

Színház

A vihar

Jan Kott és Giorgio Strehler

Stefanovics Angéla
Cserta József

DRÁMA:
Kárpáti Péter:
Ultonia

392 Ft





David Alden müncheni Rinaldo-operarendezése

Wilfried Hösl felvétele



SZÖKTETÉS A SZERÁJBÓL
Operavita

(8. oldal)



STEFANOVICS ANGÉLA
Portré

Schiller Kata felvétele

(13. oldal)



EMPTY MOVES
Félelem és vágy a táncban

J. C. Carbonne felvétele

(19. oldal)

Magyar játékszín

- 2 Hermann Zoltán: „...elősmert emeltyűje a nemzetiségnek...”**
Beregszászi *Liliomfi* a Nemzeti Színházban

Interjú

- 6 Proics Lilla: Beszélgetés a kritikáról**
Néveri Emese pszichoterapeuta

Opera

- 8 Almási-Tóth András: A kulcsszó: a hatás**

Portré

- 13 Kővári Orsolya: Mélyebb értelem**
Stefanovics Angéláról

Tánc

- 16 Kutszegi Csaba: Most múlik pontosan**
Beszélgetés Cserta Józseffel
- 19 Kornjáthy Zsuzsanna: A tekintet libidója**
Félelem és vágy a táncban

Világszínház

- 23 Jan Kott: Ültetvény a mítosz szigetén**
Shakespeare *A vihar* című színművéről

- 29 Giorgio Strehler: Munkanapló A viharról**

- 31 Iulia Popovici: Függetlenül Romániában**

Könyv

- 34 Nánay István: Ilyen (is) volt**
Csáki Judit: *Alföldi színháza*

Dráma

- 36 Kárpáti Péter: Ultonia**

A címlapon: *A vihar* Giorgio Strehler rendezésében, Piccolo Teatro, Milánó. Luigi Ciminaghi felvétele

színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG | ORSZÁGOS
SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XLVI. évfolyam 12. szám
2013. december

Megjelenik havonta
XLVI. évfolyam
HU-ISSN 0039-8136

www.szinhasz.net

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

Szerkesztőség és kiadó (SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY): 1126 Budapest, XII., Böszörményi út 30–32. D épület 1. lépcsőház, II. emelet 8.; Telefon/fax: 214–5937, 225–1775; (bankszámlaszám: 10402166–21624669–00000000), <http://www.szinhasz.net>; e-mail: szinhasz.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.

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

TÁMOGATÓK:
Nemzeti Kulturális Alap



Magyar Színházi Portál
www.szinhasz.hu

Hermann Zoltán

„...elősmert emeltyűje a nemzetiségnek...”

BEREGSZÁSZI *LILIOMFI* A NEMZETI SZÍNHÁZBAN

Szigligeti Ede *Liliomfi*-ját még 2007-ben mutatta be a Beregszászi Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház, Vidnyánszky Attila rendezésében. A bemutatónak és a magyarországi vendégjátékoknak kedvező visszhangja volt, a *SZÍNHÁZ* is írt az előadásról (Jászay Tamás: *Színházat csinálni jó dolog-log-log*, 2007/10.). A rendezés – pontosabban a hazai színházakban szokatlan, hiperaktív mozgássorokban eljátszott, mérnöki pontosságú *coreográfia* – ma is lenyűgöző. Az október 5-én és 6-án, a pesti Nemzetiben is szünet nélkül játszott előadás sodró lendületét – köszönhetően a fegyelmezett és koncentrált színészi munkának – máig nem veszítette el. A nyár végi városmajori Színházi Szemlén is „tarolt” az előadás.

Kétségtelenül más oka is van annak, hogy a Vidnyánszky-féle *Liliomfi* miért ejti gondolkodóba, és miért ragadja meg a nézőt. Jászay Tamás vette észre, hogy a beregszásziak *Liliomfi*-ja, díszletestül-jelmestül (Olekszandr Bilozub, V. Csolti Klára), a színpadi szerepekben felvállalt ripacskodásban és a társulat folyamatos színpadi jelenlétének kollektív profizmusában, a vándorszínészet romantikus szimbólumaiban (ekhós szekér, a játszóhelyek emblémaszerű felsorolása a kocsiponyván stb.) lényegében a beregszászi, magyar nyelven játszó teátrum állandó, bizonytalan léthelyzetének színpadi adaptációja. A beregszászi *Liliomfi*-ban Vidnyánszky tulajdonképpen csak felhasználja Szigligeti vígjátékát, és – a többé-kevésbé pontosan követett eredeti szöveg ellenére – nem



azt viszi színre. A beregszásziak nem a Szigligeti-darabot játsszák, hanem azt, ahogyan egy magyar, vidéki (határon túli) társulat eljátszsa, eljátszaná a *Liliomfi*-t, bárhol, és a magyar színháztörténet elmúlt másfél száz esztendejében bármikor. Vidnyánszky *Liliomfi*-értelmezése ökonomikus választ ad arra a dilemmára, amit a tavaly az Örkény Színházban bemutatott, a Mohácsi testvérek által vezényelt *Liliomfi* a darab átigazításával tudott megoldani: a színészi profizmus és dilettantizmus izgalmas, színháztörténeti és „színházontológiai” problémájára.

Kényszerűségből le kell egyszerűsíteni a két koncepció összevetését, pedig hosszabb elemzést is megérdemelnének a rendezői-dramaturgiai értelmezések eltérései. Mohácsiék a színészi játék paradox megoldhatatlanságára – dilettánst játszani! –, pszicho(pato)lógijára építik adaptációjukat, s kénytelenek szembenézni a Szigligeti-szöveg elavultságának értelmezéstörténeti tapasztalataival is, ezért átírják a szöveget; Vidnyánszky és egykori társulata egy előadásnyira tágitott teátrális gesztussal azonban éppen a szerepek színészi megoldhatatlanságából indul ki. A színészi játék lélektani árnyatlansága nagyon fontos eleme a Vidnyánszky-adaptációnak, sőt, a karakterszínészi klisék nála jelképszerűek, éppen ennek a szimbolizmusnak az érdekében mond le a rendező a Szigligeti-szöveg

átírásáról. (A beidézett szövegek, ki-
szólások stb. csak izgalmas kom-
mentár-felhőbe burkolják a dráma-
szöveget.) A Szigligeti-textus elavu-
lásával a beregszásziak előadása úgy
néz szembe, hogy – szemben Mo-
hácsiék verziójával – a szöveghez
való ragaszkodással növeli a gros-
teszkig a *ripacs* és *színész* közötti
kontrasztot. Vidnyánszky megol-
dása előtt kétségkívül kalapot kell
emelni.

Ugyanakkor éppen az októberi
nemzetibeli előadások kapcsán va-
gyok kénytelen rögzíteni azt, hogy
valami mégis megváltozott, hogy a



Jelenetek a *Liliomfiből*

beregszásziak előadása valami mi-
att mégsem működik. Ennek ket-
tős okát látom: az egyik az előadás
szimbolikus kontextusának vissza-
vonhatatlan megváltozásához köt-
hető; a másik alighanem csak ese-
ti: a Nemzeti színpada, színházi tere
ugyanis, különös módon, alkalmat-
lan arra, hogy ezt a színházi inten-
zitást elviselje.

Kezdjük ez utóbbival. A Nemze-
ti Színház jelenlegi darabínségé-
ben – a sajtónyilatkozatok szerint
januártól számíthatunk a teljes, ön-
álló műsorrendre – aligha véletlen,
hogy az igazgató éppen egy sikeres

régi produkcióját hívja meg új színházába. Büntetlenül azonban nem
lehet bármilyen produkciót feltenni a Nemzeti színpadára; az október
6-i előadás ugyanis – hozzáteszem: kár érte – bizonyította, hogy igazak a
Nemzeti csapnivaló akusztikájáról szóló mendemondák: a *Liliomfi* kore-
ográfiája – és általában véve, a kezdetlegességet imitáló, egyszerű, amúgy
hibátlanul is működni képes, szimbolikussá átlényegülő eszközei –,
a színpadi beszéd és a dialógusokat ellenpontoszó és aláfestő kórus és
élőzenei kíséret akusztikai egyensúlya tökéletesen felborult.

Hangmérnök legyen a talpán, aki ennek okát megfejti. A darabot a
koncepció szerint „unplugged” kell játszani, és talán az okozza a bajt,
hogy a díszlet nem segít, és az üres, hátsó térbe nem lehet hangterelőket
állítani – mert amúgy telitalálat az üres, szélteben és mélységében vég-
telenné, idegenné tágított, sötét színpad közepén álló ponyvás szekér,
ami néha Kamilla kisasszony két szobájává, néha Kányai fogadójának
ebédlőjévé változik stb. A színészek és a kórus-zenekar „beállításait” –
hogy ki milyen irányba beszéljen, a zenekar például mindig szélen áll –
nem igazították a terem adottságaihoz. Az erkély első sorában ülve még
olyan meglepetés is ért, hogy a tőlem jobbra, a színpad előterében álló
színész hangját a bal oldalról adta vissza a terem. Sajnos tény, hogy a
Nemzetiben a próbáknak kell biztosítaniuk egy olyasfajta „üzemszerűsé-
get”, ami a több hónapos próbafolyamatok során „kalibrálja” az előadá-
sok hangzásának egységét is, és – szégyen, nem szégyen – szükség ese-
tén igénybe kell venni a színház hangtechnikai arzenálját. Most már
látszik – illetve hallatszik –, hogy az igazgatóváltás előtti team erre oda-
figyelt. Hogy a beregszásziak *Liliomfi*jának néhány próbás nemzetibeli
színpadra állításánál érzékelhették a problémát, az a zenei bejátszások-
kor – amelyeket nem a színpadon álló gramofon tölcseréből, hanem a
színházi hangrendszerből hallottunk – egy beismeréssel ért fel. A *Liliom-
fi*nak az időszerkezet és a néző figyelmét megosztó hatások felől nézve is
legizgalmasabb megoldásai – a színpad szimultán kezelése, amikor egy-
szerre két jelenetet látunk, amikor a Szigligeti-szöveg időben eltolt sza-
kaszai egy időben játszódnak – ráadásul tökéletesen érzékelhetetlenné
váltak bizonyos jelenetekben. Nem biztos, hogy a nézőtér minden pont-
járól, de az én ülőhelyemről gyakorlatilag nem lehetett hallani ezeket a
dialógusokat – alapvetően talán azért, mert egy szabadtéri előadásban vagy
egy másfajta, doboz- vagy moziszerűbb teremben a néző térben jobban
érezkei, honnan jön a hang. A földszint első soraiban a Nemzetiben bi-
zonyosan nem jelent gondot, hogy ki honnan beszél, de fönt, ahol min-
denhonnan és mindenféle fáziskésésekkel jön a hang, tökéletesen egy-
befolytak az egyébként dramaturgiai értelemben is kulcsdialógusok.

Az előadás így – a színészek és a lenyűgöző teljesítményt nyújtó kórus
minden tiszteletre méltó igyekezete ellenére: a címszereplő Rácz Józsefet,
és a Kamillát és Szilvai professzort játszó Kacsur Andreát, illetve Kacsur
Andrást mindenképpen ki kell emelni az előadásból – egyfajta akusztikai
ámokfutássá változott.

A másik zavaró dolog a Vidnyánszky-féle *Liliomfi* szimbolikájának hir-
telen anakronizmusává válása. Víziója a perifériáról a színházi élet közép-
pontjába vágyakozó színészközösségről szól, de ez a narratíva azonnal
hatástalanná válik, ha az amatőrízmus kétségtelen pátoszára épülő elő-
adás a nemzeti színjátszás „főszékesegyházában” adatik elő. Ez a roman-
tikus – vagy a kortárs, fesztiváljáró, vendégszereplős – vándorszínészet
végállomása. A Vidnyánszky-féle *Liliomfi* bárhol játszható, és a beregszá-
sziak virtuóz előadásában bárhol élvezhető, csak a Nemzetiben nem,
mert a Nemzeti színpada – nemcsak technikai, hanem szimbolikus ér-
telemben is – hatástalanítja az előadásukat, eltörli az összes jelet, amiből
a rendező metaforikus olvasata felépült. És tegyük hozzá: nem is bereg-
szásziak érkeznek meg a Nemzetibe, hanem az előadásuk rendezője.
És ebben van valami szomorú, még akkor is, ha a közönség lelkes és tap-
sol. Nem tudom, értik-e, mi változott meg 2007 óta.

A beregszásziak *Liliomfi*ja – már említettem – szövegszerűen Szigligeti
vígjátékát adja, de mintha közben egy másik darabot látnánk. És ezt ne
csak absztrakt módon, ne csak a beregszászi magyar teátrum önreflexió-

jaként értsük. Mohácsiék *Liliomfi*-ja kapcsán már utaltam rá – *SZÍNHÁZ*, 2013/2. –: Szigligetinek nem a *Liliomfi* az egyetlen vándorszínészetről szóló darabja. Ilyen az 1845-ben, a *Liliomfi* előtt négy évvel, az Akadémia *Eredeti színjáték* című sorozatának XV. füzeteként megjelent *Vándor színészek* című vígjátéka. Szigligeti „Edvárd” – így szerepel még a címlapon – Balatonfüreden játszódó darabját nem véletlenül nem játsszák a színházak az utóbbi száz-egyházy évben: a vígjátéki konfliktusai bántóan egyszerűek, nem is lehet másként olvasni, mint valami kulcsdrámát az első Nemzeti Színházunk megalakulását követő esztendőök színházi viszonyainak, konfliktusainak, nevezetesen a vándortársulatok és az állandó színház kölcsönös előítéleteinek megértéséhez. Van benne minden: nőcsábászat és egyéb okok miatt részrehajló kritikások, civil notabilitásukkal visszaélő önjelölt drámaírók, egy közepesen ambiciózus színész nő egy nála sokkal ambiciózusabb mamával megverve, és egy Bájfalvi nevű, a pesti Nemzetibe (1841 óta Nemzeti a Pesti Magyar Színház) vágyó színész-rendező, aki tulajdonképpen nem más, mint Szénási Pál, a gyámja elől bujdosó, szökött egyetemista. Az önjelölt drámaíró éppen azzal zsarolja a rendezőt, hogy felfedi kilétét, ha nem adatja elő darabját, a „Lángoló szív”-et. Sorolhatnánk a jobbnál jobb karaktereket, de ennyiből is világos, hogy a *Liliomfi* dramaturgiai értelemben ezeknek a figuráknak (Szénási és Liliomfi-Szilvay, anya-leánya és Kamilla-Mariska stb.), előtörténeteknek, helyzeteknek (színészek közé álló diák) az átdolgozása. Alighanem Szigligeti is érdekelt volt abban, hogy a *Vándor színészek* feledésbe merüljön. A darabnak azonban még most is megvan a frenetikus humora – aki teheti, olvassa el, jómagam a bécsi Kuk Hofbibliothek online elérhető példányát olvastam –: az elképesztő *bemondásaiban*.

Elképzelhetőnek tartom, hogy a Vidnyánszky-féle *Liliomfi* a *Vándor színészek* ismeretében született – végső soron, persze, a *Liliomfi* nagy

vonalakban magában foglalja az 1845-ös vígjáték konfliktusait –, s ha nem, annál izgalmasabbak a párhuzamok. A *Vándor színészek* tulajdonképpen a Nemzetibe vágyódó vidéki színészet kiskatéja. A darab a kritikusok jelenetével kezdődik, amelyben Igazfi és Sunnyi szerkesztő urak felváltva olvassák fel a füredi előadásról írt, homlokegyenest ellenkező kicsengésű bírálatukat; a beregszásziak előadásában Szellemfi lapoz bele egy kritikai lapba, az előadás vége felé. (Ezt a jelenetet nem Szigligeti, hanem a rendező-dramaturg írta bele a *Liliomfi*-ba, és a kritikaellenes kiszólásnak most, az igazgató úr színházában valahogy elveszett a humora.)

De olvassunk tovább, csak úgy sorjáznak a jobbnál jobb mondatok a *Vándor színészek*-ben. Fecseginé mondja színész nő lányának: „Szerencsétlen, hát soha nem látod át már, hogy ármány, párt és journalista nélkül nem állhatsz meg, 's nem juthatsz a nemzeti színpadra, pedig az a fő cél, érted?” Bájfalvi mondja: „Tisztelet becsület a kritikának, melly tanítani és használni akar [...] De vannak emberké, kik diadalmenetökben, majd egy színészt akarának eltiporni, mivel nincs kedve hizelegni...” Sunnyi szerkesztő úr bonmot-i: „Jegyezze meg jól: barátunk darabjában mindig rosszul játszanak a színészek, elleninkkében pedig mindig jól. Tehát a darabot dicsérni, a színészeket pedig piszkolni kell.” És: „Ah, az a humor a kritikában megbecsülhetetlen! – Látja ön, a humor magyarul víz, s vessen ön bármi tárgyat vízbe, meglátja, nagyobb, kisebb, hoszabb, szélesebb, szóval egészen másfélének fog látszani, mint a millyen valódi alakja.” Téglásiné úrhölgy, a rajongó, a mintanéző tirádája: „...hiában gunyolódnak, én pártolok minden nemzetit, s az irodalom és színészet országosan elősmert emeltyűje a nemzetiségnek: s van-e Bájfal-



vinál ügyesebb színész?” Az utolsó, harmadik felvonásban a színpadon ott van egy, a kulisszák és a díszlemező munkások felől mutatott, kifordított színház, a színpad és a függöny hátulról, legbelül pedig a „játékbeli nézőhely” és a színészekkel eljátszatott „játékbeli” közönség, ahogy az az 1845-ös kiadás 92. oldalán akkurátusan le is van rajzolva. (Vidnyánszky Liliomfi-színpada is ilyen komplex színpad.) Itt fordul majd a régi jó, Szigligeti-féle vígjátéki káoszba a történet, itt lepleződnék le a zsarolók, a kritikusok, a szerelmesek és maga Bájfalvi/Szénási is. Itt hangzik el Bájfalvi monológja is: „Igen bátyám, büszke vagyok a színész czimemre! Nyitva állt előttem minden tér, s én csak ezt választám, mert hivatást érzek hozzá, s mert ezen kitűnni szintolly dicső, üdvös és hasznos nemzetiségünkre, mint bármely másikon. Sőt, van-e hivatal, melly meg nem találná nálunk folyvást alkalmas emberét, de hány van, ki e színészi pályára alkalmas? s az alkalmások közül hány van, ki az előítéletet megvetve, rálépni nem szégyenel? hány van, ki mintegy száműzve magát a valódi életből, nagyszívűn túrni kész a kicsinlés s megvetés nyilait, mellyekkel rokoni, baráti, ösmerősi folyvást sér-

Jelenetek a Liliomfiból



Rácz József felvételi

tegetik. És nem gondolok az afféle nemesi, de igen is parasztos góggel, büszkén mondom ki: magyar színész vagyok! mert fel tudom fogni a nagy és szent czélt, mellynek eszközül szolgállok: mert tudom, hogy nálunk a színművészet a nemzetiség előtt visztellett nyit utat minden igaz magyar, s örömmel gyűl követői seregébe!”

Mintha nem is Bájfalvi mondaná, mintha Szigligeti előre megírt volna néhány színházi vezércikket – és igazgatói pályázatot – évszázadokra előre, s csak idézgetni kell belőle. De Szigligeti Edvárd vígjátékot írt – el ne higgye neki és darabja főhősének-rendezőjének senki ezt a pátoszt. A vígjátéki dramaturgia nagyobb úr a nemzeti pátosznál. Sőt, a hamis nemzeti pátosznak a vígjátéki dramaturgia a legnagyobb ellensége: Bájfalvi úgy vállalja a lelepleződést, úgy viszi bele Kék úr Füreden játszó társulatát az utolsó nagy bukásba, hogy – az utolsó jelenetben bevallja – már két napja tudja: „Igen, Pestre megyek mert a nemzeti színház tagjává levék, már két napja kezemben az új igazgatóság meghívó levele.”

A kommentárokat ezúttal elhagynám. Elég ennyi: október 6-án a Liliomfit néztük, és a Vándor színészeket láttuk a Nemzeti Színházban.



Beszélgetés a kritikáról

NÉVERI EMESE PSZICHOTERAPEUTA

– A kritikával kapcsolatban ma az egyik fő tapasztalatunk, hogy nagyon kevésbé viseljük el. Vajon mi a lélektani oka annak, hogy nem bírjuk a kritikát?

– Egyrészt azok viselik rosszul a kritikát, akiknek bizonytalan az önbizalma. Természetesen egy egész társadalomra is jellemző lehet ez. A feldolgozatlan traumák okozta neurotikusság (a feldolgozatlan történelmi tévedések és sikerek) nem teszik lehetővé, hogy reális önképet alakítsunk ki. Sem a hibáink, sem az erősségeink nem kerülnek elismerésre. Nem lehetünk elfogadhatóak (magunk számára sem) a hibáinkkal, tévedéseinkkel együtt. Így nem marad más, mint tökéletesnek látni és láttatni magunkat, ebbe nem fér bele semmilyen kritika. Ha ez nem tartható fenn, akkor megsemmisülünk. Úgy érezzük, megszégyenítettek, kitagadtak bennünket. Ezért ragaszkodunk foggal-körömmel a tökéletességünk látszatához. Ehhez tartozik egy divatjamúlt szó még, a tisztelet. Mivel önbecsülésünk ilyen ingatag lábakon áll, nehéz másokat tisztelni hibáinkkal, tévedéseikkel vagy csak eltérő véleményükkel együtt. Valaki vagy megerősíti a mi tévedhetetlenségünkbe vetett hitünket, vagy ellenséggé válik, ha kritikát fogalmaz meg. Így viszont nem tudunk fejlődni, építkezni egymás tudásából, véleményéből. Egyszerűbb rossz szándékot feltételezni a másik emberről, mint tudomásul venni a különbözőséget és a saját tévedésünk lehetőségét. Gyakran tapasztalom ezt a terápiában éppen úgy, mint a mindennapokban.

– Miben hasonlít a színházi helyzet a valóságra?

– Pontosan nem tudom, miben hasonlít a színház a valóságra, de a színház olyan, mint a szimbólumterápia, ami sűrítetten megmutat valamit a valóságból, ahogy egy álomszimbólum, egy meseszimbólum vagy egy kép a hipnózisban, s ebben a sűrítésben persze nagyon sok réteg van. A felszíni rétege például lehet olyan, mint a valóság, vagy a valóság egy kiragadott, fontos pillanata, aztán lehet egy viszonylag könnyen megérthető rétege, továbbá a mélyebbek, amelyeket jó esetben akár napok vagy hetek múlva ismerünk fel. A szimbólum mindig a valóságról szól, azonban intenzitásában más, mert sokkal több tényleges átélést képes megjeleníteni párhuzamosan, úgy, ahogy az életben az nem történik meg.

A sorozat korábbi beszélgetései: Tasnádi István és Pelsőczy Réka (2013. január), Novák Eszter és Goda Gábor (február), Söptei Andrea és Gáspár Ildikó (március), Térey János és Balog József (április), Gergye Krisztián és Adorjáni Bálint (május), Babarczy László és Sopsits Árpád (június), Cseke Péter és Jákfalvi Magdolna (július), Ónodi Eszter és Bocsárdi László (augusztus), Horváth Csaba és Perovics Zoltán (szeptember), Spiró György és Schilling Árpád (november).

– Működhet terápiaként is a színház?

– Igen, különben nem is néznénk. A katarzis nemcsak azt jelenti, hogy intenzíven beleéljük magunkat egy helyzetbe, hanem azt is, hogy valamit megértünk – mélyebben vagy máshogy, mint korábban. Élmény átülni egy másik székbe, akár az ellenség székébe is, sőt egyidejűleg több igazságot, akár egymással szemben álló igazságokat is megélhetünk.

– Hogy látod, mennyire dolgoznak meg tudatosan mindazért a színészek?

– Az a gyanúm, hogy a jó színház sokkal elementárisabb annál, mint amit tudatosan elő lehet állítani. Az erős színházi pillanatokban nemcsak gondolat van, de érzés és indulat is: egyszerre – sőt ezek összhangban vannak egymással, úgy, ahogy az életben csak nagyon ritkán történik meg.

– Használ sz drámaiságot, drámai feszültségét, katarzist terápia során? A terápiának is van dramaturgiája?

– Bármilyen terápiában, de a hipnoterápiában különösen megragadható a csúcspont, ilyen értelemben van dramaturgia: ahogy egyszer csak összeáll az én fejemben és a kliens fejében egy élettörténet, amelyen addig dolgoztunk – ezek az összeállások pedig nem függetlenek egymástól. Ha minden jól megy, az illető agyában megszületik egy narratíva a problémájáról, ami olyan, mint amikor egy előadás működni kezd. Ha ez sikerül egy terápiában, akkor annak hatására változhat, és másnaptól máshogy csinálhatja az életében azokat a dolgokat, amelyek addig problémaként voltak jelen – és egy előadás is képes változtatni az életen. A terápiában az is hasonló a színházhoz, hogy nem elég értelmi síkon okosan megoldani a problémát, hanem muszáj belekerülni érzelmileg, indulatilag is a változásba, hogy valóban történjen elmozdulás.

– Sok hasonlóság adódik színház és terápia közt.

– Igen. És ha a kritikát is bele vesszük ebbe, akkor a kritikus a szimbólummagyarázó terapeuta, aki persze nem tárja fel minden réteget a szimbólumnak, de amiről beszél, azt érzékletesen fogalmazza meg. A kritikusnak részt kell vennie az egészben, nem maradhat kívül, mégis meg kell tartania egy külső nézőpontot is, hogy tudatosan onnan is végigkövethesse, ami történik. Nem irigylésre méltó feladat, pláne, ha azt is hozzátesszük elvárásként, hogy mindezt fogalmazza meg úgy, hogy mindenki azt értse, amit mondani akar.

– Annyiban viszont különbözik a két dolog, hogy a terapeutát nem tekintik a klienssel szemben álló valakinek, a kritikust azonban jellemzően igen.

– A jó kritika hozzáad a színházhoz – az olyan, mint a színház után egy vacsora, nem pedig ítélethirdetés. Ehhez alighanem elsősorban személyesnek kell lennie. A kritika ettől lehet érdekes színésznek, rendezőnek és nézőnek is. Nem túl izgalmas, ha a kritika mindössze hibajegyzék, mert akkor az olyan felszínes közlés, amit sok érintett pont ugyanúgy tud, mint a kritikus. A kritika – mondok egy másik modellhelyzetet – úgy lehet szupervízió is, ha tényleg olyasmit vesz észre, amit én nézőként nem.

– A szupervízor külső kontroll, aki megmond ezt meg azt, vagy valaki, akivel párbeszédet lehet folytatni?

– Van ilyen is, olyan is. A képzés során sokkal inkább kénytelen az ember a képző személyét autoritásként elfogadni, mint máskor, de ez vérmérséklet kérdése is – nyilván mindkét fél részéről.

– Mennyire szerep a munka? Szerep-e kritikusnak lenni?

– Persze, lehet játszani, komolyan véve egy választott karaktert is akár – mi is szoktuk terápiában használni ezt, de ez mindig rólunk szól, minket jelenít meg. A legkevésbé a szerep az érdekes, sokkal inkább a tartalom és a felvállalás, ami a szerep által eljátszható. Azt a kritikusszerepet lehet komolyan venni, amelyik tényleg a saját véleményét mondja a lehető legkarakánabban, úgy, hogy nem rejtje el az egyéniségét úgynevezett szakmaiság vagy rutin mögé. A kritikus önfelvállalása fontos: nemcsak az okos megszólalásaival, hanem a tévedéseivel együtt.

– Ebben a beszélgetéssorozatban szinte minden színházi ember elmondta, hogy személyességet vár el a kritikustól, ugyanakkor a leghétköznapiabb elvárás, hogy legyünk objektívek, és ne személyeskedjünk. A személyes beszédmód, illetve a személyeskedés persze merőben más, de ott biztos találkozik, hogy ha egy színész vagy egy rendező adott esetben nem hiteles, azt elég nehéz úgy közölni, hogy az semmilyen módon ne érintse a személyiségét.

– Minden jó színész érzi, tudja, milyen, amit csinál, hat-e, hiteles-e – de az nyilván másfajta érzékenységet érint, ha erről egy külső ember beszél.

– Az egyik legizgalmasabb feladat egyébként tényleg a belekerülés, az, hogy amennyire csak lehet, elkapjon a színház – persze tudnunk kell közben, mi történik kint és bent.

– Idővel nyilván meg lehet ezt is tanulni, ha ez a feladat, de a kritika utólagos interpretáció, írás közben nem tud jelen idejű lenni az élmény, amit pedig átélt. Lényegében csak intellektuálisan lehet rekonstruálni egy előadásban azt is, hogy mi történt a kritikussal, márpedig jó esetben annál sokkal több történik, mint amit le lehet írni.

– Igyekeznünk kell, hogy a tényeken túl még átszűrődjön a nézőtér és színpad közötti viszony is. Leírhatjuk az élményszerűséget is.

– Szerintem erre esély sincs, legfeljebb annyit lehet mondani, hogy katartikus élmény volt-e az egész vagy sem, mert a leírás esetleges annak, aki olvassa, hiszen nincs egyértelmű megfeleltetés író és olvasó között, ezért szerintem inkább az értelmezés lehet érdekes, mert az olvasva befogadható. De mindezek nem a megtörtént dolgok: ilyen értelemben nem létezik az a fajta objektivitás, amit a kritika szerintem mindig keres.

– Azt is sokan válaszolták, hogy igen, a kritikusok is a színházi szakmához tartoznak, ellenben amikor szakmainak mondott, valójában politikai térben, nem tartalmi állításokkal szólják le az összes kritikust, akkor az látszólag

nem zavar senkit. Bár hozzáteszem, mi sem szólaltunk meg minden alkalommal, amikor bizonyos színháziakkal elbánt a hatalom – még ha gyakran és sokan írtunk is ezekről az ügyekről, illetve próbáltunk tiltakozni több fórumon, tökéletesen eredménytelenül persze.

– Hát ez egy jelentős probléma ma minden szakmában. A munkájuk által híressé vált szakembereknek, akik személyesen értéket képviselnek, a magatartásukkal is ugyanezt kell képviselniük. Ha ők nem lojálisak, szolidárisak a szakmájukkal, a kollégáikkal, az értékekkel, akkor annak hosszú távon nagyon sok rossz hozadéka lesz. Ezért is nincs olyan szerep, amiben nem vagyunk benne teljesen – ha nem állok ki mindig azért, amit fontosnak tartok, akkor elveszítem a hitelességemet, és többé nem mértékadó a véleményem.

– Mit lehet tenni?

– Nem tudom. Ha tudnám, csinálnám. Ráadásul egy ideje olyasmit tapasztalok, amit korábban még soha: azzal jönnek hozzám emberek, hogy arra keresik a magyarázatot, miért nem mentek még el az országból. Ijesztő látni, hogy nincs bátorság az emberekben. Nem nosztalgiaiból mondom, de a rendszerváltás előtt tipikusan ennek az ellenkezőjével lehetett találkozni. A legkülönösebb, hogy a huszonévesek nem foglalkoznak a közélettel, nem érzik problematikusnak, ami történik – annyira legalábbis nem, hogy tegyenek valamit. Szomorúan látom, hogy minden szakmát, csoportot kijátszanak egymás ellen, és mi ezt hagyjuk. Nem vagyunk képesek közösen gondolkodni, egymásnak engedményeket tenni, hanem várjuk, hogy hatalmi kegyben részesüljünk. És amíg nem tanuljuk meg, hogy nekem nem jobb attól, ha a másiknak rossz, addig remekül fog működni ez a fajta politika. Márpedig az óvodában és az iskolában sem arra szocializálják a gyerekeket, hogy együtt kell működni, mert az mindenkinek jó, hanem arra, hogy jobban kell érvényesülni, mint a többinek, sőt le kell nyomni ahhoz a másikat, hogy én nyerek. Ezzel szemben az egyenrangúságot kellene megtanítani, azt, hogy többféle igazság elfér egymás mellett.

– Hogyan fér el egymás mellett sok igazság?

– A legtöbb dolog nem kizárólagos, mert mindig valamilyen közegben vagyunk, ahol jellemzően van legalább még egy valaki. Ez a valaki pedig feltehetően másmilyen, mint amilyenek mi vagyunk. Mi például tudjuk a terápiában, hogy az értelmezésünk valójában egy lehetséges értelmezési javaslat. Ehhez tudja a kliens hozzátenni a saját megértését, a saját igazságát. És van még egy nagyon fontos dolog a viszonyainkban, ami a terápiában is sokat segít, és gyanítom, a színházban is: a humor. Bár kevés a szakirodalma ennek, de az tudott, hogy akinek humora van, az nagyobb eséllyel gyógyul meg, mászik ki a bajból. Alighanem színház sincs humor nélkül: ha az alkotók véresen komolyan veszik magukat, akkor ott törvényszerűen elvesz a humor, ami pedig nagyon árt a kreativitásnak. A pátosz kihevéli a művészetet.

– Azon kívül, hogy humoros, neked milyen a jó színház?

– Amikor mindent megmozgat bennem, és nem látok ki a helyzetből: annyira nem, hogy már nem is a nézőtérre vagyok, hanem benne, a játékban – persze nem játszom az előadást, hanem élem a valóságát.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: PROICS LILLA

Almási-Tóth András

A kulcsszó: a hatás

OPERA: színház vagy zene?

Legelőször tisztázni kell, vajon az opera színházi vagy zenei műfaj-e. Sarkalatos és provokatívnek tűnő kérdés, de manapság az operáról való vitában megke-
rülhetetlen valahová letenni a voksunkat. Ha megnézzük az opera keletkezéstör-
ténétét, a nagyobb operareformokat, az újító törekvéseket, azt látjuk, hogy
mindegyik a színház oldaláról közelített a műfajhoz: a Camerata kör a görög
színházeszményt próbálta feléleszteni az opera műfajának megalkotásával, so-
káig a drámai szöveg volt az elsődleges, a zeneszerző csak másodiknak volt ki-
írva, majd a barokk egyszerűen kisajátította magának a műfajt... Gluck opera-
reformja az opera reteatralizálását, az intellektus érvényesítését tűzte zászlajára,
és Wagner sem zenei, hanem átfogó művészszínházi reformot hirdetett, mely-
nek része volt a zene. Azt látjuk tehát, hogy az opera alapvetően SZÍNHÁZI,
nem pedig zenei műfaj. A zeneművészet sokszor, sokféleképpen próbálta ki-
zárólagos érvénnyel bekebelezni az operát, de azt mindig visszaszerzi maga-
nak a színházművészet. Napjainkban is ez történik: az opera műfaj visszahe-
lyezése a színházi műfajok közé. Kezd eltűnni a különbség a prózai és opera-
előadások között, a posztdramatikus színházban a prózai előadások is egyre
inkább használják az operai formákat, és az opera-előadások teljes értékű szín-
házi előadásként funkcionálnak, semmi közük nincs a koncerthez. (Míg régen
egy-egy opera-előadás lehetett „jelmezes koncert”, ma már a színházi formá-
nak valami pluszt, valami többletet kell adnia a műhöz. Hiszen ott vannak a ki-
váló minőségű CD-felvételek, azokon zeneként élvezhető az opera, a színház
minden tökéletlensége, esendősége nélkül.)

Az opera a XX. század végétől újra csúcsműfaját kezdi futni a színpadon,
s a XXI. század legfontosabb előadó-művészeti kifejezőeszközevé válik, mivel
tökéletes leképezése a *multitasking*nak, az egyszerre több dologra koncentrálni
alkalmas emberi figyelemnek. Absztrakció és realitás, intellektus és érzékiség
egyszerre, egy időben képes ugyanazt a történetet elmesélni, sőt, akár párhuz-
amosan több történetet is. A kortárs színházban ugyanis az írott mű és a szín-
padi megjelenítés között szinte kötelező a distancia, a színpad nem illusztrál,
hanem reflektál a műre, nem ábrázol, hanem újraterelem.

Pál Tamás tragikusnak nevezi színpad és szöveg elválását egymástól, pedig
ez maga a kortárs operajátszás, ahol („multitask”) egyszerre figyeljük az „ere-
deti” művet, az „eredeti” szöveggel és zenével (sértetlenül) és az erre reflektá-
ló, ezt néha idézőjelbe tevő vagy egyenesen alapjaiban megkérdőjelező színpa-
di megjelenítést (lásd Calixto Bieito Komische Oper-beli *Szöktetés a szerájból*-
rendezését), az énekelt szöveg és a végrehajtott cselekvés diszharmonióját –
nos, épp ettől lesz speciálisan mai egy előadás.

Nem csoda, hogy már a kilencvenes években is éppen a historikus zenei meg-
valósításhoz társultak a *Regietheater* nagy egyéniségei, épp a historizáló meg-
szólaláshoz kapcsolódott néha a legextrémebb rendezői elképzelés, a zeneileg
hiteles előadáshoz a MA (!), a mai kor embere számára hiteles színpadi előadás
(lásd David Alden müncheni *Rinaldóját*). Itt is tetten érhető, hogy más a zenei
hitelesség, és más a színpad hitelessége, s ezt épp a hasonló előadások bizo-
nyították: tökéletesen együttműködött bennük az időtlen, örökké érvényes és
mindenkor ható zene és a mában létező, állandóan változó, a véletlenszerűsé-
get, a csak egyszeri esemény különleges voltát magában hordozó színház.

LENT: David Alden
Rinaldo-rendezése



Az operarendezésről és operakritikáról folyó disputa vitaindítóját, Pál Tamás írását júliusi, Molnár Sza-
bolcs és Márok Tamás hozzászólását augusztusi, Rockenbauer Zoltánét szeptemberi, Kolozsi Lászlóét
októberi, Fischer Ádámét novemberi számunkban közzéltuk.

Egyébként éppen ez a kettősség adja az opera lényegét, és ebből is erednek a problémák: egy zeneművet számtalanszor meghallgatunk ugyanúgy, a színházi előadás azonban csak a mának él. Egy szerző azért ír operát, mert zenéjével a jelenben akar hatni, a jelen közönségének, belekalkulálva a színpad jelen idejét, energiáit. A kulcsszó a HATÁS: hatni kell, a *hogyan* jórészt másodlagos. Ha hűek akarunk ma-

JOBBRA: Calixto Bieito Szöktetés a szerájból-rendezése



Wilfried Hösl felvétele

radni a művekhez, nem a mű eredeti olvasatát, hanem a nézőre gyakorolt eredeti hatását kell rekonstruálnunk; azt kell elérnünk, hogy a színpad ugyanolyan hatást gyakoroljon a néző intellektusára-érzelmeire, mint annak idején. A tradicionális előadások – bár híveik a mű védelmezőjeként lépnek fel – hamisítják meg leginkább az operákat, hiszen kiemelik a mai valóságból, és múzeumi keretbe helyezik őket. Az opera viszont színház, ahol MINDEN a színpadi kifejezést szolgálja, s a zene, az éneklés ennek csupán egyik eszköze. A zene így is, úgy is érzelmeket vált ki a hallgatóból, ahhoz önmagában nem kell a színpad. Az opera lényege, hogy egy intellektuális szűrőn – a színpadon – keresztül hat érzékeinkre, s nem közvetlenül: néző és zene közé bekerül egy közvetítő elem, ami néha valóban zavaró, kizökkent az elandalodásból, nem hagy öntudatlanul elmerülni a zenében. A színpad mindig akar valamit a nézőktől, a zene elég, ha csak „úgy van”. Ha operáról beszélünk, hangsúlyozottan az „akarás” jelenik meg újdonságként, ennek a zenének van szándéka, célja, nem csak oka. Nem véletlenül lesz a kortárs zene legfontosabb műfaja az opera, hiszen a színpad nagyban segíti az „új” zene befogadását, rögtön értelmezi és érthetővé teszi azt a nagyközönség számára is. Ez az operaszínpad legfontosabb érdeme, melyet sokan a klasszikus művek előadásakor nem szeretnek tudomásul venni.

BALRA ÉS JOBBRA LENT:
A Xerxész Stefan Herheim rendezésében



Azt már felesleges is hangsúlyozni, hogy a vizualitás megnyílna alapja az operának és a mai kornak egyaránt, hiszen a popslágerek is klipként, tehát képként jutnak el a hallgatókhoz. A színpad képpé teszi, intellektualizálja és vizualizálja a zenét, azzal komplementer módon, nem a zenének alárendelve, hanem egymást kiegészítve hat. Ez a gondolat egy zenész számára rémisztő, sőt felháborító lehet, de ez így van rendjén. Zene és színház örök küzdelme az opera műfajába bele van kódolva, hiszen két egymásnak ellentmondó dolgot próbál összeilleszteni, ebből erednek a problémák, és egyben ebben rejlenek a legnagyobb lehetőségek is. A kortárs színház nem akarja elsimítani ezt a konfliktust, sőt, felmutatja a szakadékokat, és a nézőre bízva, hogy rakja össze a saját értelmezését, a saját előadását a gyakran szétartó elemekből. Pál Tamás gondolkodásában a néző némileg lenézett egyed, akinek érzelmi kell szája (vagy fülébe) rágni, hogy a tör az tör, és nem pisztoly. Csakhogy nem szabad az operaközönséget lenézni, tud az gondolkodni! Lehet, hogy kicsit kényelmetlen neki, ha mást lát, mint amit hall, mert nem tud elfeküdni a zene lágyan simogató hullámaiban... A mai operaszínpad azonban – szerencsére – rákényszeríti a nézőt a gondolkodásra azzal, hogy a színházművészet felől értelmezi a műveket, ám ezzel – csak ezzel – tudja megnyerni magának az új közönséget. Mert a fiatalokat egyáltalán nem érdekli, mi az eredeti mű. Az oktatási kérdés. Színházban csak az érdekli a nézőt, hat-e rá az előadás, vagy nem. Egy „eredeti” színre állítás csak az operáról gondolt sztereotípiákat erősíti meg a fiatal közönségben, amely így kívül marad az előadáson. Ha viszont azt érzi, hogy KÖZE VAN HOZZÁ, hogy róla szól, rögtön a hatása alá kerül. És akkor vagyunk a leghűségesebbek a műhöz.

Igen, a *Traviata* kezdődhet pornófilm-forgatáson (megint csak Bieitónál), ha az erősíti a mű mai értelmezését, ha belőle megérthető, miről is szól ez a darab, mi a társadalom és egy olyan ember viszonya, akit a társadalom használ (talán Germont is Violetta pornófilmjeit nézi), de kirekeszt magából. Meg kell jegyeznünk, a szerzők nem tudhatják, hogyan lesz képes hatni művük egy másik korban, hiszen a saját koruknak írták. (Cosima visszadobta Adolphe Appia terveit...) Ez a színház törvénye: éppen hogy nem átírni kell a darabokat, nem más címen kell játszani őket, hanem hagyni kell, hogy a színpad jelen ideje diktáljon, rajta keresztül értelmeződhessen a zene, és ha eléri a hatást, akkor a mű eredeti szándéka valósul meg, ha nem, akkor meghamisítjuk a művet. Utóbbi eset manapság már inkább a tradicionális előadásokra igaz... Ezért írnak a kritikusok is főleg az olyan előadásokról, amelyek valami többletet ADNAK a műhöz, és nem egyszerűen lebonyolítják azt.

Azt kell mondanom, a *Regietheater* végre felszámolja az operát mint kulináris élvezetet; Wagner is ezt próbálta meg, úgy, hogy az operát – a görög mintára – kiemelte a hétköznapiakból, és ünneppé tette. A *Regietheater* ennek pont a fordítottját szeretné: az opera legyen a mindennapi élet része. Hogy a saját valóságunkat lássuk a színpadon. Vajon a tradíciót védő karmesterek, énekesek, nézők nem csupán gyávák, lusták, kevesek-e ahhoz, hogy gondolni merjenek valamit az adott műről, és a zene szolgálatának hirdetésével nem az önmagukkal és saját képességeikkel való szembenézésről akarnak megmenekülni?

Magas kultúra

Egy ideális világban az opera a mindennapok része, nem magas kultúra, nem elit szórakozás. Önmagában az operába járás ténye

nem ünnep, az operaház nem templom. Nem szent, rituális hely, Az életet mutatja be, mindannyiunk életét, a zene absztrakciójával képes új szemszögből, új minőségben közvetíteni az élet egyszerű tényeit, úgy, ahogy erre más műfaj nem képes. Az operát a jó előadás teheti ünneppé, tehát nem „előre”, hanem „utána” válik azzá.

Ezt a gondolkodást tetten érhetjük a kortárs operák esetében is, melyek gyakran bulvárhírekből veszik alapanyagukat (Mark-Anthony Turnage: *Anna Nicole*, Nico Muhly: *Two boys*), vagy az olyan rendezői koncepciók, melyek a „nemes” alapanyaghoz a *trash*-kultúrát illesztik (pornó, horror, képregény, fantasy stb., lásd Bieito, Krzysztof Warlikowski, Philipp Stölzl, Csernyakov, La Fura dels Baus). Ez is a már említett „kötelező” distanciát szolgálja: a látvány esetenkénti trivialitása és a zene absztrakt nemessége egyszerre hat, kiegészítve és árnyalva egymást. A mai mitológiák bizony nem nemesek, a Coca-Cola és a McDonald's, a *Star Wars* és a *Mátrix* veszi át a nagy történelmi mítoszok helyét. Elemeikben ugyanúgy a kollektív mítoszokból építkeznek, mint Wagner. De észrevettük-e, hogy míg a régi korok a múltban látták meg a jelen törvényeit, addig manapság már a jövő a hivatkozási alap, mitológiáink nem a múltban, hanem a jövőben játszódnak? Akkor miért is kellene a színháznak a múltban keresnie hivatkozásokat? A zene absztrahálja, mitológiai időbe helyezi a leghétköznapibb történetet is; ha a színpadi megvalósítás is emelkedett és nemes,

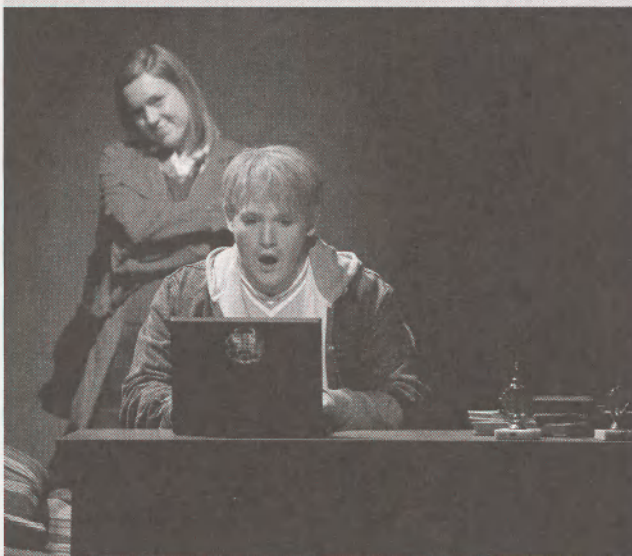


Két jelenet Mark-Anthony Turnage *Anna Nicole* című operájából

a hatás megduplázódik, ami a kortárs színházban tilos. Nem mutathat két dolog ugyanabba az irányba, nem szólhat kép és hang egy időben szimplán ugyanarról.

Törvényszerű tehát, hogy a legmagasabb kultúra, az opera beemeli esztétikájába a trasht, a színpadon felhalmozódik a szemét, a bűn, a mocskok – de hát nem ez volt-e mindig is az opera legnagyobb vívmánya, hogy képes volt szalonképtelen történeteket beemelni a magas művészetbe? Gyilkosság, merénylet, árulás, szex, betegség, halál, cigány munkásnő, párizsi örömlány... Kínos témák voltak az elit közönségnek, az opera azonban képes volt „becsomagolni” őket. Telt az idő, hozzászokunk a hasonló témákhoz, elkopott az élük, maradt az operai szépelgés. És ha valaki „kicsomagolja”, azaz merészen úgy viszi színre a történetet, ahogy az ma hatni képes, az érzékeny lelkű néző megbántva érzi magát, mert ő bele sem gondol, hogy miből is él Violetta Valéry... Pedig ez az eredeti forma: a színpadi valóságot a zene emeli át egy másik dimenzióba, de úgy, hogy közben mindvégig jelen van maga a trivialitás is.

Színházban első dolog a cselekvés, a színpadi akció, bármilyen színházban vagyunk is. A színpad aktivitás. A zene azonban „mindent visz”: letaglóz minket, és passzív hallgatóvá tesz. Épp ezt kell legyőzni a színház energiájával: énekesnek és nézőnek egyaránt aktívnak kell maradnia. Az énekes nem elszenved (elszenveleg), hanem megél egy történetet, ami vele történik meg, nem mással, nem a múltban, hanem itt és most, a szemünk láttára. Ez talán a legfőbb és legnehezebb feladat: a zene mindent letaglózó hatása ELLEN menni színpadon és nézőtéren egyaránt. De a szerzők éppen ezért írtak operát, épp ezt akarták elérni.



Nico Muhly Two boys című operája

Énekesképzés

Valamikor úgy képezték az énekeseket, hogy a tanárok behatóan elemezték velük egy-egy szerepet, melyet ők megtanultak, és beálltak az Operaház adott előadásába. Pál Tamás mintha ezt hiányolná az énekesképzésből. Mint a Zeneakadémia Opera Programjának vezetője vissza kell utasítanom minden, az operaénekes-képzésre vonatkozó kritikáját, legalábbis a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemet illetően.

Pál Tamás egy olyan operajátszási kultúra felől közelíti meg a kérdést, ahol a szerepeknek létezett egy



alapolvasatuk, egy kanonizált elemzésük, amelyet mindenféle rendezésben lehetett alkalmazni, hiszen a „rendezés” (hogy gyűlölöm ezt a szót, ez is onnan ered, hogy van a „mű”, és van egy „rendezés”, a szükséges rossz...) csak némi díszítőelem lehetett az adott művön. Ma már ilyen nem létezik, az énekeseket úgy kell képezni, hogy egészen egyedi rendezői stílusokban, homlokegyenest eltérő értelmezésekben is képesek legyenek alkotó módon közreműködni, úgy, hogy a személyiségüket, az egyes szám első személyben való fogalmazásmódot megőrizték. Nincs tehát „a szerep”, és nincs már „az énekes” sem, a szerep, amely hatalmas bábuként magasodik az énekes fölé, vagy a nagy énekes-személyiség, aki saját képére formálja a szerepet. Olvasatok vannak, és ezekben az énekeseknek valós színészként kell közreműködniük. Ezért kevésbé ismert műveket játszunk (nemcsak mi, de minden nagyobb Zeneakadémia Európában, a berlini UdK, a stockholmi Operahögskolan, hogy csak kettőt említsek azokból az egyetemekből, amelyekkel személyes kapcsolatban állok), vagy ifjú zeneszerzőkkel direkt a tanítványok számára íratok operát, hogy ne is létezzen számukra semmiféle hagyomány vagy tradíció szorítása, s képesek legyenek a semmiből alkotni. Ezen tanulhatják csak meg azt a színészi-énekesi hozzáállást, mely elengedhetetlen a mai operajátásban. A cél az, hogy az énekes számtalan irányban nyitott legyen, és a próbaidőszak folyamán szívja magába az értelmezést, s alakítsa magát a rendezői koncepcióhoz. A Zeneakadémián az énektanárokkal és korrepetítorokkal végzett munka, illetve a szerepgyakorlat tantárgy ma inkább a személyes kifejezés, az énekes egyéniségének egy szerepen belül való kiteljesedését szolgálja, és nem a szerepértelmezési hagyomány megismerését.

Rövid megjegyzések

Hátralépni már nem lehet. Nem lehet előtérbe engedni a műveket. A mű csak akkor érdekes, ha a színpadra állítók gondolnak is róla valamit, közölni akarnak vele valamit.

A prózai rendezők éppen azért hoztak újítást az operaszínpadra, mert nem tisztelték a műveket, nem is értették, mi a hagyomány, mi a „triumfális D-dúr”, mi az enharmónia és a kromatika, egyszerűen leporolták az operákat, és megrendezték bennük a drámát. Nem hiszem, hogy egy karmesterből lett rendező, aki töviről hegyire ismeri és tiszteli a partitúrát, képes lett volna egy Patrice Chéreau *Ringjéhez* hasonló színházi tette. Számos opera sok száz éves pihenés után épp ennek köszönhetően került vissza a repertoárba: legutóbb épp Cavalli visszatérését ünnepelehetjük az operaszínpadra. Ezek a darabok, miképpen a barokk művek általában, radikális rendezői elképzelések nélkül nem lennének élvezhetőek a színpadon. De mondjuk ki: a mai korban már Wagner sem élvezhető, ha a színpad nem varázsol el, ha a színpadi akció nem show-műsor, nem köti le minden

érzékünket. Ha nem a mai kornak szánt Gesamtkunstwerk. És ezt bizony a prózai rendezők „tudatlansága” biztosíthatja. Jobb, ha egy rendező rendezni tud, és nem tud kottát olvasni, mint ha tökéletes zenész, csak nem tud bánni a hatással, az énekesekkel, a közönséggel: ha nem tud rendezni.

Másik kérdés, hogy komolyan vehetjük-e a zenében megírt konkrét akciókat. Ha a zeneszerző beleírt valamilyen konkrét eseményt a partitúrába, annak miért is kellene megjelennie a színpadon? Hogy megduplázzuk a hatást? Vagy illusztráljunk? A zene leginkább belső cselekvéseket mutat, a külső cselekvések ugyanis rendkívül sokat változnak akár pár év alatt is (Brook szerint ötévente lecserélődik az emberiség gesztusnyelve), a barokk mozgáskultúra ma már nevetségesen mesterkelt egy barokk operában, ahogyan a múlt századi cselekvések sem ábrázolhatók ugyanúgy. (Herheim a *Xerxészben* pont ezzel játszik el.) A zene más dimenzió, mint a reális cselekvés, sokkal lassúbb, mint a valóság. Máshogy bánt az idővel. A zenében megírt idő és a hétköznapi élet ideje között szakadék tátong, az élet felgyorsult, non-verbális kifejezőeszközeink átalakultak, miért is kellene őket a színpadon meghamisítani? A zene a cselekvés mögöttesét képes így jelölni, nem magát a cselekvést. A barokk gesztusvilág a klasszikus balettben öröklődött tovább, de a hagyományosnak tartott operaénekes-iskola is számtalan elemet alkalmaz belőle (párhuzamos gesztusok, szívre tett kéz, arc eltakarása stb.). A zenére komponált gesztusnyelv meghamisítja a tartalmat. Egy rendezőnek meg kell fejtenie, mit jelenthetett annak idején ez vagy az a gesztus, és meg kell találnia a mai megfelelőjét. Vagy épp az ellentétét, ha úgy gondolja, hogy ma már nem hitelesíthető egy-egy mozzanat. Ilyenkor bizony más lesz a színpadon, mint ami a zenekarban szól, s ettől az előadás plusz energiákat kap. Ehhez persze az operát színháznak kell tekinteni, és belátni, hogy a görög drámákat vagy Shakespeare-t sem lehet eredeti formájában előadni, mivel egy letűnt színházkultúra nem hozható vissza. És ha már itt tartunk: a mai énekesek egészen máshogy éneklnek Verdit, mint a bemutató idején. Nem lehet szembemenni a korrall, még ha a zene örök is, az előadók és a hallgatók mulandóak.

Ahogy a karmesterek, úgy a rendezők, énekesek és a kritikusok körében is igazi egyéniségekre van szükség, akik azzal tisztelik a művet, hogy hozzáadnak valamit magukból, kibontanak valamit, amit addig senki más sem látott meg bennük. A kritikusok személyesen, szenvedélyesen lépjenek fel, képviseljenek valamit, ugyanúgy, mint a rendezők és a karmesterek. Egy műnek nincs objektív olvasata. Egy partitúrának és egy színlelőadásnak sem. De egy festménynek, sőt egy regénynek sincsen (lásd Roland Barthes). És ez így van jól.

És állítólag Zeffirelli nem volt dilettáns, bár egyáltalán nem az én ízlésem szerint való...

Kővári Orsolya

Mélyebb értelem

STEFANOVICS ANGÉLÁRÓL

Kis termetű színész. Nem gyerekforma, de egyszerű kellékekkel gyermekíthető. Iskolatáskával a hátán mehet majd nyugdíjba.

Nem verses-veretes szövegek előadására termett, és nem Sztanyiszlavszkij-féle színjátszásra.

Szabálytalan. Első benyomásra groteszk. Annak is minősített eset. Nem egyszerűen dámaírói alaktalanságok formaadója, túlmutat a kifejezés köznapi értelmén, túl a burleskségen, a karikatúraszerűsége, a furcsaságon. Stefanovics grotesksége belül van, komplett esztétikai, ideológiai viszony- és nézetrendszerre szervült. *Ab start* reprodukálja a káoszt. Lefejthetetlen, kiirthatatlan, elrejthetetlen. Vele jár. E groteskség minőségének megértése egész lényének megértésére alapvető hatással van. Az alakjait meghatározó disszonáns komikum mindjárt a pálya elején vagy inkább a kezdetek kezdetén szemet szúr: Stefanovics évekig dolgozik együtt Végh Zsolttal és Kálmánchelyi Zoltánnal, forgatókönyvírója, rendezője, szereplője pihent agyú kis közérzetfilmeknek. Lehetett a keret bizarr városi történet (*uristen@menny.hu*), trágár bábjáték (*Pesti mese: Óz, a nagy varázsló*), kultúrpolitikai szatíra (*Legkisebb film a legnagyobb magyarról, avagy ha nincs kéz, nincs csoki*), a kis csapat neveletlen gyermekséggel, pofátlan infantilizmussal, örületes, nyesetlen humorral prezentált éretten átgondolt helyzetképet. A mainstream, a közállapotok szokott, kíméletlen dorongolása közepette üdítőleg hat egy csipetnyi öngúny, a konvenciókerülők teszetoszasága, a független filmes öntudat ironizálása. Később a *Libiomfival* nagyban csinálják meg a kicsit. Legsikerültebb közös munkájuk az *Őszödi pecsét* címre hallgató áldokumentumfilm.

Ez a látszólag mindenféléről szóló, zavaros ökörség-füzér alapvető civilizációs krachot fogalmaz meg. Kálmánchelyi személyében egy skandináv műsorvezető köszönt minket, majd szűk félórán, többszörös szakértői és történészi közreműködéssel tudományosan alátámasztott összefüggésrendszert tár fel Mona Lisa mosolya, egy félkező kisfiú története, Nostradamus titka, a földönkívüliek, Gyurcsány, Orbán és az őszödi beszéd rejtelmek között. A film véresen komolytalan. Áldokumentum az őszödi beszédéről. Dokumentum azonban a hitet mint körbemagyarázhatatlant elutasító, a manipulációra, az áltudományoskodásra viszont döbbenetesen fogékony, ellustult, letompított, zsibbadt

társadalmakról, a hitet a hiszékenységekben megélő modern civilizációkról. Stefanovics ezt egyetlen képbe sűrítve megfogalmazza: tátott szájjal és dülledt szemmel kimerevített *A Da Vinci kód*-olvasója mesteri karikatúra az általános egyházellenes érzülettel manipuláló szórakoztató irodalom mafla túlbecsülőiről.

A váratlanul gyors filmes magára találás után Stefanovics sokáig kereste helyét a magyar színházi struktúra útvesztőiben. A *Patkányokban* Valló Péterrel molyolt hatékonyan az apró részleteken. Zelmában az egész bérkaszánya mocskát és keserű agyonhasználtóságát színpadra naturalizálta néhány percnyi nyomós jelenlétében; zolai regényvilággal fűszerezte Hauptmannnt. Majd szépen, bátran fogta fel Ilan Eldad mellett Anna Frankot. Nem béklyózták a kislány komolyságára, érettségére vonatkozó szentavató irodalmak. Az agyonkoszorúzott, mártírrá meredt legenda helyett a felfoghatatlan helyzetbe került gyerek érdekelte, az ártatlanság, a gyanútlanlás, az értetlenség szemszöge, voltaképp névtelenül. Magasabb szintre emelte az egyéni történetet, kirítt a kínosan kisrealizáló közegből. A *Mikve* primadonnarádéjában szótlán adott elő „nagymonológot”. Elvadult, éhezettett kisállat módjára esdekelte némán a szerető figyelemért. Szó sincs arról, hogy nem használták, arról sincs, hogy rosszul – ellenkezőleg, rendezői az adott közegekben időnként meg-

A Patkányokban (Szervét Tiborral)



Schiller Kata felvétele

lehetős találékonyssággal gondolkodtak benne. Hogy csak az utolsók közül említsünk egyet: Gelsomina, a kizárólag lélekből szőtt szoknyás bohóc szerepében Almási-Tóth András képzelte el Giulietta Masina után szabadon. Mégis, valahogy minden kőszínházi szervezetben idegen sejt maradt. Denevér a madarak között.

Övé volt a legkarakterisztikusabb Julika, amit láttam. A fájdalomba, amit egyénített, fonottan kócos kiscselédjének sorsa felett éreztünk, nem zavart bele mártíromság – sem a vértanúság, sem az önsajnálát felvett póza értelmében. Zsigeri fájdalom volt, kétségbevonhatatlan. Tiszta, mint az igaz érzélem, mely nem ismeri az áldozatiság fogalmát. Ilyen hatás kiváltásához az előre megfontolt szándék nem elegendő.

Olyan színész tudja produkálni, akinek lényében van valami axiomatikus. Valami önmagában igaz, ami nem igé-



1.

1. A Liliomban
(Szabó Margarétával)

2. A Mikvében
(Hegyi Barbarával és
Eszenyi Enikővel)

3. A Kaisers TV,
Ungarnban

4. A 42. hétben
(Thuróczy Szabolccsal és
Csákányi Eszterrel)

5. A Titkainkban
(Pintér Bélával)



4.

nyel „bizonyítást”. Stefanovics bír ilyenfajta önerővel. Így pedig már felesleges is több mint furcsa színpadi lényével vagy személyiséget biztonsággal beforgató színészi alkatával érvelni. Ezt a fajta kétségbevonhatatlanságot, közvetlen beláthatóságot Pintér Bélának találták ki.

Stefanovics nem alkalmas mindenre, viszont alkalmas mindennek a fonákjára. Infantilizmusa itt termékenyítő erőként hat, nem pedig gondnokság alá helyezésért kiált. Ez ugyanis nem szótárazható infantilizmus, hanem a gondolkodás korlátlanágának, a felszabadultságnak az illendőnél magasabb foka – a egyik legizgalmasabb tartomány, amit a természet a színház számára megnyithat.

Üregi Szidónia bemondóművésznő, a „sukorói oroszlán” névre is hallgató Baráznay tábornok szeretője volt az első közös munka (*Kaisers TV, Ungarn*). Stefanovics nem csak úgy simán elrajzolt figurát hozott, hanem groteszk gúny tárgyává tette magát. Mondani sem kell, a humor dimenzióit illetően mi a különbség a kétféle színpadi jelenlét között. Kárpáti Péter darabjában, *A pitbull cselekedeteiben* alakja a hétköznapi abszurditás organikus hordozója.

Magától értetődően nyújtja személyiségét a gyermekvállalással magára, az abortuszról meg lemaradt Lolához, az alternatív szféra kallódó díszlettervezőjének portréjához (*A 42. hét*). A nyegle, kamaszos nemtörődöm-



Székely Zsuzsa felvétele

2. 3.



Schiller Kata felvétele

5.

ség, a két lábon járó whiskyvedelő gyárkémény kezdettől bepizkolódott angyalt takar. Stefanovics nem arra bázíroz, hogy a lányt majd csettintésre megváltoztatja az anyaság, jelenetről jelenetre bontja ki, hogyan jut el a porba rugdaló bakfis a duzzogástól nőisége legmélyebb megéléséig.

A fent emlegetett disszonáns komikum szemléletes példája Tatár Ferike esete (*Titkaink*). Bénító a nevetése helytelensége. A hétköznapiakra is gyermeköltönybe bújtatott, csonka családban nevelkedő általános iskolás már túl van a zeneelméleti alapolvasmányokon. Ha teheti, Bachon kívül mást nem hallgat, őt is minimum Glenn Gould tolmácsolásában. Amolyan csodagyerek,

aki éles ésszel, szellemes riposztokkal osztja apja barátnőjét. Stefanovics, mint az idő előtt felnőni kénytelen gyerekek specialistája, ujjgyakorlatként hozza a tankönyvi ismertetőjegyeket. Koravén beszédmodor, kamaszosan ejtett váll mögötti szálfagyengeség, belső tartás, naiv nyitottság és illúziótlan cinizmus pillanatainak váltakozása. Mélyen átérzi a nyári szünetben, „unalmában” zeneelméletet olvasó gyerek tragédiáját. És ennél jóval többet. Mikor a zenéről beszél, megértjük Ferike legtökéletesebb művészet iránti vonzalmát, az őszülő gyermeklélek Bachba és Gouldba menekülő, tudattalan eszmény-, tökéletesség- és tisztaságkeresését. Az előadás egészét tekintve is bravúros a külsőségeket illetően fiúsított, valójában azonban nemtelen jelenlét. Ez a gyerek nem lány és nem fiú. Amolyan éteri jelenség. Fizikai bántalom nem érheti.

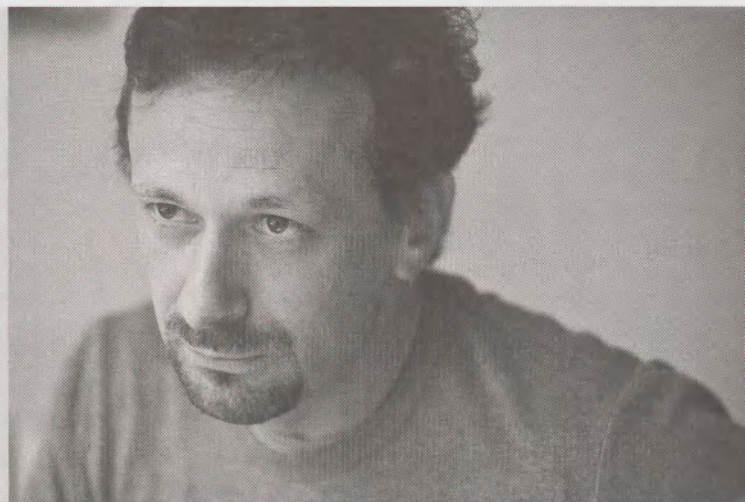
Stefanovics használata veszélyes üzem. Nem behatárolhatósága, hanem határolhatatlansága az igazi bibi. Ott van benne Puck: a tündérinas, a játszi szellem, a

manóba oltott népmesei figura. Ariel: a játékos kedvű, az illékony, a különös hangalak, a csodákra képes. Ott van Lear az emberi létezés abszurditását sziporkatűzijátékba csomagoló, keserű Bolondja. És Cordelia: a szeretetet, az igaz érzelmeket marcipánba mártani képtelen. De ott van Viola: a női leleményesség és lelkielő, a legőszintébben érzők tisztasága. Júlia: akit a szenvedély néhány óra alatt tesz kamaszból áldozatkész nővé. No és persze Makrancos Kata. Ott van benne a legnagyobb hatású színpadi szerző harmóniahiányos világának hibátlan harmóniája.

Hogy mekkora színész? Pontosan akkora, amekkorának látjuk.

Most múlik pontosan...

BESZÉLGETÉS CSERTA JÓZSEFFEL



– Nem ismerek olyan balettművészt, aki maga választotta volna a szakmáját. Érthető, hiszen nagyon korán kell elkezdeni...

– Bennem sem fogsz olyat megismerni, bár lehet, hogy a lányok között van ilyen, de fiúknál szerintem kizárt. Engem édesanyám vitt el felvételizni, a tévében látta a reklámot, hogy a Balettintézet felvételt hirdet. Ő egyébként balett-táncos szeretett volna lenni, jelentkezett is annak idején, de nem vették fel, elmondása szerint azért nem, mert az egyik lábujja hosszabb volt a másiknál. Úgyhogy az ő unszolására kerültem Pestre, merthogy székesfehérváriak vagyunk.

– Édesanyád aztán művész lett? Vagy esetleg másvalaki a családban?

– Nem, senki. Apámnak van zenész-vénája, rövid ideig élt is zenélésből, de nem lett igazi, képzett muzsikus, megakadt a megélhetési kocsmazenélésnél.

– Hogy élted meg, hogy kilenc-tíz évesen kiragadtak a környezetedből, beadtak a balettba, ráadásul fel kellett költöznöd az idegen Budapestre? Tetszett ez neked?

– Nem tetszett. Fiú voltam, ráadásul vidéki, Fehérváron kertes házban laktunk, ami ott ment: foci, bringa, motor, rosszalkodás, gyújtogatás... Ez volt a trend. És akkor én elmentem balettozni. Hát körberöhögött mindenki. Nagyon ciki volt. Nem akartam én Pestre jönni, mondjuk, az szerencsém volt, hogy nem kellett kollégiumba mennem, mert az anyai nagyszüleim Pesten éltek, és náluk lakhattam. Szóval, az első szeptemberi elválás nagy bögésbe torkollott: én a buszon, a szüleim meg a busz mellett bögtek.

– És a balett maga hogy ízlett?

– Valami előképem, filingem volt róla, mert Fehérváron is járattak balettra, de az valami egészen más volt. A Balettintézetben – tetszett, nem tetszett – nem lehetett ellenállni, olyan fegyelem volt.

– Azért megpróbáltad?

– Persze. Aztán befenyítettek, és beálltam a sorba. Mást nem lehetett csinálni.

– Körülbelül mikor álltál be a sorba?

– Hát úgy harmadik évfolyamos koromig renitenskedtem, nem akartam balettozni. Aztán elkezdtek sikereim lenni, ami azt jelentette, hogy meg-meg-dicsértek, félévben és év végén is jó jegyet kaptam balettből, és ez hízelgett a hiúságomnak. Elkezdett érdekelni a dolog, és szorgalmasabb lettem.

– Ha valaki eljut odáig, hogy a Magyar Állami Operaház első magántáncosa lesz, azért valamikor, már gyerekkorában meg is kell szeretnie a balettot. Ez nálad mikor és hogyan következett be?

– Talán az operai szereplésekhez köthető. A diótörőben szólószerepeket kaptam, voltam Misi, Feri, pas de trois, és a színházi közeg megtetszett. De a balett-ra igazán akkor kattantunk rá, amikor ötödik-hatodikban külföldi növendékek érkeztek az évfolyamunkba. Ők teljesen más szemlélettel álltak be közénk, mert, ugye, értük fizettek. Ők akartak idejönni, őket nem beadták. Sőt: könyörögtek a szüleiknek, hogy küldjék el őket Magyarországra balettot tanulni, és fizessék ki a borsos tandíjat. Ők mindent meg akartak tanulni, be akartak fogadni a pénzükért. Eleinte néztük őket, hogy ezek nem normálisak, aztán magukkal húztak minket. Balettórák után még másfél óráig benn maradtunk a teremben, forogtunk, ugrottunk, gyakoroltunk, majd videón balettot néztünk. A külföldiek hoztak magukkal aktuális balettvideókat, összejártunk az albérleteikben (mert ezeknek azért itt király életük volt bérelt lakással, zsebpénzzel), Nurejev-, Barisnyikov-előadásokat láttunk, meg persze buliztunk. Szóval, ez volt a megszeretés fázisa.

– Racionálisan szemléled magad, és sallangmentesen, őszintén válaszolsz. Nem egy kollégád ilyenkor szent küldetéstudatról papol, vagy könnyfakasztó történetet prezentál arról, hogy megszólalt benne egy hang, mint Csontváryban, amikor magot talált a tenyerében. Te viszont – dacára annak, hogy táncművészként az átlagnál több időt töltesz a levegőben – két lábon állsz a földön. Jól látom?

– Abszolút. Talán otthonról hoztam. Édesapám földön álló, racionális ember. De lehet, hogy csak én vagyok ennyire ilyen...

– Nincs ez ellentmondásban azzal, hogy pályádon számos érzékeny, lírai szerepet formáltál meg? Emlékszem, egyszer régen azt nyilatkoztad, hogy az egyik bemutatód után annyira átjárt a szerep, hogy amikor egyedül maradtál végre, elsírtad magad.

– Ebben a szerep is benne lehetett, de nem csak a szerep. Mindig van egy hosszú felkészülési folyamat, aztán jön a premier, amely rendkívüli izgalmakkal jár, pláne egy fiatalnak, aki meg akarja mutatni, hogy nem véletlenül kapta meg a szerepet. Szóval ez komoly ideg feszültség, ami aztán így jöhet ki az ember-

ből. Ám idővel ez elmúlik. Ahogy az évek szállnak, a rutin lenyomja a feszültséget. Ma már előadás után nem sírdogálok, hanem azon gondolkodom, hogy mit kell holnap elintéznem.

– Sokan mondják, én is tapasztaltam, hogy például az operaházakban az őszinte, józan racionalitás és az annak megfelelő viselkedés nem feltétlenül könnyíti meg az érvényesülést. Máshogy fogalmazva: aki megjátssza a lila művészt, rendszeresen hisztériás jeleneteket rendez, vagy legalább „nehéz ember”, az könnyebben éri el a célját, mert a szakmai közvélemény is ilyen habitust vár el egy vezető művésztől. Te sohasem viselkedtél így a szakmában, és kifelé sem sugároztál magadról ilyen képet. Láttad ennek kárát?

– Abszolút. Igen. De ez emberfüggő, nem tudom megerőszkolni magamat. Én nem tudom előadni, hogy ezt vagy azt kikérem magamnak, nem nyomulok a médiában sem. Nem vagyok erre alkalmas, mert nem tudok hazudni. Elő kéne adnom, hogy mennyire nehéz a dolgom, hogy sérült lábbal is végigtáncoltam az előadást, erre biztosan volna érdeklődés, de mért beszéljek erről, ha a bányásznak is nehéz a dolga, meg a könyvelőnek is áfa-bevalláskor.

– Többet elértél volna, ha időnként előadod a „nagy művészt”?

– Szerintem igen.

– Miben? Több szerepet kaptál volna? Hiszen szinte mindent eltáncoltál... Több pénzt kerestél volna?

– Talán díjakban. Aminek persze anyagi vonzata is van. Hírnévben is. Talán elismertségben. Szerepekben tényleg nem.

– Nemcsak azt tudom, hogy mi mindent táncoltál el a pályafutásod során, hanem azt is, hogy hogyan, hiszen szinte valamennyi szerepedben láttalak. Ennek birtokában határozottan állítom: ugyanolyan kitűnő táncos előadóművész vagy, mint a hetvenes–nyolcvanas évek legendás magyar balettművészei. Ennek ellenére téged alig ismer az ország, és aki egy kicsit is érdeklődik a balett iránt, még mindig a régieket emlegeti.

– Engem még a saját generációm tagjaihoz képest is kevésbé ismernek, de tény, hogy a kortársaim is jóval kevésbé ismertek, mint a régi legendákat. Másmilyen volt a világ régen. A média korlátozva volt, nem volt internet, csak itthoni dolgokról lehetett tudni, azokról is szűk keresztmetszetben. A tánc maga is ma már sokkal szélesebb spektrumot jelent, plusz itt van a külföld. Nagyon kinyílt a világ. A média meg eléggé elment bulvár-irányba, az értékes művészet a fogyasztók kis szegmensét érdekli csupán. Nem a társadalom lett rosszabb, egyszerűen az emberek így vannak kondicionálva.

– Kik irányítják így az embereket, és miért?

– Hát a média. Nem akarják túlbonyolítani a dolgokat. Miről szól a média? Az eladott reklámidőről. Nem kell túlbonyolítani a tartalmat! A reklámhelyet kell eladni, ez a cél. Sorozat kell, foci kell, show-k meg olyan vetélkedők, hogy át tud-e menni a gyerek azon a mozgó valamin, vagy beleesik a jeges vízbe. Közben benyomják a reklámokat. Szóval a pénz irányít mindent.

– Nemcsak a világ volt másmilyen régebben, hanem a legendás művészek is máshogy éltek, gondolkodtak, viselkedtek...

– Persze. Mert máshogy kezelte őket a világ.

– De én most a szakmájukhoz való viszonyukra gondolok. Az is másmilyen volt. Máshogy éltek meg, máshogy gondolkodtak. Például azt el sem tudták képzelni, hogy ne az egész életüket szenteljék a szakmának, nem is értékelték máshoz, nem is csináltak mást.

– Nem is kellett nekik. A sztárok viszonylag jól ke-restek, és később kaptak annyi nyugdíjat, amiből tök jól meg tudtak élni.

– Sokuk ezzel nagyon nem értene egyet.

– Mert ahogy a világ változott, a nyugdíjak is elérte-telenedtek.

– Van a régiek között példaképed, akire hasonlítani szeretnél?

– Nincs. Nagyon tisztetem és szeretem őket, hatalmas művészek voltak, olyan hivatástudattal csinálták végig a pályájukat, hogy ihaj, csuhaj!, tényleg csak a tánc érdekelte őket... De hasonlítani nem akarok rájuk.

– Ha ti is, a te generációd hasonló hivatástudattal bírtatok volna, most másmilyen helyzetben lenne a szakma?

– Talán kicsit nagyobb tiszteletet ébresztenénk, de a szakma helyzete felsőbb akarattól függ, attól, hogy az ország mindenkori irányítói mit akarnak kezdeni a táncsal. Mi csinálhatunk bármit, fejre is állhatunk, ha nem fogják a tánc ügyét legalább hasonlóan kezelni, mint ahogy azt a sikeres években tették, akkor itt nem fog történni semmi.

– Milyen ma az operaházi balettművészet helyzete, színvonala, ázsioja Magyarországon?

– Trend, hogy egy ideje próbálunk nyugati típusú együttesé válni. Hogy ez mennyire sikerült, azon lehet vitatkozni. Az biztos, hogy soha ennyi külföldi tagja nem volt az együttesnek.

– Viszont már jó egy éve nem voltatok egy valamireva-ló vendégszereplésen.

– Nagy létszámú, költséges darabjaink vannak.

– Régen is azok voltak.

– De most Nyugaton sincs pénz. Legalábbis száz-szor is meggondolják, hogy meghívjanak egy olyan drága együttest, mint a miénk.

– És milyen az előadásaitok színvonala? Például a het-venes–nyolcvanas évekéihez képest? Azt jól tudom, hogy a tánctechnika azóta káprázatosan fejlődött, de milyen az előadások hangulata, művészi értéke?

– Régebben sokat foglalkoztunk szakmai, művésze-ti kérdésekkel. Hogyan lehetne jobban csinálni, mint múltkor, hogy lehetünk jobbak, mint tavaly voltunk? Most egy kicsit a pénzkereső tevékenység irányába mozdultunk el. Ez nem mindenre egyformán igaz, de lényegében ez van: azért dolgozunk, hogy pénzt keressünk.

– Te már a pályád csúcán vagy egy ideje. A pénzköz-pontúság a mai fiatalokra jobban jellemző, mint a te ge-nerációdra?

– Sokkal.

– Az elmúlt jó pár évben, ha operai művész kollégával találkoztam, általában elismerte, hogy jól keres, de kivétel nélkül mindenki panaszkodott a rossz hangulatra. Tényleg rossz a hangulat?

– Rossz. Mintha elmúlt volna az a kor, amikor még egymásra figyeltünk, segítettük, szerettük egymást,

ment az állandó viccelődés, poénkodás. Ez utóbbi is közösségkovácsoló volt. Most nincs közösség. Most mindenki individuum, a saját érdekét mindenben átgázolva érvényesíteni akarja, az anyagi érdekét és a szerepekhez fűződő érdekét egyaránt. De a szerepeket is lényegében az anyagi előnyök, a szerepdíj miatt hajszolják. Régen nem kaptunk érte külön egy vasat sem, de hatalmas megtiszteltetés volt egy-egy jelentős szerepet megkapni, most az van, hogy szerep egyenlő bevétel.

– Ezek szerint igaz, hogy a közösségi-társulati lét, a tánc, a művészet öröme már nem létezik az Operaház balettegüttesében?

– Fogalmazzunk úgy: most múlik pontosan... De nem tudom, hogy ez normális-e, vagy sem. Nemcsak nálunk van így, Nyugaton is ez a helyzet: gyári tempót diktálnak. Tolják sorban az előadásokat, és nem nagyon hallani legendás alakításokról. Gyönyörűen, hiba nélkül dolgoznak, együtt vannak, olyan az előadás, mint a svájci óra, de nem látsz már olyan művészi alakításokat, mint húsz-harminc évvel ezelőtt. A klasszikus balettban ez világtrend, és nekünk is most olyan balettigazgatónk van, aki ezt a jellemzően nyugati stílust akarja meghonosítani.

– Azt hiszem, a mostani helyzetet és az egész beszélgetésünket – szimbolikusan – elég jól jellemzi egy, a múlt évadban történt eset. Bizonyos jelek arra mutattak, hogy meg fogod kapni az Étoile-díjat, de mégis egy fiatal külföldi kolléga kapta meg, és az egüttes markánsan, mit ne mondjak, „régimódián”, közösségként reagált. Mi ez a díj pontosan, mivel jár? Meséld el az egész történetet!

– Másodszorra adták át a díjat júniusban, szezon végén. Egy balett-táncos és – azt hiszem, de nem tudom pontosan – négy operaénekes kaphatja meg. Pályája csúcsán levő, az előző évben kimagasló teljesítményt nyújtó művész jöhet szóba várományosként. Egy Operaházon belüli kuratórium dönt, meg nem mondom, kik vannak benne, azt tudom, hogy tagja a főigazgató és a balettigazgató. A díj azzal jár, hogy a kitüntetett a következő évadban húsz teljesített előadásért előadásonként ötszázezer forintot kap. Tehát ez egy évadban tízmillió forint.

– Ez az Operaház költségvetéséből van?

– Igen. Azért egy kis érdekesség, hogy az énekeseknél a díj ugyanúgy húsz előadásra, de előadásonként egymillió forintról szól, tehát ők dupla annyit, húszmillió forintot kapnak.

– Táncosok kik kapták meg eddig?

– Tavalay Oláh Zoltán, idén, az előző évad végén pedig Aliya Tanikpaeva. Ő kitűnő táncosnő, nincs is a díjával semmi probléma. Aliya egy éve Bécsből érkezett hozzánk, amúgy valamelyik volt szovjet tagállamból, talán Kazahsztánból származik, gyakorlatilag a tavalyi volt nálunk az első évada. Az egüttes soha nem látott módon összefogott (legalábbis én még ilyet nem láttam), gondolom, a szervezők idősebb kollégák voltak, szóval, mivel azt gondolták, hogy inkább én érdemlem meg, alapítottak egy alternatív Étoile-díjat, ami pénzjutalomként egy régi egyforintossal járt, és azt nekem ítélték oda. Az egyik előadás után ünnepélyes keretek között át is adták.

– Mért gondolta az egüttes, hogy idén éppen téged illet a díj?

– Minden évben van egy Étoile-gála, és azon fellépnek a tavalyi díjazottak, valamint felléptetik azt, aki meg fogja kapni. Idén a tavalyi díjazott mellett én léptem fel Aliyával, Oláh Zolival Kozmér Alexandra táncolt, tehát hárman voltunk esélyesek. Mindenki azt gondolta, hogy én fogom megkapni, nyilván azért is, mert hárman között én vagyok a rangidős. Senki nem hitte, hogy Aliyának fogják adni. Csak én sejtettem...

– Mért sejtetted? Logikusan, meg a teljesítményed alapján mindenképpen neked járt volna...

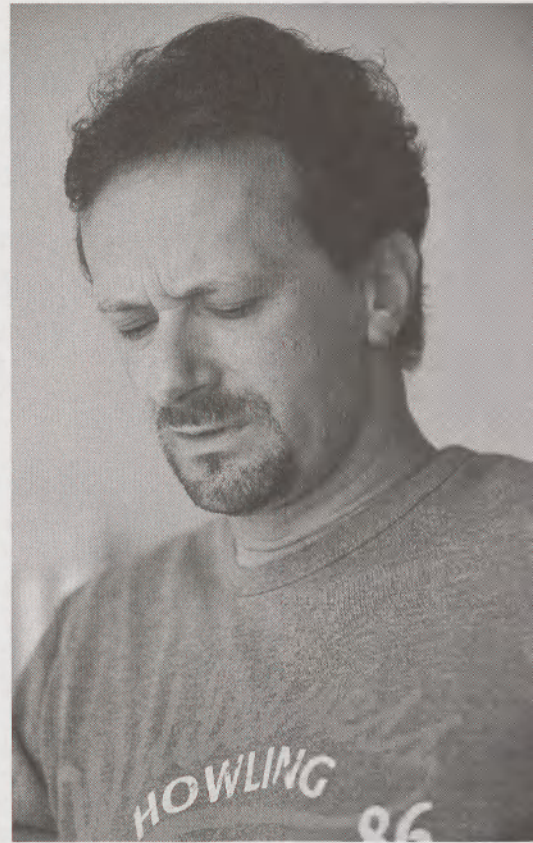
– Benne volt a pakliban, hogy én kapom, de nekem volt egy filingem, hogy mégis az Aliyáé lesz a díj. Aliya annak az egüttesmodellnek a zászlóshajója, amelyet most Solymosi Tamás, a balettigazgató képvisel. Bécsből szerződött fiatal nemzetközi tehetség... Biztos voltam benne, hogy Tamás Aliyát fogja preferálni. Ezzel kifelé és befelé is demonstrálni tudja, hogy jó döntéseket hoz, amikor külföldieket szerződött ide.

– Az egüttest ez eléggé felháborította...

– Meglepődtek, az biztos. Komoly szervezés lehetett az alternatív díjat meg az átadását létrehozni. Nem tagadom: nagyon jólesett. Ezzel az egüt-

tes elismerte azt a munkát, amit huszonvalahány éve végzek. Sőt, még olyan fiatal külföldiek is gratuláltak, akik alig egy éve ismerhetnek, láthatnak.

– A racionalizmusodat ismerve, aggódva kérdem: megvan még az egyforintos?



– Hát az már nincs, de a díj megvan.

– Ezek szerint volt díj is?

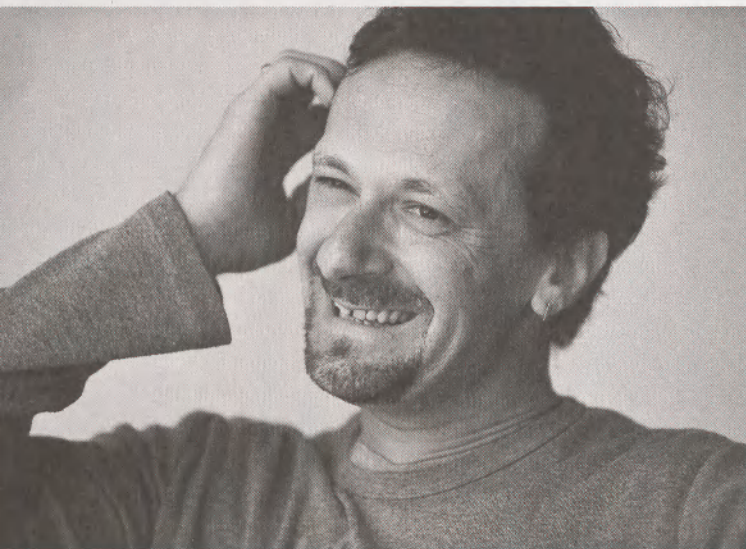
– Igen. Egy plakett, egy szobrocska.

– Azt megőrizted, mert mindig is kedves lesz számodra, de az egyforinttal mit kezdenél? Befektetni nem érdemes...

– Az biztos.

– Negyven körül jársz, talán már el is múltál. Nemsokára el kell köszönnöd a színpadtól. Mi lesz utána?

– Én szerencsés helyzetben vagyok, mert idejében gondoltam a jövőre. Már majdnem húsz éve barátommal-kollégámmal alapítottunk egy kereskedelmi vállalkozást: tánchoz kapcsolódó termékeket forgalmazunk kis- és nagykereskedelmi úton. Az egyik világmárka kizárólagos itthoni forgalmazói vagyunk, de gyakorlatilag az ezzel foglalkozó világcégek mind-egyikének kínálata megtalálható a palettánkon. Cipők, ruhák, kellékek,



Schiller Kata felvételei

nemcsak baletthoz, hanem mindenféle tánchoz a flamencótól a hip-hopig.

– Világtrend az is, hogy együttesek vezető szólistái aktív táncos korszakuk után a társulatuk vezetését igyekeznek megkaparintani. Téged mintha az üzleti élet jobban érdekelné. De egyszer, nem olyan régen meginogtál...

– Az egy különleges szituáció volt. Eldar Alijevet kényszerítettek kinevezni balettigazgatónak az együttes élére,

és ez iszonyatos zűrzavart okozott. Kettészakadt az együttes, a többség iszonyatosan felháborodott, de volt, aki Alijev mellé állt, a két párt elkezdte rettenetesen utálni egymást. Felmerült egy olyan variáció, hogy a regnáló balettigazgató távozik, engem odaraknak a helyére, és akkor Alijev is eltűnik. Rövid ideig úgy látszott, hogy ez a megoldás mindenkinek megfelel, és én elvállaltam volna csak azért, hogy megnyugodjanak a kedélyek. A mai napig egyáltalán nem akarok balettigazgató lenni, csak a közösségért vállaltam el.

– Soha nem akarsz balettigazgató lenni a Magyar Állami Operaházban?

– Soha nem mondom, hogy soha. Mit tudom én, mi lesz tizenöt-húsz év múlva. De a közeli, sőt még a kicsit távoli jövőben sincsenek ilyen szándékaim.

– A pénz irányít, nincs már közösség, mindenki egyéni érdekeket hajszol, de a közelműltből minderre két cáfolat is mutatkozik: te a közösségért képes lettél volna elvállalni egy olyan posztot, amelyről mindenki tudja, hogy nem éppen sétagalopp, az együttes meg markánsan kiállt melletted egy olyan helyzetben, amelyben talán „bőlcsebb” lett volna hallgatnia. Lehet, hogy az Operaházban mégis pisálkol valami?

– Valami szikra még van. De ki tudja, meddig.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: KUTSZEGI CSABA

Komjáthy Zsuzsanna

A tekintet libidója

FÉLELEM ÉS VÁGY A TÁNCBAN

(B)első érintés

„A tánc rendkívül finom vonalaival, isteni lendületével, pontosan kimért nyugvópontjaival megalkotja azt az egyetemes lényt, akinek se teste, se arca, de akinek [...] megvan a maga élete és halála; s aki nem is egyéb, mint élet és halál”¹ – fogalmazza meg Szókratész, mikor társaival Paul Valéry *A lélek és a tánc* című halhatatlan dialógusában a táncművészet értelmét keresi. És úgy kell lennie, mint mondja; a tánc *in nobis* ősi metafora, melynek egyik attribútuma, hogy folyvást átalakul. Nincs egyetemes, stabil formája, és ha érintjük, elillan, „kirázza magát tulajdon alakjából, miközben megbomlott tagjai mintha földdel és levegővel szállnának vitába”.² A tánc a lehetetlenbe tör, annak káprázatában csendesen elidőz, minket, szomjas nézőket is elcsábít, megszáll, végül eksztatikus magányban egyedül hagy. Hogy megértsük a táncművészet e titokzatos lehetetlenségét,

magunknak is muszáj a rejtelmek nyomába szegődnünk, lemondva a bizonyosságról farkasszemet kell néznünk az ismeretlennel, és – a végleges feledést kockáztatva – az élők és holtak birodalmának határára kell lépünk.

E küszöbpontra pedig legegyszerűbben akkor juthatunk, ha a szókratészi gondolatrendszerrel maradván megpróbáljuk mi is úgy tekinteni a táncot, mint valami idegent.³ Ez az elsőre talán furcsának tűnő gesztus több okból is szükséges. Egyfelől azért, mert az idegen mindig megfoghatatlan, távol levő alakzatot jelöl, mely valamihez képest örökös külső pozícióban áll, és ami paradox módon mégis mélyen bennünk lakozik: „ön-

¹ Valéry, Paul: *Két párbeszéd*. Gondolat, 1973, 113.

² Uo. III–III2.

³ „Csak nem azt akarod mondani, drága Szókratész, hogy értelméd úgy tekint a táncot, mint valami idegent” – kérdezi Phaidrosz. Uo. 112.

azonosságunk rejtett arculata”.⁴ Valamiféle titkos csatorna, ami a belsőt és a külsőt összeköti, ugyanakkor elválasztja: az identitás köldökcsonomja. Az idegen a szó szoros értelmében határlény. Birtokba kell vennünk őt, ha valamit is tudni szeretnénk róla, hiszen léte alapja az *oikeioszisz*, ami „egyfajta »belső érintést«, illetve az éltető lendület ismétlődő megszerzését”⁵ jelöli. Másfelől az idegen maga is hasadás, maga is átváltozás, ide-oda pattogó dús energia. Metamorfózisa abból a hübriszből fakad, mely a művészetnek – és jegyezzük meg: a művészetről szóló beszédnek is – meghatározó eleme, mely nem törődik saját eredetével, és e béklyókat maga mögött hagyva, titkos szökevényként *képes* a végtelen szabadságtudat közelébe férkőzni: sohasem birtokolható igazán.

Az idegenség alapvető vonása tehát, hogy szimultán felkelti a vágyat és a félelmet, küszöbre söpör – örökmozgó működése pedig e tekintetben a táncművészetével hasonlatos. Nem véletlenül mondják, hogy a tánc a többi művészeti ág paradigmája: saját mércéjét teremti meg, miközben lemond arról a kényszerről, hogy legitimitását merev jelentések logikai rendszeréhez kösse – azokhoz képest mindig idegen marad. A táncban nincs olyan ugrás vagy forgás, amely kétszer ugyanazt fejezné ki: nincs fixáció, a mozdulat untalan túlsordul az ábrázolás kényszerén, a folytonos metamorfózis állapotában van. Affektusok színháza az övé, melyben minden „leadott” jel önmagán túlra, egy megnevezhetetlen és önkényes csomópont felé mutat, hogy megközelítve azt a végtelenbe szóródjék. „Nem annyira az intencionalitás – a szubjektum alapvető jellemzője –, mint inkább a hiánya, nem annyira a tudatos akarat, mint inkább a vágy, nem annyira az »én«, mint inkább a »tudattalan szubjektuma« artikulálódik benne.”⁶ Ha tehát a táncművészet lényegét és lehetetlenségét szeretnénk elcsípni, ebben az ismerős-ismeretlen közegben kell tapogatóznunk.

Cogito blessé

Fogalmazhatunk úgy is: a tánc a „sebzett öntudat” modellje, olyan tapasztalati világhoz kapcsolódik, ami hasadásesemény következménye. Ez a szakadék mindenben tátong, mégsem sajátja: megelőzi őt. A táncművészet funkciója pedig, hogy a képzeletbeli (imaginárius) dimenziókban önmagát alkotva, lebontva és újraépítve ezen – nem egészen helyesen mondjuk úgy – „előttes” struktúrákra terelje a figyelmet, megközelítse azt az *elvesztett dolgot*,⁷ amit kifejezni, pontosabban megtalálni hivatott, majd a leleplezés lehetőségének dacára csalfa szeretőként elszőkjön előle. Szükségtelen mindebben a test elsődlegességét hangsúlyoznunk – megannyian rámutattak már, hogy az az előadás legfőbb médiuma. A felület, mely egymaga ír, és amelyre mások írnak. *Recycling* terep, ami emlékezet és feledés között egyensúlyoz, és ami „minden egyes néző számára lehetővé teszi, hogy a jelek anyagsága, a velük összefüggő testi tapasztalatok és a hozzájuk társított jelentések közötti szubjektív alapon működő kölcsönös viszonyt mindenképpen mindig másképp aktualizálja, mégpedig anélkül, hogy a szemiozsis folyamata valaha is lezáródna”.⁸

Így tulajdonképpen nemcsak a mozdulat, de annak jelentése is libidinális, szenzitív eljárásához kapcsoló-

dik, e kettő pedig kéz a kézben jár a tapasztalás *par excellence* tényezőjével, az időszemcsével. Jóllehet – táncról lévén szó – sokáig a térrel, tériességgel és plaszticitással, egyszerűen a megvalósulási folyamattal vagy kifejező szándékkal volt szokás foglalkozni, belátható, hogy a mozgás létének alapjaként mégiscsak az idő masinériája tűnik fel újabban. A tér kifejező kontextusa, hordozóanyaga, ha tetszik, létre hívó pumpája a mozdulatnak, az idő azonban önmagában is mozgástól terhes. A tér ki- és betöltendő flexibilis vákuum, az idő azonban mozgásban lévő, át-átalakuló (jel)folyam, sebesség és ritmus (is). Úgy hordja-cipeli a mozgást magában, akár a zene vagy a csönd a tánc potencialitását.⁹ A táncos pedig e jelek szét-szétcsóródó emlékéből táplálkozik, mikor azok (önkényes) láncolatát testére írja, ahogyan a közönség is az időfolyamból merít (pontosabban megmerítkezik benne), mikor egy tánc kifejezőerejét keresi. Mindazonáltal fontos leszögezni, hogy tér és idő nem a külső-belső dichotómia oppozíciója.¹⁰ Sokkal inkább arról van szó, hogy mikor egymásba harapóznak, előtűnik a mozgás külső oldala (belülről érintjük azt), időben is teret nyer, a maga pompázatos homályában felsejlik a meztelen gondolat.

Az idő konzekvenciája

Mielőtt továbbgörgetnénk gondolatmenetünket, ezen a ponton fontos szót ejtenünk az időfogalom újabb kori átalakulásáról és ennek előadó-művészeti következményeiről is. Szögezzük le: az idő tapasztalati megközelítése a filozófia egyik legbonyolultabb és legkényesebb kérdése, teljes áttekintésére így semmiképpen sem vállalkozhatunk. Annyi azonban mindenképpen megemlítené, hogy a problémafelvetés valahol Arisztotelész-nél kezdődik, aki maga is apóriát vizsgál a *Fizika IV.* könyvében, mikor arról elmélkedik, az idő vajon mennyiben tartozik a létezők kategóriájába. Az idő egységét ő a pillanatban, a *mostban*, vagyis a *nűnben* határozza meg, és rögtön le is vonja a következtetést, hogy mivel alapja a nűn, ami tulajdonképpen már nem és még nem létező, időn kívüli valami, az idő sem létezik. Ennek mentén kimutatható, hogy a *most* önmagában nem temporális, csak akkor válik azzá, ha belép az időbeliség örvényébe, vagyis áttör a nem-létezés múlt vagy jövő idejű dimenziójába. Az idő így Hegel értelmezésében már „tevékeny tagadás, a tér térbeli tagadása, a tér igazsága”. Jaques Derrida az, aki rámutat: az idő leginkább az önmagához való visszatérés végtelen mozgásában érhető tetten.

⁴ Kristeva, Julia: *Önmaga tükrében idegenként*. Napkút, 2010, 5.

⁵ Uo. 6o.

⁶ Lehmann, Hans-Thies: *Poszt dramatikusszínház*. Balassi, 2009, 11–12.

⁷ Jaques Lacan-i értelemben.

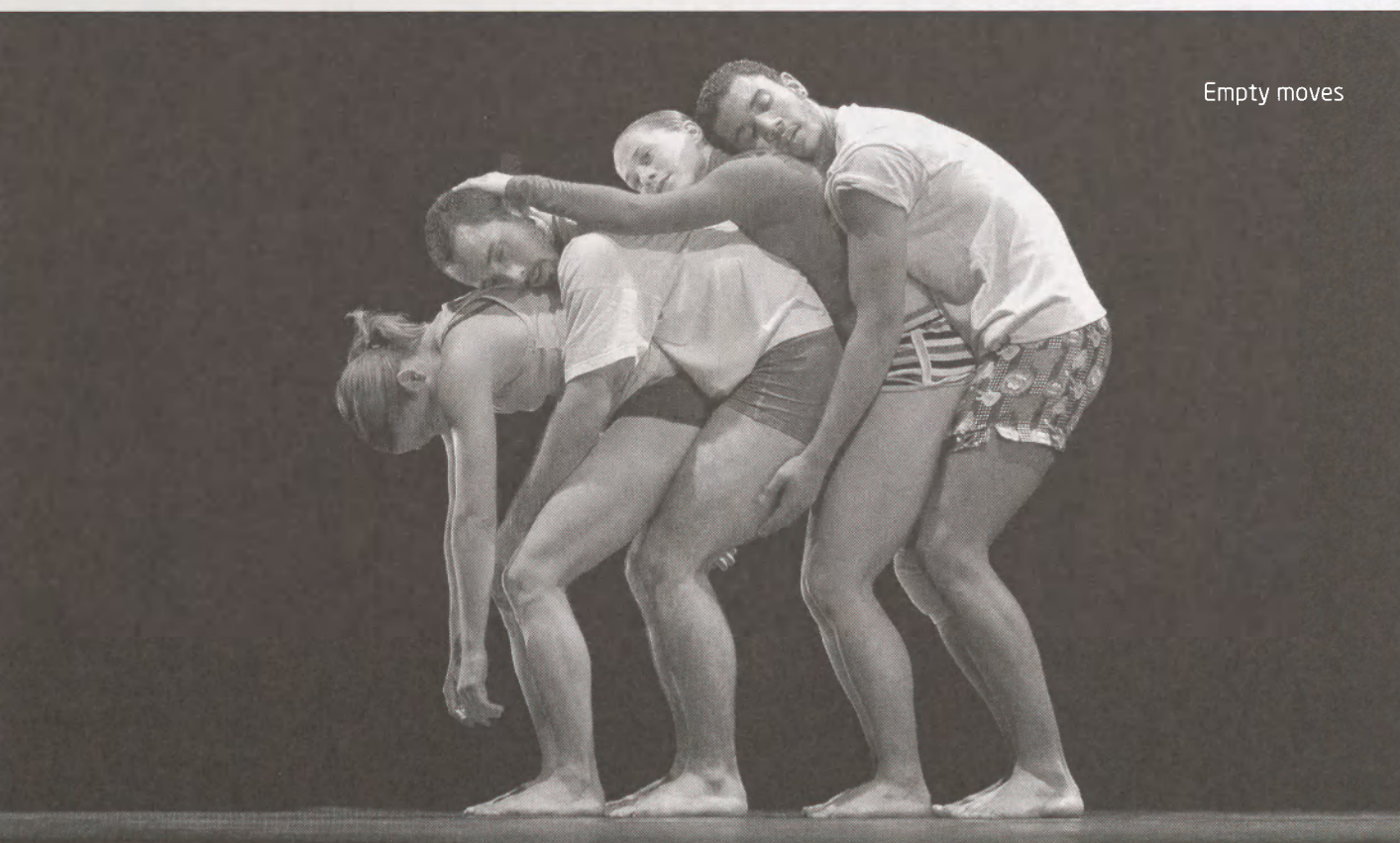
⁸ Fischer-Lichte, Erika: Az átváltozás mint esztétikai kategória. *Theatron*, 1999. nyár-ősz, 63–64.

⁹ Vö. „A tánc a zene előtt fogantatott [...] a zenében a tánc éppúgy benne van, mint a magzatban az élet, születése előtt.” Isadora Duncant idézi Vályi Rózsa: *A táncművészet története*. Zeneműkiadó, 1969, 236.; és „Az időben az energia potenciával párosul [...] a mozgás aktuusa és célja szempontjából történő meghatározása elválaszthatatlan az idő meghatározásától.” Derrida, Jaques: *Uszita és grammé*. *Vulgo*, 1991/1. < <http://www.c3.hu/scripta/vulgo/1/01/derrida.htm>; 2013.08.27.>

¹⁰ Hegel meglátása szerint például a tér maga az idő, Bergson megfogalmazásában mindez úgy hangzik: az idő tér.

Nem szükséges a gondolatot továbbvinnünk ahhoz, hogy mindennek következtében megláthassuk a táncművészet *lehetetlenségét*. Ki kell mondanunk, hogy a mozgás valami logikai kategóriákkal nem leírható dimenzióból nyeri erejét, újabban pedig olybá tűnik, azon fáradozik, hogy erre a paradoxonra felhívja a figyelmet. Jellemző, hogy az előadások „hatályn kívül helyezik a kezdettel és véggel rendelkező időt mint a színházi fikciót bezáró keretet, mégpedig azért, hogy [az] idő dimenzióját elvileg nyitott folyamatszerűségként nyerj[ék] vissza, amelynek szerkezeti szempontból se kezdete, se közepe, se vége”¹¹ – írja Hans-Thies Lehmann *Poszt-dramatikus színház* című könyvének egyik fejezetében. Az idő ezek szerint olyan torzó, mely valóságos szerephez jut egy-egy előadás alkalmával, esetenként egymaga vállalja a főszerepet is. Jellemző, hogy az utóbbi évtizedekben oly gyakorta épülnek táncelőadások a dura-

lyamatára tereli a figyelmet; mint fogalmaz, az idő esztétikája a nézés aktusának reflexióit viszi színre. Jól példázza ezt a Ballet Preljocaj 2007-ben nálunk is bemutatott *N*, a 2010-ben meghívott *Empty moves* vagy az idei *Helikopter* című koreográfiája. Mindről elmondható, hogy „erősen megcélozza a néző érzékszervi-fizikai reakcióinak aktivizálását. A stimulus-response pszichológiai »kötelezősége« ott feszül színpad és nézőtér között.”¹³ A tűréshatárt feszegető zene (Ulf Langheinrich, John Cage és Karlheinz Stockhausen) ritmikája a mozdulat idejére és a befogadhatóság kognitív mechanizmusaira koncentrálja a nézői energiát, miközben a közönség elképesztő csatát vív azért, hogy ezt a koncentrációt képes legyen a végsőkéig fenntartani. A sűrített nézés pedig sajátos, hallható tartományokon túli zenét gerjeszt, akárcsak a rezonancia, idővel dallamot szül: méghozzá vizuális melódiát.



Empty moves

J.C. Carbone felvétele

tív vagy az ismétlés esztétikai megfontolása mentén. Elnyújtott időszekvenciák és frazeált mozgássorok gyakorta a véletlen, az esetlegesség anorganikus közbeiktatásával konstituálják az előadásokat. Ebben állt többek között Merce Cunningham forradalmisága, és ebben teljesedik ki az elmúlt évad Budapesten megfordult egyik szenzációs vendége, Angelin Preljocaj művésze is. Mindkét alkotóra jellemző, hogy a mozdulatok nüanszeit (nünjeit) helyezik előtérbe, és az idő végtelen embertelenségébe ve(ze)tnek. Mindez „a jelentés és a forma egészlegességének lebontását, dekonstrukcióját eredményezi”, miközben a mozdulatok „többé nem élhetőek meg egy szerveződés színpadi architektúrájának és struktúrájának részeként [...], mintha mindaz, ami a színpadon zajlik, értelmetlen és redundáns volna”.¹²

Lehmann logikáját követve mi is arra a következtetésre juthatunk, hogy ez a gesztus magára a nézés fo-

Lángoló tekintet

„Mit lát, még nem tudja, de lángol azért, amit ott lát, / tévelygése, szemét rászedve, szemét tüzesíti” – írja Publius Ovidius Naso a *Metamorphoses* egyik emlékezetes történetében, Narcissus tragédiájában. Mítosza máig talán a legérvényesebb mind közül: a kérlelhetetlen, gőgös ifjúé, aki a tökéletesség káprázatában mindenki közeledését elutasítja, majd a Styx partján megeli az örök szerelmet. A víztükröt hosszasan kémlelve érzelmei egyre csak erősödnek, szerelme tárgyát, kép-mását mégsem érintheti soha. És ez a tűz, ami emész-

¹¹ Lehmann: i. m. 186.

¹² Uo. 188.

¹³ Lőrinc Katalin: Agresszió több dimenzióban. *Ellenfény*, 2007/7. <<http://www.ellenfeny.hu/archivum/2007/7/agresszio-tobb-dimenzioiban>; 2013.08.27.>

ti, a szó szoros értelmében véve az önmagához való visszatérés lángja, annak hevessége, mikor valakit felfal saját alakzata. Tragédiája tulajdonképpen az időbe vetettség maga; a pillanat, mely nem tartozik sem a múlthoz, sem a jövőhöz, de még a jelenbe sem, hirtelen végtelenre nyúlik, és Narcissus az élet és halál között fakasztott hasadékba zuhan: „elbágyadt feje végül a zöld puha gypepre hanyatlott; / és az urán ámuló két szemet éjszaka zárta. [...] a helyében sárga virágot, / hószínű szirmokkal körített, lelnék a réten.” Története éppen a színházi események antik előképének tűnik. Mindkettő elemi lényege az átváltozás, a kielégíthetetlen vágy és a tőlük való félelem. A tánc ugyanakkor kiváltságos pozíciót élvez az előadó-művészetek között: képzőművészeti jellegénél fogva képes olyan atmoszférát megteremteni, melyet mindenki érezni, hallani és látni vél, de szavakba önteni mégis *képtelen*. Ahogy Nemes Nagy Ágnes írja: „a verbális nyelven kívül kezdődnek létünk lényeges tudomásai”.¹⁴ És ez valóban a nézés, a tekintet irányával magyarázható (még akkor is, ha ez a nézés nem feltétlenül szó szerint értendő, hanem belső pásztázást jelent).

Kaja Silverman *A tekintet* című tanulmányát alapul véve kijelenthetjük: az előadás létrejöttének feltétlen kritériuma, hogy benne egyértelműen kijelöljenek egy olyan pontot és pillanatot, amelyből és amikor a kommunikálni kívánt állapot megjeleníthető és szemlélhető. Ezen a perspektívizmuson keresztül konstituálódik a nézői szubjektum, akinek tekintete aztán a „virtuális tükörbe”, a képzeletbeli negyedik falba veszhet. Csak-hogy a tükör több októl is eltűnedezni látszik újabban. Egyfelől a gyakorlat szerint tényleg nem alkalmaznak válaszfüggőnyt színpad és nézőtér között, ami az előadás kezdetén fel-, végeztével lemenne, de még a színpadot sem választják el a színészek-táncosok használta „kulisszák mögötti” tértől. A *Helikopter* esetében például a színpad mellé álltak ki az éppen sorukra váró táncosok, ott lihegtek, ittak, nyújtottak. Másfelől viszont nincs is többé tükör a lét és megjelenési formái között. Az előadásnak „nem kell többé racionálisnak lennie, hiszen nem méri magát semmiféle ideális vagy negatív követelményhez. Csupán operacionális.”¹⁵ Jean Baudrillard meglátása szerint a tükör elgörbült, mi több, mágneses, cirkularizált és átjárhatóvá tett térré transzformálódott, ami saját végtelenített felszínére hajlik vissza. Möbius-szalaggá változott.

A kaleidoszkóp

Hogy jobban megértsük, milyen tendenciával állunk szemben, vessünk még egy röpke pillantást az antik hős tragédiájára. „Narcissus tévedése abban áll, hogy megfordította a perspektívát: saját szemét tekintette [...] az Egynek, s azt hitte, hogy lehet valami más e máshoz képest. [...] magát tekinti a látás eredetének, s a másikat saját magával szemben, a saját látása által megteremtett formában keresi. Megfosztja magát az Egytől, s ezért nincs számára üdvösség.”¹⁶ Ez színpadon többnyire a vallásos áhitat vagy az agresszió kétértelmű alakzatait hívja életre, a tükör fénye pedig, melyben Narcissusként önmagunk képmását lessük, visszaverődik ránk – klasszikusan. Ám azzal, hogy – mondjuk úgy – a víztükör önmaga möbiusaként saját fodraiba olvadt, tulajdonképpen megnevezhetetlenné vált a pers-

pektíva is, melyből belenézünk. Bezárult. Ki néz kit: a közönség a táncost; a táncos a közönséget; esetleg a koreográfus lesi a közönséget, vagy éppen hogy táncosát, esetleg mindkettőt fürkészi? Ki Narcissus tulajdonképpen? A kérdés mindaddig eldönthetetlen marad számunkra, míg meg nem értjük: „A látás a mozgástól függ.”¹⁷ Ez nagyon leegyszerűsítve annyit jelent most nekünk, hogy a szem „lát és mozog, ezért a dolgokat maga körül tartja, azok az ő toldalékai vagy meghosszabbításai, beékelődnek a húsába [...] a világ pedig magából a test szövetéből van szöve”.¹⁸ Úgy is mondhatjuk, a világ protézis, melynek közlekedőedénye a tekintet. A tekintet azonban ide-oda tükröződik e cirkularizált szalagon, csillogó fénye kaleidoszkópként feszül a végtelenre, anélkül, hogy szemernyi remény maradna arra, hogy e fényfoltok összeadása vagy deriválása révén egyértelmű választ adhatunk arra, mi vagy éppen ki a látás eredete. Narcissus, az örök idegen megszökött előlünk.

De ne álljuk meg ezen a ponton! Tegyük fel végre a kérdést, mely túl régóta fúrja oldalunkat: hol található az imént nevezett végtelen? Egyáltalán, mi az a végtelen? Ha erre teljesen kielégítő válasszal nem szolgálhatunk is, annyi egészen bizonyos, hogy összefüggésbe hozhatjuk a látás egyik titkolt szegmensével, a tekintet *nüinjével*, vagyis: a vakfolttal. Ezzel a sötét lyukkal, ami a látásunkat szagattja, és ami úgy a sajátunk, hogy mindig más. Olybá tűnik, a vakfolt a tekintet tudatlanja, az ellenőrizhetetlen hiány, ami megelőz engem. Mindig előbb szembesül azzal, amivel én, miközben rajta keresztül én is meglátom, amit nem látok. Joggal vádolhatjuk tehát a koreográfusokat azzal, hogy nem is minket, nézőket igyekeznek rabul ejteni egy-egy előadás alkalmával, hanem ezt a feltérképezetlen kis csomópontot, ami végül is egymaga felelős minden előidézett affektusért. Ha a tekintet a psziché libidója,¹⁹ úgy a vakfolt a tekinteté: ez a hiányában jelen levő (vagy valóságában távol levő) valami, ami az időbe és a mozgásba, azaz a végtelenbe vet minket. A vakfolt az, amihez folyvást visszatérünk, miközben soha el sem szakadtunk tőle. A vakfolt a bennünk lakó idegen, Narcissus és egyben tükörképe, maga a *lehetetlen*.

Beláthatjuk tehát, miért mondtuk az értekezés elején, hogy a tánc szimultán felkelti a vágyat és a félelmet: nincs más, ami hajthatná. Még akkor sem, ha a hegytetőre érkezve ismételten a mélybe zuhan a szízüphoszi szikla, melyet görgetnünk kötelesség.

A cikk szerzője az Emberi Erőforrások Minisztériumának Fülöp Viktor ösztöndíjasa.

¹⁴ Nemes Nagy Ágnes: *Szó és szótlanság*. Magvető, 1989, 20. <<http://dia.jadox.pim.hu/jetspeed/displayXhtml?docId=0000000096&secId=0000009388&mainContent=true&mode=html>; 2013.08.27.>

¹⁵ Baudrillard, Jean: A szimulakrum elsőbbsége. In *Testes könyv I.* Szerk. Odorics Ferenc. ICTUS – JATE Irodalomelmélet Csoport, 1996. <<http://hu.scribd.com/doc/38592442/Jean-Baudrillard-A-szimulakrum-els%C5%91bbs%C3%A9ge>; 2013.08.27.>

¹⁶ Kristeva, Julia: Nárcisz: az újfajta téboly. *Café Babel*, 1995/3, 58.

¹⁷ Merleau-Ponty, Maurice: A szem és a szellem. In *Fenomen és mű*. Szerk. Bacsó Béla. Kijárat, 2002. <http://esztetika.elte.hu/baranyistvan/files/2012/02/Merleau-Ponty_A_szem_%C3%A9s_a-szellem.pdf; 2013.08.27.>

¹⁸ Uo.

¹⁹ Vö. Silverman, Kaja: *A tekintet*. *Metropolis*, 1999/2. <<http://www.metropolis.org.hu/?pid=16&aid=226>; 2013.08.27.>

Jan Kott

Ültetvény a mítosz szigetén

SHAKESPEARE A VIHAR CÍMŰ SZÍNLMŰVÉRŐL

A felfedezők és gyarmatosítók nemcsak az óhaza neveit adták az újonnan felfedezett földrész tájainak, az ott alapított kolóniáknak – Új-Anglia, Új-Amszterdam, Jamestown, Virginia –, hanem az ismeretlen nyugati vidékek felé tartó útjaikra, az új földek flórájára, formájára, ismeretlen lakóira is az argonauták mítoszain, az elsüllyedt Atlantisz történetén, az aranykor ideáján, Odüsszeusz és Aeneas utazásain felnőtt tekintettel néztek. A klasszikus mítoszok nyelvezte éppúgy hatott az útleírókéra, mint a festők képzeletére. A Kolumbusz utáni útinaplókban, útleírásokban, a Virginiáról és Új-Angliáról szóló tudósításokban Vergiliustól, Horatiustól és Ovidiustól kölcsönzött képek sokaságát találjuk a tengerészek és gyarmatosítók új nyelvezetébe foglalva. A görög-római mitológia áthatotta a későbbi korokat, elnevezéseket, képeket és neveket örökítve tovább ősről, szörnyekről, istenekről szóló történetek formájában. A reneszánsz mitikus geográfiájában az Atlanti-óceán új Mediterráneummá válik. A nyugat-indiai szigetek helyettesítik Krétát, Lémnoszt vagy Szicíliát. A szörnyekkel benépesített és határtalan gazdagsággal kecsegtető Amerika képe mögött a római kor Afrikájának csodája rejtőzik. Prospero kopár szigete egyszerre két helyen lelhető fel a térképen: az egyik Aeneas utazásainak, a Karthágó–Tunisz és Cumae–Nápoly vonal felezőpontján található, a másik ugyanakkor a Bermudákhoz esik közel. Egyszerre az ovidiusi *Átváltozások* szigete, és ültetvény Amerika partjainál. Bizonyos helyeket sohasem találhatunk meg a térképen – mondja Melville egyes szigetekről szólva. Ezek a „bizonyos helyek”, az összes mitikus szigetünk a Mediterránum térképén lelhető fel. Ariel Prospero parancsára szét szórja Alonso flottáját, éppen úgy, ahogy Aeolus teszi ugyanezt Aeneas hajóival Júnó parancsára. Ferdinand úgy lép elő a tenger hullámaiból, mint a meztelen Odüsszeusz, és Miranda, akárcsak Homérosz Nauszikaája, fiatal istennek hiszi őt. Ariel zenéje úgy csábítja Ferdinándot, mint a szirének éneke. A szirének éneke még egyszer megidéződik, amikor Ferdinand csábos hangjukkal veti össze Miranda tiszta vonzását.

Prospero varázsereje fellelhető Ovidius *Átváltozások*-jának Medea-jában. Shakespeare Medea félelmetes bűverejével Sycorax boszorkányt ruházza fel. És ez az égszínkék szemű boszorkány Kirkéhez hasonlít.

A milánói Piccolo Teatro 1983-ban Giorgio Strehler rendezésében mutatta be Shakespeare *A vihar* című színművét a párizsi Odéon Európa Színházban. Jan Kott tanulmánya és a rendező munkanaplója az előadás műsorfüzetében jelent meg.

A neoplatonisták írásaiban Medea és Kirké – együttesen vagy pedig külön-külön – a mágikus erő megtestesítői.

J. M. Nosworthy mutatott rá elsőként Prospero képzeletbeli szigetének hasonlóságára azzal a Karthágó vizei előtt található szigettel, ahol Aeneas és társai hajótörésük után partra vetődtek (*Aeneis* I. 164.): „Alszik a tenger; rá sűrű berkek lombfala fénylik / S fent ligetek remegő boltárnya riasztva, sötéten; / Szemben a szirtoldal cseppkőbarlang, vize édes / S több, természet-vájta pad is van benne, kövekből; / Nimfák csarnoka ez.” Shakespeare útmutatásai szűkszavúak: „A sziget: Prospero tanyája előtt.” A szigetnek két képzeletbeli vonatkozása is van. Az egyik az, melyet „Mediterráneumnak” neveznénk, a másik pedig a Bermudákhoz kapcsolódik. A shakespeare-i Globe színpadán, ahol az „eget” az állatöv jegyei ékesítették, a sziget egyszerre volt valóságos és mítikus. De aki hallott vagy olvasott a Bermudák legvalódibb szigeteiről, sem hitte őket kevésbé csodálatos és varázsos helynek.

Az Újvilágról készült egyik első térképen, amelyet Alberto Cantino rajzolt 1502-ben, az Újvilág fenyőnek látszó, magas fákkal borított zöld szigetként ábrázoltatik. Sycorax pedig egy fenyő törzsébe börtönözte be Arielt. Caliban Montaigne *A kannibálokról* című esszéjének és a „karibi” szónak köszönheti nevét. Az új amerikai kolóniákon a természetben élő ember egyszerre a filozófiai nevelés tárgya és rabszolga. A vihar szereplőlistája Calibant alaktalan (torz) rabszolgának [*Babitsnál* „vad és időtlen sehonnai” – A szerk.] nevezi. A filozófusok „nemes vadembere” egyszerre lesz szörny és rabszolga. Shakespeare Calibant két nyelvi kódon keresztül mutatja be: az egyik a régi világ felfogása szerinti szörny voltát hangsúlyozza, a másik újvilágbeli rabszolga mivoltára helyezi a hangsúlyt.

Egy szörny, egy torz teremtmény mindig hibrid lény. A klasszikus mítoszok szörnyei az emberek és az állatok vagy az emberek és az istenek egybekelésének szülöttei, míg a középkorban ördög és a boszorkányok nászából születnek. A középkori ördögöt, melyről Caliban ered, Shakespeare a patagóniai Setebos istenné alakította át. Őt említi Antonio Pigafetta, Magellán újtársa és világ körüli útjának elbeszélője.

Caliban egyszerre az Újvilág „vadembere” és mitikus szörnye. Ariel pedig a „szellem” Merkur, az isteni misztagóg, kegyetlen látványosságok kiagyalója. Prospero varázsló, és az utolsó shakespeare-i uralkodó, mégpedig kettős szerepben: egyszerre száműzött és trónbitorló.



Caliban nehézkesen mozog, úgy mászik, mint egy teknősbéka. Ariel könnyedén lebeg a légtérben. Az elemi erőknek ez az ellentéte az oka annak, hogy Caliban a földhöz és a vízhez kötődik, míg Ariel a föld és a tűz teremtménye. Caliban, mint a *Teremtés* könyvének első embere, a „föld porából” teremtetett. Ariel, a „szellem” pedig az „élet fuvallata”.

Mindazonáltal A vihar cselekménye nem korlátozódik a Mediterráneum mitikus szigeteire. A természeti ember: vadember; a nemes vadember: kannibál. Az Újvilág egyik szigetére megérkezik a pedagógia ennek a természeti embernek a „felnevelésére”. Primitív és vad, és kezdettől fogva romlott, a Természet: ellentét a Művészet és Táplálkozás között. A Művészet képes uralkodni a Természet felett, de a Természet nem veti alá magát a nevelésnek. A Bermudákon éppúgy nem, ahogy Milánóban sem. A Természet és a Kultúra egymással szemben álló erői, a vad és a közösségi ösztön mindig reálisak, és összeütközésük mindig drámai, mind Shakespeare-nél, mind a reneszánsz morálfilozófiájában.

A vihart gyakran úgy értelmezik, mint a „vadember” „nevelési drámáját”. A kulturális antropológia e fejezetében Prospero megtanítja Calibannak – mint Prométheusz az ő „ember-rovarjainak” –

a nappal és éjszaka közti különbségtételt. Itt újra megjelenik a Teremtés története.

Prospero tanítja meg Calibant beszélni. De vajon Caliban tényleg nem rendelkezett a beszéd képességével – vagy pedig megvolt neki a saját nyelve, mielőtt Prospero megtanította neki a magáét?

A részeg tengerészek meglepődnek: a természet embere megtanult káromkodni mestereitől.

Stephano „szörnyetegnek” nevezi. Ez a teremtmény, akinek bűdös halszaga van, és köpönyege egy hata-



lomra éhes lelket takar, úgy jelenik meg négykézláb Stephanónak, mint a commedia dell'arte bohócai. Többé nem a mítoszok hibrid lényé. Átalakult bohócá. Rövid, nedves ködmönt hord, s mezítláb jár, mint egy indián. Trinculo, aki jócskán járt-kelt már a világban, rögtön meglátja benne a jövődő rabszolgát.

Malone szerint Caliban „öltözeke” „a poéta által pontosan meghatározottan” egy nagy állatbőr, medvéé vagy más állaté, hosszú, borzas szőrrel. A restaurációtól kezdve a XIX. század végéig Caliban mint félig hal, félig szörny lény jelent meg.

David Chodowieckinek a XVIII. század második felében készült rajzai vízi szörnynek ábrázolják, hatalmas varangyosbéka-fejvel. Az egyetlen kivétel *A vihar* 1773–74-es kiadásának Belltől eredő címlapja. Itt Stephano és Trinculo egy korsó italt kínálnak a tipikus néger-jegyekkel megrajzolt Calibannak, aki fél térdre ereszkedve mohón iszik. Egy tollakból készült ágyékkötő kivételével meztelen. De a művész démonokat idéző karmokat rajzolt rá.

Az első amerikai „vademberek”, akiket 1501-ben Bristolba hoztak, „állatbőrökbe öltöztek”, „nyers húst ettek”, és úgy viselkedtek, „mint a vadállatok” – jegyzi fel az egyik krónikás. Alberto Cantino, aki egy évvel korábban Lisszabonban látta már őket, azt írja, hogy „állatiasabb szokásaik és ruháik vannak, mint bármilyen eddig látott vadembereknek”. Prospero hasonlóan nyilatkozik Calibanról.

Az 1610-es *The True Declaration of Estate Virginia* a bennszülötteket úgy írja le, mint „emberállatokat”. John Smith „romlottaknak, ember-teheneknek, teljesen vadaknak” mondja őket. Prospero és Miranda egy nyelvet beszélnek Smith kapitánnyal, mikor megparancsolják Calibannak, jöjjön ki a barlangjából.

A lakatlan sziget varázslat, bűnbánat, megtisztulás színhelye. De Shakespeare a nimfák, szörnyek és boszorkányok lakta mitikus helyet újvilágbeli ültetvénné alakítja át.

Az „ültetvényes” szó csak egyetlen alkalommal bukkan fel Shakespeare-nél. A szó maga neologizmus, amely *A vihar* keletkezése előtt egy évszázaddal honosodott meg az angol nyelvben. Amikor Gonzalo egy utópikus közösségről medítál a lakatlan szigeten, az „ültetvényes” szót csak 24 verssor választja el az „aranykor” megidézésétől.

Megint megjelenik a két nyelvi kód – a történelmi tapasztalaté és a vergiliusi mítoszé – összevetése.

Öt évvel korábban *Earth's Onely Paradies* (1606) című ódájában Michael Drayton írt egy virginiai ültetvényen újra felfedezett Árkádiáról. Az aranykor újra törvényei uralma alá hajtja a természetet. Szinte ugyanezeket a képeket ismétli a Prospero által megidézett Ceres. Az Édenkert, ahonnan Isten kiűzte Ádámot és Évát, az Újvilágban újra megtalált Paradicsom, az új aranykor. Az utópia a jövőbe vetített múlt. Az Újvilág egyes szigetei szolgáltak az utópia – vagyis egy nem létező hely helyszínének – felrajzolásához. 1506-ban Thomas More a maga Utópiáját egy Amerigo Vespucci által néhány évvel korábban felfedezett nyugat-indiai szigetre képzelte el.

De van egy utópiaellenes momentum is a reneszánsz irodalomban és az utazók Újvilágról szóló elbeszélé-

seiben. A fáradhatatlan Odüsszeusz az első, aki felkeresi a durva, barbár pásztorok lakta Árkádiát. „Onnan előrehajóztunk hát, keseregve szívünkben; / s törvénytől dőlőfős Küklópsz-nép mezejére / ért hajónk, kik a nemmúló örök égilakókban / bízva, kezükkel nem szoktak soha szántani-vetni [...] Megszentelt törvényük nincs, gyűlésbe se járnak; / laknak az égbenyuló ormok meredek tetejében, / mélyölü barlangban, s törvényt maga lát kiki sarja / és felesége fölött, egymással mitse törődnek.” Odüsszeusz tapasztalata sokat jelent. Elmenekül a küklópszok szigetéről; biztos, hogy egy olyan közösség, amely nem tisztel törvényt, nem ismeri a földművelést, a kézművességet, nem lehet az „aranykor” népe, hanem kannibálok gyülekezete, akik a feljük tévedőkből táplálkoznak. Mind a vad, mind a pásztori Árkadia a történelmen és a civilizáción kívül keletkezett. Ugyanannak az álomnak a szülöttei, csak előjelükben különböznek.



Az aranykor mágikus víziójában, melyet Prospero a fiatal pár elé idéz, Ariel és a szellemek a három istennő alakját öltik magukra. Amikor a látomás hirtelen félbeszakad, a szellemek elillannak a levegőben, hogy majd új alakban térjenek vissza. Ennek az „új Ovidiusnak” utolsó átváltozásában Prospero és Ariel a vadászkutyákká vált szellemeket a két fellázadt tengerészre, Stephanóra és Trinculóra, valamint Calibanra uszítja.

Caliban kétszer nevezi Prosperót „zsarnoknak”, illetve „tirannusnak”: a második és a harmadik felvonásban – „Egy zsarnok uralkodik fölöttem” –; egyik vadászebét Cézárnak hívják. Az ültetvény zsarnokaként vadászkutyává alakult át. A Bermudák és Virginia közötti ültetvényen mindenki állati formát ölt Ariel elbájoló muzsikája alatt. Az új trónbitorlók a Mediterráneum szörnyeivel találkoznak, s éhség és szomjúság kínozza őket.

Ebben a brutális és erőszakos drámában a témák akciók és ellenakciók formáját öltik. Gonzalo utópikus közösségének megidézése az alvók elleni gyilkos támadásban végződik. Az aranykor és a fáradozás nélküli élet látomása embervadászatba csap át. A negye-

dik felvonás végére Prospero ültetvénye Kirké szigetévé alakul, ahol Odüsszeusz és társai disznóvá lesznek. Kirké szigete már megjelent a reneszánszban, amikor is „az új bátor világ” a régi világ összes örületének és bűneinek egyszerű megismétlődéseként jelenik meg. A *vihar* drámai újdonsága az, hogy a régi feudális drámát az Újvilág egy szigetére helyezi át. Nemcsak a régi világ száműzött kormányzói vetődnek partjaira, hanem az aranykor és Utópia nagy mítoszai is.

Prospero történetének mitikus perspektívájában – aki különben az utolsó shakespeare-i uralkodó – az egyetemes történelem van jelen. Prospero, mint Aeneas, ültetvényt alapít az Új Földön – és visszanyeri hercegi rangját, mint Odüsszeusz. A világ mitikus története megismétlődik az emberi történelemben. És ezek a visszatérések mindig keserűek.

Prospero, az utolsó shakespeare-i uralkodó nemcsak a hercegsége tanításait, a kalapot és a kardot vitte magával az Újvilágba, hanem varázspálcáját és könyvtárának legértékesebb köteteit is. Talán közöttük volt a *Sortes virgilianae* egy példánya is. A középkorban ugyanis gyakran találomra felütötték a *Sortest* (azaz Vergilius *Aeneis*-ét), mint ahogyan a *Bibliát* szokás, hogy próféciaát nyerjenek belőle az eljövendőt illetően. Ha Prospero magával vitte is ezt a könyvet, biztos, hogy a tengerbe dobta. Mert tudta, hogy a jövő neki már csak a múlt megismétlődését hozhatja majd. Mint Aeneas, ő is látta és túlélte a világ hajótörését.

A *Macbeth* és a *Hamlet* kegyetlenebbek a *vihar*nál. A *Lear* király valóban remény nélküli tragédia: a világ darabokra tört, és soha nem lesz újra egész. De mégis A *vihar* a legkeserűbb Shakespeare-mű. Keserősége oka a reneszánsz elveszett reménysége.

A három óra, avagy a purgatórium

Ariel a hatodik óráról beszél, amikor a történet a végére ér. A történet ideje különös jelentéssel bírhatott Shakespeare számára, hiszen kétszer is utal rá az utolsó képben: a második alkalommal, Nostromo szavaival, a dráma zárásakor. Nostromo, aki tengerészeivel a hajón maradt, és nem vett részt az elvarázsolt szigeten történetekben, mint tárgyilagos tanú megérkezik most kívülről, és megadja nekünk az eltelt időt. [*Nostromo a hasonló című Joseph Conrad-regény szereplője – A szerk.*] Három óra telt el az események kezdete óta. Ez a múlt és a jövő között eltelt három óra az átalakulás ideje. A reneszánsz szimbolikájában három óra jelentette a Szentháromság öltöztetét, az idő három részét, a múlt, jelen, jövő egységét. A prologus: a múlt. A jövő: epilógus. A múlt kétszer tizenkét esztendő periódusra oszlik. Amikor Sycorax a szigetre jött, már terhes volt, és megszülte Calibant. Tizenkét évvel később – és tizenkét évvel a prologus vihara előtt – jött Prospero és Miranda. Caliban, a sziget örökletes ura tizenkét évig Prospero rabszolgája marad. Ariel tizenkét évig szenvedett kínokat Sycorax gonoszságától. Miután Prospero kiszabadítja, szolgájává lesz tizenkét esztendeig. Miranda háromesztendő, mikor a szigetre kerül. Ha lehet a szimmetriához ragaszkodnunk, akkor Prospero tizenkét évig lehetett Milánó

hercege, hogy majd a következő tizenkét évig a sziget ura lehessen.

A neoplatonikus elmélet szerint a „tizenkettő” a kozmikus rend és az üdvözülés szimbóluma. Itt azonban a tizenkettő az „ismétlődések” éveinek, hónapjainak, óráinak az ideje. Sőt, a múlt, A *vihar* prologusa királydráma is, amelyben a testvére által száműzött fivér és a trónjától megfosztott herceg története megismétlődik. A jelen időben zajló cselekmény három órája, amely hatkor ér véget, a királytörténet felgyorsított és drámai, egyetlen ismétlése.

A kezdet: a vég; és a vég: kezdet. A második tizenkét esztendő ciklus és Prospero háromórás színpadi varázslata után Caliban és Ariel visszatérnek a dráma kiindulópontjára, hogy az egész történet megismétlődhesse. Egy Nápolyból indult hajó fedélzetén a múlt visszatér Prospero szigetére. Ugyanezzel a hajóval aztán mindannyian – száműzött és száműzők együtt – visszahajóznak majd Nápolyba.

A sziget egyetlen ura újra Caliban lesz. Ariel pedig újra egyesülhet az élet alapelemeivel.

A kezdet: vég; és a vég: kezdet. Vergilius *Aeneis* az elpusztított várostól az újonnan épített városig vezet. Az Erzsébet kori sors kegyetlenebb. Milánó trónjának bitorlója megpróbálja rávenni a király egyik fivérét, hogy kezdjék újra a vég nélküli gyilkosságokból, királygyilkosságokból álló történelmet. A *viharban* jelen van a vergiliusi történet egy harmadik értelmezése is: a színjáték végére a tragikus sorsot megbékíti a gondviselés. Ez az új és váratlan „isteni gondviselés” dinasztikus házasság formájában jelenik meg, amely összebékíti a két szemben álló családot.

Az *Aeneis* az újjászületésnek, a történelem újjászületésének a története. A reneszánsz előtt pusztá ismétlődésnek fogták fel a történelem *Aeneis*-ben ábrázolt gondolatait. De A *viharban* találjuk az *Aeneis* legkeserűbb olvasatát. Az új világ csak a régi megismétlődése. A néptelen szigeten eltöltött három óra purgatóriummal ért fel, de ez a késő reneszánsz purgatórium erősen különbözik a vergiliusitól és a danteitől: itt minden megismétlődik, de semmi sem tisztul meg. A *vihar* mitikus történetében előhívott megtisztulás éppoly illuzórikus, mint Utópia ültetvényei és ennek az „új bátor világnak” a visszatérése az aranykorba. Az Újvilág felfedezésének reneszánsz paradigmáit A *viharban* nemcsak az Éden, az aranykor, a purgatórium felbukkanó mítoszaiban lelhetjük meg, hanem Aeneas napnyugati hajóútjában is. Ariel szerepe olyan A *viharban*, mint Merkuré az *Aeneis*-ben. A vergiliusi Merkur megparancsolja Aeneasnak, induljon el nyugat felé a tengeren, hogy sorsa beteljesedjék. Alapítson új várost az elpusztult Trója helyett.

Az „ígéret földje” Jeruzsálem. Az Újvilág felfedezésének másik paradigmája. Lehetséges, hogy (a héber) Ariel név Izsáktól ered. Izsák első versszaka az *Ézsaiás könyve* 29. fejezetében – éppúgy, mint az *Aeneis* kezdete – egy elpusztított városról beszél: „Jaj Árielnek, Árielnek, a hol Dávid lakott.” Ariel – jelentése: oltár vagy Isten oroslánja – itt Jeruzsálem: az elpusztított város, de az ígéret földje is. Rejtett motívumok kapcsolják össze A *viharban* megidézett mítoszokat.



Luigi Ciminaghi felvételei

A mítoszok mindig elkísérik az új világok felfedezőit. Földre küldött üzenetében az első amerikai asztromonauta a *Teremtés* könyvének sorait olvasta fel, miközben űrhajója a Föld körül keringett. A szigeten a varázslat három órája alatt a múlt jövővé lesz. Az átalakulás, mint az *Aeneis*-ben, ismétlődés által következik be. De nemcsak az idő fordul visszájára *A viharban*. Nem a múlt, a mítoszok ismétlődnek meg. Kulcsszavak, versszakok, helyzetek bukkannak fel újra a drámában, amely Shakespeare legrövidebb darabja. A zene Ariel mágája. A dob és a fuvola álomba ringatnak, és újra ébresztenek. A zene nemcsak a színpadon van jelen: a dráma „hangokra” íródott, mint ahogy a hangszerelés külön-külön hangszerek szólamait fogja össze. A *vihart* nemcsak diakronikus szintagmatikus történetek sorozataként lehet olvasni, hanem zenekari partitúráként is, mely a harmónia és a kontrapunkt elve szerint épül fel. Az ismétlődések és a változtatások jelentéssel bírnak: *A vihar* dramaturgiai kódját adják.

A darabban az ismétlődések a kapcsolatok megfordulását eredményezik, és ugyanakkor teljesebbé is teszik őket. Mint a népmesében, a visszhang a rejtett jelenítéshez vezet. Az ötödik felvonásban Miranda Ferdinanddal sakkozik. A sakk, a királyi játék itt a hatalom megszerzésének új stratégiáját szimbolizálja. A játszma mattal végződik, vagyis egy király megadásával. Ez az utolsó „királygyilkosság” *A viharban*. A váratlan jelentés, ami a sakktábla fölötti beszélgetésből kiválglik, Miranda és Prospero első felvonásban lefolytatott beszélgetésének ismétléseként jelenik meg.

A *viharban* a tragédia és a komédia (egyrészt a legitim uralkodó és a trónbitorló cserélődése, másrészt a két ellenséges család gyermekeinek szerelme) alkotja a hűtlenség és a hűség közötti átmenetet, azaz ha vé-

giggondoljuk, Shakespeare keserű bölcsességét: Ferdinand „hűsége az asszonyához” családjához való hűtlenségét jelenti. A *vihar* szemantikáját a királyok és trónbitorlók története adja.

Az ismétlődések rendszere mutatja meg a dráma rejtett szerkezetét, összeköti az összes jellemet, és az emberi élet és történelem egyetemes tapasztalatának kifejezőivé teszi őket.

Kulcsszavak és ismétlődések

Ilyen a purgatórium képe, amelyben a három óra alatt újjászületnek a sziget lakói és az új jövevények. A Gonzalo által kiejtett összes kulcsszó elhangzik már a különböző figurák szájából. Ariel és Caliban egyformán „szenvedésnek” vannak alávetve. Ariel „szenvedéseiről” Prospero ugyanazon a jeleneten belül háromszor tesz említést – és maga a „szenvedés” szó nyolcszor fordul elő a szövegben. Mikor Caliban először találkozik Trinculóval, Prospero küldötte gonosz szellemnek nézi; háromszor kéri a szellemnek hitt Stephanót, hogy ne gyötörje őt. Miranda mint valami „varázslat” jelenik meg Ferdinand számára, mikor először találkoznak a szigeten. Caliban is „varázslat” Trinculo számára, amíg szörnynek nézi. Alonso „csodálatos látomásnak” véli a holtnak hitt Mirandát és Ferdinandot a sakktábla előtt. Mirandát félelem és döbbenet fogja el a „bűverővel” előidézett hajótörést „szenvedettek” láttán. Ariel zenéje „félelmet és elképedést” kelt. Ferdinand partra lépése első pillanataitól kezdve úgy érzi, hogy a sziget „egy, már végigjárt labirintus”. Alonsóban a szigeten történt események ugyancsak az ember által végigjárt legkülönösebb útvesztő képét idézik fel.

Szinkronikus olvasatban az események közötti okozati kapcsolatok mintha meggyengülnének. Az összekülvésből (ötödik felvonás) „különös történet” lesz, mely egy „különös incidenssel” kezdődik, és a „dús, csodás tengeri elválkozás” (Ariel dala, első felvonás) úgy végződik, hogy a „különöst még különösebbé” változtatja. „Furcsa bágyadtság” lesz úrrá a hajótörötteken – majd „különös mormogás” ébreszti őket –, „különös muzsikát”, „különös hangokat” hallanak, „sajátos alakokat” látnak, és valami „különös tekintet” bénítja meg őket. Alonso attól fél, hogy Ferdinandot cápa nyelte el – és Trinculo Calibant valami „különös hálnak” nézi. Miranda elalszik és felébred a színpadon. Alonso és Gonzalo majdnem halálossá váló álmából ébrednek fel. A tengerészek halotti mély álomba zuhannak a hajóhíd alatt. Alvás, álom, ébredés variációi különleges gyakorisággal – negyvenkilencszer – fordulnak elő a dráma 2341 verssorában. Hasonlóságok és különbségek új kapcsolatai tárulnak fel az ismétlődések zenei olvasatában. Különböznek az emberek aszerint, hogyan horkolnak (második felvonás). És egyeznek álmaikban (harmadik felvonás). A gyilkosság kísértése olyan álom, amely felriaszta az alvásból. Sebastian Lady Macbethre emlékeztet, Miranda gyermekkori emlékei úgy térnek vissza, mint egy „elfelejtett” álom képei. Ferdinand, miután találkozik Mirandával a szigeten, nem tud többé különbséget tenni álom és valóság között. Caliban azt álmodja, hogy álmodik, és egy újabb álomra ébred (harmadik felvonás).

Robert Graves megjegyzése – „az igeidők látszólag logikátlan használata az időérzék tökéletes megszűnését, az idő felfüggesztését eredményezi” – fontos tényre hívja fel a figyelmet.

Ebben a felfüggesztett, kitartott időben a Miranda szemében „szellemként”, „isteni lényként” megjelenő Ferdinand egy hasonlatban egyenlővé lesz Calibannal (első felvonás). Ugyanakkor Mirandát, aki istennőnek tűnik Ferdinandnak, Caliban boszorkánynak mondja.

Az ellentéteknek ebben a szimmetrikus rendszerében Caliban és Miranda viszonya az első felvonásban épp az ellentéte Claribel (neve szinte Caliban anagrammája) látszólag lényegtelen történetének, akit akarat ellenére feleségül adnak Tunisz királyához. Ám e királyi házasság által végbevitt közvetítés az új és a régi világ között nem ismétlődik meg többé. Az ellentét, a szimmetria, a megfordítás és a helyettesítés szemantikus kódja nemcsak nyelvi szinten lelhető fel, hanem magukban a szerepekben is.

Haszontalan dolog, hogy rendezők és színészek *A viharban* a „jellemeket” kutassák. Ezt úgy kell játszani, mint egy Bach-fúgát, s a maga hangszerezéséhez a legszigorúbban ragaszkodva kell előadni. A fát cipelő Caliban megjelenése a második felvonás második jelenetében pontos megfelelője annak, amikor Ferdinand a következő felvonásban egy farönköt cipel. A rabszolgává „változtatott” Ferdinand, akárcsak Caliban, arra kényszerül, hogy nehéz rönköket vonszoljon a hátán. Ő a második lény Prospero ültetvényén, aki a „rönkök embere”.

Shakespeare gyakran magát a konfliktust is megduplázza. De Prospero, Ariel és Caliban történeteinek makacs, szinte gépies szimmetriája, Caliban és Fer-

dinand, továbbá Caliban és Miranda váratlan „egyenlővé válása” sokkal többet jelent jól megszerkesztett konfliktusoknál. A konfliktusok rendszere ugyanazoknak a nyelvi és színházi szimbólumoknak az ismétlődése révén a történelem egyetlen alapvető viszonyára redukálódik: a bebörtönző és bebörtönzött között létező átmeneti és oda-vissza változó viszonyra. A közös és egyetemes történelem mind a régi világban, mind az Újvilág ültetvényén realisztikus és misztikus módon mutatkozik meg, olyan jelenetekben, amelyek a tragédia, a *commedia dell'arte*, az opera seria és az opera buffa elemeiből származnak. „Börtön” és „szabadulás” a rabság és szabadság viszonyának és ellentétének nyelvi szimbólumai. Sycorax fogságba veti Arielt. Calibant megbünteti Prospero. Alonso, Antonio, Sebastian egymás után rabságba kerülnek. Arra várnak, hogy megszabaduljanak az ürülékkel teli tóból. Majd Ariel szabadítja ki, ő, aki rabságba is vetette őket. Ariel szabadítja ki Stefanót, Trinculót és a lázadó Calibant is. Ő maga, a tizenkét esztendőre rabságba vetett Ariel pedig azért könyörög Prosperónak, hogy újra szabad lehessen. Az hétszer igéri meg neki, mielőtt a dráma végén valóban szabaddá tenné.

Nostromo és a tengerészek számára a szabadság azt jelenti, hogy kiszabadulnak végre egy halálos lázálomból, amely csupa „sikoly, nyögések, bőgés, lánczörej”. A börtön, ahol naponta egyszer láthatja Mirandát, először úgy jelenik meg Ferdinand számára, mint maga a szabadság. Csak később ébred tudatára, hol is van. A rabság többé nem szabadság, és Ferdinand „szívének minden akaratával” eggyé akar válni Mirandával.

Shakespeare nem táplál illúziókat. A viharban ironikusan és keserűen idéződik meg a szabadság: a trónbitorló Antonio meggyőzi Sebastian, hogy királygyilkosság árán szerezze meg (hűbéri kötelekeitől való) megszabadulását. A darabban ott visszhangoznak más Shakespeare-művek sorai. Caliban kitörése szinte megismétli Brutus és az összeesküvők sorait Caesar megölése után. Ezen az amerikai ültetvényen a részeg Caliban és az alkirályi cím két trónkövetelője egy új Caesar-gyilkosságra (Prospero megölésére) készül. A vihar összes témája aztán megismétlődik az Epilógusban. A szimbólumok már szó szerint értendők: amikor A vihar Epilógusa véget ér, a színpad „puszta szigetté” válik, és amikor Prospero közvetlenül a közönséghez szól, a sziget üres színpaddá változik vissza.

A múlt prológus – a jövő pedig epilógus. Az előadás három órája a múlt és a jövő között játszódik. A Globe és a nyilvános színházak előadásai általában délután két órakor kezdődtek. A valóság illúziója az illúzió valóságává vált. Ebben a színházi időben, amely azonnal valódi idővé válik, a dráma múltja rögtön eggyé lesz a világ és a nézők múltjával: Aeneas utazásától egészen a Bermudák és Virginia telepeseiig. Az előadás végére pedig Prospero és a nézők jövője azonos lesz.

Visszatérnek a kulcsszavak: a „rabság”, a „szabadulás”, és összefoglaltatik bennük az egész történelem. De Prosperót az Epilógus 19–20. (a darab utolsó két) sorában újra foglyul ejti az előadás.

Éppúgy, mint a shakespeare-i komédiák „erdőségeinek” képzeletbeli órái, A vihar-előadás tényleges három órája is a metamorfózisok ideje, mely után a drámai

személyek és a nézők közösen visszatérnek a hétköznapi világba. Az akció – írja Northrop Frye – „látszat és valóság, lényeg és jelenség között mozog”. Ahogy eléri a való világot, a délibáb eltűnik. Az Epilógusra a sziget eltűnik, és csak az üres színpad marad. Ez az üres színpad az a valóságos hely, amelyről Melville azt írta volna, hogy bizonyos helyek nem találhatók meg semmilyen térképen. Nemcsak a színház ismétli a való világot – az egész világ a „Theatrum mundi” képe és tükröződése. „Színház az egész világ, és színész benne minden férfi és nő.”

A viharok csak színházi villámok másolatai. A szellemek léggé válnak a levegő finom rétegeiben, és minden egykori város, nyomot sem hagyva maga után, eltűnik a föld színéről, mint egy színházi előadásban. A nagy művészet, a csodák varázslata, a paradicsomi zene: mind színház és annak tükrözése. „Az egész glóbusz egy hatalmas színház” – egy olyan új purgatórium, ahol minden dolog megismétlődik, de meg nem tisztul. Prospero utolsó kudarca a színház tehetetlensége. A színház sem képes megváltoztatni a világot. A *vihar* tragikus vége valódi befejezése a tragédiának.

Giorgio Strehler: Munkanapló *A vihar*ról

Milyen mű, milyen szerző, milyen előadás lehetett volna magától értetődően alkalmasabb egy „Európa Színház” megnyitására, mint William Shakespeare és *A vihar*? Bár egy olasz színház, a milánói Piccolo Teatro előadásában, de olyan előadásban, amely megszületése első pillanatától fogva európai horizont felé tekintett, amely azzal a szándékkal jött létre, hogy megmutassa a színház emberi arcát. A színháznak azt a mindenkori misszióját, hogy kapcsolatot teremtsen földrészünk nyugtalan szívében élő emberek között.

Ezért vált hát számomra elkerülhetetlenné, hogy újra életre keltsem Shakespeare *A viharját*, melyet az 1978/1979-es évad során egyszer már színpadra vittem. A műnek szinte teljesen új előadását akartam megrendezni, jóllehet ez *A vihar* végül számtalan rezdülését a korábbi előadásból veszi át. Jó néhány szereplő megváltozott, remélem, néhány úrt sikerült kitöltenünk, az előző színpadra vitel kapcsán szerzett tapasztalatok és észrevételek is meghozták gyümölcsüket. Így azt mondhatom, hogy ez a mostani 1983-as *A vihar*-előadás az párizsi Odéon Európa Színház bemutatójára született, a mai nap gyermeke.

Ahogy Shakespeare *A viharjának* fénye egyre jobban bevilágítja, úgy válik számomra egyre világosabbá a téma, melyet az Európa Színház első évadja számára választottunk: a Színház – Illúzió – Hatalom hármassága. Én személy szerint úgy gondolom, *A vihar* világa valamiképpen mindig kapcsolódni fog ahhoz a dramaturgiához, amelyet az elkövetkezendő években színre viszünk akár az Európa Színházban, akár bármelyik más színházban, mert Shakespeare *A viharja* az európai színjátszás szíve, kiölhetetlen magja.

A vihar emberi és színházi történelmünk gyötrő, kínzó és káprázatos nyitánya. „Mert nagy bátorság, reményvesztett bátorság kell ahhoz, hogy ma újra életre



Luigi Ciminaghi felvétele

Giorgio Strehler próbán

keltsük *A vihart*. De talán éppen az ilyen tettekre van ma a legnagyobb szükség...”

Ezeket a sorokat *A vihar* próbáinak kezdetén írtam.

Most, miután megpróbáltuk újra életre kelteni, megerősíthetem az akkor írottakat. Megerősíthetem mindenekelőtt a belőlük sugárzó reménytelen fáradtságot és reménytelen bizalmat. Azt a bizalmat, azt az egyre inkább fogyó, de azért még mindig élő bizalmat, hogy ma a színház képes visszaadni egy emberi közösségnek azt, amit az már elveszíteni látszik: a létezés és az emberi együttélés értelmét.

A vihar 1978-as előadása olyan pillanatban született, amely számomra úgy tűnt, az apokalipszis minden jegyét magán viselte. Aldo Moro meggyilkolásának tragikus évada volt ez. De egy satnya, korcs apokalipszis volt, amelyben minden összezavarodik, minden kioltja, megsemmisíti magát: lázadás, kitervelt gyilkosság, politikai rituálé, és mindez félelmetes közömbösséggel körülvéve. A történelem nem maradt távol attól a helytől, ahol előadásunkat felépítettük. A történelem nap nap után pontosan érkezett és érkezik a színház zárt falai közé, Milánóban éppúgy, mint Párizsban, egy színpadi világra, ahol egy kis közösség egy nagy költő szavain dolgozik, hogy megfeleljék az álmokat és a metaforák s az álmok valóságát. Nem könnyű álmokat.

Képek, hangok, jelentések, amelyek éppen a körötünk zajló történelemmel ütközve mutatkoznak meg, mutatják fel, ma éppen úgy, mint akkor, a semmi tagadásának gesztusát, az értelem felbomlásával szembezálló kísérlet erejét.

Éppen ezért mindaz, ami a színen zajlik, a reménytelenség kikerülhetetlen telítettségével bírt és bír. *A vihar* „reménytelen mű”, a reménynélküliség költeménye, de ugyanakkor aktív, cselekvő mű, amely nem az emberhez méltó létezésről történő öngyilkos lemondás gesztusának, hanem a jobbá válásnak a kérdését teszi fel.

Egy csodálatos és sikertelen emberi szándék kudarca miatti minden emberi teret átható végső kiáltást.

A vihar a végső kérdéseket teszi fel az ember sorsáról, a történelemről, ellentmondásairól, költészetről és színházról. A színházról mint az élethez minden másnál közelebb álló parafrázisról. És *A vihar* most, hogy már utolsó sorait halljuk, nem keserű ízt hagy maga után bennünk, hanem a nyugalom és a mély fájdalom furcsa együttes érzését, alkonyi fényben állunk, és szeretnénk, hogy minden újraszülessék a terem első napjának fényében, mert mély fájdalom kínoz bennünket, látva az emberi sorsot, amely olyan nehezen lel módot arra, hogy az emberért, de ne az ember ellen menjen végbe. Mégis *A vihar*, amikor végleg bezárul előttünk varázsos kapuja, a kifosztottság legmélyebb pontján ráébreszt bennünket annak a tudatára, hogy csak az emberi meghódítása, magunkévá tétele – ami nem egyszerűen könnyörület, igazság vagy együttérzés, hanem az emberi realitás elfogadása, olyanként, amilyen, túl az édes utópián, túl a nagy tervek színes filmjén, a kemény gonosz valóság –, csak

ennek a realitásnak az elfogadása segítheti igazán az embert, hogy a világot a kezébe vegye, nem azért, hogy elpusztítsa vagy meggyalázza, mint ahogy ezt, úgy tűnik, az ember történetének minden éles meredélyén megteszi.

A vihar egyre inkább úgy jelenik meg számunkra – túl minden más értelmezésén (politika, történelem, művészet, színház), melyekkel bőségesen el vagyunk látva –, mint a tudat útja, mint Prospero útja a „valóság meghódítása” felé, tehát mint a tudat fáradságos útja, a mi tudatunk, a játékos és nézők tudatának fáradságos útja.

De mindezen túl *A vihar* a színházról szóló nagy példabeszéd is. Az életre, a történelemre vonatkozó végső kérdések mellett Shakespeare a színjátszás sorsa felől is kérdez; vagyis hogyan és miért csinálunk mi színházat – mi, a színpad emberei, és miről kell, illetve lehet színházat csinálni.

Így hát, mint színházi munkát végzőket, saját személyünkben érint bennünket *A vihar*, ezért úgy kellett megcsinálnunk ezt az előadást, hogy több legyen egy előadásnál, hiszen szinte belekényszerített bennünket, hogy mindenünket neki adjuk. Ezért kellett ebben a négy órában valami módon összesűrítenünk egész eddigi történelmünket, egész jelenünket és mindazt a jövőt, amit sikerült kivennünk az előttünk kavargó sötétségből.

Most még inkább, mint eddig bármikor, egy olyan előadást nyújtunk át a közönségnek, amely a maga határaival bár, a maga fatális befejezetlenségében, az emberi létezés mélységeit kutatja, és ami más, mint egy bevégezhetetlen kísérlet, még akkor is, ha – mint minden valódi kísérletnek – befejezett formával, látható és ellenőrizhető eredménnyel kell bírnia. De a mi előadásunk olyan előadás, amely több kérdést vet fel, mint amennyi választ adhat.

Ez a színházi meditáció az ember teljes személyiségét oly döbbenetes totalitásba vonja be, melynek ereje bennünket sem hagyott érintetlenül. Meggyötört minket. Már csak az a kérdés marad hátra, vajon milyen visszhangot váltanak ki a nézőben ennek a költői műnek rettenetes akkordjai, amely mű számomra egyike az emberi szellem által létrehozott legnagyobb alkotásoknak... Mennyire sikerülhetett tenünk valamit, hogy *A vihar*al megváltozzék valami a világban, mint ahogy *A vihar* megváltoztatta azokat az embereket, akik végigélték a színpadon és a nézőtérben. Mindig olyan színházat próbáltunk csinálni, illúziók nélkül, de hittel, amely változtatni akar a világon. Soha nem éreztük még ennyire – mint most *A vihar*ban – mesterségünk tévelygő, reménytelen, dicsőséges felelősségét.

MINDKÉT ÍRÁST FORDÍTOTTA: POLÁKOVITS NÁNDOR

Az *Aeneis*-részletet Lakatos István, az *Odüsszeia*-részletet Devecseri Gábor fordította.

Iulia Popovici

Függetlenül, Romániában

Romániában a színház 1989-ig a kulturális ellenállás fontos tényezője volt, utána azonban, ahogy más országokban is, súlyosan visszaesett a népszerűsége. '89-ig pusztán a repertoárszínházak hatalmas hálózata működött, semmiféle underground vagy szamizdat jellegű színház nem volt; az antikommunista megmozdulások semmi „színházit” nem hozhattak létre, '89 után viszont a színpadokon látható metaforikus lázadás hirtelen idejétműltnek bizonyult. A színházi világ válasza az új helyzetre Romániában az volt, hogy jelentős számú magántársulat jött létre ismert színészek – mint például Dorina Lazăr, akkoriban az Odeon Színház vezetője vagy Valeria Seciu, ismert drámai színésznő – vezetésével, akik ilyen módon akarták megújítani magukat. Ezek évenként turnéztak az országban mindenféle improvizált helyszíneken, de előbb-utóbb mind megroppantak pénzügyileg, a színészek pedig visszamentek eredeti társulatukhoz. Ezután egy évtizednyi küzdelem következett az intézményes létért és egy olyan színházi út keresése, amelynek van társadalmi relevanciája.

A független színházi szcéna Romániában a 2000–2002-es évek táján jött létre, a gazdasági növekedés korában, szoros összefüggésben egy olyan nemzedékkel, amely kísérletezni akart, és a maga útját járni (ami egy közszínházban meglehetősen nehéz). Intézményi szempontból Romániában a független kulturális szektor nem strukturált; a társulatok, csapatok alapításának nincs törvényi háttere, a szervezetek közt kevés az együttműködés, nincsenek országos szintű hálózatok, ami miatt meglehetősen nehéz feladat egy áttekinthető térkép megrajzolása. Románia szponzori törvénye enyhén szólva is kevésbé előnyös, emiatt az előadó-művészeti csoportok magántámogatása inkább kivétel (ahogy a színház sem vonzó befektetés a kereskedelmi vállalkozások számára egy olyan országban, ahol meglehetősen sok megoldandó társadalmi feladat van), így mindenki közpénz-támogatásra és nemzetközi pályázatokra épít – mindkettő eltűnőben van.¹

2012-ben a Független Szektor Koalíciója kutatása szerint (ez egy *think-tank*, amelyet a független előadó-művészeti és képzőművészeti szervezetek hoztak

létre) a kultúra közpénzből való támogatásának 99,95 százalékát közintézmények számára biztosították, míg projekt-alapokra, ahova a függetlenek pályázhatnak (és amelyek nem működési vagy többéves támogatások, hiszen ilyen egyszerűen nem létezik Romániában) összesen 0,05 százalékát. 2014-ben érvénybe lép egy törvény, amely közvetlenül a Kulturális Minisztériumhoz utalja a Román Szerencsejáték bevételeit, amelyet korábban a Román Kulturális Alap (FCN) kapott, ami azt jelenti, hogy a független projektek támogatása tovább csökkenhet, mivel az FCN költségvetésének több mint felét eddig a Szerencsejáték bevétele tette ki, és nem tudni, hogy a minisztérium a jövőben is ilyen célokra fogja-e kihelyezni ezeket a pénzeket.

Művészi szempontból az elmúlt tíz év legérdekesebb jelenségei a közösségi művészet, a társadalmilag elkötelezett alkotások és a politikai színház, valamint a dokumentarista és helyspecifikus előadások megjelenése. De természetesen a függetlenség fogalmának definíciója továbbra is vita tárgya, hiszen keveredik benne a gazdasági-működési státusz (a rendszeres állami működési támogatás hiánya) és a művészi önmeghatározás (a számtalan színházi nyelv, amelyeket a művészek, a társulatok, a befogadók helyek magukénak vallanak). Alapvetően – mondjuk így – ez egy ideológia vita az alábbi szereplők közt: magánszínházak (amelyek általában *mainstream*, alacsony költségvetésű és széles közönségnek szóló darabokat hoznak létre), kommersz (ismert színészeket felvonultató előadások magas jegyárakkal, amelyek szándékuk szerint „kiegészítik” a közszínházak kínálatát, vagy éppen előadásokat kínálnak olyan városokban, ahol nincs színház) és az „alternatív” független színház (amely bizonyos típusú munkakapcsolatot feltételez az alkotók között, továbbá bizonyos területek esztétikai, társadalmi vizsgálatát).

Romániában a függetlenség kérdéséhez hozzátartozik az is, hogy miről is beszélünk valójában. Művészekről, akik bizonyos esztétikát, munkamódszert képviselnek, mint például Gianina Cărbunariu, aki nemrég a szebeni Radu Stanca Nemzeti Színházban hozott létre előadást, a korábbi, független produkciókban alkalmazott módszerével tökéletesen azonos módon? Vagy önálló, projektpénzekből született előadásokról, amelyeket aztán repertoárrendszerben játszanak többé-kevésbé közszínházakban (tipikusan ilyenek a Yorick Stúdió Székely Csaba darabjaiból létrehozott produkciói, melyeket a Marosvásárhelyi Nemzetiben játszanak)? Vagy esetleg bizonyos színházakról, mint például a Teatrul LUNI a Green Hoursban, a kolozs-

¹ A Kulturális Minisztérium költségvetése (amely általában is tükrözi a kultúra finanszírozását Romániában) folyamatosan és jelentősen nőtt 2010-ig, amikor azonban gyakorlatilag a felére csökkentették (tkp. 42 százalékos csökkenés volt), a 2006-os értékre süllyesztve vissza. Ezzel együtt a román lej értéke is erőteljesen csökkent az euróhoz képest, az infláció jelentős volt, így a kulturális költségvetés zuhanása még jelentősebb.



vári Ecsetgyár, amelyek inkább befogadóhelyek, mint projektszínházak? Vagy mindezekről egyszerre? Mint-hogy a válasz bonyolult, vagy majdhogynem lehetetlen, a román független szcéna olyan művészekből áll, akik tudnak ezzel a szcénával azonosulni, bár ez egy évtized után is még mindig afféle *one-man show*-hoz hasonlít: emberek, hátizsákkal a hátukon, akik ott hintik el a munkamódszer igéjét, ahol nyitott fülekre találunk (mivel Gianina Cărbunariunak nincs társulata vagy saját játszóhelye, legutóbbi előadása egy európai

projekt részeként jött létre, a 2000–2004-ben általa alapított dramAcum művészcsoport és egy művészsínház, az Odeon között). A színpad és a bár vagy galéria funkcióval egybekötött tereknek új identitást kell találniuk, hogy túléljenek. Szinte paradox módon mégis megjelennek új terek, mint Iași-ban a Teatrul Fix, amely Vásárhelyről Moldvába visszatért művészekből jött létre, akik ott tanult munkamódszereket hintenek el.

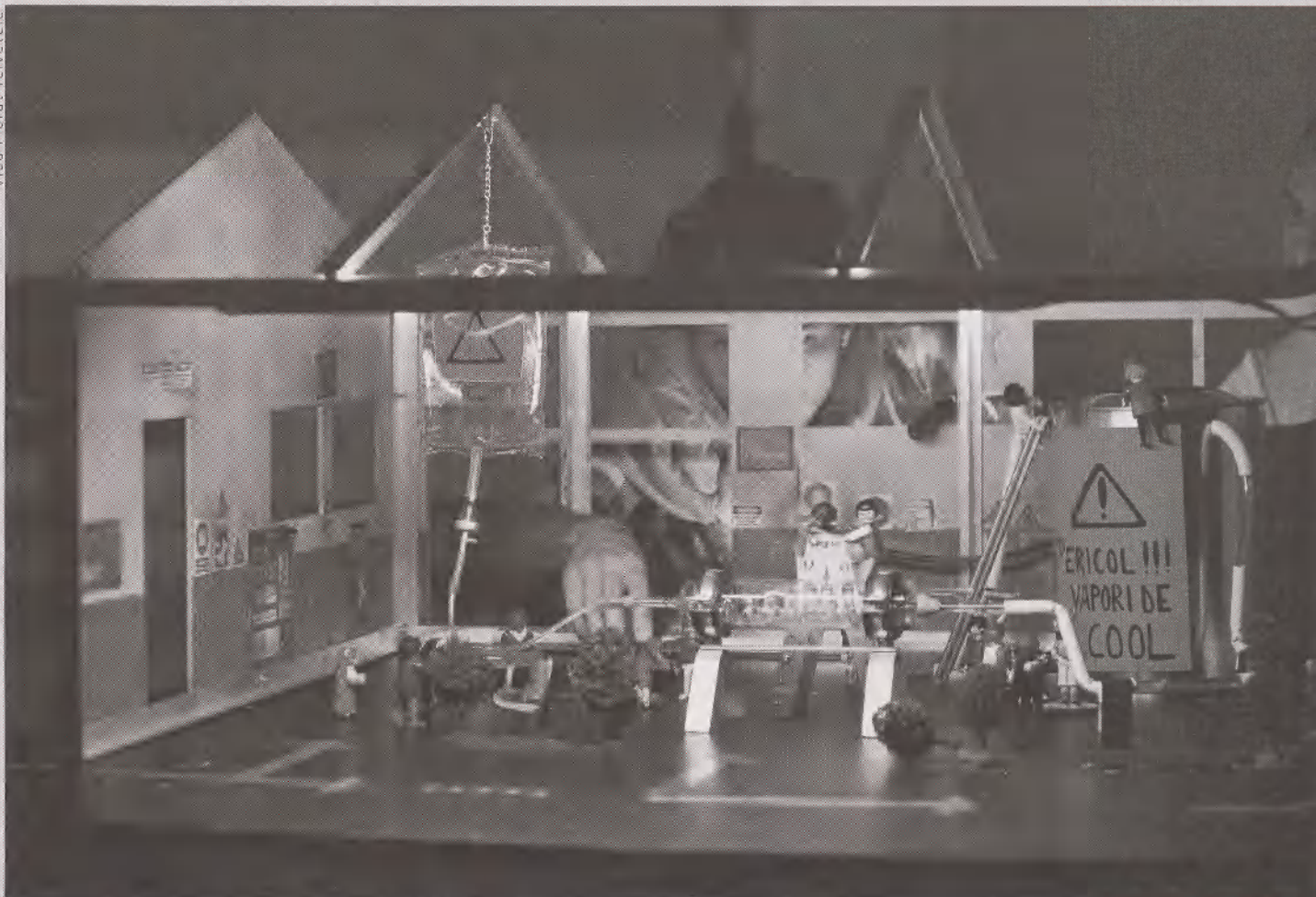
Marosvásárhely a legkevésbé tipikus központ a független területen, attól kezdve, hogy van egy románul játszó független színháza, a Teatru 74 és egy magyar, a Yorick Stúdió, mindkettő a város által adományozott épületekben működik; van még egy további projektszínház, az Ariel Underground, amely a kortárs drámára összpontosít, és a város bábszínházának része (általában is kijelenthető, hogy Vásárhely a kortárs drámaírás romániai központja). A Teatru 74 a színművészeti egyetem és a vásárhelyi Román Nemzeti társulatából áll, míg a Yorick a Ma-



BALRA: Alexandra Pirici és
Manuel Pelmuș projektje

LENT: Munka 2.0

Wlad Florin felvétele





gyar Nemzetiben foglalkoztatott színészekből jött létre, akik új utakat akartak keresni, de ki vannak szolgáltatva a magyarul játszó színészek piacának (kénytelenek kőszínházakban dolgozni, hiszen Romániában ma nincsenek magyarul játszó független színészek).

Ezért a romániai szinten abszolút kivételes együttműködés a Yorick és a vásárhelyi Nemzeti között valószínű modellként működhetne az egész országban: ha a román független színházak a kőszínházak előszobái (vagy azért, mert ennek tartják magukat, vagy azért, mert a kettő összeférhetetlen), a Yorick Stúdió a Nemzeti számára olyan hely, ahol saját esztétikai határait és főleg tematikai határait feszegetheti, ezért egyszerre ugródeszka és szelektív átvételi lehetőség.

Mivel Székely Csaba darabjainak (*Bányavirág*, *Bányavakság*) a magyar közösséggel szemben kritikus hangja független színpadokon szólalt meg, ez biztonsági hálóként szolgált a kőszínház számára, amely nem szólaltathat meg nyíltan bizonyos érzékeny témákat. A Nemzeti Színház igazgatóváltása, amely egy attitűd- és repertoárváltozást is hozott, a két színház esztétikai közeledésével a Yorick – Gianina Cărbunariu 20/20 című darabjától kezdve az interkulturalitásra épülő – filozófiájának újragondolását hozhatná magával.

Romániában jelenleg négy-öt olyan fesztivál vagy platform működik, amely kizárólag a független színház és tánc fóruma.² Ilyen az Undercloud Fesztivál, a Független Színházi Tánc platform az eXplore táncfesztivál keretei között Bukarestben, az aradi Underground Fesztivál (amiből az Új Színházi Fesztivál lett) és a kolozsvári Temps d'Images független előadóművészeti szemle. Mindegyik a maga módján értelmezi a függetlenséget, némelyik együttműködik repertoárszínházakkal; közös bennük, hogy elkötelezettek a (nem feltétlenül román nyelvű) kortárs szövegek, a fiatal vagy nem mainstream színészekkel való együttműködés és számukra új területek feltérképezése iránt, jelentős színészek rendezői próbálkozásait és a szereplők számát, a díszletet és színpadi igényeket tekintve minimalista előadásokat mutatnak be.

² Megjegyzendő, hogy a tánc szinte kizárólag független; a színházak és a tánc – és esetleg a vizuális művészetek – kapcsolata nagyon friss jelenség. A 2013-as Velencei Biennálén Romániát két táncos-performer művész, Alexandra Pirici és Manuel Pelmus képviselte *An Immortal Retrospective of the Venice Biennale* című projektjével.

Az említett fesztiválokon rendszerint azonban csak utolsó szempont magának a létrehozónak a független státusa, a színházi nyelv, a témák kísérleti jellege vagy bizonyos helyszínek teatralizálása (mint például a két bukaresti lakásszínház, Jean Lorin Sterian író interdiszciplináris projektje, valamint a Teatrul de Sufragerie, de amúgy ez a műfaj fájón hiányzik), továbbá az eredeti produkciós létmódok vagy munkamódszerek (a *divided theater*, azaz közösségi színház, vagy a széles értelemben vett közösségi alkotások és a repertoár-független együttműködések), a társadalmi, politikai relevancia kérdése. Egyértelmű tehát, hogy ami függetlenként határozza meg magát, szorosan együtt él a kőszínházakkal, és főként ugyanazt a közönséget célozza meg.

A román független színház legtermékenyebb ága a dokumentarista munkamódszeren alapuló produkciós elv, ilyenek Gianina Cărbunariu dokufikciós munkái, Bogdan Georgescu közösségi színháza, az Anne Deavere Smith verbatim módszerén alapuló előadások, melyeket David Schwartz és Mihaela Michailov hoznak létre. Új terület a performatív installációk és a performanszok, amelyekben a nézők közvetlen aktív résztvevők; ezt a műfajt műveli az utóbbi két évben Ioana Păun az Ecsetgyárban bemutatott *Munka 2.0* című darabja, amelyben a munkaviszonyokat és a munka szerepét vizsgálta. Valamint szintén új jelenség a vitaszínház (tárgyalás-színház) jelensége, például Catinca Drăgănescu *Agresszív középszer* című darabja, a maga frissen felbukkanó hangjával (őt az arénaszínház társadalmi-politikai vetülete érdekli), továbbá a kortárs dráma (még gyenge, de új jelenség), melyek közül valószínűleg az Elise Wilké a legmarkánsabb hang.

Van azonban a román színházi szcénának egy kevésbé látható és nem esztétikai vetülete is, amely talán forradalmasíthatja a független előadó-művészeti területet: a kőszínházak együttműködési hajlandósága a függetlenekkel. A vásárhelyi Nemzeti, a bukaresti Odeon és a Foarte Mic, valamint maguk a függetlenek is egyre nyitottabbak a közösködéssre, minthogy a pénzügyi források egyre gyérülnek. Valamit mindenki nyerhet majd – a technikai működés biztonságát a függetlenek, egy új ihletforrást a kőszínházak –, valami pedig majd elvész. Akárhogy is, holnap már máshogy fog festeni a román független szcéna.

FORDÍTOTTA: TOMPA ANDREA

ÉLET ÉS
IRODALOM

IRODALMI ÉS POLITIKAI HETILAP

**MINDEN
PÉNTEKEN!**

**KERESSE A HÍRLAPÁRUSOKNÁL
VAGY FIZESSEN ELŐ!**

Kedvezményes éves előfizetési díj 18.000 Ft

Megrendelhető a szerkesztőségben:

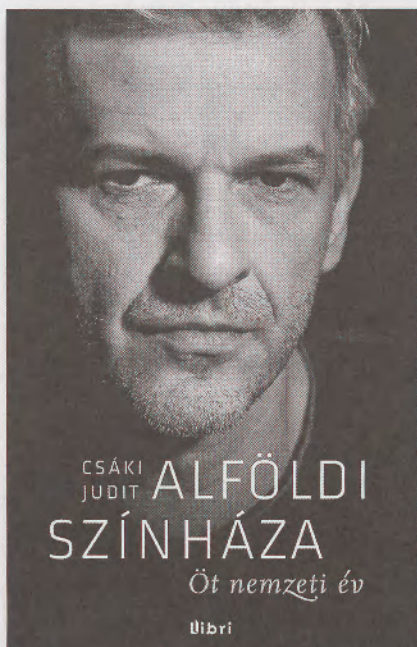
1089 Budapest, Rezső tér 15.

Tel: 06-1 210-5149, 210-5159

Fax: 303-9241; e-mail: lapterjesztes@es.hu

Nánay István

Ilyen (is) volt



Az *Öt nemzeti év* alcímű kötet bevallottan és felvállaltan szubjektív mű, ugyanakkor tényszerű krónika is, és végső soron kordokumentum.

Csáki Judit nem titkolja, hogy közel áll hozzá az a színház, amelyet Alföldi Róbert művel, sőt, azt sem, hogy baráti kapcsolat van ketjük között. Ez alapvetően meghatározza a könyv hangvételét, a szerző érzelmi fűtöttségét, ami azonban nem homályosítja el az Alföldi-korszak kritikai vizsgálatát. Csáki nem *felülnézetből* szemléli a Nemzeti Színház legutóbbi öt évét, hanem a 2013-as, előre eldöntött kimenetelű igazgatóváltás pillanatától *visszanézve* idézi fel a vizsgált időszak történéseit. Ez a nézőpont eleve kijelöli a szerzőnek tárgyhoz való viszonyát, hiszen a 2012/13-as évad akarva-akaratlanul a búcsú jegyében zajlott, s ez a búcsú nemcsak a produkciókra, a társulat életére és a befogadók reakciójára hatott, hanem a visszatekintés is ebből az attitűdből fogalmazódik.

A 176 éves Nemzeti Színház viharos történelmében öt év nagyon kicsi hányad (3 százalék sincs), de e történelem csupa öt meg tíz évekből, Paulay Ede, Hevesi Sándor, Németh Antal, Major Tamás, Szé-

kely-Zsámbéki s mások korszakából áll össze, tehát mindegyik szakasz formálta azt a képet, amely összességében e nemzeti intézményünket jelenti és jellemzi. Természetesen Alföldi Róberté is hozzátett e képhez, s nem is keveset. Mindenekelőtt azzal, hogy markáns műsorpolitikájával, korszerű fogalmazásmódjával határozottan állást foglalt abban az Európaszerte folyó diskurzusban, amely a nemzeti színházak jelenkori kulturális, ideológiai és társadalmi helyéről, szerepéről és feladatairól folyik. Vannak országok, ahol e polémia kizárólag művészi síkon zajlik, s vannak, ahol e kérdések mélyreható ideológiai és politikai színezetet kapnak. Tudjuk, ez utóbbi jellemző Magyarországra is, ahol a Nemzeti Színház ügye – megalakulásától kezdve, sőt, már azt megelőzően is – egyben politikai ügy is.

Soha nem elsősorban színházi szempontok határozták és határozzák meg, hogy mikor és hol épüljön vagy ne épüljön épület a Nemzeti hajlékú, hogy az milyen stílusú és felszereltségű legyen, hogy milyen mértékben szolgáljon esztétikai, illetve reprezentatív célokat, hogy ki álljon az élén, hogy milyen legyen a műsora meg a stílusa... Természetesen 2008-ban, Alföldi Róbert kinevezésekor sem pusztán esztétikai megfontolások vezették a döntéshozókat, de a leendő igazgató nem árult zsákba-macskát, pályázatából nem a megfelelni akarást, hanem az öntörvényű színházcsinálás szándékát és lehetséges útjait lehetett kiolvasni.

Alföldi öt nemzeti színház-as éve végül is a szó legigazabb és legmélyebb értelmében nemzeti év volt (ahogy Csáki könyvének alcíme is pontosan jelzi), azaz megmutatta, hogy a XXI. században mi lehet az ország első színházának nevében a „nemzeti” jelző értelme. Abban az örök vitában, hogy a Nemzeti Színház a múlt értékeinek hagyománytisztelő, muzeális megőrzője legyen-e, avagy gondolatilag és művészileg friss, aktuális, provokatív élményeket nyújtó agora, Alföldi az utóbbit képviselte, s ezt a színház-típust igyekezett megvalósítani.

Mint minden színház, Alföldi

Nemzetije is bemutatott nagyszerű, jó és kevésbé sikerült előadásokat, de még ez utóbbiak esetében is lehetett tudni vagy érezni, hogy mi indokolta műsorra tűzésüket, a drámák kapcsán milyen probléma foglalkoztatta az alkotókat. Egyetlen premierre sem emlékszem, amelynél azt éreztem volna: a színház csupán letudott egy feladatot. Minden előadásban olyan kérdések fogalmazódtak meg, amelyek akár klasszikusok újraértelmezésekor, akár kortárs magyar vagy külföldi drámák bemutatásakor nagyon határozottan a mi mai életünkre vonatkoztak. Ez nemcsak a darabok kiválasztásából következett, hanem mindenekelőtt a művek színre állításának módjából, a problémaközpontú rendezői megközelítésből, a kérdésfeltevésekkel azonosulni tudó társulat magas szintű interpretálásából.

Alföldi színházában kortársiak lettek nemzeti klasszikusaink, kitágult a kanonizált nemzeti dráma-irodalmunk köre, közünk lett Hamlethoz, Versinyinhez, Johannához vagy Oresztészhez, de éppen úgy az *Angyalok Amerikában* másságukat különbözőképpen megélt szereplőikhez, a *Mephisto* színészéhez, a *Bányavirág* alkoholistáihoz. Színpadot kapott Esterházy Péter, Térey János, Závada Pál, de többek között Agota Kristof, Tábori György, Botho Strauss, Heiner Müller, John Osborne is, s olyan emblematiszus előadások születtek, mint a *Vadászjelenetek Alsó-Bajorországból* vagy az *Egyszer élünk*.

Mindez olyan politikai közegben született meg, amelyben a kormányzó párt és a szélsőségesek folyamatos nyomás alatt tartották a színházat s igazgatóját. Ennek ellenére – vagy éppen ezért is – a színháznak erős és nagy törzsközönsége alakult ki, amelynek jelentős része fiatalokból állt, tehát Alföldiék meg tudták szólítani a kőszínházat többnyire elkerülő ifjúságot is.

Csáki Judit ezt a korszakot mutatja be, úgy – miként a bevezetőben írja –, „ahogy én láttam, persze: kritikusként, színházi szakmabeliként, nézőként, magánemberként”. Jó érzéssel akkor jelentette meg visszaemlékezését, amikor a téma nagyon is benne van a levegőben, hiszen alig pár hét telt el

a könyvbemutató és a színházátadás között. Még mindenki – színészekben, közreműködőkben, munkatársakban éppen úgy, mint a rajongó nézőkben – ott élt az utolsó szezon sok bemutatójának, a repertoárdarabok zajos sikerű búcsúelőadásának, megannyi kísérőrendezvénynek az emléke, s a fájdalom, hogy egy elkezdett folyamat kiteljesedésének esélye elveszett.

Nehéz meghatározni a kötet műfaját, hiszen egyszerre szubjektív krónika és beszélgetések sora, nem mellékesen gazdag adatgyűjtemény (a bemutatók teljes adattára mellett a színház gazdálkodási mutatói, a befogadott vendéjátékoknak és a társulat vendégszerepléseinek jegyzéke, a szövegkönyvek, kiállítások s egyéb események lajstroma található a kötet végén lévő függelékben, amely Gálos Orsolya munkája).

Csáki Judit kronologikus rendben idézi fel az egyes évadokat, elsősorban saját emlékeire támaszkodva, ugyanakkor az előadások kritikai fogadtatásából is bőségesen tallózva. Az évad-összefoglalók során egyszerre szól Alföldi és a színház munkájáról, teljesítményéről, s megállapításait hol megerősíti, hol vitatja maga az egyik főszereplő, Alföldi Róbert, akinek utólagos kritikus-önkritikus kommentárjai, meghatott megjegyzései dramaturgiai struktúrát adnak a fejezeteknek. A szigorúan vett évad-beszámolók mellett a fejezetekben egy vagy több interjú, illetve egy-egy átfogóbb problémakör kifejtésére tett kísérlet is található.

A társulat jó néhány meghatározó színésze (Bánfalvi Eszter, Básti Juli, Blaskó Péter, László Zsolt, Mol-

nár Piroska, Rába Roland, Stohl András, Udvaros Dorottya) mellett Csáki beszélgetett Mohácsi Jánossal – mindenekelőtt az *Egyszer élünk* apropóján, amelynek külön alfejezetet is szán, s amelyet nemcsak Alföldi, hanem a rendező is bejegyzésekkel lát el –, illetve Závada Pállal is. Az interjúk során az a folyamat, amelyet Csáki a maga szemszögéből láttat, más megvilágításban is látható, amikor a színészek felidéznek az Alföldi-éra kezdeti hónapjainak sűrűlódásait, félelmeit és reményeit, majd a közös munkák élményeit s a búcsú, az ötéves korszak lezárásának traumáit, amelyre a szerző a beszélgetéseket rendre kifuttatja.

A szezonok köré épülő fejezetekben olyan témakörökről is szó esik, mint a társulatépítés, a más-ság, illetve a meztelenség megjelenése a színpadon, a 2010. december 1-jei jobbikos tüntetés és az ezzel szemben szerveződött ellentüntetés, s ezzel kapcsolatban az igazgatót ért vádak, valamint az igazgatóváltás s annak körülményei.

Az utolsó fejezet címe a *Nemzeti dráma*, s ebben a három, nemzeti klasszikusnak tekintett drámánk előadásáról külön is szól a szerző. Ehhez az összefoglalóhoz két olyan személlyel, Ascher Tamással és Koltai Tamással folytatott beszélgetés társul, akik külső szemlélői voltak az öt nemzeti évnek. Igen tanulságos összevetni az általuk elmondottakat a kötet egészében olvasottakkal, és számba venni, miben egyezik és tér el véleményük egymástól is, Csákiétól és a társulat tagjaiétól is. S azokétól is, akiket Csáki Judit még a Nemzetiből, illetve annak vonzásköréből meg-

szólaltat (Nádasdy Ádám, Esterházy Péter, Makranczi Zalán, Znamenák István, Vörös Róbert, Gálos Orsolya, valamint Jászay Tamás és Pethő Tibor kritikusok, illetve Hajzer Éva néző). A kötetet egy Alföldi Róbert-interjú zárja, amely már a kulcsleadás után, a kézirat nyomdába kerülése előtt készült, kiteljesítve a társulat- és színházalakítás megszakadása miatti fájdalmat feldolgozó rendező és a továbblépés munkamániájába menekülő ember portréját.

Csáki Judit a bevezetőben is, később is hangsúlyozza: az a kép, amely a könyvből kirajzolódik, nem e rövid korszak objektív lenyomata – ehhez az eltelt idő kevés is, hisz még nem lehet kellő rálátásunk Alföldi öt évre –, hanem az ő komplex, magánemberien szubjektív és kritikusan objektív benyomásainak összessége. Ő ilyennek látta Alföldi színházát. Mások részleteiben, hangsúlyaiban nem feltétlen ugyanígy látták-látják. Az is lehet, hogy összességében sem. Ennek az öt évnek a súlyát, jelentőségét igazából csak az utókor, a színház-történet fogja kijelölni. Ehhez fontos adalék lehet ez a kötet, amely ma is, a későbbiekben is segít felidézni előadásokat, pillanatokat, hangulatokat, színházi-rendezői megoldásokat, azok társadalmi, ideológiai és politikai háttérét és következményeit, s ezáltal válik majd a kollektív emlékezet részévé.

Csáki Judit: *Alföldi színháza*.

Budapest, Libri Kiadó,
2013, 426 oldal

Kárpáti Péter

ULTONIA

Tonelli Sándor azonos című szociográfiájából kiindulva

Nyitány: recsegés, reszelés, zakatolás, csikorgás, füst.

Kigyózó sor a parton. Döbbenet, hitetlenkedve bámulják az irdatlan hajót. Mit látunk belőle? Egy falat, semmit. A citromhéjjal felszórt, mocsos fedélköz egy darabját. Csövek, kötelek, csapóajtó, egy árbocrúd, ládák. A partról egy palló vezet föl a fedélzetre. És a palló alján, egy asztalnál egy osztrák–magyar vámtiszt ül, és egy orvos. Útlevel- és szemvizsgálat. Az emberek egyenként odalépnek, odaadják a papírokat, az orvos belebámul az arcukba, felhúzza a szemhéjukat, ők kidülesztik, forgatják a szemüket, az orvos bólint: mehet. A tiszt visszaadja a papírokat, és a kíváncsi földmész a pallón. Jöhet a következő. Aztán a következő. Mindegyik úgy lép föl a vékony, korhadt pallón, mint a primadonnalepcsőn. Mintha ő lenne az egyetlen szereplője ennek a történetnek. Ha lassan megy a főszereplő, hátulról meglöki. A főszereplő fölé a fedélzetre, téblábol, visszanéz rá: a parton ücsörgő itt maradókra. Leteszi a csomagját, fölveszi, arébb megy, leteszi, angol matrózok ládákat vonszolnak és üvöltöznek: mit lábatlankodik, takarodjon le a csapóajtón, vigye az útból a kibaszott cökmőjait. A főhős riadtan menekül a csapóajtón keresztül a hajófenékre, és eltűnik a szemünk elől örökre. De már új utasok végeztek az útlevel- és szemvizsgálaton. Libasorban jönnek a főszereplők, az olasz pincér cukros mandulát tukmál rájuk, szemenként tíz fillérért, tengeribetegség ellen. Egy fiú a korlátnál kalimpál, egy asszony lekiabál a nézők közt valakinek. Nagyon messze vannak. Utolsó, semmitmondó, nagyon fontos üzenetek: kit csókoltatnak és kit nem, melyik kutyára vigyázzunk, és melyik lucernát ne adjuk el. De az angol matrózok már jönnek, és lelökösik őket a hajófenékre. Gyorsított.

Megint újak jönnek, és állnak sorba az útlevel- és szemvizsgálat előtt. Az a színész, aki az előbb mini hetyke fiú érkezett, most kövér sváb paraszt – furán kosztűmös az egész –, pokoli divatbemutató. Jönnek mindenféle titarkép- és viseletben, egyik rongyosan, másik felpántlikázva, van, aki öltönyben, másik amerikai munkásoverallban, az egyik három nagykabátban, a másik pudlival. Van, aki összehajtott tolokocsit hoz, a másik ikercsecsemőt. De amikor felér a fedélzetre, mindegyik megáll és visszanéz. Hollywoodi búcsúpillanat. Variációk búcsúra: szorongva, romantikusan, szégyellősen, hűledézve, tépelődve, vigyorogva, széjbőgve, elmélázva, szűkülve, magabiztosan, boldogan, megbotolva... De mindegyiknek ugyanaz a vége: a tagbaszakadt legények is, akik otthon, a falujukban egy rossz szóra ültöttek volna, most mint a birkák bújnak a hajófenékre az angol matrózok elől.

És még mindig újak jönnek. Lassan elmaradnak az átváltások is. Mindenki egyforma szürke. Van, aki ötször-hatszor is felnyomakodik a lépcsőn, hogy végre igazán fönt legyen.

Közben az árbocmester felvonja az angol, majd a magyar zászlót, az útlevel- és szemvizsgálatnál már bontják az asztalokat. Még néhány elkészett utas. Megváltozik a hajómotor hangja: mélyebb, fenyegetőbb. A matrózok észrevétlenül tűnnek el a fedélzetről, már nem kergetik le az utasokat. Az utolsó érkezők a korlátnál tülekednek, mindent akarnak látni. Pukkan a kémény, mindent beborít a füst, valahol csikorgva bevonják a darut, valahol zakatol a hajókerék, bevonják a pallót, valahol csörög a lánc, felhúzzák a vasmacsskát. Egy elkészett utas rohan, kiabál, hadonászik, de senki se hederít rá. Kigyulladnak az árboccon a színes fénycsövek. A hajótűlök bömböl. Néhány éles sivítás, dörrenés – mindenki egyszerre mozdul, van, aki elveszti az egyensúlyát, egy asszony térdre esik, sikít, Rudi felmászik egy ládára, billeg, mintha részeg lenne, virággal díszített kalapban van, papírokat ráncigál elő, és a hajókürtöt, zúgást, locsogást tülkibámulva szónokolni kezd

RUDI Isten veled, kinek hazája már! Isten veled, kedves magyar határ! Szent földeden letérdepel fiad! Borús szeméből sűrű könny fakad!

Van, aki tapsol, más lepissszegi

Drámamellékletünk kényszerű anyagi okok miatt 2011-ben megszűnt. A közelmúltban online-kiadásunk (www.szhaz.net) felújította az új szövegek publikálását. Kárpáti Péter frissen elkészült darabjának mostani közlése rendkívüli, egyszeri alkalom.

Nem méltán sírhatnánk mi is a költővel?

(rázendít) Bözsi, ne sírjon, Bözsikém drága – De igen! És miért?

Felejtsem e-e-el!

Azért, mert most elhagyjuk azt a hazát, amelyben születtünk, és amelyben bölcsőnk ringott, és amelyben édesanyánk édes tejt szoptuk!

Tapsvihar

BESZÓLÁSOK – Úgy van!
– Jól beszél!
– Visz-sza! Visz-sza!
– Ki kell dobni!

RUDI Mi, kik messzi tengeren éljük napjainkat...

TENOR Ilyen az élet, Bözsikém drága, búcsúzni ke-e-ell!

Beszáll egy rekedt bariton is a Rákóczi indulóval

BARITON Vakpali, Vakpali mindent lát,
Szemüvegen át, kutya valagát!
RUDI ...éljük napjainkat, aggódva lessük sorsodat, elér-e a partra, vagy elszüljed, mint annyi sok nemes kebel...

TENOR Maga a legszebb emlék életembe –

BARITON Tarararararararararararrattattattara –

BESZÓLÁSOK – Pofa be!

– Nem halljuk!

TENOR A neve könnyeket csal két szemembe...

BARITON Vakpali, vakpali –

RUDI Nem azért távoztunk tőled, hogy tán nem szeretnénk, hanem hogy munkánk után méltó bért láthassunk. Isten, felséges jó Atyánk, ki uralkodik az égben, mi, kik tengeren bocsátjuk szerencsénk hajóját, hozzád fohászkodunk, hogy oltalmaz bennünket, vezess szerencsésen új hazá...

Zerkovitz győzött: dalol a fél fedélzet, a cigányok is bekapcsolódnak, a bőgős és a klarinétos

MIND Bözsi ne sírjon, Bözsike drága, felejtsem e-e-e-e-e-ell!!!
Ilyen az élet, Bözsike drága, búcsúzni ke-e-ell!

Rudi, az előző pillanat főhőse még beszél, gesztikulál, kalapját lengeti, de hangját már elkapta a szél.

Maga a legszebb emlék életembe,
A neve könnyeket csal két szemembe,
Bözsike, édes, húzzon a véres –
Rücskös –
Hétméteres –

Fönt a hídon hófehér egyenruhában megjelenik az angol kapitány egy hölggyel. A korláton kihajolva, nevetve nézik az állatkertet. Az árbocmester leereszti az angol és a magyar zászlót, aztán üti a gongot

ÁRBOCMESTER A kapitány úr csókoltatja az igen tisztelt közönséget!

A kapitány integet.
Üdvívalgás

Silence! Silencio! Elég legyen a disznóól! Látják ezt a gongot? Ez a gong! Ha egyszer rázom meg, azt jelenti: figyelmet kérek. Ha kétszer rázom meg, akkor étkezés

UTASOK van! Így, kérem szépen... Egy, kettő. És háromszor rázom meg, amikor el talál süllyedni a hajó. *(Rázza)*
 – Eltaláltak?
 – Süllyed a hajó?
 – Vége van! Süllyedünk!

Kitör a pánik, az árbocmester üvölt, rázza a gongot

ÁRBOCMESTER Nem most! Majd máskor! Ha majd kűre megy a hajó, vagy összeroppantja egy cinegemadár! De akkor se kell ordítani, hanem tenni kell, amit parancsolok. Mert a katasztrófának is megvan a maga rendje. Tegye föl a kezét, aki nem magyar! Senki? Mindenki érti? Mit nevezünk mentőeszköznek?

LENGYELNÉ Jesszumanyám.

Csend

ÁRBOCMESTER Bármilyen lehet mentőeszköz, ami a veszélyből való kimentéshez alkalmazható.

BÓDIS A cigány is?

ÁRBOCMESTER Egy deszka. Egy kötel. Egy bőrrönd. Igen, a cigány is lehet mentőeszköz, hát még a bőgője!

BACSO A klarinettje?

ZELENKA Kuss!

ÁRBOCMESTER Vannak vízből és vannak tűzből való kimentéshez eszközölt mentőeszközök. Melyikről értekezzünk?

TERIKE A tűzről!

ÁRBOCMESTER A tűzről, emberek?

ZELENKA Nem, a vízről!

ÁRBOCMESTER Úgy van! És miért? *(Csend)* A legfőbb vízi mentőeszköz ez a mentési célokra épített csónak, mely erős szerkezeténél fogva dacol a vihar romboló erejével, sőt áthatolni képes a bős hullámtöréseken is. A mozgatható része pedig az evező.

A mentőcsónakok hol találhatók?

Tessék?

Hol?

Kinek a farán?

Úgy van, a HAJÓ farán. Na, most ezt azért tárgyaltuk meg, hogy veszély esetén SENKI ne tolongjon a mentőcsónakok körül. Hanem várják meg kettős alakzatban, míg a matrózok kegyeskednek a csörlővel a vízre bocsájtani, illetve az első osztályról a vendégek szíveskednek lefaradni és kényelmesen elhelyezkedni, világos? Evvel át is térnek a második számú mentőeszközhöz. *(Főlemel egy mentőövet)* Ki mondja meg, hogy mi ez? Nos? Senki se tudja?

RUDI Mentőeszköz.

ÁRBOCMESTER Úgy van! Kitűnő. Ez egy gyűrű alakú mentőbója, és a korlátra van felszerelve ez a mentőgyűrűt tartó mentőtartó eszköz, melyből könnyedén kivehető és eldobható, hogy veszély esetén a jó céllovók hősök lehessenek.

BACSO Nem ér az semmit, ekkora vízbe!

BENKŐ Megkapi a nagyhal az ember lábát –

TERIKE Ja! Sz lehúzi a tenger fenekére!

BACSO Kapitány úr! Kapitány úr!

ÁRBOCMESTER Én nem vagyok kapitány.

BACSO Tessen várni, csak leveszem a rokkomat! Adjon tíz koronát, és beugrok!

ÁRBOCMESTER Jöjjön ide.

BACSO Jöjjen oda?

ÁRBOCMESTER Fogja meg. Lépjön bele. Hajoljon le. Húzza föl a derekára. Följebb. Na, látják? Ringatózzon. Hé, mit csinál?

BACSO Elkapta a lábomat a nagyhal. Nem mész, te piszok?!

ÁRBOCMESTER Egy hölgy jelentkezett is kérek! A hölgyek közül ki jelentkezik?

MOLNÁRNÉ Marcsa!

TERIKE A Marcsa jelentkezett!

MARCSA Anyád!

ÁRBOCMESTER Maga jöjjön ki.

LENGYELNÉ Én?

Kilép, terhes. Hatalmas, szép hasa van

ÁRBOCMESTER Hogy hívják?

LENGYELNÉ Lengyel Józsefné.

ÁRBOCMESTER Maga ne vegye föl.

LENGYELNÉ Akkor? Mhetek?

ÁRBOCMESTER Vegye ki a tartóból. Ugye, hogy nem nehéz? Most dobja a vízbe.

Int a nézőtér felé. Lengyelné megáll a korlátnál, néz minket

Na! Bátran!

LENGYELNÉ Hol a kikötő?

ÁRBOCMESTER Dobja már! Milyen kikötő?

LENGYELNÉ Elsüllyedt a kikötő?

ÁRBOCMESTER Ott van...

LENGYELNÉ Hol?

BÓDIS *(mutogat a messzeségbe)* Ott az öböl. Meg az a gát vagy móló.

ZELENKA Ott az a két magas daru, nem látja?

LENGYELNÉ Az a két szúnyog?

ZELENKA Messziről szúnyog.

RUDI Milyen messze vagyunk?

TERIKE Száz méter.

BACSO Száz kilométer!

MOLNÁR Hogy lennénk! Még el se indultunk!

LENGYELNÉ El se indultunk?

RUDI Mennyi egy kilométer a vízen?

BACSO Sokkal több. Úgy másfél.

RUDI Nem fordítva?

BACSO Hogyhogy?

RUDI Hát mert egyenes.

BACSO Pont azért több, mert egyenes.

TERIKE Világos. A szárazföldök nagyon görbék.

MOLNÁR Az utak görbék.

TERIKE Tengeren nincsen út.

MOLNÁRNÉ Nincs út?

ZELENKA De van. A tengeri út.

TERIKE És tengeri járda? Tessék, szálljon ki, aranyom, menjen a járdán.

ZELENKA Nagyon vicces.

RUDI Hol van az út, a tengeri út?

ZELENKA Ott. De nem látszik.

TERIKE Nem?

MOLNÁRNÉ Látja, hogy nem.

RUDI A kapitány hunnen látja?

ZELENKA A csillagokból.

MOLNÁRNÉ Csillag sincs.

BACSO De van térképe: csillagtérkép.

RUDI Hé! Látják, milyen gyorsan megyünk?! Nézzék a vizet!

BÓDIS Cápa! Cápa!

RUDI Hol a cápa?!

BÓDIS Hehehe.

RUDI Hol a cápa?

BÓDIS Rajta van a kalapod! Né, tátja a száját!

MOLNÁRNÉ Ha én ezt tudtam volna...

BÓDIS Mi lett volna?

MOLNÁRNÉ Nem szálltam volna...

TERIKE Hanem?

MOLNÁRNÉ Ha fizetnek se! Ha ideadják a hajót, akkor se!

TERIKE Micsoda sziget az?

RUDI Mit kérdi? Úgyis tudja, hogy nem Máramarossziget!

MOLNÁR Amerika ott van a tenger végén. Ott található. Ha itt lenne, akkor nem Amerika lenne.

BÓDIS Hanem Máramarossziget.

MOLNÁR Pontosan. Oda köll menni. Oda köll hanykolódni. Ezért van az apály meg dagály is.

RUDI Ezért van?

MOLNÁR Természetesen.

ZELENKA Maga miről beszél?

MOLNÁR Ha itt lemegy a víz, ott föl.

BÓDIS Gyön a sztórm.

RUDI Mi van?

BÓDIS Vihar lesz, jubecse.

MOLNÁR Azután ha ott lemegy, itt föl.

BACSO Úgy igaz. Nem a hajó megy, hanem a víz megy, nem látja? Nézzen le a szemével, ott megy a víz! Azért van a csavar, hogy mozgassa. Amennyit elmozgassa, annyi-val közelebb jön Amerika.

RUDI Hogyan? Nem értem.
BACSÓ Á, úgyse érti!
MOLNÁR Pedig egyszerű. *(Az öklén mutatja)* A Föld gömbölyű.
Ha megfordul, így lefoly. Egy nap alatt kétszer fordul,
egyszer délben, egyszer éjfélkor. Apály – dagály. Így
mozog le a víz...
RUDI Hova?
BACSÓ New Yorkba és vissza.
RUDI Ez, megmonddjam, mért nem igaz?
BACSÓ Mért nem igaz?
RUDI Mert ha igaz lenne, akkor estig lecsorognánk.
BACSÓ New Yorkba?
RUDI Hát! Ott lennénk vacsorára.
BACSÓ Ott is leszünk.
BÓDIS Sz mi lesz a vacsora?
TERIKE Este ott leszünk New Yorkba?
BACSÓ Ott, hát. Csak megnyúlik az idő, ez a lényege.
RUDI Hogyan? Mi az, hogy megnyúlik?
BACSÓ Van órája?
ZELENKA Nekem van.
BACSÓ Hát majd figyelje...
ZELENKA Maga hülyeséget beszél.
BACSÓ Hülyeséget beszélek, de így van. Így lesz, meglátja.
MIND HÓÓÓÓÓÓ! *(Kibámulnak)*
A BOSNYÁK NŐ Riba! Riba! *(Mutogat)*
BACSÓ Hé, Benkő, hol vagy, gyere már! Ilyet még nem láttál,
mióta kilyukadt az orrod!
A BOSNYÁK NŐ Riba! Riba!
BÓDIS Kuss riba!
BACSÓ Benkőő!

Benkő odajön a korláthoz

BENKŐ Oda nézz!
(kinéz) Ez? Pont olyan, mint nálunk, Alsóvároson,
mikor a disznók betocsognak, de tele a trutyi darázssal,
sz csípi, ugrik, csípi, ugrik –
BACSÓ Azért ez nagyobbat ugrik, nem?
BENKŐ De az meg röfög.
BACSÓ Ennek meg csörje van!
MARCSA Mért ugrik ki a vízből?
BACSÓ Hogy gyorsabb legyen, nem látja? A levegőbe gyorsab-
ban fut.
RUDI Kacsacsőrű malacmadár!
LENGYELNÉ Játszik.
MARCSA Versenyt úsz a hajóval.
MOLNÁRNÉ Ha nekimegy, kifúrja.
ZELENKA Ott jön még kettő.
MOLNÁRNÉ Jesszumanyám.
MOLNÁR Nyugi, anyukám.
A BOSNYÁK NŐ Riba! Riba!
RUDI Ne ugass, bosnyák riba!
BACSÓ Benkő, gyere! Gyere már! Még kettő!
BENKŐ Majd akkor szólj, ha látszanak az amerikai nyárfák!
MARCSA Eltűntek.
RUDI Hová mentek?
MOLNÁR Lementek.
MARCSA Hová?
BÓDIS A kintinba.
MARCSA Mit eszik a hal, ilyen messzi a parttól?
TERIKE És mit iszik?
LENGYELNÉ Ebbe a dög vízbe.
MARCSA *(nézőknek)* Tizennégy éves voltam, mikor már Ameri-
ka megérlelődött bennem, és fájt a szívem, hogy nem
mehettem. Tűnöm kellett huszonnyolc éves koromig,
míg annyi pénzt kaptam, amivel nekilódultam. És ami-
kor majd végre odaérek..., na, akkor fog csak fájni a szí-
vem igazán! Akkor megtudom, hogy mi is az a szabad
Amerika! Bolyongok plészről plészre, amíg Isten ad
egy igazi, hű férjet. Szeretem Amerikát, hogy megvédi
életemet az örökös elbukástól.
ZELENKA Ne tessék a korláton ülni!
MARCSA Mért ne tessék?
ZELENKA Mert le tessék esni.
MARCSA Ott a mentőöv, nem?
ZELENKA De nem arra való.
MARCSA Akkor mire való?

ZELENKA Tudja maga nagyon jól, minek beszéljek.
MARCSA Hát ne beszéljen. Kértem én, hogy beszéljen?
ZELENKA Tessék lejönni.
MARCSA Miért?
ZELENKA Mert szépen kérem.
MARCSA *(nézőknek)* Tehát először is azért megyek Amerikába,
mert feldúlta nyugalmaamat.
Másodszor, hogy megtanuljam szeretni a szülőházát.
Harmadszor pedig azért, mert... szégyen kimondani,
de meg kell tennem, mert Amerika énbélem nem
jöhet soha, nekem köll belemenni, máskülönben soha
nem tudom meg, hogy milyen az.

Az artista föláll a korlátra, cigánykerekedik, meg kézen jár rajta

ZELENKA Legyen szíves lejönni. Szólok az árbocmesternek.
ARTISTA Miért az árbocmesternek?
ZELENKA Tudja maga jól.
ARTISTA Nem tudom.
BACSÓ Mert az a magyar tiszt.
ZELENKA Nem tiszt.
ARTISTA Én nem vagyok magyar. *(Szteppel a korláton)* Helló,
haza! Nem jövök többet haza! Bye, bye, baby, bye, bye!

*A kezét nyújtja Marcsának, felkéri táncolni. A lány nevetve leugrik a korlát-
ról, és elfut.
Az artista szédelegni kezd, kapálódzni, lepottyanni – nem tudni, játék vagy
komoly. De senki nem figyel rá, egész máshova néznek: egy fekete pincér má-
szik le fentről egy létrán, fehér köpenyben, hatalmas vödörrel.
Odaszól az artistának angolul*

ZELENKA Mit mond?
LEFKOVICS Azt mondja, vegyen egy kis ánizscukrot tíz centért, jó
a szédülés ellen.

*A fekete felkiabál, ledobnak neki egy krumpliszákot. A zsák ráesik Jankóra.
Jankó ül a földön, ölében alszik Berecz Zsuzsi. A fekete rákiabál Jankóra*

JANKÓ Mit mond?
LEFKOVICS Hogy mit lábatlankodik.
JANKÓ Hogy mondják, hogy bocsánat?
ZELENKA Sorry.
JANKÓ Szori?
LEFKOVICS Szorri.
JANKÓ Szorri!
ZELENKA Menjen arrébb.
JANKÓ Nem tudok.
LENGYELNÉ Nincs baj?
JANKÓ Semmi baj. *(A nyakát csavargatja)*
LENGYELNÉ Nem fáj valamije?
JANKÓ Nem, nem fáj.
BACSÓ Nem tört el a nyaka?
TERIKE A feleségének nem történt baja?
JANKÓ Nem a feleségem.
ZELENKA Mért nem megy arrébb?
JANKÓ Alszik...
LENGYELNÉ Miért sír?
JANKÓ Nem azért.
TERIKE Dehogynem.
JANKÓ Mindig sírok.

*A néger kinyitja a zsákot, krumplit önt a fedélzetre. Leül egy ládára, krumplit
pucol, a héját odaejti a földre, és a lepucolt krumplit a vödörbe dobja. Min-
denki nézi. Csend*

BENKŐ Krumplit pucol.
MOLNÁRNÉ Mi lesz az ebéd?
TERIKE Hé! Kérdezze meg, hogy mi lesz az ebéd.
LEFKOVICS Tessék?
MOLNÁRNÉ Kérdezze meg tőle, mi lesz az ebéd.

Lefkovics megkérdezi angolul. A fekete válaszol

TERIKE Mit mond?
LEFKOVICS Krumpli.
RUDI Nagyon ügyesen hámoz.
MOLNÁR Ezt hogy érti?

BACSO Ügyesen forgatja a kést.
 MOLNAR Persze, kérem. Megvan a maga gyakorlata...
 BACSO Ezt hogy érti?
 MOLNAR Mindennap meghámoz –
 TERIKE Mennyit?
 MOLNARNÉ Száz kilát.
 MOLNAR Mit röhög?
 BACSO Nigger hámozó.
 BENKO Mit gondol, melegebb a vére az ilyen szerencsének?
 BACSO Persze hogy melegebb. Azért él Afrikában.
 RUDI Afrikában mindig süt a nap.
 BACSO És melegíti.
 TERIKE Nem hiszem. Én azt hiszem, hogy hidegebb, máskülönben nem bírná azt a nagy meleget. Az olyan embernek kell a forró vér, aki nagy hidegben lakik.

A fekete a háta mögé bök a késsel, mond valamit

BACSO Mit mond?
 LEFKOVICS Azt mondja, ott van Afrika.

Az artista – akivel senki nem törődik – leugrik a korlátról, és odaül a fekete mellé

RUDI Ott van Afrika!
 MOLNARNÉ Félelmetes.
 TERIKE Az? Az ott Afrika?
 MOLNARNÉ Az a kék?
 MOLNAR Igen, az a kék csik.
 MOLNARNÉ Mért nincs egy város se a partján? Csak szénakazlak.
 ZELENKA Nem kazlak.
 MOLNARNÉ Mik?
 ZELENKA Hegyek.
 RUDI Látom Afrikát, hihi!
 BACSO Látom, hogy látod! Benkő, kelj föl, állj már föl a izédről!
 BENKO Majd akkor szóljatok, ha...
 BODIS ...ha látszanak a New York-i nyárfák?

Az artista krumplikkal zsonglörködik.

Lengyelne beáll krumplit hámozni.

Marcza kuncog, sutlog, kipukkan a nevetése – de nem látni, hol van, és kivel van. A néger a nézőknek, olaszul (Lefkovics fordítja)

NÉGER/LEFKOVICS Édes, aranyos Lilim!

Jelenleg egy nyomorult angol hajón vagyok a konyhai mosogatólé főmunkatársa. Mellesleg ezen a hajón valami vagy zsidó, vagy pojáca. Annnyira el vagyok szigetelve, hogy most százszor többet foglalkozom magammal. Sokat gondolkodom, nagyon-nagyon sokat gondolkodom magára. Hát maga énrám?

Szürcsögés. Lefkovics szívja az üres pipáját

TERIKE Hát... szénabuglyák vagy hegyek, de haláli szép! Imádlak, Afrika!

NÉGER/LEFKOVICS Addig leszek itt, amíg annyit összeszedek, hogy letehessem a szigorlatokat. De addig még sok krumplit kell meghámoznom, nagyon-nagyon sokat. Most épp egy kedves, magyar asszonnyal hámozunk. A férjéhez igyekszik, a pokoli hírű Jacobs Creek bányába. Szépen dolgozik, mintha az életemet tenné tisztába. Most bedobott a vödörbe egyet, most kivesz egy másikat...

Kint Marcza nagyot kiált, aztán bejön. Lassan sétál a fedélzeten, aztán leül ő is krumplit hámozni

Nagy szerencse, hogy az ember bizonyos pillanatokban egyáltalán nem tudja, mi is történik vele. Mert ha az ilyen pillanatok rémítő voltát azonnal olyan erősnek éreznénk, ahogy később az emlékezetünkben megjelenik..., bele is örülnénk.

Az artista abbahagyja a krumplidobálást, ő is hámoz.

Jankó ölében Zsuzsi felmutat az égre

ZSUZSI Nézd...
 JANKÓ (fölnéz) Hol? Sirály? Hol van?

Visszanéz – Zsuzsi alszik.

Bodis odamegy a krumplihámozókhoz. Leül, és előveszi a következőket az amerikai overallja mellényzsebéből: Töltőtoll.

Lengyelne kézbe veszi

BODIS Töltőtoll.
 Rugós ceruza.
 Kronométer.
 LENGYELNÉ Kronométer?
 BODIS Ilyen odahaza a miniszternek sincs. A Szemerének se.
 ZELENKA Mi ez?
 LENGYELNÉ Kronométer.
 MOLNAR Ez a kronométer.
 RUDI Mozog.
 ZELENKA Ez a kronométer?
 BODIS Ez meg a svéd bicska. (Hámozni kezd)
 LENGYELNÉ Maga melyik bányában dolgozott?
 BODIS Honnan tudja, hogy bányában?
 LENGYELNÉ Látom a puskaapor nyomát az arcán. Biztos a robbantáskor csapott az arcába.
 BODIS Akkor maga tudja, milyen a munka a bányában.
 LENGYELNÉ Tudom.
 BODIS Maga előtt nem tagadhatnám le... Brownsville-ben voltam, Pencelvéniaiban. Előbb a kerrit toltam, aztán helfer lett belőlem. Utoljára a bigbósz beosztott ripérnek. Akkor megkerestem napi három dollár ötvenet. Három dollár ötvenet!?

LENGYELNÉ RUDI Az sok?
 LENGYELNÉ Tizenhét és fél korona.
 RUDI Tizenhét és fél korona??
 BODIS Három év alatt négyezer koronát küldtem haza.
 MARCSA Maga haza akar menni?
 BODIS Nosszeri.
 MARCSA Mit mond?
 RUDI Négyezer koronát?
 BODIS Most meg viszem vissza, hehe, Pencelvéniaiba.
 LENGYELNÉ Visszaviszi? Miért?
 BODIS Földet akartam venni. Egy lány miatt mentem haza.
 RUDI Milyen lány?
 LENGYELNÉ Maga hová valósi?
 BODIS Most kimegyek, elveszek egy angolt vagy olaszt. Bátyra.

MARCSA Nem magyart?
 BODIS Kérem?
 MARCSA Nem magyar lányt?
 BACSO Vagy írt?
 BODIS Az írek hidegek.
 BACSO Na, mesélhetné!
 LENGYELNÉ Jaj, kérem, ne meséljen!
 BODIS A gyerekeim amerikai iskolába fog járni. Dzsoni Badiz Dzsuniór.

MARCSA Mi?
 BODIS Ifjabb BODIS János: Dzsoni Badiz Dzsuniór.
 BACSO Én is voltam Pencelvéniaiba.
 BODIS Mindenki volt.
 LENGYELNÉ Hogyhogy?
 BODIS Mindenki ott kezdti...
 RUDI Pencelvén Rélrod Kompani!
 BACSO Én a Lumenfandriban. A Pécsi Lajos burdján – nem ismeri?
 BODIS Pécsi Oszkár?
 BACSO Egyszer megcsináltam vagy tíz modlát, odajön a forman, belenyomja az ujját, azt mondja: ez túl puha, nem elég kemény! Elmentem a Pécsi Lajoshoz, mondom: mi ez az ember, modlász bósz vagy léber bósz? Mondja: modlász bósz.

BODIS De a preszmasinákon nem kell kitanult modlász.
 BACSO Ugye? Mondtam a Pécsi sógornak, ha majd kérdi, hol vagyok, csak mondja, hogy máskor dugja az ujját a saját seggibe. Este kiöntötték, jött a bósz a Pécsi Lajoshoz, mondja: – igen, jól jött ki – mondja –, sajnálom, hogy belenyomtam az ujjamat a modlájába, mondd meg neki, hogy jöjjön vissza. Érti? Hogy jöjjenek vissza! De én nem mentem. Dzsámpoltam cürükk, Sztenfeldre –
 ZELENKA Az merre van?
 BODIS Arra.
 LENGYELNÉ Az én uram is bányánál van.

BÓDIS Hol?
 LENGYELNÉ A három nagyfiammal.
 BÓDIS Magának három nagy fia?
 LENGYELNÉ A legidősebb huszonkettő. És még otthon is egy, a Tibikémet otthon hagytam. Az uram négy éve van kinn. A fiaim meg szép sorba kiszivárogtak. (Nevet) A fene egye meg ezt a hajót! Most már én is elszivárogtok Amerikába! Négy-öt év – hazamegyünk! Földet veszünk! De addig se lesznek a nyakukon.
 MARCSA Ők lesznek a maga nyakán.
 LENGYELNÉ Hogyne! Burdosokat fogok tartani.
 BÓDIS Hol?
 LENGYELNÉ Jacob Crekks. Nagy magyar plész. Háromszáz magyar bányász, asszonyok, gyerekek, nem ismeri?
 BÓDIS Ahol a robbanás volt?
 BACSÓ Jacobs Creek.
 LENGYELNÉ Én nem hallottam róla.
 BACSÓ Nem Dzsakob Kriksz, hanem Dzsakobsz Krik.
 BÓDIS Teli voltak vele a lapok.
 LENGYELNÉ Én nem olvasok, sajna.
 BACSÓ Kinn majd rászokik. Vannak magyar lapok meg vicclapok...
 ZELENKA A Dongó.
 RUDI Magyar lapok?
 BACSÓ Napilap. Mit gondol, mi a neve?
 ZELENKA Szabadság.
 BACSÓ Én mondom! Szabadság, tetszik érteni? Fridom!
 BÓDIS Vannak olyan óriási hajók, amiken napilapot nyomnak. Táviratba jönnek a hírek, a hajónak saját nyomdája van.
 ZELENKA Egyszer láttam ilyen lapot. Még sakkrovat is volt benne.
 BÓDIS Maga sakkozik?
 ZELENKA De nincs táblám.
 BÓDIS Csinálunk téstáblát. Meg téstafigurákat.
 LENGYELNÉ Robbanás volt? A férjem nem írta.
 BÓDIS Most olvastam, lenn, a kikötőben.
 LENGYELNÉ Megsérült valaki?
 BÓDIS Nem tudok róla.
 LENGYELNÉ Nem volt benne? (Csönd) Nem írták?
 BÓDIS Nem.
 ZELENKA Jacob Creeks? Ahol felrobbant a bánya?
 BACSÓ Dzsakobsz Krik.
 BÓDIS Mivel fessük be a figurákat?
 ZELENKA Milyen figurákat?
 BÓDIS A fekete figurákat! (A feketének) Hé, suvick! Adj egy kis füstéket, komám!
 NÉGER What did he say?
 LEFKOVICS He wants to play chess.
 BÓDIS Afrikában biztos feketével nyitnak, hehehe. Hehehehe!
 LENGYELNÉ Nagy robbanás volt?
 ZELENKA Mint egy pici földrengés. Az asszonyok otthon főztek, mostak, csak annyit láttak, hogy leesik pár edény, kitörlik pár ablak, ennyi. A bánya tökéletes munkát végzett.
 LENGYELNÉ Hogyan?
 ZELENKA Amikor másnap lementek a mentőcsapatok, tizenöt bányászt találtak.
 LENGYELNÉ Tizenöt benn voltak?
 ZELENKA Háromszázan. De tizenötöt találtak meg. De ötnek hiányzott a feje.
 BACSÓ Nálunk meg egyszer kigyúlt a fanesz. És a vas ráömlött három munkásra. Megvártuk, amíg kihűl, akkor szétfűrészeltük...
 ZELENKA Ki akarták szedni őket?
 BACSÓ Nem, hanem szétvágtuk három egyforma kockára.
 NÉGER Thank you very much. (Fogja a krumpilis vödöröt, elmegy, véletlenül fejbe vágja Jankót a vödörrel)
 JANKÓ Szorri.
 A fekete felmászik a létrán
 BACSÓ Kijött a pap, és eltemette a kockákat. Két magyar kocka meg egy egy ír kocka. Még misét is mondott rája.
 ZELENKA A héját meg itt hagyta.
 LENGYELNÉ Mi az, hogy seprű meg lapát? (Kiabál) Mi az, hogy seprű meg lapát?
 LEFKOVICS Broom and shovel.

LENGYELNÉ Mister!
 Kiszalad.
 Senki nem szól. Összenéznek.
 Egy másik ládánál Benkő kever és oszt. Berakják a pénzt
 BENKŐ (Molnárnak) Még?
 MOLNÁR Még.
 BENKŐ (ad egy kártyát) Még?
 MOLNÁR Nem.
 BENKŐ BACSÓ!
 BACSÓ (odamegy) Én is kérek. Még egyet... várjon, számolok... Fuccs. (Bedobja)
 BENKŐ (Gullivernek) Maga?
 GULLIVER Adjon... Fuccs. (Bedobja) Köszönöm szépen.
 BENKŐ Szenksz. (Magának is ad lapot) Számolok... Még egy... (odamegy) Ne tessék kártyázni, kérem.
 ZELENKA Okhé, akkor még egy... Jó. (Mutat) Húsz!
 BENKŐ (mutat) Húsz.
 MOLNÁR Bann hagyjuk?
 BENKŐ Nem, elosztjuk.
 ZELENKA Tessék eltenni, kérem.
 BENKŐ Új kör?
 BACSÓ Új kör.
 ZELENKA Tilos!
 Benkő kever.
 Lengyelne visszajön söprűvel, lapáttal.
 De Marcsa elveszi tőle
 LENGYELNÉ Jobb, ha mozog az ember. Kirázza az idegességet... Mit csináljak?!

MARCSA Pihenjen le.
 LENGYELNÉ Okhé.
 MARCSA Vigyázzon magára.
 LENGYELNÉ Okhé.
 MARCSA Tessék?
 LENGYELNÉ Vigyázok.
 MARCSA Ez az okhé?
 LENGYELNÉ Jee.
 MARCSA Szavukat sem értem!
 BACSÓ Vacumere, misziszke?
 LENGYELNÉ Add ide, kedves...
 MARCSA (vijjog) Ééén söprök!!!
 Egy sirály felel valahol. Csönd. Marcsa seper
 BENKŐ Emeljen.
 BACSÓ Minek.
 GULLIVER Ossa már.
 BACSÓ Ó, sszamár.
 Zelenka ott marad kibicelni
 BENKŐ (oszt) Egy – egy – egy – egy.
 Berakta?
 BACSÓ Beraktam.
 BENKŐ Ki nem rakta be?
 MOLNÁR Várjon, keresem...
 BENKŐ Mire várjak?
 MOLNÁR Osszon.
 BENKŐ Addig nem.
 MOLNÁR Okhé. (Berakja a tétet)
 BENKŐ (oszt) Kettő – kettő – kettő – kettő...
 Jöhet?
 MOLNÁR Jöjjön.
 BENKŐ Jöhet még?
 MOLNÁR Ne jöjjön.
 BENKŐ Hát magának?
 BACSÓ Nekem jöhet. Még egyet. Várjon, számolok...
 GULLIVER Csak ne az ujjain, kérem szépen.
 BACSÓ Pofa be. Igen, elég.
 BENKŐ Maga?
 GULLIVER Nem, köszönöm szépen.
 BENKŐ Nagyon szívesen.
 GULLIVER Máskor is.

BENKŐ Nekem még jöhet. És még jöhet. Okhé. Maga kezdi...
 PITYU (mutat) Tizennyolc.
 BACSÓ Várjon, elfelejtettem... Nyolc meg felső, az –
 GULLIVER Tizenegy.
 BACSÓ Meg felső –
 GULLIVER Tizennégy –
 BACSÓ Meg király –
 GULLIVER Tizennyolc.
 BACSÓ Én is tudok számolni.
 GULLIVER Nekem tizenkilenc.
 BENKŐ A banknak pedig húsz.
 GULLIVER Mutassa...

*Benkő mutat, aztán besöpri a pénzt.
 Marcsa meg összesöpört.
 Lengyelne tartja neki a lapátot*

MARCSA Majd én!

*Elveszi a lapátot, lehajol, rásepri a szemetet, még a kártyások is leállnak egy pillanatra, mindenki a seggét nézi.
 Lefkovics a korlátnál szívja a pipáját, ő nézi legszebben.
 Odamegy hozzá egy hegyes bajszos emberke*

LEONIDAS (angolul) A magyar lány a Monarchia legjobb export-
 cikke. Maguknak, magyaroknak hazafias kötelességük
 magyar lányokat tenyészteni, ugye igazam van?
 LEFKOVICS Én nem vagyok, kérem.
 LEONIDAS Értem. (Csönd) Mi, akik több nyelven beszélünk, és in-
 telligens emberek módjára tudunk érintkezni egymás-
 sal, mi tulajdonképpen internacionalisták vagyunk, nem?

Lefkovics fordítja a nézőknek

Európainak lenni annyi, mint nosztalgiát érezni
 Európá iránt, igazam van?
 LEFKOVICS Hogyne.
 LEONIDAS Remélem, ön is úgy érzi, hogy közelebb áll hozzám,
 mint ehhez a söpredékhez. Mert ezek barbárok... bar-
 bárok, kérem.
 LEFKOVICS Maga honnan való? Elnézést, ha egyáltalán még számít
 ez...
 Leonidas Korfun láttam meg a napvilágot.
 LEFKOVICS Korfun?
 LEONIDAS Ismeri?
 LEFKOVICS Nem.
 LEONIDAS Az egy sziget. És ezzel mindent elmondtam róla. Én
 Bécsben nevelkedtem.
 LEFKOVICS Bécsben?
 LEONIDAS Ismeri?
 LEFKOVICS Nem.
 LEONIDAS Bécs az öngyilkosok városa: Ludwig Boltzmann Dui-
 nóban felakasztotta magát.
 LEFKOVICS Ó, ne mondja!
 LEONIDAS Otto Mahler – a Gustav tizenegy testvérének egyike,
 szintén zeneszerző –, Otto Mahler SZINTÉN felkötöt-
 te magát. Huszonegy évesen.
 LEFKOVICS Szörnyű.
 LEONIDAS A másik Otto, a filozófus Weiningen pedig szíven lőtte
 magát.
 LEFKOVICS Őszinte részvétem.
 LEONIDAS Egyébként a költők kávéháza Bécsben a Café Grien-
 steidl. Grien-steidl.
 LEFKOVICS (németül) Egyébként beszélhetünk görögül is, ha pa-
 rancsolja. Úgy értem, ógörögül.
 LEONIDAS (ógörögül) Remek!
 LEFKOVICS (ógörögül) Vagy latinul. (Latinul) Vagy olaszul...

Valaki Marcsa seggére csap. Marcsa fejbe vágja a seprével

LEONIDAS (olaszul) Bocsánatot kérek, de éppen egészségügyi sé-
 támat végzem a fedélzeten. Félóra múlva állok rendel-
 kezésre, egy kis eszmecsere.
 LEFKOVICS (ógörög) Isten önne!
 LEONIDAS (bemutakozik) Deliannis Leonidas.
 LEFKOVICS Lefkovics. (Magyarul) Örvendek.

LEONIDAS Tessék?
 LEFKOVICS Hungarian. Ör-ven-dek.

Leonidas biccent, és továbbmegy

BENKŐ (győzött) Hehe. Hehehehe. Még egy kör?
 MOLNÁR Természetesen.
 BACSÓ Hadd legyek bankár.
 BENKŐ Én vagyok a bankár.
 BACSÓ Miért maga?
 BENKŐ Enyém a kártya.
 BACSÓ Akkor keverek.
 BENKŐ De ne szórja szét, mert megütöm!
 BACSÓ Bocsánat.
 GULLIVER Nincs bocsánat.
 MOLNÁR Meg van keverve?
 BACSÓ Meg. Meg.
 BENKŐ (oszt) Egy – egy – egy – egy...
 GULLIVER Köszönöm.
 BENKŐ Tegyenek már, mert megöregszem.
 BACSÓ Jó. Én tettem.
 GULLIVER Látom.
 MOLNÁR Akkor mehet?
 BENKŐ Mehet. (Oszt) Kettő – kettő – kettő – kettő.
 (Molnárnak) Igen?
 MOLNÁR Jöhet. (Kap még egy kártyát, megnézi) Fuccs! (Bedobja)
 BENKŐ (Bacsónak) Jöhet?
 BACSÓ Jöhet.
 MOLNÁR Fuccs?
 BACSÓ Nem fuccs.
 BENKŐ Még jöhet?
 BACSÓ Nem jöhet.
 GULLIVER Kérek egyet.
 BENKŐ Még?
 GULLIVER Nem.
 BENKŐ Na még egyet!
 GULLIVER Az kéne!
 BENKŐ Mit somolyog?
 GULLIVER Semmi. Adjon magának.
 BENKŐ (ad) Adjak magamnak? Aztán mit?
 GULLIVER Pofont.
 BENKŐ Okhé. Várjon, számolok... Jöhet. (Ad magának, töp-
 reng, motyog) Eh! Gyáva népnek nincs hazája! (Vesz
 még egyet, megnézi) Fuccs. (Bedobja)
 (mutat) Tizenkilenc.
 BACSÓ Huszonegy.
 GULLIVER Mutassa.
 BACSÓ Mutassa.
 MOLNÁR Vakulj, magyar. (Mutatja)
 GULLIVER Tizenegy meg hét meg három.
 BENKŐ Annyi a, Pesten is.
 GULLIVER Huszonegy.

Jön az árbocmester, Zelenka elmegy onnan

GULLIVER Vigyázz...
 ÁRBOCMESTER (tartja a kezét) Kérem szépen...
 BENKŐ Mit, kérem szépen?
 ÁRBOCMESTER Ide szépen. A bankot is, mert különben...
 BACSÓ Mi lesz különben? (Odaadja)
 ÁRBOCMESTER További jó mulatást. (A kártyát bedobja a vízbe, zsebre
 teszi a pénzt, és megy)
 GULLIVER Bravó!
 BENKŐ Rohadt disznó!
 BACSÓ Bűdös magyar!
 ÁRBOCMESTER Én nem vagyok magyar.
 BACSÓ Árbocmesszter!
 ÁRBOCMESTER Visszamenjek?
 BENKŐ Menjen a pokolba! (Lefekszik)

*A bosnyák nő kiabál hátul, a túloldalon: Riba! Riba! Sokan odasietnek. Most
 látni meg a hittérítőt, páran gubbasztanak körülötte*

HITTÉRÍTŐ ...és tömérdeken estek el, mert az Úr pusztulást bo-
 csájtott a földre. A saját szavunkat nem hallottuk az
 ágyúk dörgésétől és a haldoklók jajkiáltásától.

A BOSNYÁK NŐ Riba!

RUDI Ribauuuu! Ribaribanc! (Ugatni kezd)

Lengyel né kisiet

HITTÉRÍTŐ ...és temetetlen halottak hevertek mindenféle, és keselyűk lakmároztak a holttestekből. Nehéz volt oda jutni, mert a Jeges-tenger állotta utunkat, de az Úr parancsa szólított, és mi keresztülmentünk minden veszedelmen. Odamentünk a harcolók közé, és hirdettük nekik az Igét. Bennünket nem érhetett golyó, mert az Úr angyala lebegett fölöttünk...

GULLIVER (odamegy) Ki ez? Miféle ember ez, ki beszél?

MOLNÁRNÉ Ne tessék zavarni, hittérítő zárandok.

GULLIVER Maga egy szent ember?

TERIKE Psszt.

PITYU Most meséli, hogy mit csináltak az orosz-japán háborúban.

GULLIVER Remek! Adjisten! Kér vodkát?

PITYU Köszönöm.

GULLIVER Húzdójanak kicsit... Elférék?

PITYU Jöjjön!

TERIKE Jöjjön!

MOLNÁRNÉ Csak hallgasson!

GULLIVER Ne stockolja, adja körbe... (A pálinkásüveget)

TERIKE Adom már! (Iszik, iszik)

Kint vad ugatás

GULLIVER Csönd legyen a hátsó fertályban!

HITTÉRÍTŐ Gróf volt az apám –

GULLIVER Gratulálok.

HITTÉRÍTŐ Akkora hajóm lehetne, mint... mint ez a hajó! De én hallgattam az Úr szavára –

GULLIVER Igazán? És mit mondott az Úr?

HITTÉRÍTŐ Elvettem a világ hiúságait. Azóta hirdetem az Igét mindközönségesen a jóakarátú embereknek.

GULLIVER Kitűnő!

MOLNÁRNÉ Bocsásd meg mindnyájunk vétkeit!

GULLIVER Ámen!

TERIKE Bocsásd meg bocsásd meg bocsásd meg! (Iszik)

GULLIVER Maga járt az orosz-japán háborúban?

TERIKE Persze hogy járt! Nem hallotta? Most mondta!

GULLIVER És hol volt az a nagy csata?

TERIKE Szibériában!

Lepotytan fölről egy krumplic. Az artista könnyedén elkapja a levegőben. Egy csuklómozdulat: eltűnteti

Akkora volt a hó, hogy eltakarta még a templomok tornyát is!

GULLIVER Maga is ott volt?

TERIKE Nem, csak előbb mondta. Ő mondta!

GULLIVER A templomok tornyát. Hát az nem kis hó. Latyaknak nem nevezhető.

MOLNÁRNÉ Befogná a száját?

GULLIVER Hogy jutott el oda?

HITTÉRÍTŐ Az Úr kegyelmével.

GULLIVER Jó, jó! De hogyan utazott? Szibériába, ugye? Jól emlékszem?

TERIKE Igen.

HITTÉRÍTŐ Hajón.

GULLIVER Keresztülhajózott egész Szibérián?

HITTÉRÍTŐ Igen.

GULLIVER Nagy út lehetett. Melyik kikötőben szállt fel, és hol szállt ki belőle?

HITTÉRÍTŐ Az Úr vezette lépéseimet.

GULLIVER De hol vezette a lépéseidet?

MOLNÁRNÉ Ne tegezze.

HITTÉRÍTŐ Nyugodtan... Biztos voltam benne, hogy eljutok, ahova ő rendel.

GULLIVER Például hova? Mit láttál? Valamire csak emlékszel, nem?

HITTÉRÍTŐ Láttam nagy erdőket, amelyekben fenevadak tanyáztak. Nagy városokat, tömérdek embert, aki a tévelygés útját járta.

TERIKE Na, látja, hogy volt Szibériában! Minek kérdezzeti?

MOLNÁRNÉ Ha nem tetszik, ne hallgassa!

TERIKE Senki nem hívta ide!

GULLIVER Melyik kikötőben szálltál föl?

HITTÉRÍTŐ Az Úr nem azért küldött, hogy a kikötőket nézzem...

GULLIVER Melyik KIKÖTŐBEN szálltál föl?! (Ad neki egy hatalmas pofont) MELYIK KIKÖTŐBEN???

Rúgja. Az asszonyok nekimennek, őket is megrúgja.

Besietnek az angol matrózok.

Az artista felkúszik az árbocon, és eltűnik

(Gulliver angolul) Segítség! Meg akart ölni! Ki akarnak rabolni! Ő a főkolompos! Azt is vigyék, az is verekedett!

(Benkő)

A matrózok felkapják és kiviszik a hittérítőt meg Benkőt is.

Zsuzsi fölkel Jankó öléből, és elmegy

JANKÓ Zsuzsi!

Zsuzsi Átöltözöm. (Kimegy)

JANKÓ Én is jövök. (Föl akar kelni, szerencsétlenkedik, nyekeg, visszaesik)

LEFKOVICS Fáj a lába?

JANKÓ A karom.

Lefkovics nyújtja neki a kezét, de nem tudja felhúzni

Föl is mentettek.

LEFKOVICS Tornából?

JANKÓ Nem, a sorozáson. (Visszaül. Dörzsöli a lábát) Nem érzem. Nincs meg a lábam.

LEFKOVICS Elzsibbadt.

JANKÓ Nagyon szeretek tekézni, és a jobb vállamat szétdobáltam.

LEFKOVICS Hogyan?

JANKÓ Hát mert a levegőbe kell dobni a botot a labda után, és ha megütötte a labdát, szaladni kell a botért, és behozni, mielőtt a labdát bedobják, ha pedig a labdát hamarabb belöki a feladó, akkor az illető be van téve.

LEFKOVICS Mi az, hogy betéve?

JANKÓ Nem mindegy? – Írtam apámnak, hogy nem vettek be...

LEFKOVICS A csapatba?

JANKÓ A seregbe! Hogy kiszuperáltak. És a határon is kieresztenek. Apám küldött hajótitkettet. Meg volt egy nő..., akivel akartam jönni. A Berecz Zsuzsi szintén ment a férjéhez, a Jónás Imréhez, együtt vannak apámmal Bridgeporton. Annak van egy bájszikiója, ha kiviszem a Zsuzsit, apám megveszi nekem!

LEFKOVICS Nagyszerű.

JANKÓ De elbasztam.

LEFKOVICS Hogyan?

JANKÓ Nem mindegy? Mindenhogyan! Állunk a marhavagonban, voltunk vagy százan, a sarokban én meg a Zsuzsi, szorongunk egymás mellett, és köztünk volt egy kar – Milyen kar?

LEFKOVICS Nem mindegy? Ajjj. (Nyöszörög) Ajjjaj. Futnak a hangyák... (Dörzsöli a lábát) Kiállt a falból egy kar! Állunk, nekidőlök: a vonat csikorog, megáll. Rohannak az örök: ki nyomta meg a vészjelzőt? Aztán a német határon átszállunk, ez már szép, személyszállító, pompás! Hol én aludtam az ő vállán, hol ő az enyémen, egyszer ráz: Hé! Mi baj, Jánoska, beteg vagy? – Zokogtam, hullt a könnyem, mondom, én csak három évre búcsúztam el a barátaimtól, de most úgy érzem, hogy örökre!

Rondán, nyekegve sír, megpróbál feltápáskozni – Pityu és Gulliver egyszerre indulnak el, felkapják a hónaljánál, felteszik a korláthoz. Jankó áll, kapaszkodik, rázza a lábát, és csodálkozva nézi a nyílt tengert, most látja az úton először

GULLIVER Lazac.

JANKÓ Hol? (Nézi a vizet)

GULLIVER Kikel a folyóban, leúszik az óceánba, becsavarogja a fél világot, de a végén visszamegy elpusztulni oda, ahonnan elindult! Felejthetetlen, mikor először láttam a Fraser folyó partján tízezerszámra heverő lazactetermeket!

Leonidas balról besétál, biccent, és folytatja egészségügyi sétáját, jobbra el

PITYU
GULLIVER Amikor Vancouver Islandon laktam, lejártunk a kikötőbe friss lazacot venni, hatvan cent volt fontja. Hatvan cent volt fontja?
Nem lehetett megenni. Bármikor megyek haza, mindig viszek egy-két dobozzal. De a cigi fontosabb. Pedig háromszor annyiba kerül. Heti száz dollárt elszívok – Száz dollárt?
De ha felemelnék, akkor is szívnom, legfeljebb többet dolgoznék, vagy kevesebb lazacot ennék.
PITYU A kanadai lazacnak más az íze, mint a norvéginak.
GULLIVER Úgy van. Ki voltam akadva, hogy a torontói piacon horror árban adták. Több volt, mint itthon. Otthon!
JANKÓ Berlin közepén volt egy tó. Odamegyünk, látjuk, a tó közepén van egy hajó, és alatta egy nagy hal.
LEFKOVICS A hajó alatt?
JANKÓ Nem mindegy? Igen. Sárgarézből. Annyi nép volt, alig fértünk oda! Akkor ráeresztették a sztrimet! A nagy hal mindenkit lepriccolt, Zsuzsit is, engem is, úgy szaladgáltunk szerteszét!

Nevet, a többiek nem

GULLIVER A múzeum előtt is volt egy nő. Deréktól meg hal volt. Én nem iszok, nem nőzök, nem drogozok, kell valami öröm is, nem? Nekem a motiváció a cigi meg a lazac. Ezért is szeretek Mexikóban dolgozni, ott egy napi fizetésért vehetek kétszázötven dobozt!
PITYU Kétszázötven dobozt?
GULLIVER Tavalay a piacon találtam tajvani csempészcigit.
PITYU Ahol mi élünk, ott nincs több hónapos éjszaka, bár egy ideig nem jön fel a nap. De akkor is van pár óra világosság. Egyébként a csendes-óceáni lazac KILENCVEN százaléka vad, nem farmon nevelt.
JANKÓ Nem jön fel a nap?
PITYU Viszont nyáron este tízkor még lehet olvasni a teraszon. Reggel háromkor beindul a madáracsicsérgés!
GULLIVER Mindenki maga tudja, mi a boldogság.
JANKÓ Igen.
PITYU Igen.
A múltkor kinéztem a konyha ablakán: sütött a nap. Elfordulok, hát a ház másik oldalán szakad a hó. Fókák játszanak a teraszunkon, hatalmas sasok kapkodják ki a halakat, sirályok vijjognak a ház tetején.
JANKÓ Tényleg?
PITYU Nyáron az éjfél nap fényében fürdetjük arcunkat, télen gyönyörködünk az északi fény zöldes ragyogásában.
JANKÓ Beszarok.
PITYU Kevesen vagyunk a szigeten, összesen talán háromszáz. De van minden: posta, bolt, iskola. Ha beteg vagy, helikopter jön érted. A feleségem a csomagolóreszlezen dolgozik, én meg belezem a lazacot, két-három tonnát naponta.
GULLIVER Egyszer Sacramentótól együtt utaztam egy csapat középkorú sráccal, nagy zsákokkal voltak, Seattle-be igyekeztek, onnan mentek tovább lazachalászatra. Ők mesélték, hogy nagy pénzeket csinálnak.
PITYU Mennyit?
GULLIVER Több mint tízezer dollárt.
PITYU Havonta?
GULLIVER De nagyon keserves élet.
LEFKOVICS Szél.
GULLIVER Tessék?
LEFKOVICS Föltámadt a szél.
PITYU Mint Lázár. Persze, vihar lesz.
JANKÓ Vihar lesz?
GULLIVER Ja. Zöld az ég alja...
PITYU Ott...
GULLIVER A kis halászhajókon is megy a szerencsejáték, pia, drog. Találkoztam Seattle-ben egy Muzsikás koncerten egy sráccal, ő is Alaszkában gépész volt egy halászhajón, de nem sokáig, állat volt a legénység.
PITYU Japánban egy halárverésen – ott olyan is van! – valami százezer dollárért kelt el EGYETLEN tonhal.
GULLIVER Érdekes, hogy azért a vadlazac mégis hagyja magát megfogni a barnamedvéktől.

PITYU Én is láttam halászó medvéket. Úgy elkapja őket a szenvedély –
GULLIVER Úgy van, odamehetsz mögéje, filmezheted! A környező fákon meg bald eagle-ok százai figyelnek.
LEFKOVICS Bald eagle?
PITYU Kopasz sas.
GULLIVER (nézőknek) Először egy évet eltöltök a világ legnagyobb városaiban. New York. Miami. Mexikóváros. Innen pár napos túrák: Tepoztlan, Teotihuacan. Aztán Oaxaca, second class busszal, ami azt jelenti, hogy egy külvárosi magángarázból indul, és kecskék ráják le a nadragodat. Aztán Oaxacából túrák pickup dzsippel, Puerto Escondido és Mazunte, Zipolite, Crucecita, halászfalvak, Csendes-óceánnál. San Cristobal, Palenque.

Bejön Berecz Zsuzsi, türkizzöld ruhában, ő is a korláthoz áll. Nézik

Utána Guatemala. Antitlan-tó. Pacaya-vulkán. Belize és Caye Corker-sziget, aquataxival. Majd vissza, Karib-térség, Yucatan-félsziget, Chetumal, Tulum, Playa del Carmen kapok egy kölcsönrobogót, Cozumel-sziget. Holbox-sziget, Merida, Mexikóváros, repülővel New Orleans, San Francisco, Liszt Ferenc Terminál Budapest, Rákospark, köztemető.
Durva lesz...
Mi?
Oda nézzen... Úgy ég az ég, mint a ruhája.
És az mit jelent?
Veszélyes?
Nem veszélyes, csak hányni fogunk.
Engem nem zavar.
Nem hánys?
De igen, öklendezős. De énbőlöm nem lesz tengeri-beteg.
Sokat utazik? Úgy értem, hajón...
Nem, és most sem.
Hogyhogy?
Én nem vagyok hajón.
Nem?
Valaki elvitte a pénzem, a hajójegyet és az útlevelemet. (Jankónak) Jaj, ne sírj már! Inkább mondd meg nekik, hol hagytál el, édesem! Pénz nélkül! Iratok nélkül!
Nem hagyta el.
Nem? Akkor hol vagyok?
Hol vagy?
Hát tudom én?
Ellopta a pénzt meg az iratait?
Nem direkt.
Csak nagy volt a tömeg...
...a pályaudvaron.
Hol? Melyik pályaudvaron?
Berlinben.
Elsodorták őt vagy engem.
Erre fogta magát, fölszállt, elment.
Kerestelek.
Igazán?
Fölmásztam egy oszlopra, és kiabáltam a nevedet.
Zsuzsi! Zsuzsi? És nem hallottam?
Odajött a rendőr, majdnem megbüntettet.
Szegény kicsi hősöm!
Hogy kerültek maguk Berlinbe?
Fogalmam sincs. (Jankóhoz) Hogy kerültek Berlinbe?
Rossz vonatra szálltunk.
Rossz vonatra szálltunk.
És hová igyekeznek?
Én a férjemhez.
Hol van a férje?
Bridgeportban.
Nem téged kérdeztek.
Bridgeportban.
A férjemnek van egy bájsziclója. És ha ez kivisz engem épségben, akkor megkapja a férjem bájsziclóját. De ha én elmesélem neki, hogy –
De aztán megtalálta.
Nem találta meg, te kis pöcs.

GULIVER
ZSUZSI
PITYU
ZSUZSI

És mit csinált maga Berlinben?
Tessék?
Egyedül? Egy nő...
Tegezhetlek? *(A nézőkhöz fordul)* Olyan, mint a szülés.
Ott van benned, együtt alszol, ébredsz, eszel, lélegzel
vele. De milyen lesz valójában? Valami nagy-nagy vál-
tozás. Jár az agyad, szabályos szülési fájdalmaid van-
nak. Vonakodsz tőle, legszívesebben elfelejtenéd, de
már nincs visszaút – kimész, és *magadat* szüled újra.
Olyan leszel, mint egy gyerek. Nem ismered a nyelvet,
nem ismered a szokásokat, bolyongsz az idegen város-
ban, nincs pénzed, újra *felöltöttektől* függsz, ők értik egy-
mást, te semmit nem értesz... *(Jankó nyakába fonja a*
karját)
JANKÓ Mit nem értek?

*Zsuzsi elviszi, a bögös pengetni kezd. Zsuzsi foxtrottot vagy valami hasonlót
tanít Jankónak, a fiú ügyetlen, idétlen, ki akar szállni, de a lány nem eresztí,
tanítja, pörgeti, könyörtelen*

PITYU
LEFKOVICS

(a nézőknek) Kezdesz mindent felégetni magad mö-
gött. Nem fizeted be a villanyszámlát. Kikapcsolják az
áramot. Egész éjjel üvöltetted a magnót, följelent a ház-
tömbbizalmi, a kerületi Tanács megbüntet csendhábo-
ritásért. Nevetve téped szét a csekkeket, büntetéseket,
idézéseket, szabad indián leszel a város közepén. A szí-
ved mélyén persze rettegsz, de érzed a szökés gyönyör-
rét, vagy mint amikor lopva szeretkezel. Bármikor rád
nyithatnak, de nem tudsz leállni, lököd, csinálni kell!
Halt Acht! Links um! Richt euch! Bélával összesze-
dünk húsz-harminc embert, és egzecírozatjuk az udvar
közepén. Szerencsére tudjuk a német vezényszavakat,
még az első háborúból. Egyszer csak odajön a csendő-
r szolgálatvezető, azt mondja, stramm fiúk vagyunk,
látja, nekünk nem kell kíséző keret, nyílt parancsot ad,
hogy vigyük ezeket a bűdös zsidókat a Józsefvárosi pá-
lyaúdvarrá. Doppelreichten rechts um! Marsch!
Elindulunk az emberekkel a mellékutácson. Imádko-
zunk, nehogy nyilasokkal találkozzunk. Ki hallott már
ilyet: két zsidó deportál harminc zsidó! Félelmetes a
kihalt utcák ablakaiba kitett rengeteg fehér kereszt:
„itt keresztények laknak”. Bélával megállunk, letépjük a
csillagot, futunk. Még látjuk, ahogy a zsidók mennek
alakzatban, masíroznak a Józsefvárosi pályaudvar felé,
ein-zwei, marschieren!

A bögös tépi a húrt – túl kell kiabálni

PITYU
LEFKOVICS

Utolsó pillanatban ráveszel valakit, bárkit, egy idegent,
csak ne kelljen egyedül végigcsinálni. Sorsot húztok
Bélával, végül ő ragasztja föl a dollárokat a heréje alá.
A határon persze rögtön kiszűrnak: vajon miért megy
két magyar szeptemberben végén Bulgáriába, persze
Jugoszlávián keresztül? Szétszednek mindent apró da-
rabokra. Levetkőztetnek. Bélába a seggén át is benéz-
nek, de a lába között nem motozzák meg elég alapo-
san. Egy határőrnő vezet a Nagy Turkálást, már szinte
sajnálod szegényt, végül eléd áll, a pofádba sziszegi: –
Ugye disszidálni akarnak? Ugye? – Ott áll előtted a nő.
Zihál, mintha azt mondaná: – Elmész, itt hagysz, meg-
öllek, te szemét! Szervusz, Magyarország, szép a nya-
kad!
Február ro-én hajnalban egy Tigris áll a ház előtt, az
oroszkok lövik a Sas-hegyről. Egy lövedék átszap a falon,
de nem robban fel, csak a törmelék hull anyámra.
Kiviszem a sufnyiból, ahol már hetek óta bujkálunk, ki
a kertbe, a nagy diófa alá. A Tigris elszökött. Nem látok
semmit. Ijesztő a csönd. És akkor megmozdul a föld
alattam, kattogás, robbanás, füttyülés. Ami korábban
volt, ehhez képest madárcsicsergés. A sufni helyén
lángoló gödör. Hirtelen vége lesz. Egy század orosz jön
a kertbe, egy zsidó hadnagy vezetésével. Jiddis–francia
keverék nyelven mondja, hogy minket a románok sza-
badítottak fel. A katonák lábat mosnak, kefélik a ruhá-
jukat, tisztítják a fegyvereket, fészülködnek – hát ilyet se
láttam az első háborúban! Kérdezem a hadnagyot,
nincs-e kijárási tilalom.

Nincs.
Kimehetek?
Igen, mehet, persze.
Hová?
Hogyhogy háová?
Ahová akarok?
Ahová akar.
Mehetek, ahová akarok?
IGEN! MEHET, AHOVÁ AKAR!
Hajnal! Belgrád! Ülsz a lyoni gyorson! Iszod a sligovi-
cát, elkap egy vesegörcs, sose éreztél hasonlót, sikol-
toznál, mintha mardosna egy aligátor! Sezanán határ-
őrök szállnak föl – ti meg le. Mint a filmekben. Innentől
mintha egy kamera működne a fejedben. Vadászpiló-
tákról olvastál hasonlót.

A klarinét is beszáll. Füttyül a szél. Alig lehet túlkiabálni

Csak annyit tudtok: arra van Olaszország! És nem lehet
messzebb két-három kilométernél. Egyre sűrűbbek a
fák. De azért még nem erdő, átlátsz a fák között. Mentek,
nem szóltok egymáshoz. Hirtelen egy fura irtás.
Látszik, hogy sok évvel ezelőtt vágták ki a fákat, ott kor-
hadoznak, érzed: csak ez lehet a határ. Beindul a va-
dászpilóta komputere, mérleget, aztán kilősz. Fatörzsről
fatörzsré ugrálsz, Béla pánikba esik, lehasal a földre,
nyúszít: „Rád lőnek! Feküdj! Feküdj!” Te mész előre,
ritmusosan ugrándozol fatörzsről fatörzsré. Akár egy
látomás: áttűnsz Nyugatra! Üti a hátizsák a hátad, tör-
ténhet bármi, te, mint az automata, rohansz, rohansz!
Rohansz! Rohansz! Rohansz! ROHANSZ!

Kezdődik a bál.

*Megjelenik a spanyol. A haját fekete kendővel köti le, két csücske a vállát csik-
landozza. Fog egy selyemsálat, a végét odaadja Marcsának, aztán kihúzza a
sálat a fedélzet túlsó végéig. Hirtelen pörögni kezd, hihetetlen gyorsasággal fo-
rogja bele magát a kendőbe, a nők sikítoznak, megtapsolják, leszedik róla a
kendőt, Terike elszalad vele, Marcsa kikapja a kezéből, a spanyol forog, újra
beleforogja magát, bűgöcsigazenét játszik a zenekar. A spanyol fölkapja a bögőt,
fölugrik egy ládára, gitározik a bögővel*

RUDI Kettő-húsz.
MOLNÁR Kettő-ötven.
BÓDIS Megadom.
BACSÓ Megadom
RUDI Kettő-kilencven.
BACSÓ Vigyázzon.
RUDI Vigyázzok én.
MOLNÁR Megadom.
BÓDIS Passz.
BACSÓ Fuccs.
RUDI Három.
MOLNÁR Megadom.
RUDI Három-ötven.
BACSÓ Nem áll le?
RUDI Álljak le? Három-ötven.
MOLNÁR Ezt már mondta.
BÓDIS Megadom.
RUDI Megadom.
BACSÓ Kész?
BÓDIS Mutatunk?
RUDI Ki először?
MOLNÁR Maga.

Rudi mutatja a lapját

BACSÓ A kurvák faszát.
RUDI Királypóker.
MOLNÁR *(mutatja)* Drill.
BÓDIS *(mutatja)* Full.
MOLNÁR Mit nyúlkál!
ÁRBOCMESTER További jó mulatást! *(Összeszedi a kártyát)*
RUDI Adja vissza!
ÁRBOCMESTER Okhé! *(Bedobja a tengerbe)*
BACSÓ Azonnal szedje ki a vízből! Adja vissza!
ÁRBOCMESTER Kérem a bankot. Hol a bank?
BACSÓ Nincs bank!

ÁRBOCMESTER Na, szedegesse elő szépen...
BACSÓ Menjen a picsába!
ÁRBOCMESTER Akarja, hogy bezárjam?
BACSÓ Akarom!
ÁRBOCMESTER Na, gyere.
BACSÓ Eresszen el!
MOLNÁR Eressze el!
ÁRBOCMESTER Utoljára szóltam...
BÓDIS Oké!

Árbocmester elmegy

Kinek van?
MOLNÁR Nekem van. (Elővesz egy pakli kártyát)
BÓDIS Ki lesz az osztó?
BACSÓ Aki kérdi.

A spanyol cante jondót játszik a bőgő-gitáron, és reszelős hangon énekel. Terike fölkéri Lengyelné, az szabadkoczik, szégyellősen nevetgél, Terike közép-re vonsozolja, táncoltatja a terhes nőt. Marcsa ül, nézi a spanyolt. Zsuzsi és Jankó összeölelkezve táncolnak. A spanyol visszaadja a bőgőt, füttyülni kezd, körbe-körbe jár, derékon kapja Marcsát, magához szorítja, tangózik vele, Marcsa elengedi magát, úgy követi, mint egy kis állat.

Füttyül a spanyol, és füttyül a szél, az árboc megreccsen, billeg a hajó, valaki öklendezve kirohan, mindenki szédeleg kicsit, mintha részeg volna. Marcsa lefekszik a földre, a spanyol felrántja. Magyar nótát játszik a zenekar, Pityu üvöltve énekel, a kártyázók szintén üvöltöttek, hogy fogja be a pófáját. Lengyelné leül, liheg, a hasát simogatja. Terike lekéri a spanyolt. Molnár feláll a kártyázóktól, felkéri Molnárné, de az nem megy vele táncolni, hanem a korláthoz áll. A férje oda mellé, halkan veszekednek. Észre se veszik, hogy Lefkovic ott áll mellettük, köhint, nézi őket.

Fentről lemászik a létrán egy kövér sváb, utána pedig egy cingár harmonikás. Valcert kezd játszani, a bőgős rászól, a cingár belerúg a bőgőbe, és játszik tovább. A kövér sváb kipakol pár üveg sört az egyik ládára, aztán felkéri Terikét, szertartásosan az árbochoz vezeti, keringőznek. Körbelibegnek a fedélzeten, ha elrontják, visszamennek az árbochoz, kezdik újra. Molnár is karonfogva az árbochoz vezeti a feleségét, ő is keringőznek. A spanyol a két karján Terikét és Marcsát vezeti, aztán összepasszíja a két nőt, kirántja a cingár kezéből a harmonikát, tangót játszik, a cingár vissza akarja venni, dulakodnak, a cingár pofon vágja a spanyolt, a spanyol kést ránt, a nők sikítoznak, a férfiak fölpattannak. Van, aki odamegy, más menekül. Zsuzsi odamegy a spanyolhoz, és elkéri tőle a kést. Aztán a tengerbe dobja. A cingár visszaserzi a harmonikát, játssza az unalmas keringőit.

A spanyol kimegy.
Zsuzsi utána.
Jankó is kimegy utánuk.

Molnárék keringőznek. Rudi felkéri Terikét.
Bejön a bosnyák nő. Mindenki ugatni kezd. Ő nem érti, mosolyog, ring a zenére. Zelenka odamegy hozzá, meghajol, karon fogja, a csapóajtóhoz vezeti, és letessékeli udvariasan. Tust játszik a zenekar. Bódis, Gulliver, Pityu, Zelenka, Bacsó visszamennek kártyázni. A kövér sváb bontogatja a söröket, traktálja az asszonyokat és férfiakat. Van, aki mohón iszik, más kiköpi: fúj, pállott! – A sváb sértődötten magyaráz

BÓDIS Mit gagyog?
LEFKOVICS Nincs más a kantinban, ez van. Azt mondja, nem illik a potya sört lepocskondiázni.
GULLIVER De ha ihatatlan?
LENGYELNÉ Akkor se illik. Igaza van.
BÓDIS Igaza, ennek a bucinak?

A buci sváb közben Marcsát választotta. Táncoltatja, fűzi, Marcsa unottan túri, egy szót se ért belőle.

Egy kövér sváb asszonyka mászik le a létrán, a kezében esernyő. A buci sváb kiszalad Marcsával, az asszony utánuk, hadonászik az esernyővel, kergeti az urát, fülhasogatón rikácsol németül.

Marcsa berohan, elkapja Rudi kezét, kirángatja a túlsó oldalra. A pókerezők egymás felé görnyedve, feszülten játszanak, rakják a pénzt, licitálnak, osztják a kártyát, kicsapják a lapokat. Terike előrejön a korláthoz, Lefkovicshoz. Nézik egymást, beszélni szeretnének, de nincs miről. Lengyelné ül a ládán, mintha légszomja lenne, simogatja a hatalmas hasát, dörzsöli a nyakát, a tarkóját. Molnárné váratlanul kilép a táncból, és öklendezni kezd. A férje a falhoz támogatja, a nő ellöki. Marcsa hirtelen visszajön. Rudi megáll a falnál, ő is rossz szul van.

Marcsa együtt hintázik a hajóval, csukott szemmel, kitarja karjait, repül. Egyre jobban inog a hajó, fúj a szél, recseg az árboc.

Az árbocmester rázza a gongot.
A matrózok behozzák a kondért és a bádagedényeket.
A cingár ledobja a harmonikát, és négykézláb elmászik valamerre.
A cigányok dzsesszt játszanak. Kurva jól

BÓDIS Mit adnak?
ÁRBOCMESTER Paprikás krumplit! Ott vannak a pléhtányérok, jó étvágyat, tessenek parancsolni! Nem kell tülekedni! Emberek! Ha valaki izetlennek találná, a kantinban mustár, paradicsom-extrakt. (Rudinak) Mi van?

Rudi öklendezik, nem bírja hallgatni

Só, az nincsen. Ánizscukor, darabja huszonöt cent.
(Lecsap a kártyára, a vízbe dobja) Jó étvágyat!
BÓDIS Fogd be a szád!

Bejön Berecz Zsuzsi, elvesz egy tányért.
Bejön Jankó, leül. Egymás mellett esznek.
Jankó kifordul, és kihány a takarásba, aztán eszik tovább.
Az artista lemászik az árbochrúdon, ő is leül melléjük, és enni kezd.
Már csak ők maradtak talpon, meg a két „amerikás”, Bódis és Benkő. És Pityu. És Lefkovic áll a korlátnál.
Leonidas átsétál, biccent, jó étvágyat kíván több nyelven, aztán átlépked a tengeribetegek fölött, és folytatja egészségügyi sétáját

PITYU Mi ez, ebéd vagy vacsora?
BACSÓ Nem lehet vacsora.
PITYU Miért?
BACSÓ New Yorkban vacsorázunk, megmondtam.
PITYU Hány az óra?
BACSÓ Az enyém megállt.
PITYU Enyém is.
BACSÓ Mit mutat a kronométer?
BÓDIS Huszonhét óra nyolcvankét perc.
BENKŐ Akkor ez a reggeli.

Pityu ledobja a kaját. Lefekszik. Fölpattan. Guggolás – föl. Guggolás – föl. Helyben futás. Zihál. Vágtat

BACSÓ Benkő!

Benkő ott van: odapottyant. Felére fogyott, mióta elvitték a matrózok. Reszket a kezében a bicska, tömi a pófáját, de nem a paprikás krumplival

BENKŐ Én inkább a hazait, hehe...
BÓDIS Mi az, te?
BENKŐ Szalonna.
BÓDIS Az kenyér.
BACSÓ Benkő! Elfogyott a szalonnád?
BENKŐ Szalonnnya.
BÓDIS És az? Az meg micsoda?
BENKŐ Ez a hagyma! (Kenyérháj)
BÓDIS Kenyérre kenyérkockát, kenyérhagymával?
BENKŐ Ja! (Vihog, fújtat, zabál)

Bódis odamegy Rudinhoz. Sokan fetrengenek, de Rudi haldoklik leginkább

BÓDIS Rudikám. Hol van a tiktet?
RUDI Hol... hol... hát hol lenne, lenn van a kufferban.
BÓDIS Pedig jó lenne, ha előszedné, Rudikám.
RUDI Minek?
BÓDIS Mert tiktet-vizsgálat lesz.
RUDI Már mért lenne az óceán közepén?
BÓDIS Nem láttad? Előbb itt volt a magyar kapitány, ő mondta, hogy lehet, hogy el talál sülyedni a hajó. Azt is mondta, hogy csak annak adnak mentőkarikát, akinek a kalapja mellé van tűzve a tiktet. Nézd, már feszítik is a mentőkötelet.

A matrózok köteleket feszítenek ki, hogy legyen mibe kapaszkodni az imbolygó fedélzeten

RUDI Bárcsak sülyedne el! Bárcsak odavesznénk, mint a patkányok!
BÓDIS Nana! Hogy beszélsz a száddal? Aztán meg eszel vele...

Rudi öklendezik. Bódis hátrafordul

BACSÓ Benkő? Hol van Benkő?
Ott a szalonnája.

A megrágott kenyér. De Benkő eltűnt.

A kövér sváb becsoszog, nem néz senkire, nehezen, öregesen fölmászik a létrán. A felesége utána.

Lefkovics már a legelejétől fogva ugyanazon az egy helyen áll a korlátnál. Most odasiet Lengyelnéhez

LEFKOVICS Hívjak valakit?
LENGYELNÉ Nem kell.
LEFKOVICS Biztos? (Csönd) Ne szóljak valakinek?
LENGYELNÉ Ne.
LEFKOVICS Ne keressem meg az orvost? Fel tud állni?
LENGYELNÉ Ne, ne szóljon.
LEFKOVICS Miért ne?
LENGYELNÉ Még ne...
LEFKOVICS De nem lesz baj?
LENGYELNÉ Nem lesz.
LEFKOVICS Fájt?
LENGYELNÉ Ez nem olyan...
JANKÓ Milyen?
LENGYELNÉ (nevet, sziszeg) ...mint amikor eltörik a lábad.
JANKÓ Olyan?
LEFKOVICS Nem, nem olyan.
JANKÓ Hanem?

Csőnd

LEFKOVICS És kiabálni fog?
LENGYELNÉ Gondolom. Én szeretnék.
MOLNÁRNÉ Én nem kiabáltam.
TERIKE Én sem.
MOLNÁRNÉ Én síri csendben voltam végig.
LENGYELNÉ Azt hiszem, hogy most... (Tápszakodik)
LEFKOVICS Föl tud kelni? Segítetek!
LENGYELNÉ Köszönöm. Köszönöm, édes, köszönöm. (Fölkel)
MARCSA Na! Mindent bele!
MOLNÁRNÉ Gondolunk magára.
BÓDIS Isten áldja!
TERIKE Holnap iszunk a babára!
JANKÓ Vigyázzon!

Lefkovics belekarol, átsegíti a ládákon, köteleken, a földön fekvő tengeribeteg-
ken, és kiviszi. Közben elcsitul a szél és a zenekar

MARCSA Én se kiabáltam. Csak a nagy zsibbadásra emlékszem.
JANKÓ Nekem a lábam zsibbad.
MARCSA A test kimutatja a foga fehérjét.
JANKÓ Hogyan?
MARCSA A test... olyan úr fölöttünk...
JANKÓ Úgy igaz. Például a vállam...
MARCSA Közben mégse a fájdalommal foglalkozol...
JANKÓ A fájdalom elvisznek valahova messzire – New Yorkba?
MARCSA (bólogat, nevet) Nűúujorkba.
MOLNÁRNÉ Én szívesen becsuktam volna a szemem, de folyton mondták: nyissam ki, hé, kukucs!
MARCSA Én mászkáltam.
TERIKE Én nem tudtam mozogni. Borzasztó volt, mikor állni kellett.
JANKÓ És mit csinált?
TERIKE Semmit. Feküdtem.
JANKÓ El lehet viselni?
TERIKE Mit?
JANKÓ Hogy mozdulatlan...
TERIKE Nem... annyi nagy a mozgás bent.
MOLNÁRNÉ A vacogásra emlékszem.
ZSUZSI Álljatok föl, mutassátok meg...

Csőnd

TERIKE Jó... Csak így, a fal mentén, lassan. Így...
MOLNÁRNÉ Ülök az ágy szélén, picit terpeszben. Olyan, mintha

bezuhanna a szemed, és itt valahol egy iszonyú bolydulás...

MARCSA Állok az ablak előtt, ringatom magam. Így... ringatom magam.
TERIKE Én azóta ringatózom.

Ringatóznak

ZSUZSI Megpróbálhatom?
TERIKE Csak nyugodtan, ne siess.

Zsuzsi feláll, utánozza őket

JANKÓ Én is?

A lányok bólintanak.

Jankó is föláll, fogja a hasát, vajúdik, ringatózik.

Valahol az ajtók mögött pokoli jajgatás.

A négy nő és Jankó: vajúdás-koreográfia. Közben Zsuzsi a nézőknek, gyorsan, ritmusosan, szinte rappel

ZSUZSI Először egy spanyol festőlánynál bujkálsz, a szó szoros értelmében, mert nem jöhetsz ki a szobából, ha otthon van a másik albérlő.
Aztán a Friedrichstrassén egy olasz performanszművésznél megtanulsz igazi, szicíliai cukros kávéhabot verni kiskanállal.
Aztán találkozol egy lengyel lánnyal, aki hallott egy öt négyzetméteres szobáról, mert levelezik egy indiai bloggerrel.
Mikor odamész, a kicsi konyhában ezer ember zsúfolódik, fele a tegnap esti buliból ott ragadt, másik fele a saját lakáscastingjára vár.
Négyen tesztelnek:
Hogy tudsz-e főzni.
Beszállnál-e a házimunka-beosztási rendszerbe.
Mit akarsz kezdeni az életeddel.
Na, ekkor csapod rájuk az ajtók.
Másnap kimész Weddingbe, ahonnan azt írták, hogy nem nagyon lesz felszerelve a lakás, ami konkrétan azt jelenti, hogy semmi nincs benne, csak egy kendő a földön, kis mécsesekkel meg egy magnóval, amiből hörög a Beirut.
Ott a castingon az a fő kérdés, hogy mivel etetnéd Garfieldot. Amíg ezen gondolkodol, betoppan egy csávó lihegve, hogy huhh, alig talált ide, ötkor kelt reggel Darmstadtban, hogy ideérjen a castingra, és mindenki beajul, hogy vágóó!
Viszont egy tizenötlet korábbi neuköllni castingodról visszaírnak, hogy százhuszából téged választottak. Vágóóó!

Bacsó és Bódis egyszerre üvöltötenek

BACSÓ – BÓDIS Öt! – Hat! (Újra) Nyolc! – Öt!
BACSÓ Nyolc! Nyolc! Nyolc! (Besepri a bankot)

Morát játszanak: a hátuk mögött eldugják a kezüket – farkasszemmel néznek – előrekapják a kezüket, felmutatják bizonyos számú ujjukat, és beordítanak egy számot. Az ujjak összegét kell eltalálni

ZSUZSI Egy fiú szerzett magának Izraelben egy két hónapos szakmai gyakorlatot, és addig kiadta a szobáját, és nem pakolt el semmit, ott élsz az ingei, gatyái, a képregégyűjteménye között, kicsit bele is szeretsz persze, mármint a cuccaiba! Megjelenik egy pici, szőke lány, hogy kihozná a szobából valamit. „Persze, csak nyugodtan turkálj.” Aztán kiderül, hogy gyereket vár, és reggelig tárgyaljátok, hogyan kéne megmondani a fiúnak. Közben az is kiderül, hogy a lakásban lakó maradék srác meg a lányok jobb szeretnek egy szobában aludni. Ők a berlini zsírértelmiség, és ha éppen nem dognak, akkor Marx-olvasókörön vagy tüntetésen vannak, és annyit tanulnak, mint a szemét.
Amikor letelik a két hónap, Pankow-ban csövelsz két fura rocker srácnál, és amikor már az összes ismerősdöt csontig lelakad, és már a pofádrol is leégett a bőr, és az utcán halsz a kukákkal, és már bármilyen ba-

romságra belemennél, akkor, egy kreuzbergi parkban
fetrengve, kapsz egy SMS-t, hogy –

*Nagyot zötytyen a hajó, mindenki előreesik.
Csönd*

ZSUZSI Beverted? Mutasd. Vérzik?
JANKÓ Vérzik?
ZSUZSI Nem vérzik.
JANKÓ Mi volt ez?
BÓDIS – BACSÓ Kilenc! – Tizenkettő!
GULLIVER Hogy lenne tizenkettő! Hány ujjad van, te százlábú?
Kétszer öt az tíz, nem?
ZELENKA Kúre ment a hajó!
MOLNÁRNÉ Kúre ment a hajó?
BÓDIS Vagy megpaskolta alulról a nagyhal.
MOLNÁRNÉ És akkor most mi van?
BÓDIS Mi volna? Elpusztulunk, mint a patkányok.
BÓDIS – BACSÓ Kettő! – Kilenc!
PITYU – GULLIVER Nyolc! – Kilenc!
BACSÓ Talált!
BÓDIS Nem tudsz számolni?
BACSÓ Tíz! Tíz!
PITYU – GULLIVER Öt! – Tizenegyet!

Rudi fölvesz egy mentőövet. Elesik benne. Odakúszik, fölvesz még egyet, kiabál

RUDI Kapitén! Herr Kapitén!

Az árbocmester egy rongyot köt a gongra, aztán üti-üti...

MOLNÁR Ne igazsd föl magad.
MOLNÁRNÉ Hagyjál!
MOLNÁR Nincsen semmi baj. Semmi baj, nem érted? Én élek, te is élsz, én is élek!
MOLNÁRNÉ A lélekharang... (Felzokog)

Tompa tamtamok...

MOLNÁRNÉ Mikor hagyják abba!
MOLNÁR Ne figyelj oda.

Tam, tam, tam, tam, tam, tam, tam, tam...
Leáll a hajómotor

GULLIVER (kihajol a korláton) Gyere csak... Nézz oda...
PITYU Riba? (Odamegy, lenéz)
GULLIVER Megállt.
PITYU Állunk.

Halk csobogás

LEFKOVICS Azt mondják, meghalt valaki. (Megint ott áll a korábbi helyén, a korlátnál)
BÓDIS Meg? Te jószágú...
TERIKE Ki halt meg?
BÓDIS Maga ismerte?
LEFKOVICS Nem.
MARCSA Jaj nekem.
ZELENKA Valakije magának?
MARCSA Nem, nem.
ZELENKA Akkor mit potyog?
BÓDIS Ó, te jószágú!
RUDI Mit csinálnak vele?
BÓDIS Amit szokás... Megeszik.
TERIKE Megeszik?
BÓDIS Meg.
GULLIVER Magát is meg szokták?
BÓDIS Engem is meg szoktak.
TERIKE Maga ismerte?
BÓDIS Nem.
ZELENKA Magyar volt?
BACSÓ Ember vagy asszony?
JANKÓ Mit csinálnak vele?
BACSÓ Hallotta, megeszik.
JANKÓ Kik eszik meg?
BÓDIS A halak. Tengerésztemetés lesz.

MOLNÁRNÉ Jesszumanyám.
RUDI Az micsoda?
BACSÓ Bedobják a vízbe.
JANKÓ Inog a hajó.
MOLNÁR Persze. Mert halott van rajta. Ha kidobják, lenyugszik.
MARCSA (sikít) Mikor dobják már ki??
MOLNÁR Oda nézzetek...

Az árbocmester felhúzza az angol zászlót.

A kapitány lejön a létrán.

Angol matrózok a csapóajtón felhúznak egy hosszú, fehér, nagyon nehéz zsákot. Behoznak egy deszkát, és ráteszik.

Az árbocmester magyar zászlót terít rá

KAPITÁNY Caps off.
RUDI Mit mondott?
LEFKOVICS A sapkát...

A kapitány leveszi a sapkáját.

A matrózok is lekaják a fejükről.

Az utasok is egymás után leveszik. Csak Lefkovics nem

BÓDIS Biztos az a szegény kis állapotos asszonyka...
ZELENKA Melyik?
BÓDIS Akinek az urát a bánya.
JANKÓ Milyen bánya?
BACSÓ Dzsakobsz Krik, és nem Dzsakob Kriks!
BÓDIS Fölrobbant.
TERIKE Itt a hajón mondták meg szegénykének, aztán szegény asszony megszült bánatába.
MOLNÁRNÉ És a gyerek?
TERIKE Édes kis életem!

Lengyelne is ott áll a babával

LENGYELNÉ Iszonyatos. És mi lett az asszonnyal?
TERIKE Ott fekszik, szegény.
LENGYELNÉ Hol?
JANKÓ A zászló alatt.
RUDI Milyen zászló?
ZELENKA Magyar zászló.
RUDI Az egy ember?
ZELENKA Asszony.
RUDI Ekkora?
BACSÓ Hát kinyúlt a szülésbe, szegényke.
RUDI Ekkorára?
BACSÓ Persze.
MOLNÁRNÉ Ne neved!
MOLNÁR Marhaság. Súlyok vannak a fejénél meg a lábánál.
RUDI Milyen... milyen súlyok?
MOLNÁR Ágyugolyók. Minden hajó visz egy rakás ágyugolyót.
Ha valaki meg találja halni...
MOLNÁRNÉ Nekem is van ágyugolyóm?
MOLNÁR Van, persze, édesem. Mindenkinek van.
MOLNÁRNÉ Istentelenség.
TERIKE De mért kell ágyugolyó? Istenem, ki akarják lőni?
BÓDIS Különben ott kalimpálna szegény ítéletnapig.
BACSÓ Hol kalimpálna?
ZELENKA Csönd legyen.
BACSÓ Hogy kalimpálna?
BÓDIS Hát úszna.
BACSÓ Hogy úszna, ha megdöglött?
BÓDIS Hát lebegne.
BACSÓ Víz, nem levegő! Hogy lebegne?
BÓDIS Lágyan ringatózva.
GULLIVER Sátápp.
ZELENKA Fogja már be azt a sárga pofáját!
BACSÓ A tied a sárga!
KAPITÁNY Our Father which art in heaven, Hallowed be thy name...

Az angol matrózok utána mondják

Our Father which art in heaven, Hallowed be thy name...
LEFKOVICS (fordítja) Miatyánk, aki a mennyekben vagy, Szenteltesd meg a Te neved...

A magyarok is mind mormolják, szét-szétcsúszó kórusban

A NÉGER KONYHÁS Padre nostro, Che sei nei cieli, sia santificato il tuo nome, venga il tuo regno, sia fatta la tua volontà, come in cielo, così in terra.

A SPANYOL SZELEDON Padre nuestro, que estás en los cielos: santificado sea tu nombre. Venga tu reyno. Hágase tu voluntad, así en la tierra como en el cielo.

A KÖVÉR SVÁB Unser Vater im Himmel! Dein Name werde geheiligt...
LEFKOVICS Jiszgadal, vöjjszkadás, smé rabbót vöhájim...

A bosnyák nő kiteríti az imaszőnyeget

MAGYAROK Mert tiéd az ország és a hatalom és a dicsőség mindörökké, Ámen!!!

A matrózok betolnak egy fehér zongorát. Bartók Béla leül, és játszani és énekelni kezd. A saját gyűjtésének feldolgozását a Magyar népzene tára Siratókötetéből, a 179-es darabot

BARTÓK BÉLA Jaj, jaj, édesapám, lelkem, apám, jaj, jaj, de messzünét jöttünk! Nem szól nekünk, édesapám! Kedves édesapám, bánatos édesapám, akinek négy rend gyermeke vót. Jó tanácsadó édesapám, szívem apám! Jaj, hogy megharagudt reám! Lejöttünk hárman, nem szól nekünk édesapám, szívem apám, lelkem apám! Jaj, mennyi bánatja vót, valahány gyermeke, annyi felé hányódik, ki Ámerikába, ki Hadikba, ki Romániába, édesapám, lelkem, apám!...

A vége felé a cigányok is bekapcsolódnak, a bőgős és klarinétos, cifrázzák, odarakják ropogósan.

Az emberek állnak, hajukat borzolja a szél, inog a hajó, vele ingadoznak... Az árbocmester leveszi a magyar zászlót a halottról. A matrózok fölemelik a deszkát, megbillen, a halott – puff, leesik

MOLNÁR Hallották? Az ágyúgolyó.
RUDI Jó, hogy fel nem robbant.
ZELENKA Kuss.

Lerakják a deszkát, ünnepélyesen rákotorják újra a halottat, és kiviszik...

JANKÓ Hol fogják bedobni?
ZSUZSI Ott?
JANKÓ Hol?
GULLIVER Ott, ott!
JANKÓ (csalódottan) Azt hittem, itt... (A nézőtérre mutat)
GULLIVER Itt bekapná a hajócsavar.
BACSÓ Ott is bekaphatja.
GULLIVER Te is bekaphatod.

Glutty

PITYU Bedobták.
TERIKE Bedobták a vízbe!!!
BÓDIS Azt a rohadt életbe!
BACSÓ A kurvák faszát!

Szörnyű moraj, zihálás, jajveszékelés, Terike elájul, iszonyatos fájdalom söpör végig, letarolja a fedélzetet. Pokoli gyász. A kapitány fölmege a létrán. Az árbocmester leengedi a zászlót, a matrózok mennek a dolgukra.

Térdre rogyó, a földet görcsösen kapargáló, vinnyogó emberek. Molnár is elájul. Lengyelne a falhoz támaszkodik, rázza a babát. Marcsa visítózni kezd, csapkod, tombol – lefogják, pofozzák. Valaki kirántja a bosnyák nő alól az imaszőnyeget, a nő elgurul, Marcsát a szőnyegre fektetik

ZSUZSI A száját. A nyelvét. Ne! Szétharapja a nyelvét. AAAUU!
Megharapott!
GULLIVER Hát ennyi...
ZSUZSI Eggyel kevesebb.
JANKÓ Mi? Leharapta az ujjad?
ZSUZSI Egy emberrel kevesebb! (Zokog)
JANKÓ Igen. Igen! (Csókolja a lány ujját, aztán a száját)
RUDI Ki halt meg?
GULLIVER Most az a fontos, hogy vigyázzunk egymásra.
PITYU Le kell vinni a kórházba.
MARCSA Nem akarok lemenni! Nem akarok meghalni!
PITYU Jó, jó, akkor ne halj meg, bánom is én?
MARCSA Eresszenek! (Már rég eleresztették) Eresszetek!!!
MOLNÁRNÉ Inog a hajó.
MOLNÁR Mert halott van rajta.
BACSÓ De már nincs rajta.
MOLNÁR A lelke itt bolyong.
MOLNÁRNÉ Hol?
TERIKE Uram, irgalmaz szegény megboldogult lelkének!
RUDI Vajon mi lehet most vele?
BÓDIS Rég bekapta a nagy hal.
RUDI Az ágyúgolyót is?
MOLNÁRNÉ Ha ezt tudtam volna! Ha kitennének, gyalog is! Ha ide adnák a hajót...
RUDI Lehet, hogy –
LEFKOVICS Feküdjön le.
RUDI Nem merek, mert –
LEFKOVICS Dőljön neki. Dörzsölje a tarkóját, vegyen mély levegőt!
RUDI Hagyjon békén, kérem.
LEFKOVICS Nagy levegő! Kifújja. Nagy levegő! Kifújja.

Az emberek összefogóznak, hullámokban tör fel a sírás. Van, aki a fogát csikorgatja, a másik megállás nélkül káromkodik. Valaki köhög, képtelen abbahagyni. Egy másik a homlokával veri ütemesen a falat. Rudi be akarja vetni magát a vízbe. Zelenka utána. Másznak át a korláton, mások másznak utánuk. Egyik fél kézzel csüng, másik elkapja a lábát, harmadik kalimpál a mentővel. Tükköl a hajó, felbúg a motor

A BOSNYÁK NŐ Riba! Riba!
LEFKOVICS (üvöltöni és tornázni kezd) Habt Acht! Vergatterung! Mindenki! Asszonyok is! Habt Acht! Doppelreihel! Kartávolság! Rechts um! Links um! Richt euch! Defilieren!

Menetel, gyakorlatozik – megállnak, bámulják.
Pityu is beszáll, átveszi

PITYU Fejkörzés! Jobbra fordítom a fejem! Balra fordítom a fejem! Fölemelem.
LEFKOVICS Habt Acht! Exerzieren!
PITYU Jobbra, balra, föl! Jobbra, balra, föl! Jobbra, balra, föl!

Páran bekapcsolódnak

Összekulcsolom a kezem a mellkas előtt, kifeszítem előre. Fölemelem, balra húzom, jobbra húzom. Balra, jobbra, balra, jobbra! Karkörzés előre, hátra, előre, hátra! Jól meghúzom! Gyorsítom! Majd befelé, lazán, kicsapom a végét. Csípőkörzés balra, jobbra, balra, jobbra. Törzskörzés balra, jobbra. Bal, jobb, bal, jobb. Támadóállás. Árnyékolok. Oldalsó rúgás jobb lábbal. Beledobom a csipőm teljesen, beledobom a csipőt lazán. Köríves jobb lábbal: a sarok felemelkedik a fenékhez, térd egyenesen előrenéz, ráfordul a csipő, és rúgok. Rúgok. Rúgok. Rúgok...

Rúg az egész fedélzet. Lengyelne szoptatja a babát. Rúg Bartók és a cigányok is. A finálé elmarad



Helikopter, a Ballet Preljocaj előadása

J.C. Carbonne felvétele

ERKEL

SZÍNHÁZ
THEATRE

Giuseppe Verdi

Rigoletto

2013. november 13., 17., 19., 22., 24.,
december 5., 7.

Georges Bizet

Carmen

2013. november 20., 24.,
december 4., 6., 8., 11., 15., 18., 20., 22.

Giuseppe Verdi

Nabucco

2013. december 14., 19., 21., 26., 28.

OPERA

MAGYAR ÁLLAMI OPERAHÁZ
HUNGARIAN STATE OPERA

www.opera.hu/erkel | www.facebook.com/Operahaz