azokkal a jellemzőkkel azonosítják, amelyek általában a bináris felosztás feminin oldalára esnek, azaz az illúzióval, a megmutatással [display], az érzellemmel és a testtel hozzák kapcsolatba. „Ezáltal a színházat kulturálisan femininnek vagy nőinek kódolják. Nem csupán azért, mert a »megtévesztéssel« [make-up] azonosítják, hanem azért is, mert a férfi–nő binaritás női oldalára esik. Annak a kulturálisan kódolt szembenállásokat tartalmazó binaritásnak, amely maga is a maszkulin hatalom és ellenőrzés eszközeként működik.”³⁶

Ebben az értelemben az *Árpád ébredésének* ez a jelenete azt sugallta, hogy csak a férfi nemzeti hős hatalma és ereje tudja megmenteni a női szubjektumot, ezáltal legitímálva a színházat is hasznos intézményként, s elhelyezni a színházi foglalkozást a követésre méltó hiva-

nia a nyugati kereszténységet, a Nyugat gazdasági segítségét, és be kellett engednie a külföldi lovagokat. István kultusza a XIX. század második felében erősödik fel igazán, amikor a magyarság nemzeti identitása nem kérdéses többé, viszont a független magyar állam (is) megőrzése különösen fontosá válik. Sőt, István alakja már csak azért sem kerülhetett szóba, mert az 1812-ben megnyílt Pesti Német Színház nyitó előadásának előjátékát „August Kotzebue, a korszak leghíresebb darabgyárosa írta Szt. István királyról” (KERÉNYI 2009). Az előjátékhoz Beethoven szerezte a zenét, s „a fődarab (Kotzebue: *Belas Flucht*) szintén a magyar történelemből, a tatárjárásból merített tárgyat, bár – a császári család Napóleon előli menekülésének analogiája miatt – csak 1815-ben kerülhetett színre, és helyette egy Pest városáról szóló allegória volt műsoron” (KERÉNYI 2009).

³³ Az *Árpád ébredése* a Pesti Magyar Színházat még összeköti egy előző állandó magyar nyelvű színház alapítási kísérletével is. 1834. január 1-jén a budai magyar nyelvű színésztársaság kezdte el első teljes színpadon egy Telepi által szerzett „némázattal”, amely hasonló témát dolgozott fel, és a szerkezete is hasonló volt. Egy év múlva azonban a társulatnak gazdasági nehézségek miatt vidékre kellett mennie. Az *Előjáték* mintáján kívül ez a társulat adta a leendő Pesti Magyar Színház vezető színészeit is. Lásd VÖRÖSMARTY 1971, 539.

³⁴ BARISH in HARVIE 2005, 117–118.

³⁵ PADEL 2000, 229. és 239.

³⁶ MANGAN 2005, 18.

tások között. Sőt, a férfi mint erős és aktív uralkodó, a nő pedig mint üldözött, majd megmentett, passzívan szenvedő alany megerősítette az elfogadott kortárs férfi–nő-reprezentációt is. Ezt az értelmezést támasztja alá az is, hogy a kortársak nyilván tudták: Árpádot az a Lendvay Márton alakította, aki a valóságban is a Színésznőt játszó Hivatal Anikó férje volt. Következésképp a jelenetben Árpád mitológiai alakja nem csupán a színházat legitimálta hasznos intézményként, s nem is csak a kortárs női és férfireprezentációkat erősítette meg, hanem a családon belüli patriarchális viszonyokat is megnyugtatóan elrendezte.

A *gender*-sztereotípiák megerősítésén kívül a színháznívító mű a liberális reformelveket is megtestesítette. A harmadik jelenetben a díszlet a színház előtti utcát ábrázolta, ahol is a társadalom különböző rétegeiből származó karakterek – Öreg, Ifjak, Apa és fia, arisztokrata Hölgyek, Napszámos és „több ifjak, hölgyek, ’s mindenféle nép”³⁷ – jelentek meg, és mindannyian bementek a színház épületébe. A jelenet azt szimbolizálta, hogy a színház nemzeti összefogás következtében jött létre.³⁸ A teljes nemzet reprezentációja mégsem valósult meg, mert az előjátékban nem szerepelt sem arisztokrata férfi, sem egyházi tisztségviselő. Hiányuk arra utalhatott, hogy az arisztokrácia egyes tagjai és az egyház képviselői a Habsburg Monarchiához való hűségük jeleként a Pesten építendő állandó magyar nyelvű színház ellen szavaztak az országgyűlés felsőházában 1836-ban. Reprezentációjuknak a nemzet színházából való kimaradása úgy is értelmeződhetett, mint kizárásuk nemcsak a színházból, hanem a nemzet „testéből” is.

Ezen az értelmezésen kívül a jelenet a nemzet reprezentációjában történt változást is megfogalmazta. Míg a XVIII. század végén a nemzetet még kizárólag a nemesesség jelentette, addig az 1830-as évek környékén a liberális reformok kitágították a nemzet felfogását, amely immáron – elméleti szinten legalábbis – magába emelte a társadalom más (nem nemesi származású) rétegeit is: a középosztályt, a parasztságot, a jobbágyokat, a városi rétegeket és – legalábbis a reform támogatóiként – a nőket. Ennek következtében, Schillerhez hasonlóan, Vörösmarty is azt feltételezhette az *Árpád ébredésében*, hogy „a nemzeti színház egy egész nemzet születéséhez járulhat hozzá”.³⁹ Ezt volt hivatva kifejezni ez a jelenet, melyben a színpadon megjelenített karakterek metonimikus asszociációk alapján harmonikus módon azonosultak a nemzet azon tagjaival, akik csendben ültek a nemzetiszíniú zászló színeivel (piros, fehér, zöld) dekorált nézőtérén.

A felső arisztokrata és az egyházi szereplők hiányán kívül ebben a nemzetrepresentációban zavaró elem lehetett az is, hogy bár sorozatos hódításai következtében a valaha hatalmas és dicső Magyar Királyság mindig is multikulturálisnak és soknemzetiségűnek számított (magába foglalva szlovákokat, szlovénokat, szerbeket, horvátokat, románokat, németeket, romákat és másokat), az *Árpád ébredésében* nem szerepelt egyetlen utalás sem erre az etnikai és kulturális diverzitásra. A kisebbségek szempontjából tehát a hiány a homogenizáció, a magyar dominancia, szupremáció és elnyomás kifejezésekként is értelmeződhetett.

Az egységes és homogén nemzet reprezentációján kívül a történeti múlt és a kortárs jelen egyesítését is hangsúlyozták az *Árpád ébredésének* harmadik és ne-

gyedik jeleneteiben használt metaszínházi utalások. Ezekhez a jelenetekhez a díszlet festett háttérfüggönyből és egy hatalmas ajtóból állt, amelyek a Pesti Magyar Színház épületének pontos, de arányosan kicsinyített mását mutatták. A jelenetek során a különböző társadalmi háttérű szereplők „beléptek” a színpadon megjelenített színházépületbe, s miután a Színésznőt megmentette Árpád a rémalakoktól, ők is bementek a színházba. A színpadon ábrázolt épületbe lépve tehát mindannyian „ugyanarra” a nézőtérre jutottak, ahol is a kortárs (valódi) nézők ültek. Az est hátralévő részét pedig – szimbolikusan – együtt tekinthették meg. Ennek következtében a jelenet a távoli múltat, a nézők közvetlen múltját és a jelen (színházi és valós) pillanatát egyesíthette. E reprezentációk következtében az *Árpád ébredése* a Magyar Királyság történetét harmonikusan, zökkenők és törések nélküli történetként konstruálhatta újra.

A jelen legitimálására használt mitikus múltnak lehet megalapozó jellege, de miként Assmann állította, a fennálló helyzet tarthatatlanságára is felhívhatja a figyelmet. Ebben az esetben a jelen nem megalapozódik, hanem „épp ellenkezőleg, kifordul sarkaiból, de legalábbis viszonylagossá válik egy nagyobb szabású, szebb múlthoz képest”.⁴⁰ Az *Árpád ébredésének* második jelenetében a Költő elősorolja Árpádnak azokat az eseményeket, amelyek a magyarokkal történtek Árpád halála óta, megemlítve az ország lassú, de folyamatos dezintegrációját, aztán a török, majd végül a Habsburg-megszállást. Így a hősi múlt és a jelen közötti különbséget úgy is lehetett tekinteni, mint az adott szituáció viszonylagossá tételét és egyúttal sürgető utalást a helyzet megváltoztatására. Ez valójában 1848. március 15-én következett be, amikor Pest-Budán kitört a forradalom. A forradalom megünneplése a Nemzeti Színházban a „megtalált” nemzeti tragédia, a *Bánk bán* aznap esti előadásával egyrészt pontosan mutatja a színház társadalmi, kulturális és politikai szerepét, másrészt krugeri értelemben kiterjeszti a nemzeti színház elképzelését, hiszen ezután a Nemzeti Színház ügye összefonódik nemcsak a nemzeti nyelv és a nemzetállam létrehozásával, hanem a forradalommal és szabadságharcral is, azaz a mindenkori magyar nemzeti függetlenség ügyével.⁴¹

Következésképp a Pesti Magyar Színházat multifunkcionális nemzeti jelenségként „felülről” hozták létre „nemzetnevelők”, liberális reformerek és az elit tagjai. Olyan politikai, kulturális, társadalmi és morális funkciókkal rendelkező szemiotizált jelenségnek tekintet-

³⁷ VÖRÖSMARTY 1971, 209.

³⁸ A nemzeti összefogás jelentős szerepet játszott az újdéki Szerb Nemzeti Színház (1861) és a prágai Cseh Nemzeti Színház (1881) létrehozásakor is. A szerb nemzethez írott, a nemzeti színház létrehozására buzdító proklamáció megjelenése után (1861. március 15.) a szerb társadalom minden rétege anyagilag is hozzájárult a színház felépítéséhez (lásd PÓTH 1981, 14–15.). Amint azt Jindřich Honzl megjegyezte, a prágai Nemzeti Színházat „nem állami támogatásból, hanem nemzeti gyűjtésből, kölcsönökből, ún. »nemzeti adókból«, jötekonysági árverésekből, lottóból és adakozásból építették fel. Ennek az önkéntes nemzeti adónak a nagy részét alapvetően az átlagemberek és a szegények fizették” (HONZL 1948, 22.). Az épület homlokzatán „álló felirat: »Národ sob« (a Nemzet Önmagának) arra figyelmeztet, hogy a színház építése nemzeti összefogás eredményeképpen valósult meg” (CERNÝ 1973, 6.).

³⁹ SCHILLER 1984, 728.

⁴⁰ ASSMANN 1999, 79.

⁴¹ Ennek a hagyománynak a hatalmát mutatja, hogy a Nemzeti Színház első állandó épületének a megnyitása is ugyanerre a napra, 2002. március 15-re esett.



ték, amely szorosan kapcsolódik a nemzeti identitás gondolatával és a nemzeti „túlélés” mítoszával. A színház létrehozása a nemzetformálás modernista projektjéhez kapcsolódott, amelyben a magyar emberek és nemzeti kultúrájuk „esszenciális jellemzőit” azonosították, és juttatták egyben politikailag kifejezésre mint egyedül [distinctive] és önmagában állót [self-contained]. Ehhez a folyamathoz szükséges volt, hogy a lehetséges társadalmi, etnikai és gender-ellentmondásokat és paradoxonokat elsimítsák. Így válhattak az egyetlennek tételzett magyar identitás reprezentációi pontosan körülhatárolhatóvá [clear-cut] és áttetszővé [paramount]. Mindezen funkciók tehát beépültek a nemzetiszínház-elképzelésbe, s implicit és/vagy explicit módon, eltérő formában és arányban (újra meg újra) artikuláló(hat)nak az adott jelen horizontjában. A magyar Nemzeti Színház története folyamán ezeket a funkciókat tudatosan őrizték, emlékeztek rájuk, illetve meg-

próbálták átírni vagy eltörölni, de mindenképpen felhasználták őket a mindenkori (nemzeti) célok érdekében különösen akkor, amikor Magyarország függetlenségét és létét veszély fenyegette, illetve amikor Magyarországnak – külső és belső változások eredményeképpen – (újra) meg kellett határoznia kulturális, politikai és morális státusát, illetve nemzeti identitását. Így történt a levert 1848-as forradalom után, az első világháborút lezáró trianoni békeszerződéskor, az 1920-as években,⁴² a második világháború után, az 1950-es években⁴³ és a szocializmus bukásakor, 1989-ben.⁴⁴ [...]

HIVATKOZÁSOK

- ALTERESCU 1983 – *An Abridged History of Romanian Theatre*. Szerk. Simon ALTERESCU. Bucharest, Academiei, 1983.
- ANDERSON 1983 – Benedict ANDERSON: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London, Verso, 1983.
- ASSMANN 1999 – Jan ASSMANN: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrában*. Budapest, Atlantisz, 1999.
- BERTÉNYI-GYAPAI, 1997 – BERTÉNYI Iván és GYAPAI Gábor: *Magyarország rövid története*. Budapest, Maecenas, 1997.
- CARLSON 1989 – Marvin CARLSON: *Places of Performance. The Semiotics of Theatre Architecture*. Ithaca–London, Cornell University Press, 1989.
- CERNY 1973 – František CERNY: *A Theatrical Guide to Prague. Theatre Research, 1973/1. 5–35.*
- CSATO 1963 – Edward CSATO: *The Polish Theatre*. Warsaw, Polonia, 1973.
- HARVIE 2005 – Jan HARVIE: *Staging the UK*. Manchester–New York, Manchester University Press, 2005.
- HOBSBAWM 1999 – Eric J. HOBSBAWM: *A nacionalizmus kétszáz éve*. Budapest, Maecenas, 1999.
- HONT 1972 – *A színház világtörténete I–II*. Szerk. HONT Ferenc. Budapest, Gondolat, 1972.
- HONZL 1948 – Jindřich HONZL: *The Building of the National Theatre in Prague*. In *The Czechoslovak Theatre: a Collection of Informative Material on Theatrical Activities in Czechoslovakia*. Szerk. HONZL. Prague, Orbis, 1948.
- IGNOTUS 1972 – Paul IGNOTUS: *Hungary*. New York–Washington, D. C., Praeger, 1972.
- IMRE 2004 – IMRE Zoltán: (Nemzeti) kánon és (nemzeti) színház. Vita a Bánk bán 1930-as centenáriumi mise en scène-jéről. In *Átvilágítás. A magyar színház európai kontextusban*. Szerk. IMRE Zoltán. Budapest, Áron, 2004, 35–62.
- IMRE 2009 – IMRE Zoltán: *Diktatúra, színház és legitimáció: A Nemzeti Színház 1955-ös Tragédia-előadása*. In *uő.: A színház színpadra állításai – Elméletek, történetek, alternatívák*. Budapest, Ráció, 2009, 93–121.
- KERÉNYI 1990 – *Magyar színház-történet 1790–1873*. Szerk. KERÉNYI Ferenc. Budapest, Akadémiai, 1990.
- KERÉNYI 1999 – KERÉNYI Ferenc: *A Nemzeti Színház és arról nem beszélünk*. *Magyar Napló*, 1999/3. 39–41.
- KERÉNYI 2009 – KERÉNYI Ferenc: *A színház mint társaséleti színtér a 19. századi Budapesten*. http://bfl.archivportal.hu/index.php?action=print&news_id=859 (2009. december 18.)
- MÁLYUSZNÉ 1974 – MÁLYUSZNÉ Császár Edit: *A Nemzeti színjátszás kezdetei Közép-Kelet-Európában*. In *Irodalom és felvilágosodás*. Szerk. Szauder József és Tarnai Andor. Budapest, Akadémiai, 1974, 471–498.
- MANGAN 2005 – Michael MANGAN: *Staging Masculinities: History, Gender, Performance*. London–New York, Palgrave Macmillan, 2005.
- PADEL 2000 – Ruth PADEL: *I'm a Man: Sex, Gods, and Rock and Roll*. London, Faber and Faber, 2000.
- PHELAN 1999 – Peggy PHELAN: *Holtat játszani a kőben – avagy mikor nem rózsza a Rózsza?* *Theatron*, 1999. 40–57.
- PÓTH 1981 – *A magyar népszínmű a szerb színpadon*. Budapest, Akadémiai, 1981.
- SCHILLER 1984 – Friedrich SCHILLER: *Was kann eine stehende Bühne eigentlich wirken?* In *uő.: Werke 1*. Munich, Hauser, 1984.
- SENELICK 1991 – *The National Theatre in Northern and Eastern Europe, 1746–1900*. Szerk. Laurence SENELICK. Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- SZÉCHENYI 1832 – SZÉCHENYI István: *A magyar Játékszínről*. Pest, Fűskúti Landerer, 1832.
- SEKÉR 1987 – SEKÉR LÁSZLÓ: *A nemzet színháza építésének 150 éves története*. Budapest, Műszaki, 1987.
- SZILI 1998 – SZILI József: *A nemzeti eposz mint a nemzet tudat kanoizált műfaja*. *Helikon*, 1998/3. 261–272.
- VISZOTA 1938 – VISZOTA GYÚLA: *A Nemzeti Színház és Gróf Széchenyi István*. In *uő.: A százéves Nemzeti Színház*. Budapest, Pallas, 1938, 64–68.
- VÖRÖSMARTY 1969 – VÖRÖSMARTY Mihály: *Összes Művei: Dramaturgiai Lapok*. Budapest, Akadémiai, 1969.
- VÖRÖSMARTY 1971 – VÖRÖSMARTY Mihály: *Összes Művei: Drámák V*. Budapest, Akadémiai, 1971.

⁴² A Nemzeti Színház és a nemzeti politika viszonyáról az 1920–1930-as években lásd IMRE 2004.

⁴³ A Nemzeti Színház és a nemzeti politika viszonyáról az 1950-es években lásd IMRE 2009, 93–121.

⁴⁴ Fogantatása óta vita tárgya a Nemzeti Színház feletti kulturális, politikai és gazdasági ellenőrzés. A létező társulat feletti kontroll összefüggött az állandó épület megvalósításával, amelyre csak 2002-ben került sor. Az első ideiglenes épületet 1913-ban, a másodikat pedig 1965-ben rombolták le. A társulat a harmadik ideiglenes épületben maradt 1999-ig. Ekkor az állandó épület építésének kezdetén a társulatot egyszerűen megfosztották nevétől, s visszakeresztelték Pesti Magyar Színházra. Az első állandó épület 2002. március 15-én nyílt meg a Soroksári úton. Bár a pesti Nemzeti Színház 1837 óta folyamatosan működik, s ezen kívül még négy nemzeti színháznak nevezett intézmény létezik Magyarországon – Győr, Miskolc, Pécs és Szeged –, az állandó épület megvalósítása 2002-ig az egyik legjelentősebb (virtuális) színház-projektnek számított, amelyben (valós és virtuális) kulturális, politikai, gazdasági, morális és társadalmi performanszok artikulálódtak. A 2002-es épület építészeti koncepciója, építésének folyamata, vezetésének kérdései, a társulat összetétele, a repertoárján szereplő és nem szereplő művek, a színháznyitó előadás (Madách Imre: *Az ember tragédiája*, rendezte: Szikora János) mind nyilvános vita tárgyát képezték.

Jászay Tamás

Ki bírja tovább?

SZLOVÉN SHOWCASE: MARIBOR

Humorérzék és kötélidegek – e kettő kell nekem, ha netán újra meghívnanak a Mariborban megrendezett szlovén *showcase*-re. A modern szlovén színház születésénél bábáskodó sokoldalú színházcsinálóról, Ignacij Borštnikról (1858–1919) elnevezett Borštnik Színházi Fesztivált először 1966-ban rendezték meg, azért, hogy az ország legjobb előadásait minden év októberének második felében egy helyen mutathassák meg. (És az „egy hely” itt szó szerint értendő: négy nap alatt gyakorlatilag a maribori Nemzeti Színház összes termet bejártuk, s csupán egy alkalommal rándultunk át a közeli bábszínházba.) A szemle egyben verseny is, s nehéz ellenállni a kísértésnek, hogy ne vonjak le messzemenő következtetéseket abból, hogy a nemzetközi zsűri idén nem adott ki fődíjat, miközben fontos részteljesítményeket elismert.

A rangos találkozó 2010. évi, 45. kiadása attól vált különlegessé, hogy a szervezők először rendeztek „fesztivált a fesztiválban”. A debütáló szlovén *showcase* elsődleges célközönsége a meghívott külföldi vendégsereg volt, ráadásul a maribori egyetemen ugyanekkor megszervezett Intercriticism konferencia révén a publikum soraiban ott ült a Színházi Kritikusok Nemzetközi Szövetségének teljes vezérkara. A fesztiválnak 2009 óta új vezetője van az energikus szlovén kritikus, szerkesztő, fordító, egyetemi tanár Alja Predan személyében (egyébként 2008-ban a Kortárs Drámafesztivál szlovén felolvasó színházi programját az ő ajánlásait figyelembe véve állították össze). El kell ismerni: mesteri húzás volt a részéről a világszerte fesztiválválogatóként, zsűritagként komoly befolyással bíró szakírókat elhívni Mariborba, hiszen úgy remélhette, hogy a viszonylag fiatal szlovén színháznak jó híret viszik a szélrózsa minden irányába. Hogy a hírt elviszik, abban biztos lehet, de hogy ez tényleg jól tesz-e a szlovén színháznak, abban már sokkal kevésbé. (A magyar színház viszont jól járt: a nemzetközi programba meghívott Maladype Színház *Leonce és Lénája* osztatlan sikert aratott azon kritikusok körében, akikben a hervasztó szlovén produkciók után még maradt annyi erő, hogy az este tíz után kezdődő előadásra beüljenek.)

Középszer

A négynapos *showcase* alatt látott kilenc (valójában tizenegy) szlovén előadást mintha egy képzeletbeli skála két, egymástól legtávolabb eső végpontjáról válogatták volna. Az esztétikájukban teljesen hagyományos, a köz-



Tone Srojko felvétele

helyes rendezői gondolkodás és a nem különösebben felvillanyozó színészi játék miatt unalmas produkciók, illetve a néző szerepét olykor a szó szoros értelmében erőszakkal újradefiniálni akaró, türelmünket és kitartásunkat egyaránt próbára tevő, kísérletező performansz gyors egymásutánban követték egymást.

Az első csoportot a legkönnyebb letudni: a ljubljana Mini Teaterben a harminc éve a pályán lévő Janez Pipan Ingmar Bergman *Personájából* készített erősen szövegcentrikus, ám meglehetősen színpadidegen adaptációt, amelyben a poros játékmódor futamíthatta meg a nézők egy részét. A nemzetközileg jegyzett szarajevói MESS Fesztivál igazgatója, Dino Mustafić a maribori Szlovén Nemzeti Színház stúdiójában rendezte meg Patrick Marber nálunk is elő-elővett darabját, a *Közelebb* című érzelmi drámát. A szövegtől a színészi játékig minden ízében kommersz, összességében elviselhető, de ingerküszöbünket alig-alig megpiszkáló szórakoztatóipari termék kapcsán az a leginkább meglepő, hogy nemrég két horvátországi fesztiválról is színészi és előadásdíjakkal tért haza.

A feltűnően szerény középmezőnybe sorolok két, az előzőeknél sikerültebb előadást, melyek furcsa módon

közel azonos színpadi nyelvet működtettek: a mozgás, a gesztusok, a mimika központba emelésével szürreális, elrajzolt világot skicceltek fel, ahol bájos bumfordisággal mozogtak az emberszabású karikatúrák.

A korai Brecht-egyfelvonásos, a *Kispolgári nász* (1919) szintén a maribori Nemzeti előadása. Mateja Koležnik jó tempójú rendezése egy steril, natúr fa színű óriásdobozban játszódik, ahol a násznép féltékeny és kicsinyes tagjai kergetik egymást a túlméretezett, a színpadról félig kilógó esküvői asztal körül. Az abszurdra hangolt előadás akkor fárad meg, amikor a burleszkből csent elemkészlet kimerül. A fesztivált záró, Ernst Lubitsch *Amikor halott voltam* (eredetileg *Wo ist mein Schatz?*)

című 1916-os némafilmje nyomán készült előadás ezt a vonalat folytatta. A szüzsé nem sok szót érdemel: a házsártos anyós, a kikapós feleség, a halottnak hitt férj és a rámenős udvarló kombinatorikai alapon talál-

koznak és veszekszenek egymással mintegy hetvenöt percen keresztül. A rendező Diego de Brea – akitől a magyar közönség három éve egy, a Katona József Színházban vendégeskedő remek *II. Edwardot* láthatott – a ljubljanoi Nemzeti Színház sztárjainak segítségével a mozi hőskorát három dimenzióban idézi meg (a „film-et” élőben kísérő zongoristával természetesen). Az inkább ujjgyakorlatnak, mint színdarabnak nevezhető jelenetsor minden szerepét férfiak játsszák, akik a közönség szinte tapintható jókedvétől még felszabadultabban komédiáznak. Egy jóízű nevetésre szüksége is volt annak, aki az előző napokat átvészelte.

Szerződésszegés

A szlovén színházi menü „túloldalán” lévő kínálat ugyanis legfeljebb nyomokban tartalmazott humort, és több ízben tűnt emberi fogyasztásra részben vagy teljesen alkalmatlannak. Mivel a látottak túlnyomó többsége innen került ki, érdemesnek látszik most vá-

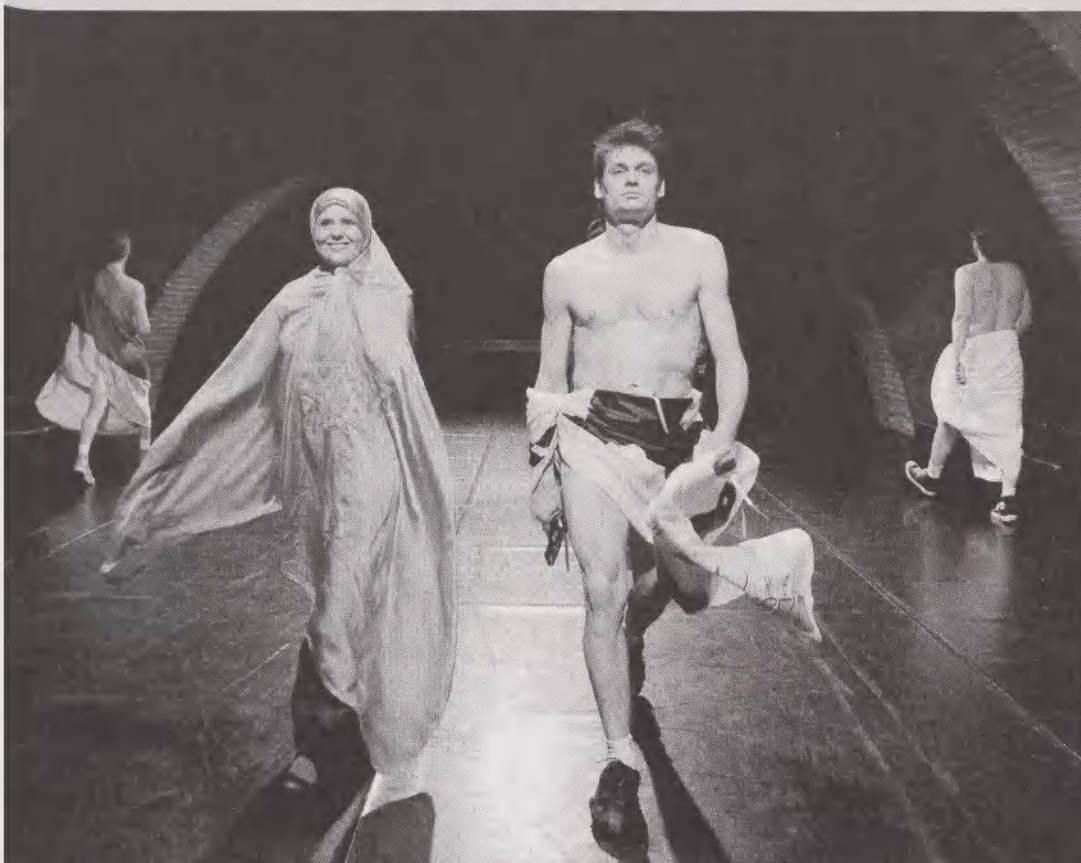


BALRA:
Amikor halott
voltam (ljubljanai
Nemzeti Színház)

JOBBRA:
Manifest K
(maribori Szlovén
Nemzeti Színház)

LENT:
Vesszenek
a hazaáruólók!
(Mladinsko Színház)

Marcandrea felvételei



Ziga Kotirnik felvétele

laszolni a kérdésre: milyen is a mai szlovén színház? Átlagosan nyolcvanperces hosszúságú, aminek során minimum egy, de inkább több meztelen színészt (inkább férfit, mint nőt) láthatunk a színen, aki(ke)t válogatott módszerekkel alaposan megkínóznak (agyonlőnek, nejlonszákba zárnak stb.), majd amikor az ötletekből kifogytak, akkor a vegzálás iránya ellenünk, nézők ellen fordul. Olykor csak szerződést íratnak velünk alá elenyésző jogainkról és hosszú listát kitevő kötelességeinkről, máskor kollektíve megénekeltetnek minket, aki-

Ignacij Borštnik-menet
(Via Negativa)

Marcandrea felvétele



nek pedig nincs szerencséje, azt leöntik borral és/vagy lehányják – és akkor még örülhet, hogy ennyivel megúsza.

A posztdramatikus színház hardcore rajongói paradicsomi körülmények között érezhetik magukat: előre rögzített szöveg a legritkább esetben van, hiszen minden egyes alkalommal a közönség közreműköd(t)ésétől függően születik újjá. Ami a témaválasztást illeti, a szlovén színházat két dolog foglalkoztatja már-már mániákusan: az egyik a volt Jugoszlávia és a mai Szlovénia mentális és szociális közállapotainak kritikája, a másik pedig a színházi helyzet határainak feltérképezése és egyben kitágítása a lehető legtávolabbi (értsd: a néző által még éppen elviselhető) vidékekre. A két fő témából következik a színpadi kifejezés módszertana, melynek kulcsszavai az erőszak, a brutalitás, a trágár és sokszor pornográf tartalom színpadra ültetése. Korántsem a prudéria szól belőlem, ugyanakkor megdöbbentő volt látni, hogy a tömény, gyakran merőben öncélú erőszakot mennyire intenzíven, mélyen átélve közvetítették a jól láthatóan elkötelezett játszók a megdöbbent nézők felé.

A provokáció önmagában nem érdekes, csak ha sikerül éreztetni a mögöttes szándék komolyságát, ezt az akadályt pedig alig egy-két előadás küzdötte le. Feltétlenül közéjük tartozik a tavalyi Budapesti Tavasz Fesztiválon fellépő *Turbo Folk* című előadás rendezője, Oliver Frljić által jegyzett *Vesszenek a hazaárulók!* (*Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!*) című, bő hetvenper-

ces, kőkeményen társadalomkritikus, haláltáncba oltott ex-jugoszláv kabaré. A Frljić és a Mladinsko Színház színészeinek improvizációiból született jelenet sorozatának első pillanattól világos, hogy a játszók saját főbiáikat, előítéleteiket, elfojtásaikat ömlesztik elénk, látszólag válogatatlanul.

A nyitó képből hangszereikbe kapaszkodó, mozdulatlanul a földön heverő színészek szerte a színpadon: a nagybőgő, a dob, a trombita és a többi zenészszer szám lassan megszólal, hogy aztán vad, nyers, tősgyökeres balkáni zene alakuljon az összhangzatból. A rövid etűdőkkel álló előadást ismétlődő kép tördeli: az egyik színész módszeresen agyonlövi a többieket, akik kiszáradva felkelnek, majd folytatják a következő jelenettel. Múlt időben beszélnek például saját halálukról, arról, hogy életükben mennyi mindent tettek a szlovén színházért; banális történeteket mondanak arról, éppen mit csináltak Tito halálának pillanatában; meztelen testük köré az egykori Jugoszlávia tagállamainak zászlóit tekerik, perverz divatbemutatót rögtönözve, és így tovább. Közben a színházról és a társadalomban elfoglalt helyéről kezdenek el szövegni. Le lehet-e köpni a színpadon a nemzeti zászlót? Le lehet-e löni egy nézőt? Mit tegyen a színész, ha olyan dalt kell énekelnie, amelyet egy, az övével ellenkező politikai nézeteket valló szerző írt? Önmagukkal szemben kíméletlen, bizarr kibeszélő show-jukban politikai nézeteikről, szexuális titkaikról meg persze a kommunizmus alatti szerepvállalásukról is lehull a lepel. Az egyik legerősebb jelenetben hosz-



szan és módszeresen gyötrik társukat avval, hogy szlovénnek vagy horvátnak vallja-e magát. Sokasodnak a gyanús körülmények: Dariónak Rab szigetén van nyaralója, amin az egyik jól értesült színész horvát zászlót vélt felfedezni, és így tovább. A vicces ugratás egyre komolyabbá válik, a kiszemelt férfi (és a közönség) zavara fokozódik, végül a „hazaárulót” agyonlövik. Keserű, gyilkos szatíra, önismereti kurzus haladóknak.

Szatírácskának is gyenge viszont a ljubljana E.P.I. Centernek a kommunizmus működési mechanizmusát a nézők bőrére bemutatni igyekvő produkciója, a *Manifest K* (a projektet az a Sebastjan Horvat rendezte, akinek 2005-ös, salzburgi koprodukcióban készült *Alamut* című, a vallási fanatizmust tematizáló előadása szintén látható volt a Katonában). A maribori Nemzeti díszes bálterme előtt hosszú sorok kígyóznak: az alkotók egyoldalú gépelt szerződést íratnak alá velünk, amiben vállaljuk, hogy ellenkezés nélkül végrehajtuk mindazt, amit a színészek parancsolnak, cserébe pedig a bejáratnál hét euró munkabér felvételére vagyunk jogosultak. A finn kolléga nem írt alá, így nem jöhetett be, szerb kritikustársam pedig újabb hosszú sort nyitott, miután felfedezte, hogy az átnyújtott borítékban csak öt euró van, és követelte, hogy a szerződésben javítsák ki az összeget. Milyen igaza van: játszani csak pontosan, szépen!

A teremben négy kisebb csoportra osztott, közel százfős közönséget animátorok vezénylik: szalámis-sajtos szendvicset kell gyártanunk szigorú munkamegosztás szerint (van, aki szel, van, aki ken, és így tovább). Közös munkánk némileg kétes állagú gyümölcsöt megvásárolhattuk abból a pénzből, amit „gyárunk” főnökszojnya osztott szét. A több mint kétórás nézőkínzásban ezután különböző színvonalú, kétségkívül teljesíthető, ám nem túl izgalmas feladatokat kapunk: hajszin, kereset és egyéb itt nem említhető testi adottságok alapján újabb csoportokba sorolnak minket, hogy aztán a *Kommunista kiáltvány* szlovén kiadásából kántálva olvassunk, közben ugráljunk, meneteljünk (ébrednek a szakszervezetek, ugyebár). Személyes tárgyakat kérnek el tőlünk, majd szájbarágósan figyelmeztetnek, hogy olvassuk el alaposan a szerződés 5. pontját, miszerint az átadott objektumok sérülése vagy elpusztítása esetén semmilyen felelősséget nem vállalnak. Néhány figyelmetlen néző miszlikbe aprított családi fotója így is bánja az akciót, ugyanis a magántulajdonról való kollektív lemondás égisze alatt a beszolgáltatott tárgyakat szétépítik, összetörik, elégetik, felrobbantják. A megpróbáltatásokért cserébe végül egy kupica jófajta szlovén pálinkával búcsúztatnak, majd az üvegpoharat teljes erőből egy erre kijelölt konténerbe kell dobnunk.

A felgyülemlett dühöt viszont nemigen nyílt módjuk levezetni azoknak, akik a zágrábi–ljubljanai koprodukcióban készült *Ma and Al* című egyórás, a horvát Ivica Buljan rendezte, meghatározhatatlan műfajú, kocsmás veritékszagú performanszot végignézték. A Salinger- és Koltès-szövegeket alapul vevő brutális show keretében az első számú szlovén férfi színész, Marko Mandić gátlástalan, részeg őrjöngését szemlélve azon tépelődhattunk, hol is van a legközelebbi kijárat. A színészről a helyiek valóságos ódákat zengtek, s arról, hogy kivételes

színpadi jelenség, egy nem kevésbé bizarr előadásban sikerült is meggyőznie.

A Via Negativa neve ismerősen csenget azoknak, akiknek 2008-ban volt szerencsájük a „hét főbűn”-projektjükől Budapestre utaztatott két fejezethez. Nem álítom, hogy az akkor a Bärkán látott előadásukkal feltétlen hívükké tettek volna: a sárral összekent, meztelen, hangosan csaholó színészeket kislabdával dobálni valahogy akkor sem tűnt az én világomnak. A maribori fesztiválra újabb, *Via Nova* című, Ljubljában 2009 októberében bemutatott, tizenhárom részes sorozatukból hoztak el három egységet a fesztivál névadója előtt tisztelgő *Ignacij Borstnik-menet* összefoglaló cím alatt. Igényes, kétnyelvű műsorfüzetük szerint vállalkozásukban régi és új, teremtés és rombolás, elmélet és gyakorlat, kortárs és hagyomány viszonyát, jelenlét és hiány kérdéseit feszegetik.

A *Viva Mandić* megdöbbenő, (ön)ironikus tisztelgés a nagy színész előtt. Balról és jobbról két hatalmas vászon, az egyiken Mandić home videónak tűnő, többnyire pornográf felvételei (egy húsdarabbal közöszül, premier plánban székel, maszturbál stb.), a másikon kommentált részletek a színész eddigi előadásaiból, közönség előtti fellépéseiből. Mandić különleges tehetség, aki saját kitűnő fizikai adottságait, színészi készségeit folyamatosan, a végeredményt tekintve önmaga számára is beláthatatlan módokon teszteli. S hogy ez valóban így van, élőben bizonyítja: középen egy kis emelvényen a műanyag zsákba zárt meztelen színész közel egy órán át izzad, a filmek végén az így „kitermelt”, több deciliter folyadékot pohárba töltve jóízűen elfogyasztja, majd széles mosollyal az arcán körbejár a nézőtér, kezét fog, puszikat osztogat. A következő, *Ezt senkinek se kellett volna látnia* című háromnegyed órás epizód teória és praxis kérdései körül motoz: Alja Predan olvassa fel az eredetileg Bojana Kunst elméletíró által jegyzett filozofikus szöveget a radikális fogyasztás mibenlétéről, közben egy fiatal színésznő, Katarina Stegnar a nézőben óhatatlanul felmerülő kérdéseket mondja ki hangosan. Blöff, amit látunk? Meddig tart még ez? A színésznő vidáman teszi próbára saját fizikai határait: összekötözött kézzel-lábbal ismételtget egy látszólag nem bonyolult „tornagyakorlatot” egészen addig, míg kimerülten össze nem esik. A záró epizód címe: *Ma ünnepelek*. A nyúlánk, enyhén feminin, hosszú szőke hajú színész, Uroš Kaurin flitteres estélyije alatt jól láthatóan meztelenül jelenik meg, hogy a popörténelem legnyálasabb dalait adja elő egyszemélyes zenekari kísérettel. *A Love is in the air*, az *Only you*, a *Natural woman*, a *How deep is your love* követi egymást szépen sorban, majd érzélgős-parodisztikus stílusban közönség és játszók intim viszonyáról kezd értekezni. Arról, hogy mennyi mindent megcsináltak már velünk, nézőkkel, és mi mindennek ellenére mégis ott vagyunk, ragaszkodunk hozzájuk, színészekhez, akik az életüket, testüket, agyukat rakják elének estéről estére. Annak, hogy mindent (tényleg *mindent*) kibírtunk, szerinte csak egyetlen lehetséges magyarázata van: az, hogy mélyen és őszintén szeretjük őket. Legvégül a nézőtér felgyulladó fényei alatt közös éneklésre invitál-kényszerít minket: *What a wonderful world*. Hát, nem is tudom.

Rádai Andrea

Kafkai form(ul)ák

CSEH SHOWCASE: PLZEŇ, PRÁGA



A *showcase* iráni vendége szerint a cseh színházban mindig van nyúl- vagy disznójelmezbe bújt, a cselekményhez szorosan nem tartozó, a nézőtéren átrohanó alak, basszusgítár és meztelen férfifenek. Bár a kolléga sarkítva, némi költői túlzással és egy pohár sör mellett fogalmazta meg véleményét, érdemes elgondolkodni azon, hogy friss és az európai színháztól kevésbé fertőzött látásmódja hogyan foglalja össze a lényegét. Ami azt illeti, a *showcase*-re beválogatott előadások túlnyomó része harsányan és polgárpukkasztóan formabontó – legalábbis a realista színjátszás hagyományaihoz képest –, s a játsszók és a közönség, illetve a különböző műfajok közötti határokat döntögeti. Másik kérdés, hogy az „új formákat” mitől érezzük tartalmasnak vagy éppen üresnek, netán kifejezetten konformnak.

Mivel a *showcase* afféle színházi piac – mely jelen esetben két évad terméséből igyekszik elsősorban a fesztiválválogatók számára inycsiklandozó ízelítőt adni –, az előadások nem adnak teljes, reprezentatív képet a cseh színházról. A válogatás azonban mégiscsak kezelhető egyfajta „tünetegyüttesként”, melyből diagnosztizálható, mit gondol magáról, milyen törekvéseket tart fontosnak a cseh színház; s hogy mit tart eladhatónak, azaz mi kellhet nekünk, külföldi vendégeknek. A *showcase* küldetése a programfüzet szerint is: széles körű, változatos merítés alapján láthatóvá tenni a cseh színház legfontosabb tendenciáit. Ennek megfelelően járunk plzeňi sörgárban, csillogó-villogó, újjáépített kőszínházi épületben és színházként használt gyárépületben; nézünk előadást kőszínházi sztárrendezőktől és kispénzű műhelyektől, látunk klasszikust, cirkuszt, musicalt, öt drámaíró és négy rendezőt megmozgató megaprojektet. És közben minden nagyon trendi és formabontó.

A válogatás rendezőközpontúnak tűnik: a *showcase*-ben három, a fiatalabb generációhoz tartozó rendezőtől is szerepel két-két előadás, s mindhármukat a hagyományos színpadi formáktól való eltávolodás jellemzi.

Jan Mikulášek két előadása, a Michel Houellebecq regényéből készült *Elemi részecskék* (Brnói Nemzeti Színház) és *A vadkacsa* (ostravai Petr Bezruč Színház), bár teljesen különböző alapanyagra épül, mégis egyformának látszik: a jelmezek, a gegek és a játéktípus grotesksége már-már a L'art pour l'art Társulat Besenyő családjának mindennapjaira emlékeztet. Egyébként az előbbiben bukkannak fel a nyúljelmezes alakok, akik csípőjük egyenletes mozgásával a férfiakban túltengő szexuális vágyat példázzák.

Vladimír Morávek egyik előadására, a *Hunt for a Pig* (Disznóvadászat) címűre később visszatérünk, a *Hadrián of Římsy* (Klicpera Színház, Hradec Králové) annyira tele van kulturális és közéleti utalásokkal, hogy az előadás külföldiek számára érthetetlen. Annyi bizonyos, hogy a rendező alaposan felforgatta a cseh romantikus irodalmi kánon élvonalába tartozó Václav Kliment Klicpera művét: a középkori lovagvárban játszódó jelenetek közé például közjátékokat iktatott be, melyekben meglepő jelmezekben, például kimonóban vagy kötösben dalolnak a szereplők.

Jiří Havelka egyik rendezése, a *Here I Am Human!* (Íme, emberi vagyok) az Archa Színházban fellépő Tiger Lillies koncertjének eleinte szórakoztató, majd egyre inkább kiüresedő körítése: miközben a Tiger Lillies a gyarló emberi testről, szellentésről, hányásról és szájszagról énekel, addig a színpadon egy színész két emberi „bábbal” demonstrálja éppen azt, ami miatt fajunk eltávolodott a természettől: a tisztálkodást, a parfümöket és a szőrtelenítést. Az interaktivitás ordító hiányától szenvedő *Indian at Risk* (Indián veszélyben) pedig a relativitáselméletről szól, egy igazi fizikaprofesszor előadásában. Mindennek ellenére Havelka érdekes rendezőnek tűnik, aki valószerűleg bármiből képes színházat csinálni, és a legnagyobb örömét éppen abban leli, hogy megtalálja a megfelelő formát a bármibe.

A válogatásból az is látszik, hogy a cseh színház nemcsak új formákban tobzódik, hanem új tartalmak keresését is ambicionálja. A tizenkilenc előadásból mindössze egyetlen készült klasszikus drámából. Ezt leszámítva néhány kortárs darabot s túlnyomórészt adaptációkat láthatunk a színpadon, vagy olyan előadásokat, melyek esetében legfeljebb tágabb értelemben



Disznóvadászat

Jakub Jira felvétele

beszélhetünk drámaszövegről.

A Divadlo Letí és a Divadlo Na zábradlí közreműködésével megrendezett, *No Rooms in Heaven* (Nincs hely a menny-

országban) című projekt keretében öt európai szerzőt (Joe Penhallt, David Drábeket, Falk Richtert, David Gieselmant és Viliam Klimáčeket) kértek fel arra, hogy írjon egy rövid drámát a reptér témájában, majd a darabokat cseh rendezők (David Czesany, Marian Amsler, Martina Schlegová, Thomas Zielinski) állították színpadra. A minidramák azt a rohanó életmódot ábrázolják, melyben minden futólag és rohanvást, a kiszolgáltatottságot és az átmenetet jelentő helyszínen, a reptéren vagy a levegőben történik. A *showcase* kedvéért a prágai reptéren rendezik meg az előadást (néhány vendég a program után repül majd haza), mely kitűnően működik ebben a térben. Valóság és színház összemosódik: a fények hidegek, a berendezés személytelen és rideg, s nem tudni, hogy a hangosbemondón hallott üzenetek és az emeleten járkáló egyenruhások az előadáshoz tartoznak-e. Kíváncsi lennék viszont, hogy a *No Rooms in Heaven* ugyanilyen hatásos-e szokványos színházi térben, ahova a *showcase* után visszaköltözik.

A *Weissenstein* (Divadlo Komédie, Prága, rendezte: David Jařab) Kafka kortársa, Johannes Urzidil egyik novelláját adaptálja színpadra. Az egzisztencialista problémákkal küszködő, döntésképtelen és saját identitásának határaitól kételkedő figura, Weissenstein szerepét három színész játssza. A hármójuk közötti, finom jelekből álló kommunikáció, határozott, majd mindig elbizonytalanodó, visszakozó lépéseik, a század eleji ruhák, a lefátyolozott Lenka Dusilová (a Csehországban népszerű rockénekesnő) által előadott drámai erejű szonok különleges hangulatot teremtenek. A *múlt nélküli ember* (Komorní Divadlo, rendezte: Miroslav Krobot) pedig a finn rendező, Aki Kaurismäki filmjét dolgozza fel. Az előadás sem megismételni, sem túlhaladni nem tudja a filmet, melynek zsenialitása a lassú tempóban, a szótlan tekintetekben és az apró mozdulatokban rejlik – mindezek a színpadon nem érvényesülnek.

A külföldiek számára évente kiadott angol nyelvű összefoglaló, a *Czech Theatre* szerint¹ a cseh színházat *újabbán* erősen érdekli a politika. Úgy tűnik tehát, hogy a csehek – bizonyos tekintetben hasonlóan a magyarokhoz – lassan dolgozzák fel a múlt traumáit, és ritkán reagálnak azon melegeben a közélet aktualitásaira. Mindenesetre az elmúlt évek eseményei bőven adtak muníciót a cseheknek; elég, ha csak a prágai tavasz kerek évfordulójára vagy az EU-elnökség alatt bekövetkező kormányváltásra gondolunk. Talán nem véletlen, hogy az általam legizgalmasabbnak tekintett három előadásból kettő is politikai témájú.

Václav Havel *Disznóvadászat* (Divadlo Husa na provázku, Brno, rendezte: Vladimír Morávek) című darabját 1981-ben írta. A darab megtörtént eseten alapszik: a szellemi száműzetésben levő Havel és felesége disznótoron szeretnék megvendégelni barátait, elmennek hát falura, hogy vágásra alkalmas állatot vegyenek. Ám a falubeliek csak csúrik-csavarják, hímeznek-hámozognak, s nem akarják elárulni Havelnak, ki mekkora disznót tart, és mennyiért adja el, hiszen le is akarják

húzni a tudatlan fővárosi embert, de félnek is attól, hogy kapcsolatba kerüljenek a rendszer ellenségével. Sok-sok viszontagság, várakozás, esőben-hóban-fagyban álldógalás után disznóhoz jut végül Havel, ám amikor felesége megtudja, hogy milyen áron, szinte kifordul szájából a frissen sült kolbászfalat. A darab kíméletlenül ábrázolja a kisemberek sunyi mentalitását, de az értelmiségi beletörődő tehetetlenségét is, s az azóta eltelt harminc év során csak gazdagodott az allegória: keserű a nagy küzdelmek árán megszerzett szabadság íze is.

A darabot a feledésből előás Morávek számos eltávolító mozzanattal spékeli meg az előadást, melynek kerete egyfajta reality-tv-műsor a színházban. Egy brit riporter hajt be furgonjával a színpad mögé, s az „És mi történt azután?” kérdést szajkózza szinte üldözi mikrofonjával Havelt, aki a maga nyugodt, lassú és kimért tempójában felelget az izgága újságírónak. Havel nemcsak interjút ad, hanem a kórusból „előkontárkodó” szereplőkkel el is játssza a párbeszédet.

Az előadást melodramatikussá és meseszerűvé színezi a cseh nemzeti opera megteremtője, Smetana *Az eladott menyasszony* című művéből vett, a cselekmény kedvező és kedvezőtlen fordulataira felzengő kórusrészletek. Ezáltal (és a riporter közreműködése folytán, aki sosem mulasztja el felhívni a közönség figyelmét az egzotikus részletekre) külföldön is eladható, turistacsalogató, népnemzeti kincseket bemutató „csehikum” kekedik az előadásból. Ennek megfelelően a szereplők népviseletben vannak, jócskán folyik a sör, és agyafúrta viselkednek a parasztok. Nem csoda, ha a magyar nézőnek beugrik a hasonlóan romantikus egzotikumokat felsorakoztató operett, népszínmű, a furfangos magyar paraszt és a székely göbé. Illetve Pintér Béla és Társulata.

Az iróniát és az elemeltséget még fokozza az előadást belengő „amatőr” báj. A színpadkép és a kórus tagjai azokat az (egyébként Kelet-Európában többször megfilmesített) pillanatokot idézik, amikor a falu népe a magas rangú küldöttség előtt erejét és képességeit meghazudtolva mutatja be csak papíron létező kulturális tevékenységét. A kis színpadot mintha egy pajtában félóra alatt tákolták volna össze, a deszkák csaknem beszakadnak a néptáncot járó, lelkesen dobbantó lábak alatt. Az autentikus látványhoz apró szalmakupacok járulnak hozzá, s a zongorista (akinek hangszerén megtalálható Havel összes műve, jubileumi díszkötésben) a disznóólból düledező drótkerítéssel elkülönítve játszik. A ruhák a cseh népviselet rendkívüli gazdagságát tárják fel, ám egy félíg lecsúszott zokni, oda nem illő lábbeli és félrebillenő kalap jelzi, hogy viselőiknek szokatlan ez az öltözködés. S míg a kórust persze az amatőr átszellemültség, a jövőbe bizakodva tekintő, kipirult arcok jellemzik, néhány baki is „becsúszik”: a színészek rosszul lépnek be, eltűnnek a színpad mögött, vagy szólóban folytatják az éneklést, amikor a produkciónak már rég vége van.

Kafkába oltott farce a *Disznóvadászat*: Havel mindössze egy disznót szeretne venni, ám egy számára idegen világba cseppen, amelynek szabályait nem ismeri, s végül aránytalan és hiábavaló erőfeszítés árán sikerül

¹ Barbara Toplová: Editorial. In *Czech Theatre* 25. 2. Theatre Institutue, Prague, 2009.



csak elérnie célját. Ugyanakkor a Havel és a „nép” közti távolság is ijesztő: a disznóvadászat esete jól illusztrálja a demokrácia foghíját, hogy a politikusnak mennyire nincs és soha nem is lesz fogalma arról, hogyan élnek a kisemberek – még ha egy másik példázatban a parasztok járnának is pórul.

A másik politikai témájú darab, a *Europeans* (Európaiak) első ránézésre és a színlap alapján dadaista hangköltészetnek tűnhet, de valójában nagyon is megszerkesztett előadásról van szó, mely gyors egymásutánban képes megnevetetni és megrendíteni közönségét. A Boca Loca Lab és Jirí Adámek előadása a médiában gyakran használt szavakat, szótagokat, frázisokat és mondattípusokat emel ki megszokott környezetükből. Az emberi hang marad csak, vizuális támaszték nélkül, s az akusztikus gegekből, az érzelmentes zsargonból kiinduló költészetből bontakozik ki az euro-blabla, az európai diskurzusok kritikája és a diskurzusokban részt vevő emberek zavarodottsága.

Az előadásban két férfi és két nő mondja a magáét: újságcikkek címeit ismétlik sokféleképpen; lassan, érthetetlenül darálva, sutto-gva-kiabálva, érzelmesen, egy hír-



Csomag

Pavel Hejny felvétele

olvasó vagy egy katona kimért hangján, vagy szótagolva, mint egy olvasni tanuló gyermek. Egyikük elkezd felmondani az Európai Alkotmány szövegét, melynek fontoskodó és pontosságra törekvő bonyolultsága rendkívül mulatságos ebben a kontextusban. Az európai parlamenti ülésen a „közös politika” sok-sok nyelvre esik szét a tolmácsfülkékben. Az egyik legszebb pillanat viszont az, amikor csak négyük lélegzete hallatszik a mikrofonban – végre halljuk, értékeljük a csendet, s megnyugsunk benne.

Az *Európaiak* tehát úgy bírálja az európai diskurzusokat és a média nyelvét, hogy közben nem moralizál, nem mutat iránymutatást – és még arról sincs szó, hogy csak a bulvár érzéketlen szenzációhajhászát emelné ki. A legsemlegesebb szó vagy mondat úgy válik költészeté az alkotók kezében, hogy közben a nyelv banalizálására ébreszti rá a közönséget, és rávezeti, hogy valójában mennyire érthetetlen az a világ, melyet ezen a nyelven – és azon belül a média nyelvén – keresztül ismerünk. A *showcase*-be mindössze egy tisztán táncnak nevez-



Európaiak

Petr Králík felvétele

hető előadás került be: a nagyszerű *Package* (Csomag). A japán koreográfus, Suszaku Takeucsi és a 420people társulat közös produkciója az irodákban dolgozó emberek napi rutinját, a szabályszerűségeknek engedelmessé reflexeket és az apró kihágásokat mutatja be. Az előadást a Prágai Nemzeti Színház előtti kis téren játsszák, így az arra sétáló, akár munkából hazaiyekvő emberek is szembesülhetnek munkahelyi életük egy lehetséges értelmezésével.

A téren szabályos sorokba és oszlopokba felállított asztalok. A közöttük való közlekedésnek sajátos szabályai vannak: „reggel” a táncosok – a hierarchiának megfelelően – kerülő utakon vagy egyenesen érkeznek a sajátjukhoz, miközben keresztülbukfenceznek, átperdülnek vagy átsétálnak az íróalkalmatosságokon. Az iroda „délelőtt” is folyamatos mozgásban marad: az irodisták sorban állva vagy néhány főből

álló csoportokban (teszem azt, meetingeken) vágnak neki újra az asztaloknak. A furcsaságok fel sem tűnnek nekik: elmennek a hosszasan fejen álló ember mellett, nem oltják el az égő aktatáskát, egy lány csak a *faxot* hajlandó meghallani férfi kollégája szájából, a *fucksot* nem. Az egyik irodaház tetejéről ledobált, a nézők közé szállingózó papírokat sem veszik észre. Az „ebédszünetben” hirtelen eltűnnek a táncosok, s a szemben levő ház sokadik emeletén, az ablakok mellé tolt asztaloknál jelennek meg. Egymással szemben ülnek, de leginkább magukkal és telefonjaikkal vannak elfoglalva.

Majd a lázadás apró gesztusai mutatkoznak meg – egyébként saját tapasztalataim szerint is leginkább az ebéd utáni percek csábítanak lógásra, kis renitenskedésre –: az irodisták ezúttal enyhén meglazított nyakendővel, a nadrágból kilógó ingben mennek végig az asztalokon. Még mindig mindenki ugyanazt az egyéni különbségek nélküli koreográfiát táncolja, de itt-ott már önállósul egy-egy végtag, és szétesik a közös ritmus. S az irodisták végül néhány bámészkodó járókelőt is „munkára fognak”, akik a szereplőkkel kézen fogva félszeg, de egyre felszabadultabb táncba kezdenek. És jó érzés, hogy ez Kafka városában lehetséges.

Rákóczy Anita

Négysarkú világ

SPIRÓ KVARTETTJE HÁROM NYELVEN, ÖT SZÓLAMBAN

A tizennyolcadik plzeňi nemzetközi színházi fesztiválon, egy lpsen után és egy Csehov helyett inkább a Plzeň-Dél vasútállomás elhagyott, helyspecifikus produkcióknak fenntartott, romos épületébe mentem, hogy megnézzem Spiró György *Kvartettjét* az Antalya Devlet Tiyatrosu (Antalyai Állami Színház) előadásában, Esen Özman rendezésében. Egyszerűen látnom kellett, mit kezd egy török társulat 2010-ben az 1996-os *Kvartett*-tel.

Először is – legalábbis részlegesen – átnevezték, és *Dört Köşe Dünya – Kvartet* (Négysarkú világ – Kvartett) címmel játsszák a színház dramaturgiának, Taner Çeliknek kedvenc darabját, utalva ezzel a négy szereplő közötti meg nem értésre – a múlt és jelen, otthon maradás és amerikai emigránslet, szocializmus és kapitalizmus közötti szakadékra, ami nem szükségszerűen nagyobb, mint két ember közötti távolság, akik egy életet leéltek egy fedél alatt. Az Öreg, a Vendég, a Nő és a Feleség jól ismert szólamához Özman felvállalt művé-

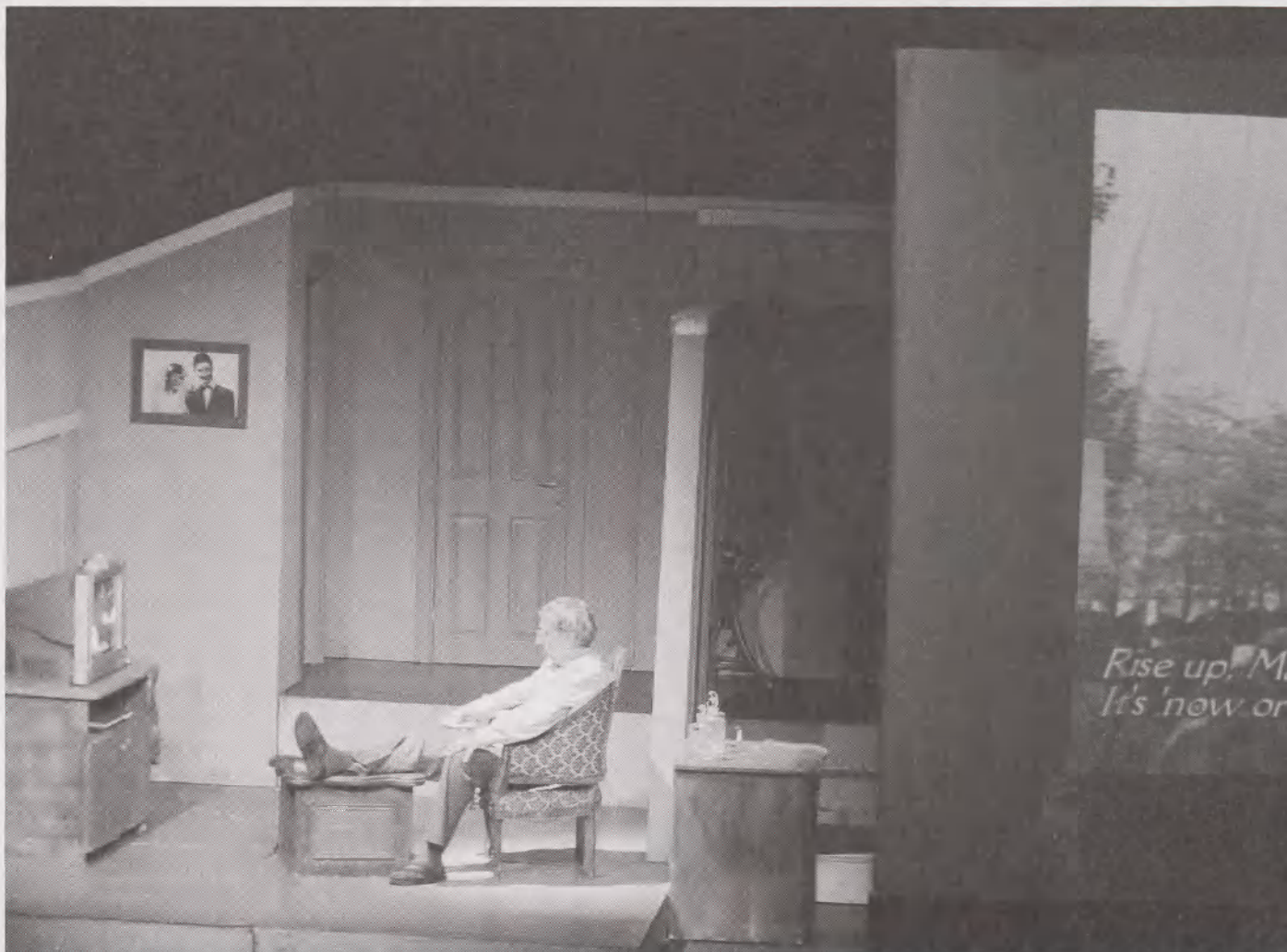
szi szándékkal adja hozzá az ötödiket: saját rendezői értelmezését, továbbgondolását.

Várakozással telve ülök a plzeňi pályaudvar omló vakolatú, hideg nézőterén. Szokatlan beavatottság, büszkeség tölt el. A kezdés előtt szétosztott cseh nyelvű *Kvartett*-szinopszisokból arra következtetek, hogy semmilyen feliratozás nem lesz. Előttem lakótelepi lakásnak berendezett színpad. Alacsony, zöld falak, már ami az Öreg és Feleség két méter hatvanöt centi belmagasságú viszonylatát illeti, mert a szobák fölfelé koszosfehéren folytatódnak a pályaudvar szédítően magas, belső csarnokának tetejéig, megadva szemünknek a szabadság perspektíváját. A panelek viszont nem tágulékonnyak, adatokkal leírható tulajdonságaik a szobák számától a távhőszámláig igen meghatározottak. Bejárati ajtó, elől a nappali, amely egyben konyha és ebédlő is, hátul egyszemélyes ágy, rajta a Feleség (Senem Şahin) kötött takaróban összegömbölyödvé fekszik. Balra kisebb, szűk szoba, ahol a fehér hajú, fehér bajsú Öreg (Ali Meriç) tréningben, feltett lábbal nézi az ejrősportot a lestrapált, szocreál bútorokhoz képest újnak ható,

ezüstsínű Sony televízióban. A tévé tetején kiskutyája, a falon kisé ferdén a pár fekete-fehér esküvői képe.

Ekkor váratlanul megszólal a Szabad Kossuth Rádió. „Ki az oroszokkal!” A csupasz falra a török Antalya Devlet Tiyatrosu plzeňi vendéjátékán, cseh közönség előtt, magyarul, angol képaláírással eredeti 1956-os dokumentumfilm-részleteket vetítenek. Az isztambuli magyar főkonzulátustól kapott felvételeken Nagy Imre 1956. október 28-i beszédéből idéznek: „az elmúlt évtized szörnyű hibáinak és bűneinek végzetes következményei tárulnak elének azokban a fájdalmas eseményekben, amelyeknek szemta-

núi és résztvevői vagyunk.” Déry Tibort halljuk, majd Kádár Jánost november 1-jén, és Háy Gyulát, amint a szovjet csapatok november 4-i támadása után beolvassa a Szabad Kossuth Rádióban híres felhívását: „Segítsetek! Segítsetek! Segítsetek a magyaroknak!” Aztán november 3-án a kiszabadult Mindszenty József intézi szavait a néphez – és a vasúti épület nagyrészt cseh nézőihez, akik, ha nem értenek magyarul vagy angolul, nemigen kapnak kulcsot a látottak értelmezéséhez. Hacsak nem 1968-on keresztül. A beszédek alatt pedig vagy a felszólalókat látjuk, vagy képeket és dokumentumfilm-részleteket az akkori Budapestről, a Sztálin-szobor csizmájáról, kórházból in-



terjút adó, harcban részt vett fiatal gyerekekről. Özman előjátéka sodró erejű történelmi tabló, mely üdítően mentes az elmúlt ötvennégy év minden ráarakódott magyar politikai áthallásától, manipulációjától. A visszatekintés célja itt az, hogy a rendezőnő kontextusba helyezze a darabot a török közönség számára mint az élő emlékezet részét, hogy a szöveg dialógusainak vonatkozó hangsúlyait tartalommal töltsse meg. A véletlenül betévedt magyar néző is köszönettel tartozik, mert visszakapott valamit saját országának történelméből.

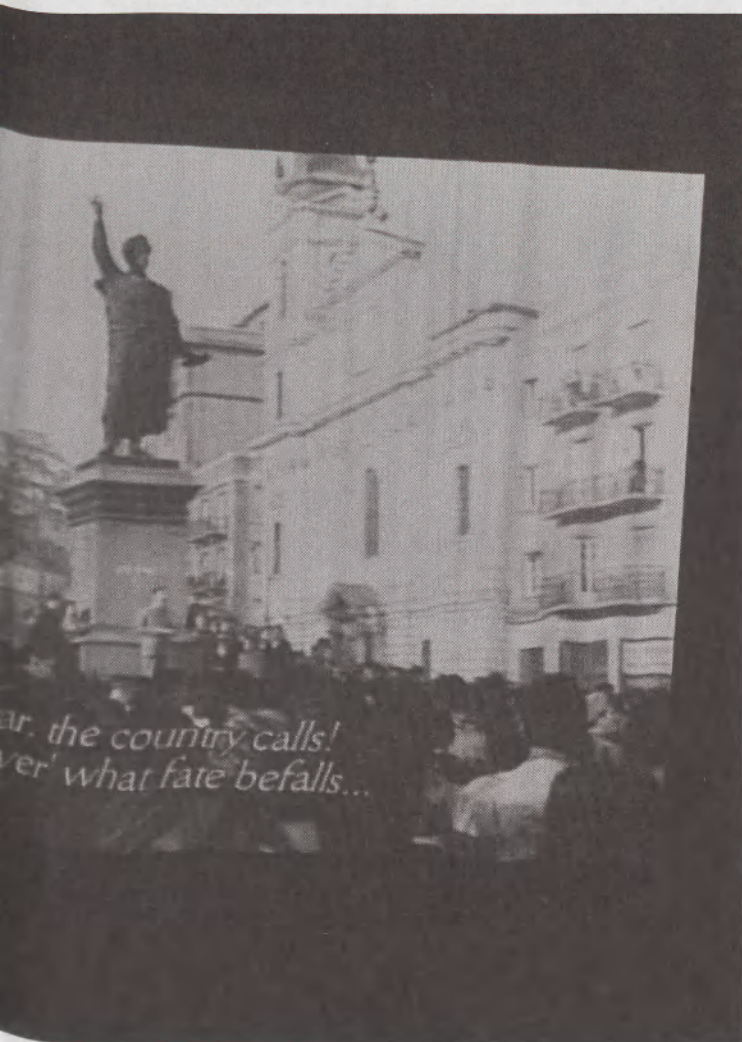
Aztán egyszerre csöngetnek. Az ejrősport egyre hangosodó közvetítése finom átmenet a vetítés és a színpadi akció kezdete között. A Feleség kedvetlenül feltápaszkodik az ágyból, és lassan elindul ajtót nyitni. Az Öreg meg se mozdul, nézi tovább a focit. A váratlan Vendég (Y. Murat Sari) megérkezik, jól öltözötten, kezében egy csokor fehér virággal, ami a következő utat járja be az előadásban: először a mosogatóba kerül, onnan az Öreg dühében kiveszi, és szétveri az asztalon, ezek után a Feleség a virágtalan, zöld száruk csonkját vázába teszi az illendőség kedvéért, végül, a Vendég távozása után, az egészet kihajítja a szemétkébe. Ilyen idegenül mozog a jövővény állítólagos jötevője közegében, látogatása nem szervesül, a világ négy sarka visszapattan egymásról.

A rendezés nagyon ügyel a részletekre. Az ablakon a jól ismert sárgás fényáteresztő függöny, az asztalon friss zöldségek, káposzta, karfiol, vízben ázik a pucolt krumpli. Az otthonosan berendezett konyha a Feleség

menedéke, mindig akad itt tennivaló, kolbász, téliszalámi, kínálandó kupica pálinka, ha a társalgás kényelmetlenné válik. A másfél órás előadás alatt megfőz egy fazék paprikás krumplit négy személyre, a Vendéget folyton levessel kínálgatja, és előkerül a túrós csusza is. Emellett kényszeresen köt, tele van a lakás gombolyagokkal, megkezdett kötésekkel: ágytakaró, terítő, még a revolver is nett kis narancssárga kötött tartóban van, amikor a Vendég véletlenül megtalálja egy fiókban. A Nő (Gözen Müftüoğlu), a házaspár harmincas lánya is kötött sapkában és sálban érkezik, hogy elvigye a külön neki készített paprikás csirkét. A Feleségnek minden ott van a keze nyoma a családban, nem is hagyná, hogy másképp legyen, ennyit tudott hozzátenni a közöshöz saját szellemi örökségéből. Iszik is, ha már a kötés sem melegíti, köhög is, amúgy idegesen, ha nem érti, de megérzi, hogy nincs mellette senki.

Az Öreg is magányosan őrzi az Eszmét, a könyvtárban írja kis füzetébe a szocializmus történetét, mielőtt minden bizonyítékot eltüntetnek, és osztályozza az élő és holt elvtársakat hűségük szerint. Az előadás feszültségét kezdettől megteremti, hogy az Öreg nyugodtan végig szeretné nézni a meccset a tévében, amiben a Vendég folyton megszakítja. Ha magyar ember focit néz, akkor focit néz. Az Amerikából hazaszakadt gyanús idegen elfelejthette ezt a tisztességes szokást, annyira akar valamit. Valójában persze nem is annyira idegen a Vendég, talán éppen ez a baj, mert emlékeztet erre-arra, és az Öreg nem kíván emlékezni. A színészek játéktípusa harsány, gesztusaik szokatlanul szélesek, hirtelenek, ami talán a temperamentumbeli különbséggel és a miénktől eltérő színházi hagyományokkal magyarázható. Az Öreg nyilván magas vérnyomással küzd, dühkitörései vehemensek, félelmetesek, feleségén és lányán uralkodó, régi kommunista elveit felülírni nem tudó, zsarnoki férfi képe rajzolódik ki előttünk. Aztán mikor kiderül, hogy a család két nőtagja eladná őt és mindent, amit képvisel, egy tál lencséért: autóért, bankkártyáért, szintetizátorért, visszavonul a szobájába, ahol még mindig megy az ejrősport, megváltozik a fény, a füzetéhez kezd beszélni keserűen – és teljesen egyedül marad.

A Vendég Özman rendezésében a *Kvartett* legárnyaltabb szereplője. Nem véletlenül, ugyanis a rókaszzerű figura az Államokból visszatérő, segítőtjének hálálkodni akaró ártatlan, jó szándékú férfi helyett egy minden ízében gyanút keltő alakot formál meg, akinek jelenléte és módszerei valóban fenyegetőnek tűnhetnek a múlt rendszerből kitermelt paranoiára hajlamos Öregnek. Hiszen kinyomozta a címüket, aztán megfigyelte őket, és pontosan tudja, hogy a szülők a lányukat, a Nőt várják éppen, amikor ő beállít a panellakásba. Az egykori pufajkás Öreg még 1957 januárjában figyelmeztette a Vendéget, hogy pucoljon el, mert rajta van a listán. Az menekült is, egészen Amerikáig, ahol szétdolgozta magát kapitalista módra, majd hazahozta a hála megmentője iránt. De hiába akarja örökbe fogadni a családot, az Öreg nem hajlandó megismerni őt. Nem fogadja a köszönését, csókjait letörli az arcáról, a Vendég élettörténete és tapasztalatai nem érdeklik, bizalmatlansága nem szűnik. A Nő már más generáció, kénytelen volt megtanulni küzdeni a betevő falatért, szemére is veti



Gökhan Yapar felvételei

ar, the country calls!
ver' what fate befalls...

apjának, miért nem szedte meg magát Kádár alatt, mint mindenki más, akinek volt esze. Ő a Vendégben azonnal felismeri a kínálózó lehetőséget, jó üzleti érzékkel évdődni kezd vele – aztán egyszer csak az ágyon ülnek ketten, a Nő kezében a Vendég bankkártyája, lába a férfi ölében. Valamit valamiért.

Az előadás vége Esen Özman kódája Spiró György *Kvartettjéhez*. A Vendég távozik, a Nő dühödten utána-rohan, majd visszaszalad a csirkéért. A házaspár elvonnul, kiürül a színpad. Félhomály. Ekkor ismét nyílik az ajtó. Belép egy nő a gyerekével, leveszik a falon lévő fotót, és a saját képüket akasztják a helyébe. A lakás immár az ő otthonuk. A Sony tévé mintha ott se lenne, kinyitják a laptopjukat, a legfontosabb bútordarabot.

Ezzel párhuzamosan megjelenik a falon a Google böngésző kivetített weboldala, aztán futnak a képek megál-líthatatlanul a berlini fal leomlásáról, 9/11-ről és a World Trade Center két égő tornyáról, Obamáról, tüntetésekről, katasztrófákról. Özman ezzel a gesztussal globálissá tágítja a mi kis magyar panelünket. Nagy és széles világunkban emléke sem marad az Öreg kézzel teleírt füzetének és a Feleség kötéseinek, sem a paprikás krumplinak, amit azért sajnálnánk, és szívesen megkóstoltuk volna az előadás után.

Az előadás megtekintését a Magyar Színháztörténeti Múzeum és Intézet és a *Divadlo Plzeňi* Nemzetközi Színházi Fesztivál tette lehetővé.

Herczog Noémi

A lengyel KDF

DEMOLUDY FESZTIVÁL

Beszámolóm címe a magyar Kortárs Drámafesztiválra utal, mivel a „Népi Demokráciák” ironikus névre lefordítható lengyel fesztivál a hazai készletből még erre hasonlít leginkább: majdnem minden évben területi, mondhatni, a geopolitika mintájára „geesztétikai” elvek mentén hív meg előadásokat a nemzetközi programjába. A KDF vendégországa 2008-ban Szlovénia volt, 2011-ben az USA lesz. Lengyel rokona pedig tavaly a Balkánt, 2010-ben Csehországot és Szlovákiát választotta bemutatásra érdemes térségnek a hazai közönség számára, bár eme kurátori szabály egyik fesztivál esetében sincs kőbe vésve. Mindkét fesztivál preferálja a kortárs szövegek, drámák alapján készült produkciókat, ám a lengyel eseménysorozat lehatárolt szférából, zömében szláv nyelvterületről, a volt Keleti Blokk országából válogat, önkéntelenül is felvetve ezzel a kérdést: létezik-e valamifajta közös esztétika, közös színházi világlátás a nemcsak nyelvtörténetileg (magyrészt) rokon, de hasonló politikai közelmúlttal is rendelkező országokban. Ha erre egy év válogatása nem adhat is választ, a már negyedik alkalommal megrendezett 2010-es Demoludy Fesztivál mégis izgalmas kérdést boncolgat: beszélhetünk-e külön szlovák és cseh színházról, amikor azok lengyel és talán magyar szemmel is, okkal, ok nélkül, felbomlott csehszlovák föderáció ide vagy oda – egybefolynak.

Marcin Zawada, a fesztivál művészeti vezetője egyfelől talán kicsit angol, szövegközpontú elvek mentén (klasszikus darab feldolgozása szóba sem jöhetett),



Szarkofágok és automaták

másfelől azonban igencsak problémacentrikusan válogatott. Két problémakör több előadásban is visszaköszönt: a csehszlovák múlt és a *gender* tematikája. Ezen belül viszont a sokféleség érvényesült: vidéki vagy épp független társulatokat, fiatalokat (a posztdramatikus Boca Loca Lab) éppúgy láthattunk, mint bejáratottabb neveket (a prágai klasszikus Djevické Színház); mindez mindenképpen azt bizonyítja, hogy a Demoludy történetében másodsorú válogató kurátor jól végzi a munkáját. Fontos szempont, hogy a helyszín ezúttal nem Lengyelország két nagyvárosa (Varsó, Krakkó), vagy színházi fővárosa, Wrocław. Az északi Olsztyn vidéki kisváros, ahol elsősorban a hattyúkban gazdag tavak tartanak tükröt a környező (városon belüli!) erdőknek, és nem a színház – igen, ilyen is akad Warlikowski és Lupa országában, ahová tulajdonképpen mindig érdemes elutazni színházat nézni. Épp ezért különösen örömteli, ha nemcsak a varsói vendégkülönítmény, de a helyi közönség is egyre növekvő számban vesz részt a fesztiválon. Persze a kisváros büdzséje pragmatikus szempontokat is felvet a válogatásnál, amit épp ezért talán nem tekinthetünk reprezentatívnak. (Érdemes volna végiggondolni a kifejezetten ígéretes kezdet után, hogy a pénztelenséget nem lenne-e célszerűbb kevesebb előadással, nem pedig a minőség helyenkénti feladásával kompenzálni.) Mégis, mivel két lehetséges tematikus vonalat is megcsillantó, végiggondolt szemléről beszélünk, levonhatunk néhány konzekvenciát a cseh és szlovák színház egyes tendenciáiról.

A szlovák Kurátorok

A legszembetűnőbb az, hogy míg a cseh film vagy a modern cseh irodalom kapcsán a magyar olvasónak egyből beugrik egy jellegzetes világ, egy felőlünk nézve egységesnek tűnő szellemi karakter, addig ez a cseh színházról egyáltalán nem mondható el. És bár Szlovákia és Csehország között kétségtelenül igen sok eltérést lehetne felsorolni, a fesztivál előadásai elsősorban nem nemzeti vagy „geoesztétikai” elvek mentén különülnek el. Egyébként is jellemző a két ország közötti koprodukciónak, egymás drámáinak feldolgozására, illetve vendégrendezőik kölcsönös meghívására. Magyar szemmel nézve északi szomszédainknál talán leginkább a német befolyás látszik érvényesülni, amennyiben – és ez igencsak pozitív jelenség – a számukra fontosnak tűnő kortárs társadalmi problémákra is reflektálnak a színházban. Kevésbé

szívderítő, hogy mindezt kissé didaktikusan és ideologikusan teszik: tehát a „nemes cél” mintegy feliratként lebeg a produkciók többsége fölött, anélkül, hogy magát a problémát az előadások kibontanák.

Erre legszembetűnőbb példa a fesztivál – ahogyan egy színháztörténész minősítette a Demoludyn – egyszerre legjobb és legrosszabb előadása: a *Szarkofágok és automaták*.

A néző kétségtelenül joggal feszeng, és sajnálja a színészeket, miközben a vidéki szlovák bábszínház meglepően elavult, grimaszolós – a rendező, Marián Pecko által szabadjára engedett – ripacskodását szemléli. A színészi játék nem egyedül itt okoz kellemetlen meglepetéseket – ebből a szempontból talán a cseh előadások jobbnak mondhatók. Ugyanakkor a *Szarkofágok* a jelen és a közelmúlt traumáival foglalkozik. Szerkezete kicsit a TÁP Színház *Kurátorok* című előadására emlékeztet annyiban, hogy ez is felkérésre született „projekt”: más-más szerzők egymástól különálló szövegeiből, drámáiból

És suttogni fogunk róla



egyetlen cím alatt kompilált előadás. A *Kurátorokkal* szemben azonban itt a felhasznált anyag radikális meghúzása után vannak visszatérő motívumok is, és erős a törekvés az egységes drámai hatásra, ami némileg szembemegy az alapkoncepcióval. A „refrénbén” túlságosan felerősödik például a globalizációellenes siránkozás, amelyet, mivel nem ellenpontozza megfelelő múlt-elemzés, a letűnt aranykor iránti nosztalgiának tekinthetünk.

A produkció erősen változó sikerrel ötvöz bábokat és színészeket. Kifejező lehet a következő példa: Anna Grusková jelenetében egy szlovák férj és cseh felesége beszélget ebéd közben. Az asztal egyszer csak kettéválik az utóbbinak annál a mondatánál, hogy „amikor kettéválasztották Csehszlovákiát, kettéválasztottak engem is”. Az előadás szintén házasság-metaforával fejeződik be: Csehország voltaképp elhagyott feleség, aki bár eddig még megöntözte a virágokat a hűtlen férj, Szlovákia és az új nő lakásában, de mostantól, habár szeretettel gondol volt hitvesére, inkább rájuk bízva saját virágokat. Ezek a talán bátran didaktikusnak nevezhető képek

szöveg nem egyedi embereket jelenít meg, hanem közhelyszerű retorikájával feminista szövegeket idéz, a rendezés sem lázadó nőket, hanem hófehér ruhás, napernyős kényeskedőket ábrázol, leginkább talán Szinyei Merse *Majálisának* fehér reprintjére emlékeztető képi világgal.

A cseh Jiří Adámek *Európaiak* című rendezése sokkal biztatóbb tendenciát képvisel: a Boca Loca Lab társulat előző, *Politika* című produkciójának formavilágát követi ez a hangköltészet, a koncert és a színház között egyensúlyozó előadás. Négy színész négy mikrofonba az Európai Unióról összegyűjtött hírekből énekel közhelyszövegeket. De többnyire olyan csalafintán, hogy a sokszor hallott, fel sem fogott szlogenek szóviccekké nemesednek, összefüggést teremtve az egymástól független frázisok között, ám értelmüket teljesen figyelmen kívül hagyva, csupán formaművészetként. Absztrakt zeneműnek érzékeljük korunk politikai játszmáit, közhely marad, ami eredetileg is közhely volt. Épp ez volna az alapötlet is: rámutatni, mennyire felszínesen figyelünk oda a hírekre (avagy mennyire felszí-

Európaiak



Petr Králík felvétele

hitelesen leírják azt a szlovák attitűdöt, amelyet a fesztivál előadásai alapján láttam kirajzolódni a föderáció felbomlásáról, de érdekes lett volna ellenvéleményeket is hallani a témában. A produkcióhoz tipikusan illettek volna a dokumentumszínház eszközei, de lett légyen esztétikailag bármely kevéssé sikerült, az mindenképp örömteli, hogy még eldugott vidéki báb- és színházak is igyekeznek a színház nyelvén megfogalmazni az őket ennyire foglalkoztató témákat.

Cseh és szlovák fiatalok

Ha arra vagyunk kíváncsiak, merre tart a cseh és szlovák színház, elsősorban a fiatalokra érdemes figyelni. *Gender*-problémával foglalkozik a szlovák Kamil Žiška rendezése, az *Ěs suttogni fogunk*. Zuzana Palenčíková darabjának hősei a múlt századfordulón élt szlovák írók, akiket inkább a tűzhely mellé parancsoltak, hiszen egy jól megírt könyv még egyetlen férjet sem lakatott jól. Túl azon, hogy a többnyire monológokból álló

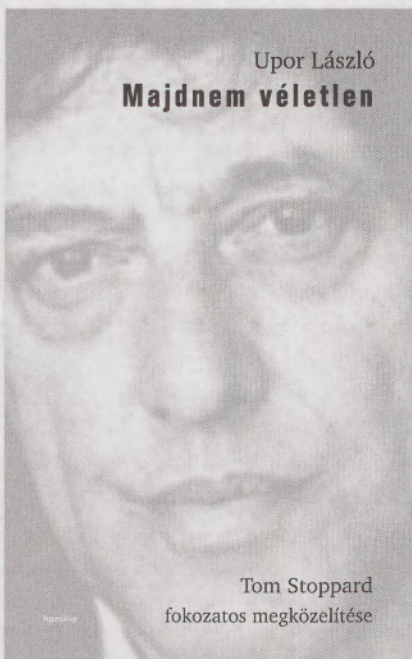
nesek a hírek), és bár mintha ezt az előadást tényleg csupán egyetlen gondolat szervezné, a sikeresen működő, angolra ugyan nem mindig találóan lefordított szóviccek mégis képesek értelmet adni ennek az egyórás hangsormintának. Érdemes lehet Adámekre odafigyelni a későbbiekben is.

Bizonyára lehetett volna jobb előadásokat vagy még több fiatal látni ezen a találkozón, a válogatás törekvése mindenestre érezhető. Nem baj, ha egyetlen szemlén nem mutatkozik meg „a nagy előadás”, különösen, ha amúgy erősödik az a benyomásunk, hogy a cseh és szlovák színház számos adottsággal rendelkezik a minőségi fejlődéshez. Bár egyelőre gyakran elavult a színészi játék és olykor a rendezés is, mégis rengeteg projekt szerveződik, és sok a fiatal, erős a szándék társadalmi témák színpadra fogalmazására kortárs dramaturgiájú szövegformákkal – egyszóval megvan az esélye annak, hogy (talán egy nagyobb büdzsésű fesztiválon?) most már láthassuk mindezen előkészületek gyümölcsét is.

Sz. Deme László Stoppard

UPOR LÁSZLÓ:

MAJDNEM VÉLETLEN



Azt eddig is lehetett tudni, hogy Tom Stoppard eredetileg Tomásként, a cipőgyári Strässler doktor fiaként látta meg a napvilágot Csehországban, és azt is gyanítottuk, hogy Oscar Wilde virgonc szelleme valahol nagyon rokon Stoppardéval. De az, hogy napjaink egyik legismertebb brit drámaírója szoros barátságot ápol Mick Jaggerrel, sőt tőle származik az egyik Rolling Stones-turné címe is, vagy hogy a triangulum azért kap évtizedekkel később dramaturgiai funkciót egyik darabjában, mert ez volt a gyermekkori hangszere, már mind-mind ingyenc meglepetés. S bár ezek az információk az életmű befogadási horizontját csekély mértékben bővítik, adott esetben mégsem elhanyagolhatók.

Upor László Stoppardról szóló monográfiája nem hagyja figyelmen kívül a részleteket, és összefüggéseiben dolgozza fel a teatralitás szószonglőrének életét és művészetét. Ha szükséges, az életrajzi adatokhoz kanyarodik vissza, például az indiai gyermekkorhoz az *Indian Ink*

kapcsán; máskor jegyzetben összefoglalt Fermat-sejtést biggyeszt az *Arkádia* elemzése mellé; de nem mulaszt el interjúkból, sőt Stoppard *bon mot*-ival kapcsolatos társasági legendákból sem meríteni. Tónusokban és árnyalatokban bővelkedő portrét rajzol, melyet a sok tény felsorolása ellenére sem piszkol a szikár statisztika; a rendszerező szenvedély és az élményeit mesélő társasági ember arányosan megfér az ismertetésben. Mondjuk, 49–51 százalékban – Stoppard saját bevalása szerint maga is ebben a leosztásban egyesíti írásában a szigorú, felelősségteljes művészt a léha lektűrök és céda hatások rajongójával. A *Salto Mortale* kapcsán például filozófiai szakkönyveken rága át magát, majd elismert szaktekintélyekkel keveredett szakmai diskurzusba, melynek során többen úgy nyilatkoztak, hogy „ez az első *komédia*, amely Isten létét bizonyítja”. Stoppard ugyanis a mélységes morális-etikai problémát is szellemezen, humorérzékkel tálalta. Ahogy máskor is; Upor szerint „nevetőizminkat sosem hagyja hosszasan lankadni, s hogy humora hányféle módon és szinten működik, milyen eszközökkel csikarja ki a nevetést, illetve a kaján, az együtt érző, az elismerő – vagy épp szegyenlősen *beismerő* – mosolyt, az külön tanulmányt érdemelne”. S mivel egy Stoppard-dráma anyaga tényleg minden lehet, ami a vizsgált tárgy igazolását szolgálja, a popszámoktól kezdve tudós értekezéseken át az utcasarkon hallott pletykáig, a Stoppardról szóló anyagba is sok mindennek illeszkednie kell, hogy Upor László dramaturg és egyetemi tanár, az angolszász színház egyik legavatottabb hazai szakértője könyvének alcíme szerint „fokozatosan közelítsen” az íróhoz.

A *Majdnem véletlen* főcím pedig talán azt a sajátos evolúciót kívánja megragadni, amely Stoppard darabjaiban a leginkább figyelemre méltó: a világ folyásának és az emberi viszonyoknak, körülményeknek a totális képlekenységét, a legtökéletesebb esetlegességet, amely egyszer csak mégis kristálytisztá logikai mintázatokba rendeződik. Vagy legalábbis majdnem. De még a nem véglegesíthető válaszokkal való já-

ték sem pusztá játszadozás Stoppardnál, hanem a végtelen kíváncsiság lecsapódása. Hol szenvedélyes, hol hideg fejjel analizálja esendő hőseit, néhány prototípust variál ezernyi változatban, és dolgozik megszállottan. Imponáló az a drámai életmű, amelyet hetvenhárom éves korára létrehozott. Nem mindegyik műve remekmű, mutat rá Upor, a nagyobb lélegzetű alkotások többnyire ötéves periódusonként kerülnek ki tolla alól, s ezt a különleges ciklikusságot Stoppard kisebb-nagyobb dózensekkel szinte precízen tartja. De azt se gondoljuk, hogy az öt évek csupán a nagy művek csiszolására és érlelésére fordítódnak. Belefér aprómunkának némi forgatókönyvírás vagy csak „sztori-doktorkodás” Hollywoodban, temérdek rádiójáték – köztük olyan nagy volumenű hangjátékok is, melyek a rádiózás történetének egy-egy meghatározó pontját jelentették –, valamint tévéjátékok és *stand-up* jelenetek, kísérleti egyfelvonásosok stb. Ráadásul a műfaji sajátosságok figyelembevételével és maximális kiaknázásával írta mindezt. Na, és az irodalom zászlóshajója? Az epika? A regény? – következhet a kézen fekvő kérdés. Ha ugyanis lehet a világ drámairodalmi panteonjába való emelkedést pofonnal felérő kudarcra kezdeni, akkor az ennél a műfajnál érte Stoppardot. Az irodalmi áttörést 1966-ban várta ugyanis *Lord Malquist and Mr. Moon* (ugye, hogy még csak nem is ismerős?) című regényétől, s csak mellékesen írta meg, ügynöke régebbi ötletét továbbfejlesztve, a *Rosencrantz és Guildenstern halottat*. A regényből hónapok alatt is csak pár száz példány fogyott, a darab viszont azonnal siker lett Edinburghban, Kenneth Tynan, a londoni Nemzeti nagy hatalmú dramaturgja táviratban kérte be a kéziratot, a Royal Shakespeare Company pedig megvásárolta a bemutató jogát. Teljes írói siker – majdnem véletlenül?

Erre a kérdésre szerencsére sem Stoppard, sem pedig Upor nem kínál teljességgel megbízható és egyetemes érvényű választ. Előbbi összefüggésekre hívja fel a figyelmet, és kérdéseket indít el, utóbbi pedig a soraiban érzékelhető rajongás ellenére is képes megfelelő

távolságból vizsgálni a drámaszerzőt. Így érhet egy másik meglepetés, mert Stoppardról valahogy azt lehetett gondolni, hogy teljességgel hiányzik belőle az a düh, amelyet a kortárs angol drámaírás egyik hagyománynak érzünk. Egyrészt kevés hajlandóságot érez a dráma formai bravúrmutatványai iránt, s az idővel való állandó szerkezeti játékaik ellenére is követhetően hagyományos dramaturgiát követ. Másrészt pedig nyilvánosan soha nem vonzódott a társadalomkritika és a politikai állásfoglalás iránt sem. Upor könyvéből viszont kiderül, hogy elkötelezett indulatok munkálnak benne, csak éppen a fontolva haladók táborába tartozik, s megfelelő körültekintéssel vállal szerepet, akár a kelet-európai (elsősorban cseh) demokratizálódási folyamattal, akár az aktuális politikai irányvonalakkal kapcsolatban. A dilemmát meg is fogalmazza *Az igazi* című darabjának történetesen drámaíró hőse: „Hogyan segíthetnék valakin, aki azt hiszi – vagy esetleg csak hiszi, hogy azt hiszi –, hogy a lapszerkesztés cenzúra, a téglahajigálás tüntetés, a panelházépítés ossztársadalmi erőszak, az ordináre ordítózás provokáció, a szónok félbeszakítása pedig maga a szólásszabadság?”

Stoppardban megfér több, különböző alkatú író és számtalan, eltérő fajsúlyú téma, ahogyan megfér benne, mondjuk, a *Brazil* utópisztikus és pesszimista történetének végleges formába öntése a *Szerelmes Shakespeare* kaján stílusbravúrával. Upor a sokféle arcot úgy csoportosítja, hogy rámutasson a témák és karakterek bűvópatakszerűen ismétlődő felbukkanására, visszaidézza a főbb tematikákat, s így sikerül az írói folyamatot a maga dinamikus összetettségében bemutatnia; a műveknek nemcsak egymást követő, hanem egymásba is kapaszkodó láncolataként. S teszi mindezt könnyed és elegáns stílusban, olvasmányosan, áttekinthetően. A visszacsatolásokkal együtt is világos az okfejtés; mintha a dramaturg Upor közben tartaná a gondolkodó Upor többirányú közelítéseit. A kolozsvári Koinónia Kiadó szellős és korszerű tipográfiával tölti ki az oldalakat, lábjegyzetek helyett lapszéli szövegecskék egészítik ki, és teszik vizuálisan érdekesebbé a dolgot. A kötet abba a sorozatba illeszkedik, amelyet még a kiadó előző vezetője, a színházi körökben elsősorban drámaíróként ismert Visky András indított útjára, s hálásak lehetünk a Koinóniának, hogy a szériát ebben a kidolgozott formában viszi tovább. A lapokon fel-feltűnedeznek ugyanis Tettamanti Béla fekete-fehér tusrajzai is, melyek egyszerűségük mögül kikandikáló metafizikus tágasságukkal akár egy Stoppard-darab illusztrációi is lehetnének. Nem kézikönyv, hanem kellemes hatású kötet született, melynek keményfedeles borítójáról Stoppard néz ránk derűs, de azért nem felhőtlen tekintettel; mintha azt gondolná, amit Upor László már egy másik, Stoppard drámáit tartalmazó kötet utószavában leírt róla: „újra és újra nekigyürkőzik, eltöpreng, felveti az élet nagy kérdéseit, majd fancsali mosollyal közli, erre bizony, kedves nézőim, nemigen van megoldás – nevéssünk hát.”

Koinónia, Kolozsvár, 2009.

SUMMARY

The issue opens with a bunch of reviews related to the month's novelties. Critics Andrea Tompa, István Ugrai and Balázs Zsedényi, László Zappe, Kornélia Deres, László Sz. Deme, Bálint Kovács, Tamás Tarján, László Kolozsi and Ádám Lénárt express their opinions of *John the Brave* by Pongrác Kacsoh, Jenő Heltai and Károly Bakonyi (Szolnok), Gergely Csiky's classical comedy, *The Proletarian* (at the Jókai Theatre of Komárom-Komarno, Slovakia, and Eger), another play by Csiky, *The Grandmother* (Kaposvár), László Garaczi's *Kid Brader* (Tháalia), Ronald Schimmelpfennig's *Golden Dragon* (Katona József Theatre), Ludmila Ulitzkaya's *Russian Marmalade* (Kecskemét), Vladimir and Oleg Presniakov's *Trousers replaced* (The Chamber), *The Fiery Angel* by Serguei Prokofiev (Debrecen) and Géza Bodolay's adaptation of two comedies by Molière (Szeged).

Polish playwright Dorotea Masłowska wrote *Two Polish Speaking Poor Rumanians*, staged at the Chamber. György Karsai reviews, while critic Georges Baal analyzes the performance with a Frenchman's eye.

Andrea Tompa talked to prolific playwright-director István Tasnádi, and Orsolya Kóvári met Éva Enyedi, leading actress of the Szkéné Company.

We publish an essay by Rumanian critic Iulia Popovici who compares the situation of the so-called „alternative” (or fringe) theatres in our two countries.

Two of our dance critics, Márta Péter and Ákos Török inform the reader of a new program by the Krisztian Gergye Company (*Tricolour Adaptation*) and of a performance by Csaba Horváth with the Forte Company, *Thus Fare Those Who Are Frightened by a Distant, Unknown Voice*.

Theatre history is introduced with Zoltán Imre's essay on the first steps in 1837 of the first permanent Hungarian-speaking theatre in the capital.

World theatre is represented by four authors: Tamás Jászay saw the 45th theatre festival of Maribor, Slovenia, Andrea Rádai visited the festivals of Plzeň and Prague, while Anita Rákóczy saw at Plzeň Hungarian playwright György Spiró's *Quartet* by the State Theatre of Antalya (Turkey), and Noémi Herczog went to Olsztyn, Poland, to see the program of the Demoludy Festival, featuring this time the theatre of Slovakia and the Czech Republic.

We have also a book to recommend: László Sz. Deme introduces László Upor's monography on British author Tom Stoppard.

The month's playtext is László Garaczi's *Kid Brader*, a work also reviewed in the present issue.



Így jár az, aki a távoli ismeretlen hangtól megijed

(West-Balkán)

Koncz Zsuzsa felvétele



SZÍNHÁZ

A MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG FOLYÓIRATA

DRÁMAMELLÉKLET 2011. JANUÁR

Garaczi László OVIBRADER (Péniszmonológok)

„Furcsa egy világ ez, s a férfit a legfurcsább hulladékból gyúrták össze, melyet forrongásában feldobott a káosz.”
(Charlotte Brontë)

SZEREPLŐK
(a megjelenés sorrendjében)

TERAPEUTA
MAMA
FÁBIÁN PÉTER, a fia
KATA, Fábián szerelme kislánként, felnőttként
BÁCSKAI, ovis társ, majd haver
ZSUZSI, ovis
OKOSKA, Fábián felestes éneke
LÁNY, csetelő és randipartner a karaokeklubban
ERIKA, prostituált

MŰSORVEZETŐ
JÓZSEF
SOMOGYI LUCA, természetgyógyász
ORVOS
RÁDZSÁN, indiai taxisofőr
AMITA, a felesége

A darabot két színész és két színésznő játszhatja

1. JELENET

TERAPEUTA Jó estét, doktor Keve László vagyok, gyermekpszichológus. *(Megnézi az óráját)* Amíg jön a következő kis páciensem, mesélek önöknek.

Fiatal koromban egy évet Indiában töltöttem, és Kalkuttában összebarátkoztam egy Rádzsán nevű taxisofőrrel. Rádzsán egyszer meghívott magához vendégségbe. Ismertem egy ideje, de csak ott nála derült ki, hogy a felesége, akit Amitának hívtak, és akiről mindig szeretettel beszélt, nem ember, hanem egy fa. Nem lány, nem nő, nem asszony, hanem egy fügefafa. Régen Indiában a fiúk csak akkor nőülhettek, ha az idősebb bátyjaik találtak már maguknak asszonyt, emiatt előfordult, hogy a bátyot összeházasították egy fával. Azt hittem, manapság már nem létezik ez a szokás. Egy fügefafa a kert közepén, igen, ő volt Rádzsán törvényes hitvese. Bemutatott neki, az asszony kecses ágain gyümölcsöt érlelt. Úgy láttam, szemérmes természet, de nem minden csáberő híján. Eltöltöttem a barátommal egy szép estét abban az illatos kertben, Amita végig ott állt mögöttünk, szerényen és szótlánul, a háttérbe húzódva. Hagyta, hogy a férfiak beszélgessenek. Néha susogott közbe a leveleivel.

Csöngötnék

Bocsánat.

Beengedi Mamát és Fábiánt

MAMA Jó napot. Fábiánné.

Kezet fognak

TERAPEUTA Doktor Keve.

MAMA *(Fábiánnak)* Köszönj szépen.

FÁBIÁN Csókolom.

TERAPEUTA *(kezet nyújt)* Szervusz. Laci bácsi vagyok.

FÁBIÁN Fábián Péter.

TERAPEUTA Hogy hasonlít a mamájára. Foglaljanak helyet.

MAMA Van egy kis problémánk, ezért jöttünk a doktor úrhoz.

TERAPEUTA Tessék parancsolni.

MAMA Péter aranyos kisfiú, nem kívánhatnék nála kedvesebb, figyelmesebb, jobb gyereket. Kitűnő tanuló, barátságos a pajtásaival, a házimunkában segítőkész, kész matekzsenni, és gyönyörűen énekel. Énekelj valamit a doktor bácsinak?

FÁBIÁN *(csengő, tiszta hangon)*

Este jó, este jó,

este mégis jó.

Apa mosdik, anya főz,

együtt lenni jó.

Ég a tűz, a fazék

víznótát füttyül,

bogárkarika forog

a lámpa körül.

A táncuk karikás,

mint a koszorú,

meg is hal egy kis bogár,
mégse szomorú.

Lassú tánc, lassú tánc,
táncol a plafon,
el is érem már talán,
olyan alacsony.

De az ágy meg a szék
messzire szalad,
mint a füst, elszállnak a
fekete falak.

Nem félek, de azért
sírní akarok,
szállok én is, mint a füst,
mert könnyű vagyok.

Ki emel, ki emel,
ringat engemet?
Kinyitnám még a szemem,
de már nem lehet.

Elolvadt a világ,
de a közepén
anya ül, és ott ülök
az ölemben én.

TERAPEUTA Bravó, szép volt.
MAMA Régebben volt ugyan egy kis problémánk...
FÁBIÁN Piszkáltam a füttyimet.
MAMA ...de azt megoldottuk. Viszont ennek a mostani ügynek
sehogy sem tudunk a végére járni. Sokat őrlődtem ezen.
TERAPEUTA Nyugodjon meg, asszonyom.
MAMA Péter mindent megkapott születése óta. Leszoktam a
dohányzásról, és mióta az apja elhagyott minket, ő a mindenem.
TERAPEUTA Értem. (Csönd) És mi az a gond, amit említett,
az a kis probléma?
MAMA Először csak furcsálltam. Próbáltam magam túltenni
rajta, de nem hagyott nyugodni.
TERAPEUTA (csönd) Megtudhatnám, mi az?
MAMA (anélkül, hogy Petyára nézne) Töröld meg az orrod.
(Petya töröl. Az orvosnak) Csak ön segíthet.
TERAPEUTA Mindent el fogok követni.
MAMA Péter?
FÁBIÁN Igen?
MAMA Idejössz a mamához?

Dédelgeti, Fábián odabújik, idill, anya gyermekével

Elmondjuk a doktor bácsinak a *Ha én nagy leszek-et*?
FÁBIÁN Ha én nagy leszek, te kicsi
MAMA Tiéd lesz a babakocsi –
FÁBIÁN Én dolgozom, te játszol –
MAMA Várat építesz, fára mászol –
FÁBIÁN Leviszlek a játszótérre –
MAMA Lepkét kergetni a rétre –
FÁBIÁN Boltba is én megyek –
MAMA Veszek tejet, kenyeret –
FÁBIÁN Banánt is, mert szeretet –
MAMA Hazaérek, ölebe veszek –
FÁBIÁN Úgy sze... úgy sze... (Nem tudja befejezni, erőlködik,
grimaszol, fejével, törzsével furcsa mozgásokat végez, topog,
béget, mozdulatlaná válik)
TERAPEUTA (csönd) Ez gyakran előfordul?
MAMA Sajnos igen.
TERAPEUTA Mindig mikor belesül egy versbe?
MAMA Semmi köze a vershez. Figyeljen. (Petyának) Tudod,
hogya a mama mennyire szeret téged?

Petya elmosolyodik

De most azt kérdelem tőled, hogy te szeretted-e őt.

Petya bólint

Aranyos vagy, de mondd is ki, a mama szeretné hallani.
FÁBIÁN Sz...
MAMA Igen, sze... sze...
FÁBIÁN Sz... sze... sz...
MAMA Sze-ret-lek, ma-ma.
FÁBIÁN (erőlködik) Sz...sz...sz...

Fábián megint béget, majd a Star Wars robotjának, R2D2-nak (továbbiakban Artu) a hangján kezd ciripelni (http://www.youtube.com/watch?v=2-BKjnAgNgY), Artu jellegzetes, helyben forgó, toporgó mozgását utánozza, leáll, csönd

TERAPEUTA Nem tudom, jól értem-e. Mikor azt kéne mon-
dania, hogy szereti önt, akkor történik ez a... *dolog*?
MAMA Igen. Most hétéves. Öt éve beszél, és még egyszer sem
mondta, hogy szeret. Ezt a szót nem ejtette ki a száján.

Nézik Fábiánt, mint egy súlyos esetet

TERAPEUTA Itt tudná hagyni egy órára? Az ilyen verbális de-
fektek oldására van néhány gyors eredménnyel kecsegtető te-
rápiás módszerünk. Nem lesz gond. Ugye, kisöreg?
FÁBIÁN Köcsög.
MAMA Peti! (Az orvosnak) Fogalmam sincs, hol tanulja ezeket.
TERAPEUTA Semmi gond. Semmi gond. (Csönd)
MAMA (Fábiánnak) Ne rázd a lábad, kértelek?

2. JELENET

A Terapeuta és Fábián

TERAPEUTA (lazán) Tényleg nem mondtad neki soha, hogy
szereted?

Fábián hallgat

Csak nyugodtan. (Csönd) Tőlem nem kell félned. Ami itt el-
hangzik, kettőnk közt marad. Bizzál bennem. Segíteni aka-
rok. Szóval? (Csönd)

FÁBIÁN (ének)

Barikám, ki növelt?
Barikám, ki nevelt?
Mondd, ki adta éltedet,
S parti réten jó füvet;
S adta rád ez örömtöt:
Fényes gyapjú-köntösöd;
S gyengéd bégetésedet,
Mely vidámít völgyeket?
Barikám, ki növelt?
Barikám, ki nevelt?
Barikám, tudom ám,
Barikám, mondom ám:
A neve, mint a tiéd,
Vállalja Bárány nevét,
Bájos ő és nyájas ő,
Kisgyermekként születő,
Bárány te és gyermek én,
Minket hívnak a nevén.
Isten óv, barikám.
Isten áld, barikám.

TERAPEUTA Szép volt ez is.

FÁBIÁN Köszönöm. Köcsög.

TERAPEUTA (lassan, nyugodtan) Miért mondd azt, hogy köcsög?

FÁBIÁN Így kell beszélni.

TERAPEUTA Tévédész, így pont nem kell beszélni. Csúnya szó,
felejtse el. Nem fognak az emberek szeretni. Most pedig légy
szíves, mondd el a saját szavaiddal, mit érzel édesanyád iránt.

Fábián erőlködik, próbálja elmondani, de nem jön ki értelmes hang a torkán

Nyisd csak ki a szád.
FÁBIÁN Á.
TERAPEUTA Öltsd ki a nyelved.

Megvizsgálja Fábián száját, nyelvét, szájpadrólását, bevilágítja a tolla végén lévő kis lámpával. Különböző groteszk hangok kiadására kéri Fábiánt, a beszélőizmokat tornáztatja, teszteli, Fábián oázis, hörgő, krákog, horkol, béget, ciripel stb.

Most mondd azt, hogy eee.
FÁBIÁN Beee.
TERAPEUTA Nem beee, hanem eee.
FÁBIÁN Eee.
TERAPEUTA Így, hogy e-e-e.
FÁBIÁN E-e-e.
TERAPEUTA Most azt, hogy sz.
FÁBIÁN Sz.
TERAPEUTA Sz-r.
FÁBIÁN Sz-r.
TERAPEUTA Sz-r-t.
FÁBIÁN Sz-r-t.
TERAPEUTA Sz-r-t-l.
FÁBIÁN Sz-r-t-l.
TERAPEUTA Sz-r-t-l-k.
FÁBIÁN Sz-r-t-l-k.
TERAPEUTA Most megint e-e-e.
FÁBIÁN E-e-e.
TERAPEUTA Sz-r-t-l-k.
FÁBIÁN Sz-r-t-l-k.
TERAPEUTA E-e-e.
FÁBIÁN E-e-e.

Többször ismételhetik, egyre gyorsabban

TERAPEUTA És most: szeretlek!

Fábián megrázkódik, Artut utánozva ciripel, forog maga körül, béget, megmerevedik

Oké. Semmi baj. Kipróbálunk valami mást. Helyezkedj el kényelmesen. Úgy, jól van. Figyeld a tollamat. Szép fényes. Kövesd a tekintetteddel. Kezdesz elálmosodni. Zsibbad a tested. Lassan elalszol. Úgy hívják, hogy hipnózis. Regresszív hipnózis. Most mindent látsz, ami történt veled. Így van?

FÁBIÁN Igen.

TERAPEUTA Mi az első emléked?

FÁBIÁN Zakatol a szívem, a fejem le akar szakadni. Éles fény vág az arcomba. Minden hideg és kemény. Viszket a bőröm, a hasam csikar, a tüdőm sípol. Úristen, mit követtem el? Túl sokat rúgtam anyát bentről? Megszületek, kezébe vesz, ráfektet a mellére. Mostantól innen kapok enni. Evés közben nem kapok levegőt. (Illusztrálja egy luftballonnal, ahogy a fejéhez képest óriási mell az arcára szorul) Választhatok: megfuladok, vagy éhen halok. (Birkózik a lufival, cuppanva elereszti) Mama nem szereti, ha cuppogok, ujjával szétfeszíti a számat. Fáj neki, ahogy eszek, és gusztustalan. Két év múlva egyszer elesek a játszótéren. Vissza kéne tartani a sírást. Apa sose sír. Ő a legokosabb a világon. Azt mondta, a lányok olyan fiúk, akik sírtak, és levágták a fütyijüket.

TERAPEUTA Jól van, köszönöm. Most arra próbál visszaemlékezni, mikor volt először, hogy nem tudta elmondani, hogy szeretsz valakit.

3. JELENET

Óvoda. Fábián, Kata, Bácskai. Zsuzsi a földön ülve játszik

BÁCSKAI (Fábiánnak és Katának) Ti hol jöttetek össze?
FÁBIÁN Ott, a sarokban, a legóknál. Elöttem állt, és úgy.
KATA Húzta a hajam, durva volt, önző, és hozzámentem feleségül.
BÁCSKAI És most mi a szitu?
KATA Megcsal.

BÁCSKAI Tényleg? (Fábiántól) Igaz, Fábián?
FÁBIÁN Nem.
BÁCSKAI Zsuzsi, gyere csak ide.
FÁBIÁN (eltakarja az arcát) Jaj, ne!

El akar menni, de Bácskai nem hagyja

BÁCSKAI (Zsuzsinak) Beszélj a Fábiánnal való kapcsolatodról.
ZSUZSI Megismerkedtünk, azóta sok pénzt rám költött.
KATA Sok pénzt? Milyen pénzt?
ZSUZSI Azonkívül terhes vagyok.
FÁBIÁN Nem hiszem.
BÁCSKAI Kata, mit szólsz ehhez?
KATA (Zsuzsitól) Hány hónapos?
ZSUZSI Kettő.
KATA Akkor én meg négy.
FÁBIÁN Ki az apa?
BÁCSKAI Te vagy, hülyegyerek, mind a kettőnek. Nem szégyelled magad? Ha lenne egy harmadik, annak is csinálnál?
KATA (Zsuzsinak) Ő a férjem, és csak úgy teherbe esel?
ZSUZSI Téged nem szeret, engem szeret. (Mehúzza Kata haját)
BÁCSKAI Az erőszak nem old meg semmit.
ZSUZSI Én már öt hónapos terhes vagyok.
KATA Én meg hat.
ZSUZSI Akkor én huszonnyolc.
KATA Én meg százezer.
ZSUZSI Százezer hónapos terhes vagy?
KATA Közöd?
BÁCSKAI Hogy lettél terhes?
KATA Ezt mindenki tudja.
BÁCSKAI Fábián, hogy lett terhes?
FÁBIÁN (töpreng) Megpusziltam.
BÁCSKAI Megpusziltad?
FÁBIÁN Meg.
BÁCSKAI Attól lett terhes?
FÁBIÁN Igen.
BÁCSKAI Szerinted attól van a gyerek?
FÁBIÁN Igen.
BÁCSKAI A pusztól?

Kuncogás

Kata biztos jobban emlékszik. Hogy estél teherbe?

KATA Belém pisilt.

BÁCSKAI (Zsuzsinak) Beléd is beléd pisilt?

ZSUZSI Többször.

BÁCSKAI Mind a kettőbe belepisiltél?

FÁBIÁN Nem igaz!

El akar menni, Bácskai visszahúzza

BÁCSKAI (a lányoknak) Hogy fogjátok megszülni a gyereket?

ZSUZSI Kikakiljuk.

FÁBIÁN (Bácskainak) Lehet, hogy a te anyukádba belepisiltek, enyimbe nem.

BÁCSKAI Nocsak.

FÁBIÁN Nem kikakilt, hanem megszült.

BÁCSKAI Hogy szült meg? Hol jöttél ki belőle?

FÁBIÁN (töpreng) A száján.

BÁCSKAI A száján? Kiköpött?

FÁBIÁN Nem. Kimondott.

BÁCSKAI Kimondott? Úgy születettél, hogy anyád kimondott?

A lányok egymással versengve eljátsszák, ahogy Fábián anyukája megszüli Fábiánt

ZSUZSI/KATA Petyus, szüless meg, beee! Petyus, szüless meg, phüüü!

BÁCSKAI Nem szép, egyszerre két lányba is belepisiltél.

FÁBIÁN Nem pisiltem sehová.

El akar menni, Bácskai nem hagyja

BÁCSKAI Válassz, melyik kell, aztán mehetsz.

Fábián Katára mutat

Mondd meg neki.

FÁBIÁN Mit?

BÁCSKAI Hogy szereted. (Csönd) Halljuk.

FÁBIÁN Ööö... (Próbálkozik)

BÁCSKAI Vallj neki szerelmet.

Fábián erőlködik, ciripel, rángatózik, béget, csönd

Buzi vagy?

BABI NÉNI (csak hang) Kiscsoport, nagycsoport, uzsonnához sorakozó! Itt a fiúnom töpörtyűkrémes kenyér! Ki lesz az első, hadd látom? Az kap tőlem egy nagy, nagy, cuppanós pusztit.

Kifutnak, Fábián ott marad egyedül.

Megjelenik Okoska

OKOSKA Szia, Ovibrader.

Fábián rémülten maga mögé néz, nem tudja, Okoska kihez beszél

Nem vagy éhes, Ovibrader?

FÁBIÁN Mi az, hogy Ovibrader?

OKOSKA Ez a neved. Te vagy az Ovibrader.

FÁBIÁN Ovibrader?

OKOSKA És tudod, ki vagyok én? Én vagyok Okoska. A szuperegód.

FÁBIÁN Mi?

OKOSKA Én vagyok a szuperegód. A felettes éned. Egész életemben elkísérlek. Melletted leszek, mint egy jó barát.

FÁBIÁN Nem értem.

OKOSKA Hogy magyarázzam? Racionális érvek és etikai normák segítségével kanalizálom a libidinózus energiáidat.

FÁBIÁN Aha.

OKOSKA Sok-sok okos dologra megtanítalak.

FÁBIÁN (fürkészve) Te egy nyúl vagy?

OKOSKA Nyúl? Miért lennék nyúl? A felettes éned vagyok. Mostantól bölcs tanácsokkal foglak ellátni. Segítek neked.

FÁBIÁN Veszél ájfónt?

OKOSKA Ájfónt?

FÁBIÁN Meg tetriszt, meg szexmáriós nintendót, meg cicis pendrájvot?

OKOSKA A jó tanácsaim hozzásegítenek, hogy meg tudd venni a pendrive-ot.

FÁBIÁN Meg a tamagocsit, meg a ájfónt.

OKOSKA Igen.

FÁBIÁN És a vetkőzős tetriszt. Lézerkard nincs?

OKOSKA Micsoda?

FÁBIÁN Ilyen fitymavégű lézerkard.

OKOSKA Hm. Lesz az is.

FÁBIÁN Megígéred? Mindet akarom.

OKOSKA Láttam, az előbb papás-mamást játszottatok.

FÁBIÁN Kibeszélősságot.

OKOSKA Gondoltál már arra, mi a különbség férfi és nő közt?

FÁBIÁN Fiúk állva pisilnek.

OKOSKA A férfi sikeres, pénze van, és megvédi a nőt. Nem mutatja ki érzelmeit, csak ádáz haragját az ellenséggel szemben. A nő ruhát varr gyermeke bölcsője mellett, elmélyült kifejezés az arcán, fogával eltépi a cérnát, végigsimít az anyagon: ez a nő. (Kis csönd) És tudod, hányféleképp lehet a férfi a nővel? Egy: remény, fellángolás, gyönyör. Kettő: megszőkás, csömör, unalom. Három: megvetés, szégyen, undor. Négy: vezeklés, gyász, felejtés.

4. JELENET

A Terapeuta és Fábián (hipnózisban)

TERAPEUTA Jól van, most megint nézd a tollamat. Igen, úgy, kövesd a tekinteteddel. Még mélyebb álomba merülsz. Ez a

szuperalfa-állapot, úgy hívják: progresszív hipnózis. Kitágul az idő, most már a jövőt is látod. Életed minden eljövendő percét és óráját. Például nézzük meg, mi történik, mikor egy óra múlva elmentek innen az édesanyáddal.

FÁBIÁN (transzban) Elköszönünk. Le a lifttel. Elsétálunk a Bajza utcai megállóig. Állunk a peronon. Artuval és Tripióval játszom. (Két kezével bábuzik, Artu és Tripió veszekszik) Dzs, dzs! (Halljuk, hogy csattogva közeledik a szerelvény) Jön a földalatti, és akkor... (Fölemeli Tripiót, a földalatti éles hangon dudál, Fábián behajítja Tripiót a sínek közé).

MAMA Ezt most miért csináltad?!

FÁBIÁN Tripió ott hever a talpfák közt. Próbálok visszatartani a sírát.

TERAPEUTA Oké. Most válasszunk egy másik időt. Mondjuk hat-nyolc év múlva. Megvan?

FÁBIÁN Igen.

TERAPEUTA Mondd el, mit látsz.

FÁBIÁN Ülök a komputerem előtt, és csetelek egy lánnyal.

Megjelenik a Lány

Szereted a szexet?

LÁNY Mert?

FÁBIÁN Küldhetnél képet a cicidről, én meg a farkamról, na?

LÁNY Hát köcc, nem. Amúgy is, mit képzelsz magadról? A tizennégy éves hülye kis fejeddel sztem mással kéne foglalkoznod, nem azzal, hogy lányok mellét gyűjtögeted.

FÁBIÁN Mér?

LÁNY Ráérsz még ezzel. Szexmániás örült lesz belőled.

FÁBIÁN Szerintem nem.

LÁNY Bár sztem már most is az vagy.

FÁBIÁN Külc képet? Nagy a melled?

LÁNY (kis töprengés) Nem küldök. (Vívódik) Barátom van, meg hát amúgy is. (Dühös) Te figyelj, hogy a piczába kérhetsz ilyet?

FÁBIÁN Küldjek én a farkamról?

LÁNY A tizennégy éves kis faszodról?

FÁBIÁN Annaira nem kicsi. Akarattal tom irányítani a méretét.

LÁNY Mi van?

FÁBIÁN Van egy ilyen légzéstechnika. Tíz és húsz centi közt bármekkorára beállítom. Na, küldhetem?

LÁNY (kis szün) Figyu, ez nekem túl gyors.

FÁBIÁN Akkor küldj te.

LÁNY Mit?

FÁBIÁN Képet a puncidról.

MAMA (csak hang, kintről) Petyuska, alszol?

FÁBIÁN Igen! Hork-hork.

LÁNY Küldhetek a lábamról.

FÁBIÁN Nem érdekel a lábad, mire megyek a lábaddal?

LÁNY Akkor sajnálom.

FÁBIÁN A melledről, plíz.

LÁNY Van egy fürdőruhás képem.

FÁBIÁN Mell vagy punci érdekel.

LÁNY Hiába.

FÁBIÁN Figyu, átküldök én egy képet a farkamról, aztán meg látod.

LÁNY Most is be tudod állítani méretre?

FÁBIÁN Persze, bármikor.

LÁNY Mondjuk tizennyolc centisre?

FÁBIÁN Szuper. Már el is kezdtem. (Fújtat)

LÁNY Úgy kéne, hogy melléteszel egy vonalzót.

FÁBIÁN Szívatsz? Nincs vonalzóm.

LÁNY Milyen mobilod van?

FÁBIÁN Mi?

LÁNY Milyen a mobilod?

FÁBIÁN Nokia 2720.

LÁNY A Nokia 2720-as az (Nézi a neten), azt mondja, hogy, igen, 93 milliméter, két mobilra kell növesztened. Mínusz hat milliméter, azt elengedem.

FÁBIÁN Mi van?

LÁNY Ott van nálad?

FÁBIÁN Igen.

LÁNY Mellé teszed, nagyjából a fele. Vagy várj, te, ez ilyen nyitahatós, ugye?

FÁBIÁN Igen.
LÁNY Szuper. Nyitva a duplája, 18 centi. Csak tedd mellé.
FÁBIÁN Nem tudom mellé tenni, mert azzal fogom lefotózni!
MAMA (*kintről*) Mit csinálsz, Peti, nem alszol?
FÁBIÁN Tanulok, anya!
MAMA Mit tanulsz éjjelkor?
FÁBIÁN Kovalens kötés.
MAMA Mi?
FÁBIÁN Reciprok érték.
MAMA Tessék?
FÁBIÁN A bécsi udvar ármánykodásai! (*Cset*) Várj, itt a régi te-
lóm. (*Próbálja két mobilball elkészíteni a képet, ügyetlenkedik*)
MAMA Mostál fogat?
FÁBIÁN Glugy-glugy. (*Kiabál*) Mostam! (*Halkan*) Tegnapelőtt.
MAMA Viszek be tiszta pizsamát, jó?
FÁBIÁN Fuck. (*Ledobja a mobilokat, febrántsja a gatyáját*)

Mama bejön, Fábián kikapcsolja a monitort

MAMA Tudod te, hány óra?

*Fábián bebújik az ágyba. Mama halkan tutujgatja, dédelgeti, al-
tatgatja, mint egy csecsemőt*

FÁBIÁN Nem tudok aludni.
MAMA Számold a bárányokat.
FÁBIÁN A bárányokat. Nekem mér kell aludnom, ha ők nem
alszanak?
MAMA Csss... Énekeljek?
(*Ósi sirató*)

Mindnéknek van, jájjajájáj.
Mindnéknek van, jájjajájáj.
Mindnéknek van, jájjajájáj.
Csak néked nincs.

Püppájájájéjájájaja,
Hüphajájájéjájájaja!

Mindnéknek van, jájjajájáj.
Mindnéknek van, jájjajájáj.
Mindnéknek van, jájjajájáj.
Csak néked nincs.

Püppájájájéjájájaja,
Hüphajájájéjájájaja!

Csend

Remélem nem a kukidat piszkálad!

OKOSKA A himvessző erekciója a nő szemében olyan gro-
teszk, hogy mikor először hall róla, képtelen elhinni, hogy lé-
tezik. Mikor megtudja, hogy még csak egy meztelen nő lát-
ványa sem kell hozzá, hogy a jelenség egy fényképtől vagy
egy gondolattól is bekövetkezik, elképedése nem ismer ha-
tárt. A férfi nemi szerve a herezacskókkal a nő számára tel-
jesen fölösleges rész, rendetlenség a férfi testén, és nem érti,
hogy használat után miért nem lehet visszasüllyeszteni a férfi
hasába, mint egy antennát.

5. JELENET

Fábián és a Terapeuta. Fábián keres egy új időt

TERAPEUTA Hány éves vagy?
FÁBIÁN Tizenhét. Ma nyertem meg a középiskolai számíté-
verseny országos döntőjét. Fekszem az ágyon, és...
TERAPEUTA Nem kell mutatni. Hagyd abba! Inkább beszél-
gessünk.
FÁBIÁN Miről?
TERAPEUTA A szexről. Úgy tűnik, foglalkoztat a téma.
FÁBIÁN Inkább ne.

TERAPEUTA Miért ne?
FÁBIÁN Kínos.
TERAPEUTA Mi feszélyez a szexben?
FÁBIÁN Az, hogy bejön nekem a nagy mell, mint az Erikáé.
TERAPEUTA Erika? Az ki?
FÁBIÁN Ehhez vissza kell mennem egy évet.
TERAPEUTA Oké, de mindig mondd meg, hány éves vagy, hol
vagy, és mi történik.
FÁBIÁN (kikeresi az új időt) Tizenhat éves vagyok, megyek
haza a suliból. A Thököly úton, a buszmegálló melletti sar-
kon meglátom Erikát.

Megjelenik Erika

Ekkora a dudája. Hihetetlen. (*Erikának, szemtelenül*) Kezi-
csokolom.
ERIKA Szia.
FÁBIÁN Nem jön a hetes?
ERIKA Hát nem. Hogy hívnak?
FÁBIÁN Péter.
ERIKA Tetszem?
FÁBIÁN Ööö.
ERIKA (*termékbemutató-stílusban hadarva*) Mélytorkos natúr
francia, tojáska-, popsikanyalakodás, vékony óvszeres, változatos
kényeztetés, finom ujjazás krémmel, kicsi vibrátoros kényeztetés,
nagy aranyeső, kis aranyeső a tojáskákra, és ha kis mére-
ted van, márpedig ahogy elnézlek, van rá esély, akkor po-
pószex, hát szóval így sok minden, hosszan és finoman, sok kü-
lönlegesség és meglepetés, vagy most csak úgy érdeklődsz?
FÁBIÁN Megfoghatom? (*Megérinti Erika mellét*)
ERIKA Tizenötezer a tiszteletdíjam. Neked tíz.
FÁBIÁN Ööö.
ERIKA Nyolc. Öt. Van pénzed?
FÁBIÁN Ööö. (*Kotorászik a zsebében*)
ERIKA Egyedül vagyok, szépen berendezett garzonlakás a
Damjanich utcában.
FÁBIÁN Annyi most nincs, de majd spórolok.
ERIKA Semmi baj. Itt megtalálsz. Puszkállak, édeske. Szia-szia.
FÁBIÁN Elkezdtem félretenni az ebédbefizetést meg a zseb-
pénzt. Aztán egyik nap nézem a tévét, és meglátom Erikát.

*Vetítés: Stúdió, Műsorvezető és Erika. Taps, bejön József, bizony-
talanul körbenéz, leül*

MŰSORVEZETŐ (a nőnek) Kedves Erika, most elmondhatja
Józsefnek, mit szeretne kérni tőle.
ERIKA Azt szeretném kérni tőled, József, hogy ne zaklass töb-
bé. Nem kellesz, fogd fel, ne hívogass, hagyjál békén.
JÓZSEF (a Műsorvezetőtől, bizonytalanul) Hozzám beszél?
MŰSORVEZETŐ Ön a József, nem?
JÓZSEF Én József vagyok.
ERIKA Múlt hónapban a egész családi pótlékomat kajakra le-
nyúltad, és elittad a sittes cimboráiddal.

József döbbsen hol a nőre néz, hol a Műsorvezetőre

MŰSORVEZETŐ (Józsefnek) Erika arra panaszkodik, hogy
önök már nincsenek együtt, és ön mégis zaklatja.
JÓZSEF Ezt a hölgyet én nem ismerem. Hogy hívják?
MŰSORVEZETŐ Erika.
ERIKA Nem ismeresz? A dzsuvernyák haverjaidnak játszod a hülyét.

József segélykérően néz a Műsorvezetőre

Azzal fenyeget, hogy meglehet, és disznókkal megetet.
JÓZSEF De kérem!
ERIKA Az ágyban se voltál jó, sose szerettelek, dzsuvernyák vagy.
JÓZSEF Dzsuvernyák?
ERIKA Azt mondta a Bácskai Pufi, ha odajössz, nyissz-nyassz,
levágja a fejed.
MŰSORVEZETŐ Azt szeretném Józseftől kérdezni, hogy ugye
ön valamikor szerette Erikát.

JÓZSEF Ezt a nőt? El tudja képzelni?
 ERIKA Bezárt ajtót, ablakot, és földkábellel vert agyon. De viszsza-
 szakapsz mindent, mint Lúdas Matyi.
 JÓZSEF Tessék engem megvédeni, Jogsi úr.
 MŰSORVEZETŐ Az egy másik műsor.
 ERIKA Szívinfarktust kaptam. Ez egy vadállat.
 MŰSORVEZETŐ József, van abban igazság, amit Erika mond,
 hogy ön megverte földkábellel?
 JÓZSEF Jogsi úr, hol lehet itt kimenni?
 ERIKA Rohadt szemét!
 MŰSORVEZETŐ Erika, próbáljon meg kulturáltan viselkedni.
 ERIKA *(kis csönd)* Dzsuvás faszú!
 MŰSORVEZETŐ *(a nézők felé fordulva levonja a tanulságot)*
 Kedves nézőink! Bizony, ha a szerelem elfonnyad, keserűség
 költözik a szívekbe. *(Mosolyogva)* Köszönöm, hogy eljöttök
 hozzánk.

Lelkes, vidám taps

Holnap megint várom önöket, ugye, velünk tartanak?

Erika elővesz egy kést, kiabálás, dulakodás, sötét

FÁBIÁN Erikáról le kellett mondanom, de eztán is rögeszmé-
 sen vonzódtam a nagy mellekhez.

TERAPEUTA De ez miért baj?

FÁBIÁN Mert eltakarja a személyt. A mell mögötti nőt én fő-
 löslegesnek, zavarónak érzem. Valójában nem a lányokkal,
 hanem a mellükkel randevújom. Egy ilyen mell közelében
 kiszalad a vér fejemből, megsüketülök, megnémulok, min-
 den vér a hasamba tódul, meg kell görnyednem. *(Leül gör-
 nyedten egy lány mellé)*

LÁNY *(nézi Fábiánt)* Valami baj van?

FÁBIÁN Nem, semmi. Jól vagyok.

LÁNY Biztos? Olyan sápadt vagy.

FÁBIÁN Nálunk mindenki ilyen sápadt, családi vonás.

LÁNY Nincs kedved biliárdozni?

FÁBIÁN Nem, nem, nem. Most nincs. Bocs.

LÁNY És karaokizni?

FÁBIÁN Karaokizni?

LÁNY Megígérted.

FÁBIÁN Úristen. Úristen.

Megszólal az alap, Fábián feláll, nem tudja elkezdni, aztán

FÁBIÁN

Kukiország kukirálya kukitrónján ücsörög,
 Kukifia, kuki Petya a zsebpénzért könyörög!
 Kukitánc, kukitánc, a zsebpénzért könyörög.
 Bugyiba a kukival, kukidal, kukidal,
 bugyiba a kukival!

Kukireggel kukinap kel, kukiágyból kel az ember,
 kukicipőt húz lábára, elindul az iskolába!
 Kukitánc, kukitánc, elindul az iskolába.
 Bugyiba a kukival, kukidal, kukidal,
 bugyiba a kukival!

Kukiabál kukitanár, kukikérdés, kukiválasz,
 Nem volt jó a felelet, nem tanultál eleget!
 Kukitánc, kukitánc, nem tanultál eleget.
 Bugyiba a kukival, kukidal, kukidal,
 bugyiba a kukival!

Kukiország kukihegyén kukilábon kukastély,
 kukibányász kukit bányász, kukicsillén kukiszén!
 Kukitánc, kukitánc, kukicsillén kukiszén.
 Bugyiba a kukival, kukidal, kukidal,
 bugyiba a kukival!

Prolikuki, celebkuiki, kukiország polgárai,
 mit mondhatnék egyebet, nincs ki minden kereked!

Kukitánc, kukitánc, nincs ki minden kereked.
 Bugyiba a kukival, kukidal, kukidal,
 bugyiba a kukival!

6. JELENET

*Fábián udvarias, hűvös modorú, visszafogott fiatalemberként, enyhe
 angol akcentussal*

FÁBIÁN Huszonkét éves vagyok, sikeresen lediplomáztam a
 Gábor Dénes Főiskola műszaki informatikai mérnökasszisz-
 tens és internetes alkalmazásfejlesztő szakán. Rendszer-
 gazdaként helyezkedtem el a Telepromo Interphone Direct
 Logic Hungary Kft. humánmanufaktúra osztályának termé-
 mékmenedzser részlegénél. Még a főiskolán kifejlesztettem
 egy szoftvert, az egérkontrollt, ami forradalmasítja a cégek
 vezetőségének és az alkalmazottaknak a kommunikációját.
 Ez a fejlesztés hamarosan egy jól fizető állást biztosított szá-
 momra a Game Market Multicom Hungarnél. És ekkor,
 egyik pillanatról a másikra, magányos férfikorszakom is vé-
 get ér. A cset pont hun megismerkedek: newageboszival,
 azaz Katával. Amilyen félénk, zárkózott vagyok az életben, a
 neten olyan rámenős tudok lenni.

7. JELENET

Fábián és Kata egy csetszobában. Zavart csend

BLACKHOLESONOI Ööö, izé, te nem szoktál félni, hogy így,
 izé, hogy is mondjam, csuklás közben letüdőzől egy rovar?
 NEWAGEBOSZI Mi vaaan?

Csönd, Fábián fészkelődik

Nem tudsz valami bulit?
 BLACKHOLESONOI Nem ☹
 NEWAGEBOSZI Szerintem 3féle házibuli van: teázós-beszél-
 getős, táncos-zenés és csokolózós.
 BLACKHOLESONOI Sose voltam házibuliban.
 NEWAGEBOSZI Nem voltál sose házibuliban?!
 BLACKHOLESONOI Nem.
 NEWAGEBOSZI Te ezen a bolygón élsz?
 BLACKHOLESONOI Igen, de el akarok menni.
 NEWAGEBOSZI Ezzel nem vagy egyedül.
 BLACKHOLESONOI Építetek egy űrhajót, és elrepülök.
 NEWAGEBOSZI Van egy könyvem: *Űrhajókészítés házilag*, érdekel?
 BLACKHOLESONOI Benne van a folyékonyhidrogén-reaktor-
 kamrák katalizátoráramoltató csöveinek a szerkezete?
 NEWAGEBOSZI Azzal kezdődik.
 BLACKHOLESONOI Kösz! Nem tudom, mivel díszítem az
 űrhajómat, egy képet akarok, ami emlékeztet a Földre.
 NEWAGEBOSZI Tegyé ki egy világatlaszt.
 BLACKHOLESONOI Inkább egy lányt akarok.
 NEWAGEBOSZI Kiszél Tünde? *(Lehet más, aktuális celeb)*
 BLACKHOLESONOI Rólad nincs kép? Végül is veled beszélek
 utoljára.
 NEWAGEBOSZI Van, de régi, egyéves.
 BLACKHOLESONOI Nem baj, elküldöd? Aztán indulok, kész
 az űrhajóm.
 NEWAGEBOSZI Mi a neve?
 BLACKHOLESONOI Millenium Falcon.
 NEWAGEBOSZI Wow. Szóval te vagy Han Solo?
 BLACKHOLESONOI Nem egészen ☹
 NEWAGEBOSZI *(félre)* Jézusom, csetelek itt a Csubakkával.
(Fábiánnak) Átment?
 BLACKHOLESONOI Igen. *(Félre)* Nem látszik a melle.
 NEWAGEBOSZI Akkor szia, vigyázz magadra.
 BLACKHOLESONOI Te is, veszélyes hely ez a bolygó.
 NEWAGEBOSZI Igyexem. Jó utat.
 BLACKHOLESONOI Mi lenne, ha maradnék még egy napot?
 Találkozhatnánk a Ligetben, a Palme-háznál.

8. JELENET

Fábián és Kata a Királydombon. Üveg bor, telihold

KATA Te egy ilyen cyber-arc vagy?
FÁBIÁN Szoftverfejlesztő.
KATA És mit fejlesztesz?
FÁBIÁN Például a MouseControl egy pont nullát.
KATA Az mi?
FÁBIÁN Egérkontroll. Mutatja, mennyit megy az egér. Egy óra alatt száz méter: egy jól dolgozó alkalmazott ismérve. De van hozzá egy ilyen illegális kütyü, a pörgető, azt is én csináltam, felgyorsítja az egeret. Mondjuk, ennyit mozdulsz (*Mutatja*), az egérkontroll meg két métert számol, a főnököd azt hiszi, halálra dolgozod magad.

Isznak, tücsökciripelés. Fábián Katát nézi

Sosem éreztem ilyet. A befagyott emlékek fölengednek. Váratlanul fájdalmat érzek, nyomás a gyomromban. Iszonyú fáradtság. Meg akarom őt simogatni. Apa és anya sosem simogatták meg egymást.
KATA Szóval az úrhajód útra kész.
FÁBIÁN Reggel indulok.
KATA Hol parkolsz?
FÁBIÁN Szondi–Munkácsy sarok.
KATA Nem félsz, hogy ellopják?
FÁBIÁN Artu és Trípió vigyáz rá.
KATA Artu és Trípió. Artu szegény beszélni sem tud.
FÁBIÁN Nagy tévedés. (*Előveszi az iPhone-ját, pötyög*) R2d2transzlator dot com. Mondj egy szót.
KATA Hm?
FÁBIÁN Bármi, ami eszedbe jut.
KATA Szelektív hulladékgyűjtés.
FÁBIÁN (*írja*) Sze-lek... Valami egyszerűbb?
KATA Telihold.
FÁBIÁN (*beírja*) Te-li-hold.

Artu elciripeli a teliholdat

KATA Így mondaná Artu, hogy telihold?
FÁBIÁN Így mondja.
KATA Most írj be valamit te.

Fábián küzd önmagával, végül beír egy szót („szeretlek”). Artu ciripel. Csók. Megjelenik Okoska

OKOSKA Végre elengedheted, átadhatod magad. Kölcsönösség és bizalom, az erőszakmentesség és érdeknélküliség csodája. Újjászületés, a névadás varázslata, új keresztség. De tudnod kell, hogy ezt a csodát állandó válság környékezi, az önző számítás és a hétköznapi rutinja. A varázssziget csak szüntelen munkával szakítható ki az erőszak, a hatalmi játszmák, az unalom, az érdek, a csömör jeges vizéből. Ha nem vigyázol, behódolás, kiszolgáltatottság, vereség és gyász lesz belőle.
KATA Én is mutatok valamit. (*Elővesz egy követ*) Tudod, mi ez? Csodatévő jádekö. Látta a dinoszauruszokat és Kleopátrát. Bele van kódolva évmilliók tapasztalata. Ha jól közeledsz hozzá, átadja a karmikus energiát. Akarod?
FÁBIÁN Nekem adod?
KATA Tessék.
FÁBIÁN Hogy működik?
KATA Fogod, és meditálsz. Tudsz meditálni?
FÁBIÁN Régen tudtam.
KATA Van kedved most meditálni?
FÁBIÁN Most?
KATA A hátha-jóga lényege, hogy bármikor, bárhol meditálsz.
FÁBIÁN A cégnél volt ilyen a hétvégi riccsárdzsinon.
KATA Rosszul fogod. (*Megtanítja neki, hogy kell helyesen fogni*) Így. Nem jó. Így, igen. Meditáljunk.

Beül lóbuszülésbe, Fábián igyekszik utánozni, meditálnak, Fábián fészkelődik

Ez jólesett.
FÁBIÁN Igen.
KATA Milyen jegyben születted?
FÁBIÁN Azt hiszem, Bak, január négy.
KATA Micsoda? Én meg Halak! Azért ez nem semmi.
FÁBIÁN Nem.
KATA Égi jel.
FÁBIÁN Igen.
KATA Ideálisan passzoló jegyek. A Bak és Halak, ha egymásra talál, örök boldogság kíséri útjukat. Hogy szeretnéd?
FÁBIÁN Tessék?
KATA Hogy szeretnéd az egyesülésünket?
FÁBIÁN A mit?
KATA Meditáció közben éreztem, hogy rövidesen misztikus unióban fogunk összeformálni. Hogy akarod?
FÁBIÁN Mélytorkos natúrfrancia, tojáskanyalakovás, vékony óvszeres popsikényeztetés, finom ujjazás, kis aranyeső, nagy aranyeső, popóssex.
KATA A Káma Szútrát olvastad?
FÁBIÁN Leveszi a pólóját, hátranyúl, kikapcsolja a melltartót. Kicsi a melle. Attól is függ, milyen közel hajolok hozzá. (*Mutatja, próbálja bemérni a megfelelő távolságot*) Ölelkezünk, egyszer csak benne vagyok. Összeütődik a csípőnk, próbálom felvenni a ritmust. Az arca nyugodt, nem látszik rajta, hogy alul egymást ökleljük. A lábujjaim begömbülnek. Aztán fekszünk egymás mellett. Lehúzórn róla a takarót. Szoborszerű. Tökéletes. Megéremlem én ezt?
OKOSKA A női szex a férfinak alapjában véve kényelmetlen, mert a női orgazmus, a férfival ellentétben, nehezen ellenőrizhető. A férfi hol azt gondolja, hogy a nőnek nincs is nemi ösztöne, és minden csak komédia, hol attól fél, hogy sokkal potensebb, mint ő, csak szánalomból elhallgatja előle. Egész életében e két véglet között vergődik.

9. JELENET

Kivetítő: KICKBOX MARRIAGE 5.1. Fábián és Kata edzőruhában, kezükön, lábukon csukló- és bokapántok, kezükben vezérlő. (A kinézethez: <http://hu.wikipedia.org/wiki/Wii>)

FÁBIÁN Néhány hónappal később.

Bemelegítő mozdulatok, Fábián elindítja a programot, zene és tánc, közben rúgnak és bokszolnak a nézők felé, a képernyőn a két animáció ennek megfelelően verekszik

Kincsem.
KATA Csillagvirágom.

A női animáció kiüti a férfit, nézik a „képernyőt” (azaz a nézőket)

Ez kiterült.

Új menet

FÁBIÁN Cukorfalat.
KATA Brumika.

A nő megint kiüti a férfit

Ez kemény.
FÁBIÁN (elindítja az új menetet) Ribizli. Mucóka.
KATA Farkas-barkas. Bikuci.
FÁBIÁN Tündibüdi.
KATA Hörccsimörcsi.

Most Fábían nyer, újra kezdik, csépelik „egymást”, lihegnek. Megint Fábían üti le Katát

Szép volt. Huh, kezdek kipurcanni.

Fábían elindítja az újabb menetet

FÁBIÁN (csak hang) Nyuszómuszó.

KATA (csak hang) Pacikám.

Kata hátrál, aztán megint „kiüti” Fábiant. Nézi a „képernyőt”, hisztérikusan nevet. Fábían elindítja az új menetet

Maradt még életed?

Tánc és bunyó

FÁBIÁN (csak hang) Édibédi Kiskifli.

KATA (csak hang) Nagykifli.

Küzdenek, Kata megint kiüti a férfit

Ott maradsz. (Még egyet „belerúg”)

FÁBIÁN (döbbenet nézi a „monitort”) Ezt nem hiszem el.

Leállítja a programot, kezdi leszedni a csukló- és bokapántokat

KATA (évdöve) Épp kezdtem belejönni.

FÁBIÁN Máskor inkább bent fogok tesztelni.

KATA Nehogy már megsértődj, csak játék.

FÁBIÁN (kiveszi a kezéből a vezérlőt, némán pakol) Leszednéd a kábeleket, könyörögjek?

KATA Most tényleg így felcseszted az agyad?

OKOSKA A férfi gyerek, aki azt játssza, hogy férfi. Játéka a háború, a politika, a sport, ambíciók, pénz. Csak épp felnőttkorában már nemigen választhat, azt kell játszania élete végéig, amiben tehetségesnek hiszi magát.

10. JELENET

FÁBIÁN Harmincéves vagyok. Új munkahelyem az Interpromo Direct Multi Market Logic Hungary. Uniós pénzből 3D-s párterápiás oktatóprogramot fejlesztünk. Személyes tapasztalataimat is hasznosítani tudom. (Elindítja a programot) Kísérleti fázis.

Fábían és Kata virtuális animációvá változik.

Fábían belép az ajtón, Kata mesterkéltén összecsapja a kezét

KATA Hol voltál ilyen sokáig?

FÁBIÁN (a közönségnek, géphangon) Mintha ő sose késne el. (Katának) Nem várhatod, hogy óraműpontossággal érkezem.

KATA Örülnék, ha máskor felhívnál.

FÁBIÁN Sajnálom.

KATA Vettél birsalmasajtot?

FÁBIÁN Birsalmasajtot?

Kata drámai módon elfedi arcát

Drágám, nem kéne messzemenő következtetéseket levonnod. Hagyom beszélni, hátha megnyugszik.

KATA Szeretném, ha tudnád, milyen érzés, amikor megkérlek, hogy vegyél birsalmasajtot, és te nem veszel birsalmasajtot.

FÁBIÁN Adj még egy esélyt.

KATA Nem ezt érdemlem tőled.

FÁBIÁN Nehéz napom volt. Tudom, hogy nem tehetsz róla, de próbálj megérteni.

KATA Sajnálom, hogy kellemetlenül érintett, amit az előbb mondtam. Te hogy értetted azt, amit én mondtam arról, amit te mondtál a múltkor?

FÁBIÁN Ellenállok a kísértésnek, hogy megmagyarázzam, hogy szerintem félreértette, hogy én félreértettem, hogy ő fél-

reértette, hogy én félreértettem. Most csak arra van szüksége, hogy meghallgassák.

KATA Virágessóvel fogadjalak, mikor elkésel, és nem teszed meg, amire kértelek?

FÁBIÁN Azt hiszem, nem én vagyok a megfelelő férfi a számára. Egy kis egyedüllétre volt szükségem. Végigsétáltam az Andrassy úton. A Hajós utcánál még eszemben volt a birsalmasajt. Igazából nem is értem, hogy (Kiesik a szerepből, ordít) mi a faszra vered itt a nyálad azzal a kurva birsalmasajttal, míg úgy pofán nem baszlak, hogy a szemed kiugrik!

FÁBIÁN (csak hang) Hoppá-hoppá, bocsánat, nem tudom, ez hogy került ide, egy pillanat... így...

A jelenet visszatekerődik addig, hogy:

FÁBIÁN Végigsétáltam az Andrassy úton. A Hajós utcánál még eszemben volt a birsalmasajt. Elkésérel, ha arra gondolkodok, hogy neheztelsz rám.

KATA Ha már nem vásároltál be, szeretném, ha, ha, ha... (Megint elromlik a program, hadarni, ugrálni kezd) levinnéd a szemetet, egy gyufaszál se fér bele, a konyhát is rendbe kell rakni, kész kupleráj, át kell rendezni a szobát, holnap vendégek jönnek, négy szatyor lent van a kocsiban, és nincs itthon tej, a gyereket el kell hozni az óvodából, a nagymamát meg az elfekvőből.

FÁBIÁN Gyereket? Miféle gyereket?

KATA A kutyának fél éve meg kellett volna kapnia az oltást, és miért van itt ilyen büdös, kérlek, húzd fel a cipzáramat, hideg van, mi lenne, ha egyikünk, és nem én lennék az, befütene, és ha elvinnél moziba, de nem szeretném, ha ellenkeznel, ha könyörögnöm kéne, mert akkor mi lesz, akkor az lesz, hogy a rossz kisfiú nekem nem kell, mert a rossz kisfiút elcserélték a kórházban, ugye, tudod?

FÁBIÁN (csak hang) Ezen van még mit dolgozni.

OKOSKA A férfi feledékeny, nem kommunikál, dühös, kritikus, távolságtartó, gyerekes, felelőtlen, iszik, viszonya van, szexuális problémái vannak, drogozik stb. A nő nyitott, felelős, kommunikál, ésszerűek a vágyai. Aztán ahogy jobban megismerjük őket, a kép változik. A férfi hallgatása és kitörései mögött érzékeny, kereső lélek rejtőzik, az együttműködő, empatikus nő szerep pedig áttetsző fátyol, ami mögött egy hidegszívű bestia vicsorog.

11. JELENET

Fábían, Terapeuta

FÁBIÁN Kata elmegy dolgozni holisztikus asztroenterológusnak a Fényes Lótusz élménykórházba. Attól a naptól fogva valahogy egyre idegenebb. Addig keleti szitárzenét hallgatott (Hallunk egy-két taktust), most hirtelen áttér a trenszre (Ebből is hallunk egy kis ízelítőt). Megállás nélkül trenszet hallgat. Nem túlzok, állandóan szól a lakásban a trensz.

TERAPEUTA Tipikus. Beleszeretett valakibe?

EGYÜTT (ősi sirató)

Mindnéknek van, jájjajáj.

Mindnéknek van, jájjajáj.

Mindnéknek van, jájjajáj.

Csak nekem nincs.

Püppájájájéjjájája,

Hühhájájájéjjájája!

Mindnéknek van, jájjajáj.

Mindnéknek van, jájjajáj.

Mindnéknek van, jájjajáj.

Csak nekem nincs.

Püppájájájéjjájája,

Hühhájájájéjjájája!

FÁBIÁN Egyre rosszabbul vagyok, nem tudok enni, aludni, semmihez sincs kedvem. Elmegyek Kata egyik kollégájához, Somogyi Lucához, hátha tud segíteni.

12. JELENET

Fábián a rendelő várójában. A kivetítőn megjelenik Kata és Somogyi Luca, mosolyognak, fogják egymás kezét, a háttérben „trens” zene

KATA Rohanó életünkben gyakran felborul a természetes rend, és ez betegségben nyilvánul meg. Szerencsére adott a gyógyulás lehetősége, megteremthetjük magunk számára az egészséget és a boldogságot. Hogyan lehetséges ez?

SOMOGYI LUCA Lucamed, pszicho-wellness.

KATA Hangterápia, színterápia, fitoterápia, hidroterápia, aromaterápia.

SOMOGYI LUCA Lucamed, pszicho-wellness.

KATA Akupunktúra, akupresszúra, reflexológia, radiesztezia, kineziológia, bioenergetika.

SOMOGYI LUCA Lucamed, pszicho-wellness.

KATA Arcelemzés, álomelemzés, asztrológiai gasztronómia, gasztronómiai asztrológia, pszichedelikus béli torna.

SOMOGYI LUCA Lucamed, pszicho-wellness.

KATA Csakrafeltöltés, léleksebészet, meleg köves limi-lomi masszáz, narratoterápia.

SOMOGYI LUCA Lucamed, pszicho-wellness.

KATA Virusölő ventilátor, antiráksepp, free hug, free kiss, free fuck, ősvivőltés és papa-mama-homeopátia.

SOMOGYI LUCA Lucamed, pszicho-wellness.

KATA Turáni sárkányvíz, szittyadiéta, táltosbeöntés, Töhötöm hamuja.

SOMOGYI LUCA Lucamed, pszicho-wellness.

KATA Égi béke a földön, a boldogság útja.

SOMOGYI LUCA Lucamed, pszicho-wellness.

Nyílik az ajtó, Somogyi Luca betessékeli Fábiánt

SOMOGYI LUCA Jó napot. Somogyi Luca. Üljön le oda. Hallottam a problémájáról. Legjobb, ha rögtön belevágunk.

Luca a kezével, ujjával érzékeli Fábián auráját

Itt is egy. Itt is. Mint a tésztaaszúró.

Itt meg, szszsz, hú, ez mekkora! Itt is egy. *(Egyre nagyobb lukakat talál)* Ráférne egy alapos aurafoltozás. Nézze, könyékig benyúlok.

FÁBIÁN Ez veszélyes?

SOMOGYI LUCA Még hogy veszélyes.

FÁBIÁN Fizikailag nekem amúgy nincs semmi bajom.

SOMOGYI LUCA A jó erők távoznak, a rosszak behatolnak. Ez a probléma az ön megtépázott aurájával. A jó erők távoznak, a rosszak behatolnak. Megvizsgálom a fejcsakrát. Ne mozogjon.

Luca Fábián feje fölött körözve vizsgálja a fejcsakrát

Kicsit tágítok rajta. *(Dolgozik)* Máris jobban érzi magát. Most pedig adok egy kis energiát, ami oldja a görcsöket. Lazítsa el magát.

Körbesétál, bemelegít, rugóztatja, felszívja magát. Hirtelen megáll, Fábián felé pattint az ujjával, szigorúan néz

Érez valamit?

FÁBIÁN Nem.

SOMOGYI LUCA Tartsa fel a kezét, nyissa ki a száját. A prána a szájon keresztül jut a testbe, körbekering *(Mutatja)*, így, és a fejcsakrán kijöve befoltozza az aurát. Nagyobbra a száját. A kezeket fel, magasabbra. Úgy. *(Beállítja pózba)* Kisterpesz, lábát ne kulcsolja össze, eltömíti az energiát. Ide tud egy kicsit figyelni?

Megigazítja, zene, kezdődik az energiaátadás. Egyre vadabb tombolás, Luca lényegében megerőszkolja Fábiánt

OKOSKA A férfiak, anélkül, hogy tudnának róla, a nők számá-

ra háborúznak, a nőknek csinálnak gyerekeket, a nők városait építik. A világ összvagyónának több mint fele női kézben van. A nők hamarosan nemcsak pszichológiailag, hanem anyagi téren is abszolút hatalommal fognak uralkodni a férfiakon.

13. JELENET

FÁBIÁN Egyik nap Kata összepakol és elmegy. Csak egy levelet hagy, ne hívjam, ne keressem. Életem asszonya egyik pillanatról a másikra eltűnik. Nem találkozunk, telefonon se beszélünk. Lepakcsolom a bojleret, mindennap hideg vízben fürdök. Este megiszom egy üveg bort, reggel be a zuhany alá. Csajozok, egyik se tart néhány napnál tovább. A cégnél húszéves titánok nyomolnak, fegyelmezettek, józanok, nem ismernek kegyelmet. Nem is csodálkozom, mikor áthelyeznek a hívószám-irányítási és utalási osztályra, aztán egy újabb átszervezéskor kirúgnak. Maradt némi pénzem, az egérkontrollért ketyegnek a jogdíjak. Sétálok, olvasok, netezek. Kimegyek az Allatkertbe, a juhok ketrece előtt állok órákig. Hetente egyszer anyámnál vacsorázom.

Mama Fábián elé tesz egy tányér levest, Fábián kanalazni kezd. Mama szövege közben néha abbahagyja, felnéz, folytatja

MAMA

Ez az idő. Fronthatás, egész nap szédelgek. A hátam majd beszakad. Mindent nekem kell csinálni. Szakad rólam a víz. Bedagadt a bokám, alig tudok menni.

Mi ez a szörnyű ruha rajtad? Hogy nézel ki? Peti, te őszülsz? Korán kezded. Ennyi idő koromban nekem hollófekete volt a hajam.

Mutatták a híradóban azt a balesetet, teljesen szétlapítottak három embert, egy egész családot, csupa vér meg agyvelő volt minden, te szanaszét külön a feje meg a lába, én meg idegeskedek, mert sose telefonálsz. Az idegeim cafatokban. Sose tudom, hol vagy, mit csinálsz. Nem telefonálsz, tőled akár meg is halhatok. Vagy kirabolnak.

Milyen a füled, retkes? Mosakszol te, fiam?

Anyádnak soha ne próbálj hazudni, úgyis észreveszem.

A Ficsor Ferikének itt szemben Audija és hobbitelke van, annyi idő, mint te, csak úgy mondom.

Nagyon hallgatsz, unod a banánt, mi, unod szegény anyádat. Ennyit ettél? Kész, vége? Na hiszen, meg vagyok veled áldva. Javíthatatlan vagy. Minek főzök? Nem tudom.

Atmoszféra, fényváltás. Mama fájdalmas arccal összegörnyed

FÁBIÁN Anya, mi van?

MAMA Úristen. Eltűnt a farkam.

FÁBIÁN Micsoda?

MAMA Nem találom sehol. Eltűnt a farkam.

FÁBIÁN Miről beszélsz?

MAMA Hol van a farkam?

FÁBIÁN Anya, te nő vagy, nincs farkad.

MAMA Biztos?

FÁBIÁN Biztos.

MAMA Levágtad, amíg aludtam.

FÁBIÁN Jézusom.

MAMA Rossz vagy, csúnya vagy, mindent tönkretesz, csak a végtelen fájdalmat okozod.

FÁBIÁN Anya, kérlek.

MAMA Van pénzed?

FÁBIÁN Pénzem?

MAMA Van nálad pénz?

FÁBIÁN *(a zsebében keresgél)* Minek neked pénz?

MAMA Mennyi az?

FÁBIÁN Ötezer.

MAMA Úgyis csak elszórnád. *(Elveszi)* És ne rázd a lábad, kértelek?

FÁBIÁN Na, ilyen rémálmaim vannak, hiába fagyasztom le magam naponta többször a fürdőkádban. Egyik este benézek a cset pont hura, és kit látok ott, na kit? Katát. Készíték gyor-

san egy új profilt, Erika vagyok, harmincéves, nagy mellekkel, a médiában dolgozom. *(Pötyög a klaviatúrán)* Dumálunk, tudom, mi érdekl, ezek a new age-es faszságok, gyorsan összebarátkozunk. Aztán belépek a saját nevemben is.

14. JELENET

Csetszoba, Newageboszi/Kata, Fábían/Erika, Fábían/blackholeson01

BLACKHOLESON01 Sziasztok.
KATA/NEWAGEBOSZI, FÁBIÁN/ERIKA Heló, heló.
BLACKHOLESON01 Szia, newageboszi, rég láttalak, mizu?
KATA/NEWAGEBOSZI Kösz, veled?
BLACKHOLESON01 Tx, vagyok. Minden OK?
KATA/NEWAGEBOSZI Ja.
BLACKHOLESON01 Örülök. Na, lépek is, jó, hogy láttalak.
KATA/NEWAGEBOSZI Szia.

Blackholeson01 kilép

FÁBIÁN/ERIKA Ez gyorsan lelépett.
KATA/NEWAGEBOSZI Ja.
FÁBIÁN/ERIKA Innen ismered?
KATA/NEWAGEBOSZI Jártunk hat évig.
FÁBIÁN/ERIKA Wow. Akarsz róla beszélni?
KATA/NEWAGEBOSZI Nem is tudom.
FÁBIÁN/ERIKA Néha egy idegennek könnyebb elmesélni. Miért lett a vége?
KATA/NEWAGEBOSZI Ó egy nagyon fura srác. Magának való. Sose tudod, mire gondol. Az elején ez izgatott, aztán már nem. Az az igazság, hogy asztromentálisan nem paszszoltunk. Ó Bak, én Halak, érted. Taszítjuk egymást. Éleve reménytelen volt, el se kellett volna kezdeni. Végül beleszerettem valakibe. Ennyi. Remélem, ő is talált magának valakit.
FÁBIÁN/ERIKA *(szűn)* És most azzal vagy, akibe beleszerettél?
KATA/NEWAGEBOSZI *(szűn)* Ezt még nem mondtam el senkinek.
FÁBIÁN/ERIKA Nem adom tovább ☺
KATA/NEWAGEBOSZI Ó az egyik kolléganőm volt.
FÁBIÁN/ERIKA *(szűn)* Kolléganőd?
KATA/NEWAGEBOSZI Igen. Ciki? Nem voltam biztos a nemi identitásomban. Ó pedig nagyon nyomult. Aztán kiderült, hogy az se működik. Túl erős egyéniség. Domináns. A Napja és a Marsa is a Kosban van.
FÁBIÁN/ERIKA Értem. És ez a srác, vele mi lett?
KATA/NEWAGEBOSZI Nem találkoztunk nagyon régen, fogalmam sincs.
FÁBIÁN/ERIKA Beszelnél vele, ha találkoznátok?
KATA/NEWAGEBOSZI Nem hiszem, hogy tudnánk egymással mit kezdeni. Megszűnt a kapcsolat. Figyu, ha egy Halak szakít egy Bakkal, ott fű nem nő többé.
FÁBIÁN/ERIKA Nem adnál neki még egy esélyt?
KATA/NEWAGEBOSZI Minek? Ó engem nem tehet boldoggá.
FÁBIÁN/ERIKA Honnan tudod? Lehet, hogy nem ismered még.
KATA/NEWAGEBOSZI Ugyan. Az az ember halott. Nem tudom, mikor és hogy, de meghalt. Lehet, hogy már akkor halott volt, mikor megszületett. Vagy meg se született. Valami születés előtti homályban bolyong.
FÁBIÁN/ERIKA Hogy lehet valaki halott, ha él?
KATA/NEWAGEBOSZI A férfiak nagy része ilyen. *(Csönd)* Na és te? Most te jössz ☺ Tényleg ilyen szép nagyok a melleid? Kaptam a Lucától egy ilyen kis műszert, itt van az asztalomon. Napelemes. Kiteszed az ablakba, a fény stimulálja benne a kapszulát. Luca nagyon természetudatos volt, semmi elemest nem használt. Az van a dobozra írva: *környezetbarát felnőttjáték, büntudat nélkül repít az egekbe.* Ökovibi. Van kedved?
OKOSKA A nő hideg, és nem ismeri a részvétet. A világ egyre mélyebbre süllyed a giccsbe, abba a barbárságba, abba a gyengeelméjűségbe, ami a nőiesség lényege. A férfiak pedig, ezek a csodálatos álmódok, sosem fognak álmukból fölébredni.

15. JELENET

FÁBIÁN Ma vagyok negyvenéves. Belenézek a tükörbe, kérdőn nézek vissza magamra. Zavarba ejtő tekintet. Több mélységet látok benne, mint amit belül érzek. Idegenkedem a külsőmtől. A testrészeimtől, a kezemtől, a lábamtól, a fejemtől, a nyelvemtől, a fogaimtól. A hajam is taszít, a cipőm és a gondolataim is. Az érzéseim és az emlékeim mintha egy másik ember érzései és emlékei lennének. Az elmúlt években megismertem egy csomó nőt. Rimóczi Ági, aztán az a Juli, a Szabó Julika, a Feledi Éva, a Sáfár Tími, Pócs Zelma, akkor a Zimányi, ööö, Zimányi Ildikó? Aztán a Tóth Edina, a Sipők Klára, a Rohonyi Marcsi, Sós Éva, Merényi Kriszta. Remény, fellángolás, gyönyör. Megszokás, csömör, unalom. Megvetés, szégyen, undor. Vezeklés, gyász, felejtés. Újra és újra. Különös fantáziák foglalkoztatnak, állatokkal és tárgyakkal látom magam együtt. A fantáziálás állandó részese mindennapjaimnak. Anyámat úgy látom, mint aki fel akarja hívni magára a figyelmet, és erotikusan csábít. Aztán egyik nap felhívna az István Kórház traumatológiájának intenzív osztályáról.

16. JELENET

Anyja egy ágyon, bejön az orvos

ORVOS *(papírokat lobogtat)*
Elcsúszott a konyhában, bla-bla-bla, szkoliózis, repedés a koponyatetőn, bla-bla-bla, a perifériás keringés alig tapintható, bla-bla-bla, agonizáló, felületes légzés, bla-bla-bla, a traumaközpontban teljes koponyacéte, bla-bla-bla, ödéma ellen katéter az agykamrába, bla-bla-bla, a vérárvadás gátolja a keringést, bla-bla-bla, vegetatív állapotba regresszál, bla-bla-bla, nincs jele tudatos észlelésnek, bla-bla-bla, sajnálom, uram, ha akar, maradhat, bla-bla-bla.

Orvos el, Fábían leül az ágy mellé, megfogja Mama kezét

FÁBIÁN Annyira hasonlítasz rá. Tedd meg. Ne félj.

Fábían helyet cserél a Mamával, befekszik az ágyba, Mama a székere ül, megfogja Fábían kezét. Fábían megmozdul az ágyban

MAMA Mama, hallasz?

FÁBIÁN *(elhaló hangon)* Petikém, te vagy az?

MAMA Igen, mama, én vagyok.

FÁBIÁN A hűtőben van májas hurka meg olmtüzi sajt, edd meg vagy dobd ki, ne penészedjen meg. Mondd le az ebéd-befizetést, és próbáld meg eladni a megmaradt jegyeket. A porszívó a Nusikánál, a szomszédban van, kérd vissza, jó porszívó, három éve vettem. A bankkártya pinkódja a zseb-kendők alatt van egy borítékban. Ott van egy telefonszám is, hívd fel őket. Neked semmit nem kell intézni, a vállalat mindent megszervez. A sírhely ki van fizetve, másodosztályú korpósót kérj.

MAMA Anya, muszáj ezt?

FÁBIÁN *(dúdol)* Ha én nagy leszek, te kicsi.

MAMA Tiéd lesz a babakocsi.

FÁBIÁN Én dolgozom, te játszol.

MAMA Várat építsz, fára mászol.

FÁBIÁN Leviszlek a játszótérre.

MAMA Lepkét kergetni a rétre.

FÁBIÁN Boltba is én megyek.

MAMA Veszek tejet, kenyeret.

FÁBIÁN Banánt is, mert szereted.

MAMA Hazaérek, ölbe veszek.

FÁBIÁN Úgy szeretlek, úgy szeretlek.

Csend

Emlékszel arra a két figurára gyerekkorodban? Egyszer Tripiót bedobta a sínek közé. A doktor bácsitól jöttünk, tudod, aki olyan kedves volt hozzád.

MAMA Igen.

FÁBIÁN Másnap mentem munkába. Tripió még mindig ott volt. Megkértem a peronőrt, hogy vegye ki.

MAMA Te megmentetted Tripiót?

FÁBIÁN Ott van a sublót legalsó fiókjában abban a kék ofotéres dobozban.

MAMA Miért nem adta oda?

FÁBIÁN Nem mertem odaadni. Megsérült.

MAMA Artu megszerelte volna. Tripió megsérül, Artu megszereli. Tripió beszél, Artu szerel.

Csend

MAMA Kérdezhetek valamit?

FÁBIÁN Igen?

MAMA Milyen volt apával a szex?

FÁBIÁN Milyen volt apáddal a szex? Először azt hittem, egy csont van ott neki. Megölelt, éreztem a hasamnál egy erőt, és azt gondoltam, egy csont lesz neki ott. Szégyelltem, hogy azt a dolgot csinálja velem. A szememet eltakartam a kezemmel. Egy hónap múlva beleszoktam. Egyik éjjel fölbredtem, és kerestem a csontot. Nálam nincs, kerestem nála, ott sincs, csak valami kicsi puha. Felköltöttem, kelj fel, mondom neki, mert én téged most elhagylak. Mit csinálsz? Elhagylak, mert becsaptál, csak olyan lágy dolgod van neked ott. Aztán a szomszédasszony mondja, hogy ne keseregjek, az nem csont, hanem inak, amik a vértől megerősödnek, aztán visszalágyulnak. Én meg azt gondoltam, hogy csont. Fiatal voltam. Nem tudtam. Nem mondta senki.

Csönd

MAMA Mama, el kell mondanom neked valamit. Hallasz?

FÁBIÁN Igen.

MAMA Egyszer láttam valakit a tévében, aki azt mondta, hogy ő nem ember. Próbált alkalmazkodni, szocializálódni, úgy viselkedni, mint az emberek, de nem ment. Aztán rájött, hogy azért nem megy, mert ő igazából nem is ember, hanem egy... tigris. Igen. Kívül ember, de belül tigris. És ezért aztán fokozatosan elkezdte magát átműttetni. A fülét hegyesre vágatta, szilikonos pofabetétet csináltatott, fogait élesre reszeltette, hosszú, fehér szőrököt csavaztatott az arcába. És most boldog és kiegyensúlyozott. Ahogy néztem ezt a tigrisembert, hirtelen láttam, hogy *tényleg* nem ember. Hasonlított egy emberre, de tigris volt. Sokat gondolkodtam ezen.

FÁBIÁN (csönd) Igen?

MAMA És akkor rájöttem, hogy... velem is ez van.

FÁBIÁN Mi van veled?

MAMA Én sem vagyok az, akinek látszom.

FÁBIÁN Nem?

MAMA Nem.

FÁBIÁN Hanem akkor mi vagy? Te is tigris vagy?

MAMA Nem. Én bárány.

FÁBIÁN Micsoda?

MAMA Bárány vagyok.

FÁBIÁN Jézusom.

MAMA Tudtam, hogy nem fogsz megérteni.

FÁBIÁN De, de értem. Igazad van. Nem vagy, *tényleg* nem vagy egy ragadozó típus. Nem vagy tigris. Jóságos vagy. Szelíd. Mindenki ezt szereti benned.

MAMA Bárány vagyok.

FÁBIÁN Bárány.

MAMA A természet gonosz tréfát űzött velem. Minden porcikámban érzem, hogy nem én vagyok. Rossz hüvelybe kerültem. Hiába beszélek, gondolkodom, hiába élek társadalomban, más vagyok. Embertestem van, de báránylelkem és báránytudatom. És anya, ennek a felismerésnek idővel következményei is lettek. Lassan elkezdtem önmagammá válni. Egyre több salátát ettem. Vettem egy irhakabátot. Bárány

témájú képet tettem a falra. Aztán elmentem egy plasztikai sebészhez a Bajcsy-Zsilinszky úton. Megszereztem az engedélyeket. Nem volt egyszerű. Mama, én elkezdtem a biológiai átalakításomat.

Mama szétnyitja az ingét, Fábían döbbenetben nézi

17. JELENET

Fábían egy padon hever szakadt ruhában

FÁBIÁN Tíz évvel később. Klauzál tér. Újév napja. Sötétedik. Nulla fok. (Csöng a telefonja, felébred, nagy nehezen megtalálja, fölveszi)

BÁCSKAI Petyus, te vagy az?

FÁBIÁN Jaja.

BÁCSKAI Petyus, ezt mégis hogy gondoltad? Az ágyra is odapiszkoltál, meg a szőnyegre is.

FÁBIÁN Én?

BÁCSKAI Te, te. Ki más? A fürdőszoba összeganzva.

FÁBIÁN Micsoda?

BÁCSKAI Odakuláztál, tisztába vagy vele?

FÁBIÁN Mi?

BÁCSKAI Van ilyen? Hallottál már ilyet?

FÁBIÁN Nem.

BÁCSKAI Nem. Ez nekem is új. Mondjál már valamit, hogy bocs, vagy valami.

FÁBIÁN Nem tudom, mi volt.

BÁCSKAI Ott állsz a szoba közepén, nézed a pornót, és bégetsz, mint egy birka. Vágod, Petya? Odahánysz, aztán boldogan hokizol.

FÁBIÁN Mit csinállok?

BÁCSKAI Hokizol csupasz seggel, és nézed a pornót, geci.

FÁBIÁN Jól van, majd megbeszéljük, na.

BÁCSKAI Ott egyek, ahová te odamatyizol?

FÁBIÁN Na bazmeg.

BÁCSKAI Van ilyen? Mondd meg, mert én nem akarom elhinni.

FÁBIÁN Nincs ilyen, bazmeg, én se hiszem el.

BÁCSKAI Mónika vadiúj ibukkját a trutyis gatyádba göngyölvetaláltuk.

FÁBIÁN Mi van?

BÁCSKAI Itt hagyta az alsógatyád, tudsz róla? Nézd csak meg, van rajta gatyá, Petyus?

FÁBIÁN (megnézi) Nincs.

BÁCSKAI Mónika azt mondja, ezt az ibukkot ő kezibe nem veszi, pedig most töltötte le a Soma mélybőrös masszázstanfolyamát rich text formátumban, van ilyen?

FÁBIÁN (próbál fölállni, elesik, a telefont elejti) Faszomba. (Fekszik a földön) Faszrágó, fasztalicska, fasz kupon, faszfalvi, faszállító, faszporgettyű, faszpeti, faszcati, faszbogár, faszkrumpli, faszén, meg még az a húszszer kisfasz. (Csönd) Nem lehet, hogy csak ennyi. Valaminek még történni kell. Nem lehet, hogy az egész egy ekkora szívás volt.

Megjelenik Okoska

OKOSKA Szia, Ovibrader.

FÁBIÁN Szia, nyúl.

OKOSKA Nyúl? Okoska vagyok. Az óvodában találkoztunk, emlékszel?

FÁBIÁN Okoska?

OKOSKA Ovibrader.

FÁBIÁN Okoska! Kurva szarul vagyok.

OKOSKA Na, na, nyugodj meg.

FÁBIÁN Nem baj, ha sírok?

OKOSKA Nem baj, sírj csak.

FÁBIÁN Félek, Okoska.

OKOSKA Ne félj. Ahogy az élet se tiszta boldogság, a halál se valami rossz dolog. Nem mondhatjuk, hogy az élet jó, a halál rossz. A halál minden nap mögöttünk áll, és biztosítja, hogy még egy napig éljünk. Nagyvonalú, ad még egy napot.

Aztán egyszer úgy dönt, hogy vége. Ő a barátunk, aki átölel, mikor beteljesül a sorsunk.

FÁBIÁN (transzban) Zakatol a szívem. A fejem le akar szakadni. Minden hideg és kemény. Viszket a bőröm, a hasam csikar, a tudóm sípol. Egyre kisebb vagyok. Úristen, mit követtem el? Éles fény vág a szemembe.

18. JELENET

A rendelő, a Terapeuta Fábián szemébe világít a tolla végén lévő lámpával

TERAPEUTA Lassan fölébreds. De előtte mindent, érted, mindent elfelejtesz, amit láttál. Mondd utánam: mindent elfelejtek.

FÁBIÁN Mindent elfelejtek. (Felébred)

TERAPEUTA Emlékszel, mit álmодtál?

FÁBIÁN Álmodtam?

Csöngetnek

TERAPEUTA Azt hiszem, éppen megjött a mamád. (Behívja a Mamát)

MAMA Petikém.

Magához szorítja, Petyus boldogan ciripel

Édesem. (Az orvostól) Doktor úr, sikerült valamit megtudni? TERAPEUTA Asszonyom, Péterrel minden a legnagyobb rendben. Gratulálok hozzá, klassz kis srác. Azzal a problémával pedig ne tessék törődni. Egyelőre itt (Fábián fejére mutat) aktívabb, mint itt (A szívére mutat), de ez még változhat. A legfontosabb, hogy szeresse.

MAMA Doktor úr, nem tudja, mekkora kő esett le a szívemről. (Kis csönd) Mennyi?

TERAPEUTA Húsz.

MAMA (fizet) Akkor köszönjük, és a viszontlátásra. Gyere, kicsim. Köszönés?

FÁBIÁN Csókolom.

TERAPEUTA Szervusz. Minden jót.

19. JELENET

FÁBIÁN Kimegyünk az ajtón. Le a lifttel. Elsétálunk a Bajza utcai megállóig. Állunk a peronon. Artuval és Trípióval játszom. (Két kezével bábuzik, Artu és Trípió veszekszik) Dzs, dzs. (Halljuk, hogy közeledik a szerelvény) Hallom, hogy jön a földalatti.

Főlemeli Trípiót, hogy bedobja a sínek közé. Kitartott pillanat. Be akarja dobni a figurát, de nem megy. A szerelvény beérkezik, Mama Fábián fejére teszi a kezét, megsimogatja

MAMA Gyere szépen. Gyere, báránykám.

Beszállnak a metróba, Fábián kezében Trípióval

20. JELENET

A Terapeuta rendelője

TERAPEUTA Hol is hagytam abba? Ja, igen. Az indiai barátom meghívott a kertjébe, és bemutatott a feleségének, egy fügefának.

Megjelenik Rádzsán és Amita, a fügenő

Ültünk, beszélgettünk, hallgattuk a kabócákat. Rádzsán azt állította, hogy Amita minden éjfélkor dalra fakad. Ezt már mégse akartam elhinni. De aztán telt-múlt az idő, és egyszer csak...

A Fügenő megrázza az ágait, és énekelni kezd

(Megtapsolja) Aztán Rádzsán bement a házba frissítőkért. Egyedül maradtam Amitával. Összeszedtem a bátorságom, és megérintettem az egyik levelét. A kérgén is végigsimítottam. Nem ellenkezett. Éreztem, hogy a földben finoman remegnek a gyökerei. Forró szavakat suttogtam a lombjai közé. Rádzsán visszajött, és tépett egy fügét Amita egyik ágáról. Ahogy ettem, furcsa, kannibalisztikus érzések vettek erőt rajtam. Nemsokára elbúcsúztam tőlük. Néhány nap múlva viszont értem Európába. Soha többé nem láttam őket.

Csönd, előkép hármásban, lassú sötét

VÉGE

A darabban felhasználtam William Blake *A bárány* (fordította Weöres Sándor), Zelk Zoltán *Este jó és Osvát Ezsébet Ha nagy lesznek* című versét, valamint részleteket Esther Vilar *Az idomított férfi*, Alon Gratsch *Ha a férfi beszélni tudna* és John Gray *A férfiak a Marsról, a nők a Vénuszról jöttek* című könyvéből.