

Thomas Irmer

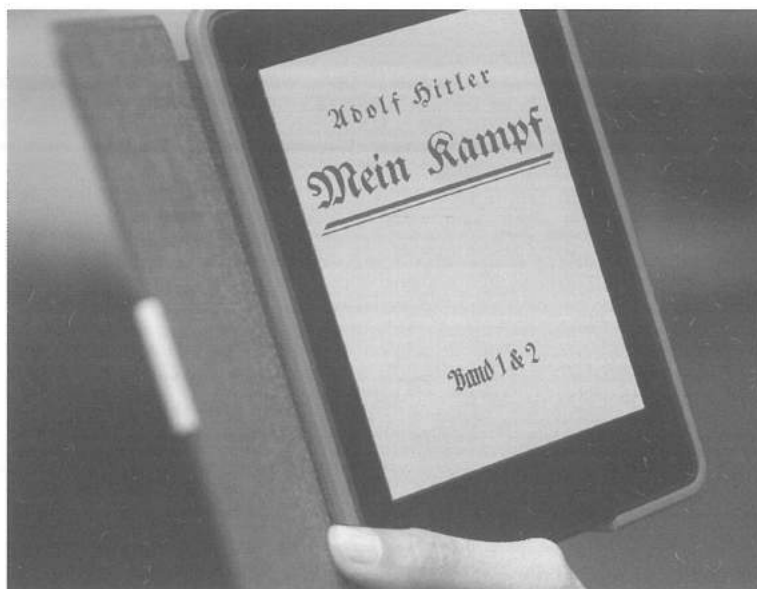
Játék egy bestsellerrel

RIMINI PROTOKOLL: MEIN KAMPF

A Rimini Protokoll ősbemutatója a weimari művészeti fesztiválon – *Adolf Hitler: Mein Kampf, Band 1 & 2* – játék egy bestsellerrel, amelynek tartalmát senki sem ismeri.

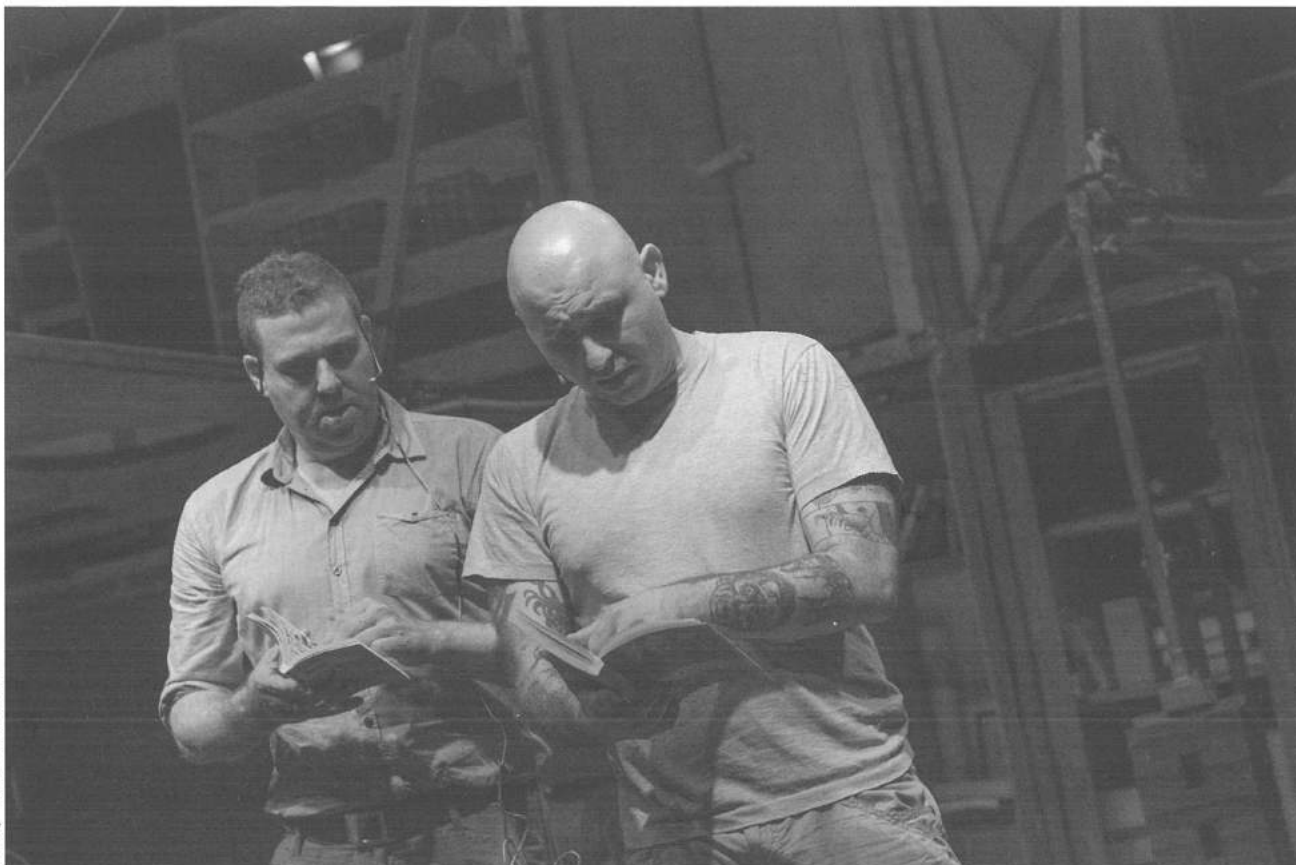
1926. július 3-án Adolf Hitler megérkezik Weimarba, és az Elefánt Szálló vendégekönyvének személyi rovatába ezt jegyzi be: Író, München. Miután a Landsberg am Lech-i erődben fogsága idején már megírta az első kötetet, immár a másodikon dolgozik: így készül a könyv, amely szerzője majdani uralmának végéig el fogja érni a tizenkét és fél milliós példányszámot, úgy is mint a nemzetiszocializmus állami bibliája, amely házasságkötések és pályák lezárása alkalmából ajándékként jár az érintetteknek, és a front számára különkiadásokat is nyomtatnak. A rezsim ellenfelei és áldozatai még a koncentrációs táborok könyvtárából is kikölcsönözhetik – csak Buchenwaldban mintegy nyolcvan kölcsönzést számoltak össze. Hogy ki, hogyan és miért olvasta el éppen ott, ugyanolyan kevéssé ismert, mint ahogy a könyv hatását a többiekre is pontosabban lehetne felmérni. 1945 májusától minden nyilvános intézményből eltávolították, és minden bizonytalanság miatt ki, vitték le a pincébe vagy dugták el több-kevesebb gonddal házikönyvtárak második sorába; gyakran hiányzott az előszó is, amelyen ex libris-bélyegzők és ajánlások mellett a tulajdonos neve is szerepelhetett. Az olvasmány hatásának tisztázatlan kérdéséhez járult most – és a Rimini Protokoll éppen ezt a témát kutatja – a könyv birtoklásának tabusítása, legalábbis a megszállási zónákban és a két, belőlük kialakuló német államban. Más országokban, mindenekelőtt Nyugat- és Dél-Európában, de az Egyesült Államokban is, Hitler *Mein Kampf*-jának már létező kiadásai megfelelő bolhapiaci áron elérhetőek voltak. Eme szerzőre is vonatkozik, hogy halála után hetven évvel érvényét veszti a szerzői jogvédelem, tehát a *Mein Kampf* 2016. január elsejétől jogi nyelven szólva „közszabad” lesz, és az utánnyomás a szerzői jog minden további fenntartása nélkül lehetségessé válik. Németországban jelenleg nem teljesen világos, hogy mindez a szóban forgó műre is vonatkozik-e.

Eleddig, minden legenda ellenére, a *Mein Kampf* birtoklását és olvasását semmi sem korlátozta, legfeljebb a könyvtárakban kellett bizonyítani az érdeklődés tudományos jellegét. Tilos viszont az írásmű terjesztése és főképpen annak utánnyomása; a bajor szabadállamban a „Nemzetiszocialista Német Munkáspárt



központi kiadóvállalatának utód-káeftéje, München, jogutód Franz Eher” az Adolf Hitler nevű szerző jogait is képviseli, tehát ellenőrzi, és a németországi új kiadásokat az év végéig törvényes alapon megakadályozhatja. Hitler nyolcszáz oldalas szövegének „közszabadságával” új helyzet áll elő. Ettől kezdve az eklektikus írásmű új kiadásai jogilag ugyan továbbra is megtámadhatók „népbujtogatás” és nemzetiszocialista propaganda címén; ebben meg is egyeztek a német belügyminiszterek. Ám egy tudományosan kommentált kiadás a *Mein Kampf* keletkezése után kilencven évvel nagyon is elképzelhető lenne a mű kora kontextusában való értelmezéseként – titkos forrásokkal, a történelem kiforgatásával, önéletrajzi ürügyekkel és antiszemita célzásokkal felcícomázva. Ebben az esetben az is felismerhető lenne, milyen veszélyes még ma is ez a könyv. A müncheni Jelenkor-történeti Intézetben egy történészekből álló team hírt adott egy olyan kiadásról, amely kétezer oldalon világítja át úgyszólván definitív érvénnyel és egyszersmind kommentálja is Hitler könyvét. Ez a munka pedig azonnal megváltoztatná a könyv társadalmi státusát mint feltehetően keveset olvasott tabu-bestsellerét, gyűjtők antikváriumi leletét és valószínűleg használhatatlan forrásmunkáét, amely még a mai neonácik megértését sem teszi lehetővé, lévén hogy ez utóbbiak ugyan fétisként tisztelik a művet, de eszükbe sem jut, hogy gondolkodási vezérfonalként tanulmányozzák.

Ez volt nagyjából a kiindulási helyzet, amikor Helgard Haug és Daniel Wetzel a Rimini Protokolltól Sebastian Brünger dramaturggal összefogva három évvel ezelőtt munkához látott. A könyvet nem kellett külön beszerezni, hiszen az internetről letölthető.



Különböző országokból és korokból származó kiadásokat gyűjtöttek össze, találkoztak a *Mein Kampf*-kutatás szakértőivel, és olyan szereplőket kerestek, akiket a maguk tizenöt éven át kidolgozott módszerével akartak színpadra állítani. Olyan emberekre volt szükségük, akiknek valamilyen kapcsolatuk van a témával, és ez a kapcsolat hatással és kölcsönhatással van rájuk magukra, mondhatni, megemeli őket, és a tárgyat új perspektívából világítja meg. Az ősbemutatóhoz Weimart választották, mert itt a nemzetközi művészeti fesztivál és a Német Nemzeti Színház közösen vállalta a megbízó szerepét, továbbá a klasszikusok városa egyike volt azon helységeknél, amelyek auráját Hitler magába szívta, miután 1926-ban itt zajlott le az ismét engedélyezett náci párt első kongresszusa. 1937-ben lebontották a híres-nevezetes Elefántot, hogy a buchenwaldi koncentrációs tábor építésével egyidejűleg hipermodern luxusszállóként építsék újjá – a bejárat fölötti balkonnal egyetemben, amely szántszándékkal Hitler fellépéseihez készült. A weimariak pedig így kiáltoztak: „Kedves Führer, ez kevés a jóból, / Lép ki már az Elefánt Szállóból!”

A Rimini Protokoll megközelítési módjára jellemző a tárgy tekerőző, hurkokkal és gyűrűkkel cifrázott körüljárása. Az előadás kezdetén a színpad bal szélén, a még mindig bámulatosan nyers állapotban hagyott elektromos felszerelés felhasználásával, egy kis karácsonyfa mellett egy televíziós képernyőn az Eichmann-per képei pörögnek, mialatt két szereplő egy Marx–Engels-összkiadást pakol ki egy könyvszekrénynek látszó színpadi elemből. A *Karl Marx: A tőke. Első kötet* kilenc évvel ezelőtt a Rimininek a műhlheimi drámaírói díjjal kitüntetett produkciója volt, amely egy ugyancsak ismert és ugyancsak kevésbé ol-

vasott (bár pontosan ez sem tudható) könyvet dolgozott fel. Marc Jungreithmeier és Grit Schuster *Tőke*-színpadképe most hátulnézetből válik, kis fülkék és emelvények segítségével, a jelen könyv helyszínévé, amely könyv, mindenekelőtt a második részben, nehézfegyverrel ront neki a bolsevizmusnak, a kultúra vonatkozásában is. A karácsonyfa és Eichmann szomszédsága akkor válik érthetővé, amikor Sybilla Flügge jogtörténész elmeséli, hogy ő tizennégy éves korában karácsonyra egy saját fogalmazású *Mein Kampf*-kivonatot ajándékozott a szüleinek. Ekkor lép be Christian Spremberg, aki mint vak moderátor és ékesszóló szakértő már *A tőke*-ben is jelen volt: bevásárlókocsija most meg van tömve a Braille-írással szedett *Mein Kampf* hat vaskos kötetével. Mikor a könyv borítóján kitapogatja a horogkeresztet, az semmit sem jelent neki, mivel az ő számára a náciizmus kultuszát elsősorban hangok és beszédmódok határozzák meg – ő csupán a propaganda auditív oldalát ismeri, ám hangoknak és horogkeresztnek fenti kis szétválasztása a propaganda vizuális minőségére is rámutat. Ehhez adódik, mintegy perspektívaváltásként, Alon Kraus izraeli ügyvédnek a nézőtérhez szóló, rejtetten dupla fenekű tézise, miszerint „léteznek jobban megírt antiszemita szövegek is”, ami egyszerűen azt is jelenti, hogy a könyv voltaképpen már rég nem annyira veszélyes.

A perspektívák ilyenén váltogatásával Helgard Haug és Daniel Wetzl a döntő kérdést vetik fel a színpadon. Mit jelent napjainkban ez a könyv, amelynek copyrightja, hetven évvel a szerző halála után, az év végén megszűnik? Volkan T Error [volle Kanne Terror – teli kanna terror, szójáték az illető nevével – *A ford.*], a német-török

FOLYTATÁS A 4. OLDALON



GYŰLŐLETRÁDIÓ
Milo Rau elősása

(10. oldal)



A TEREM
Győri Balett
Dusa Gábor felvétele

(29. oldal)



AVAILABLE LIGHT
Lucinda Childs
Craig T. Mathew/Mathew felvétele

(39. oldal)

Népiptás

- 1 **Thomas Irmer: Játék egy bestsellerrel**
Rimini Protokoll: *Mein Kampf*
- 4 **Fuchs Livia: Az élet diadala**
Tünet Együttes: *Sóvirág*
Kommentár: György Péter, Herczog Noémi
- 9 **Turi Timea: A stílus maga**
Szép Ernő: *Emberszag*
- 10 **Tompa Andrea: A könnyű gonosz**
Milo Rau: *Gyűlöletrádió*
- 13 **Goda Móni: Az elhibázott feketén-fehéren**
William Kentridge / Handspring Puppet Company: *Übü és az Igazság Bizottság*
- 16 **Adorjáni Panna: Valaki helyett beszélni**
Négy dráma a ruandai, boszniai, kambodzsai és örmény népiptásról

- 26 **Miklós Melánia: Az emlékeztetés terei**
Nádas Péter – Vidovszky László: *Találkozás*
- 29 **Szoboszlai Annamária: Valahogy másként?**
Szegedi Kortárs Balett: *Árnyak és vágyak / Moderato Cantabile / Catulli Carmina*
Győri Balett: *Uneven (Kizökök)* / *A terem*
- 31 **Köllő Kata: If I were...**
Parental Ctrl, Ecsetgyár, Kolozsvár

Interjú

- 33 **Tóth Berta: „Hiszen itt vöröslök!”**
Beszélgetés Takács Kattival

Világszínház

- 39 **Fuchs Livia: A rend ígésében**
Lucinda Childs: *Available Light* / St. Pölten
- 41 **Rosner Krisztina: A járás művészete**
Tadashi Suzuki társulatának ötvenedik évfordulója

Újranéző

- 45 **Stuber Andrea: A felebaráti szeretetet mindig folyamatban kell tartani**
Werner Schwab: *Elnökök*
- 47 **A 2015-ös év (XLVIII. évfolyam) tartalomjegyzéke**

Kritika

- 18 **Schuller Gabriella: Nagy Fehér Üzemmod**
Schilling Árpád: *A harag napja*
Kommentár: Timár András és Rádai Andrea
- 22 **Stuber Andrea: Káderrendszer**
Molière: *Tartuffe*
- 24 **Deczki Sarolta: Átokföldje**
Forte Társulat – Keresztury Tibor: *A te országod*

A címlapon:

Takács Kati. Schiller Kata felvétele

A hátsó borítón:

A te országod (Forte Társulat). Schiller Kata felvétele

színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG | ORSZÁGOS SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MŰZEUM ÉS INTÉZET

XLIX. évfolyam 2. szám

2016. február

Megjelenik havonta
XLIX. évfolyam
HU-ISSN 0039-8136

FŐSZERKESZTŐ: TOMPA ANDREA SZERKESZTŐSÉG: HERCZOG NOÉMI, KRÁLL CSABA, RÁDAI ANDREA
KÉPSZERKESZTŐ: SCHILLER KATA OLVASÓSZERKESZTŐ: KOLTAI MARI SZERKESZTŐSÉGI TITKÁR: CSOMOR MÁRTONNÉ
Szerkesztőség és kiadó (SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY): 1127 Budapest, II., Jurányi utca 1-3. B lépcsőház, IV. emelet; (bankszámlaszám: 10402166-21624669-00000000), <http://www.szinhaz.net>; e-mail: szinhazalapitvany@gmail.com; Felelős kiadó: TOMPA ANDREA

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; hirlapelfizetes@posta.hu. Pénzforgalmi jelzőszám: 11991102-02102799. Előfizetés egy évre: 4500 Ft – Egy példány ára: 450 Ft.

Tipográfia: Tooth Gábor Andor. Nyomdai előkészítés: Dupla Stúdió.
A nyomás készült: Multiszolg Bt., Vác

www.szinhaz.net

TÁMOGATÓK:
Nemzeti Kulturális Alap



Magyar Színházi Portál
www.szinhaz.hu

rapper irritáló ambivalenciát lop a játékba, amikor kezében az őt mámorba ejtő török comic-változattal hanyagul előadja, hogy az előadás végén, egyetlen képben még a holokaustot is kitárgyalják, mielőtt a záró képben „az ezeréves birodalom hamuvá porladna szét”. Egy pillanatra megjelenik a színházi térben a vonzerő, amelyet Hitler harci irománya a mai török–arab–iráni világra gyakorol. A story egy további rétege – amely rétegekbe a sokperspektívájú est talán kissé túl rendezetten tagolódik – a német „vábörtön-irodalom”: a Horst Mahlerre, a RAF egykori és azóta a jobboldalra átváltott ügyvédjére vetett rövid pillantás után Mahler a maga börtöndossziéjával azzal a kérdéssel ostromolja Volkant, hogy mit ír ez idő szerint Beate Zschäpe, az NSU [Nationalsozialistischer Untergrund – Nemzetiszocialista Földalatti Mozgalom – *A ford.*] hősnője, aki az éven át tartó bírósági tárgyalás alatt végig letartóztatásban volt, miután ez a mozgalom gyilkosságok és gyilkossági kísérletek egyedülálló sorozatát követte el török származású németek és rendőrök ellen. Matthias Hageböck, a könyvrestaurátor, aki különben az Anna Amália Könyvtárban dolgozik, *Mein Kampf*-kiadások bámulatos rakásával egyensúlyoz. Volkan két további török kiadással terheli túl a rakást, és persze ez is a demisztifikálás és a megjelenítés játéknak egy, a Riminire jellemző vonása: Hitler vulkanikusnak szánt könyve a szó szoros értelmében az előadás játékszerévé válik.

A könyvvel a színpadon ilyen könnyű kézzel bánni nyilván nem tekinthető tabuszegésnek. De ha nem az,

akkor micsoda? Egy történész szakértőkből álló ke-rekasztal-beszélgetésen a helyes értékelésről folyt kés-hegyig menő vita. Norbert Frei jénai történészprofesz-szor el tudja ugyan képzelni, hogy a közeljövőben va-laki, magát semmitől sem zavartatva, a *Mein Kampf*-ot olvassa a földalattin, mégis úgy véli, „semmi szükség az efféle normalizálásra”. Rendben van, itt elsősorban az akadémikus illetékesség volt a tét, és Frei profesz-szor a maguk ezeroldalas kommentárjait lobogtató kollégák segítségére sietett. A hatalmas lábjegyzet-ap-parátus akaratlanul is hozzájárulhatna egy újabb misz-tifikációhoz: tudniillik ahhoz, hogy ezt a könyvet ol-vasni sem lehet a szakemberek tudásának igénybevé-tele nélkül. Helgard Haug azonban úgy gondolja, hogy bizonyos „normalizálás” már végbement, mivel tizenöt évvel ezelőtt egy ilyen színházi projekt még el-képzeltetetlen lett volna. Az anyag feszültségmentes kezelésének lehetőségét jelzi az is, hogy a weimari művészeti fesztiválon semmiféle botrányra nem ke-rült sor. Az est azt bizonyítja, hogy a Rimini Protokoll korántsem provokált, hanem egy félig már nyitott ajtón rontott be. Mindent összefoglalva azt mondhat-juk, hogy Hitler könyve még egy csattanós „*Best of Mein Kampf*” változatban sem lenne már különöseb-ben veszélyes, mivel csáberejének minden jobboldali szárnyverdesés ellenére sincs Németországban rezon-álásra kész tere. Volkan ezzel kapcsolatban megjegy-zi: „A »best of« török megfelelője a »Hit-ler«.”

FORDÍTOTTA: SZÁNTÓ JUDIT

Fuchs Livia

Az élet diadala

TÜNET EGYÜTTES: SÓVIRÁG

Fuchs Livia az előadást október 14-én és november 15-én látta.

György Péter az előadást december 19-én látta.

Herczog Noémi az előadást október 13-án látta.

Az irodalom, a film, a zene és a színház mellett időről időre a táncművészet reprezentánsai is kísérletet tettek és tesznek arra, hogy a jobbra elbeszélhetetlent, Auschwitz tapasztalatát elmondhatóvá, megjeleníthetővé formálják. Már a második világ-háború lezárulta utáni őszi színpadra lépett például Bécsben – és *A ma tánca* című estjét Budapestre is el-hozta – az osztrák Hanna Berger, az expresszionista Mary Wigman egykori táncosnője. A haláltánc-motívu-mot újraértelmező, agitatív hatású szólóit saját sorsa hi-telesítette, hiszen a kommunista eszmékkel szimpatiz-áló Berger néhány hónapig lágerlakó volt. Másfél évti-zeddal később, amikor a világháború nyomasztó emléke már nem a jelenhez, hanem a közelmúlthoz tartozott, és a magyarországi nyilvános térben némaság övezte a holokaustot, a humánium felmutatása „anti-fasiszta” művek komponálásában kapott lehetőséget.

Eck Imre is egy háborús tárgyú balettel nyitotta a Pécsi Balett legelső műsorát, majd később Radnóti Miklós versei ihletésére egy újabbat. Mindkét alkotása (*Az iszonyat balladája* és az *Oly korban éltem...*) a Barbárság és az Ártatlanság egyenlőtlen küzdelmének megfogal-mazásával – kortársai szemében – az ábrázolás már-már naturalista kegyetlenségével igyekezett a kiszolgál-tatottak melletti állásfoglalásra sarkallni nézőit. Negyedszázad múltán, amikor a holokaustot még min-dig nehezen eltűrtként bukkant csak fel a hazai nyilvá-nosságban, a táncosként és koreográfusként egyaránt pályakezdő Krámer György szótól komponált saját ma-gára. Az *Egy varsói menekültben* – Arnold Schönberg azonos című kantatájára – Krámer a rettegés, a re-mény és a kiáltástalanság pillanatait sorjázta szug-gesztív mozdulatképekbe. Fél évtized múltán a Győri Balettben Markó Iván komponálta meg a *Mementőt*.



Cuhorka Emese és Fahidi Éva

E patetikus hangvételű egyfelvonásosban Markó Költő-figurája megváltóként szállt szembe a Halál angyalával minden légerek masszává gyötört megalázottjainak – felnőttek és apró gyermekek – élén.

Az utóbbi évtizedekben, bár a Soáról való beszéd lassacskán kikerült az elhallgatás gettójából, a nemzetközi szcénában kevés táncalkotó foglalkozott azzal, hogyan tehetné felidézhetővé, megérzékíthetővé a néma testek nyelvén a megsemmisítés és megsemmisülés tébolyodott orgiáját. A talán legjelentősebb ilyen tárgyú kísérlet Berlinben történt, amikor a Daniel Libeskind által tervezett Zsidó Múzeum még üres tereit az épületkomplexum megnyitása előtt két évvel Sasha Waltz és táncosai vették birtokukba. A kihalt terekbe rendezett *Dialógus '99/II.* valóban párbeszédet teremtett a kihalt épület terei és az ebben váratlanul felbukkanó, majd hirtelen eltűnő, szorosan egymásba bonyolódó vagy magányosan bolyongó testek között, mert Waltznak sikerül bármiféle konkrét utalás nélkül is borzongatóan és megrendítően felidéznie az eleven testek nyomtalan eltüntetését, generációk hiánya keltette botrányt.¹

A hazai táncéletben 2007-ben Gergye Krisztián (*Zyklon B.*), tavaly pedig Földi Béla (*Kislányom, Anne Frank*) idézte meg a holokausztot, s most a Tünet együttes előadása csatlakozik ehhez a vonulathoz. Vagy talán nem is – mert Szabó Réka elgondolásának, vállalásának sokfélesége ellentmondásokkal teli. Szabó Réka ugyanis egy holokauszt-túlélővel, az auschwitzi megsemmisítőtábor, majd a Münchmühle nevű hadiipari léger egykori kényszermunkásával mondatja el az évtizedeken át a belső traumák és a külső hallgatás miatt csendben hordozott, de ma már nyilvánossá tehető múltját. Vagy inkább arra volt kíváncsi, hogyan simul össze két tökéletesen eltérő karakter és életút, ho-

gyan értheti meg egymást – ha egyáltalán megértheti – egy ma kilencvenéves túlélő, aki a rendszeres kimondás ellenére is alig behegedt sebeket cipel magával immár több mint hetven éve, és egy fiatal lány, aki úgy emlékszik, hogy törtirán, amikor „arról” volt szó, senki nem figyelt oda? Vagy a rendező azt akarta, hogy mások is ámuljanak, és ünnepeljék Fahidi Évát, látva az átéltek ellenére is töretlen életkedvét – hiszen az est alcíme *A létezés eufóriája*, a próbafolyamatról készülő film pedig *Sírással nem megyünk semmire* címet viseli majd –, testének megőrzött ügyességét, korát meghazudtoló fittségét? A *Sóvirág* ezért legalább három szílat fog egybe, hiszen első szintjén a holokausztról beszél – befogadása és értékelhetősége ezért jóval túlmutat az esztétikai szférán –, de egyben a generációk kérdéskörét és a(z) öreg) test problémáját is felkínálja a mozgásos és szöveges jelenetekben.

Az előadás a Vígszínház padlásának aprócska terében zajlik. A háttérben egy sokféle ruhával zsúfolt ruhafogas áll, a teret székek keretezik. A nézők nem ezekre a szedett-vedett, sokfelől összehordott üres székekre ülnek,

Herczog Noémi

¹Az előzmények felsorolása rendkívül izgalmas! Annnyival egészíteném ki, hogy – mivel szerintem ez nem csak táncelőadás – érdemes az előadó-művészeti, illetve a tematikus előzmények között megemlíteni, hogy a „túlélő” visszaemlékezése természetesen a holokauszt-reprezentáció történetileg legelső állomása. Ahol a beszámoló hitelességét a művészeti megformáltság helyett a saját hang, a tanú-elbeszélő hitelesíti. Ez pedig tökéletesen összecseng a dokumentumszínház esztétikájával, és a *Sóvirág* számomra legalább annyira dokuszínház, mint tánc.



hanem kimaradnak a játék teréből, hiszen a „rendes” nézőtérre szorulnak – hogyan is foglalhatnák el a hiányzókat, a valaha éltek, de ma már csak az emlékekben létezők helyét? Az üres térbe a játszókat is hamarosan megérkezők. A kilencvenéves Fahidi Éva csinos frizurával, lakkozott körmökkel, hófehérbe öltözve-vetkőzve, egyszerre félszeg és ragyogó mosollyal lép színre. Partnere, a harminckét éves, titokzatosan szép Cuhorka Emese, ugyancsak fehérben, belső mosolyát² felragyogtatva jön vele. Közös bemelegítésbe kezdenek, fizikailag és verbálisan is. Olyanok, mint két furcsán össze nem illő barát, vagy egy nagymama az unokájával, akik növények gondozásáról és növekedéséről, később főzőcskézésről fecsegnék, miközben reflektálnak is a színházi helyzetre, hiszen azt latolgatják, mekkora növény is lesz majd a századik előadásán a premieren lemetszett és elültetett picike levélből. Amikortól aztán nekifognak a test bemozgatásához, a fiatalabb, az ereje teljében tündöklő veszi át a másikra figyelő, óvatos, de határozott irányítást. De persze az idősebb is igyekszik összerendezni és a nehezebb mozgásokra felkészíteni a testét, hiszen – ahogy elhangzik – valaha, még kislányként mégiscsak Perczel Karolához járt. (Ha a néző olvasta az

Anima Rerumot, Fahidi tíz éve megjelent visszaemlékezéseit, onnan tudhatja: ez az iskola Debrecenben működött, ahol Éva felnőtt. A tánc-történész persze azt is hozzátéheti: az emlékekkel ellentétben ez nem mozgásművészeti, hanem balettiskola volt.) Aztán elkövetkezik az első „közös” tánc, amit ki-ki önállóan, ráadásul egymás muzsikájára jár el: Fahidi kitárt kezekkel repülne máris, ha testének földhöz szögezettsége engedné, míg Cuhorka Erik Satie ismert dallamaira törzsét lazán facsarva-csavarva szabadon improvizál. E két variációt, táncos bemutatkozást követően esetlegesen, nemegyszer mesterkéltné átkötésekkel követik egymást a jelenetmozaikok: egy maszkabál ötlete és emléke, benne a megsemmisítés áldozatává lett édesanyja és emlékezetes jelmeze; Fahidi tanyáról elraktározott története egy sebesült gólyáról; szülők és testvérek; összebújós esti mesélések – mind-mind a gyermekkor álomszépnek és idillinek látott foszlányai. Emese viszonzásul felidézett emlékei kevésbé idealizáltak, csipet fájdalom és sok bizzar történetfoszlány keveredik iróniától sem mentes elbeszéléseiben, kivéve, amikor a nagymamájáról esik szó, akinek megmaradt tárgyai, de még az élt felidéző szagok is mélyen rögzültek benne. De persze Emese – bármilyen jók is a privát történeteiből a dramaturgok (Peer Krisztián és Zsigó Anna) által szerkesztett textusai, mert ezekben egy totálisan rejtőzködő személység úgy tárulkozik ki, hogy megőrzi zártóságát – csak másodhegedűs lehet a főszólamot képviselő Éva mellett. Amikor aztán megelevenedik a maszkabál, Fahidi nehézkos gólyaszárnyakkal búsong,³ Cuhorka viszont végre a vágyott Senki lehet, arc nélkül, tetőtől talpig feketébe rejtőzve, nem létező személyek árnyéka-ként tekeregve a képzeletbeli bálon.

A különböző emlékeket és helyzeteket felvillantó jelenetekben a két generáció dialógusa „pillanatnyi” életkoruk bmondásának játékában bomlik ki. Éva nyilván előnyben van a múlt felidézésében a maga kilencven évével – s máris latolgatja a századik megünneplésének

Herczog Noémi

²Milyen pontos megfogalmazás: mindkettejük esetében. Számomra ettől vannak mindketten jelen a színpadon, ezért érdekel ez a két szép ember.

³Amikor Fahidi Éva bejön mint gólya, úgy éreztem, nagyon más van az arcára írva, mint amit abban a pillanatban kívülről nézve jelent. Mivel arca nem árulja el, hogy tisztában volna az öreg test sérülékenységével, nem mutat önróniát viseletével – sokunk gyerekkori vágyával, A hattyúk tava hattyú-szerepével – szemben, lesütöm a szemem. Rossz olyan szerepben látni, ahol mást jelent számomra, mint amit gondolni látszik.

⁴Számomra különös módon egyáltalán nem. Azt látom Fahidi Éván, ahogy amint az átéltekről beszél, nem éli újra, ami történt vele (hogy is tehetné, azt hiszem, akkor ez az este nem a túlélés örömről szólna). Márpedig izgalmas megfigyelni minden túlélési stratégiát, és emberileg tökéletesen el is fogadom, amit látok. De ezzel egy időben nyugtázom, hogy Fahidi Éva tisztában van környezetének elvárásával arról, hogyan kell „játszani” a holokauszt-túlélőt, mit szeretnének tőle hallani, és ennek a vélt és sok esetben valós elvárásnak is tökéletesen megfelel. Ezáltal maga az ember és a tényleges visszaemlékezés el van fedve előlem.

Herczog Noémi

⁵Ezzel ismét vitatkoznék, számomra ez nem egy táncszínházi előadás, ahogy Szabó Réka legtöbb művét sem szorítanám a tánc műfajába. A szöveg, a dokumentarista színház, a táncnyelv izgalmas keveréke a Sóvirág, amelynek nemcsak tematikai, de színháznyelvi fókusza is mix.

⁶Pontosan! Én nem tekintetem bulvárnak ezt a jelenetet, hiszen ennyi erővel minden párkapcsolatról szóló beszélgetés az lenne. Bár másodsor végiggondolva, kétségtelenül az adja a jelenet humorát – és ez akár nevezhető bulvárosnak –, hogy Fahidi Éva abból indul ki, láthatóan teljesen önzó módon, hogy a randevú, a párválasztás terén adhat érdemi tanácsot fiatalabb barátnőjének. Ugyanakkor ez az a nagyszerű jelenet, ahol megcsillan Fahidi öniróniája, talán ezért, hogy legjobban megmaradt bennem. Mert itt mindkét szereplő teljesen önzó módon jelenik meg a színpadon, tökéletesen kirajzolódik előttem két valódi ember. Éva elmeséli, hogy számára alapelv volt, hogy nála okosabb férjet válasszon magának; „nálam okosabbnak kellett lennie. Ez nem volt nagy kunszt” – teszi hozzá huncut öniróniával, és éppen ez az az önzó jelenlet, ami rendkívül érdekessé, izgalmassá, Észak-fók, titok, idegenséggé tesz számomra egy embert színpadon, és amely a gólyás jelenetből nekem annyira hiányzik.

⁷Ez cirkusz! Figyeljük, meg tudja-e csinálni! Lenyűgöző ezt lélegzet-visszafojtva lesni, ahogy legalább olyan jó nézni Emesét, egészen más miatt. Mert figyel, mert figyelemmel van arra, hogy ez most valóság, mert óvja Évát, és ez szervezi számára a koreográfiát, nem a betanult ütem, ilyen betanult ritmus nincs is. Csak a valóság van, ami-ben meg kell kérdezni Évától, nem fáradt-e el.

⁸Valóban!

⁹Talán a fókusz hiánya az egyik oka, mindenesetre túlterheltnék érzem a vállalást. Két ember, két valódi ember a színpadon, ez épp elég érdekes önmagában is. Ehhez képest az előadás nem minimalista, nem éri be a két ember jelenlétével, nagyon sokat követel például szövegtanulásban: nem tudja elengedni a reprezentációs színház bizonyos megszokott kötöttségeit (például szövegtanulás, hitelesen hangzó szövegviszámolás). Mindez erősen szembemegy a dokumentarista színház lehetőségeivel, amely kénytelen civilnek tekinteni akár rendkívüli adottságokkal rendelkező hőseit is, hiszen épp ebben áll gazdagsága! Az egyedi képességekben, tulajdonságokban, a két személyiségben, amit választott szereplői sorsukban hordoznak, és amely indokolja, hogy miért ők alakítsák a szerepeket olykor színészek helyett. Mert izgalmasabb figyelni azt, amit valódi sors hitelesít, igazi személyiség, izgalmasabb az élő, igazi ember. Ez azonban adottságokkal jár, kár például a kilencvenéves Évát hosszadalmas textussal terhelni. Ha azt figyelem, eszébe jut-e a szöveg, az fenntartja figyelmem, de egy külső nézőpontot hoz be, a színházét, szorongani fogok érte. Ez az előadás, úgy tűnik, sokkal több tapintatot kíván meg a színész iránt a rendező részéről, sokkal inkább kell alkalmazkodni tudásához, alkatahoz, képességeihez, mint általában (amikor szintén érdemes odafigyelni erre a szempontra). Ha ez nem történik meg, azért, és nem az előadó képességei miatt válik hiteltelenné a jelenlet, és számos ponton éppen ezt éreztem. Hogy Évát nem kéne ilyen helyzetbe hozni. Meg azt, hogy a minimalizmus jobban állna az előadásnak, ha nem akarna annyira szerteágazó céloknak megfelelni, csak beérné azzal, hogy ez tulajdonképpen egy duett. Hisz két embert látunk, ők mindenképp érdekesek.

előkészületeit és következő könyve megírását. E dialógussor mellőzi a kronológiát, és Éva életének első két évtizedére koncentrál, hasonlóan említett könyvéhez, amiből a dramaturgok áttemeltek élethelyzeteket és ezek reflexióit. Így e történetek centrumában az a paradicsomi állapot áll, amely brutálisan megszakadt és örökre elveszett a vagonokban és lágerekben töltött másfél év, vagy csak húsz perc alatt, vagy tán abban a pillanatban, amikor édesanyja és kishúga a másik oldalra válogatva elindult a gázkamra felé. Ezek a rövid, de fontos monológok, amelyeket Éva már nem is Emesének, hanem a közönséghez fordulva mond el, nem egyszerűen megrendítő, hiszen a lehető leghitelesebb személy, a túlélő által szavakba öntve hangzanak el, hanem sallangmentes előadásmódjuk, szenvtelen közlésmódjuk miatt színpadi értelemben is hitelesek. Éva azokban a pillanatokban is túllendül civilségén, amikor a számára legfontosabb, az egész sorsának magját adó pillanatokról, az örökké felfoghatatlanról beszél.⁴ És arról, hogyan lehetett a megalázottság bugyraiban, emberi mivoltuktól megfosztottan („A Häftling egy számjegy” – írja könyvében) kopaszra nyírva, éhezve, halálfélelemben is úgy tenni, mintha emberek lennének. A Sóvirág azonban nem az ő emlékirásából készült monológ, hanem táncszínházi előadás,⁵ így életének legfontosabb fordulópontjai az emlékek felidézésén túl képből-mozgásban-hangban is megtestesülnek. Ezek közül a zeneakadémiai felvételijét visszaidéző zongorabetét nem lép túl az illusztráción, a fogolytáborban fellépő, furán szedett-vedett jelmezeket viselő lánycsapat emlékére elénekelt dalocska sem képes felidézni a helyzet szomorú abszurditását. A rettenetes csinnadratta viszont, A gladiátorok bevonulásának felhangzása borzongatóan erős, hiszen a katonásan pattogó zene és a csonttá fogyott, a végkimerülés határán a lágerebe visszavándorló rabok emléke borsóztatóan leplezi le azt az Éva által a lehető legközelebről megtapasztalt totális cinizmust, amit egyébként az „Arbeit macht frei” feliratból is jól ismerünk.

Az előadás mindvégig kerüli, hogy végül valamiféle komor és nyomasztó összképpel engedje el nézőit. Épp ellenkezőleg, azt hangsúlyozza, hogy mindent túl lehet élni, „csak” a polgárlány erkölcsi tartása, a sorstársak iránti szolidaritása, humorérzék, elementáris életszeretet és a testi kondíció megőrzése kell hozzá. A soá nyomasztó emlékfoszlányait ezért az életöröm felszikkázó epizódjai ellenpontozzák. Az idős hölgy bölcs tanácsa, a „hogyan viselkedjen egy úrilány a randevún” jelenet váratlanul a bulvár regiszterében szólal meg, az egyetlen nevető pillantásból születő szerelem röpké felidézése viszont töredékessége ellenére is költői.⁶ A „táncok” pedig rendre azt az öreg testet mutatják fel, amelyik tudatosan és következetesen megpróbál ellenszegülni az időnek, s önfegyelem és sok-sok erőfeszítés révén – kis segítséggel – ez sikerül is neki. Éva jó fizikai adottságait, ízületeinek lazaságát, tágságát az egész életét végigkísérő torna – amely eleinte a hát deformitásának ellensúlyozására került be a napi rutinjába – tartotta karban. Így ma olyan kunsztokra is képes, amikkel szinte fityiszt mutat az életkorának.⁷ A dialógusokat átkötő tornagyakorlatokat végül egy közös „tündér” tánc követi, ami egyben az Éva csodás születését elbeszélő, félbemaradt mesét is folytatja. Ez a tánc már nem Éva ügyes-



ségét hangsúlyozza, hanem a kiválasztott mozgással formálja képpé mindkét figura traumáját, a szeretettek hiányát. Emese ölébe emeli Évát, s úgy forog vele, mint ha elvesztett nagyanyját szorítaná gyengéden.⁸ Éva pedig úgy kapaszkodhat, bújhat Emeséhez, ahogy egy gyermek bódulhat a biztonságot jelentő szülő karjaiba. A szeretet sóvárgásában érnének össze a generációk? Vagy a bensőségesség újraélése lenne a záloga és feltétele a személyes megbékélésnek, a túlélésnek? Kérdések, kérdések...

Fahidi Éva a saját sorsát, személyiségét és önképét kínálta fel a színház számára, a Tünet együttes stábjára pedig – a rendező, a dramaturgok, a világosító és mindenekelőtt az estet végig finoman a kezében tartó Cuhorka Emese – egy olyan kísérletbe vágott be, ami tárgya és főszereplője miatt is szokatlanul kockázatos. A határozott fókusz hiánya azonban nem tesz jót az előadásnak,⁹ így ugyanis az egyenetlen hangvételű és megformálású epizódok igencsak meghintáztatják a nézőt, mert a néhány megrendítő pillanat (főként a monológok) hatását giccset súroló epizódok hígítják fel. És a személyes érintettség „dokumentatív” ereje sem garantálja az est egészének színházi hitelét. Fahidi természetesen se nem színész, se nem táncos, bár „előadói” gyakorlattal rendelkezik – hiszen két évtizede aktivistaként járja a különböző fórumokat, hogy ne halványulhasson el a holokauszt emléke –, ez azonban főként szónoki erényeket és kvalitásokat feltételez. A színpadi alak megkonstruálásához ellenben alig akadnak eszközei, ezért a színpad teremtett közegében jobbra elveszetteknek, bántóan hiteltelennek tűnik.^{10,11}

Herczog Noémi

¹⁰Azzal együtt, hogy az élményem ugyanez, nem egészen ugyanezzel magyarázom. Számomra az önazonos létezés jelenti a civil létezést színpadon, lásd korábbi kommentem, nem pedig a „képzetlen” előadóművész színrevitele. A civilség az egyik legizgalmasabb jelenlét lehet színpadon, amelyvel számomra semmiféle teátrális gesztus nem vetekedhet. Inkább arrafelé tapogatóznék, hogy milyen helyzetbe kerül a civil előadó: lehet-e önmaga, vagy olyan keretbe kerül, mint Éva a gölyás jelenetben, ahol akaratán kívül valami egészen mást kezd jelenteni, a néző pedig a rendező cinkosává válik, ha azt látja, amit néz, de nem tehet mást, hiába szeretne inkább az előtte álló ember cinkosa lenni.

György Péter

¹¹Ha Fuchs Líviához hasonlóan (tánc)színházi előadásként láttam volna a Sóvirágot a Vígyszínház nyomasztóan idegen közegében, akkor vélhetően az erőteljesebb kritika hiányát tenném szóvá, hiszen az este során hosszú percek telnek el nehezen elviselhető érzelmi hatásmechanizmusok (vulgo: giccs) regisztereinek kipróbálásával, amit a példás önfegyelmével és lenyűgöző kultúrával rendelkező táncos, mozdulatművész (?) Cuhorka Emese sem tud ellensúlyozni.

Csakhogy én ugyanazt az estét egy holokauszt-túlélő személyes létének színreviteleként értettem, ezért is viseltem el – színházként egyre nehezebben, performatív pseudofiktív dokumentumeseeményként egyre rémültebben, azaz ellenállásra képtelenebbül, kiszolgáltatottan. Mindezt Fahidi Éva jelenléte követelte ki: hiszen kénytelen voltam az ő egész életét összevetni az enyémmel, következőképp semmi értelmét nem látom, hogy a színészi eszközei hiányáról gondolkozzam. Ő végül azonos lett önmagával, s míg az elején azt játszotta, hogy annak ellenére, ami történt vele, mégis szépen és okosan élt: amit nézni is nehéz volt, holott az is így történt. De amikor aztán kimondta, amit senki ember fia nem akar hallani, aki ezen a földön jár, hogy nem bocsátotta meg édesanyjának, hogy helyette és a túlélés helyett a kishúgát választotta, hogy az ne egyedül haljon meg, akkor ott már nem volt semmiféle színház, s oly mindegy volt, hogy miként mozogtak, táncoltak addig. (Amúgy tűrhetetlenül érzelmesen, és remekül.) Pokol volt életének minden perce, és azt is tudta, hogy azt némán kellett túrnia.

Fahidi Éva magyar szavakkal, az anyanyelvünkön mondja el mindezt, majd visszamennék táncolni, és innen az előadás végéig nincs szó többet semmiféle kedélyeskedésről, csak két végzetesen eltérő helyzetben lévő test közös mozdulatokban való egymásra találásáról. Lehet, hogy Fahidi Éva „gyakorlott” aktivista, és már sokszor elmondta, ami történt, de nincs sem jelentése, sem jelentősége annak, hogy miként teszi azt. Éppoly kérlelhetetlenül ült ott, mint egykor az Eichmann-perben tanúskodó Yehiel Feinerként született, később Izraelben Yehiel Dinurként élő tanú: írói nevén Ka-Tzetnik.

Úgy láttam, hogy a közönség szorosan nyomon követte az este menetét: a hatásvadász giccsgyanús színházról egy emberi sors színrevitelének elháríthatatlan drámájáig, a közvetlenség katasztrófájának látványáig: amikor a nézők mind tanúk lettek, szemtanúk – mert akik onnan kimentek, azok nem könnyen gondolhatják, hogy a holokauszt nem tartozik ugyanúgy mindannyiunkra.

És ezért az érzelmi evidenciáért ezt a két embert illeti köszönet, egyiküket, aki a saját bőrét vitte a vásárra, másikat azért, hogy felelős, felelő társa lett ebben a kalandban.

Turi Timea

A stílus maga

SZÉP ERNŐ: EMBERSZAG



Schiller Kata felvétele

Tandori Dezső találó elnevezése Szép Ernőről az, hogy „titkos világtípus”, és valóban joggal titkos favoritja ő sokaknak, és számtalan remekműve van. Komoly rajongójaként mégis félve mondom: az *Emberszag* talán nem tartozik ezek közé, bár sok szempontból fontosabb azoknál: jelentős könyv. Egyrészt dokumentuma annak, hogy mi történt a szerzővel a csillagos házban és a munkaszolgálatban, másrészt dokumentuma annak, hogy egy figura, egy stílus hogyan próbál hű maradni önmagához – a vele történetek során és azok elbeszélésében egyaránt. Szép Ernő a Liszé és örökkévalóság szép dolgainak énekesé akart lenni, ellenállhatatlanul rafinált műveket hozott létre a naivitás eszközével, és noha az antiszemita fellángolásokban már mint színpadi szerzőt is érintették, 1944-ben az a „méltánytalan” dolog történt vele, hogy kényszermunkára vittek. Nem kellemkedésből használom ezt a jelzőt: Szép Ernő világában a legszörnyűbb dolgok az ember ellen elkövetett felháborító méltánytalanságok. Ma többek között az *Emberszag* szerzőjeként gondolunk rá, nyilván a „téma” soha nem múló aktualitása miatt is: hogy történhet meg, hogy ember ember ellen fordul, amikor ők és

Kovács Krisztián és Fodor Tamás

azok is emberek? Hogy fordulhat elő az ilyen, kérem?

Szép Ernő gyakorló színpadi szerző volt, saját regényeiből (*Lila ákác*, *Ádámcsutka*) is írt színműveket, mégsem meglepő, hogy ennyit kellett várnunk az *Emberszag* első színpadi feldolgozására. Az *Emberszag* nehezen scenírozható napló: az elbeszélő egyik legnagyobb problémája épp a csillagos házbeli élet és a munkaszolgálat unalma (nem véletlenül tartják a könyvet a *Sorstalanság* egyik előzményének is) és a félelem, hogy az olvasó is unalmasnak fogja majd találni, mert nem lehet belőle érdekes elbeszélést kerekíteni. Szikszai Rémusz rendezése (természetesen) olyan eszközökkel tartja mozgásban az előadást, ami Szép Ernő korának nem volt sajátja: egyrészt megtriplázza az elbeszélői szöveget, másrészt sokféleképpen használható bábuakat tesz a színpadra, harmadrészt pedig behoz egy sok figurának hangot adni tudó konferansziét.

Az anekdota szerint 1945 után Szép Ernő így mutatkozott be: „Szép Ernő voltam.” Vagyis kiment alólam a világ. De azóta is megteremttem a múltamat. Szikszai

az *Emberszagot* három Szép Ernővel mondatja el: egy fiatallal (Kovács Krisztián: „Szép Ernő lesz”), egy, a történetekkel egykorúval (Tóth József: „Szép Ernő”) és egy visszatekintő perspektívából (Fodor Tamás: „Szép Ernő volt”). Ez a három hang nem egymás után, hanem egyszerre beszél, mondatról mondatra veszik át egymástól a stafétbotot, néha vitatkoznak, néha nagy egyetértésben anekdotáznak. Szikszai megoldása nemcsak működik, de átgondolt is. Ami történik az emberrel, nemcsak a jelenét, de a múltját és a jövőjét is érinti. Mégis egészen meglepő, hogy ez a megoldás nem elidegenít, inkább segíti az azonosulást. Az elbeszélői szólam szétszalázása ráadásul igen autentikus, illik is Szép stílusához, aki gyakorlatilag végigfecsegte az életművét: verseiben *Néked szól*, regényeiben pedig hozzád fordul, úgy akarja elmondani „neked, hogy csókkoltam meg azt a lányt”. És közben iszonyatosan magányos. Ezt a magányos fecsegést viszi színre az előadás azzal, hogy az író voltaképpen magával beszél.

Van még egy Szép Ernő-figura az előadásban, egy bábu – ahogy a történet sok más szereplőjét is bábuk keltik életre. Sokféleképpen használhatók: elszenvedői a velük történeteknek, „vakon szenvedők”, akik az elbeszélővel/elbeszélőkkel szemben nem tudják majd megfogalmazni, amin átmennek, megszemélyesített téglahalmok, és persze élettelen testek. Rengeteg játékra adnak alkalmat, és ezeket a játékokat ki is használja az előadás: az elején még az első sorban ülnek előttünk, a végén pedig halmokba dobálják őket a színpad közepére – azaz, mintegy, minket is.

Simkó Katalin konferansziéja az előadás archimedesi pontja. Simkó elképesztő energiákkal cipeli azokat a terheket, amiket a rendezés rápakol, szerepe azonban annyira széttartó és komplex, hogy túl-, bizonyos szempontból pedig alulgondoltnak hat. Más eszközökkel, más stílusban játszik, mint a fenti három Szép Ernő: kicsit a német expresszionizmus karikatúrafigurája, egy bohócba oltott Marlene Dietrich, songjaival a Cander–Ebb-féle *Cabaret*-ra emlékeztet. Ha leveszi a jelmezét, már-már Tóth Mancsi, de ha felveszi a kabátját, akkor fenyegető nyilas pártszolgálatos, aki bármelyik pillanatban lelőheti (le is lövi), aki nem tetszik neki.

„Lehet, hogy nem is rossz gyerek, csak a revolver

meg a szurony vadítja, meg hát az eszme”, találgatja az elbeszélő az őket összeterelő nyilas suhancról. Simkó Katalin konferanszié-figurája azonban egyszerre próbálja megjeleníteni az eredendően ártatlan legényt és az őt megvadító eszmét is. Egy olyan előadásban, amely a többi elemében olyannyira hű Szép Ernő szemléletéhez, ez okoz némi zavart. Az *Emberszag* szerint ugyanis semmit nem tudunk meg a gyűlölet természetéről, amíg azt gondoljuk, van oka; egész egyszerűen nem normális az a felnőtt ember, aki elhiszi például a zsidó világ-összeesküvést. Az antiszemitizmus oka nem irigység, elemi gonoszság nem létezik, csak nettó hülyeség. Lehet, hogy *valójában* nem így van, de *így gondolni* egyfajta etikai állásfoglalás.

Az előadás egyetlen „nyílt színi” gyilkossága – talán Szép Ernő életművének is – amikor a menet vége felé lövés dördül, lelőnek egy elgyengült embert. Szikszai rendezése a lövést a színpad mögé helyezi, Simkó „csupán” átvonszolja a tetem-bábut a színpadon. De a fenyegetés már a kezdetektől ott van a szemében. Fájdalmi lennének ennek a figurának, amiket nem tud megosztani? Ezért van benne gyűlölet? Fene tudja. Vannak erre sémáink a hétköznapi gondolkodásban – az irigység, az „elemi” gonoszság –, ezeket a sémákat aktivizálja is az előadás, néha azonban hatásosabban, mint amennyire átgondoltan.

Nincs a rendezésnek könnyű dolga, hiszen a szövegek könyv alapjául szolgáló regény is tudatosan a színpad mögé pakolja a borzalmakat, a tudatküszöb alá a magyarázatkeresést. Szép Ernő az *Emberszagban* valóban elért a világa határára. „November 9-ike volt, mikor hazakerültünk. Hogy másnapról [...] mi történt velem, meg mindnyájunkkal, azt már nem mesélem. Azt leírni és azt elhinni érzésem szerint nem is szabad.”

Miután lelövik a menetben az elgyengültet, az előadásban a három Szép Ernő egymás mellett menetel. A fiatal fecseg a tájról, az idős feddön rákiabál, hogy „hallgatunk”, a történetekkel egyidős pedig valóban hallgat. Mindhárom stratégia alkalmas a túlélésre. De igen fontos megmutatni – és az előadás képes is erre –, hogy van olyan helyzet, amikor a fecsegés (és a hallgatás) igenis nem gyávaság, hanem aktív tett és etikai állásfoglalás. Hogyha a stílus maga az ember, a stílushoz ragaszkodni humanizmus.

Tompa Andrea

A könnyű gonosz

MILO RAU: GYŰLÖLETRÁDIÓ

A Hate Radio (Gyűlöletrádió) című előadás a Politikai Gyilkosságok Nemzetközi Intézetének produkciója. Meglepő név ez egy kortárs művészeti produkció háznak. Alapítója és az előadás rendezője Milo Rau (1977), aki 2007-ben hozta létre az intézményt zürichi s kölni helyszínekkel. Milo Rau, a

mai német nyelvű politikai színház egyik legnagyobb, szemléletében és eszközeiben egyaránt radikális alkotója szociológiát és német irodalmat tanult, újságíróként indult. Művei kimerítő történeti-társadalmi kutatásokon alapulnak, e nagyszabású kutatások nélkül nem is jöhetnének létre azok a sokrétű

multimédiás projektek, amelyek mozgásteret sosem szűken a színház, feladata a széles körű társadalomterápia, emlékezés és emlékeztetés; művészeti projektjei révén sokféle eszköz – publikációk, kiállítások, rendezvények, dokumentumfilmek – használatával igyekeznek társadalmi párbeszédet és tudatosságot generálni.

Rau gyakran él az újrajátszás (reenactment) eszközével: egy már megtörtént esemény újbóli színrevitelével. Az újrajátszás (bár a magyar szó tartalmazza a „játék” színházi elemét) többnyire a kortárs performanszművészet, képzőművészet területén működik, az előadó-művészet kevésbé fogadja be (az ókorban a sikeres csaták újrajátszását szcenírozták az uralkodók a maguk győzelmi ünnepére, innen ered a másodlagos színrevitel hagyománya). Az újrajátszás nem pusztán valaminek a dokumentum alapú megismétlése, hanem tárgyának eszmei sűrűségű, bonyolultságú feltárása és gyakran újrakontextualizálása. Milo Rau projektjeinek „célja” bizonyos eszmék, ideológiák, politikai eszközök tesztelése, próbája, általa a tudatosság növelése. A *Moszkvai perek* című dokumentumfilmet bizonyos, művészeti vonatkozású politikai perek alapján játszó el újra, valódi, a perben is részt vevő, illetve ideológiailag implikált szereplőkkel. Rau újrajátssza a Ceaușescu házaspár utolsó napjait, kongói pereket stb. is.

„Vannak olyan újságírók, akik elmennek egy sajtótájékoztatóra, aztán leírják az ott hallottakat. És vannak újságírók, aki valami mélyebb igazság után kutatnak. Ugyanez érvényes a színházra is”, mondja Rau. Hogy miért nem filmes eszközöket használ, hanem inkább színházban gondolkodik, arra az a válasza, hogy a német filmipar halott, míg a színház sokkal hatékonyabb és prosperálóbb. „A színháznak olyan tapasztalatnak kell lennie, ami megváltoztat”, teszi hozzá.

A 2011-ben készült *Gyűlöletrádió* nagyszabású színházi előadás, amely a ruandai népirtás egy – nem is olyan kicsi, meghatározó – momentumát vizsgálja: kiindulópontja és záróköve a hírhedt helyi RTL (Télévision Libre des Mille Collines) nevű magán-, bár állami pénzekből is fenntartott rádió gyűlöletkeltő műsorai. Az 1993 májusától 1994 júliusáig működött, kizárólag hutuk által szerkesztett RTL rádió nemcsak rendkívül népszerű volt, de tevőlegesen is részt vett a ruandai tömegmészárlásokban: szította a gyűlöletet, gyakran akár tuszik rejtékelyét is felfedte, a betelefonálókat gyilkos akciókra buzdította.

A színpadot egy teljesen élethű üvegdoboz rádióstúdió uralja, amelyen kívül még egy keverőpult is működik. Ebből a szigorúan zárt hiperrealista térből egy élő rádióműsort sugároz három műsorvezető.

Ha kikapcsolnánk a francia és ruandai nyelvű textus „jelentését”, és értelmezés nélkül csak a rádióhul-



lámra mint pusztán hangszávrá szorítkozva hagynánk sodortatni magunkat, akkor egy olykor kirobbanóan jókedvű és játékos, rendkívül erős érzelmi eszközökkel dolgozó, könnyed, jópofa műsort hallanánk. Ez népszerűség nélkül aligha érthette volna el azt az elementáris hatást, amelyet kifejtett: igazi gyalázatos rasszista, nemcsak gyűlöletet szító, de egyenesen gyilkosságra felszólító rádióként tevőlegesen részt vett mintegy 800 ezer-egymillió tuszi és hutu lemészárlásában. Az adó sok popzenét is sugárzott, ami növelte népszerűségét a szegények között.

Rau most is az újrajátszás eszközét használja, „olyan, mintha” egy konkrét rádióműsort rekonstruálna. Ténylegesen azonban nem egy, hanem több műsorból kivont esszenciát ad, nem feltétlenül dramaturgikus felnagyítással, inkább színpadi szerkesztéssel. (Az RTL magamennyi adásának sztenogramja egyébként elérhető az interneten: <http://www.rwandafile.com/rtlm/>; Nyugaton tudtak a rádióállomás tevékenységéről és hatásáról, de a szólásszabadságra való hivatkozással nem zavarták az adót.) A nézőnek real time, valós idő élménye van, hiszen egy műsor készítését látja-hallja. Raut nem az egyszerű, időben-térben már távoli történet megidézése érdekli, hanem a gyűlöletkeltés mechanizmusa, eszköztára és mindennek a média szerepe. A valós idő hozzáadott értéke éppen a történet-tapasztalás: a műsor könnyed és ravasz módon fonja be a rádióhallgatót. A szó tehát tette, cselekedetté, gyilkolni képes karrá női magát. Ez a nagy étvágyú, gonosz rasszizmus nemcsak vonzó, de egyenesen szórakoztató is: a sokszor akár humoros rádióműsor, a zeneszámok, a színpadi játék és a tánc (hiszen mi „látjuk” azt, amit a műsor hallgatója nem: ahogy a műsorvezetők táncrea perdülnek) iszonyú plusz vonzerőt adnak hozzá a kimondott szóhoz. Ennek a gonoszban a banalitása abban mutatkozik meg, hogy nézőként/hallgatóként a hallottak „értelmét” (hogy valójában mire buzdítanak) hajlamosak vagyunk kikapcsolni, s így pusztán egy közönséges rádióműsornak érzékeljük, amelyben



emberek jópofán csevegnek, poénkodnak és közben uszítanak.

A nézőnek folyton résen kell lennie, hogy szétválassza az érzéki hatást és az ideológiai/szellemi tartalmat. Mintha maga az egész – egyébként kiválóan komponált és ritmizált előadás arra figyelmeztetne, milyen pofonegyszerű gyűlöletet termelni és szórní, milyen kevés, de milyen hatásos eszköz elég ehhez. És milyen problematikus, nehéz ennek ellenállni, hiszen folyamatos szellemi éberséget követel.

Az előadás három főszereplőjének kiválasztása (egy fekete és egy fehér férfi, valamint egy fekete nő) okosan tematizálja a bonyolult, terhelt faji és a nemi kérdéseket is. Ez a reprezentáció képes kimozdítani azt a sztereotípiát, hogy a gyűlöletgenerálás, az elnyomás „férfi”-ügy, sőt csak „fehér férfi”-ügy. E sztereotípiá szerint a fekete (ember) és a nő gyakran mint alávetett jelenik meg, mint a gyűlölet és kirekesztés tárgya, nem pedig elkövetője. Láthatjuk: nem a faj vagy a nem, hanem a szó és a szándék a döntő – az pedig ilyen értelemben feletette áll a faji és nemi kérdéseknek. Ez az előadás rendkívül fontos állítása, de ez is dokumentum-alapon nyugszik, mert az RTL rádió-nak valóban volt egy híres női műsorvezetője, Valérie Bemeriki (aki ma életfogytig tartó börtönbüntetését tölti) és egy fehér, olasz–belga származású férfi műsorvezetője, akinek tökéletes francia „anyanyelvi, középosztályi, fehér” akcentusa egyfajta intellektuális garanciaként külön legitimációt biztosított a gyűlöletkeltő tartalomnak (ez utóbbi Georges Ruggiu, aki beismerte bűnrészességét, tizenkét évet kapott, és ma már szabad ember). A rádióállomás vezetője, Félicien Kabugá, a ruandai népiirtás egyik fővádlottja, a világ egyik legkeresettebb bűnelkövetője szökésben van.

A rádióműsor előadását hosszú felvezetés előzi meg: az üvegboksza falára túlélők hatalmas, puritán képeit vetítik, akik filmfelvételtől elmondják történetüket. Így a néző nemcsak magával a gyűlöletkeltés mechanizmusával, de drámai következményeivel is szembesül; a túlélők már-már hidegen beszélnek el drámai élettörténetüket.

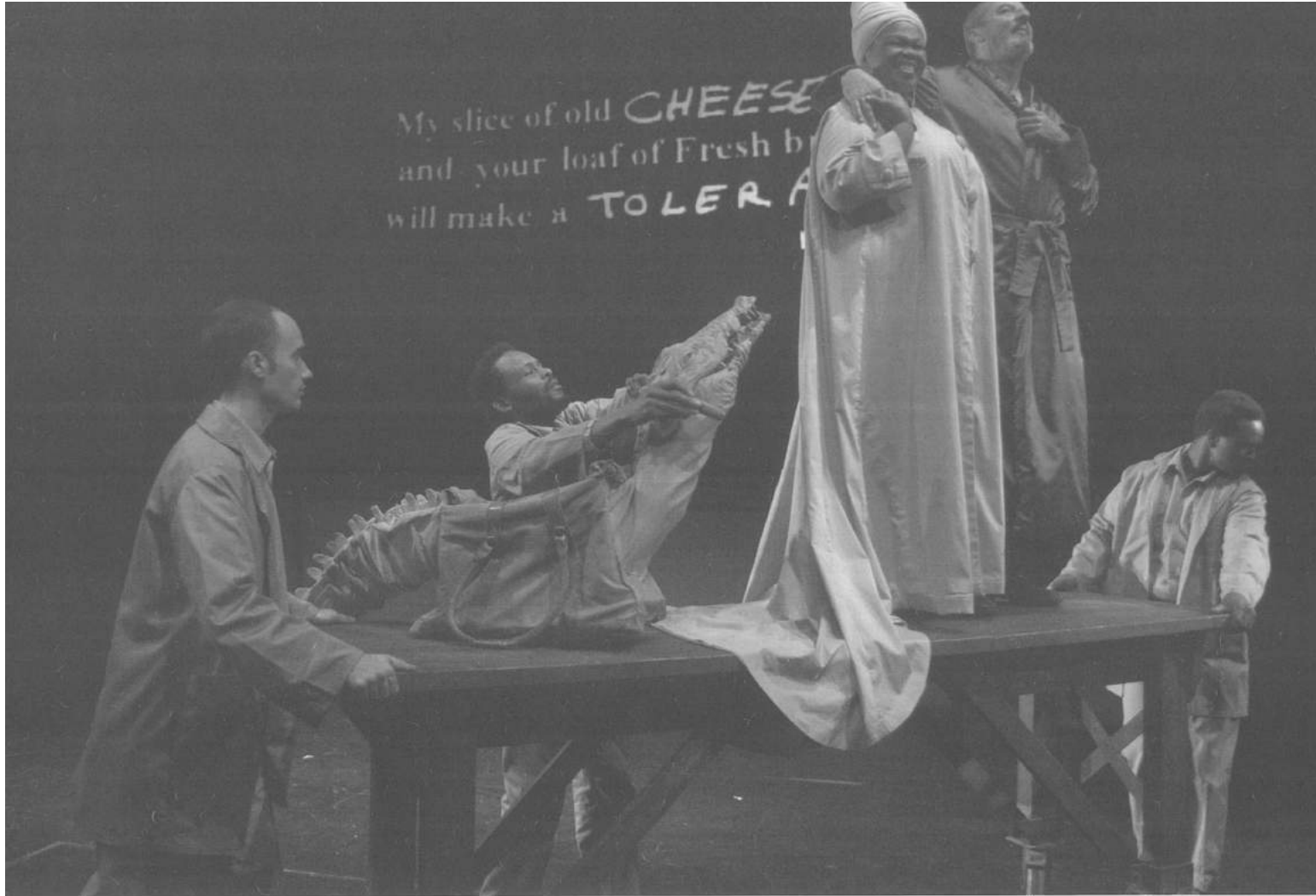
A stúdióban egyébként egy néma fekete, fiatal férfi szereplő is mindvégig jelen van; egyszerre lehet elnyomott (hiszen néma, nem szólalhat meg), és maga

is elnyomó (akár egy külső kontroll is képviselhet, oldalán fegyvert hord). Ez a néma szereplő úgy jellemzi a viszonyokat, hogy jelenléte nem szűkíthető le egyetlen értelmezésre.

A rádióstúdió élő színészei csodás pontossággal, játékosággal, tudatossággal dolgoznak a színpadon. A Nyitrai Fesztiválon látott előadás után alkalmunk van megismerkedni a Ruandával szomszédos Burundiban született lenyűgöző színésszel, Afazali Dewaeleval, akinek Atom a beceneve – érteni vélem, hogy miért: kirobbanó energiái miatt. Afazali életrajza anélkül is az előadás része, hogy az ő személyes története beleszövőd-

ne; hiszen nem a személyes a fontos, hanem az „anyag” és annak valóságossága; a színész az előadásban többször anyanyelvén is megszólalhat. A beszélgetés során betekintést kapunk a burundi – ruandai viszonyba, ami egyrészt talán érthetetlen és távoli, mégis: az etnikai konfliktus, a kisebbségi és menekült státus közeli és ismerős. Az 1978-ban született Afazali szülei Ruandából menekültek Burundiba egy jobb élet reményében. A gyermek úgy nő fel, hogy a nyelven kívül szinte semmit nem tud származásáról, csak annyit tapasztal, hogy Ruanda emlegetésére a szülők feszültek lesznek. Afazali tizenkét éves, amikor rájön, hogy ruandainak lenni Burundiban nem „előnyös”. Egy ruandai politikai párt ekkor kezd el küzdeni azért, hogy a menekültek visszatérjenek hazájukba. Afazali tejjel-mézzel folyó országnak képzeletben Ruandát, ahova tizenhét évesen, 1994-ben, éppen a népiirtás évében érkezik majd meg, s katona lesz fegyverrel a kezében. Akkor hallja először az RTL rádiót, és megismeri a műsorvezető Kantánót, akit majd ő fog játszani az előadásban (Kantano Habimana 2002-ben halt meg AIDS-ben). Hogy katonaként pontosan mit tett, arról most nem beszélünk, talán nem is lehet ennyire személyes dolgokról. Afazali megemlíti, hogy a tuszik nem menekültek el a népiirtás elől. Fura, ahogy ez a távoli, idegen, „afrikai” történet közelivé, tapasztalativá lesz. Később jogra megy, majd felfedezi a színházat mint a legalkalmasabb nyelvet, amelyen elbeszélheti saját történetét; Belgiumban lett színész, ma is ott él. A *Gyűlöletrádió*t Ruandában is játszották, túlélőknek, nagyon megvágott közönségnek, pszichológusnak, szervezetek képviselőinek mutatták meg. Afrikában általában nagyon élesen reagálnak az előadásokra, bekiabálnak; a darabot Dél-Afrikában és Mozambikban is játszották, az apartheid felszámolásának húszéves ünnepén, hiszen, mondja Afazali, a gyűlölet megmutatásához „könnyű kapcsolat”. Valóban könnyű, hiszen egyenes, egyszerű és közvetlen, „az, ami” – ez az újrájátszás lényege. Csak épp a néző tudatában kell egészen más, bonyolult és önreflexív folyamatoknak lejátszódnuk.

A szerző a darabot a Nyitrai Fesztivál programjának keretében tekintette meg.



Luke Young felvétele

Goda Móni

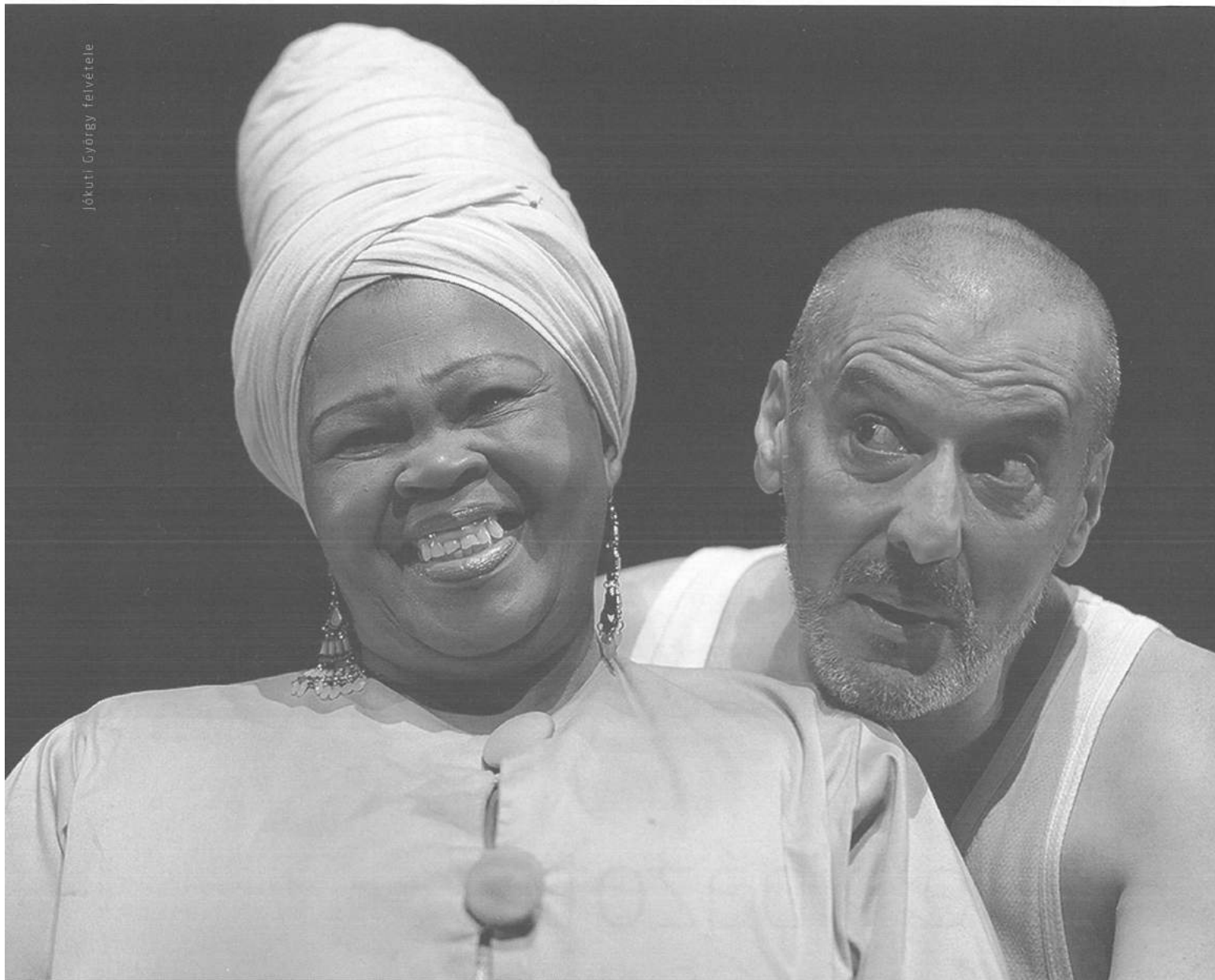
Az elhibázott feketén-fehéren

WILLIAM KENTRIDGE / HANDSPRING PUPPET COMPANY: ÜBÜ ÉS AZ IGAZSÁG BIZOTTSÁG

dőben és térben is igencsak távol vagyunk. A helyszín Dél-Afrika, húsz évvel ezelőtt. Az apartheid-rendszer megdőlésének idején, amikor Nelson Mandela elnökké választásával megkezdődött az őslakosságot csaknem teljesen ellehetetlenítő szegregáció felszámolása. Ott, ahol a fehér kisebbség rendkívül hosszán tartotta fenn elnyomó uralmát, amelyhez tömegek asszisztáltak, a jogfosztó tiltások mellett kínzást is alkalmazva. Az *Übü és az Igazság Bizottság* című előadás röviddel a rendszer feldolgozását célzó meghallgató-igazoló eljárások megindítása után,

1997-ben született Johannesburgban, és 2015-ben érkezett el a Trafóba. A rendezőként is működő világ-hírű képzőművész egy abszurd dráma felhasználásával beszél el a helyzetet meghatározó, majd teljes évszázadot felölelő előzményeket. Bár az emberek tízezreit érintő tragédiát az Alfred Jarry művében megjelenő, összességében inkább nevetséges, mint rettenetes világ képével ötvözni igen merész elgondolás, a döntés végül megalapozottnak bizonyul.

Nehéz elképzelni, hogy a mohó kapzsiság (tudjuk be esendőségnek), amely emberéleteket követelő ha-



talomvággal és faji megkülönböztetésen alapuló könyörtelen elnyomással kapcsolódik, következmények nélkül maradhat. Egyértelmű feloldást kínál-e egy ilyen szituációban a demokrácia visszaállítására szánt ítélőszék azzal, hogy elégtétel helyett a békét részesíti előnyben, s a vétkeket önként beismerő jogsértőt felmenti a büntetés alól? Az amnesztiával járó megbocsájtás humanista olvasata mögé tesz kérdőjelet a Budapestre második alkalommal ellátogató William Kentridge ambivalenciák sorozatából építkező *Übű* rendezése. A Handspring Puppet Company színijátéka az egyéni történetek társadalmi narratívába integrálásának ezt a szélsőséges esetét járja körül, és rámutat arra, hogy egy ilyen „spongyát rá” gesztus milyen nehezen egyeztethető össze az áldozat saját igazságának keresésére irányuló jogos igényével.

Az elidegenítő effektusokat, a megszokottnak a sokszorosára bővített szcenikai kelléktárat működtető multimédiás show az idő- és térbeli síkokat is meglehetősen rugalmasan kezeli. Antihősünk, a kicsinyes zsarnokság felülmúlhatatlanul groteszk iro-

dalmi figurájaként számon tartott – mindazonáltal komolyan vehetetlen – Übű király most az erőszakos utasításokat végrehajtó hivatalnokot testesíti meg. A hatalom kiszolgálójaként, a kivitelezést magára vállalva tevékenyen veszi ki részét a borzalmakból, és nem ússza meg bűnhődés nélkül. A politikai kocka fordultával még ő érzi úgy, hogy élettere a töredékre zsugorodott. Mi több, kiszolgáltatottságáról közönségét is meggyőzi, s ahogy helyzete árnyaltabbá válik, egyre inkább elfogadjuk áldozat voltát – anélkül persze, hogy a szájalom vagy a részvét mélyebb rétegeit érintené meg bennünk. Übű ragaszkodó – igaz, hűségese nem mondható – társa, az ismerős dallamokra táncikáló „Big Mama Africa” az emberjogi aktivizmusáért is elismert énekesnőt, Miriam Makebát juttathatja eszünkbe, noha az ő erős jellemével ellentétben Übű mama, aki a gyanútlan kívülálló pozíciójából a beavatott árulóén át a megkönyörülő visszafogadóéhoz jut el, a kielégületlenség szülte simulékonyságot testesíti meg.

Bár a szó szoros értelmében vett színészi játék

megjelenítőerejének lehetősége a testi valójukban is jelen lévő Übüeknek jut, a katasztrófa áldozatai sem maradnak intenzív képviselő nélkül. A feketét ért sérelmekről a Bizottság előtt elhangzó, valamint a közmédiában sugárzott eredeti beszámolók, kép- és hangfelvételek tanúskodnak. A kegyetlenség szubjektív és tényzerű következményei egyaránt a médiumok eleve távolságot tartó közvetítésével mutatkoznak meg. A sokáig úgysem takargatható tényeket a dokumentarizmus még hangsúlyosabbá teszi. Robotszerű tárgyak, váratlan effektek, az elkendőzött bűnököt találó szókimondással leleplező feliratok erősítik az érzelmi hatást. Művészi igényűek a vizualitást tervező Kentridge-re olyannyira jellemző animációk és különösen a durván faragott, de rendkívül kifejezően mozgatott fabábok. A látvány harmonikus elemei mögül azonban képtelenség nem kiérezni a káoszt. Az előadás kizárja a stabilitást, minden pillanatban megingat, elbizonytalanít a helyes értékítélet kialakításában. Habár alapvetően az egykori tettes panasza alapján igyekszünk valamiképpen összefűzni az eseményeket, nézőként elsősorban az érdekel, hogyan képesek az áldozatok feldolgozni a helyzetet. Az nem hagy nyugodni, hogy vajon tényleges gyógyír-e a sebekre a keresztény tradíció irgalomfelfogásából eredő megoldás.

A szereposztás, valamint a különféle médiumok együttjátszásának dinamikája észrevétlenül is megtéveszt. A darabban nincsenek hangsúlyok, az ellentétes szempontok is érvényesülhetnek, mindegyik a maga módján. Miközben próbáljuk megragadni, vajon mit jelent ebben az esetben az *igazságosság*, azt érzékeljük, hogy a feszültség nem a továbblépés/meghaladás problémája köré összpontosul. Látszólag semmi ok az aggodalomra, hisz nincs mitől tartani, nem lesz állami megtorlás. Tisztesség ide, félelem oda – a bűnöst kötéllal fenyegető „Nagy Igazság”-alak helyett a szigorú büntetést nélkülöző megbékélés várható. Valami mégis elviselhetlenné teszi ezt a megnyugvással kecsesítő toleráns világot. Az őrtületesnek tetsző bonyodalom akár a megmenekült elkövetővel szolidáris lezárásba futhatna ki. Ha nem az újra és újra előtérbe tolatkó „c'est la vie”-hangulat, az „ilyen az élet” ítéletmentes felmutatás-gesztusa jellemezné a gondtalanul továbbhajózó Übü család záró jelenetét. Kentridge szokatlan interpretációjában nincs kívül azonosulni.

Ez a különös, eldöntetlenségekbe fulladó mechanizmus adja az előadás meghökkenítő erejét. Egyfelől érzéketlenül mutatja fel a tragédia valamennyi aspektusát, másfelől viszont egyikhez sem enged hozzáférést. Miközben a kreatív szójátékok, a feketehumor és az archív anyagok kiéleznék bizonyos szembenállásokat, fikció és valóság határai elmosódnak. Már-már dühítő, ahogyan szüntelenül akadályok gördülnek nemhogy a tisztánlátás, de a fókuszálás elé is. Az előadás egészét megülő homályt még az aktuálpolitikai és mitológiai utalások nyújtotta kapaszkodók sem oszlatják szét. Holott sűrű hálóként szövik be a darab minden egyes rétegét (az egyházi vezető nevét ritmizáló [Desmond] „Tutu-together” refrén, a megfelelő dallammal elaltatható Kerberoszt idéző, aktatáskára applikált három kutyafejű kivégzőosztag, a krokodilfejű táskabáb). A

Mama életöröme és a Papa menthetetlenül bemerevedett cinizmusa gondoskodik arról, nehogy valódi súlyával zúduljon a nézőre a különben is csak fel-felvilantott embertelen valóság, a valós embertelenség. Übü töretlenül önelégült, jóllehet gyáva, zaklatott menekülése alatt mindinkább világossá válik: az emberi méltóság megőrzésének esélye végleg oda van, és most már visszanyerésének esélye is kétes. Hiábavaló a gondos nyomeltakarítás, csődöt mond a megtisztulási kényszer. A tekintetek úgyis a sírig kísérik. Az igazi kérdés, hogy mivel is kell szembenézni. A megtorlással vagy – talán sokkal inkább – a megsemmisüléssel? Hiszen a kétségbeesetten rejtegetett bizonyítékok tucatjaival együtt olyan felfoghatatlanul sok veszett a semmibe: van, amit a színvallásra csábító krokodil gyomra nyelt el, akad, ami fizetség gyanánt a kutyák tányérjába pottyant, s a megtisztulásért felelős zuhany lefolyójában is lecsurgott egy s más. A veszteség folyamatos és felmérhetetlen.

A lenyűgöző állatbábkészítő és -mozgató technikáiról méltán híressé vált társulat ezúttal valami egészen újat mutat fel: az *Übü*-produkció a humánium felbecsülhetetlen értékét épp az élettelen síkján jeleníti meg. Az elveszett emberi életek és erények pótlékai éppen passzív állapotuk révén teszik elevenné a *hiányt*. A géppé redukált egyénnel végeztetett kínzást a megrajzolt mozgókép mellett az újrájátszott tanúvallomások felkavaró szövegei festik elénk, maguk az áldozatok viszont egyedül képi úton jelennek meg. Méghozzá nagyrészt stilizáltan: elhulló koponyák vagy fellógatott pálcikaemberkéék jelzik egykori létezésüket. Az észlelés széttagolódását tovább fokozza, hogy egyes holttesteket dokumentarista hitelességgel ábrázolva, sajtófotókon is láthatunk. Ellenben az elengedés lehetőségeit kutató hozzátartozókat élettelen bábok alakítják. Ez alól csupán egyetlen – a mondanivalót talán leginkább megvilágító – jelenet kivétel. A színész, aki a gyerekei helyett a testük maradványai-val beérni kényszerülő szülő bábuját mozgatja, a történetmesélés egy pontján a mozdulatlanul tartott plasztikus figura mögül kilépve szemlélteti, hogy mennyivel kevesebb a *most* a múlthoz képest. A túlélők mindvégig csak közvetetten, a mozgató hatalomnak kiszolgáltatott báb-testen keresztül jutnak szóhoz. Többszörös áttétellel ugyan, de saját nyelvükön, a zulu törzs szavaival oszthatják meg élményeiket az „ítélkezés színpadán”.

Kentridge és a Handspring művészei szinte végletekig feszegetik a formai és tartalmi határokat, s ezzel mind a befogadásban, mind a követhetőségben olyan zavart idéznek elő, mint maga a téma – egy, a dél-afrikaihoz fogható katasztrófa. A darab szembesít, de egyúttal tehermentesít is. Megkímél az ítékezés terhétől, ugyanakkor a komfortérzettől is megfoszt. Nyugtalanító komplexitásával kiiktatja az eligazodásra való képességet. Pontosan ezzel képes Kentridge átadni valamit abból, ami tökéletes érthetlenségével a trauma sajátja. Az átélhetőség tagadása révén racionális viszonyulásra kényszerít, amellyel rámutat a pontra, ahol az iszonyatos megaláztatást megélők perspektívája és a gyász szünni nem akaró fájdalmán való felülemelkedés lehetősége fedi egymást.

Adorjáni Panna

Valaki helyett beszélni

NÉGY DRÁMA A RUANDAI, BOSZNAI, KAMBODZSAI ÉS ÖRMÉNY NÉPIRTÁSRÓL

A *Theatre of Genocide (A népiirtás színháza)* című kötet a közelmúltban történt népiirtásokat dolgozza fel négy drámában. Robert Skloot szerkesztői bevezetőjében leszögezi, hogy a népiirtás művészeti értelmezése egyrészt az ilyen típusú tömegmészárlások gyakori ismétlődése miatt szükséges, másrészt – éppen emiatt – az öldöklés szenvedélyes elutasítása és az ilyen bűncselekmények megelőzésének igénye teszi egyre sürgetőbbé. A kötet kiindulópontja, hogy a holokauszt után megfogalmazódó „Soha többet!” retorikáját ma már inkább a „Bármi, bárhol, bármikor megtörténhet!” elve váltja fel. Vagyis nem hihetünk naivan abban, hogy létezhet olyan borzalom, amely egyszer és mindenkorra véget vetne a genocídiumok ismétlődésének: a kegyetlenség különböző formái az emberi civilizáció visszatérő és ismerős történelmi-kulturális jegyei maradnak.

A népiirtás különlegesen hátborzongatónak számít az emberi bűntettek sorában, hiszen ideológiai alapú, és valamely arctalannak tételezett közösség ellen irányul. Pontosan ez az arctalanság képezi a borzalom értelmezésének legnagyobb akadályát is – a gyilkosság a tett sajátos struktúrája miatt egyszerre expanzív és önmagát megsemmisítő, hiszen képtelenség valakit kétszáz- vagy akár több ezer ember haláláért egyenként valóságosan felelősségre vonni, és úgy tűnik, hogy minél magasabb az áldozatok száma, annál kevésbé értelmezhető a tett tényleges „értéke”. A ruandai népiirtást feldolgozó *Maria Kizito* című dráma egyik lábjegyzetében a szerző, Erik Ehn megemlíti Aline novícia esetét, akinek a kolostor főnöknője, Gertrude a milícia és a nővérek tanácsai ellenére nem engedi meg, hogy apáca-fejfedőt viseljen a Ngomába vezető úton, amely valamelyes védelmet nyújtott volna a számára. Aline-t meggyilkolják, a bűnvádi eljárás során ügyét egy róla készült fotóval zárják le, a vád pedig megállapítja, hogy „az egymilliót nem, az egyet vagyunk képesek megérteni”. Az áldozatok iradatlan számához képest bizarr módon kevésnek tűnik négy, de egyáltalán akárhány dráma, ahogyan az ún. tettesek felkutatása és elítélése sem tekinthető „méretarányosnak”, de még megfelelőnek sem.

A kötet ennek a tulajdonképpeni lehetetlen vállalkozásnak a tudatában kísérel meg, hogy mégis valamilyen értelmet társítson ezekhez a tragédiákhoz. A kiválasztott négy dráma személyes történetek, kiragadható részletek és vállaltan szubjektív és tökéletlen nézőpontok felmutatásával próbál közelíteni a taglalt eseményekhez. Ehhez mérten mindegyik drámához jár történelmi gyorstalpaló és egyéb szükséges ma-

gyarázatok, de még így is hatalmas kihívás olvasni és kontextusba helyezni őket. A szövegeket alapos kutatómunka előzi meg, de ezek a darabok mégsem dokumentarista művek, hanem inkább valós történetek feldolgozása, egyéni történetek inspirálta fikció, vagy – Catherine Filloux, a *Silence of God (Isten csendje)* szerzője szavaival élve – „kitalált szereplők behelyezése egy tényeken alapuló történetbe”.

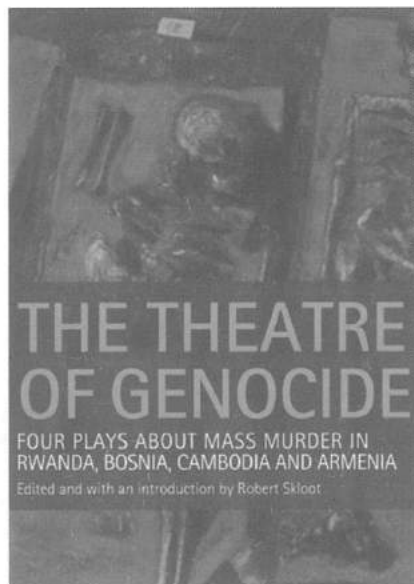
A könyv első darabja Lorne Shirinian az örmény népiirtást feldolgozó, *Exile in the Cradle (Száműzés a bölcsőbe)* című drámája, amely több generáción keresztül mutatja be egy család viszonyulását ehhez a sebekkel terhes múlthoz. A történet első láncszeme a huszonöt éves költő, Pierre Srabian, akit forradalmi versei és publikációi miatt szemelt ki az ifjútörök mozgalom vezette kormány belügyminisztériuma, hogy aztán felültessék egy halálvonatra, amelyről Pierre-nek egyedüli túlélőként sikerült az egyik állomáson kiszabadulnia. A költő később Kanadába emigrált, Armig nevű lánya ugyancsak költő lett, neki két lánya született, az örmény identitását igencsak őrző Liz és a szobrászattal foglalkozó, de magát kanadainak valló Helen. A darab utolsó jelenetében, amely egyébként szentestén játszódik, megjelenik Yerchang is, Liz újszülött gyermeke – akinek a születéséhez a szülők öröme túl családi feszültség, boldogtalanság és magány is társul. A népiirtással vagy egyáltalán az örmény származással való foglalkozás egyáltalán nem egyértelmű választása ezeknek a szereplőknek – Shirinian szövegének egyik legizgalmasabb aspektusa, hogy rendkívüli érzékenységgel ad hangot az örmény mészárlásról álmodó, gyötrődő Armignak, a származásához romantikusan ragaszkodó Liznek és az örmény hagyatékot már-már erőszakosan elutasító Helennek is. Az *Exile in the Cradle* családi dráma is, ahol a személyes konfliktusok és magányos problémák a maguk egyszerűségében és hétköznapiságában jelennek meg: Armig például megcsalja halálos beteg férjét, majd elkésik annak temetéséről, máskor csípős megjegyzéseket tesz a régi szerető új és fiatalabb barátnőjére, ugyanakkor bonyolult vitába bocsátkozik egy barátnőjével az örménység fontosságáról, szelíden békíti a lányait, és fájdalmas hangulatú, lírai verseket ír, amelyeket a mészárlás rémképei ihletnek.

Hasonlóan emberközeli Catherine Filloux *Silence of God* című drámája, amelyben az újságíró Sarah Holtzmann közel húsz évvel a történetek után készít interjút a kambodzsai népiirtásért felelős Vörös Khmer vezérével, Pol Pottal, majd cikkében felfedi, hogy az Egyesült Államok annak elfogatását és letartóztatását tervezi. Az újságíró iz-

galmas, veszélyektől sem teljesen mentes harca a politikusokkal és egyéb érintett diplomatákkal szikár gerince a drámának, amelyet ellenpontos Sarah gyengéd szerelme a Kambodzsából származó költő, Heng Chhay iránt. A férfi megtanítja khmerrül, fűti Sarah-ban a vágyat, hogy feltárja a mézszárlással kapcsolatos elhallgatott tényeket, majd – miután megtudja, hogy bátyja Pol Pot egyik bizalmasának és bűntársának, az ún. Hármasszámú testvérnek dolgozik – megöli magát. A *Silence of God* gyors ritmusú és kemény szöveg, amely ugyanakkor érzelmi és bensőséges is. A villanásszerű jelenetezés és a sajátos szerelmi szál kissé filmes hatást kelt, de az érzelmi telítettséget Filloux jó érzékkel adagolja, és így a darab nem válik sem melodramatikussá, és felületessé sem hat.

A harmadik szövegben Kitty Felde a bosnyák népiirtást dolgozza fel: az *A Patch of Earth (Egy tapasz föld)* a huszonnégy éves Dražen Erdemovi közlegény történetét mondja el, aki részt vesz a srebrenicai mézszárlásban, amely során több ezer bosnyák muszlim civilt gyilkoltak meg. Erdemovi volt az első, akit a Nemzetközi Törvényszék jugoszláviai eseményekkel foglalkozó szervén háborús bűnökért elítéltek. A drámában is megjelenített bírósági epizódok pontos idézetei a tárgyalásnak, míg az ismert eset köré költött személyes történet a szerző által felépített fikció. Eszerint Dražen egy újszülött gyermek édesapjaként dönti el, hogy meg szeretné egy újságíróval osztani srebrenicai emlékeit. Bűntársai halállal fenyegetik, sőt, súlyosan megsebesítik a kocsmában, amikor megsejtik, hogy Dražen beszélni szeretne a történetéről, felesége pedig nem tudja sem elhinni, sem megérteni a történeteket, ezért elhagyja, sőt, akkor sem látogatja meg, amikor már börtönben van. Az *A Patch of Earth* egyik legizgalmasabb aspektusát az képezi, ahogyan Felde a bosnyák népiirtáson keresztül minden egyén lehetséges felelősségére rákérdez. Dražen egyrészt az emberi gyávaság vagy gerinctelenség megtestesítője is lehetne, aki bár felismeri, hogy a mézszárlás az ő részvétele nélkül is bekövetkezik, a kritikus pillanatban a saját életét választja és öl, ahelyett, hogy a parancsnoka tanácsa szerint ő is beállna a leggyilkolandók sorába. Másrészt Dražen döntése teljesen emberi, ahogyan a bíróságon tett vallomása is az – mind a gyávaságát, mind pedig azt, ahogyan a saját bűnösségéről gondolkodik, az őrlődését és szenvedését a tett elkövetése után teljességgel átélhetjük és megérthetjük. Alakja által rendkívül közel kerülünk a mézszárláshoz, mintha valóban bárkiből lehetne vagy lehetett volna Dražen.

A kötet utolsó darabja a ruandai népiirtást taglaló *Maria Kizito*. Erik Ehn drámája a négy közül a legköltőibb és egyben legkegyetlenebb hangvételű: a szerző bevezetőjében leszögezi, hogy nem célja megmagyarázni a népiirtás okát, és sem megoldani, sem ítélni nem akar, ehelyett betekintést enged a tettes belső létezésébe. A dráma központi alakja Maria bencés nővér, akit egy másik nővérrrel, Gertrude-dal együtt közel hétezer menekült haláláért ítélték el, akik a mézszárlások során az ő kolostorukban kerestek, de nem kaptak menedéket. A *Maria Kizito* az



imaórák liturgiája szerint szerveződik, ahol a gyilkosság és a bűn, a feloldozás és az elmenekülés mind a vallás keretei közt értelmeződik, ahol az ima egyszerre átok, és ahol a nővérek mindennapi zsolozsmái szétválaszthatatlanul egybefolynak a mézszárlás részleteivel. Ehn szövege egyszerre kemény és költői, benne a bibliai idézetek, imarészletek és a tulajdonképpeni történetek leírása furcsa kórusművé áll össze. Az eredmény egy felkavaró és hideg textus, amely mentes mindenféle empátiától, és amely nem is enged megérteni a történeteket – hiszen ami történt, az érthetetlen.

Bár Ehn műve különösen kíméletlen, sem a *Maria Kizito*,

sem pedig a többi dráma szövege nem ír elő erőszakos tetteket, holott a feldolgozott témák felkínálják ennek lehetőségét. Ez tulajdonképpen a kötet egyik legfontosabb erénye: nem próbál megmutatni vagy elborzasztani, hanem a nyugtalanító hatást minden esetben inkább a szöveg milyenségével és egyéb műfaji döntésekkel éri el (például azzal, hogy ugyanaz a színész játssza el a kambodzsai költőt és Pol Potot). A másik fontos jellemzője ezeknek a szövegeknek a perspektívák kiválasztása: minden történetet egy sajátos személyes szemszögből mutatnak meg, vagyis egyértelművé válik a kívülállás vagy érintettség. Míg az örmény származású Lorne Shirinian drámája heves és zilált, addig Catherine Filloux-nál az amerikai újságíró személye miatt sokkal nagyobb a távolság a főhős és a valós történetek, vagyis a szerző és a téma között. A *Maria Kizito* a bírósági tárgyalásra ellátogató Teresa nővér szemszögéből íródik, míg Dražen drámája univerzálisan szól az emberi gyarlóságról. Ezek a szövegek tehát legalább annyira amerikaiak vagy kanadaiak, mint amennyire az egyes érintett kultúrákhoz kapcsolódnak, de a két tér viszonya nem annyira hierarchikus, mint inkább bonyolult. A költőnek például nem tetszik az, ahogy Sarah Kambodzsáról ír, és szelíden vitatkozva megpróbálja elmagyarázni neki, mi a baja azzal a mondattal, hogy Kambodzsát „belengi a félelem szaga”. Az ellentmondásosság tehát már a szövegekben is tematizálódik, hiszen soha nem lehet egyértelmű, hogy ki beszéljen az áldozatok és/vagy túlélők nevében vagy őérettük. A „népiirtás drámái” tehát valahogy mindig csak a népiirtás „környékét” járják be, de nem azért, mert nem sikerül elég közel férközniük az adott történetekhez, hanem mert nem lehet, és mert felelőtlennek volna „csak úgy”, valakik nevében vagy valakik helyett megszólalni.

Robert Skloot: *The Theatre of Genocide. Four Plays about Mass Murder in Rwanda, Bosnia, Cambodia and Armenia*. Madison, University of Wisconsin Press, 2008.

Schuller Gabriella

Nagy Fehér Üzemmmód

SCHILLING ÁRPÁD: A HARAG NAPJA – EGY BALGA SZÍV DALA¹

Schuller Gabriella és Timár András az előadást december 2-án látták.
Rádai Andrea az előadást november 30-án látta.

Rádai Andrea

Antigoné halotti siralma (különösen a 915–920. sor) arra emlékeztet, milyen radikális magánéleti következményei vannak, ha egy nő a patriarchátusban rá rótt szerep helyett politizál. A *harag napja* – *Egy balga szív dala* című előadásban a főhősnő politikai szerepvállalásának hasonlóan végzetes következményei vannak, mégsem kortárs Antigoné-történetről van szó. Az előadás dinamikus felütése látványos és hangos politikai akciót jelenít meg, ez azonban rögtön ironikusan keretbe kerül: egy politikus kitünteti a koraszülött-osztályon uralkodó állapotok ellen tiltakozó ápolónőket, akik megilletődve fogadják a plecsnit, majd esetlenül pózolnak a sajtónak – szemmel láthatóan nincsen rutinjuk az önreprezentációban, és nem elég gyanakvóak a politikával szemben. Ez az újrakerepezés mindvégig jelen van az előadásban, rendre a nevetségesség fénytörésében jelennek meg az események és figurák, mégis drámai méltósága és súlya van Erzsi (Sárosdi Lilla) történetének.

Antigonétól eltérően az ápolónők akciója tehát nem akasztja meg a politikai gépezetet, a világ megy tovább a maga útján, sőt. Főhősnőnk élete apró darabokra hullik, egészen a negyvenedik születésnapján elkövetett öngyilkosságáig. A kibomló történet a kortárs magyar közeget jeleníti meg, a figurák, a dialó-

Timár András

¹ AMI MEGKERÜLHETETLEN: „Az a nap a haragnak a napja, a szorongatásnak és a gyötrelmeknek a napja, a pusztításnak és a fosztogatásnak a napja, a sötétségnek és a homálynak a napja, a felhőknek és a komor fellegeknek a napja. [...] Ezüstjük, aranyuk nem mentheti meg őket. Az Úr haragjának napján, féltékenységében elpusztul az egész föld, mert megsemmisíti, kiirtja a föld minden lakóját.” Szofoniás könyve, 1,15; 1,18.

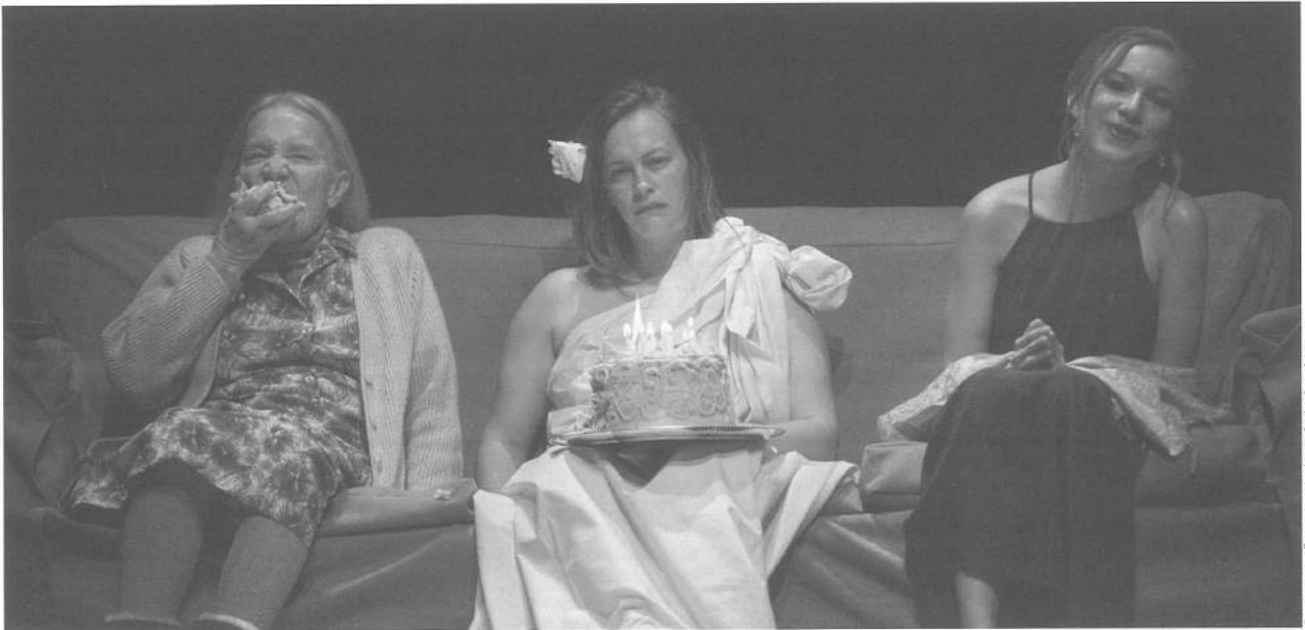
² REMÉNYTELENSÉG: Antigoné halálában is a transzcendens akarát pozitív paradigmájának beteljesítője, s éppen ebben a momentumban, magában a hiányban definiálódik Erzsi sorstragédiájának mássága. Tragikus vétségével (az egészségügyben dolgozók tarthatatlan helyzetének nyilvános kommunikálásával) szembeszáll az itt és most regnáló hatalom akaratával. Magányos bukása elkerülhetetlen. Közösségi élményű „katarzis” híján megrendülésünk magánügy, legfeljebb egy a többi „balga szív dalából”. Erzsi ügye már a kreónok előszobájáig sem jutott el, s az isteni igazságszolgáltatás helyett csupán a víz csöpög a beázott mennyezetről.

³ Szinte teljesen abszurdnak és hihetetlennek tűnik az, ami vele történik. Pedig valójában az a megdöbbentő, hogy mennyire nincs kontrollja a saját sorsa felett. (Többek között erre utal az a jelenet is, amelyben Láng Annamária és Rába Roland mintegy Erzsi kínzóiként kilépnek az előadás menetéből.) Hogy mennyire determinálja a társadalmi struktúra: Erzsinek egyszerűen nincsenek eszközei – csak egyetlen példát gondoltam végig a gyakorlatban: elhangzik, hogy Erzsi vegye fel a kapcsolatot a svájci klinikával, hogy utalják vissza a pénzét. Én persze fognám a telefont, vagy írnék egy angol nyelvű e-mailt. De Erzsi? Van e-mail-címe? Tud világosan, közérthetően fogalmazni? Tud angolul? Ismer valakit, aki tud angolul? Megkérheti ezt az illetőt arra, hogy helyette intézkedjen? Ezek a dolgok persze idáig is nyilvánvalóak voltak, de valószínűleg ritkán gondoljuk át ennyire saját privilegizált helyzetünket.

gusok alighanem mindannyiunk számára ismerősek. S hogy mindezt újra Antigoné alakjához kössük: nyilvánvalóvá válik, hogy „a személyes politikai”, azaz a magánélet szintjén megjelenő nyomorúság mindig nagyobb társadalmi struktúrák következménye.²

Erzsi felőrlődésének oka, hogy az osztály bezárásával elveszik tőle azt a rosszul fizetett munkát, mely élete értelme volt, amiről megindultan beszél az első jelenetben. De nemcsak a hivatását veszíti el, hanem anyagilag is lehetetlen helyzetbe kerül, s ez lesz a történet fő hajtóereje.³ Erzsi egy másik világrendben szocializálódott, nem rendelkezik semmi olyannal, ami ebben a helyzetben keresett munkaerővé tenné őt, pláne, hogy munka is alig akad. A rendszerváltást követően számos esetben jelentek meg olyan figurák, akik a kiépiülő vadkapitalista körülmények között nem találták helyüket – Erzsi története mint deklarált Zeitstück pontosan mutatja, hogy a rendszerváltáshoz hasonló léptékű társadalmi átstrukturálódást élünk meg napjainkban is.

A premiert követően megjelent online kritikák közül több is utal arra, hogy egy Jederfrau történetét látjuk: egy kisemberét, aki nőnemű. Erzsi története sok névtelen nő sorsát fedi, akik nélkülözhetetlen, mégis a társadalom által alig megbecsült munkát végeznek családanyaként és dolgozó nőként egyaránt. Ezt a női sorsot az előadás három generáció viszonylatában



Stavros Petropoulos felvétele

Tímár András

⁵ **REMÉNY:** A Zeitstück-jelleg vagy akár a Jederfrau-olvasat bármennyire kisembernek, a „magyar szocionymor” provokatívan didaktikus (értsd: ijesztően közhelyes-sé lett) helyzeteiben és viszonyaiban láttatja is a tragikus hős(nő)t, hasznosnak és főképp reménytelinek tűnik nem megfélemezni az előadás kulturális emlékezetünkkel rendre meghívott mitológémainak jelenlétéről. A harag napja, túl egy könnyedén megsemmisített tiltakozás megnevezésén, egy bármiféle, akár bibliai végítéletnek, magának az igazságtételnek az eljövételét sugallja, csakúgy, mint a demokrácia allegóriájának is tekinthető, lepedőjét az előadás zárlatában antikizáló jelmezként magán viselő Erzsí alakja.

⁶ **A HALLÁS SZÜKSÉGESSÉGÉRŐL:** A lineáris, erősen klasszicizáló cselekményvezetés talán a leginkább meglepő döntés Schilling legutóbbi rendezéseihez képest. A direktségét, sztereotipikusságát feltűnően vállaló jelnevezés kiváltóképp szükségessé tenné, hogy az előadás szikár nyelvi konstrukciójához hozzáférjünk. Márpedig ennek alapfeltétele (lenne), hogy a reprezentációt elfogadó nézői pozícióból részben kibillentő dalok szövegeit is értsük. Kár, hogy nem így történt.

Rádai Andrea

⁴ Az Erzsí lányát játszó Kovács Kata Milla itt hirtelen felcseperedik, játéka is kettőssé, reflektálónak válik. Ebben a jelenetben a színész vázol fel két elméleti lehetőséget (ami úgy tűnik, mintha két véglet lenne, de valójában alig-alig van valami a kettő között), azaz az előadás itt is kilép kissé a fikciós keretből, hiszen Erzsí lányának valószínűleg nem adatna meg ez az önreflektáló gesztus. Talán ezért olyan szívbe markoló az az érettnék, megéltnek tűnő keserűség, ami ebből a fiatal lányból árad.

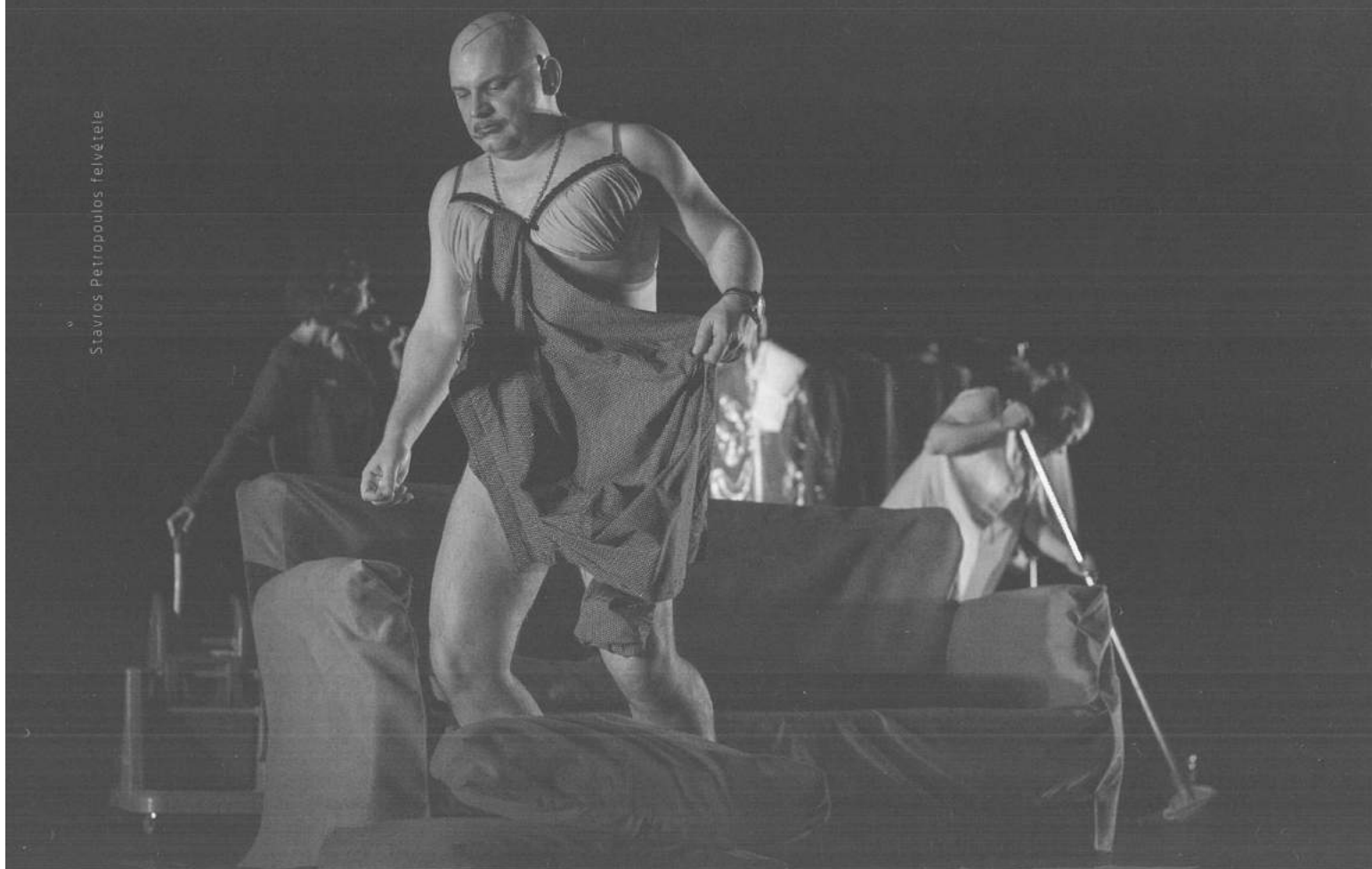
⁷ **Megható jelenet:** Erzsí teljesen magabiztossá, rutinos-sá, összeszedetté: önazonossá válik. Boldog. Olyannyira, hogy a főnöke ekkor figyel fel rá mint nőre először (pedig előzőleg csak azokat a kozmetikai és plasztikai sebészeti eljárásokat látta meg rajta, amik hiányoznak róla).

Meszléry Judit, Sárosdi Lilla és Kovács Kata Milla

sztuálja. Az anya (Meszléry Judit) mozdulatlanul ül a kanapén, miközben megtelik a nézőtér, a felülről arcába hulló fény szoborszerűvé teszi alakját. Lassabban mozog a többiekénél, a kisrealista részletezés sem hiányzik a figura megjelenítéséből. A kamasz lány (Kovács Kata Milla) szélvészkeént rohan ki-be, anyjával folytatott dialógusai rendre üvöltözésbe torkollnak. Kíméletlennek tűnhet, pedig csak több figyelmet akar, és a tengerhez utazni az osztálytársaival. Az előadás (a feminizmus második hullámának drámáihoz hasonlóan) az anya–lánya viszonyt tematizálja, miközben az egyik férj/apa hiányzik a képből, a másik pedig csak staffázsfiguraként van jelen. Nyilvánvalóvá válik, hogy Erzsí hivatása már eddig is túl sokat követelt tőle a családi élete rovására, s hogy érzelmi támasz nélkül maradt. Végső összeomlását lánya elvesztése okozza – a pénztelenségük okán elkallódó lány két egyaránt elviselhetetlen életlehetőséget villant fel: az idősebb családember által kitartott szeretőjét és a törlesztés miatt férjével együtt hétvégén is robotoló, picike panellakásban nyomorgó családanyáét.⁴ Remény sincsen rá, hogy egyszer kicsit jobb lesz itt...⁵

A történet összes többi szereplőjét (fejenként vagy öt-hat alakot) Rába Roland és Láng Annamária játszza. Minden esetben néhány pontos, jellemző vonással vázolják fel a segíteni nem tudó/akaró világ figuráit, villámgyorsan váltogatva a szerepeket. A mellékszereplő karakterek ilyen „szóródása” még inkább megerősíti a történet női olvasatát. Az utolsó előtti jelenetben a szerepsokszorozás további értelmet nyer: miután minden pénze elűszott, Erzsí bekattan, és összekever két alakot, így csaknem megkésel egy titkárnőt. Minthogy a két szerepet ugyanaz a színész nő játssza, a szubjektív kamera mintájára nem tudjuk máshogy látni a jelenetet, mint Erzsí.

Szikár, redukált térben folyik a játék, a fények mellett az egyetlen tértagoló elem egy kanapé. A legfontosabb jelrendszerrel a színészi test válik – a szereplők többnyire szünetet sem tartva lépnek át a következő jelenetbe, dialógusaik, hangnemváltásuk és a testük



Rába Roland

által formálódó tér jelzi a szituációváltást. A test mint az ábrázolás fő médiuma aláhúzza a nők által végzett fizikai munkát hangsúlyozó, az emberi test kiszolgáltatottságát, támaszra szorulását felmutató jeleneteket. Ilyen az az epizód, amelyben a takarítónőnek álló Erzsébet felmos, Láng Annamária éneke pedig erős lírai atmoszférát von a kép köré (dalszövegek: Závada Péter), vagy amelyben az anyja lábát újrafászlizza.⁶ És

Timár András

⁸ **VÉNUSZOK ÉS ÉVÁK:** A tanulmány szerzőjének „az örök fiatalság és fittség kényszerére építő” testkép-kultuszról írott gondolataival akkor is csak egyetérthetünk, ha egyrészt megjegyezzük, a vizsgált beállítás inkább Botticelli Vénusz születése (Uffizi, Firenze) festménye főalakjának kontrasztos testtartását másolja tükröképesen, másrészt rögzítjük: a német reneszánsz festők művein feltűnő Vénuszok és Évák gyakran ennek az antik mintájú Botticelli-féle beállításlelemény utánzásáról, tehát legitim összekapcsolhatóságáról is tanúskodnak. S mint ilyen, a két különböző irányú nézői-értelmezői tekintet remélhetőleg még összetettebben engedi olvasni az egészen nagyszerű alakítást.

¹⁰ **ÁLDOZAT ÉS A REMÉNY IRÓNIAJA:** Alakváltó, büntető angyalaink – a lineáris cselekményszervezést új-fent felkavaró – megszólalása igencsak kegyetlen. Hiszen pontosan tudjuk, kívülállásunk csak látszólagos, intellektuális deflorációnk magában a jelen-létben történik meg, vagyis többé-kevésbé percnyi sikerű túlélni próbálóként is csak áldozatok lehetünk. Nos, egyelőre itt tartunk a „remény színházának” folytathatóságában.

leginkább ilyen az a hosszú jelenet, melyben Erzsébet a másnapos és nagyon nem szalonképes főnökét akkurátusan meghánytatja, majd gondoskodó anyaként felöltözteti és összekészíti, hogy szalonképes legyen az esküvőjére. Erzsébet tehát olyan tulajdonság birtokosa, amelyre nagyon is rászorul a környezete,⁷ amelyet (ki)használnak, de a társadalom nem akar tudomást venni róla, nem honorálja. Adamik Mária egy tanulmánya Nagy Fehér Üzemmodnak nevezi ezt – a nők szociális energiáit pusztán a szokásjog alapján kiszivattyúzó – patriarchális társadalmi attitűdöt. A sorból nem hagyható ki Erzsébet teste sem: a Nofertiti szépség-szalon vezetője akkurátusan listázza Erzsébet testi jegyeit (melyek többsége megfelel egy ilyen korú nő adottságainak, még ha a rendezés rá is játszik az előnytelennek számító vonások kiemelésére), majd megállapítja, hogy nem lehet asszisztens, legfeljebb takarítónő.

Erzsébet szerepével Sárosdi Lilla pályáivá új színnel és minőséggel bővült: egy drámai főhősnőt jelenít meg, aki az együtt érző azonosulást hívja elő a nézőben. A megjelenített figurában pont annyi az esetlenség és az eltávolító irónia, hogy még tragikusabbnak érezzük sorsát. A *W – munkáscirkusz* új fejezetet nyitott a színpadi testhasználat hazai történetében; e paradigmaváltás részese volt a szájából homokot potyogtató, szappanbuborékot emanáló, pőreségét mindvégig természetesen viselő Bolond figurája. A Rész és a Laborhotel az anyai test és biológiai funkciói *in propria persona* felmutatásával hozott újat. A Trafó színpadán Erzsébet szerepében Sárosdi a szerelmi légyottra készülőve meztelenre vetkőzik, s Lucas Cranach Éváját idéző beállításban várja partnerét. Egy negyvenéves nő testét látjuk, elomló formákkal. Bár a kép nevetést vált ki, mint ahogy pár perccel később rengő tompora

Rádai Andrea

⁹ És ettől a hetykeségtől Erzsi alakja – a nevetéssel együtt – a paródia tárgya fölé emelkedik, még hősiesebbé válik. Talán ez az egyetlen pont, ahol (mi, a nézőtérén ülő nők) magunkon nevetünk.

¹¹ Számomra ez volt az előadás egyik legfontosabb jele-
nete (szinte azt éreztem, hogy felborítják alattam a szé-
ket): ahogy a nézőtérén ülők kizáródnak Erzsi sorsából,
ez a gesztus megkérdőjelezi, megbizsgálja sokunk meg-
győződését, miszerint jobb, értékesebb emberekké válunk
(pusztán) attól, hogy kultúrafogyasztók vagyunk.

¹² Ez a kordon véglegesíti az Erzsit és a nézőt elválasztó
szakadékot. (És az előadás talán pont ennek a szakadék-
nak a láthatóvá tételével hozza közelebb, teszi rokon-
szenvessé a nem-értelmiségi alakját.)

is, nem lehet nem észrevennünk az örök fiatalság és
fittség kényszerére épülő testképpel való szembesze-
gülés természetességét és bátorságát.^{8,9} Amely kény-
szer a kapitalista fogyasztói társadalom logikájából
következik és áthatja a kortárs magyar színpadot is:
egészen minimális számú kivételtől eltekintve csakis
fiatal, kisportolt női testek jelennek meg részben vagy
egészben meztelenül.

Az előadás egésze a színházi kódok széles skáláját
használja. Az egyik végponton az erős lírai atmoszfé-
rát teremtő képek állnak – a már említett jelenet mel-
lett ilyen az Erzsi öngyilkossága után felhangzó máso-
dik dal is. A skála másik végén a nézők direkt meg-
szólítása, a reprezentáció keretéből való brechti kilépés
áll: a késeles meghíúsítása után Láng Annamária és
Rába Roland a felgyulladó lámpák között a nézőtérén
kutatnak másik esetleges áldozat után, de mint meg-
állapítják, aki megengedheti magának, hogy színház-
ba megy, nem alkalmas áldozatnak.^{10,11}

Az előadást záró képben a rendőrségi helyszínelé-
sekkor használatos szalagot feszítenek ki a színpad
teljes hosszában, mintegy megerősítve a nézőtér és
játéktér elválasztottságát,¹² a színpadi események rep-
rezentáció voltát. Az előadás nincsen olyan zavaróan
„közel”, mint a Lúzer volt, mely a fikció és valóság
egybejátszatásával zavarta meg a szokott színházolva-
sási keretet, s mintha nem egyszerűen megjelenítette
volna a minket körülvevő rossz közérzetet, hanem
maga is annak egy darabkája lett volna. De nem a
színházi szituáció biztonsága, hanem a színészi játék
és a heterogén kódok megfelelő arányban és ütemben
való használata teszi igazán ütőssé az előadást, mely
egyszerre illeti kritikával a patriarchátus, a kapitalista
fogyasztói társadalom és a NER működési módját.



Meszléry Judit és Sárosdi Lilla

Stuber Andrea

Káderrendszer

MOLIÈRE: TARTUFFE

A mikor nagy klasszikus művet tűz műsorra egy vidéki színház, kétféle nézővel számolhat. Olyannal, aki – dacára akár a kötelező olvasmányi titulussal is – nem ismeri és nem látta még a darabot, és olyannal, aki már igen. (Budapesten is így van ez, de ott alkalmasint mások az arányok.) A tatabányai Jászai Mari Színház esetében nyilván inkább az előbbiek várhatóak – bár 1998-ban a helyi növendékekkel színre vitte itt a művet Móka János drámapedagógus –, ám az utóbbiaknak is bizvást lehetnek izgulatos várakozásaik. Hiszen a *Tartuffe* az a színdarab, amely slusszpoént ígér. A molière-i befejezés a kegyes királyi megbocsátó üzenettel annyira meseszerű, hogy magát komolyan vevő előadás végén nemigen hitelesíthető. A deus ex machina már régestelen régen idézőjelbe tette önmagát. Ezért a *Tartuffe* utolsó jelenetei mindenképpen rendezői értelmezést és annak megfelelő interpretációt kívánnak. Helyet adnak-e egyáltalán az utolsó felvonásnak a színrevivők? Kinek bocsát meg az uralkodó és kinek nem? Tartuffe-öt minősíthetjük bukott embernek, vagy Orgont, vagy esetleg a királyt? (Netán a rendezőt?) Vagy ha egyértelmű választásokat nem is kapunk, legalább kérdésekkel meggyünk-e haza a színházból?

Amennyiben nem a vége felől közelítünk a tatabányai színház *Tartuffe*-jéhez, hanem az elejétől, akkor is jó nekünk. Szikszai Rémusz rendezése a stúdióterembe vitte a színdarabot, vagyis hozta inkább, közel hozzánk. A tér fekete, s a nem számottevő mennyiségű tárgy, ami látható, mind erős jelentésre tesz szert előbb vagy utóbb. Varga Járó Ilona díszletének közepén egy fémemelvény áll, amelyhez gurulós lépcsőfeljártat illeszthető. A magasság főként akkor játszik, ha fensőbbiséget kell éreznünk, például amikor Pernelle asszony leteremti a családot. Orgon háza népe meg is előlegezi a „hegyi beszédet” oly módon, hogy az asszony portréját hasznosítva előre eljátsszák. Ugyanakkor Bajcsay Mária Pernelle-néje olyan tiszteletre méltóan puritán, szigorú és tekintélyes személyiségnek hat, hogy meg is szeppenünk tőle, valamint felismerjük: őt csapta be Tartuffe csak igazán. Pernelle-né tiszta bizalommal csüggött (a távolból) ezen az emberen. Neki személyes tapasztalatai nemigen lehettek vele, így könnyebben bedőlt Tartuffe propagandájának és kommunikációs fogásainak. (Ráadásul az álszent szélhámos pont olyasmiket hirdet, amiket Pernelle-né hallani szeret.) Orgon családja azonban kétségkívül egyetlen pillanatra sem hitte őszintének vendégük hit- és ügybuzgalmát. Crespo Rodrigo feketébe öltözött, nyakas, kisfiússágot és férfiaságot egyaránt tartalmazó



címszereplője nem látszik a tartufféria tipikus képviselőjének: templomokban sápadozó, imákba révedő valásfannak. Hogy Orgon mindent Tartuffe-re tett fel, abban van valami nem természetes. Talán életközépi krízis. Talán öntudatlan homoerotikus vonzalom. Talán megfogalmazatlan lázadás az övéi ellen. Megyeri Zoltán Orgonja esetében arról lehet szó, hogy ez a nagyon jól fésült, kifogástalanul összeszedett korosodó férfi szeretné magáról levetni a felelősséget. Nem akar a családja fője lenni. Szívesebben menne könnyelműen, szelesen és lelkesen valaki más után. Esetleg ezért nézi csillogó szemmel ezt az uralkodó típusú, alakoskodó, célirányos férfit, akit Crespo Rodrigo dinamikusán játszik el.

De nagyon elszaladtam az előadás legelejétől, amikor még csak szemléljük Orgon otthonát. Van egy díszes falikút, amely szenteltvíztartónak is elmegy. Bal oldalon a falon családi portrék láthatók, köztük gyászszal-



Burszán Sándor felvételei

laggal Orgon édesapja, akit most van szerencsém először látni. (Emlékeztet Ernest Hemingwayre.) A képekkel ékesített falrész halványan oltár benyomását kelti, s később ki is bontakozik e minőségében a díszletelem. A fémállvány alatt egy akvárium áll, sárga hal úszik benne, az üveg mögött pedig felbukkan olykor egy-egy szereplő. Tartuffe például, mint afféle luciferi (fényt hozó) alak, kis mécseseket helyez el az akvárium tetején minden felvonásvégkor.

Csupán néhány bőr babzsák képezi a ház bútorzatát, ezeket rendezgeti el Danis Lídia szépséges, talpraesett Dorine-ja, aki szerelmes gyengédséggel nézi Kardos Róbert Cléante-ját, s vagány szemtelenséggel provokálja Tartuffe-öt. Van még egy gurulós faláda, amelyet Orgon hoz haza kétnapos kiküldetéséből. Jellemző Szikszai Rémusz működésére – kitűnő arányérzékkel oszt, jelöl ki és tartogat fontos pillanatokot –, hogy ez a láda sokáig csak úgy láb alatt van, senki nem néz bele, nem érdeklődik a tartalma iránt. (Pontosabban egyszer Orgonunk előkap belőle egy rémes, már-már burkaszerű, hosszú fátylas kalapot, és evvel kívánja megörvendeztetni a Tartuffe-höz kényszerítendő lányát. Pilnay Sára Mariane-ja úgy forog ebben a fogság-kalapban, mint egy csapdában vergődő állat.) Amikor már mindenre gondolok a láda kapcsán – arra is, hogy koporsóvá lesz az –, akkor előke-rül belőle egy Krisztus-figura, a keresztfrefeszítettség pózában. Orgon és Tartuffe bájos buzgalommal szögelik-csavarozzák fel a falra.

Orgon háza népe nem látszik különösebben léhának, erkölcsstelennek. Lazán, természetesen, egészséges önzéssel élnék hétköznapjaikat. Elegáns, világos ruhákat hordanak könnyed fesztelenséggel, és gyanútlanul ordítóznak vagy röhögik ki Tartuffe-öt. (Az Elmirát játszó Major Melinda blúzának csipkebetétje gyönyörűen megfelel a haja színének. Kiss Julcsi tervezte a szemnek jóleső, pasztellbe tartó jelmezeket.) Óvatlanságuk – beleértve a hebrencs Damis, Dévai Balázs leleplező hevíületét is – abból ered, hogy képtelenek elképzelni: ilyen ordító hazugságoknak és nyilvánvaló gazember-

ségnek bárki hitelt adhat. Elnézően tudomásul veszik, hogy a könyvespolcokon szép összhangban csupa egyforma Biblia áll. (88 darab – amint azt Végh Péter korrekt végrehajtója majd összeszámolja.) Ha Biblia, hát Biblia – gondolhatják. Arra mindenképpen jó, hogy Elmira az egyik mögé elrejtessen kis üvegben némi szíverősítőt magának. Szüksége lesz rá.

A nagyjelenet úgy zajlik, hogy miután a gurulós ládából Jézus már kiszállt, Orgon bújik bele, kihallgatni a molière-i egérfogó-jelenetet. (Mondtam, hogy koporsó – ha úgy tetszik, az.) Addig kuksol odabent Megyeri Zoltán Orgonja, hogy Major Melinda szépen elzihalódó Elmirája már majdnem a végső vereségnél jár, amikor férje előbújik. Így aztán mégis elbukik Tartuffe, a szemforgatonc. Vagyis persze nem. Hiszen csak most áll elő a farbával, a kicsalt vagyon és az Orgont kompromittáló dokumentumok birtoklásával. Jogállam az jogállam – mondja ellentmondást nem tűrően Tartuffe, a geci. (Parti Nagy Lajos 2006-os fordítása e találó kifejezést adta Orgon szájába.)

A befejezés egy összetett, gazdag jelenetben pontosan körbemutat a végkifejleten. A király Orgonnak is, Tartuffe-nek is megbocsát, és maga alá rendeli őket. A kézben tartható, zsarolható káderek minden uralkodónak jól jönnek. Orgon háznépe az akvárium mögött hangtalanul tátog, mint a halak. Nem hallható, mi a véleményük. Schruff Milán jóérezésű Valérja döbbenten bámul a nézőtéri ajtóból, amelyet röviddel ezelőtt exponált a rendezés: itt próbált volna Orgon elmenekülni Tartuffe fenyegető visszatérése elől. Valér nézi az elnémult szereplőket, majd feltépi az ajtót és távozik. A házból, a városból, az országból, feltehetőleg. Nem marad itt belőle semmi, legfeljebb munkaerő-piaci statisztikai adat.

A falon függő, ember nagyságú Krisztus lefelé néz, nem látszik a tekintete. Nem tudni, milyen arcot vág ehhez az eleven, jól működő tragikomédiához. A karjait azonban úgy tartja, mintha nem is megfeszítették volna, hanem a tanácstalanságtól tárná szét: nincs mit tenni veletek.

Deczki Sarolta

Átokföldje

FORTE TÁRSULAT – KERESZTURY TIBOR: A TE ORSZÁGOD

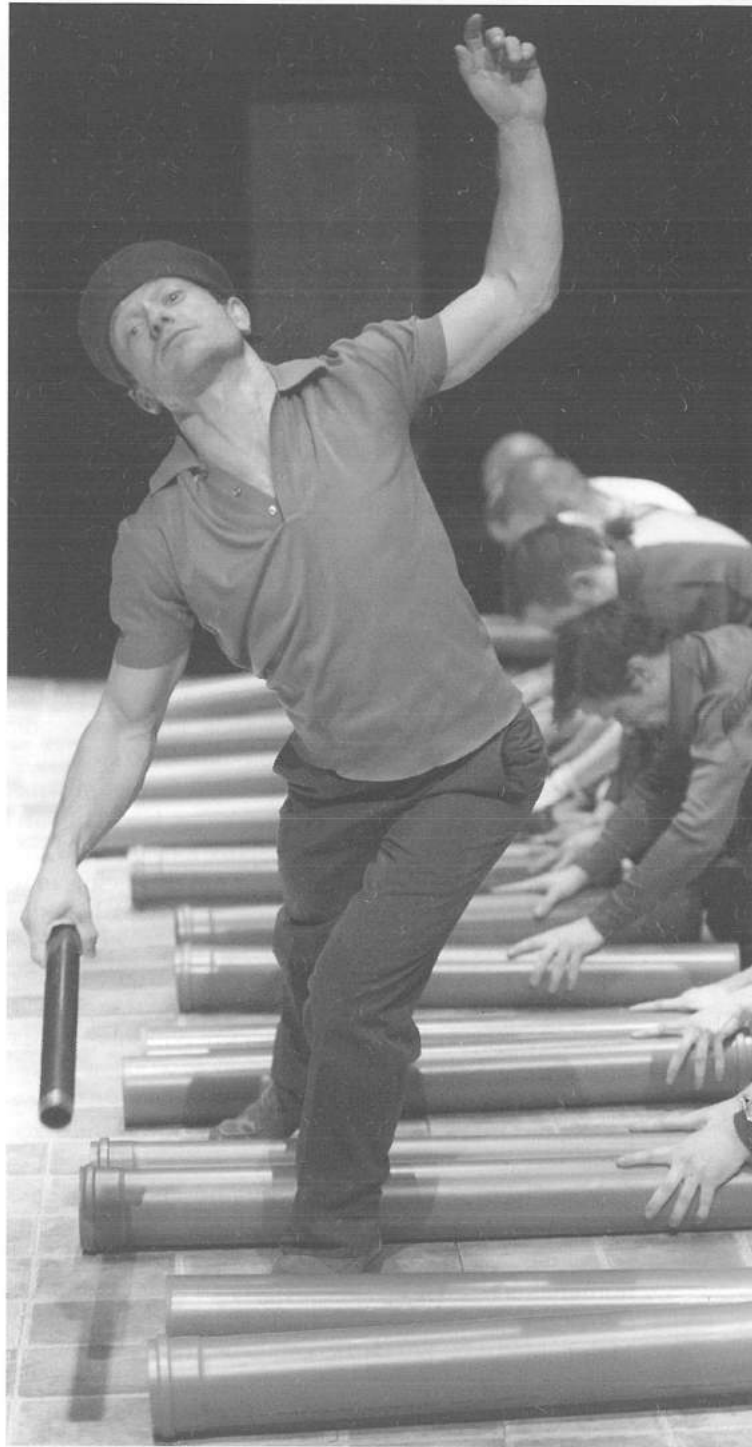
A *te országod*: leírás és vád, ima és panasz. Ez a formula a címe az 1993-ban megjelent Tar Sándor-kötetnek s abban is egy novellának, mely azt írja le szenvtelenül és tűpontosan, hogyan ment tönkre a rendszerváltás után egy egész társadalmi réteg. Hogyan vesztették el emberek ezrei egyik napról a másikra a munkájukat, a megélhetésüket, hogyan estek szét családok, törtek derékba életek, hogyan fulladtak egész megyék alkoholba. Igen, ez a mi országunk, a rendszerváltás, valamint az azt követő elfuserált évek Magyarországáé. A reménytelenség, boldogtalanság, alkoholizmus és depresszió Magyarországáé, amely évek óta masszívan az öngyilkossági statisztikák élbolyában van.

Nem véletlen, hogy a *Bevezetés a pokolba* címet adta Keresztury Tibor annak a beszélgetésnek, mely a Trafóban honos szokás szerint kíséri minden bemutatót. Keresztury, aki Tar írásaiból és a saját tárcanovelláiból „írta össze” *A te országod* című darabot, nem csupán a rendszerváltás poklába vezette be a kávézóban összegyűlt érdeklődőket, hanem Tar saját, külön bejáratú infernójába is: az ügynöki múltba, a lelepleződésbe, az ezt követő vergődésbe, egzisztenciális kiszolgáltatottságba, aminek az író halála vetett véget, immár tíz éve.

Keresztury többször hangsúlyozta, szerinte az életmű esztétikai értékéből mit sem von le az a tény, hogy Tar ügynök volt, és nagyon jó, hogy ezt kimondta. Már csak azért is, mert az írónak valóságos rendezánszáról beszélhetünk manapság: szövegei filmek, színdarabok alapanyagául szolgálnak, a róla való beszéd pedig át-átsap a kultikus regiszterbe. Ez a megélénkült érdeklődés aligha független országunk aktuális állapotától, mely az irodalomban és a társzművészetekben is ráirányította a figyelmet a szegénységre, a kiszolgáltatottságra, a társadalmi felelősség és a szolidaritás fontosságára.

Meg aztán Tar Sándor remek szerző, véleményem szerint egyike a legnagyobbaknak az elmúlt évszázadból. Igaz, borzadály futkos az emberen olykor, de ennyi humorral, ennyire könnyedén, hideglelősen és rafináltan egyszerű nyelven nem tud más írni ennek az országnak az alfeléről és erről a korról. Úgy tűnik, Horváth Csaba, a darab rendezője sem tud szabadulni Tartól, hiszen már a második előadást viszi színre az ő szövegeiből; az első a tavaly, a Forte Társulat és a SZFE közös produkciója, *A mi utcánk* volt az Ódry Színpadon.

Keresztury, az életmű alapos ismerője a magyar novellairódalom legerősebb darabjai közé tartozó, egyet-



Krisztik Csaba



Schiller Kata felvételei

len Tar-válogatásból sem hiányzó elbeszéléseket – *Csóka, Vízipók, Lassú teher, A te országod* – dolgozott össze. Külön novellákból egy, a színpadon is megálló egészet létrehozni nem könnyű, be kell vállalni a csonkítást, átírást, egymáshoz kell szabni, igazítani a szövegeket, úgy azonban, hogy miközben együttesen jelenítenek meg egy hajdan volt, ám még ma is háborzongatóan ismerős, komplex életvilágot, aközben ne sikkadjanak el az egyéni drámák sem. Keresztury továbbá beledolgozott a saját tárcanovellái közül is párat Tar szövegei közé, melyek a hosszabb, feszebb szerkezetű, drámaibb hangvételű egységek mellett kisebb epizódokban villantják fel a kocsmák, a mellékutcák és a külvárosok világát. Ezt mintegy főhajtásnak is tekinthetjük Tar előtt, és a darabnak is jót tettek ezek az életképek. Különösen az a jelenet, amikor a kocsmáros egy cigány után ered, a vendégek pedig türelmetlenül várakoznak a pult előtt. Bizonytalan, hogy valóban történt-e lopás, de a vendégek egyöntetűen egyetértenek abban, hogy ha valaki cigány, akkor vagy lop, vagy lopott, vagy lopni fog. A vérmes hangulat azonban rohamosan alábbhagy, minél tovább marad távol a kocsmáros, elvégre annyit nem ér az egész. Tökéletes látélet pár röpké percben.

Mi tagadás, erős vállalás és nagy kihívás Tar Sándorról a fizikai színház nyelvén szólni, egyáltalán színpadra vinni. A dolog két alapvető nehézsége: egyrészt hogyan jön át Tar novelláinak a világa a színházéba, másrészt hogyan áll meg maga az előadás mint egész a színpadon. S középen pedig ott van az a kérdés is, hogyan viszonyul Keresztury darabja mindkettőhöz. Bonyolult konstelláció ez. Tar novellái szikarak és tömörek, nincs bennük sok líra, nincs semmi fölösleg. Ennek a szerencsétlen ká-európai, embert nyomorító létezésnek a képét rajzolja meg, ahol kevés az esély az emberhez méltó életre.

Kétségtelen, nem lehet folyamatosan fenntartani ezt a feszültséget; az oldására bevetett eszközök azonban minduntalan kiakolbólítanak a novellák világából. Az egyik ilyen eszköz a humor, ami Tar szövegeiben nem kiemel a szövegvilágból, hanem annak szerves eleme, ami által még élesebb fényben látszik minden. Nos, ez a humor az előadásban sajnos elveszíti a súlyát, bohózatréfák sorozatává sekélyesedik, amin a közönség

ugyan hálásan kacag, csakhogy ez a kedélyes-komikus viccelődés inkább eltakar, mint felfed.

A mozgás és az ének sem szolgálja mindig a szöveget, s noha egy mozgásszínház esetében ez nyilván nem is cél, nemegyszer inkább eltérítik, kizökkentik a sztorit, feloldják azt a koncentrált és sűrű atmoszférát, ami az egyes, „hagyományos” színházi jelenetekben létrejött. Az a kérdés merül fel inkább, hogy ez a nyelv, a mozgásszínház nyelve le tudja-e fordítani számunkra Tar Sándor novelláit. Szerintem maradéktalanul semmiképpen, legalábbis a Tarnovellák felől nézve hiányérzet marad az emberben. Ha azonban onnan nézzük, hogy ennek a társulatnak a mozdulat az egyik nyelve, a kiindulási alapja, akkor aligha van jogoultága a kritikának. Annál is kevésbé, mert bámulatos az az összhang, precizitás és tudás, amelynek birtokában a színészek mozognak, egyensúlyoznak, táncolnak.

Kevés kivételtől, gyengébb megszólalástól eltekintve a társulat figyelemre méltó professzionizmussal, odaadással és átéléssel hajtotta végre a feladatot. Külön kiemelném Krisztik Csaba Siposát, akinek a darab egy-két valóban katarikus jelenete köszönhető. Háborzongató hitelességgel hozta a lecsúszott, alkoholistát, a pártból, munkahelyről és munkásörsegből kutasított kisember figuráját, aki már semmit sem ért a világból, de már nem is érdekli. A gyerekét alakító Fehér Lászlónak tényleg sikerült meggyőzni a nézőt, hogy egy sérült kislányt lát a színpadon. A művezető Kelemen Andrásy Máté formálta meg, aki úgy tudta mondani, hogy „ne szóljatok hozzám!”, ahogyan azt kell. Figyelemre méltó volt még a foghíjas Deákot, a két cigány fiút, a Vízipókot alakító színész teljesítménye is, a nők közül pedig Földeáki Nórának sikerült a legjobban ráhangolódnia erre a világra.

Egy csomó megfeneklett sorsú ember téblábol a színpadon, s az élet vagy éppen kiszúr velük, vagy már kiszúr, vagy ki fog szúrni. Fiatal cigány fiúk, akiket már érkezésükkor kiközösítenek a munkásszállón – igaz, ők sem éppen úriemberek. A portás, akit szintén nem szeret senki, Deák, aki maga sem emlékszik rá, hogy matematikát vagy történelmet tanított, mielőtt az alkohol mellett döntött. Két vérprofi alkoholistát eszmecsereje a kocsmában a hivatás nehézségeiről; a magára maradt feleség románca a szomszédossal; a nyomorékká lett, elhagyott férfi kilátástalan küzdelme a túlélésért; az élelmes Nándi néni a gyárból. A magyar társadalom alulnézetből.

A minimalista díszlet (Mocsár Zsófia): a lepusztult, szétrohadó csempefal és a koszos, kopott linóleum kellő hitelességgel idézi meg a nyakunkon ragadt közelmúltat. A műanyag csövek sokasága pedig egyrészt szintén a díszlet része, s ebbéli minőségében az ipari környezetet hivatott jelezni, másrészt azonban sokféle módon használt kellék, melyből hol karácsonyfa készül, hol portás-pult, hol kacsa csukló, továbbá fontos eleme a koreográfiának is. A jelmezek túl sok fejtörést nem okozhattak Benedek Marinak: kék munkás-kezeslábasok és köpenyek, a hetvenes évek szarbarna öltönyei, csiricsáré gónccok, ócska nadrágok, pulóverek, amik talán túlzottan is klisészerűek.

Aki a Forte társulat új darabját akarja látni, az minden bizonnyal megkapja, amit vár: remek játékot, profi mozgást, és betekinthez egy furcsa rezervátumba, egy távoli, egzotikus népcsoport életébe. Aki viszont arra kíváncsi, hogyan jelenik meg Tar Sándor világa, szövegeinek atmoszférája a színpadon, annak hiányérzete maradhat.

Miklós Melánia

Az emlékeztetés terei

NÁDAS PÉTER – VIDOVSZKY LÁSZLÓ: TALÁLKOZÁS

Múzeum vagy színház?

Múzeumi tér fogad bennünket a Pesti Színház előcsarnokában: egy „rögtönzött” kamarakiállítás Nádás Péter *Találkozás* című darabjának ősbemutatójáról, amely a harminc évvel ezelőtti legendás előadás fotóit és nyomtatványait mutatja be a térelválasztóként funkcionáló paravánfalon, a drámaszöveg néhány kiemelt kulcsmondatának kíséretében. A polgári színház patinás múltját és nagy személyiségeit megidéző gesztus nem szokatlan a Vígyszínház játszóhelyeit látogató közönség számára, most azonban kiemelt jelentősége van. Túlmutat ugyanis a hagyomány folytonosságának hangsúlyozásán, és mint egy performatív aktus beíródik az Eszenyi Enikő által rendezett előadás befogadásának folyamatába. A helyszín „eredetiségére” emlékeztet, amely ezáltal egy letűnt korszak assmanni értelemben vett *emlékhelyeként* értelmezhető. (Ismert városi legenda, hogy a mind irodalmi, mind színházi szempontból cenzúrázott és sokáig tiltólistás Nádás hetvenes évek végén írt, önéletrajzi vonatkozású trilógiájának – *Takarítás*, *Találkozás*, *Temetés* – központi darabját Ruttkai Éva kitartó, személyes közbenjárására engedélyezte Aczél György színpadra állítani, ám szigorított feltételekkel. Színház történeti tény, hogy a *Találkozást* 1985-ben éjszakai időpontban, felezett nézőtér előtt, a szakmai sajtót kivéve a médianyilvánosság teljes kizárásával játszották, a színésznőóriás egyik utolsó szerepeként. Emlékezetes alakítását a legfrissebb oral history is őrzi: a bemutató kapcsán kiadott sajtóhírekből tudjuk, hogy az egykori Fiatalember, Hegedűs D. Géza és maga a szerző is Ruttkai hangján őrzi emlékezetében a dráma mondatait, jeleneteit.) Az előcsarnokban berendezett minitárlat tehát a *legitimáción túl kontextualizál* is: áttételesen játékba hozza annak a korszaknak a tapasztalati emlék-, illetve szerzett ismeretanyagát, amelyről a darab szól. Miközben a kommunista diktatúra időszakára irányítja a tekintetet, megteremti az *akkor és most* dichotómiáját, de azzal, hogy mindezt kereten kívül, azaz nem a színházteremben teszi, felkínálja a választás lehetőségét is. (Egyáltalán nem muszáj, illetve nem könnyű megnézni a dokumentumokat a zsúfolt előtérben várakozva.)

A tárlat másik eleme azonban kitágítja és metaszintre emeli az „előjátékot”, így a befogadást meghatározza, hogy a néző találkozik-e a fekete függönnyel elhatárolt pódiumon kiállított terepasztallal. Egy makett látható

rajta, amely a *Találkozásban* az asszony által elmesélt „legszebb szerelmes történet” origóját modellezi: a teret, ahol mindig átlósan kellett átmenni a platánok alatt. A Mária és a Fiatalember apjának személyes élet-történetét szimbolizáló hely a cselekmény szintjén a rekonstruálandó narratíva, a befogadás szintjén a múltvaló kollektív emlékezés asszociációs gyűjtőpontjaként a Nádás-féle labirintusdramaturgia (Radnóti Zsuzsa definíciója) központi, visszatérő eleme. Ezt az *üres teret* szcenírozott objektként bemutató makett tehát az emlékezet hívószava, mármint azok számára, akik olvasták vagy látták a *Találkozást*. Illetve azok számára (is), akik a kamerák és a két „teremőr” vigyázó jelenléte ellenére „interakcióba” kerülnek az installációval. Hiszen az előadás fontos (meta)pillanata, amikor először kilépünk a színpadi cselekmény teréből, és a mesélt történet/emlékkép absztrahált terében találjuk magunkat, vagyis a (fő)szereplőket. Aki lemaradt a kiállítóterőről, nem biztos, hogy érzékeli a makett fikciós terében zajló valós idejű, a nézőtérre szimultán filmezéssel közvetített játékot, ezért a rendezői szándékhoz képest „tévúton” járhat az értelmezésben.

Márpedig az a *szubjektív* színházi nyelv, amelyet Eszenyi kitalált – és Nádás Péter jóváhagyott – a dráma színpadra állításához, éppen ebben a transzformációban, a színházi és filmes beszédmódok közötti reflektált ki-be lépegetésben érhető tetten, amely a (kollektív) trauma mint (személyes) történet (vagy fordítva) elbeszélhetőségének nehézségeit tematizálja. Az előadás legnagyobb érdeme annak a határhelyzetnek az *objektív* felmutatása, amikor a három-négy generáción átívelő *kommunikációs emlékezet* eltűnésével a múlt reprezentációjának kérdése (a trauma feldolgozása) a kulturális emlékezet feladatává lesz. Ilyen értelemben Eszenyi rendezése a legaktuálisabb módon értelmezi (újra) Nádás szövegét és „szerzői szándékát”.

„Hogyan lehet valamit elmondani?”

A *Találkozás* – a trilógia egészével együtt – Nádás életművének nem pusztán kivételes irodalmi jelentőségű szövegeként, hanem máig ható morális tettként is értékelhető. A diktatúra jelenében a rendszer olyan társadalmi traumáiról beszélt, amelyek feldolgozása a mai napig nem történt meg (ezt is árnyalja a „tragédia szünet nélkül” műfajmegjelölés). Az ötvenes évek elején játszódó történet áttételesen '56-ról és az azt követő megtorlásokról is számot ad, ezért a kimondhatatlan ki-



Király Dániel és Börcsök Enikő

mondása, illetve a rendszerváltás előtti Nádas-bemutatók felszabadító, katartikus élménynek számítottak. Természetesen csak kevesek számára, hiszen a kurzus igyekezett fenntartani a kollektív amnézia állapotát.

Nádas azonban nemcsak emlékezetpolitikai, hanem egyéb tabukat is döntögetett a *Találkozásban*. A labirintusszerűen építkező „társalgási drámában” [sic!] a beszélgetésnek rituális keretet adó néhány mitikus-szimbolikus történetet leszámítva (a fiatalember megérkezése, a bor megmérgezése, a vendéglátáshoz kapcsolódó kávé lefőzése, kínálása, a helyezkedések, érintési gesztusok, a Fiú rituális mosdatása és ágyba fektetése, Mária öngyilkossága) a cselekmény az elmesélt történetekben és a mesélés aktusában játszódik le. A rendkívül sűrű színpadi szöveg rétegei mesterien felépített dramaturgia és szövegszervezés nyomán fonódnak egymásba, amelyben tabunak számított egyrészt a téma, a nyilasok által üldözött, osztályidegen grófnő története a homoszexuális vonzódású zsidó férjjel, a kismennyiséssel, bebörtönzéssel, kínzásokkal és az ávós szeretővel; másrészt a keresztény szimbolika, amely egyetemes szintre emeli a *nemzeti* sorstörténetet, és megtisztítja az áldozatiság–bűnösség vonatkozásában. Ugyanígy a generációk közötti történetátadás mint a múlt hiteles reprezentációját (a kommunikációs emlékezetet) átörökíteni, illetve feldolgozni hivatott felelősség kérdése (Mária a végén magára hagyja a fiút, kezében az összetört üvegcserepekkel). De tabukat érint a dráma pszichoanalitikus rétege is, amely az egyéni félelmekre és ösztönreakciókra a kollektív tudattalanban keresi a magyarázatot (a fiú érzelmi életének megakadása, a nőket szexuális tárgyként fetisizáló, illetve büntető készítése az apa eltitkolt történetében tükröződik, és a freudi őstörténet „megpillantásával” oldódik fel). A színpadi nyelv tekintetében hasonlóan formabontónak számított a szöveg

metaszintre emelése, amely egyrészt a nyelvre reflektáló megszólalásokban érhető tetten, másrészt az előadásra vonatkozó szigorú szerzői utasításokban (például a tér felépítéséről, a zenészek és a zene szerepéről stb.), valamint Nádas teatralizáló színházesztétikájában, amelyet az *Egy próbanapló utolsó lapjai* című írásában olvashatunk.

Eszenyi azzal, hogy játékban tartja a mű erőteljesen kanonizált jelentés-, előadás- és befogadástörténetét, magasra teszi a mércét: rendezésének tétje, hogy képes-e élő színházként megszólaltatni a velünk élő múlt egy ikonikus darabját. Közben azzal kísérletezik, hogy a színház miként lehet – aktuálpolitizálás nélkül – a társadalmi traumákat feloldó párbeszéd terepe. Előadásának kulcsa a múltfeldolgozás egy lehetséges módját felmutató filmes formanyelv kitalálásában és részletgazdag kidolgozottságában rejlik.

Megszemélyesítés és metanarráció

Eszenyi világában minden kiszámítottan teatrális, és minimális áthangolásokkal, de a szerzői instrukcióknak megfelelő. A színpadon a találkozásnak helyet adó (emlék)szobát látjuk, absztrakt, időtlenített térként, „elmosódó” határokkal (díszlettervező: Antal Csaba). Az előszínpadon, azaz a színpad előtti „zenekari árokban” kiállított hangszerek várakoznak, hogy kezdetét vegye a szertatás, ami a zenészek bevonulásával történik meg. Fekete ünneplőruhát viselnek, mint a Máriát alakító Börcsök Enikő és a szemüveges, ám ezúttal nem kockás inges, hanem elegáns fekete kabátot, inget, nadrágot, cipőt viselő fiatalember, Király Dániel is (jelmeztervező: Bianca Imelda Jeremias). A gyönyörűen kicsinosított Mária (mintha nem is halni készülné) suhogó kabátruájában bejön a takarásból a félhomályban, lefekszik az ágyra, és ezzel elkezdődik a cselekmény, amely akkor ér véget, amikor a nő a túloldalon kilép a térből, magára hagyva az ágyba fektetett fiút. A stilizált, fekete-fehér „üres” térben csak a piros kazettás bejárati ajtó világít szimbolikusán (és a vörösbor a kristálypohárban, valamint Mária vörös haja), megbontva a térdimenziókat. Ezt az absztrakciót erősíti a vaságy fölé belógatott vastag fémkereszt is és a játékerteret frontálissá szűkítő fehér műanyag fal, amely kórházi érzetet kelt. A kávéfőzőt és zománcos lavort leszámítva a tárgyak, bútorok és ruhák „kortalanok”, illetve modernnek. Az ágy a székkal a terápiás beszélgetést juttatja eszünkbe, ahogy a filmezéssel a függöny mögött feltáruuló zsúfolt, színes tér (a berendezett káosszal és a minisztúdiók álrealitásával együtt) a színpad hármastagolásával a tudat, tudattalan, tudatelőttel pszichoanalitikus modelljét képezi le. A játékidőt és a tempót a zeneileg szerveződő szövegmondás és az azt ritmizáló, a filmes részekenél filmzeneként ható zenei kíséret (Vidovszky László szerzeménye) ha-



Börcsök Enikő

tározza meg. A „reális tér” teatrális ünnepélyessége és az effektezett, felerősített hangok mind a figyelem éberén tartását szolgálják, és a múltba való személyes kilépés lehetőségét készítik elő. Ez az írói elképzeléssel, illetve a korábbi színrevitelekkel ellentétben nem egyszerűen a beszéd, hanem az elbeszélendő trauma képi rekonstruálása és a filmezés performatív aktsa révén valósul meg.

Ez a metanarratív gesztus egy plusz csavar a dráma (színházi) nyelvre vonatkozó önreflexív rétegén, amely mediatizált világunk befogadói szokásait hozza játékba. A szerző által szándékosan komoly szövegmennyiséggel, számtalan narrációs és szituációs váltással „terhelt” színészek mindvégig kiváló koncentrációval, a szöveg finomságaira reagáló és az elemzés alaposságáról számot adó, magas intenzitású játékkal vannak jelen. Akkor is, amikor a „passzív”, kontrollált állapotból ki-be lépegetnek az érzelmeket is megmutató filmben. Az elmesélt múlt emlékeinek (újbolli) átélése Eszenyi szándékai szerint úgy aktivizálja a képzeletet, hogy akár az álmokban, részt vevő cselekvésre készíti a szereplőket. A mozi azonban másféle, filmes alakítást követel a színészekről, akik ebben is kimagasló teljesítményt nyújtanak. Sokszor a szemünk előtt zajlik le a váltás (a kamera többször elkapja az átöltözés, a díszletbe való beállás vagy a sminkelés pillanatát, kinagyítja a mimikát, a gesztust; a filmből kilépő főszereplőkön érzékeljük a fizikai igénybevétel jeleit, izzadnak, ruhát igazgatnak; besétálnak a makett kicsinyített terébe stb.), amely azon túl, hogy „megszemélyesíti” a történetet, felmutatja az érintettek (aki mesél és akiről mesélnek) kiszolgáltatottságát is. Mint a fiú történetében életre keltett lány mez-

telenségének ábrázolása, amely az áldozatiságot helyezi a hatalmi tekintet középpontjába, a kollektív voyeurködés provokáló helyzetébe kényszerítve a nézőket.

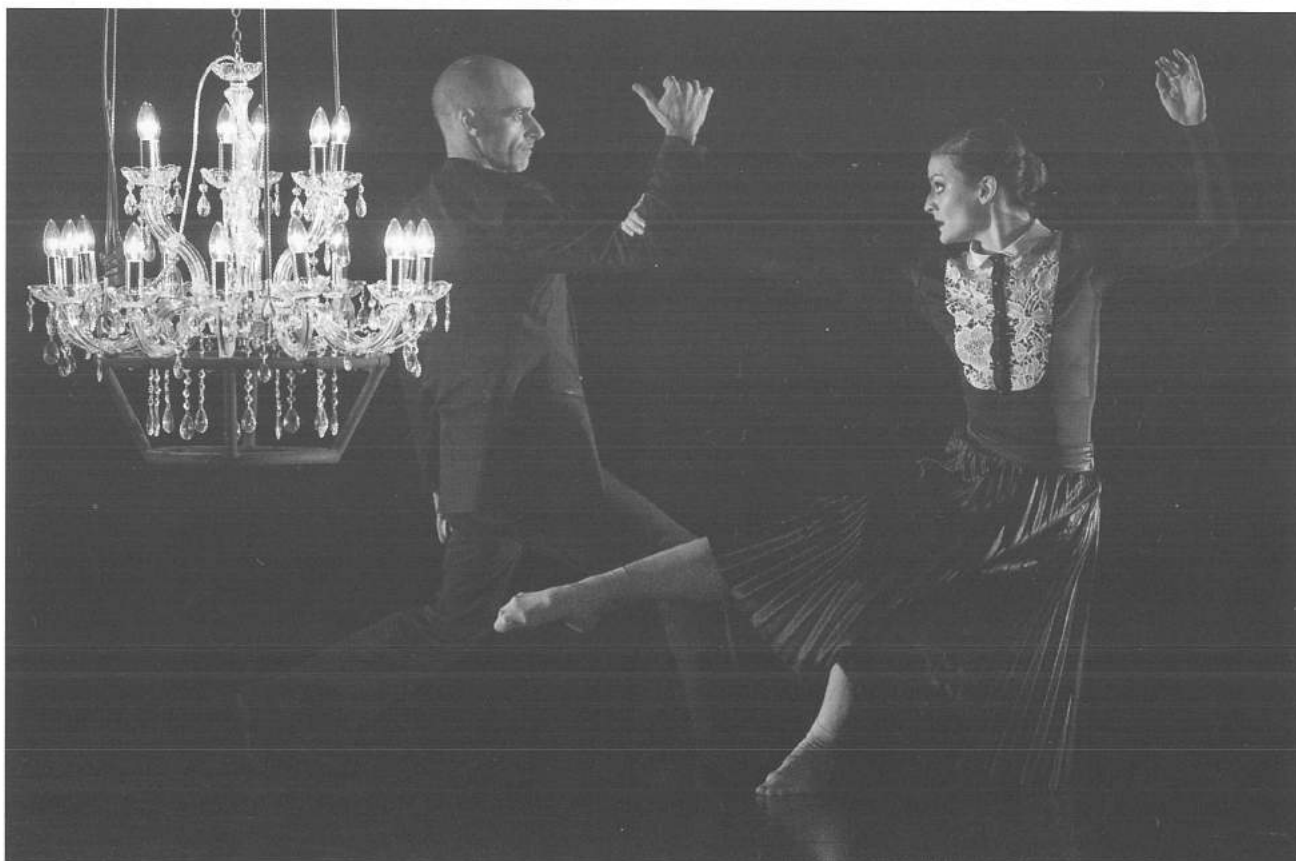
Eszenyi sokszereplős filmet rendez tehát a paraván mögött, amelyhez egyrészt segítségül hívja a filmes hagyomány műfaji előzményeit (a *film noir*t, a dokufilmet, az ál-realityt, a tévéjátékot, a Bódy Gábor-filmek hangulatát idéző művészfilmet, a kézi vagy webkamerás rögzítést stb.), másrészt úgy közelíti meg a történelmi múltat, mintha egy (posztmodern kori) múzeumban sétálnánk. „Szerzett dokumentumok” alapján, a stúdiódíszlet „tárlóiban” rendez be az emlékezés tereit (interjúkból tudható, hogy a társulat az előkészületek során meglátogatta a Terror Háza Múzeumot), töredékes rekonstrukciója azonban vállaltan fiktív és szubjektív. A szavak helyett a képek erejével zsongítja el az érzékelésünket, amelyek beleégnék az emlékezetünkbe, érzelmeket váltanak ki, és mozgásba hozzák saját történeteinket. Ezáltal átélhetővé válik „az apák története”, *elmondhatóvá az elmondhatatlan*, interiorizálhatóvá az átörökített trauma, ami új beszédhelyzetet teremt (lásd Menyhért Anna könyvét a traumairodalomról).

Az előadás ítékezés és aktualizálás helyett formabontó színházi nyelven reprezentálja a múltat, felmutatva az emlékezetkutatás egy lehetséges útját. A beavatódás által közelebb kerülhetünk a jelen megértéséhez is, ami különösen fontos a nemzeti emlékezet-bizottságok és múzeumi paktumok megszületésének időszakában, amelyekkel a hatalmi ideológia hamis biztonságérzetet keltve önmagát igyekszik középpontba állítani. A személyes felelősségünkre való emlékeztetés életben tarthatja a reményt, hogy a közös dolgaink rendezését egyszer valóban „békévé oldja az emlékezés”.

Szoboszlai Annamária

Valahogy másként?

SZEGEDI KORTÁRS BALETT: ÁRNYAK ÉS VÁGYAK / MODERATO CANTABILE / CATULLI CARMINA; GYŐRI BALETT: UNEVEN (KIZÖKKENT) / A TEREM



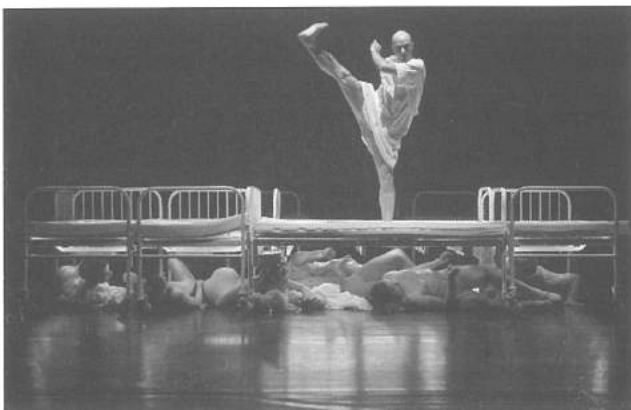
Farnavölgyi Zoltán felvétele

Moderato Cantabile

Mitől lesz egy balettest népszerű? Attól, hogy azt adja, amit a közönség (el)vár tőle: remek táncosokat, bravúrt, ismert zeneműveket és szórakoztatást. Hogyan tarthatja fenn egy balettegyüttes az érdeklődést maga iránt? Ha szerepel a tévében/rádióban, ha sokat játszik külföldön is, s ha olykor szerepeltet egy-egy jó nevű alkotót, vendégművészt. Milyen lépéseket tesz egy gondos igazgató, illetve művészeti vezető? Azon fáradozik, hogy megértse a kort, amelyben él, miközben ügyel a művészi kifejezés és a nézőszolgálat kényes egyensúlyára.

A Szegedi Kortárs Balett és a Győri Balett budapesti vendégszereplése a fenti kérdések fényében csak részben kelt megnyugvást, legfőképpen ami a nézőszolgálatát s a kor megértését illeti. A Szegedi Kortárs Balettnél Juronics Tamás koreográfiája, a *Catulli Carmina*, a Győri Balettnél pedig a Kiss János igazgató által frissen kinevezett művészeti vezető, Velekei

László *A terem* című egyfelvonásosa lett volna hivatott jókedvvel, vidámsággal tölteni el a nézőt az egyes estek végén. Csakhogy ezek a darabok – más-más okból és mértékben – célt tévesztenek. Az ilyenkor szokásos nevetés és jókedv ugyan nem marad el, annak ellenére sem, hogy a kritikus fanyalog, és nem érti, miként nyerhet új értelmet a provokáció fogalma, hogyan kapcsolódhat össze ezúttal az ízléssel. Igen, a *Catulli Carmina*, Juronics groteszknek szánt megtermékenyítésrítusa oly kevésbé pikáns, frivol, oly igen híján van a szellemesség bárminemű formájának (mutatkozzon az díszletben, jelmezben, dramaturgiában vagy akár – ha már táncszínházról beszélünk – a mozgásban, a koreográfiában), hogy felér egy ízlés-provokációval. A verseket szerző Catullus s a versekre a zenei humort sem nélkülöző oratóriumot író Orff nevében ugyan nem nyilatkozhatok, de két-



A terem

lem, hogy a szerelmi drámák és vallomások új színekkel gazdagodhatnának csupán azáltal, hogy táncosok tátogják alá a hangszóróból felcsendülő melódiát [a darabot korábban énekesekkel, kórusokkal és élő zenekari kísérettel is játszották – *A szerk.*]. A *Catulli Carmina* táncmű megítélésén sajnós az sem változtat, ha figyelembe vesszük a Jurónics Tamás ajánlotta mikrokozmosz értelmezési lehetőséget, vagyis hogy sejt szintű történéseket látunk revü kivitelben, meg személyesített ondókat és petesejteket. Ezek után nincs mit tenni, mint megemlékezni a táncosok színészi teljesítményéről, akik a csekély kihívást jelentő mozgásképletek és a különös ondó/petesejt-lét ellenére is beletesznek apait-anyait a párválasztási – vagy ha úgy tetszik, megtermékenyítési – örületbe.

Színészi játék terén hasonlóan elismerést érdemlő *A terem*, a Győri Balett társulatának előadása, de míg az alapszituáció – egy kór(boncnoki?)terem, egy épp felcédulázódó hulla, majd a holtak lelkeinek tánca – „szellemes”, s a zenei repertoár szintén fölér egy szellemidézéssel (hatvanas–nyolcvanas évek népszerű slágeri), az előadás jócskán elbírt volna több s legfőképp kidolgozottabb geget, poént vagy leginkább egy szigorú dramaturgot. A nézőt ugyan magával ragadja – többek közt – Nina Simone, de hogy miért épp az ikonikus fekete énekesnő hangja csendül fel felvételtől (ha jól emlékszem, kétszer is), arra nincs válasz, maximum annyi, hogy ez a dalszöveg – akárcsak a többi felcsendülő nóta – jobb híján narrálja a színpadi történéseket. Persze anélkül, hogy segítené a kontextus tisztázását. Velekei valószínűleg olyan alapvető kérdéseket nem vet föl önmaga számára, mint hogy miért is érdeklí őt a testből kiszálló lélek (azon túl, hogy a zombi-témához való közelítés népszerű). Vagy hogy kik ezek a megholtak? Mi okozta a halálukat? Miért kerültek egy terembe? Mi fűzi össze őket? Az eredmény: a szórakoztató balett/táncszínház világában sajnós nem épp ritkaságszámba menő hullakönnyed felszínesség.

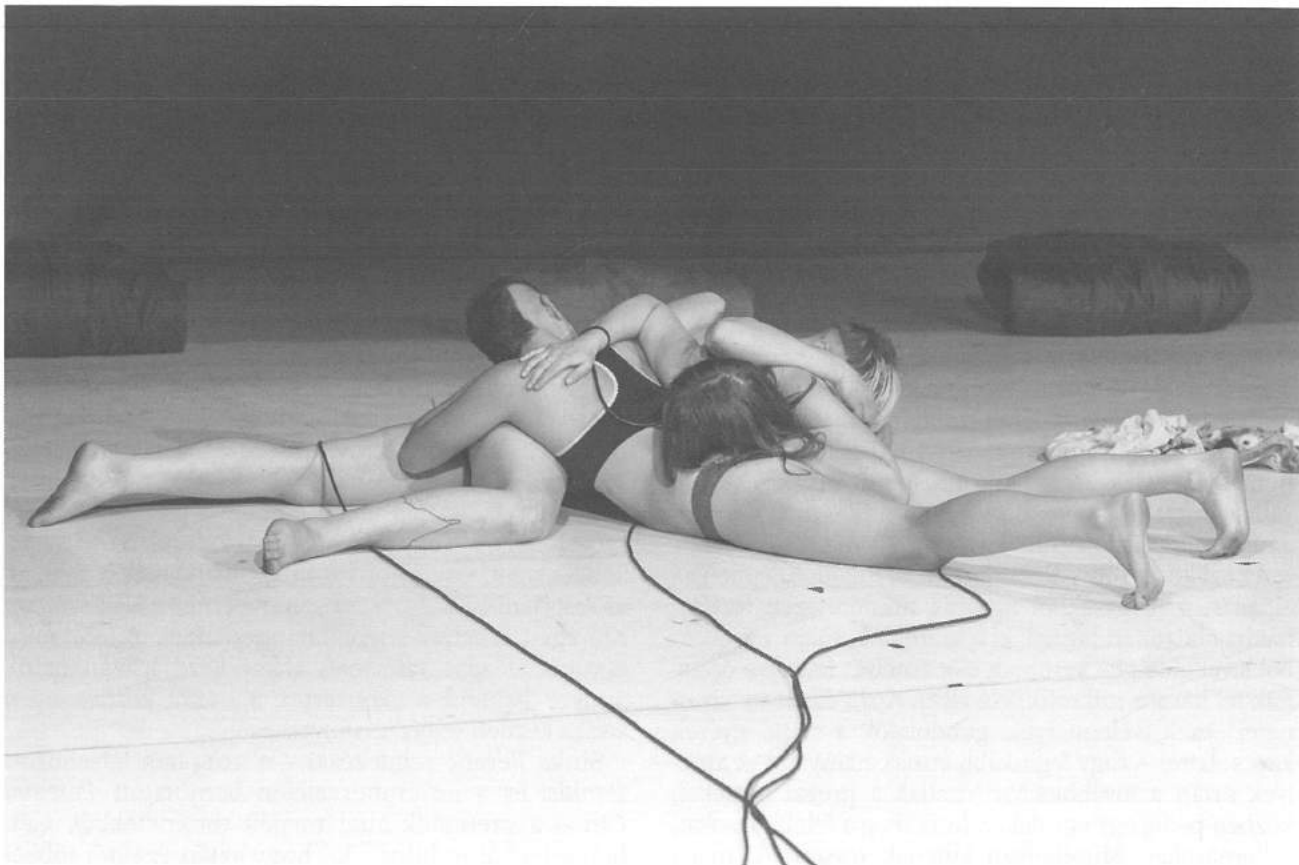
Mi a helyzet az elvont jellegű darabokkal? A Szegedi Kortárs Balett – nem először – Zachár Lóránd vendégkoreográfussal dolgozott együtt. Az *Árnyak és vágyak* címet viselő, a newtoni természetfilozófiából inspirálódó darabot a Kosztándi Vonósnégyes Ravel *F-dúr vonósnégyesével* kíséri. Az élő hang csodája, hogy a felvételtől megszólalóval elmentésben személyesebbnek, közvetlenebbnek mutatja a mozgást, egyívásúnak a zenét a táncsal. Nincs ez másként Zachár koreográfiájában sem, bár hozzá kell

tenni, hogy ez a tánc egyáltalán nem törekszik a közvetlenségre. Mindvégig fenntart egyfajta, az impreszionisztikus zenében sem oldódó távolságot. A természettudományos kiindulási alap lerí a darabról. Zachár ugyan nem nyomja rá egészen a koreográfiára a tehetetlenség törvényének emberi sorsra, életre vonatkoztatott tételét, de nem is sikerül felszabadítania magát saját vállalása alól. Mintha valami láthatatlan, örömtelen ideának akarna megfelelni, amikor a mennyezetről belógatott vállfák mintázata alatt tömeggé rendezi fekete kabátos táncosait, majd extrém mód nyúlós fekete-fehér pólókat, végül fekete s fehér dresszt ad rájuk. Inkább polarizálódás, szétválasztódás jelenik meg ezekben a képekben, ebben a modern hangvételi táncban, semmint tehetetlenségükben vergődő árnyak meg vágyak. A nyúlós pólók egyébként nyúlnak, de nem eléggé. A látványképzőnek sem utolsó jelmezzel ügyködő táncosok olybá tetszenek, mintha eggyel kisebb dresszt kaptak volna fellépés előtt, s most küzdenének a mozdulatért.

Az *Árnyak és vágyak* letisztult, bravúros győri „párja” az *Uneven (Kizökkent)*, mely kellemes meglepetés a társulat táncosaitól. A vendégkoreográfus Cayetano Soto egyértelműen fogalmaz a tánc nyelvén, mindazonáltal nem zárja keretek közé a nézőt. Jobb hátul felcsipentett táncszőnyege egyszerre hat piramisként, s idézi az ember talpa alól kisikló talajt. A rendkívül zárt, vibráló világban a táncosok mint egy finom, precíz óramű alkatrészei partnereik irányítása alatt változtatják lábuk, karjuk pozícióját, dőlnek ki tengelyükből. A partnerelésre erősen építő, a neoklasszikus balett világát idéző munka kortárs hangvétellel keveredik. A hirtelen, pengeéles mozdulatok erős atmoszférateremtő erővel bírnak, s ez az atmoszféra a darab fő erőssége, valamint hogy a technikás táncosok bizonyítják testük feletti tökéletes uralmukat.

Érzékeny, érzelmes, minden pillanatában átgondolt, dramaturgiai is szépen felépített darab a Marguerite Duras azonos című regényéből merítő *Moderato Cantabile*, Enrico Morelli alkotása. A Szegedi Kortárs Balett vendégkoreográfusa az emberi érzelmek természetrajzát, sorsalakító szerepüket emelte műve erőterébe, s nyert gazdag, termékeny alapot. Igaz, nem newtonit, hanem szimplán csak olyat, melyen pontos, érzékeny mozgáskombinációk, a jellemet kirajzoló jelenetek születhetnek, s melyen egy látványos mozgó díszletelem segítségével megteremthető a színpadon a szabadságot, a lehetőséget, illetve a bezáródás, elrendeltség kettősségét megjelenítő tér. Azt gondolom, a néző mindenkor hálás a *Moderato Cantabilé*hez hasonló érzékeny, de nem érzélgős, feszes, sötétre hangolt, de csöppet sem komor, elegáns letisztult táncszínházért, ami nem utolsósorban elvont ideák citálása helyett ténylegesen a mindenkori emberről szól.

Nem a kritikus hivatott megmondani, merre kellene fejlődnie egy balettegyüttesnek, miként kellene gondolkodnia a korról, társadalomról, művészetről. Legfeljebb annyit jegyezhet meg, hogy olyan Európában élünk ma, ahol a kérdező művészet mellett válaszolóra is szükség lenne. A balett nagy ritkán bíbelődik ilyesmivel. Talán igaz van Zachár Lórándnak, s a balettet is a tehetetlenség tartja mozgásban... Én inkább azt remélem, hogy a gondolkodni és érezni egyaránt képes művészek.



Váczl Roland felvétele

Köllő Kata

If I were...

PARENTAL CTRL, ECSETGYÁR, KOLOZSVÁR

Jeleléssel is közvetített „hálaadó” dalocskával indítja a három lány – Sipos Krisztina, Ötvös Kinga és bodoki-halmen kata – a *Parental Ctrl* című előadást. Állatfejeket jelképező plüss-sapkában éneklük Brian M. Howard *The Butterfly Song* (*If I were a butterfly*) című dalát. A gyerekek számára írt, Istent dicsőítő ének a jelelés miatt helyenként nagy derűtséget kelt a nézőkben, de hozzájárul ehhez a reakcióhoz a kissé ironikus felhang is. A gyerekdal lényege: ha ilyen-olyan állat lennék – lepke, vörösbegy, halacska, elefánt stb. –, megköszöném, Uram, hogy adtál nekem szárnyat, énekhangot, uszonyt, ormányt stb. Az ismétlődő sor pedig így hangzik: „But I just thank you Father for making me, me” (De köszönöm, Uram, hogy engem olyanná teremtettél, amilyen vagyok). A dal egyfajta keretként is szolgál, a produkció végén ugyanezt éneklük a szereplők, de már egészen más hangnemben.

Erős felütéssel indít tehát az előadás, az érzés azonban, hogy valami jót látunk ismét a kolozsvári Ecsetgyárban [egykori gyárépületben kialakított kor-

társ kulturális központ – A szerk.] Sinkó Ferenc rendezésében, ezt követően csak körülbelül egy félóra után tér ismét vissza bennem. Addig többnyire unatkozom, kicsit bosszankodom, mindenféle gondolközben, például arra, hogy miért csinálja ezt mindegyik munkájában a rendező: mintha csak hosszas előkészületek után merne belevágni saját mondandójába. Ezt éreztem a *Parallel* című, Leta Popescuval közösen ugyanitt létrehozott előadásában is, ahol kezdetben hosszasan mutat meg egy alaphelyzetet – mintha nem lenne biztos abban, hogy egy-két perc után is megértjük a szándékát –, és csak ez után indul be a produkció teljes gőzzel.

A koncert-előadásként beharangozott *Parental Ctrl* tehát csak egy idő után mutatja meg igazi formáját, addig ugyanis egy lassú nekikészülődésféle zajlik. A „lepke-dal” után a lányok hosszas, kamaszos szelfezésbe fognak, aztán telefoncsörgés hallatszik, és mint a hangfoszlányokból kiderül, mindhárman az anyjukkal társalognak, inkább kényszeredetten, mint jókedvűen, majd lassú „átalakuláson” mennek át: levetik a sapká-

kat, ide-oda ténferegnek a térben, mintha keresnék a helyüket, ráérősen levetkőznek, előkerül három hálózsák, ezeket rendezgetik, végül lefeksznek. A terem hátsó falára kivetített „fejezetcímek” nyomán azt vélem érteni, hogy ezek a cselekvések talán az idő múlását hivattottak érzékeltetni, de ez a húszpercnyi teteszaság üresjáratnak vagy inkább „csinálnak” hat.

Az éjszakai félhomályban aztán, mintegy álombeli képként látunk egy körülbelül tizenöt percnyi videoösszeállítást, amelyből kezd kibontakozni az előadás fő irányvonala: a lányok sorra elmondják, hogy mi zavarja őket a szüleikkel való kapcsolatukban. A „vallomásokban” több probléma is elhangzik, például hogy a szülők még mindig a kislányt látják bennük, hogy nem kíváncsiak arra, hogy most mit éreznek, mivel váltak, mivel foglalkoznak, vagy nem is akarják elfogadni/tudomásul venni.

Az ezt követő ébredéssel lendül be tulajdonképpen az előadás, a hálózsákból ugyanis túlméretezett férfiruhákba öltözött bújnak ki a szereplők, majd a zsebekből levélfelelések kerülnek elő, amelyet felváltva olvasnak fel három mikrofon elé állva. Apák és anyák „üzenetei” ezek, vélemények, gondolatok a szülő-gyerek kapcsolatról – vagy leginkább annak hiányáról –, amelyek aztán a továbbiakban uralják a prózai részeket, közben pedig egy-egy dal szakítja meg a felolvasásokat, vallomásokat. Mindhárom lánynak megvan a maga fontos pillanata, mind a zenei, mind pedig a monológ-szerű részekben. „Father told me”, olvashatjuk az utolsó fejezetcímet (ezekből összesen hat van: 1. if I were; 2. call your mother back now; 3. a room of one's own; 4. sweet dreams; 5. evening prayer; 6. father told me), és az eddig látottak alapján rádöbbenünk: nem kizárólag az Y generáció problémáiról beszél az előadás, mint ahogyan a beharangozó szövegben olvashattuk: „A *Parental Ctrl* [...] az Y generáció szüleikkel való viszonyának bonyolult és érzékeny témáját járja körül, érintve a rájuk jellemző virtuálfüggőséget és valóságból való menekülést, élénk tárva a generációk közti kötődések

és szakadások elkerülhetetlenségét.” Mi is ugyanígy éreztünk annak idején saját szüleinkkel kapcsolatban, és valószínűleg valamikor ők is a sajátjaikkal, leszámítva természetesen a virtuálfüggőséget és a valóságból való menekülést, mert ez utóbbit például maximum a könyveken, esetleg a filmekben keresztül élhettük meg.

Ezért jó tehát a *Parental Ctrl*, mert érvényes tud lenni minden generáció számára, ha kicsit is tükörbe néz. Az érdem pedig mindenkié, aki részt vett az előadás létrehozásában, hiszen végeredményben közös munka volt, egyaránt kivette a részét belőle a rendező, Sinkó Ferenc, Adorjáni Panna dramaturg, aki „egybeszötte” az alkotók által írt vagy a különböző gyakorlatokon megadott témára improvizált szövegeket, és a három szereplő, Sipos Krisztina, Ötvös Kinga és bodoki-halmen kata. Ez utóbbi külön érdeme a produkció zenei szövete, és mint egy tévéinterjúból kiderül, ő írta meg a zenei alapot, erre improvizáltak, alakították a dalokat, és Adorjáni Pannával közösen írták meg a zeneszámok szövegeit, amelyek angolul hangzanak el. A több mint egyórás előadás valójában akkor kezd igazán hatni, amikor beindul a „koncert-rész”, ettől kezdve nyeri vissza kezdeti erejét, érvényességét.

Sinkó Ferenc rendezései – a 2013-ban létrehozott *Parallel* és a november elején bemutatott *Parental Ctrl* – a szereplők által megélt történetekből, élethelyzetekből indulnak ki, hogy aztán ezektől többekévé elrugaszkodva kialakuljon az előadások sajátos világa, amely őszintén szól a generációs problémákról, az elfogadásról és a tagadásról, a testről vagy éppen a szexuális identitásról. Különlegességük pedig a megközelítésben áll. Színház, mozgás, zene és videó egyenértékű ötvözőedéséből jönnek létre, akárcsak Sinkónak a Kolozsvári Állami Magyar Színházban rendezett, *#hattjúdal* című, Csehov nyomán létrehozott alkotásában, amely az öregedéssel foglalkozik. Ez a friss szemlélet, nyelvezet is hozzájárul ahhoz, hogy ezek a produkciók sikert aratnak a (főleg fiatal) közönség körében.

www.szinhaz.net

A Színház folyóirat online kiadása, a laptól eltérő tartalommal

E-dráma: Züfec, Kárpáti Péter

Heti három kritika: HOPPart, Pesti Színház, k2, Radnóti, Miskolc, Trafó, Eger

„Hiszen itt vöröslök!”

BESZÉLGETÉS TAKÁCS KATIVAL

– Amikor az interjú miatt hívtalak, említetted, hogy épp leraktátok a telefont egy régi kollégával, Csomós Marival.

– Sajnos Marival ritkán szoktunk találkozni, főként telefonon tartjuk a kapcsolatot, pedig már tavaly megígértem neki, hogy a születésnapja alkalmából főzök neki egy vacsorát. De egyszerűen nem tudjuk összeegyeztetni...

– Legutóbb miről beszélgettetek?

– Amiről mindig: szívfájdalmainkról, örömeinkről. A múltkor előadásra készültem a Rózsavölgyiben, és arra gondolt, jólesne hallani a hangomat. Néha nekem is segít, ha szót váltok a barátaimmal, mielőtt munkába indulnék. De amióta egyedül élek, érzem azt is, hogy szükségem van a csendre.

– Megszoktad az egyedüllétet?

– Igen, de ez nem jelent magányt, és nem adtam föl, hogy esetleg társra találjak. Természetesen sokat foglalkoztam azzal a kérdéssel, hogy nekem miért nincs valakim. Néhányan azt mondták, kívülről egy nagyon határozott, kicsit zárt nőcinek tűnök. Ezen annyira elcsodálkoztam! Biztos védőhálóban járok, hogy mások ne lássák, milyen omladékok vannak ott belül.

– Miért mondtad, hogy akkor nőttél fel, amikor elváltál?

– Nagyon karakán, küzdeni képes, jó kedélyű ember volt az édesapám – máig nagyra becsülöm, egész életemben példát jelentett számomra. Ebből kifolyólag olyan férfit választottam, akire ugyanúgy felnéztem, mint rá, és akinél egy picit hátrébb soroltam magam. Ez rányomta a bélyegét a házasságunkra. Több év kellett ahhoz, hogy elhiggyem, önálló is tudok lenni, hogy bevállalhatom Takács Katit úgy, ahogy van, s akkor tényleg úgy azt éreztem, itt a meredély, ugrok. Megviselt az elszakadás, de meg is erősített. Azt nagyon sajnáltam, hogy az általam is vágyott és épített családi egység megbomlott. Ezt sikerelenségnek könyveltem el, valójában mégsem bánom, hogy így alakult. A szüleim halálukig gyűrték, gyötörték egymást – úgy tűnik, erre én nem vagyok alkalmas.

– A munka segített továbblépni?

– A munka mindig gyógyító. Játék közben

nincs nátha, izomláz, fejfájás. Hihetetlen erőt ad, amikor egy olyan darabot játszom, aminek tétje van, mindegy, hogy kicsi vagy nagy a szerepem. Erre mondta azt egy kollégám, hogy „te, Takács, te egy örömszínész vagy!”

– Mindig ki tudod zárni a civil életed a színházban?

– Általában nem viszem be a színpadra a hétköznapi gondokat, de persze az élményeimet a zsigereim-

Néhányan azt mondták, kívülről egy nagyon határozott, kicsit zárt nőcinek tűnök.



ben, a sejtjeimben hordozom. Ha nagy volt a gond, ha a magánéletem romokban hevert, akkor azért előfordult, hogy álltam a takarásban, és arra gondoltam: a fenébe is, egy porcikám se kívánja a mai fellépést, de ott ül a sok „tanú”, a nézők, össze kell szednem magam, be kell mennem, be kell mennem!

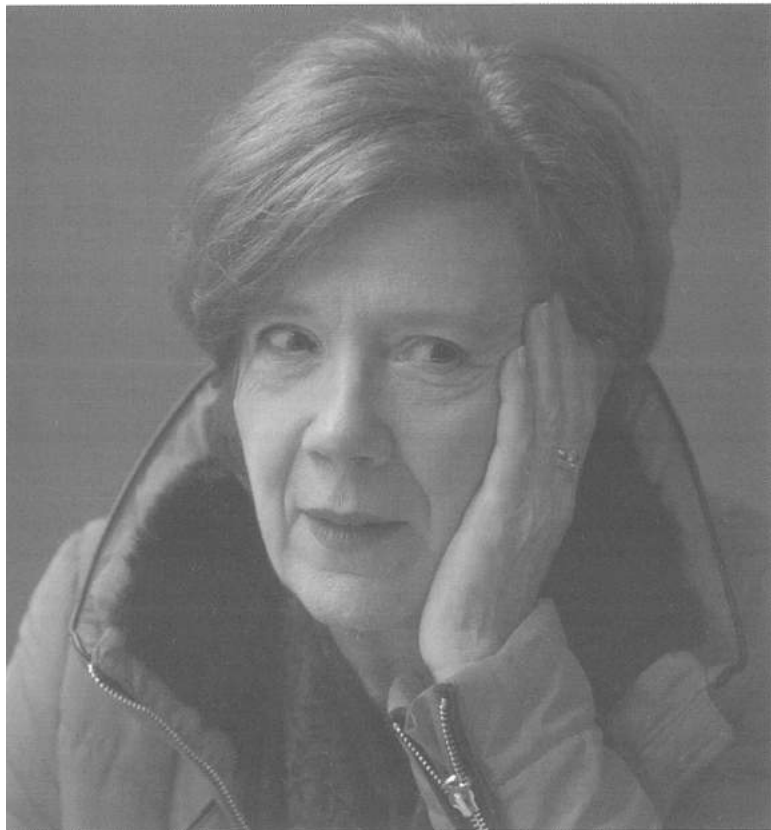
– Ilyenkor mi történik?

– Hát bemegyek! És mint a nyomtató ló, csinálom!

– Egy interjúban azt nyilatkoztad, visszatekinteni arra, ami elmúlt, nem szorongást, hanem örömet ad...

– Már elfogadtam, hogy nem tudok változtatni azon, ami megtörtént.

Valahogy eltűnt belőlem minden keserűség. Ez nem azt jelenti, hogy nem rágódom különböző ügyeken. De azzal, hogy „mi lett volna, ha”, már keveset foglalkozom, mert világosan látom, hogy az eredményeim és a kudarcaim a személyiségemből következnek. Szerettem volna több filmben szerepelni vagy még több rendezővel találkozni, ehhez viszont megnedzserre lett volna szükségem, mert sose tudtam jó



pofát vágni, hízelegni, kínálgatni magam. Pedig a főiskola után egy ismerős figyelmeztetett arra, hogy „érdemes jókor jó helyen lenni”. Mintha a falnak beszélt volna. Nemegetszer összeszedtem a bátorságom, és kopogtattam színházak ajtaján munkáért, szerződésért, de azt hiszem, valami képesség és hit hiányzott belőlem ahhoz, hogy sikerre vigyem ezeket a próbálkozásokat. Sose értettem, miért ne jutnék eszébe a rendezőknek, hiszen itt vöröslök! Hiszek abban, hogy akinek rám van szüksége, megtalál. Tudom, hogy látszódnia is kell, de ennél mindig fontosabb volt, hogy önazonos maradjak.

– *Látszódtál is, a színházi munkáid mellett legutóbb 2014 egyik kiemelkedő magyar filmsikerében. A Van valami furcsa és megmagyarázhatatlan című moziban a főszereplő aggodalmas édesanyját alakítottad, partnered, az apát játsszó Kovács Zsolt mellett.*

– A fiatal rendező, Reisz Gábor Bartsch Kata ajánlására keresett meg. Ezt a fiút nagyon bírom, nagyszerű srác. Pontosan tudja, hogy mit akar. Addig gyötört minket, amíg teljesen a magunkévá tettük az elképzeléseit, ugyanakkor számított a színészi improvizációinkra, ötleteinkre, belőlünk is merített. Képzeld el, hogy egy éjszakai forgatáson, amikor érezte, hogy egy jelenet nem jól alakul, leült velünk tanácskozni a folytatásról. Annyira klassznak tartom, hogy nem pánikolt, hanem rászánt egy órát arra, hogy átbeszéljük, megvitassuk a lehetőségeket. Múlt héten is találkoztunk, mert koncertet adtak az A38-on a film zenéiből, amire elballagtunk Kovács Zsoltal. A végén az egész stábot felhívta a színpadra, ott csápolat nekünk ötszáz

fiatal gyerek, aki kívülről tudta a dalszövegeket. De nem is ez volt a legjobb érzés, hanem az, hogy Gábor még mindig törődik velünk, tehát van utóélete a közös munkának. Ez nekem rettentő fontos.

– *Miért?*

– Azért, mert ez is jelzi, hogy volt értelme a találkozásnak, hogy egy film vagy egy darab túlmutat saját magán, összeköt embereket. Szerintem csak úgy érdemes dolgozni, ha szorosán együttműködünk, ha alkotótársaként tekintünk a másikra, ha a munka öröme valamilyen módon tetten érhető a végeredményben, és bennünk is tovább él, mert ez az igazi siker. Még a Székely-színházban – én így hívom az akkori Új Színházat – mondtam azt egy kollégámnak, hogy amíg minket boldogít a feladat, amíg ötven ember kíváncsi ránk, amíg közösen tudunk gondolkodni, addig van miért színre lépni, mert a nézőkkel együtt érezni fogjuk annak az izgalmát, hogy itt és most történik valami. És ha van valami furcsa és megmagyarázhatatlan ebben a szakmában, hát ez az! Ha jó a munka, jó a csapat, mindegy, hogy éppen hol vagy.

– *Egyszer mesélted, milyen sokat jelentett számodra, amikor a legendás Nóra premierjén, taps közben a Rank doktort alakító Kern András megszorította a kezéd és odasúgta: „hallod, milyen sikered van?”, mert önmagában ezt a kedvességet is sikernek élted meg...*

– Ezt soha nem fogom elfelejteni, mert egyrészt ritka az, amikor a színészek ilyen őszinte, melegszívű, önzetlen gesztust tesznek egy kollégájuk felé, másrészt az a pillanat sűrített mindent, amit gondolok a valódi sikerről.

– *Mi az, amit a legnagyobb sikernek tartasz az életedben?*

– Azt, hogy színészként és magánemberként is sok helyzetben sikerült túllépnem saját magamon és megküzdennem az érzékenységgemmel.

– *Pedig egyszer úgy fogalmaztál, hogy pályakezdőként „nem tetted oda magad a szélnek”. Mi volt ennek az oka?*

– Nagyon összetartó családba születtem. Édesanyám mindentől óvott, mindent megbocsájtott, imádott. Azt hiszem, túlszeretett, és ez nem acélosított meg engem. Sokáig védtelennek éreztem magam, hiányzott a burok, amiből ki-

kerültem.

– *Ugyanakkor cserfes kislányként ismertek...*

– Sőt! Amikor elmentem találkozni a középiskolai osztálytársaimmal, azt mondták, hogy mindig is

nagyszájú, hangos nő voltam. Többnyire addig harcolok az igazamért, amíg mindenki megharagszik rám. Kétségtelen, hogy szangvinikus, némiképp ellentmondásos alkat vagyok...

– *Azt hogy viselted, hogy gyönyörű, vörös a hajad?*

– Egész gyerekkoromban simogatták a fejemet, és mindenhol kiszúrtak: na, a Takács megint dumál, megint másfele jár, mint kéne. Ettől megőrültem. Tudtam, hogy akarva-akaratlan feltűnést keltek, ezért egy darabig visszafogott stílusban, sötét színekben, szinte szakadtan öltözködtem. Ma már nem zavar a dolog, nem bánom, de azért néha szeretek eltűnni.

– *Olyan pályát választottál, ami nem ennek kedvez.*

**Nagyon összetartó családba születtem.
Édesanyám mindentől óvott,
mindent megbocsájtott, imádott.
Azt hiszem, túlszeretett,
és ez nem acélosított meg engem.**

– Ez is egy ellentmondás, hogy a harsányság és a gátlásosság egyszerre jellemez.

– *A középiskola után könyveléssel kezdted foglalkozni. Mikor fordultál a színészet felé?*

– Nem voltam jó tanuló, apám kívánsága ellenére, nem vettem fel külkereskedelmi szakra. Viszont az érettségi idején egy tanárom, Rózsika néni megjegyezte, hogy jól tudok verset mondani, ilyesmivel kéne foglalkoznom, és mivel szerettem nyüzsögni, elküldött egy szavalóversenyre, aminek a József Attila Művelődési Központ adott helyet. Az egyik zsűritag tanácsolta, hogy jelentkezzek a JAMÓ színjátszó csoportjába. A csoportot Vercseg Ilona vezette, aki a Műszaki Egyetem Szkéné Színpadához tartozott. Általa kerültem én is Keleti István csapatába. Ők alakították ki a Szkéné színházi terét, én is ott tartottam a létrát meg az ecsetet.

– *Korábban arról számoltál be, hogy Keleti Istvántól, a kivételes művész-pedagógustól tanultad a szakma alapjait.*

– Ez így van. A Szkénében rendes hierarchia működött, komoly munka zajlott. Pista senkit nem kényeztetett, nekünk, fiataloknak, akik később csatlakoztunk, ki kellett várni a sorunkat. Viszont olyan szakmai képzést, olyan figyelmet kaptunk, ami példátlan. A foglalkozások után beszélgetések zajlottak, Pista felvetett egy-egy témát, akár a színházról, akár a hétköznapi problémákról, szellemi irányzatokról. Gondolkodni tanított, sokszor nem értettem felét sem, de ott maradt bennem, hogy milyen fontos, hogy utánajárj dolgoknak, kíváncsi légy, vedd komolyan a szakmád. Később a főiskolai osztályfőnököm, Horvai István mondogatta is nekem, hogy én egy olyan csapatban érezném jól magam, ahol az „együtt” és a „mi” a jelző szó.

– *Horvait egy olyan lélekgyilkosnak írtad le, aki képes újrateremtteni a színészt. Téged újrateremtett?*

– A valósághoz inkább az áll közel, hogy lerombolta az illúzióimat, alázatra, igényességre nevelt és megedzett. Megállás nélkül melóztunk nála. Számtalan helyzetgyakorlatot, jelenetet csináltatott velünk, és állandóan számon kérte a ránk bízott feladatokat. Három és fél évig mindennap bejárt hozzánk. Szerdánként néha elment focit nézni Kapás Dezsővel, ilyenkor csak rövid órát tartott, de ami elmaradt, azt szombaton bepótolta. A főiskola után évekig nem fordult elő, hogy valaki úgy gyötörjön, mint ő, azért, hogy még többet hozzak ki egy szerepből. Nála nem volt lelkezés, oldjuk meg Katika lelki problémáit, szerelmi viszonyait. Kizárólag az anyagról esett szó. Ezt a szigort nagyon bírtam, de az is igaz, hogy egy idő után nem láttam ki a fejemből, annyira bénának éreztem magam, mert csak a smirglizés folyt. Horvai semmilyen visszaigazolást nem adott. „Nem jó”, „dobd ki”, „rossz vagy” – ez sokszor indoklás nélkül maradt, és a piszkák gyakran fájtak. Nem a simogatás hiányzott, hanem a magyarázat.

– *Miért nem blokkolt le ez az elbánás?*

– Azért, mert állandóan bizonyítani akartam.

– *Horvai szava szentírásnak számított?*

– Abszolút! Gyakorlatilag bálványozta őt az osztály. Az általa állított mérce mindannyiunk számára hiteles volt.

– *Azt jósolta neked, hogy meg fog próbálni az élet. Te pedig később azt mondtad, igaza lett.*

– Ezt úgy értette, hogy sokkhatás fogja érni az én „érzékeny lelkemet”, mert halvány gőzöm sincs arról a harcról, ami egy színházban folyik. Kenyérharc, szerepharc, én vagyok a jobb, arrébb taszajtom, kijátsszom – azért ez mindenhol megy. Gyanítom, azért bánt velünk keményen és sokszor kíméletlenül, mert erre próbált felvértezni minket. Nem volt édesgetés, egyebek, de később, amikor már Veszprémben dolgoztam, lehetett vele haverkodni, beszélgetni, ha rendezni jött.

– *Végzősként a Vígsházba mentél gyakorlatra. Hogy érintett, hogy végül nem szerződtek?*

– Várkonyi Zoltán azt mondta, az Egri Kati meg a Takács Kati még nagyon főiskolás, a Takács nem is tud beszélni. Ez elkésérített, de utólag nem tartom olyan nagy bajnak, hogy így alakult. Meggyőződésem, hogy ha Budapesten maradok, feleannyi szerepet se kapok, mint Veszprémben, Debrecenben vagy Szolnokon. Vidéken játszhattam a *Sirályban* Nyinát [Dömölky János rendezésében – A szerk.], a *Ványa* bácsiban Jelena Andrejevát [Paál István rendezésében – A szerk.], az *Ármány* és *szerelmemben* Lujzát [Éri-Kovács András rendezésében – A szerk.], a *Figaro házassága* Zsuzsiját [Szikora János rendezésében – A szerk.] is.

– *Amikor Bálint András a Radnóti Színház igazgatója lett, jelentkezted nála...*

– Azt mondta, én vagyok az első, aki telefonál, úgy-hogy nincs mese, leszerződtem.

– *Miért merted felhívni?*

– Egyrészt azért, mert a magánéletem akkor már a fővároshoz kötött, és nem tudtam elképzelni, hogy a kisfiammal ingázok Szolnok és Budapest között. Másrészt azért, mert nagyon bíztam benne, hogy szükség lesz rám egy újonnan szerveződő társulatban, és Bálint Andrással jól megértettük egymást. Goethe *Vonzások és választások* című művéből készített tévéfilmet Deák Krisztina, amiben partnerek lettünk, aztán egy szolnoki vendégszereplése alkalmával is együtt dolgoztunk, tehát Andris tudta, mi telik tőlem. A pályám legszebb nyolc évét köszönhetem neki, no meg Valló Péternek.

– *Mi az, amit a Radnóti Színház adott neked?*

– Azt a fajta bizalmat és gondoskodást, ami egy színész fejlődéséhez elengedhetetlenül szükséges, és ami most oly keveseknek adatik meg. A Radnótinak köszönhetem a *Nórát*, az *Anna Kareninát*, az *El nem küldött levelek* Angelináját [mindet Valló Péter rendezésében – A szerk.], az *Idő és a szoba* Marie Steuberét [Szikora János rendezésében – A szerk.]. A mai fiatalokra vagy túl sokat, vagy túl keveset terhelnek, nem vezetik őket lépésről lépésre az útjukon. Ennek az az oka, hogy a színházvezetők már nem bennük gondol-

Tudtam, hogy akarva-akaratlan feltűnést keltek, ezért egy darabig visszafogott stílusban, sötét színekben, szinte szakadtan öltözködtem. Ma már nem zavar a dolog, nem bánom, de azért néha szeretek eltűnni.

kodnak, hanem előadásszámban, bevételben, stratégiában.

– Nem bántad meg, hogy az Új Színházhoz szerződöttél?

– Van, aki az egész életét egy színházban tölti – én nem ezek közé az emberek közé tartozom, mert hajt a kíváncsiság, és azt gondolom, hogy néha meg kell újulni. A döntésem erről szólt. Annak idején még nem volt akkora átjárhatóság a színházak között, mint most, a szabadúszástól pedig féltem, ezért váltanom kellett ahhoz, hogy utánajárjak, mit kínálhat számomra egy másik alkotói közeg. Azt nagyon megbántam, hogy kész tények elé állítottam Bálint Andrást és Valló Pétert, hogy nem beszélgettem velük, mielőtt elhatároztam magam. Utólag azt is gondolom, hogy abban a körben kellett volna maradnom, ahol otthont és lehetőségeket kaptam. De most mondd meg: ki az, aki annak idején ne akart volna Székely Gáborral menni?

– Miért vágytál a vele való munkára?

– Revelatív erővel hatott rám, amikor beugrott a Merlinbe megmenteni egy előadást, amit egy külföldi rendező elbaltázott. Megérkezett, azt mondta, „ez még nem a te szereped, de megcsináljuk”, és záporoztak rám az instrukciók. Nagyon őszinte, határozott és kemény volt. Ha megcsináltam, amit kért, mindig adott még egy szempontot, még egy kérdést, ami arra sarkallt, hogy mélyebbre ássak magamban. Rettentő érdekesen építkezett, folyamatos lendületben tartott mindenkit, és ez engem lenyűgözött. Izgatott a kaland, hogy megismerhessem, hogy megint tagja legyek egy induló csapatnak, pedig Székely nem árult zsákamacsokát, időben tudatta velem, hogy az Új Színház nem körém fog épülni. Kérdezte, hogy akkor is vele tartok-e. Én meg lelkesen bólogattam. Nem mértem fel, hogy ez mit jelent. Tudtam, hogy nem lesz mindig karácsony, ennek ellenére megdöbbenem, amikor megkaptam az első szereposztásokat. Van egy Örkény-novella [*A rossz álom* című – *A szerk.*], amelyben az áll: „amikor a kapuhoz ért, szeme kidudorodott, hideg állt a hátába, és ereiben megaludt a vér” – na, ezt éreztem, amikor kinyitottam a borítékot, és rájöttem, hogy egészen más következik, mint addig. De ez az érzés a kezdetekkor a színészi hiúságról szólt.

– Végig nem élt szerelemnek nevezted azt az időszakot, amit Székely Gábor igazgatása alatt töltöttél az Új Színházban, ugyanakkor a legnagyobb társulati élményedet is neki köszönöd...

– Annak ellenére, hogy nem halmozott el főszerepekkel, jól éreztem magam nála. Emlékezetes volt számomra *A patika* Patikusnéja, a *Koldusopera* Peacocknéja [mindkettő Novák Eszter rendezésében – *A szerk.*], *Az üvegcipő* Adéla [Ács János rendezésében – *A szerk.*]. Az a fajta műhelymunka, ami kitöltötte a napjainkat, kárpótolt mindenért. Nagyon sajnáltam, hogy Székely színházát megsemmisítette a politikai akarat. Nem tudtam elszerződni, mint a többiek, a szabadúszást pedig anyagi okok miatt sose vállaltam.

– Egyszer azt mondtad, megfizetted az árát annak,

hogy maradtál.

– Tizenhárom év alatt ritkán kaptam olyan szerepet, amit teljes szívemmel a magaménak éreztem. Amikor Valló Péter eljött rendezni a *Phaedrában*, meg is jegyezte: „bizony látszik, hogy régóta nem kaptál igazi feladatot”. És persze nemcsak a szerepekről van szó. Bár Márta Pistával lehetett beszélgetni, vitatkozni, és bizonyos dolgokban látszólag egyetérttünk, de a színház működésében mindig volt valami esetlegesség.

– Mégsem jelented ki kerek perec, hogy bánod ezeket az éveket...

– Meggyőződésesem, hogy az ember mindenhol megéli ugyanazokat a nehézségeket, amiket az élet kimért rá, legfeljebb más és más formában találkozik velük. Mindenki szeretne mással is dolgozni, mint akivel éppen dolgozik. Ez nem a hűtlenségről vagy az unalomról szól, hanem arról, hogy mást és mást hozunk elő egymásból, a különböző impulzusok pedig gazdagítják a személyiségünket, eszköztárunkat.

– Márta Istvántól a szakmai bizottság javaslata és több mint tízezer ember tiltakozása ellenére Dörner György vette át az Új Színház vezetését. Akkor azt mondtad nekem, egy ilyen nehéz helyzetben az ember igyekszik megőrizni a tartását, még inkább érzi, mennyire kiszolgáltatott létformát választott, és megkérdezi magától, miért is vagyok színész.

– Az nem kifejezés, hogy mennyire megbolygatott ez a helyzet... Egy kis ideig nem is tudtam válaszolni erre a kérdésre, csak remegtem kívül-belül. Pár hónapig a feje tetejére állt a világ.

– Mi kavargott benned?

– Hogy fogom folytatni az életem? Miért nem kellek senkinek? (Tudom, miért nem kellek, minden színházban van két-három hasonló korú nő, persze, hogy nem kellek.) Mi legyen az a foglalkozás, amit nyugdíjasként elkezdhetek? Házvezetés, soförködés? Hogy tudom majd fizetni a száznyolcvanezer forintos

törlesztőrészletet? Ilyesmin tépelődtem. Nem az a gondolat rémített meg a legjobban, hogy az utcára kerülhetek egy komo-

lyabb banki kölcsönrel, hanem az, hogy ha maradni kényszerülök, belebetegszem. Akkor mindenkit felhívtam, aki él és mozog.

– És végül Rátóti Zoltán szerződést ajánlott.

– Megmentett azzal, hogy munkát adott. Ezért örökre hálás leszek neki.

– Ez a harmadik évadod Kaposváron. Hogy érzed magad a társulatban?

– Megtalálom a helyem a kollégák közt, de korai társulatként beszélni rólunk, mert a kaposvári nem egy összeszokott csapat, még hosszú éveknél kell eltelnük ahhoz, hogy bizonyos sebek behegedjenek. Ezeknek én nem voltam okozója, és nem is tudom sietetni a gyógyulásukat.

– A színház rendező-dramaturgia, Bérczes László is úgy fogalmazott, a kaposvári egy sokat sérült társulat, lassan gyógyuló sebekkel...

– Fájdalmas, amikor egy legendás korszak véget ér. Kaposvár az egyik legkiválóbb alkotói műhely volt az

De most mondd meg: ki az, aki annak idején ne akart volna Székely Gáborral menni?

országoknak. Azok, akik a megszűnésével is ott maradtak, és végignéztek, ahogy sorra búcsúznak a kollégák, sok keserűségnek lehetnek tanúi, ezért nem tudták elfogadni, hogy az idő, a sors és a politika új utakra navigálja a színházat. Hiányérzetük van, elégedetlenek.

– *Te mennyire vagy elégedett a kaposvári munkáddal?*

– Érdekes módon Kaposváron olyan szerepeket is kapok, amelyekről nem feltétlenül gondolnám, hogy nekem valók, és ennek hihetetlen haszna van, sokat tanulok belőle. Az viszont kicsit zavar, ha rácsodálkoznak arra, hogy nekem is van humorom, vagy ha lapogatják a hátamat, micsoda Klütaimnésztra vagyok, mert nem értem, mi olyan meglepő ebben. De ez legyen a legnagyobb problémám!

– *Legutóbb Polgár Csabától kérdeztem, miből érzékeli az ember, hogy fejlődik. Azt felelte, ezt ösztönösen tudja, ha szembejön egy helyzet, felismeri, hogy másként reagál, mint korábban. Te hogy fogalmaznád meg azt, amit tanulsz egy szerep által?*

– Bizonyos elemeit a játéknak le lehet kottázni. A szöveg vagy a gesztusok ritmusát minden egyes darabnál megtanuljuk, és idővel rutinosabbá válunk, ami a technikát illeti. De ennél sokkal lényegesebb az a tudás és tapasztalat, ami a belső rugókat, a fantáziát működteti, ami segít megfejteni egy-egy karaktert. Ez a tudás minden szereppel gyarapszik, de nehéz szavakba önteni, hogy vagyunk képesek mozgósítani. Néha a véletlen is szerepet játszik abban, hogy a megfelelő film pörög az agyunkban. Hiába töltöttem negyven évet a pályán, megpróbál, ha egy olyan figurát játszom, aki egyáltalán nem emlékeztet saját magamra. Ilyen volt legutóbb az *Adáshiba* Bódognéja, akivel sokáig kerestem a kapcsolódási pontokat. Rengeteg ötlettel álltam elő, hogy gazdagítsam a játékot. Amikor már teljesen kétségbe voltam esve, mondtam az egyik barátomnak: „Te, én már mindent megpróbáltam, hogy Bódog néni legyek! Értem a szándékait, a jelmezem rendben, a hajamat így csavarom, úgy csavarom, mégis hiányzik valami.” És akkor azt kérdezte: „Miért nem gondolsz az édesanyádra?” Ez az egy mondat azonnal rendbe tett. A szerepről begyűjtött sok-sok információ hirtelen összeállt és Lilikévé vált – így hívták az anyukámat. Ő jelenlenti számomra a fogódzót, amit a próbafolyamat alatt végig kerestem. Bódognének köszönhetően róla is többet derítettem ki. Ez nagy öröm.

Nem az a gondolat rémített meg a legjobban, hogy az utcára kerülhetek egy komolyabb banki kölcsönnel, hanem az, hogy ha maradni kényszerülök, belebetegszem. Akkor mindenkit felhívtam, aki él és mozog.

Schiller Kata felvételei



– *Mi az, ami az utóbbi időben még kihívást jelentett számodra?*

– Szeptemberben mutattuk be a *Mezítláb a parkban* című előadást Kelemen Jóska rendezésében. Ez egy kiválóan megírt bulvár, mi nagyon komolyan csináljuk, és én imádom, hihetetlen örömmel tölt el játszani. Ennél a Neil Simon-darabnál is vannak tuti poékok, de azért el lehet rontani őket. Most a hangsúlyokkal kísérletezem, mert hajszálpontosan szeretném meghatározni, mi talál be. Jóleső érzés, amikor hatodik előadáson ráakadok a megfelelő ütemre.

– *Nemcsak játszol, de tanítasz is. Milyen vagy művészi beszéd tanárként a Kaposvári Egyetemen?*

– Próbálok odafigyelni a fiatalokra és arra, hogy kinek mit mondok. És igyekszem utánajárni, miként cseng le bennük az, amivel traktálom őket. Egy olyan szakmát választottak, amiben lelkileg le kell vetkőzni, ezért tanárként óhatatlanul vissza tudunk élni a helyzetükkel. Szeretném elkerülni, hogy belerádjának valakibe.

– *Már az Új Színházban is foglalkoztál stúdiós növendékekkel. Téged mire tanított a tanítás?*

– Rájöttem, mit jelent az, hogy lent túl a rendező és fönt áll a színész a színpadon, hogy mennyi minden látszik, hallatszik a színpadról, a pofavágásoktól kezdve az elmotyogott megjegyzésekig, és hogy néha milyen galádul tudtam viselkedni rendezőkkel.

– Léner Péter pályakezdőként figyelmeztetett arra, hogy ha gyakran megmondod a magadét, akkor nem fognak kedvelni a szakmában. Akkor ezt még nem vetted komolyan?

– És később se mindig... Sokszor hamarabb reagáltam, mint gondolkodtam. Néha az is bennem volt, hogy „nem mondom ki, de tudd, hogy mi a véleményem”. Annak jó ez a színipálya, aki diplomatikus, vagy legalábbis nem ugrik mindenre. Csodálom azokat a jó természetű kollégákat, akik tudnak legyinteni, és semmin sem bántódnak meg.

– Te hordozol még sérelmeket magadban?

– Már nem. A sérelmek oka nagyrészt a hiúság volt, és azt hiszem, hogy már kevésbé vagyok kiszolgáltatva a saját hiúságomnak. A színész jelmondata az „ide nekem az oroszlánt is”. Ez mindig bennünk dübörög. Sok mindent képzelünk magunkról – részben ez a munkánk –, és túlon túl áhítjuk a visszaigazolást. Ez sebezhetővé tesz bennünket. Ma már tudom, nem szabad hagyni, hogy az, amire ácsingózzunk, akadályozzon minket abban, hogy értékeljük azt, amivel megkínál az élet.

– Már kevésbé számít, hogy mennyire szeretnek?

– Egyszer együtt dolgoztam egy kolléganővel, jött a premier, és ő dermedten állt a függöny mögött. „Te ennyire izgulsz?” – kérdeztem. Aztán mondtam neki: „Mindenki arra vár, hogy élményt adj nekik, hogy neked tapsoljon. Szeretnek az emberek! Erre gondoldj, ne arra, hogyan fogod mondani ezt vagy azt a mondatod! Elmondod úgy, ahogy most vagy!” Ezt néha magamnak is elismételtem. Persze, hogy szeretném, ha szeretnének. De a munka során ennél sokkal fontosabb, hogy bízzanak bennem. Már képes vagyok távolságot tartani bizonyos dolgoktól, nem befolyásol a kritika, a csipkelődés, a rosszindulat, már tudom irányítani az érzelmeimet.

– Mi kellett ahhoz, hogy ez képességgé váljon?

– Sok munka, önfegyelem. Keményen dolgoztam azon, hogy lelki biztonságot szerezzek.

– Az időhöz, az öregedéshez való hozzáállásod is átalakult?

– Harminkilenc évesen nem akartam elfogadni, hogy Bálint András azt mondja, mostantól anyaszerepek várnak rám. Az is meglepett, amikor elérkeztem a hatvanhoz. Te jó ég – gondoltam –, hatvan! De az ember lassan megbarátkozik az idő múlásával. Képzeld, egyáltalán nem zavar, hogy két perc múlva hatvanöt leszek. Alig veszem észre, de picit lelassultam. Jobban vágyom a nyugalomra. Jólesik csak ülni egy kávé mellett és zenét hallgatni. Hosszabban készülök egy szerepre, az energiáimat jobban be kell osztanom, és több feltöltődési időre van szükségem.

– Ha megengedsz egy suta kérdést: hatvan fölött bölcsőbb lesz az ember?

– Ezt nem állítanám, de az biztos, hogy az évek során összeér bennünk a sok tapasztalat, és jobb esetben kiteljesíti a személyiségünket. Pár éve rácsodálkoztam egy szeretett kollégámra, Gálffi Lászlóra, akivel egy osztályba jártunk a főiskolán. Figyeltem az Örkényben, és egyszer csak rádöbentem, hogy egy olyan érett egyéniség áll előttem a színpadon, aki bárhogy mozdulhat, hiteles és nagyszerű, aki csak úgy sugározza magából mindazt a tudást és titkot,

ami a sajátja lett. És nincs mese, hat ránk.

– Úgy fogalmaztál, hogy ezt a pályát nem lehet abba hagyni, és amikor mesélsz, ragyogsz. Miért van az, hogy örömmel tudsz beszélni még arról is, ami megpróbált?

– Utólag az összes harc értelmet nyert, és azt, ami nem úgy alakult, ahogy szerettem volna, sikerült elengednem, mert tényleg megbékéltem azzal, hogy az én utam rengeteg állomáson át vezet. Hiába kívánnám, hogy megint összejöjjön és felemeljen egy olyan közösség, mint amilyen Keleti Pistáé volt, nem jön. De tartozom egy formálódó csapathoz, és folyamatosan érnek apró örömek, amiket nagyra értékelek: vannak felkéréseim, hívnak vendégszerepelni. Látom a lehetőségeimet, látom, hogy mostanra gyökeresen átalakult, mondhatni, popularizálódott a színház, és egyre szűkebb az a közeg, amiben mozoghatunk.

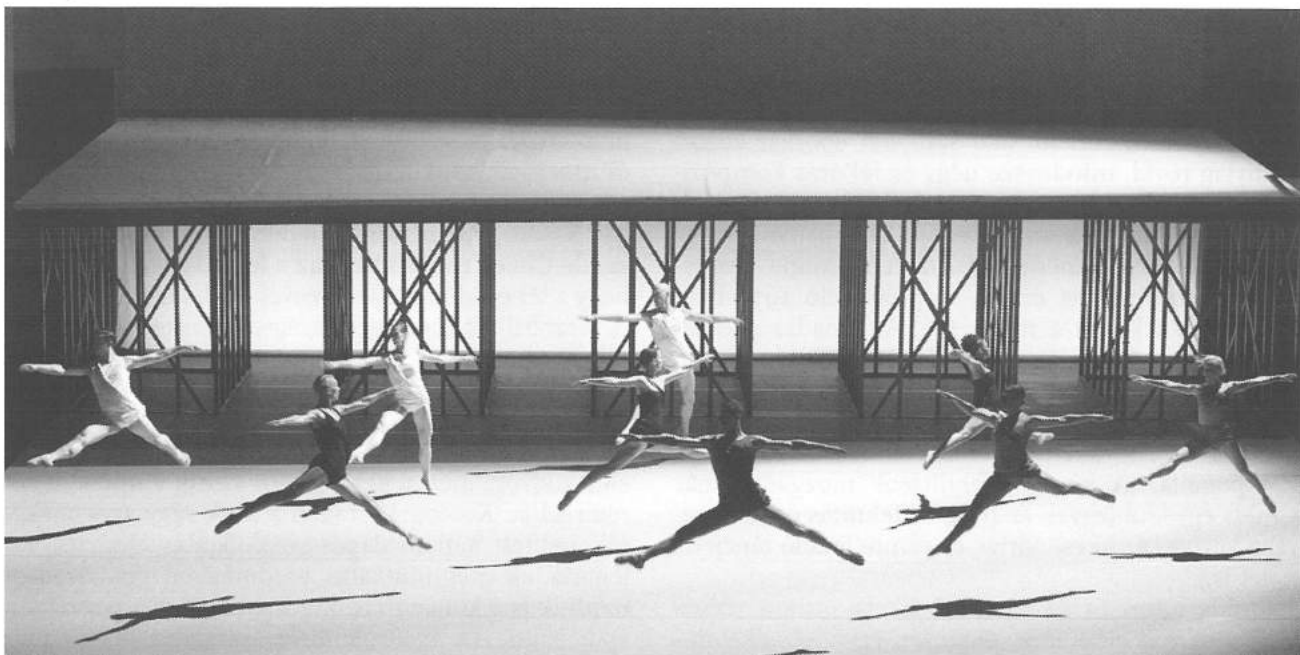
– Szerinted mi az oka ezeknek a jelenségeknek?

– Egyrészt nagyon megváltozott a színház szerepe, az, hogy mit szeretne látni a néző a színházban. Az emberek nehezen tudják elviselni, hogy katarzis érje őket. Nem szívesen veselkednek neki egy komolyabb darabnak, hacsak nem kapják snittekre vágva a mondanivalót. A tévé mindent visz, mert megszabadít attól, hogy gondolkodni kelljen, és sokan azt látják valóságnak, ami a képernyőn történik. A zaj is szétzilálja az idegrendszerünket, már nem lehet úgy bemeni egy boltba vagy egy kávézóba, hogy ne szóljon a zene. Ha meg véletlenül kikapcsol, mindenki depresszióba zuhan. Pedig attól, hogy zenésen próbáljuk megoldani az életet, nem lesz jobb. Tudom, hogy istentelenül nehéz befele figyelni és megoldásokat találni a problémáinkra, de talán ennek a fontosságára hívhatná fel a figyelmet a színház. Másrészt a szakmára is rátelepszik az a politikai ellentét, ami országos szinten is érzékelhető, a politikának pedig nem fontos a „magas kultúra”, tehát egyre kevesebb pénzt ad hozzá. Pedig ez olyan, mint az oktatás, csak később hozza meg a gyümölcsét. Rendkívül fontos, hogy megmaradjon a gondolkodó, igényes színház és annak közönsége, hiszen ezáltal halad a világ előre.

– A fiad, Dömölky Dániel foglalkoztatott és elismert fotós, nemrég Junior Prima-díjat kapott. Mit szólsz ahhoz, hogy ő is színházi közegben dolgozik?

– Emlékszem, amikor először tudatosodott benne, hova is megyek, azt kérdezte tőlem, „mama, a színpadon is rád gondolsz?”. Mondtam, hogy „nem, édes fiam, akkor a szerepem próbálom megoldani”. Érdekelte a színház, de a legjobban az foglalkoztatta, mi épül a színpadon. Korán sejtettük, hogy tehetséges, hiszen hároméves korától kamaszkoráig mindennap rajzolt. Később, amikor a Moholyn (Moholy-Nagy Művészeti Egyetem) elvégezte az építész szakot, hoztam fordult: „Mama, ezt én is akartam, megcsináltam, de most már azzal fogok foglalkozni, ami a szenvedélyem.” Azóta fotóz a Katonának, a Radnótinak, a Vigszínháznak. Rendkívül nagy boldogsággal tölt el, hogy mindenkinek van egy kedves szava arról, hogy milyen kommunikatív, milyen jól dolgozik. Büszke vagyok rá. Az életem értelme a fiam. Általa ismertem meg, mit jelent az, hogy két ember között szüntelenül áramlik a szeretetet.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: TÓTH BERTA



Craig T. Mathew/Mathew felvétele

Fuchs Livia

A rend ígézetében

LUCINDA CHILDS: AVAILABLE LIGHT / ST. PÖLTEN

Hasonlították már rejtélyes macskához, kiismerhetetlen szfinxhez. Nevezték angyalnak és földönkívülinek, mert előadói személyiségében hűvös elegancia és közömbös kecsesség keveredik egyfajta végzetes következetességgel. Szinte monomániásan azonos művei pedig – ha valaki nem menekül el őrijtően ismétlődő szekvenciái láttán – mágikus időtlenségbe s ezzel együtt valamiféle téren kívüliségbe rántanak. A ma már hetvenes évei második felében járó Lucinda Childsot az amerikai posztmodern tánc egyik legfontosabb reprezentánsának tartják – Európában. (S ezúttal hazánkat ne tekintsük Európa integráns részének, hiszen sem ő, sem együttese sosem járt Magyarországon, s feltehetően nem is fog, mert a Trafó – ki más is figyelne rá? – anyagi korlátai miatt nem tud bekapcsolódni abba a nemzetközi összefogásba, ami lehetővé teszi, hogy a társulat a támogatók – Párizs és Berlin, de Bécs és St. Pölten – színházaiban is megmutatkozhasson.) Childs nevét szülőföldjén, Észak-Amerikában viszont alig ismerik, hiszen a nyolcvanas évek elejétől jobbra Európában él és dolgozik. Mert a még ismeretlen kutató művészek számára ideális körülményeket kínáló Franciaország fogadta be őt és együttesét, bár akkor már otthon is igencsak elismert volt. S nem csupán azért, mert jelentős szerepet játszott a hatvanas évek New Yorkjának legendás ellenkulturális mozgalmá-

ban. Abban a laza művészeti csoportosulásban, amelynek tagjai az üres, használaton kívüli Judson-templom nem színházi közegében a tánc újrafogalmazásával kísérleteztek, amikor a táncelőadások korábban megkérdőjelezhetetlen összetevőire – ki a táncos?; mi a táncmozdulat és mi nem?; kell-e tánctechnika?; mi a szerepe a nézőnek?; milyen lehet zene és tánc viszonya?; milyen lehet szöveg és mozdulat viszonya?; és a tárgyaké és a testeké? – keresték az új és még újabb válaszokat. Childs eleinte tárgyak és anyagok szertelen manipulálásával foglalkozott, ám néhány év múltán felhagyott ezzel, s érdeklődése a tiszta és egyszerű mozgások felé fordult, sőt, még a „moderne” és kortársak” démonizált ellenlábásával, a balettel is alaposan foglalkozott. Aztán kisebb csoportokra komponált, végtelenségig leegyszerűsített mozgásmotívumok gazdag térbeli variációival jelentkezett. E műveiben nem a zene szabta meg a mozgás-sorok ritmusát és tempóját, időtartamát és szerkezetét, hiszen Childs eleinte zene nélkül dolgozott. Ezért a mozgásszekvenciák sokszoros ismétlődése, a motívumok szinte észrevehetetlenül apró módosulásai, a testek haladásaiból adódó geometrikus térformák alakulása rajzolta ki e periódusában született műveinek struktúráját.

Ekkoriban mutatják be őt Robert Wilsonnak, aki azonnal leszerződötteti a számára lenyűgözően ellent-

mondásos, mert egyszerre kemény és lágy, nőies és férfias, hideg és tüzes, drámai és komikus, természetes, mégis szofisztikált táncosnőt. Az *Einstein on the Beach* (*Einstein a tengerparton*) – Wilson bizarr vizuális látomások sorából álló színpadi eposzai között aránylag rövid, mindössze négy és fél óras kompozíciója – két évig készült. Ezalatt Childs nemcsak az alkotói folyamat részese és persze Wilson táncosa és színésznője lett, hanem a zeneszerző, Philip Glass repetitív zenéjének is értője. A produkció 1976-ban, Avignonban került a nézők elé. Az előadás egészét ekkor még Andy DeGroat koreografálta, kivéve Childs lendületes nekiindulásokból és ugyanilyen dinamikus hátramenetek sorozatából álló húszperces szólóját az első jelenetben, hiszen ezt Childs maga komponálta. (A későbbi felújítások mozgásait már Childs egyedül jegyzi, az 1984-es felújítás óta az operába került két új csoportos és szinte önálló táncjelenetet is.)

Childs hazai és nemzetközi sikere otthon mégis csak arra volt elég, hogy összesen egyetlen alkalommal kapjon jelentős támogatást a Guggenheim Alapítványtól kompozíciós munkájához. Így 1979-ben kis társulatával végre nyugodt körülmények között dolgozhatott a *Dance-on (Tánc)*, s olyan alkotótársakat hívhatott meg, akikkel szellemileg mély rokonságot érzett: Philip Glasst és a minimalizmushoz és konceptualizmushoz egyaránt kötődő Sol LeWittet, aki azt a négyzetekre osztott „hálót” tervezte meg, amelyen át egyszerre látható a koreográfia felvétele és a színpadon élőben zajló kompozíció. Aztán számot vetve a független alkotói létét alapjaiban veszélyeztető kiszolgáltatottsággal, az örökösen ideiglenes projektek buktatóival, Childs elindult Európa felé, ahol persze nem igazi biztonság, de sokféle lehetőség várta: koreografált a Párizsi Opera kísérleti csoportjának (*Mad Rush*), később a Párizsi Operában Sosztakovics zenéjére komponálta meg a *Premier Orange-t (Első vihar)*, és színésznőként később is feltűnt Wilson rendezéseiben. Együttese hol működött, hol feloszlott, Childs pedig eközben operákat is rendezett, és többször is vendégeskedett Mihail Barisnyikov „White Oak Dance Project”-jénél, hogy a klasszikus balettos pályáját ugyan lezáró, de továbbra is újdonságokra – és persze táncolásra – éhes Barisnyikovval dolgozzon. Az utóbbi fél évtized aztán váratlan újjáéledést hozott számára, mert hazájában óriási lett az érdeklődés a múlt század talán legjelentősebb, mert máig elevenen ható kísérleti irányzata, a Judson-csoportot jelentő posztmodern iránt – talán éppen azért, mert az Egyesült Államokban azóta sem alakult ki ehhez hasonlóan radikális és sok irányba utat nyitó művészeti és táncmozgalom. Ezért Childs műveit – hasonlóan a néhány éve a Trafóban is látható Trisha Brown korai munkáinak újrajátszásához – szisztematikusan felújítják és archiválják, főbb alkotásait pedig együttese szerte Európában és Amerikában játssza, sok-sok színház és fesztivál anyagi összefogásával.

A *Dance* felújítására 2009-ben, a bemutatót követő negyvenedik évben került sor, az 1983-as *Available Light (Adott fény)* pedig tavaly óta látható ismét – s bármilyen hihetetlen, Childs egyik koreográfiája sem múzeumi relikvia, hanem úgy őrzik saját koruk kitöröl-

hetetlen nyomát, hogy közben időtlenné – a minimalizmus klasszikusává – váltak. Childs ugyanis a minimalizmusban találta meg saját alkotói fantáziájának a legmegfelelőbb közeget. A redukcióban, ami persze nem szegénységet jelent, hanem a mozgásmotívumok és mozgásirányok leegyszerűsítésével együtt az anyag megformálásának hihetetlen rafinériáját, bonyolultságát. Sosem értettem, mitől lehetne szép „a” matematika, de Childs műveit látva az a legerősebb élményem, hogy a tér és idő rendje, a részek kérelhetetlen logikája, a szabályok következetessége, a szerkezet átláthatósága – amely azért sosem mentes a váratlanságtól és kiszámíthatatlanságtól – felkavaróan gyönyörű tud lenni.

Childsnál a test soha nem beszél, hanem mindene-előtt mozog, mert a koreográfus kerüli a mozdulatok retorikáját. Koreográfiai sem a lélek vagy szív tájékáról erednek, hanem alapos gondolkodás, elemzés, válogatás és megmunkálás eredményei, így előadás-módjuk is a koncentráció, a fegyelem és a pontosság apoteózisa. Az *Available Light* – amely a St. Pölten-i Festspielhaus idei, megint kiemelkedő színvonalú évadában szerepelt – például hely- és alkalomspecifikus előadásként jött létre, amikor a Los Angeles-i Kortárs Művészeti Múzeum felkérte a koreográfust egy raktárepületből kialakított új kiállítótér megnyitójára. Childsot és munkatársát, a darab szcenikai ötletét adó Frank O. Gehryt a kívülről beeső fények és a csarnok szokatlan magassága egyaránt inspirálhatta, amikor eldöntötték: két egymás feletti szintre komponálják a darabot. Az építész Gehry ezúttal nem táncoló házaihoz hasonló építményt tervezett, hanem egy csupa szöglet és derékszög vastraverzekén álló semleges hófehér platót, ami nem csupán megduplázza a lenti, ugyancsak fehér táncteret, hanem láthatóvá teszi a táncosok közlekedését is a két szint közötti lépcsősoron és a vasszerkezetek között: úgy vannak tehát „kint” a képből, hogy mégis végig „bent” maradnak. A jelmezek a férfiakon és a nőkön hasonló szabásúak (tervező: Kasia Walicka Maimone), hiszen a koreográfia sem tesz különbséget közöttük. Mindvégig határozottan közömbös a nemükkel kapcsolatban, s valójában éppen ez az egyetlen olyan dichotómia a kompozícióban, amelynek létezését nem hogy nem engedi be a játékba, hanem hangsúlyosan mellőzi. A ruhák színe viszont fontos eleme a kompozíciónak, hiszen a piros, fekete és fehérbe burkolt testű táncosok megkülönböztetése a nézőt a szölamok bonyolult váltakozásának percepciójában segíti. Mert Childs az egyszerű, de egy automata pontosságával végrehajtandó lépéssorokat hihetetlen ötletességgel szerkeszti szinte felfoghatatlanul összetett struktúrává. (Saját munkamódszeréről szólva hangsúlyozza is, hogy a koreográfiai munkát a partitúra megtanulásával kezdi. Egyedül dolgozza ki a mozgásszekvenciákat, majd a táncosokkal együtt alakítják ki a mozgássorok lehetséges térbeli variációit. A struktúra kialakítása csak ez után következik, mégpedig írásban és rajzokban, amit aztán a táncosok e mozgáspartitúrák alapján sajátítanak el és rögzítenek.)

Childs John Adams minimalista muzsikájára – amelynek ritmusa közel sem olyan parancsolóan lüktető, mint akár Glass, akár Reich ugyancsak repetitív

kompozíciói – minden létező ellentétpárt kihasznál. A fentet és lentet, az elölt és hátult, a frontalist és a diagonált, a párhuzamosságot és a tükrözést, a testek szembe és háttal fordulását, a jobbra és balra irányt, az egy és a sok kontrasztját, a mozgás és mozdulatlanság, valamint a testek és árnyékaik kettősségét. A táncosok ebben az egyre változó térmátrixban mintha azonos sebességgel siklanának, mintha egy végtelen folyam sodorná őket valahol a világűrben, ahol a naplakok és az éjek, a világosság és a sötétség váltakozásán túl (fények: Beverly Emmons és John Torres) már csak az örök ismétlődés létezne. Holott a zene az alaktalan zúgástól a feszeőbb metrumú gyors tételekig kanyarog, csak éppen eközben a mozgások dinamikája – még a lendületesebb tételekben is – állandó. A csak szilletteket sejtető, sötétben derengő kezdő képet is felváltja a fehér ragyogás, ám néha az alakok pirosban úszó gomolygásba merülnek, máskor metszően éles kékesfehér fénynyalábok között szárnyalnak, és egyre csak róják előre megszabott útjukat, akár a fenti, akár az alsóbb régióban léteznek éppen. A fent és lent egyébként nem jelent sem másságot, sem irányítást, vezetést vagy hierarchiát, hanem csupán helyzetük pillanatnyiságát. Mert a tizenegy magányos szólam – hiszen Childsot a partneri munka, a páros helyzet soha nem érdekelte – itt egyenrangú, váltakozásuknak nincs motivációja, csak valamiféle előre meghatározott és ezért elkerülhetetlen rendje. Hol a piros ruhások mozdulnak együtt, hol a három színbe öltözött csoportból egy-egy. Hol minden fekete ruhás alak fent mozog, hol vegyes triók alakulnak

változatos mellérendelésben – a befogadónak időnként négy-öt mozgásszólamot kellene a kétféle térben egyszerre átlátnia. Ráadásul a váltások teljesen kiszámíthatatlanok, hiszen a repetitív zenei mondatok is szinte észrevétlenül módosulnak, bővülnek és alakulnak át, és Childs mozgásmintái nem is tapadnak rá e zenei szerkezetre, hanem korrelálnak vele. Amit kompozíciója megőriz a hagyományos zenei és koreográfiai formálásból, az csupán a finálék összefoglaló tradíciója, amikor a hatodik tételtől az összes korábbi mozgássort egy szinte végtelen szekvenciává rendezzi, majd az eddig egyre váltakozó felállásban mozgó táncosok csoportjai rövid kánonokban, sőt, unisonókban mutatkoznak meg.

Az amerikai posztmodern tánc eredeti kulturális kontextusa mára nyomtalanul eltűnt. Tánc történeti szempontból azonban nyilván nem kérdés, hogy érdemes-e újjáéleszteni a korszak legfontosabb műveit, különösen mert e rekonstrukciók még az alkotók életében, tehát autentikus kontrollal történhetnek meg. A Brown és Childs redivivus azonban jóval többet ad annál, mint hogy rácsodálkozhatunk a múlt ismét élővé tett pillanataira. E rekonstrukciók olyan alapvető műveket tesznek kortársunkká, mint a lazaság és szabadság esszenciáját egyszerre kínáló *Set and Reset* (Brown kompozícióját néhány évvel ezelőtt a Budapest Kortárs Tánc Tánciskola adta elő) vagy a Childs együttesével látható *Dance* és *Available Light*, melyek egy olyan gondolkodás lenyomataként értelmezhetők, amelyik mélységesen hisz a világot átható és meg is teremthető rend ígéréteiben.

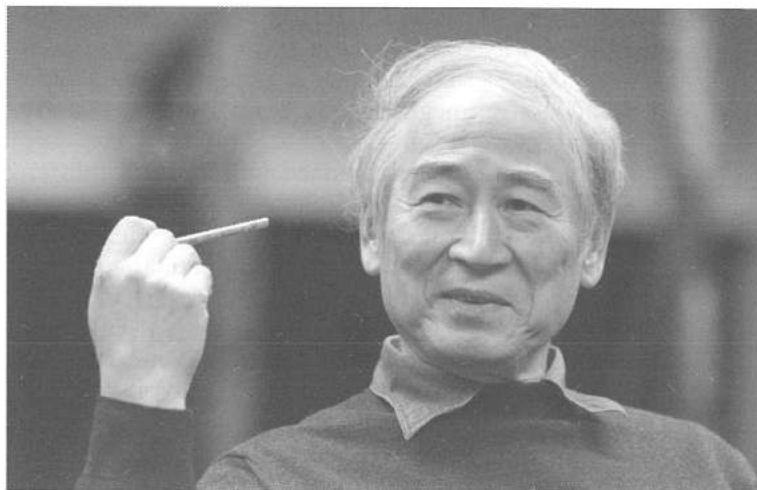
Rosner Krisztina

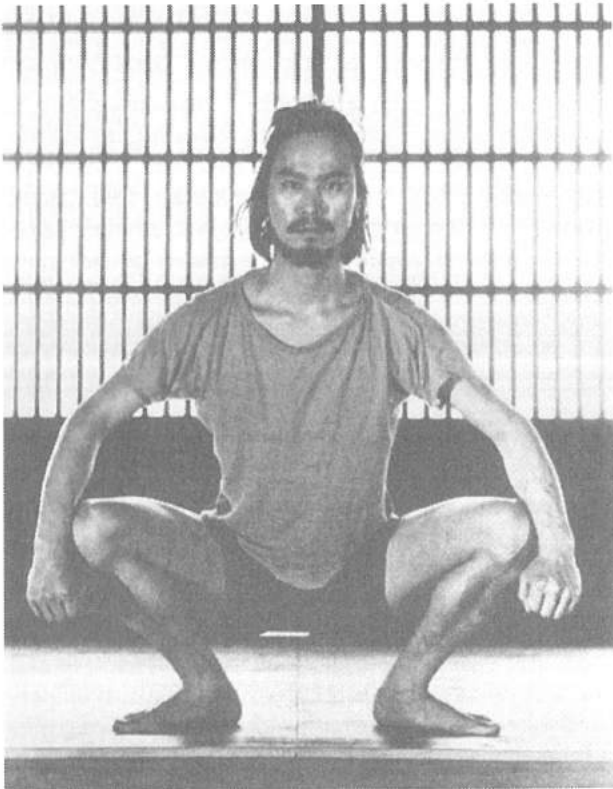
A járás művészete

TADASHI SUZUKI TÁRSULATÁNAK ÖTVENEDIK ÉVFORDULÓJA

A tokiói pályaudvarról induló gyorsvonat legújabb vonalának végállomása a Japán keleti hegyvidékén fekvő város, Toyama. A vadonatúj, acél-üveg toyamai vasútállomásról a már kevésbé csillogó elővárosi vonat egy hosszú nevű faluba visz, ahonnan háromórányi várakozás után indul a „gyűjtőbusz” úti célunk, Toga felé. Az út második fele a toyamai hegyek egysávos, biztonsági korlát nélküli szerpentinjein vezet. Ha néha-néha szembejön valami, a busz megáll, lassan visszatolat, elengedi a szembejövőt, majd folytatjuk utunkat. Van idő. Nincs térérő. Egyre magasabbak a hegyek, egyre kisebbek a járművek, egyre szűkülnek az utak.

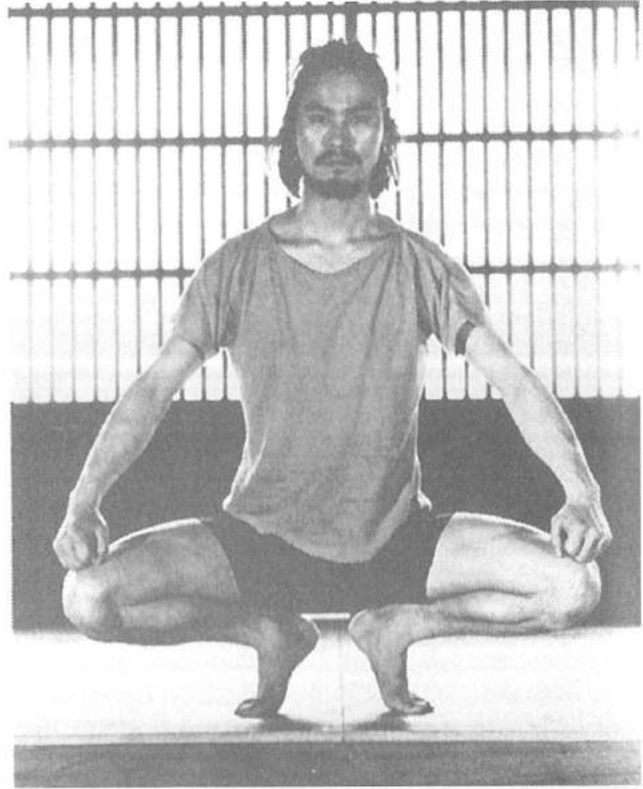
A végállomás Toga falu, amely 1976 óta ad otthont a japán színházi mester, Tadashi Suzuki társulatának. A SCOT (Suzuki Company of Toga) folyamatos munká-





jának köszönhetően az egy főre jutó színházépületek száma valószínűleg ebben a faluban a legmagasabb a világon: az öregedő japán társadalom egyik jelenségeként meghatározott, csökkenő lélekszámú, „eltűnő falvak” közé sorolt Togában az építész Arata Isozakival való több évtizedes együttműködés eredményeként a hegyek közt, folyóparton megépült, technikailag kiemelkedő színvonalú színházi központ épületei belesimulnak az UNESCO világörökségét képező Toyama környéki falvak építészeti hagyományába – a vastag nádtetős, barna-fehér, a hatalmas téli havazásokat tűrő házak közé, miközben számos színházi teret is megidéznek: az amfiteátrumot, a pajtaszínházat, a japán nó-színház tereit. Az oda vezető út már az esemény része, a néző zarándokol, emelkedik a tét.

Tadashi Suzuki 1966-ban az egyik híres tokiói egyetem, a Waseda közelében hozta létre társulatát, Waseda Little Theatre néven. A hatvanas évek második fele a japán avantgárd, az *angura* legizgalmasabb korszakának számított: a *butó* (a japán testművészet egyik meghatározó formája) mellett az amatőr társulatok, zenei kísérletek, utcai performanszok, egyetemi csoportok tevékenysége határozta meg az adott időszakot. Suzuki esetében a társulati forma azóta is a művészi önmeghatározás egyik alapeleme: a csoportja egyszerre emlékeztet az avantgárd közösségi színházakra és a japán társadalom szigorú, mester-tanítvány viszonyra épülő hierarchiájára. A szélesebb nemzetközi ismertséget az 1974-ben bemutatott *Trójai nők* című előadás hozta el Suzuki társulata számára, két évvel később a nagyvárosi létből való kivonulást választotta, amikor Togába, a hegyi faluba helyezte át a csoport működését. Ezzel a döntésével nem volt egyedül a generációjába tartozó művészek között: Eugenio Barba színházi központja, Robert Wilson Watermill Centre vagy éppen Ariane Mnouchkine alkotói helyszíne is a kivonulás gesztusát hordozza



A fiatal Tadashi Suzuki

magában. A nyolcvanas évektől kezdődően pedig az általa kidolgozott színészképzési módszert tanítja világszerte. A nemzetközi együttműködés egyik fontos időszaka volt az amerikai Anne Bogarttal folytatott közös munka, amelynek célja az előadások létrehozása mellett a saját módszereik párhuzamos oktatása volt. A Bogart által kifejlesztett Szempontok és a Suzuki-módszer ugyanakkor az érem két oldala a kreatív folyamatban: Suzuki metódusának lényege az, hogy tudatosítsa a színészben a saját teste és eszközei iránti felelősséget, hogy segítse kiaknázni saját fizikai lehetőségeit és növelni a koncentrációját és kitartását – ez a módszer egyéni munkát jelent, még akkor is, ha a gyakorlatokat csoportosan végzik. A szigorúan strukturált, fizikailag megerhelő Suzuki-módszer esetében az a kihívás, hogy az ember megtalálja/elérje a művészi szabadságot a kötött formában. „A nemzetközi kulturális csere lehetetlen – éppen ezért meg kell próbálkoznunk vele”, idézi Suzuki szavait Anne Bogart.¹ A mondat a kilencvenes évek Suzuki és Bogart közötti együttműködésének lehetőségére, fontosságára és kudarcára egyaránt utal: noha a közösen hirdetett tanfolyamok az ezredforduló táján befejeződtek, Suzuki társulatának egyik legismertebb tevékenysége évtizedek óta a Togában megrendezett intenzív nyári nemzetközi workshop – amelynek ebben az évben magyar résztvevője is volt, Kozma Gábor Viktor személyében.

A színész testének a földhöz, a talajhoz fűződő fizikai kapcsolata határozza meg Suzuki rendezői és színészképzési módszerét, a színésztől elvárt, a mindennapitól alapjaiban elterő testhasználat, amely „a

¹ Anne Bogart: *And Then You Act*. Routledge, New York–London, 2007, 16.

mozdulatlanság művészete”² Suzukinak azon az elképzelésen alapul, amely szerint a színház elsősorban fiziológiai, ritmikus és energikus szintén kommunikál a közönséggel³ – a cél tehát az, hogy a színész képes legyen e szinteken intenzív, pontos és artikulálttá válni. Ebből a szempontból „nincs jó és rossz színész, csupán fokozatai vannak annak a mélységnek, hogy egy színész mennyire indokoltan van a színpadon” – idézi Suzuki mondatát Bogart.⁴ A jelenlet és csend kérdésének kereszteződése olyan középpont, amely egyben a képzés célja is – módszerének célja, „hogy megtanuljunk erőteljesen, tisztán artikulálva beszélni és ugyanakkor az egész testet beszéltetni, még olyankor is, amikor hallgatunk”.⁵

A nyugati színjátszás drámaközpontú történetének gyakori következménye a „testét vesztett színész” (Jouvet francia rendező kifejezésével élve). A XIX. század végétől kezdve rendszeresen visszatérő motívum a „keleti színház” mint inspirációs forrás, viszonyítási alap, minta. Vagy éppen mint kihívás: naivítás és általánosítás lenne a keleti színházi hagyományra mint töretlen, folytonos és homogén tradícióra hivatkozni. Az árnyalatoktól mentes „keleti színház” képe pusztán délibáb. Suzuki emlékeztet a földhöz fűződő alapvető viszonyra. A tradicionális nő-színházból kiindulva és a hatvanas évek európai színházi avantgárd kísérleteit figyelemmel kísérve Suzuki olyan általános érvényes színészi technika és gondolkodásmód kifejlesztésén dolgozott a hetvenes évek óta, amely egyaránt alkalmazható mind a keleti, mind a nyugati színházi hagyományban, feltételezve, hogy noha „a kultúra a testben lakik”,⁶ léteznek olyan univerzális sajátosságok, közös nevezők, amelyek minden színészre jellemzők. Az univerzális „közös nevezőt” a gravitáció fontosságában találja meg, kijelentve, hogy a nyugati színjátszás elfelejtkezett a lab fontosságáról, arról, hogy a lábak nem pusztán tartják a testet, hanem összekötést jelentenek a színész testének középpontja és a talaj, a föld (a tradíció, az ősök) között. A láb kiemelt szerepének tudatosítása, a különböző mozdulatok variációinak elsajátítása tehát a cél, ennek megfelelően nevezi Suzuki a saját módszerét „a lábak nyelvának”. A színház a járás művészete.

A színész legfontosabb tulajdonsága Suzuki szerint az, ha képes újból rátalálni arra az „animális energiára”, amelyet a modern színházi formák háttérbe szorítanak, és meggyőzően uralni azt. Az erős jelenlethez szükséges energia csak abban az esetben érhető el, ha a színész előadásában nem válik el a testen és az érzelmeken végzett munka, hanem egységes a színészi „test-szellem”. A Suzuki-módszer kulcsszava a *diszciplína*, a fegyelem: „a lábak nyelvának” elsajátítását Suzuki olyan gyakorlatok és szabályok sorára bízta, amelyek a láb mozdulataira – állás, ülés, járás, dobogás – és azok eltérő minőségeire épülnek. A feladatok száma véges – a cél nem a minél szélesebb variációs lehetőségek elsajátításában, hanem a mozdulatok minél pontosabb, artikuláltabb kivitelezésében rejlik. A különböző ritmusban, sebességgel és erővel végzett gyakorlatok egy-egy szekvenciális mozgássorra épülnek, a résztvevők pedig sorokban, egyszerre, parancsszóra hajtják végre őket. Az alapvetően

tekintélyelvű strukturában az oktatónak való engedelmesség nem kérdőjelezhető meg: a tréningek során nem lehet beszélgetni, kommentálni az eseményeket, kiállni a sorból. A tréningek különböző stílusú és ritmikájú menetelésből és dobogásból épülnek fel, amelyek rövid, mozdulatlan szakaszokkal váltakoznak – ezek azonban szigorúan nem nyugalmi szakaszok, a cél éppen annak gyakorlása, hogy a dobogással megszerzett aktív energia ne csökkenjen, hanem fenntartható legyen a mozdulatlanságban is. A gyakorlatokat csak tökéletes összpontosítással, a figyelem teljes ráfordításával lehet (értelmes) elvégezni. Alapvető fontosságú a megfelelő légzéstechnika elsajátítása, amely lehetővé teszi a mozgássorok megvalósítását a rendező által elvárt, egyenletesen magas koncentrációs szinten. Az a cél, hogy a monoton dobogást, járásforma-sorozatokat állandó, kitartott, semmiképpen sem csökkenő intenzitással végezze a színész, így a munkafolyamatban a test kitartóvá válik, és képessé lesz arra, hogy elbírja az akaratot. Amit pedig ebből leszűr, elsajátít a színész, az Suzuki szerint az erős színészi jelenlet elengedhetetlen feltétele: a végletekig vitt akaraterő, önfegyelem, a test izmai és mozdulatai feletti totális kontroll, valamint az energia szabályozásának képessége.

A tréningek magas elvárásait az előadásokban megjelenő színészi munka igazolja. Suzuki rendezéseiben az összpontosított színészi test a dramaturgia egyik alapvető alkotóeleme is egyben: a színész testének az előadáson keresztül végig fenntartott feszültsége a színpadi akció és a cselekmény narrációjának feszessége is, az előadói intenzitás egyetlen egyenes vonalú, vízszintes energiasávbán mozog, nincs ellazulás, kiengedés, nincsenek hullámok. Ez a figyelemmel teli állapot átterjed a nézőre is: nincs mozgólódás, köhécselés, nincsenek neszek. Az előadás a néző és a színész közös alkotása és felelőssége, a rendező által létrehozott műalkotás. A színház meghatározása Suzuki szerint: az egymással megosztott idő és tér.

A 2015 nyarán megrendezett nemzetközi workshop követő jubileumi fesztivál keretében a társulat korábbi, híres előadásait mutatják be. Noha a SCOT az elmúlt évtizedekben sokat turnézott, az előadások a tojai színházfalu terében vannak igazán otthon: a színpadi esztétika, rendezői-színészi magatartás elválaszthatatlan az épületek anyagától, hagyományos nádtetőktől, a toyamai hegyektől, a békák beszűrődő hangjától, a szabadtéri színpad fényei felé repülő, a helyi populáció széles skáláját képviselő rovarfajok sokaságától.

Az ünnepségsorozat kiemelt eseménye az *Üdvözlés a világ végéről* című előadás, amelyet a „színházi falu” egyik legfontosabb terében, a görög amfiteátrumot, a vízi színházat és a hagyományos nő-színpadot ötvöző szabadtéri színpadon mutatnak be. A tűzijátékok sorát a jelenetek közé illesztő, látványos előadás a karnevál dramaturgiájára épít: a tűzijáték (és a jubileum)

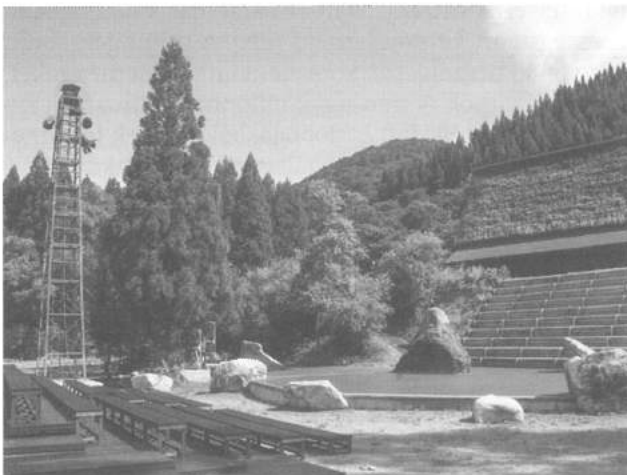
² Paul Allain: *The Art of Stillness, The Theater Practice of Tadashi Suzuki*. Palgrave – Macmillan, 2003.

³ Paul Allain: i. m. 40.

⁴ Anne Bogart: *A Director Prepares*. Routledge, New York–London, 2001, 119.

⁵ Tadashi Suzuki: A kultúra a testben lakik. *SZÍNHÁZ*, 2006/2. 56.

⁶ Uo.



A togoi színház

ünnepélyességét a jelenetek emésztésre, kórházi menüre vonatkozó szövege, illetve a lágy, melankolikus slágerek dallamát a kerekesszékekben ülő, ám azokat a saját lábukkal hajtó férfiak kórusának látványa ellentétezteti. A kerekesszékekben mozgó lábak, a mozgásra való képtelenség-képesség Samuel Beckett *A játszma vége* című darabját, az ironikus-egzisztenciális végállapotot, az elvesztett háborút, a saját történelemhez fűződő ellentmondásos viszonyt idézi.

Az Euripidész és Hofmannsthal szövegváltozatait felhasználó *Elektra* és az alaposan meghúzott szöveggel játszott *Lear király* előadásai – a jellegzetessé váló kerekesszékes férfikórus és az erős női karakterek monológjai mellett – megjelenik az is, ami a tréningből hiányzik: a humor és az (ön)ironia. A J-pop (japán pop) és a klasszikus slágerek cukros-cuki világa ellentétezteti a színre vitt történetek, színpadi jelenléti feszített ünnepélyességét. Ezek az előadások a XX. század második felére jellemző, többnyelvű, interkulturális kísérleteinek sorába rendeződnek be, Peter Brook, Eugenio Barba vagy éppen Yukio Ninagawa alkotásai mellé: az eltérő színházi hagyományok egyidejű jelenléte, a több nyelven (japánul, angolul, németül, olaszul, kínaiul, koreaiul) megszólaló karakterek, a jelmezek, maszkok tradícióinak vizuális kollázsa valószínűleg feltételezi azt a nézőt, aki ezeket a jelentésrétegeket azonosítja, mindazonáltal egyáltalán nem várja el tőle, hogy nyomozó, kódfejtő, rejtvénybajnok legyen: a színházi élmény több a színpadi jelrendszer pusztá felismerésénél.

Az előadások közös tematikus csomópontja a hatalom, a háború, az egyéni áldozat kérdése. És miközben Suzuki társulatának felépítése voltaképpen megerősíti a japán társadalom férfiközpontú képét, az előadásai kiemelt szerepük van a nagy női hősöknek, illetve a nőknek mint a férfiak által hozott döntések áldozatainak. A Suzuki eddigi alkotói pályájára visszatekintő fesztivál két legkiemelkedőbb előadása a rendező munkásságának egyik legkorábbi, illetve legutóbbi alkotása. A *Trójai nők* című előadás, amely az 1974-es bemutatót követően híressé tette a társulatot, még most is nagyon izgalmas alkotás. A Hekuba/Cassandra (Maki Saito) monológjain keresztül az értelmetlen háború méltósággal szenvedő veszteseiként ábrázolt női karakterek, az elhülyülés

szélén lévő hódító görög harcosok, a jelen lévő, ám az eseményeket részvétlenül szemlélő istenség (aki egyszerre idézi a görög istenségeket és Jizo sant, az áldozatok, utazók és gyerekek védelmezőjét) erős megformálása az eltérő hagyományos műfajok jellegzetes mozgásformáinak egyidejű, sallangmentes megjelenítésén nyugszik.

Suzuki legutóbbi, 2014-ben létrehozott előadása úgy mozdul el a rendező korábbi munkáiban megjelenő, már-már védjeggyé vált, a járássok eltérő módjaira épülő formakánontól, hogy közben megtartja az évtizedek óta csiszolt alapelveket: a *Karatachi napló* című előadásban a három színész egy hagyományos japán szobabelsőt megjelenítő térben, az alacsony asztal körül ül. A forma ebben az esetben is kötött, csak éppen itt nem a járáshoz, hanem az ülés pózához rendelődik, és a színésznő (Chieko Naito) rendkívül sokrétűen árnyalt szövegmondására összpontosít. A Nobuo Kazawa által írt darab egyetlen női monológból áll, amely egy háromtagú utcazenészcsalád – az anya, az őt gondozó legidősebb fiú és a nagybácsi – történetét meséli el, átszöve az egyik legnépszerűbb, második világháború előtti japán sláger keletkezésének romantikus körülményeivel. Ahogy az a korábbi Suzuki-előadásokra is jellemző, a színészek nem vagy csak rendkívül kiemelt pillanatokban néznek egymásra a darab során, a tekintetük legtöbbször a nézőterre irányul (ellentétben a modernitás társalgási, félprofilban megvalósított színjátásával), ezzel is hangsúlyozva a színész és a közönség közötti állandó kapcsolatra vonatkozó rendezői elképzelést és a színházi esemény „el nem rejtettségét”. Letisztult, izgalmas, feszes, „közvetlen” előadás ez – az idősebb mester képes arra, hogy megújítsa, a korábbi elvek alapján újradefiniálja saját művészetét.

A XX. század második felének nagy rendezői – Mnouchkine, Barba, Wilson – által létrehozott központokhoz hasonlóan a SCOT esetében is a folytatás lehetősége a nagy kérdés: az idén hetvenéves Suzukit nagyon erősen foglalkoztatja társulatának és színházi központjának jövője. Míg a hagyományos japán színházi formák esetében a családfő (társulatvezető) feladatait a legidősebb fiú vagy legközelebbi tanítvány veszi át, Suzuki esetében a kérdés összetettebb: rendezői, tanítói, színházépítői tevékenysége elválaszthatatlan a személyiségétől. Annak ellenére (vagy azzal együtt), hogy ő az avantgárd egyik nagy mestere, Suzuki egyben a patriarchális hagyomány példája is, az egyéni élet a művészi tevékenység kibontakoztatásának, a csoport művészi és mindennapi életének rendelődik alá. A társulat működésének ő a középpontja, és az örökség kérdése még akkor is alapvetően lényeges, ha rámutat az avantgárdban rejlő ellentmondásra: létezhet-e avantgárd örökség? Az utánpótlás kérdésének ráadásul nem kizárólag színházi következményei vannak a Suzuki társulatának esetében. Nem túlzás azt mondani, hogy a falu megélhetése és jövője nagyban függ a társulat jelenlététől, az évenként megrendezett, japán és külföldi résztvevőket egyaránt vonzó fesztiváltól. A SCOT tevékenysége arra nyújt ritka példát, hogy a művészet, ezen belül a színház képes elősegíteni az egyébként gazdasági és társadalmi értelemben egyaránt leszakadó települések fennmaradását.

A tanulmány megírása során a szerző a Japan Society for the Promotion of Science kutatói ösztöndíjában részesült.

Stuber Andrea

A felebaráti szeretetet mindig folyamatosan kell tartani

ELNÖKNŐK

A mikor 1996. május 18-án a Kamrában az *Elnöknők* premierjén Csákányi Eszter, Pogány Judit és Szirtes Ági először ültek (illetve másztak) be a Khell Zsolt tervezte dobozdíszletbe, bizonyára nem gondolták, hogy elnök(nő)i ciklusokon átívelő pozícióhoz jutottak, s egy örök darabot fognak fényesíteni, cizellálni, életben tartani, ameddig csak bírják. A nyugdíjas (illetve aktív) takarítónők horrorrá fajuló összejövetelének első alkalma óta eltelt lassan húsz év. Sok minden változott azóta, például a világ, a nyugdíjkorhatár, a visszavonult takarítónők helyzete, a színésznők élete, viszonya az adott szerephez, és még ki tudja, mi minden. Ezt próbálom az alábbiakban vizsgálgatni az *Elnöknők* 265. előadása láttán, amely 2015. december 4-én zajlott le a Kamrában, telt ház előtt, lelkes publikum heves tapsával a játék végén.

A szerző felől nézve megállapíthatjuk, hogy Schwab művét az ősbemutató behozta a magyar színházi köztudatba. Több vidéki színház színre vitte utóbb, nyilván nem függetlenül a darabnak attól a hiánypótló vonásától, hogy tapasztalt színésznőknek kínál méreletes feladatot. A pécsi Harmadik Színházban Vincze János rendezésében 1999-ben Bódis Irén, Barkóné Bereczky Júlia és Krasznói Klára, 2006-ban Szolnokon Sorin Militarunál Egri Márta, Sztárek Andrea és Gubík Ági, 2009-ben Békéscsabán Szalma Dorotty irányításával Kara Tünde, Bede Fazekas Annamária és Dobó Kata játszották. Ezenközben a Katona József Színház előadásának szereplői – akik húsz évvel ezelőtt még bőven fiatalabbak voltak, mint a szerző által elképzelt hősnők – szépen beérték Erna, Grete és Mariedl életkorát. (Pontosabban Maridelét. Mert a szerep neve, talán a könnyebb kimondhatóság kedvéért, a Kamrában Maridelként hangzik el.) Nyilván ők maguk sem ugyanúgy és ugyanazt fogalmazzák meg az alakításukkal, mint annak idején, s az előadáson is, a hatásán is érződik a némiképp megváltozott társadalmi kontextus.

A Katona József Színház az 1995/96-os szezonban nagyszínpadán a Zsámbéki Gábor rendezte *Cseresznyés kertet*, Gothár Péter *Walpurgis-éjét* és az Ascher Tamás által színre vitt *Élnék mint a disznók*-at mutatta be. A Kamrában Halász Péter folytatta *A kínai*-sorozatát, Máté Gábor Parti Nagy Lajos *Mauzóleumát* prezentálta, Ascher Tamás pedig a magát két



Pogány Judit és Szirtes Ági

évvel korábban halálra ivott osztrák szerző, Werner Schwab *Elnöknők* című színművével ismertette meg a közönséget. Ez az évadprogram pontosan jelzi, hogy a kilencvenes évek közepére elbizonytalanodott színházak között a Katona kérelmetlenül tette a maga értelmezte dolgát.

Ami az *Elnöknők* Szilágyi Mária fordító és Parti Nagy Lajos átfordító által létrehozott szövegét illeti, az alaposan beülhetett a színésznők szájába. Korai interjúból tudható, hogy Pogány Judit idegenkedett a mű trágár nyelvezetétől, azóta bizonyára megszokta. Nem feltétlenül olyan értelemben, hogy ma már könnyedén kipergeti, hiszen az *Elnöknők* erős koncentrációt követel a szereplőktől azért is, mert az előadás rendszerint havonta egyszer szerepel csak műsoron, ami megnehezíti a játékok dolgát. De a szöveg vulgaritása ma szokványosabb, mint húsz évvel ezelőtt. Az eltelt idő nivellálóan hatott a darab és az előadás közege közti viszonyra.

Hihető, hogy Ascher Tamás annak idején Schwab „lumpen-szalondrámáját” (ez Molnár Gál Péter meghatározása volt) úgy vitte színre, hogy a hősnőket a szerző gyűlöletére méltónak mutatta, miközben az ábrázolásukba mégis vala-

miféle tapintatos érzékenység vegyült. Koltai Tamás szerint a rendező „finom esztétikai túllüggőnyt húz a néző és az ábrázolás tárgya közé”. A közép-kelet-európai abszurdból kinőtt, megrendítően ostoba és már-már démonian alantas lényeknek láthattuk Ernát, Gretét és Maridelt, ám az elborzadás mellett nevetni is lehetett rajtuk. Az eredeti viszolygás-faktort alighanem csökkentette, hogy a mai magyar társadalom széles rétegeiben találkozunk kisszerű életstratégiákkal csakúgy, mint az anyagi és/vagy szellemi nyomorúság különböző válfajaival: a korlátoltságtól az előítéletességen át a sikertelenségből táplálkozó irigy indulatokig. Schwab elnöknői tipikusabbnak és ismerősebbeknek érződnek, semhogy száműzhetnénk őket a művészi elrajzoltság terepére. A blaszfémia ma pusztán közönségességnek hat, a primitivitás természetes egyszerűségnek, az agresszió már-már a túlélés záloga. Vajon ha Ascher Tamás most megrendezné az *Elnöknőket* ugyanezzel a csapattal, ugyanilyen lenne-e az előadás? Nem lehetetlen. Csak az képzelhető el nehezen, hogy máától 2035-ig műsoron tarthatná a Katona.

Ha a darabból valami arcul csaphat bennünket, az talán a fél- vagy negyednótás Maridel elhivatottsága. Mert bárkit elfoghat olyan érzés, hogy a hazája kicsit hasonlít egy eldugult vécsorhoz, és az egész ország működésképtességét a szakmájuk iránt elkötelezett emberek biztosítják, akik elvégzik a munkájukat akkor is, ha azt látványos megbecsülés nem övezi, esetleg látványtalan sem. De ez csupán a magunk kispolgári kisméretű asszociációja. Hiszen Maridelnél többről van szó: ő – mint afféle háztartásbeli Krisztus – az emberiséget gondolja megváltani a maga klozettkurkászási áldozatával. Vagy legalább némi tiszteletet és szeretetet kotorna össze a két kezével (gumikesztyű nélkül) a mások által undorral elutasított feladat teljesítésével. De ne kalandozzunk el, nézzük az előadást. Az előadás előttjét. Hiszen a beengedésre várva egy olaszul beszélő férfit hallunk. Később értjük meg, hogy a televízió szól, vatikáni közvetítés megy. Hogy a pápa épp húsvéti misét celebrál, az nem feltétlenül derül ki a nézők számára. A húsvéti piros tojások is csak akkor tűnnek fel, amikor csattannak a falon. Vagyis egy réteg – a megváltásos-feltámadásos szimbolika – talán rejtve marad a közönség előtt. Ahogyan az a konkrétum sem nyilvánvaló, hogy az asszonyokat a közös foglalkozás köti-hozta össze: a takarítónőség.

A Khell Zsolt tervezte díszlet ugyanolyan meghitten talányos, mint eredetileg. (Nyilván vannak statisztikai adatok, hogy 265 előadás során miből mennyi fogyott – művérből, műfejből –, elhasználták-e kellékek, jelmezek.) Maga a díszlet már a díszleten kívül elkezdődik: a színpadnyílás melletti, sejtelmes fényű két kis falilámpával. A függöny mögött mintha egy szegényes ajándékcsomag tárulna fel, amelyet belül burkoltak be a legolcsóbb díszpapírral. Fordítvaság. Nem stimmelés. Amikor majd helyrebillen, akkor fordul ki csak igazán. A tér a szerzői utasítás szerint sem realista. Mégis szociografikus hitelességű részletek figyelhetők meg benne. A konyhaasztal abroszán a viaszosvászon. Az ülőalkalmatosságok legkülönbözőbbsége. A koszlott fotel támláján terpeszkedő horgolt csipke.

Ebben a szuterénban Szirtes Ági elvásott rózsaszín Gretéje úgy trónol, mint egy félreértett királynő. Szakács Györgyi bebugyolálta őt takarítónői fáslikba, tempor- és kebeltömésekbe, kötött kompléba, durva sminkbe, csörömpölő bizsukba. Szirtes Ági ebben az egyszerre szájalomra és

irigylésre méltó külalakban teremt meg egy bizarr szexis-tenőt. Alighanem kilencvenéves matrónaként is a nemiség foglalkoztatja majd, és kuncogva fog emlegetni csiklandós emlékeket, múlhatatlan vágyakat. Szirtes Ági minden mozdulatával – cigarettafogásával, a szoknyája lesimitásával, a lábtartásával – a nőiség diadalát üli terebélyes affelén egy férfi nélküli társaságban. Pogány Judit Ernája csupa alig leplezett rosszallás és elhárítás a Grete életégsége láttán. Pogány Judit bámulatosan kifejező gesztusokat tesz: úgy hesseget el az oldala mellett vagy a háta mögött ezt-azt, mintha a keze ösztönösen tudná, mi az, amiről Erna feje tudni sem akar. Ezenközben Csákányi Eszter – akit felismerni is alig lehet, oly rondaságnak látszik Maridel lenyalt hajával, összenőtt szemöldökével – frusztráltan és görcsösen próbálja részint a békét fenntartani, részint egyenrangú partnerként bekapcsolódni a családos kolléganők csevegésébe.

Hogy milyen családkról van szó, az mellékesen derül ki. Ha összerakjuk az elejtett információkat, máris nem tűnik a magányos Maridel helyzete olyan borzasztónak Ernához és Gretéhez képest. Ernát gyűlöli a fia, akinek ő valószínűleg pokollá teszi az életét. De ez alkalmasint kölcsönös, pláne ha Erna Hermann nevű fia azonos Schwab *Népiirtás* című darabjának rémes hőisével, akinek már a neve is Hermann Wurm, magyarul *féreg*. Grete lánya pedig Ausztráliáig menekült a szülei elől, akik közül az apja rendszeresen megerőszakolta, az anyja pedig megértően elnézte ezt.

A játéknak azon a pontján, amikor a három nő borosüvegek társaságában ábrándozni kezd, a díszlet egy zenei futamtól kísérve megmozdul, hátrabilien. Nem azért, hogy kiegyenesedjenek a síkok – a második részre a kisablak és az alatta lógó fényképek elvesztették a padlóhoz képest párhuzamos helyzetüket. A szoba új pozíciója tovább ront a perspektíván. Ami eddig csak dőlt, most már borul is. Hősnőink elhagyták a realitás talaját, és ki-ki a rá jellemző fantáziavilágba menekül. Grete a női önértetét jelentősen javító hódítást képzel el, amely házassági ajánlatba torkollik. Erna szintén férji státusig konfabulálja kapcsolatát a Karl Wottila (!) nevű lengyel hentessel, de ebben a flörtben komoly súllyal vannak jelen füstölt húsok és májsajtok. Maridel pedig egy idő után hiába jelentkezik iskolás lány módjára, hogy hagyják őt is beszélni. Szeretné kiteljesíteni az ugyanott lejátszódó kalandját – egy közösségi multság színhelyén a mellékhelyiségében zajló bravúros duguláselhárítását –, ám a többiek letromfolják. Kegyetlen bosszút áll ezért. Amikor végre övé a szó, verbálisan lemészárol mindent és mindenkit. Evvel a fantasztikus áriájával kihívja maga ellen a sorsot. Társnői orgonaszóra megölik a nyílt színen. Pont úgy pusztul el, mint ahogy egy szárnyast vágna le. A fejét elvesztve még rugdalóznak kicsit a lábai.

A megmaradt két takarítónő némán nekiáll felmosni a vért. Ha úgy vesszük, a szakmaiság diadala ez. Takarítói értelemben, és nemkülönben három osztályon felüli színészi alakítás levezető aktusaként. A végén Szirtes Ági és Pogány Judit a sötétülő-színesedő térben ülnek és hallgatják a Hinterládi vigasztalók groteszk nótáját az Üristenről. Az előadás utolsó momentumára a *végasz* szó hiánya.

Az emberek reménytelenek, ez valószínű. Úgyhogy már csak az a kérdés, hogy mi van a Grete dakszlijával, a Lydivel. Hová tette Grete, ha nem hozta magával Ernához? Vagy az a kutya már rég elpusztult? Vagy a bemutatónál óta eltelt tizenkilenc évben múlt ki? Ki tudja?

Vége Pekingi III. Richárd Gyulán	9/20	Csehek a porondon Csekkold! – Fesztivál a Katonában	8/44	RUDNYEV, PAVEL Mit mond a Tannhäuser?	9/43	A színpadiól a színpadig – Válogatás Marvin Carlson színházi írásából
IRMER, THOMAS Az Euro-Majdantól az ATO-zónáig Kijevi fesztivál	1/44	KUTSZEGI CSABA Gautier- és Cocteau-sírató Két balettszövegkönyv-író	2/28	STUBER ANDREA Színház az egész színház Az imposztor a Teatr Dramatycznyben	5/13	KOLTAI TAMÁS A freudista opus magnum Bernad Oberhoff: Richard Wagner, A Nibelung gyűrűje
Ébredés a rémálmodokból Miniportré Andriy Zholdakról	5/41	LÓRINC KATALIN Megújulás-e az alkalmazkodás?to/47 Az Arheimi Beyond Ballet Why and How-konferenciája	11/47	Ciconia nigra Ascher Tamás Cseresznyés kertje Bochumban	11/15	Zsöllye, balközép 4. sor 1. szék Lázár Egón: Visszapillantó. Színházi évtizedek
A Baal-féle apokalipszis Brecht és Caslorf	8/32	MÁTÉ GÁBOR A munka nem nyúl Az imposztor – Varsói próbanapló I. II. III.	3/27 4/32 5/9	SZOBOSZLAI ANNAMÁRIA „Shoko, te meg tudod csinálni!” Beszélgetés Nakamura Shokóval Állatán elegáns tánc Sharon Eyal – Gai Behar: Sara; Killer Pig	8/20 11/23	KOÓSZ ISTVÁN A világ teljessége Mísima Jukio: Barátom, Hitler és Madame de Sade
JÁSZAY TAMÁS Kölcsönhatások 49. Borštnik Fesztivál, Maribor Prágai alternatíva	1/30 1/33	NÉDER PANNI Múlt, álom, nosztalgia Beszélgetés Thom Tuz német rendezővel Shakespeare-t szójaszósszal Forced Entertainment: Shakespeare összes, asztal mellett Állóképesség(ünk) Jan Fabre: Olympus hegy, avagy a tragédia kultuszának dicsőítése	8/36 11/43 11/45	TOMPA ANDREA Valódi reáliák Bukarest és Chişinău a bertini HAU-ban Állni és ellenállni A moszkvai Russian Case-ről	2/36 9/38	KOVÁCS DEZSŐ Színi direktorok kiskatéja Herczeg Tamás: Színházvezetés Textus, kontextus Sándor L. István: A Katona és kora – A kezdetek
Az Alfred ve dvoje színház A kávézás ártalmasságáról Purcárete Moliendo Caféja Temesváron „Mindannyiunknak szerzőknek kell lenni” Beszélgetés Bojan Jablanoveccal Félkész a leltár Malá Inventura, Prága	2/39 5/37	NOWAK MACIEJ „Nem akarok színházzal foglalkozni” Beszélgetés Paweł Demirskivel	1/36	ZAPPE LÁSZLÓ Vendégmunkások a Balkánról és Kinából Öt előadás Münchenből	8/41	RÁDAI ANDREA Gyerekkarabok betárazva DráMAI mesék, 1. 2. kötet
KOLTAI TAMÁS Lelkek a piacon Három előadás a Bécsi Őnnepi Heteken	8/23	POPOVICI, IULIA Színház a kolera idején Beszélgetés Viktor Szobijanszkijjal	1/41	FÓRUM ORLAI TIBOR Hét tipp kezdő magánszínházi vállalkozónak	11/47	SZÁNTÓ JUDIT Hogyan halt meg Marton Endre? Élner Péter: Pista bácsi, Tanár úr, Karcsi
KOMJÁTHY ZSUZSANNA Az idő a mozgás maga Beszélgetés Hiroaki Umedával	4/39	REICH, SABINA Vakfolt Mí a baj a német színházzal?	11/41	SZEMLE ANTAL KLAUDIA Hiányra nincs panasz Hiány, csonkít[ás], kihúzás, (el)hallgatás a drámában és a színpadon	5/46	TARJÁN TAMÁS DE Hermann Zoltán: Néző
KOVÁCS BEA Főként történetek A kolozsvári Interferenciák előadásairól	2/33	ROSNER KRISZTINA Programozott érzelmek Hírata Oriza robotszínházi rendezései	3/43	DARIDA VERONIKA Színpadok, színterek	5/44	DRÁMA SAMUEL BECKETT Godot-t várva Az ELTE francia szakos hallgatóinak fordítása
KOVÁCS NATÁLIA A gondolat szépsége 200% Tánc a Trafóban	7/42					

www.szinhaz.net

E számunk szerzői

- Adorjáni Panna (1990) író, kritikus, Budapesten él
 Deczki Sarolta (1977) irodalomtörténész, filozófus, kritikus, Budapesten él
 Fuchs Lívia (1947) tánc-történész és kritikus, Budapesten él
 Goda Móni (1988) az ELTE Esztétika doktori programjának hallgatója, Budapesten él
 György Péter (1954) esztéta, az ELTE Művészetelméleti és Médiakutatási Intézetének igazgatója,
 Budapesten él
 Herczog Noémi (1986) kritikus, szerkesztő, Budapesten él
 Thomas Irmer (1962) a Theater der Zeit (Németország), a Didaskalia (Lengyelország),
 a Shakespeare (Norvégia) és a MASKA (Szlovénia) állandó szerzője, Berlinben él
 Köllő Kata (1958) színikritikus, szerkesztő, Kolozsváron él
 Miklós Melánia (1978) sajtófőnök, kritikus, rádiós műsorvezető, Budapesten él
 Rádai Andrea (1979) kritikus, fordító, Budapesten él
 Rosner Krisztina (1977), színházkutató, esztéta, Tokióban él
 Schuller Gabriella (1975) színház-történész, egyetemi oktató, Budapesten él
 Stuber Andrea (1960) kritikus, újság- és naplóró, Budapesten él
 Szoboszlai Annamária (1979) kulturális újságíró, Budapesten él
 Timár András színház-történész, tanár, Budapesten él
 Tompa Andrea (1971) író, kritikus, a Színház folyóirat főszerkesztője, Budapesten él
 Tóth Berta (1986) újságíró, szinhaz.hu főszerkesztője, Budapesten él
 Turi Tímea (1984) szerkesztő, Budapesten él

