

miatt csupán felvételtől láthattam. A salzburgi székhelyű Theater Offensive társulatával másodszer működött együtt a DBU. Alex Linse rendezése korrekt, tisztességes munka, és ahhoz, hogy a minőségi bulvárdarab működjön, ez tökéletesen elegendő is. A nem szép, ám praktikus tér egyszerre realiztikus és álomszerű: a deszkapalánkok emberi és állati lakóhelyeket egyaránt idéznek, amellet a deszkák között hol sejtelmesen, hol élesen átvilágító fénynyalábok megemelik és váratlanul nagyszabásúvá teszik a minimalista látványt. Az *Equus* mindenkori sikere alighanem a pszichiáter és ifjú páciense kapcsolatának hiteles felépítésén áll vagy bukik: Michael Kehr tekintélyt parancsoló, az igazságot rögeszmésen tudni akaró orvosa és Sebastian Blechinger kölyökképpű, vadóc fiúja szépen dolgozik együtt. A kissé túlnyújtott előadás ízléssel adagolja a darab lényegéhez tartozó érzékiséget, ugyanakkor kissé túl harsány színekkel festi meg a fiú nem éppen idilli környezetét.

A jó színház kimotozítja a komfortzónából, és bár először talán nem gondolnánk ilyennek az egyre-másra sikeres bemutatásokat magáénak tudó *Bányavirág*ot, ha jobban belegondolunk, rájövünk, hogy egy vidéki kisvárosban igenis rejt kockázatokat magában a darab műsorra tűzése. A közönség azonban, úgy tűnik, jól fogadja a székellyöldi pálinkás hagyományőrzést, ami

Florin Gabriel Ionescu rendezésében a szokásosnál is vastagabb ecsetvonásokkal, vagyis széles gesztusokkal, kemény pillanatokkal és összességében: hangos megoldásokkal került itt színre. A szöveg humorát ellenpontozzák a sokszor félelmetes akciók: a darab megszokott díszletében ömlik a pálinka, ízzé-porrá török a kompótosüveg, miközben kint megállíthatatlanul ömlik a színes fényekkel megvilágított eső, amitől mintha mindenkinek még pocskébb kedve lenne. Jó néhány előadását láttam már a darabnak, de a szereplők közötti kommunikáció lehetetlenségét talán egyszer sem észleltem még ennyire élesen: az ujjakat szinte mágnesként vonzza a pálinkásüveg, de egymás felé csakis ártó szándékkal közelítenek a kezek. Mindegyik szereplő burkot épít maga köré, ahonnan lehetetlen kitörni, csupán tétova gesztusokra, félreértett mondatokra, kettétört érzelmekre futja. A nagy egész működik, azonban egy kis finomhangolás biztosan jót tett volna, már csak azért is, mert a durva felszín mögött a legerősebb pillanatokban felsejlik a líra: a saját idióta poénjain remekül szórakozó Illés (Boglári Tamás) öngyilkosság előtt írott búcsúlevelét Irma (Frank Ildikó) a színpad szélére ülve mondja el. Csendes, tiszta, megrendítő, mély pillanatok ezek, soha fogok rájuk emlékezni.

Hermann Zoltán

A tanítónő

SZABÓ BORBÁLA: SZÜLŐI ÉRTEKEZLET

„Angéla elképesztően jó színésznő, egyértelmű volt, hogy ezt a szerepet ő játssza. Ő az életben is hasonlóan *félelmetes*, mint Ildikó tanárnő: kiszámíthatatlan, érzékeny, nagyon okos és őszinte. Sőt, az őszintesége nem is mindig kellemes. Én például ritkán szoktam gyakorolni [...]. Én inkább udvarias vagyok. Angéla nem” – mondja Szabó Borbála, a *Szülői értekezlet* írója és egyik szereplője egy interjúban. „Fura, nekem a *félelmetes* sosem jutna róla eszembe...” – veti közbe a riporter.

„Stefanovics Angélával már többször dolgoztatok együtt. Naivitás, jó értelemben vett infantilizmus, kislánys báj – ez jut legtöbbször eszébe róla. Most is számíthatunk erre?” – ezt a rendezőtől, Végh Zsolttól kérdezik egy másik interjúban. „Igen, a történet elején egy rendkívül szimpatikus, fiatalos osztályfőnököt alakít, akiből a szülői értekezlet során egy másik személyiség bontakozik ki” – mondja Végh Zsolt}.

Ki lát bele jobban a darabba? A szerző („Semmiképp

nem vagyok színházcsináló, soha nem lenne kedvem rendezni, és nem is tudnék. Engem az emberek és a szavak érdekelnek, illetve ezek összefüggése. A szórendek, a szóhasználat, a mondataink ritmusa, hiszen ez mind olyan jellemző, árulkodó és egyéni, mint az ujjlenyomat...”)? Vagy a rendező („Ha szélesebb perspektívából tekintünk a kérdésre, akkor is ide lyukadunk ki: egy rosszabb rendszerhez is éppúgy vonzódnunk, mint egy rossz családi háttérhez...”)?

Valahogy semmi sem az, amit a néző láthat. Nem az iskola válik színházi előadássá, hanem a színház iskolává. Nincs világitás, a napfény élesen vág be a Jurányi egyik régi osztálytermének nyugatra néző ablakaiba. Kicsit oldalt húzom a székem: valaki figyelmeztet, hogy ne tegyem, mert éppen mellettem fog állni majd *valaki*, aki a darab szerint késik. (Egy, a szerepe szerint egy kormányzati hivatalban dolgozó apuka.) Ablakot kell nyitni, mert nincs levegő.

Be kellene tiltani a szülői értekezleteket – gondo-



Nagy György felvétele

Stefanovics Angéla a Szülői értekezletben

lom; a legborzasztóbb dolog, ami a közoktatásban létezik, tudom, tartottam én is valamikor. „Nagyon abszurdnak és egyben viccesnek is találom ezt az alaphelyzetet. Sokszor vettem részt ilyesmin, és mindig csodálkozva tapasztaltam magamon, milyen szervilis vagyok, mennyire könnyen behódolok a hatalomnak, vagy milyen simán elhiszem, hogy egy alkalmatlan senki vagyok. Ezzel egy időben viszont felszabadítóknak is találom, hogy gyerekként viselkedhetek...” – mondja az interjúban Szabó Borbála. Persze nem kell soha betiltani semmit, minden rossz, ami kötelező, és az is, amit központilag tiltanak meg.

A *Szülői értekezlet* egy nagyon sokértelmű és önironikus pamflet, minden oldalról nézve – tanári, szülői, gyermeki, kvázi-gyermeki, hatalmi, alattvalói, férfi és női, pszicho- és szociopatologikus énjaink stb. oldaláról nézve – más, és minden oldalról nézve igaz. De legalábbis nem hamis. A reformpedagógia érvénye a szülői értekezleten felfüggesztődik, mert nem megbeszél, hanem közöl, még ha játékosnak akar látszani, akkor is. A darab ijesztő precizitással írja le a tanári-szülői lélektani és szociológiai csapdahelyzeteket: a tanár–szülő, a szülő–szülő konfliktusokat. Az egész konfliktusrendszer mögött kitapintható, hogy minden szereplő, a tanító néni, a hülye szülő és a jófej szülő, a feleségét helyettesítő „nem vagyok képen” apa, a NER-es, népnevelő apa azt szeretné, ha az osztályban *minden* gyerek olyan legyen, amilyenek ő szeretné. Persze, kell hogy legyen valami dramaturgiai íve a történetnek, vagyis el kell játszania

Stefanovics Angélának és a „beépített” szülőknak, Dióssi Gábornak, Nényei Pálnak, a darabot író Szabó Borbálának, Urbanovits Krisztinának és a rendező Végh Zsoltnak, hogy a reform diktatúrává fajul, hogy a tanítónő a hatalom kibiztosított pisztollyal hadonászó démonjává változik. És a pisztoly el is sül.

A szülői értekezlet mint szituáció abszurditására és mint a mai Magyarország szociálpszichológiai defektusainak elemi mintázatára – és abszurd nevetségességére – nem ez a dramaturgiai folyamat és nem is a nézők intaktságának felfüggesztése, az alárendeltségükre való provokatív utalások mutatnak rá, hanem a tanítónő személyisége: az, ahogyan Stefanovics Angéla játssza a *tanítónő* diabolikus szerepét. Nincs itt – illetve a „Palóc Ildikó tanítónő” szerepében – semmiféle ív, nem fordul át semmi semmibe, semmi szimpatikus az ijesztőbe, semmiféle alternatív nyitottság a tradicionális katonai drillbe.

Stefanovics Angéla tanítónője az osztályterembe való belépésétől kezdve ördögi. Az „infantilizmus” és a „kislányos báj” igenis „félelmetes”, alighanem Szabó Borbála bonctani szenvtelenségű mondatait éppen ő tudja úgy értelmezni, hogy kizökkentse a nézőt. A harmadik *bé* osztály tanítónője, a hatalom feminin arca; minden gyerek (pót)anyukája; az iskola családiasságának emlegetését valahol fenyegetésként halljuk; a tanítónő a színdarabba beépített szülőknél fiatalabb, vagyis paradox módon helyettesíti az iskolában a szülőt; fiatalága miatt az apukák (vagy az anyukák?) rejtett szexuális (pedofil?) vágyainak tárgya is stb. Ezt onnan tudjuk, hogy ő jön be. Ez a szerep nem működne tanító bácsival (olyan már szinte nincs is), nem működne

akár csak öt-tíz évvel idősebb színésznővel. Attól működik, hogy éppen ez a tanítónő jön be terembe. A tanítónő nem átváltozik, hanem végig küzd az ellen, hogy azonosítsák a hatalommal, küzd a fiatalságával, az anyaszerepével, a saját erotikus kisugárzásával: ezért próbálja a közvetlenséggel helyettesíteni a tekintélyt – pedig ezt várják tőle a szülők; fiatalságának „hátatállanítására” a szülők infantilizálásán keresztül tesz kísérletet, olyan intonációval beszél a szülőkkkel, mint ha gyerekek lennének, mozdulatai nyugalmat sugárzó, betanult pedagógus-geztusok; testét a nyomott mintás, szürkés-kékes, bokáig érő bő kötényruhával fedi el, hogy senkinek ne jussanak róla eszébe *olyan* gondolatok. A darab végének miniatűr apokalipszisében egyszerre fordul kudarcba minden kísérlete.

Szabó Borbála darabja igazi „no future” neo-punk. Nincs megoldás – ahogy odakint sincs, a tekintélyelvű pedagógiák restaurációja, de az ellenállás melankolikus

eszköztelensége közepette sem –, mert a *tanítónő* mint társadalmi és lélektani szerep (a hatalom védtelensége és a védtelenség hatalma) és a *szülői értekezlet* („értekezlet” – nincs értelmetlenebb és groteszkebb szava a nyelvünknek) nem lehet más, csak olyasmi, amitől félni kell. Az egyetlen dolog, amitől igazán félni lehet.

Szabó Borbála darabja Stefanovics Angéla lenyűgöző és a gonoszsággal határos beleérző képességének köszönhetően lényegében nem több, mint amit már Bródy Sándor is megírt a mi Magyarországunkról 1907–1908 körül. Nem több. „Az iskola alapvetően erőszakszervezet.” Ezt Horn György mondta idén márciusban az *Origónak*. Az volt, és az maradt.

„Azért lettem tanítónő, hogy magam legyek cselekedeteim ura. [...] Féljenek tőlem. Erős vagyok” – mondja *A tanítónő* Flórája.

Félünk tőle. Mindentől, amit képviselni akar, és amit képviselni kénytelen.

Szoboszlai Annamária

Állatian elegáns tánc

SHARON EYAL – GAI BEHAR: SARA; KILLER PIG

Kíváncsi vagyok. Például arra, hogy ötven év múlva kik élnek Európában. Meg arra, hogy mit táncolnak a diszkókban, klubokban. És miben. Ha lesznek egyáltalán diszkók és klubok, és lehet bennük táncolni. A Holdon vagy a Marson – a filmipar úgy képzeli – lesznek. Még ha százötven évet kell is rá várunk. Nekem ugyan már nem, s feltételezem, az izraeli Sharon Eyalnak és Gai Beharnak sem. És nem azért, mert ennél jóval rövidebb egy emberélet, hanem mert a L-E-V, a fent említett izraeli alkotópáros együttese a *Killer Pig* címet viselő darabjával megvalósította mindazt, amit egy *elegánsan animális „futturitustánc”* gyűjtőfogalmán belül – szigorúan newtonista és darwinista alapon merülve az utópiába – valaha is elképzelhettem volna.

Emberi alakok. A fejlődésnek ezen a fokán (is) két láb tartja őket, de néha csak egy érinti a talajt. Olykor – ritkán – egy sem. Ellenben a karok sem válnak égbe nyújtózó díszítőelemekké, szükségszerűen követik a test mozgását, vagy épp önálló életre kelve kaszálnak, hogy ha kell, gyilkos disznók fogaiként csattanjanak össze egy áldozati rítus alkalmával. Mintha csak egy *Tavaszi áldozatot* látnánk, nagyon másként. S ott a fej, a mindenkor „szfinxi” tekintettel, mely az agresszív, állatias, félelmet keltő mozdulatok ellenére is jól nevelten ül trónján, a nyakon. A táncosok nem hemperednek, nincs zuhanás, nincs az a fajta hangos fizikalitás (Eyal más darabjaiban sem), ami például a hon-

fitárs Jasmine Goddert erősen jellemzi, vagyis a puffanás, az ütközés az anyaggal, hogy fájjon, hogy ezen a fájdalomon keresztül az életbe magába hatolhasson bele az emberlény. Nem. Ezek a testek, ez a tánc lerúgja magáról a *kézzelfogható anyagot*. Megkockáztatom: azért, mert viszolyog tőle, már csak idegi természetű/eredetű fizikaiságánál fogva is. Ettől olyan bizarr, idegen, fenyegető.

De miért *idegi*? A két évvel korábban szintén a Trafóban bemutatott *House* (mely eredetileg a Batsheva Dance Company számára készült) apropóján erről a következőképp írtam: „A mozdulatok gyűjtőpontja a test más és más szegletében detektálható, onnan »sül ki« a lépés, egy testhullám, egy karemelés, egy fejbiccentés. Van, hogy ez a »kiszülés« lágy, szinte folyékony mozgást eredményez, máskor a test pengeéles gesztusait.” Hogy honnan jön ez a fajta, a test benső szegleteihez köthető vezéreltség, testtudatosság (és egyben az egyénre jellemző „test-tudatlanság”, vagyis ösztönösség), arra jórészt a Batsheva Dance-t megalapító Ohad Naharin nevéhez fűződő gaga-technika a válasz. Sharon Eyal 1990 és 2008 között dolgozott a neves társulattal (ekkor készült például a *Bill*, a *House*, a *Last Cause*), s az utolsó időszakban számos alkalommal koreografált további társulatok számára is (például az alábbi darabokat: *Killer Pig*, *Corps de Walk*, *Too Beaucoup*, *Plafona*), mielőtt Gai Beharral közösen megalapította volna saját együtte-