

Tomba Andrea

Vadak, emberek, istenek

AZ ANAMNESIS A KATONÁBAN

Talán akkor is szívesen újranéztem volna Bodó Viktor darabját a *Katonában*, ha nem keveredem – inkább csak virtuális – vitába kollégáimmal, ismerőseimmel. Ahogy Vlagyimir Nabokov azt állítja, hogy nincs olvasás, csak újraolvasás, úgy a színházban is az újranézés adja a biztonságunkat. Bodó előadásait újranézni gyakran azért is érdemes, mert az ember mást fog látni akár pár hét múlva is, hiszen ezek olyan szerkezetek, amelyek folyton változnak; az *Anamnesis* is ezt történt.

Mindenkinek meglehet a maga története a magyar közegészségügyről, bárhol él az országban, és azt helyénvalóan el is mesélhetné itt. Sokunké nagyon hasonlíthat arra, amit a színpadon látunk, csak egy szürkébb, kiábrándítóbb és feltétlenül humortalanabb verzióban találkozunk a valósággal. Kevesek tapasztalhatják meg azt, ami az *Anamnesis*ben vetített képeken szereplő emberekkel, orvosokkal való találkozáskor élhető át: hogy akár a magyar egészségügyben is vannak csodálatos emberek. A színpadi világ nagyon ismerős, a vetített világ kevésbé – de újdonságereje akkor is van, ha mindent tudunk, vagy úgy hisszük, hogy mindent tudunk a (magyar) közegészségügyről, melynek furcsa krikszkrakszokkal teli kórlapját mutatja fel ez az előadás. Valamit megtudunk – nem azt, hogy miért ilyen kiábrándító ez a rendszer, sem azt, hogy javítható volna-e.

A magyar közegészségügy állapotát (a magyar jelző magától értetődő, és mégsem különösebben hangsúlyos itt) színpadon ábrázolni rettenő könnyű és nehéz egyszerre, ezt bizonyára még egy – már államtit-



kárrá lefokozott – egészségügy-miniszter is belátja. A tragédia műfaja volna erre igazán kézenfekvő, de mivel ezt elsikkasztotta a XX. századi színház, már nemigen lehetséges. A groteszk vagy a – Bodó által is felmutatott – szürreális már reálisabb megközelítés (formájában nagyon különböző, ám hangjában hasonló volt Pintér Béla *Kórház*, *Bakony* című előadása bő évtizeddel ezelőtt). Talán nem ilyen szélesvásznú analízisben, de egyes kiégett, magukat érzelmileg felszámolt orvos figurák Térey János műveiben jelennek meg (Donner Kálmán az *Asztalizenében* és a *Protokollban*), vagy még inkább a film tudja remekül ábrázolni őket, mint Kocsis Ágnes alkotása, a kiváló *Pál Adrienn*. Érdekes módon a mai magyar realista dráma fősodra nem foglalkozik az orvos, az egészségügy, ahogy az egészség témájával sem. Talán nem találjuk hozzá a megfelelő beszédmódot? Látható azonban – főleg e két utóbbi példában, drámában és a filmen –, hogy az egyes figurák tudati-lélektani ábrázolása sokkal sikeresebb lehet, mint egy szélesvásznú, a magyar egészségügyet a portástól, betegtől, hozzátartozótól a főorvosig bemutató összkép.

A témának tehát sok, rengeteg ki- és bejárata, megközelítése van. Bodó Viktor előadása mindkét utat járja, azt is, ami járhatatlan, és – állítják sokan – nem (elég) színházi, mert csak felvételeket vetít, melyeken orvosok beszélnek. Színpadi világa valóságos és szürreális egyszerre, ami azért is tölt



FENT:
Kovács Lehel, Lajos András, Czukor Balázs, Lengyel Ferenc és Hay Anna

BALRA:
Hajduk Károly, Molnár Gusztáv, Czukor Balázs, Hay Anna és Lengyel Ferenc

JOBBRA:
Lengyel Ferenc és Szirtes Ági

el a gazdagság érzetével, mert a színpad mögött mindig további világok nyílnak – lehet, hogy hasonlóak, lehet, hogy azok is az örület és a kiábrándult, embertelen sivárság világai. Az előadás elsődleges tere egy kórház vagy rendelőintézet várója számtalan valóságos és virtuális nyílással, kijáratokkal – az orvosi és nővérszobáktól, recepciótól a hullakamráig és a kávéautomatáig. E világ mögött sok további *történi folyamat*, az is, ami láthatatlan, hiszen ezen a színpadon minden mozgásban van. Nincs vezérfonal-történet, bár néhány alak szerepazonossága jól felismerhető: egy anyja holttestét kereső fiúé, egy portásé. (De hogy ez se legyen ilyen egyszerű, mindkettőnek van egy klónja: az egyik a ren-

Schiller Kata felvételei



dező hasonmása, aki egyszerre létezik a kórházi és a színházi világban is; a portásnak pedig, mint említik, van egy hasonmása, akivel összetéveszthető.) Nincsenek szerepek vagy eljátszandó szereplők pirandellói értelemben, csak jelenetekben felvázolt helyzetek. A szerkezet nem töredékes vagy kihagyásos, hanem – ahogy az ilyen típusú színházra jellemző – egymás mellé rendelt, fejlődés nélküli epizódok sorából áll. A szerkezet választása nem véletlen, sokkal radikálisabban lehet ugyanis változtatni rajta előadásról előadásra, mint egy dráma- vagy történetmesélő produkcióban. Zenei szerkezetnek nevezhetnénk, amelyben nem ok-okozati struktúrát, logikai építkezést, jobb agyféltekés racionalizmust kell keresnünk, hanem belső

egyensúlyra, ritmusra támaszkodó folyamatot. Mert valamiféle nem történet- és szereplőalapú egyensúly persze kitapintható; alkotóelemei: ritmus, gyorsítás-lassítás, érzelmi közelítések-távolítások, „hideg” és „meleg” jelenetek váltakoztatása, bizonyos ismétlések, motívumok erősítése stb. A két társulat, a Katona és a Szputnyik színészei egyformán kiválóan zenélnek ebben a zenekarban – ha nem tudnám, hogy ki hová tartozik, aligha jönnék rá.

A képzelet, a játékosság, a váratlanság, az egész előadás gyorsasága (amelyet tudatos lassítások, megtorpanások fékeznek), dinamikája, energiája – mely egyszerre árad magából a kompozícióból és a játékosokból – kelti a gazdagság, a végtelen rendezői és színészi kreativitás érzetét.

Kétségtelen: az *Anamnesis* szórakoztató előadás – de min is lehet nevetni? A szürreális, abszurd világon, a ránk zuhogó idézeteken, amelyek ironizálnak. A fiún, aki az épületek rengetegében nem fogja megtalálni az elhalt mamát, aki nem is biztos, hogy elhalt. Orvosokon és nővéreken, akik soha nem érnek rá válaszolni, legfeljebb felrakatnak a várakozó beteggel egy ajtót, ami levágja az ujjukat. A portás istenekben, akiknek fogalmuk sincs semmiről, bár mindent tudnak, és ellenőrzésük alatt tartanak. Az egészségügy politikus vezéreinek, akik a röhögéstől fetrengve zárnak be kórházakat, vesznek el kórházi ágyakat, és vonnak ki pénzt a kultúrából (a jelenet után nyílt színi taps). A kétszínű politikuson, akinek infarktuszban kell elpusztulnia, miután felismerte, mennyire bűnös. A beteg, akit hazaküldenek, pedig igazán rosszul érzi magát. És még végtelen hosszasan lehetne sorolni a történetmorzsákat. Az alakok szürreálisan nevetségesegek, olykor démoniak, kisszerűek, vagy éppen hidegen valóságosak. Néha – igazán ritka pillanatokra – meglepő dolog történik velük: emberré válnak.

Mindenki egy nagy húsdarálóban van: beteg, orvos, nővér, politikus – a döntések és kilátások olyan fogságában, ahol ha lehetnek is egyéni szándékok, az egész, a „rendszer” megváltoztatása képtelenség. Mindenkít valaki-valami más irányít. A politikus is hirtelen telefonálni fog Valakinek, hogy megtudja, ő maga voltaképpen mit is akar.

Kicsit olyan daráló ez, mint a *Ledarálnakeltűntem* című Kafka-adaptáció, ugyancsak Bodó Viktortól, ugyanebben a színházban. Ez az ő világa: számtalan (színpadi) kijáráttal, hatalmas (színpad mögötti) terekkel, mégis teljesen fogságban, egzisztenciális börtönben. Ez a börtön most nem a tudaté, mint más rendezéseiben, hanem nagyon is valóságos – létbörtön. Bodó Viktor előadása nem egyszerű ellentétpárokból épült fel, a sűrű jelenet- és érzelmi váltások közt van komoly és mély, könnyű és játékos, van megható is, amit gyakran élesen elvág – mielőtt elpityerednénk, snitt. Mint a szépséges öreg pár beszélgetésén a kórházi ágy mellett, melyet a Sziámi nyolcvanas évekből való számát éneklő Kun Vilmos dala koronáz meg, „Jó, de nem elég, nem elég jó” refrénnel. A gyönyörű jelenetet oldalról, a nézőtér felől belépő színészek segítik meg kórusként, Kun Vilmos pedig türelmetlenül éneklő a dalt – életkora miatt reménytelen, hogy valaha lesz jobb.

Az előadás gazdagságának kulcsa az a rengeteg referencia, amelyből a néző csak párat bogoz ki, vagy inkább

kap el a nagy sodrásban – oly mennyiségben zuhan rá. Már a nyitó jelenet karamboljában, melyet egy tévés közvetítés hoz közelebb – valójában idegenít el és ironizál –, a „koccanás” szóra kipillantanak a színészek: „Koccanás?”, kérdezik, a nézővel összekacsintva, a Katona egy másik előadására emlékeztetve. Vagy amikor a kenő nevetségesen hosszú nyereszámait találja el valaki, és felkiált: „Mi a Szputnyik számlaszáma?” Hiszen Katona–Szputnyik-koprodukció ez. A számlaszám említése egyenesen azon ironizál, hogy mi más menthetné meg a Szputnyik nevű független színházat, mint a lottó ötös. Netán egy másik független színház, a Krétakör (egyébként ellenszenves) „1 százalékos” videójára utal, melyet egy előadás végén *meg kellett néznünk?* Az asszociációk rettentő sűrűséggel zuhannak a nézőre, csak bírja agyi idegpályával. A gyorsaság és a váltások az előadás egyik kulcsa – és ezt a nézőtől is elvárja.

Kitérő: Nemrég Erika Fischer-Lichte, a színháztudomány európai szaktekintélye egy konferencián a kritika és a színháztudomány különbségéről szólva azt mondta, hogy a kritikát az legitimálja, ha elismeri önnön szubjektivitását, és „bevallja” azokat az érzeteket – fizikaiakat is –, amelyeket a színházi előadás vált ki belőle. Errefelé inkább az ellenkezőjét tanították: hogy a kritikus testi érzeteiről írni annyi, mint elterelni a beszédet a színpad jelenségeiről. Ha az *Anamnesis* keltette szubjektív fizikai tapasztalataimról kellene beszámolnom, valami olyasmit írnék: bizsergető és gyors áramlás a két agyféltekét összekötő idegpályákon, az elme könnyű figyelme és ébrenléte. Az előadás „kinesztetikus intelligenciája” teszi ezt a hatást, mondanám – a színpadi mozgás dinamizmusa, a testhasználat gazdagsága, az emberi szándékok sűrű, gyors, gyakran vicces váltakoztatása. Tükörneuronjaim dolgoznak – ezek az orvostudományban mindössze az 1990-es években leírt idegsejtek (melyek létezéséről egy héttel korábban nem is tudtam) úgy „tükrözik” a másik egyed tevékenységét, mintha maga a megfigyelő végezné. „A tükörneuron olyan idegsejt, amely abban az esetben is tüzel, amikor az állat egy bizonyos cselekvést végrehajt, és akkor is, amikor az állat megfigyeli ugyanazt a cselekvést.”¹ A tükörneuronok szerepét a művészet befogadása során még alig kutatták.

De *Emberek* is vannak Bodó Viktor színpadán, nemcsak vadak. Talán szűknek, leegyszerűsítőnek vagy túl könnyűnek találta a szegény, szegény, magyar, balsors régen tépte egészségügyet csak ironizálva, szétszedve, nevetségessé téve bemutató nézőpontot. Talán a felkészülés során kutatásként, talán tudatosan az előadás másik rétegét komponálva számos interjút készített(ek) különféle szakterületeken dolgozó orvosokkal, mentőskövel, gyógyszerészekkel, egyszóval szakértőkkel. Ezekből az anyagokból vetítenek nem is keveset, sőt úgy éreztem, egyre többet: a bemutatón kevesebb orvos-interjút véltem látni, mint amikor másodszor – május végén – néztem meg az előadást, s új, még nagyobb orvosok is megszólaltak. Itt már nem a színház hat, hanem emberek, sőt Emberek, tiszta, közvetlen formában, dokumentumként. És bár olykor vicces vagy nevetségés történeteket is mesélnek – egy betegről, aki a mentőssel leviteti a szemetet; egy másíkról, aki két

¹ Ahogy a Wikipédiában olvasható.

újraélesztés közt frissen sült süteménnyel kínálja a mentősöket –, elsősorban olyan orvosokat, igazi elkötelezett humanistákat, emberszerető lényeket látunk, akikkel az egészségügyben kóvályogva, sodródva, kiszolgáltatva, megverve nem találkozunk, vagy nem vesszük őket észre. Akik nem isteneknek képzelik magukat, ahogy hinnénk. Hanem pusztán igazi segítők. Felemelő, mély pillanatok ezek. Egy citológus arról beszél, hogy milyen közölni a „rossz hírt” egy beteggel, s hogy ez tele lehet nagyszerű emberi tartalommal, energiával. A színpadi képet, amelyben főleg nevetséges, tehetetlen alakok téblábolnak, mint egy hangyabolyban, ilyenkor felváltja a hiteles, valódi, igaz emberek arca. Ezek a kivételes találkozási pontok adnak reményt a néző számára a szürreális kietlenségben, és arra emlékeztetnek: egy ilyen rendszerben is észre kellene venni az embert.

Az előadás két síkja, a színházi és a vetített között nemigen van átjárás, bár a színpadon is humanizálódnak bizonyos figurák, már az első percben is: ott is küzdenek mentőorvosok valakinek az életéért, nem gazemberek és kiégett gépezetek, akik megtagadják a segítséget, de a halál előszobájában nemigen van bennünk empátia irántuk, és minden erőfeszítésük ellenére őket fogjuk hibáztatni.

A halál elfogadásának vizsgálata talán már az előadás születésének pillanatában megfogant mint szándék, hiszen egy halálesettel nyit a darab, és a halott anyját kereső fiú, a rendező öniironikus alteregója vissza-visszatér a jelenetek során. Azonban a bemutató óta fejlődő

előadásban érezhetően (hang)súlyosabbá vált ez a kérdés: a filmen megszólalnak olyan orvosok, akik a halállal való küzdelem, a gyógyíthatatlan betegség elfogadásáról beszélnek. Valahol a távolban, főleg e másodszer látott változat után, felrémlik egy olyan kérdés az előadás egésze vagy „értelme” kapcsán, hogy vajon meg tudunk-e bocsátani egy olyan (egészségügyi) rendszernek, amelynek minden erőfeszítése ellenére egyszer meg fogunk halni. (Ezért is hiányzik Pálos Hanna kiválóan elmondott monológja, egy halál-mese, melyet az előadás újabb verziójából már kihúztak. A színpadi sodrás ugyan megállt általa, a figyelem viszont összesűrűsödött.)

Az ilyen típusú színház rendezője már nem segít összeraknunk, összerendeznünk magunkban a világot. Ő már nem isten, hogy tudna válaszokat vagy megoldásokat adni. Nem értelmez, csak feltár, megmutat. Nem véletlen a választott nem dramaturgikus, lineáris szerkezet. Nem tud szétesni ez a világ, mondanám, mert eleve szét van esve – ez dramaturgiájának alapja. A néző munkája összerakni. Egy gyógyszerész arról beszél a filmen, amit mindannyian tudunk: hogy az orvosoktól azt várjuk, hogy istenek legyenek, és akkor is megmentenek meg, amikor lehetetlen. Az előadás a rendező szerepén ironizálva – a mindenható rendezőén, aki belegyalogol egy finom, érzelmileg telített jelenetbe, vagy istenként fogadja a rövidszoknyás-combfixes színésznők felajánlását a záró képben – talán ugyanezt veti fel: a rendező isten, vagy azt hiszi magáról. Vagy mi várjuk el tőle, hogy az legyen, és válaszokat adjon – helyettünk.

Kiss Gabriella

Képtelenül képes természetrajz

A VIRÁGOS MAGYARORSZÁG A KAMRÁBAN

Magukra valamit adó színháztörténetek számára már tizenkilenc év távlatából is értelmezésre váró filológiai problémát jelent eldönteni, hogy mi a pontos címe a hazai operettjatszás megkerülhetetlen eseményének, a Mohácsi-féle 1916 *Csárdáskirálynő*-nek. Ahogy 1993-ban jelzésértékű volt az 1916-os dátum, úgy válik 2012-ben fontossá az a tény, mely szerint új magyar operettet, mi több: háromfelvonásos nagyoperettet lát a közönség. Kovács Dániel rendezése ugyanis nem kevesebbre vállalkozik, mint annak a magát Offenbachtól és Strausstól eredeztető tradíciónak a szí-

nházi analizésére, amelyet hazánkban izgalmasan határoz meg a műfaj szocialista kisajátításának gyakorlata, az erre reflektáló kaposvári hagyomány és a musicaljatszás jelene. S a Kamra bemutatójának talán épp az a legizgalmasabb vonása, (a) hogy a nézőre bízza: a www.viragosmagyarorszag.hu színrevitelének, az Ascher-féle *Állami Áruház* (1976) és az Ács-féle *Munkásoperett* (1985) által fémjelzett játéktudomány emlékezhelyének vagy egy általában nemzéképtelennek minősített, ám rendkívül szórakoztató színházi jelhasználat kortárs formációjának tekinti-e az előadást.