

MIKOLA GYÖNGYI

## Emlékszel még?

EX-YU TÁRSULATOK ÉS A METANOIA A THEALTEREN

„végzetem örvényére szállok,  
de nem fogok ott elenyészni”

*Aiszkhülosz*

Napjaink egyik legjobb és legelismertebb horvát színházi csoportját, a Montažstroj együttest 1989-ben alapította Borut Šeparović Zágrábban. A performansz-csoport neve sajátos paradox szóösszetétel: a montaža szó vágást, képi elrendezést, szerelést, összeállítást jelent, a stroj pedig jelenthet szerkezetet, gépet, de katonai sort, köteléket is. A névben kifejeződő kettősség az együttes művészi munkájára a kezdet kezdetétől jellemző: színpadukon egyszerre van jelen a társadalmi elkötelezettség és az absztrakció, a mindennapi események materializmusa és az elvont költőiség. Első ízben Malevics 1989-es zágrábi retrospektív kiállításának megnyitóján léptek föl.



MONTAŽSTROJ & ZÁGRÁBI IFJÚSÁGI SZÍNHÁZ (HORVÁTORSZÁG): VATROTEHNA 2.0 THEALTER U21 fesztivál

A Thealteren játszott Vatrotehna 2.0 című előadás a társulat egy húsz évvel korábbi saját produkciójának megismétlése, újraértelmezése voltaképpen: a színpad háttérében mozi-vásznon videofelvételről megy az eredeti előadás abból a kezdeti időszakból, amikor a Montažstroj „a futball és a pop kultúra színházi reprezentációjaként” határozta meg magát. A fiatal, középiskolás-korú színészek (olyan személyek, akik még nem éltek az előző Vatrotehna idején) az előadás kezdetén – mintegy focizás közben – részleteket olvasnak föl a korabeli kritikákból, interjúkból, azaz a vetített képek mellett felidézük az egykori performansz textuális lenyomatait is, majd pedig ragasztócsíkok segítségével kijelölik a video-felvétel színházi terével párhuzamos felületüket a Kisszínház színpadán, ahol igyekeznek szinte egy az egyben leképezni, lemásolni az „eredeti” előadást: Aiszkhülosz A leláncolt Prométheusz című darabjának szuprematista ihletésű adaptációját, melyet a Vatrotehna nevű, egyebek mellett tűzvédelmi eszközöket is gyártó vállalat szponzorált annak idején. A kísérlet jól láthatóan arra is irányul, hogy feltérképezze: miféle önméltósága van/lehet a színháznak, illetve hogy mennyiben tartozik hozzá a felejtés a színház létmódjához. Az előadás felénél többen is elhagyták a nézőteret, számukra a színpadon történő repetitívitás, az ódon Aiszkhülosz-szöveg, a rossz minőségű videoszalag által töredékesen megőrzött, kontextusát veszített performansz és mindennek szinte teljesen eszköztelen ismétlése unalmassá, érdektelenné vált. A színház nem lehet konzervatív, hiszen nem tudja konzerválni, archiválni önmagát sem – vonhatjuk le a következtetést. Ám a bent maradó, kevésbé lázadó avagy a koncepció látens dekonstruktivizmusára, öniróniájára érzékenyebb és kíváncsibb nézők végül nem csalódnak, az ismétlések monoton ritmusából lassan kibontakozik a különbségek és ellentétek felkavaró ritmusa. Az előadás során ugyanis nemcsak a színházban mint autonóm művészetben végbement formai-poétikai változások reflektálódnak (például a „Nem vagyunk a szív atlétái” szlogen ismételtetésével kerül ironikus idézőjelek közé az elkötelezettség Arthaud-i ethosza), hanem utalás történik azokra a társadalmi változásokra is, amelyek az első Vatrotehna óta az egykori Jugoszláviában ill. annak szétesése után létrejött új államban, Horvátországban végbementek. Többek között tönkrement a Vatrotehna nevű cég is, és egy sor más, a létező szocializmus idején prosperáló vállalat, melyek az első Vatrotehna című előadás kellékeit, alapanyagait gyártották. A színészek, a kamaszfiúk, miközben szembesítik önmagukat és a nézőket a változással, a kommunizmus utópiájának összeomlásával és a helyén létrejövő felemás kapitalizmussal, melyben, úgy tűnik, senki se boldog, épp az aiszkhüloszi szituáció ellentétét dramatizálják: egy olyan kort, amelyben nincsenek már önfeláldozó prométheuszi emberek, akik fellázadnának az istenek és más tekintélyek ellen a többiek boldogsága érdekében. Az egykori jugoszláv Testvériség-Egység ideológia helyén föltörő nacionalizmus, a véres háborúban kivívott nemzeti függetlenség sem nyújt önmagában igazi alternatívát, a nemzetállam rekonstrukciójának igyekezete (Medvedgrad dicsősége) feloldódik az individualista, fogyasztói globalizációban. „A világvégét könnyebben el tudjuk képzelni, mint a kapitalizmus végét!” – hangzik el többször is az előadásban. Az emberi jogokon alapuló liberalizmus mint ellentmondásos világszabvány jelenik meg: a kiskorúak rigorózus védelmének és a melegjogok széleskörű érvényesítésének *egyidejű* igénye végtelenül ironikus megvilágítást kap, a melegpornó filmidézete itt valóban a túréhatárt feszegeti. Úgy tűnik, a színházra és általában a művészetre se kíváncsi már senki, megjelennek fiatal generációval kapcsolatos, nálunk is közkeletű sztereotípiák: a gyerekek naphosszat a neten lógnak, elsorvadnak az izmaik, semmiféle küzdelemre nem képesek stb. Végül a terepszínű katonai nadrágot és reklámpólót viselő

színészek megafonok és légoptalmi szirénák segítségével igyekeznek felrázni az eltunyult, apátiába süllyedt közönséget mint társadalmat, ám senki nem mozdul a helyéről, a politikai mozgósításnak ez az apáik vagy nagyapáik korát idéző militáns formája (jóllehet sokaknak valószínűleg a társadalmi érintkezés egyetlen nyelve, amit módjukban állt megismerni) oly mértékben diszkreditálódott, hogy mindenki előtt világos igyekezetük hiábavalósága.

Mielőtt azonban valamiféle aktivista újbalos manifesztumként avagy posztmodern „Vége a történelemnek”-vízióként kezdenénk értelmezni az előadást, a rendező visszakanyarodik a Prométheusz-mítoszhoz: Aiszkhülosz drámájában Prométheusz megkapja a maga büntetését, villámsújtottan a sziklával együtt a mélybe zuhan, ám a szereplők felhívják a figyelmet arra, hogy a hagyományban a történetnek más változatai is ismertek, a példázat valójában nyitott végű történet: „Mindennek, aminek alapja valóságos, a megfejthetetlenbe kell tartania.”

Kazimir Malevics írja A tárgy nélküli világban: „Az anyag maga örök és változhatatlan, az élet iránti *részvétlensége* – élettelenisége – rendíthetetlen. Az, hogy tudatunknak és érzékenységünknek létezik egy olyan eleme, amely képes önmagán változtatni, nem több pusztá víziónál, amely a tényleges valóság változékony, szüntelenül átalakuló megjelenési formái eltorzult tükörképének tünékeny játékaiból keletkezik, és a valóságos anyaghoz, vagy annak bármilyen változatához semmiféle köze nincsen.” (Forgács Éva fordítása – kiemelések az eredetiben.) A *Montažstroj* előadása, mely díszletként pusztán saját elhomályosuló emléknymaira és önnön lehetetlenségének perspektívájára támaszkodik, mindazonáltal a fiatalság dinamizmusa és szenvedélyessége mint az Erő ellenpontja révén nagyon is szuggesztíven idézi föl az altruista cselekvés „titáni” dimenzióját, az élet talán kudarcra ítéltetett, ám szakadatlan ellenállását az anyagnak, vágyakozást ébresztve egy átmeneti lény után, akit Prométheusznak, azaz Előrelátónak hívtak.

Szereplők: *Matija Čigir, Filip Jurković, Svetar Kamenski Baćun, Aldin Kasumović, Andres Kopčok, Nikola Nedić*

Dramaturg: *Goran Ferčec*

Jelmez, díszlet: *Borut Šeparović*

Hang: *Tomica Kralić*

Fény: *Aleksandar Čavlek*

Színpad mozgás: *Nataša Mihoci*

Rendező: *Borut Šeparović*

\*

Mély rokonság figyelhető meg a *Montažstroj* problémafölvetése és Tolnai Szabolcs Kosztolányi Színház-beli rendezése, az *Éljen a szerelem!* című előadás alaphelyzete között, amennyiben mindkét produkció erőteljesen rákérdez önnön emlékezetére, változékonyására, illuzórikus voltára és mulandóságára. Míg Borut Šeparović a közelmúltat idézi meg a görög mítosz fénytörésében mint visszahozhatatlant és megfejthetlent, Tolnai Szabolcs az Osztrák-Magyar Monarchia végóráinak korába viszi vissza nézőjét mesteri módon összeállított szövegkollázsok, zenei és képi citátumok révén, operett-librettók és a legfajsúlyosabb irodalmi művek bravúros egymásba montírozásával. Ám Tolnai színpadán az első pillanattól kezdve világos, hogy amit látunk, az nem rekonstrukció, nem is pusztán nosztalgikus álmodozás a régi időkről. Sokkal inkább az a kérdés merül föl: nem magunkat látjuk-e viszont a sírból kikelő figurákban, az operettek, orfeumok, kabarék, bálók, estélyek, az arisztokraták és tüdő-

beteg költők letűnt korszaka nem hasonlít-e kísértetiesen a mai helyzetünkre, a széteső Monarchia a széteső Jugoszláviára; és ami az egykori színpadi szerzőkkel, rendezőkkel és színészekkel, valamint az általuk alkotott, a műveikben megjelenített szereplőkkel történt egykor, nem ugyanaz történik-e mivelünk is, s ily módon nem saját jövőnket látjuk-e viszont a színpadon, a jövőnket, de úgy, mintha már rég elmúlt volna? Az az érzésünk támad egy idő után, mintha itt már egyszer haldokoltunk volna.



KOSZTOLÁNYI DEZSŐ SZÍNHÁZ (SZERBIA): ÉLJEN A SZERELEM! *THEALTER U21* fesztivál

Akárcsak Csáth sebésze az előadás egyik legjobb jelenetében, amikor látványos műtét során – akár egy klinika auditóriumában – operálja ki az időérzékelés szervét a páciens (a rózsaszínruhás lány) agyából, így szabadítva meg őt mentális szenvedéseitől, Tolnai Szabolcs is arra törekszik az idősíkokat egymás ellen kijátszva, hogy a színpadi történéseket az időtlenségnek abba a perspektívájába állítsa, mely Rilke Angyalának pillantásához hasonló. A Duinói elégiák első darabját a csodálatos idős hölgy, az egykori híres szabadkai primadonna, Heck Paula olvassa föl az előadás kezdetén (saját írásainak részleteivel együtt):

*De az élő egyre hibázik  
s ugyanazt a hibát: a különbségtétele metsző.  
Angyalok (így mondják) nem tudják gyakran, az élők  
vagy a holtak közt járnak. Fut a szüntelen áram,  
mindkét birodalmon örökre sodorva magával  
minden kort. (Nemes Nagy Ágnes fordítása)*

A színpadi „időparadoxon” bonyolultan rétegzett kompozíció eredményeként áll elő. A látvány, a kopott, poros kosztümök, a halálsápadtra maszkírozott arcok, a nők szétzilálódott frizurája, a rekedten suttogó, elfulladó beszédmód, a lassított mozgás, a színpadot időről időre elöntő füst mind-mind azt tudatosítja bennünk, hogy a múltban járunk. („Régen elmúlt, emlék a múlt.”) Ugyanakkor az előadás gerincét alkotó Crnjanski-darab, az 1918-ban keletkezett Maszkok című „poétikus komédia” (Beszédes István fordításában), mely a fikció szerint 1851-ben játszódik Bécsben, már a jövő múltba vetítésével játszik: egy fényes, ám dekadens világba vezet, mely ugyan még előtte van az első világháborúnak, mégis mindent áthat az összeomlás, a tragédia előérzete („miféle köd az, ami belőled árad, parfümmel teli erős nyugtató” – kérdezi Bebe, a tábornokné unokaöccse, azaz valójában törvénytelen fia Mimit, a színésznőt, akibe örülten szerelmes.) Az operettjátzás elfeledett nagyszonyójának, Heck Paulának a szerepeltetése pedig egyszerre ellenpontozza és hitelesíti a színpadon látott teremtet világot, a valaha élt és kitalált alakok karneváli forgatagát. Az idő relativitásának érzékeltetése maga után vonja a fikció és a valóság közötti határ fölfüggesztődését, a valóság-érzék összezavarodását is, hiszen Heck Paula az adott kontextusban úgy jelenik meg, mint az autenticitás és a valóság maga, holott természetesen ő is játszik, az előadás szívszorító, kataritikus csúcspontján egyik régi szerepét idézi föl a Csárdáskirálynőből. (A Csárdáskirálynő munkacíme volt eredetileg az Éljen a szerelem!, Kálmán Imre híres operettjét, mely a világsiker hozta meg számára az első világháború idején, 1915-ben mutatták be – Crnjanski ugyanebben az évben Galíciában szolgált a fronton, és e fiatalkori háborús tapasztalatok jelennek meg Čarnojević naplója című regényében, melyből szintén merített a rendező.)

A színésznek és a szerepnek azonosulása Heck Paula fellépésében ahhoz a jelenséghez is hasonlít, amikor valamilyen régi játékfilmet nézünk, melynek mind a sztorija, mind a nyelvezete távol áll már tőlünk, ám a film mégis érdekes számunkra, mert járulékos elemként megőrzi annak a régi világnak a lenyomatát, amelyben keletkezett. A fiktív film dokumentummá lesz és így kap „új” jelentést. A kozmikus áram, mely Rilke versében minden kort magával sodor, a szabályszerűnek, szándékoltnak és a járulékosnak, véletlenszerűnek e dinamikus, folyton változó viszonyában is megragadható. Az előadás egy korábbi jelenetében a fenti jelenség pendant-jaként Lugosi Béla megidézett alakja esik egybe az általa megformált Drakulával: a filmes mítosz és a színész legendája összeolvad és új, metonimikus jelként tér vissza.

A szerelem, vagy ahogy Rilke nevezi: „legrégebbi gyötrelmünk” reprezentációja a száz évvel ezelőtti szövegekben és színpadi produkciókban ma már gyakran mulatságosnak, megmosolyogtatónak hat, akár tragédiának, akár komédiának szánták eredetileg. Igaz, ugyanilyen ironikus beállítást kap egy mai, fiatal popénekesnő, Lykke Li elégikus dala is a „fináléban”. Az előadás minden elemében mentes a nosztalgiától és a pátosztól, inkább a tárgyjal szembeni távolságtartás jellemző rá, hogy aztán a döntő pillanatban épp egy giccsesnek tartott operettrészlet váltsa ki a legnagyobb megrendülést, a könnyes meghatottságot a nézőből. Ezen a ponton tapasztaljuk meg, hogy az érzelmi hatások vonatkozásában hogyan nivellálódhat a „metsző különbségtétel” az ún. magas- és az ún. populáris kultúra között. Tolnai Szabolcs színpadán a szerelem ugyanolyan relatív, akár az idő vagy épp maga a művészet: mulandó, illuzórikus, változékony. Az árnyékos oldalon járunk, mindennek a visszáján. Perovics Zoltán díszletterve és világításának „koreográfiája” a visszfények és tükröződések játékára épít, az időbeli, térbeli és metafiktív kettőződéseket képezi le a maga eszközeivel, finoman érzékeltetve: ebben a színpadi térben minden valami mástól kapja sápadt fényét,

s az emlékezet lámpáinak sugara örökre bizonytalanul imbolygó árnyékokra vetül, akikben önnön távolodó alakunkra ismerünk.

Szereplők: *Béres Márta, G. Erdélyi Hermina, Greguss Zsolt, Heck Paula, Mészáros Árpád, Mészáros Gábor, Mikes Imre Elek, Pletl Zoltán*

Jelmeztervező: *Janovics Erika*

Díszlettervező: *Perovics Zoltán*

Korrepetitor: *Nemes Nagy Anita*

Rendező: *Tolnai Szabolcs*

\*

Különösen érdekes volt ezek után (újra)megnézni Perovics saját rendezését, a *Metanoia Színház Tizenhárom hónap (házi őrizetben)* című előadását a Thealteren. Tulajdonképpen ez az előadás is egy korábbi projekt folytatásaként keletkezett, az *Előkészületek. Deszkák, pallok...* című előadás problematikájának újabb megközelítéseként is értelmezhető.

A cím Löw Immánuel szegedi főrabbi megrágalmazására, letartóztatására és házi őrizetére utal, az előadás pedig ezt az 1920. április 23-tól 1921. június 21-ig terjedő időszakot dolgozza föl korabeli újságcikkek, levéltári dokumentumok és a rabbi saját írásainak felhasználásával. Amikor belépünk a *Metanoia* Artopédia kicsi, sötét nézőterére, a fekete semmivel találjuk szembe magunkat. A *Metanoia* védjegyének is számító *Fekete Doboz* belsejében foglalunk helyet, és ahelyett, hogy felmenne a függöny, vékony, fehér, áttetsző papírból készült „vetítőkészlet” húznak ki szemmagasságban. Csakhogy a mozival ellentétben itt ennek a vászon mögött zajlanak, inkább sejtethetően, mint láthatóan, miközben a felolvasott korabeli szövegekből lassan kirajzolódik a szituáció: az 1919-20-as években, az antiszemita terrorhullám idején két újságíró nyilatkozatot kért Löw Immánuelről az atrocitásokkal kapcsolatban, Löw szavait azonban cikkükben eltorzították, és emiatt a rabbi zsidóellenes hisztéria közepette börtönbüntetésre ítélték. A fogság idején írta meg többek között az ószövetségi növényneveket rendszerező *Die Flora der Juden* című alapművét.

Az archív anyagokat felolvasó hangok a legkülönbözőbb irányokból jönnek, a zseniálisan tervezett világítás nem teszi lehetővé, hogy megállapítsuk, hányan vannak és mekkora térben helyezkednek el. A *Fekete Doboz* felmérhetetlen belsejében átéljük a félelmet, a szorongást, a kiszolgáltatottságot az ismeretlenből váratlanul ránk törő irracionális erővel szemben. A félelem és a bezártság pszichikai térképzetében fokozatosan átalakul a gondolkodás, a meditáció, az imagináció és az alkotás bensőségességének térképzetébe azáltal, hogy a rabbi templomi beszédeinek metaforái testet öltenek, kiválnak a fekete háttérből.

Talán ebben a minimalista produkcióban, mely ugyanakkor a szó szoros és átvitt értelmében is magába sűríti többek között a színpadi terek kiképezésével, a bábjátékok, árnyjátékok, a performanszok és a mozgásszínházak jelképezésével, a fényeffektusok létrehozásával, az installáció-készítéssel kapcsolatos megannyi technikát és alkotói tapasztalatot, talán éppen ebben a „legartopédabb”, a szegénységgel és perifériális helyzettel legélesebben küzdő/játszó, immár a saját kellékeit is elhagyó, a Lomtár fázisán is túl lévő, végsőkéig redukált előadásban sikerült Perovics Zoltánnak a legközelebb jutnia annak a spirituális minőségnek a megérintéséhez, melyet egész színházi pályafutása során kutatott. Azáltal, hogy a napi politikai aktualizálásokat mellőzve a történelmi-életrajzi szituáción túl nagy teret szentel előadá-

sában a rabbi költői szépségű írásainak, egy különleges személyiség és egy kivételes elme tágasságába vezet a nézőt. Ahogy az emlékezet megcsomózott fehér zsebkendője átváltozik a szemünk láttára a Tanítás Angyalává, majd pedig égbe tartó romolhatatlan bárkává lesz, mely mintha Mahler szimfóniájának hullámain lebegne már-már anyagtalannul a felsőbb régiókba a közönség néma áhítatótól követve, úgy megy át a maga metamorfózisain a fekete tér is: a börtön falai „spiritualizálódnak”, feloldódnak, s lábunk alatt nem a föld nyílik meg, hanem a hit szakadéka egyetlen parányi fényponttal a horizont fölött.



METANOIA ARTOPÉDIA (SZEGED): TIZENHÁROM HÓNAP (HÁZI ŐRIZETBEN) *Tóth Balázs Zoltán*

Mindezt lágyan, szelíd öniróniával öleli körbe a keretjáték, a kis WC-papír zászló föl- és levonása, a rendező által alakított konferanszié avagy agent spirituel kommentárjai az előadáshoz, a közönség segítségének kérése a hiányos technikai feltételek miatt, és végül a nézők megajándékozása/megszórása fehér vászonból tépdesett és megcsomózott kis emlékeztetőkkel, melyeket azonban vissza is dobhatnak, ha úgy tartja kedvük.

Azt nem tudhatom, merre vezet a Metanoia útja, de azt láttam, hogy július 24-én milyen lélegzetelállító eleganciával balanszíroztak a Van és a Nincs között.

Szerkesztette és írta: *Perovics Zoltán, Lengyel Zoltán*

Közreműködők: *Farkas Tamás, Jovánovics József, Kovács Gábor Péter, Kovács Vecsei Sára, Lengyel Nóra, Lengyel Zoltán, Manga Dániel, Perovics Zoltán*

Ruhák: *Bánki Róza*

Levéltári kutatás: *Turi Tímea*

Konzultáns: *Schwimmer Péter és Weiner Sennyei Tibor*

A hangfelvételeken közreműködött: *Czene Csaba, G. Erdélyi Hermina, Nádasi László, Szabó Domokos, dr. Balogh Iván, Keller György, Kocsik András, Kovács Anna Anita, Orcsik Roland, Tóth Balázs Zoltán, Turi Tímea, Weiner Sennyei Tibor, Szőke Szabolcs, Tóth Evelin*  
A hangfelvételeket *Hunyadi Zsolt* és *Schwimmer Péter* készítette.

\*

Míg az eddigi előadások értelmezését minden különbözőségük ellenére kényelmesen föl lehet fűzni a társadalmi és kulturális emlékezet oly aktuális problémáinak fonalára, a Thealter záró eseménye, a Béres Márta One Girl Show merőben más kérdéseket feszeget. Urbán András rendezései engem rendszerint kibillentenek, első reakcióként gyakran ellenkezést váltanak ki belőlem, és nagy munkába kerül integrálni az élményt. Most is így történt. Először is föltűnt, hogy az előadás címe, a „one girl show” nem fedí a valóságot, hiszen nem egyszemélyes színházról van szó, mint a női identitást is kutató, újraalkotó avantgárd performanszok nagyasszonyainál, Ladik Katalinnál vagy Marina Abramović-nál, akik saját maguk rendezték önreflexív előadásait. Ezt a produkciót viszont Urbán András rendezte, egy férfi! – hogy a zavar még nagyobb legyen. Végig nem hagy nyugodni a kérdés: mennyiben lenne más az előadás, ha Béres Márta teljesen szabadon maga állította volna színpadra? Mi lehet a viszony egy ilyen esetben a rendező és a színész között? És hogyan alakul a fikció és az életrajzi anyag egymáshoz való viszonya? A színpadon álló Színésznő, nevezzük az egyszerűség kedvéért Béres Mártának, az előadás első részében vörös miniruhában ingerli, provokálja, pukasztja, kifigurázza, zavarba hozza, megnevetteti a közönségét, miközben felvonultatja a színésznőkkel, különösen az ún. „jó nőkkkel” kapcsolatos kliséket, sztereotípiákat, megjeleníti a média és a politika csábításának ellenállni nem tudó, a csapdába besétáló pályatársakat, a hisztérikát, a buta libát, a vágy titokzatos vagy kevésbé titokzatos tárgyát stb. Majd pedig elkezd felmondani élettörténetét, melynek tényei részben valószínűleg megfeleltethetők a valós tényeknek, igaz, a történetmondás hamarosan megint fikcióba, a jövő két lehetséges, egy pozitív és egy negatív irányának, végkifejletének szellemes és szórakoztató felvázolásába torkollik. Az előadásnak a nézőt lelkileg talán leginkább próbára tevő jelenetsora, amikor a színésznő felidézi/eljuttatja apja halálát, majd pedig beszélget, táncot lejt egy csontvázal, mint az apa földi maradványával, akár Hamlet, viaskodik apja szellemével, azzal a különbséggel, hogy Hamlet nem csinál ebből groteszk, abszurd humort is egyúttal. Itt lehet igazán érezni, hogy a test lecsupaszítását miért sokkal könnyebb elviselni, mint a lélek meztelenségét. Bár a Színésznő többször dörgöli a nézők orra alá, mi mindent meg nem tesz azért, hogy fizikai és szellemi teljesítőképességét maximálisan a közönség szolgálatába tudja állítani, amikor a néző szembesül vele, hogy ez milyen mértékig így van, elbizonytalanodik, hogy tényleg akarja-e mindezt látni, igényli-e ezt az áldozatot egy embertársa részéről. Azt gondoltam az előadás után, a rendező túlságosan könyörtelen a színésszel, és mint egy fordított Pygmalion, az élő nőből csinál műalkotást saját képére és hasonlatosságára. Ez nem One Girl Show, hanem Urbán András Béres Mártája, az a teremtmény, akivé a fiatal színésznő Urbán színházában vált. Azt gondoltam, én fellázadnék egy ilyen despotikus rendező ellen (igaz, vannak utalások a monodrámában kettejük konfliktusaira is), és még jobban csodálni kezdtém a színésznőt, aki rendelkezik az intelligenciának és az alázatnak azzal a fokával, amely képessé teszi rá, hogy az önarcképeként játssza el azt a portrét, melyet őbelőle, az ő történeteit, idegrendszerét és testét kisajátítva egy másik személy, a rendező alkot. Azt gondoltam, hogy míg a Színésznő szakmai repertoárjában, az átalakulás képességében odáig is elmege,



hogy végül férfivá avagy a színház nem nélküli gépezetévé váljék (metronóm ütemére férfiruhában táncol), a Rendező takarásban marad, és nem járja végig a Másikká alakulásnak ezt a küzdelmes útját. Legalábbis ez az út nem jelenik meg olyan manifeszt módon, mint a Színesznő sokféle útja.



URBÁN ANDRÁS TÁRSULATA (SZERBIA): BÉRES MÁRTA ONE GIRL SHOW THEALTER U21 fesztivál

Urbán Béres Mártája sokban hasonlít a Montažstroj kemény, fegyelmezt, kötelékben is mozogni képes, időnként agresszív színész-katonáihoz. Egy kemény és agresszív világ szülöttei, gondolhatnánk, akiknek túl kell tudniuk üvölni a káoszt. De valami másról is szó van, hogy miről, azt akkor értettem meg, mikor újraolvastam Urbán András Orcsik Rolandnak adott interjúját 2004-ből – ekkor Béres Márta még nem is volt a társulat tagja, 2006-ban lépett be. Urbán a következőket mondja a színészekkel kapcsolatos elképzeléseiről: „... a színész NYERSANYAG is. Ezt nem kell félreérteni! ...Bármilyen fájdalmas is ez kimondva a színész számára. Néha hazudni kell, hogy ne ezt gondolja, de erről van szó. Tehát mint egy objektum, amelyik jelen van az adott környezetben. Mindig elidegenítve. ...Annak ellenére, hogy többször említettem már, a színész teste objektum, mindig is keresem azokat a színészeket, akik kreatívan és nagyon tisztán képesek részt venni a munkában. Az is alapvető fontosságú, hogy *maximális alázattal tudjon önmagáról teljes mértékben lemondani, még ha ezt nem is várja el tőle senki. (...)* Olyan színészekre volna szükségem, akik mint robotok végig tudják hajtani az egészet, és azt is kontrollálni tudják, hogy más érzelmek ne kerüljenek előtérbe.” (kiemelés tőlem M. Gy.)

