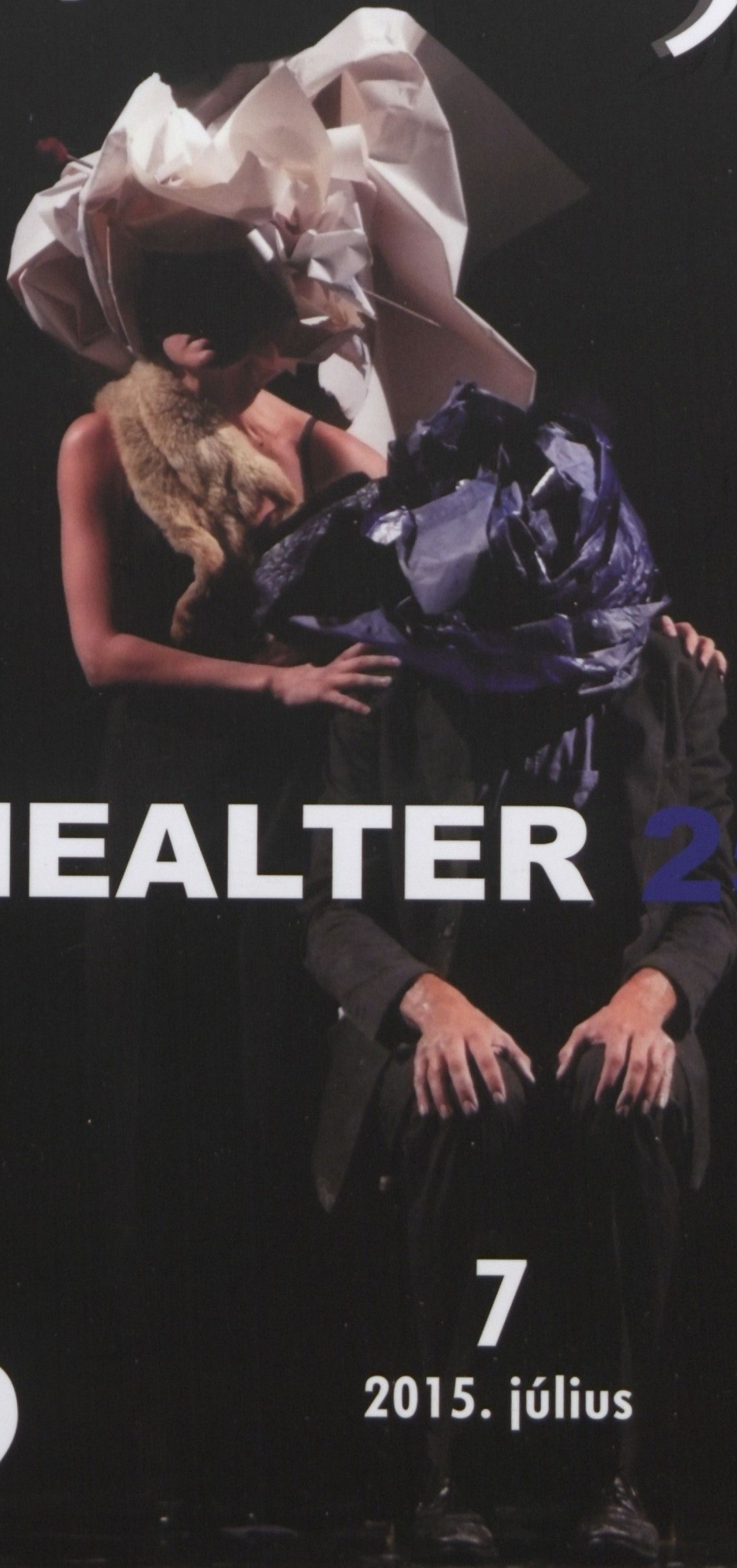


tiszatáj

69. ÉVFOLYAM

54612
82185 Ft 756

”



THEALTER 25

7

2015. július

”

tiszatáj

IRODALMI FOLYÓIRAT

Megjelenteti a Tiszatáj Alapítvány Kuratóriuma
a Csongrád Megyei Önkormányzat,
Szeged Megyei Jogú Város Önkormányzata,



a Magyar Nemzeti Bank és a Nemzeti Kulturális Alap
támogatásával.

HÁSZ RÓBERT főszerkesztő
ANNUS GÁBOR, ORCSIK ROLAND, TÓTH ÁKOS szerkesztők
DOMÁNYHÁZI EDIT korrektor
SZÉKELY ANNA szerkesztőségi titkár

Felelős kiadó: Tiszatáj Alapítvány
Szedés, tördelés: Tiszatáj Alapítvány
A lapot nyomja: E-press Nyomdaipari Kft.
Szeged, Kossuth Lajos sgt. 72/B
Felelős vezető: Engi Gábor

Internet: www.tiszataj.hu e-mail: tiszataj@tiszataj.hu

Online változat: tiszatajonline.hu

Szerkesztőség: 6741 Szeged, Rákóczi tér 1. Tel. és fax: (62) 421-549.
Levél cím: 6701 Szeged, Pf. 149.

Terjeszti: Lapker (Magyar Lapterjesztő Rt.)
Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletága 1008. Budapest, Orczy tér 1.
Előfizethető valamennyi postán, kézbesítőknél,
e-mailen: hirlapelofizetes@posta.hu, faxon: 303-3440
További információ: 06 80/444-444
Egyes szám ára: 600 forint.
Előfizetési díj: negyedévre 1500, fél évre 3000, egész évre 6000 forint.

ISSN 0133 1167

Tartalom

LXIX. évfolyam, 7. szám / 2015. július

DARVASI LÁSZLÓ	Taligás megérkezik Szegedre (1728 kora nyarán, szárazság)	3
MARNO JÁNOS	Vasderes; Még valami az ezüstről; Vallástörténet; Kenyérharc; A félelem virágkora; Lábadozás	16
KÁNTOR ZSOLT	A kert és a park	21
PATAK MÁRTA	Mintha valami	22
VILLÁNYI LÁSZLÓ	Alliteráció; Sors	27
LANCZKOR GÁBOR	Kőrisek; Átmosom magam; Balatonhenye/Sitges; Sav	28
SOMOSKŐI BEÁTA	Egy sellőről; Estére a vihar	30
SCHREINER DÉNES	Májusi örvény, virágillat	34
KÜRTI LÁSZLÓ	oidipusz királyságom	39
MURÁNYI ZITA	terpesz	40
TOROCZKAY ANDRÁS	Szomorú Alien	41
THEALTER 25		
JÁSZAY TAMÁS	Kockázatok és mellékhatások (Szerkesztői előszó a THEALTER-blokkhoz)	42
IBOS ÉVA	A THEALTER nélkül Szeged egy másik város lenne (Interjú Balog Józseffel, Fábián Zsolttal és Martinkovics Katalinnal)	44
EUGENIO BARBA	Lépcső a folyóparton (Demcsák Katalin fordítása)	50
SCHULLER GABRIELLA	Halász Péter a THEALTER-en	62
DARIDA VERONIKA	Menthetetlen túlélők (A Hólyagcirkusz eltűnéséről)	67

IBOS ÉVA	Gondolkodó művészetet csinálni (Interjú Baráth Ferenc grafikussal)	71
MIRA TODOROVA	Ivo Dimcsev összetett egyénisége (Csizmadia Rita fordítása)	74
KÉRCHY VERA	Temetetlen testek a kortárs tánc színpadán (Gergye Krisztián <i>Melankólia</i> című előadásáról)	77
ERDÉLY PEROVICS ANDREA	Artopéd-ars poetica. Művészetellenes, anti-művészetellenes Művészet (Gondolatok Perovics Zoltán <i>Artopéd balansz</i> című meditációs objektuma kapcsán)	82
BLAŽ LUKAN	A néző eltörlése. Bejegyzési kísérlet (Orcsik Roland fordítása)	86
TIJANA DELIĆ	A színház a valóság költészete. Interjú Urbán András-sal (Lenkes László fordítása)	95
JÁSZAY TAMÁS	A test hamarabb barátkozik (Interjú Horváth Csaba rendezővel)	106
PÁDÁR ZSOLT	Plebejusok (Politikai színház a szentesi drámatagozaton)	112
MIKLÓS MELÁNIA	Két szék között a padon, avagy Friss, Fiatalos és Faszta (?) (A k2 Színház első évadáról)	117
KOVÁCS FLÓRA	Határ? Küszöb? (A performansz határain)	124
OROSZLÁN ANIKÓ	Pintér és a könyv (Pintér Béla: Drámák)	127
KÉRCHY VERA	Szervusz, Jeles! (Darida Veronika: Jeles András és a katasztrófa színháza)	130
ILLUSZTRÁCIÓK	Fotók a THEALTER 25 évéből. A címlapon <i>Rózsák</i> , Kosztolányi Dezső Színház, Szabadka, 2014, rendező: Urbán András, fotó: Révész Róbert	

A 25 éves Thealterről szóló összeállításunk vendégszerkesztője *Jászay Tamás* volt.

DARVASI LÁSZLÓ

Taligás megérkezik Szegedre

1728 KORA NYARÁN, SZÁRAZSÁG

(regényrészlet)

Órák óta haladunk pihenés nélkül, recseg a taligám, néha nagyokat zökken a kereke. Ez most szokatlanul hepehupás vidék. Táncol a homok, táncoltatja a szél, zörögnek a nagyra nőtt kórók. Hogy remeg előttünk a sík, remeg és fordítja magát. S akkor egyszerre csak egy vers kezd szólni bennem, mint valami kicsiny kápolna rekedt harangja. Nem vagyok képes ezt a verset elmondani, csak azt tudom, hogy Örökség a címe, és hogy egy itt élt költő írja és mondja majd. Majd valamikor. Sokára. Ezen a tájékon dúdolja el, hogy az ég megrágott koponya, és a szemüregből rossz napok és rossz holdak bámulnak. Koponyából néz ránk az idő, nem számol. Mi meg élünk alatta, e koponyaég alatt, s tán néha eszünkbe jut, hogy ez az elrohadt isten koponyája. Na, azt hiszem, ezért elevenen nyúznának meg.

Félek.

De nem ezért félek.

Lepke száll a kézfejemre, billeg a szárnya, tudom, mindjárt tovalebber, és az olyan, mintha meghalna valami bennem, ettől félek. Egyszer Paulinának.

Csönd, és kuss, Barbara.

Félek.

+

Egy nap szavalok a pusztának.

Barbara kuncog. Nem hallja senki, te ostoba. Nem hallom én se, nem hallja Taligás, nem hallja a föld, az ég, a szép, a nap.

Akkor jó, mondom.

Mi a jó?

Hogy senki se hallja.

Akkor biztosan jól szavaltam, te kis buta.

Indulunk tovább.

Most nem félek.

+

Végig a Szegedre tartó úton megfigyelhettem a hulladéknak azt a fajtáját, mit csak egyetlen emberi csoportosulás képes maga után hagyni, a méla karavánokban,

fürtökben vándorló. A száműzött, a menekülő, az elvándorló. Tarka rongyok és elrugdalt tűzrakások, szétszórt állati ürülék, pányvák és kötelek, kopasztás nyoma, birkaölés nyoma, letaposott fű, vérfoltokkal tarkított föld jelzi, hogy az út, bár most fehérbe vakul, korántsem mindig a kietlenség színtere. Újabban főleg szerbek taposnak rajta. Vonulnak fölfelé, a csábító, a reményt adó északi tájékok felé. Egy bokor tövében szentképre lelek, kicsi, festett ikon, rajta a Kisdedet ölelő Szentanya. A festék porlik róla, repedezett a fája, hányszor csókolták, és hogy hullhatott ki a rongyok közül. Valaki most tapogatja magát halálra váltan. Keresi ezt. Nem találja. Ámen. Én viszont találok babákat, fakatonákat, fából faragott lovasokat és kocsikat, csak mert a gyerekember óvatlanabb, könnyebben felejt és hagy el bármit. Találok használhatatlan edényeket, csorba késeket. És rálelek hirtelenjében emelt földpúpokra is. Hány az olyan lélek, aki nem érheti meg a vándorlás végét. Sok kis dadogó Mózes. De olyan keresztet többé nem találok, mint amin a lyukas zsák beszélt nekem a kegyelemről.

+

Éjjelente bámulom a csillagos égboltot, azon tűnődöm, hány és hány világ pislákol odafönt. Hány ember látta ugyanazt, mint én, hánynak fáj ugyanúgy, hány gondolt ugyanarra, hány mondott hasonló igeneket és nemeket, és mégis mindahányan mennyire különlegesnek hisszük magunkat.

Ne vihogj, ne bugyborékolj olyan gúnyosan, Barbara!

De ő csak nevetgél rajtam, a közhelyeimen.

Ez a különlegesség ára, Taligás?!

Hallgatok, nem válaszolok. Csak néha az almaarcúra pillantok. Ne mondja, hogy ő nem gondolja magát különlegesnek, ismerem régen a rártartóságát és a nagyképűségét. Úgy ragyog az éjszaka, mintha ékszereket szórtak volna egy hatalmas, fekete vászonra. Milyen furcsa, hogy ebben a ragyogásban nincsen igazi ígéret, nincsen csábítás, csak az van benne, az az üzenet, hogy olyan kicsi vagy, hogy szinte nem is vagy. Az éjszakai égbolt semmit nem mond nekem. Nincsen szava hozzám. Elgörbül a feketében egy fényes csík, csillag halt meg. Ez se mond semmit. Vérszívók nincsenek. Víz nekik is kell, de hát dül a szárazság. Elette őket a hőség. Csak a tücskök ciripelik az ősi éneküket, a mindig ugyanazt a dallamot. A dögevők is kushadnak, talán érzik, hogy nem félek tőlük. Az éjszakai ég meg forog lassan, elfordul az izzadságban ázó homlok fölött. A csillag, ami kiesett onnan. Hova lehet hullni az égből. Kétlem, hogy a Földre. Kétlem, hogy épp ide. Nincsen itt semmi olyan, amiért érdemes lenne. Még ha különlegesek is vagyunk.

És ha a versbe hullt bele, Taligás?, kérdi most Barbara.

Fölveszem az üvegét, forgatom, ringatom.

Ez gyönyörű kérdés volt, Barbarám.

Gyönyörű volt.

Félsz?

Hát persze, félek.

+

Egy nap átgondolom, mi. Megtapogatom a levelet. Még nem bonthatom föl. Még nem nyithatom meg. Szagolgom, mintha az illata elárulna bármit is. De csak a pecsét enyvét érzem. Jó levél. Komoly levél. Még mindig meg-megreccsen a papíros, ahogy forgatom az ujjaim között. Ugyan miért nem láthatja még a tekintet. Mi tiltja nekem, hogy ellenére tegyek Wolzbein határozott, egyszersmind fenyegető kívánságának. Miért ijedjek meg?! Wolzbein okozott már kellemetlen meglepetést nekem. És talán én is jártam már el bizonyos problémákban, amik neki okoztak meglepetést. Tanulmányozom, mire kell felkészülni. Egy bizonyos Róth nevű püspöki titkár vár Szegeden. Július, a gyertyás és a lánya, ott lesznek Szegeden. És egy hely, ahol valami mindig történik. Paulinára gondolok. Félek.

+

Egy Kistelek nevű, meglehetősen kietlen, de néhány kicsiny házzal, sövénnel, vadrózsával és búzavirággal kerített kerttel, egy-két óllal és akollal, és valamiféle templomnak nevezett épülettel is bíró helyhez érkezünk. Felhő nem habozza az eget, milyen hangosak a dongók, a darazsak. Kissé csodálkozom, hogy itt már épült postaállomás. A sárból és kővekből eszkábált ház előtt, ami persze inkább lenne rozoga házikó, szomjas virágok kókadoznak. Elhasalt kutya szoptat kölyköket. A postamester pipázik, egyre többen szívják a dohányt manapság, ezt Wolzbein mondta nekem egyszer, és magam is tapasztaltam. A postamester mezítláb, madzaggal erősített gatyadrágban lépked elénk, az egyik élénkebb, vele tartó korcsot odébb rúgja. Kerek képű, víg embernek látszik. Hosszan méreget bennünket, loboncos, göndör haját túrja önfeledten, a taligát sandítja.

Aztán mi dolguk errefelé?

Csak annyi, hogy átmenjünk itt, mondom, leeresztem a taligát. Megcsúszik a tejetén egy viharvert Iliász.

És ha áthaladnak, hová tartanak?

Csak azt ne mondja, hogy nincs elképzelése, postamester úr.

Persze, bólogat hevesen, persze, Szegedre visz az útjuk. És oda kereskedni mennek?, kérdi a talicskára sandítva.

Július bólint.

Messze még a város?, kérdem.

Lehetne közelebb, de messzebb is.

De se közelebb, se messzebb nincsen, mondom.

Ha egy napig lépeget a porban, akkor odaér, mondja. De már közeleg az est, pillant föl. Akkor meg minek mennénk. Veszélyes, haszontalan is. Ő nem beszél?, és Júliusra mutat.

Nem beszél, mondom. És nem is hall.

Érteni ért?

Mindent megért, mondom, és Júliusra vigyorgok. A postamester bólint, de azért olyan a nézése, mint aki nem egészen hisz nekem. Aztán szalmát vet nekünk a mellékhelységben. Kis karám, nyitva az oldala. Szomszédaink lesznek bóbiskoló tyúkok, lassan elalvó kacsák, egy-két liba. A postamester kiáll a háza elé, a naplemente mélyülő vörösében, az Esthajnalcsillag pislákolásában gyönyörködik, mintha nem látta volna eleget, társulok hozzá. Július talált egy tojást, azt nézegeti. Biztosan megtöri a homlokán, és kiszívja. Asszony jön ki a házból, szép, csontos teremtés. Gyereksivítást hallani. Az asszony bort hozott nekünk, átnyújtja az üveget. Rongyba csomagolt kenyeret hajt ki. Van mellette szárított hús is.

Ez meg mi?, mutat a postamester a köpenyemből kandikáló üvegre.

Barbarának hívják. Velem tart.

Fújja a füstöt, nem akar csodálkozni. Iszunk. Hol ő hús a flaskából, hol én fesztetem meg a tarkóm.

Neki nem kell?, mutat Július felé, aki utánunk jött, s leült egy fa tövében.

Odaviszem az üveget Júliushoz, meghúzza. Köhög. Iszunk, mint régi ismerősök.

Hogy a bor lassan hatni kezd, a postamester elmondja, tudott az érkezésünkről, mert beavatták. Nocsak. Lovasok kavarták meg a port az állomás előtt néhány pirkaddattal ezelőtt, számosan voltak, de hogy hányan, azt ő nem számolta, minek firtatni az olyan mennyiséget, amihez az embernek nincs köze. Meg hogy mihez sok a sok, és mihez kevés a kevés. Olyan átlagos lovasok voltak különben, izzadtak, elgyötörtek voltak, ennyit elmondhat, arcukat szürke álarccal takarta az erőltetett utazás mocska, nem mondtak se igent, se nemet, nem parancsoltak és nem kértek. Mindent, vizet, kenyeret, abrakot, adott ő magától. A feleségét, nahát, azt jól megnézték. Tyúkot vágott nekik az asszony, azok meg szinte körbeülték, nézték, hogy szalad bele a vér a lábomba, hogy tépkedi a tollat aztán, és hogy pöttyös lett az arca. Ő meg annyit tudott tenni, hogy farkast kiáltott. Toportyánt, és nem hiába, mert a kutyák is ugattak, a lovak is nyugtalankodtak. A lovasok aztán visszajöttek a bozótosból. Annyit mondtak mégis, hogy erre kerül majd egy kocsi, két furcsa utassal, azokat tartsa jóval. De hát ez, int a taligám felé, semmiképpen sem hasonlít a kocsira, ha csak nem abban, hogy van kereke, a ló meg, és pajkosan arcomba pillantott, tán magam lennék. Kérdezte aztán ezeket a lovasokat, hogy kiféle, miféle lehet a hamarosan érkező utas, esetleg olyan ember, aki rosszban sántikál, akinek a szándékai sandák, árulásra, hűtlenségre készül, s arra biztatna másokat is, de azok már erre nem feleltek.

Viszont látja rajtam, rosszban nem sántikálok. Aki taligát tol, ilyen hosszú úton, lopni nem készül. Bár, meg kell hagyni, kísérőim igencsak furcsa szerzetek.

Megállapítom, hogy van beszélőkéje az én postamesteremnek.

Kíváncsi, mit viszek?

Nem kíváncsi, de azért elmondhatom neki.

Szavakat viszek.

Aha, bólint, mintha értené, és kortyol a rossz borából.

És minek a szavakat cipelni, ha szállnak azok maguktól is?

Ha a szavak papírosra kerülnek, a könyv kalodája mutogatja őket, nehezebb nekik. Akkor nem szállnak. Viszont vinni kell őket. A szónak, ha lejegyzik, súlya lesz, postamester úr. Maga ne tudná?

A szónak lehet súlya, ellenkezik, ha csak a fülbe súgják, akkor is.

Lehet. De az nem olyan súly. Az én szavaimnak másféle súlya van.

És miféle.

Olyan nehézkes ez, mondom, ami nem mérhető mérleggel, mázsával, egyéb mérő alkalmatosságokkal.

Agyonnyomja az embert, és eltemeti?

Igen, mondom.

Nyelve alá teszi, mint egy kavicsot, és nem szólhat többé?

Úgy valahogy, mondom.

Kimondja, és soha többé nem lesz se nyugta, se éjjele, se szelíd nappala?!

Előfordulhat, mondom.

Sírgödre lesz az embernek a szó?

Az is lehetséges, mondom.

Hogy ő, jegyzi meg végül ez a világvégi, mezítlábas, kócos hajós postás, ő is mennyit szokott beszélni. Mindenféle szavak táncolnak neki, mint a lidércek, a tündérek, a strigák, a szellemképek. De igazán, higgyem csak ezt el. Hát nem olyan, mintha emberhez beszélne, fülekhez, hallgatóságához. Szokott beszélni, fűhöz, fához, az éjszakához. Azt szereti különben a legjobban. Belekiabálni, belebeszélni az olyan sötétségbe, ami mindjárt körbevesz bennünket, mondani, hogy jó, vagy hogy nem jó. Kérni tőle. Kér apróságokat, csendülést, hullócsillagot, kuvikhangot, tücsök-ciripelést, állat mocorgását, mi olyan tényleg, mintha egy szív vackolna el. Egyszer megrepedt fölötte az éjszakai ég. Abba is belekiáltott. Átkiáltott a repedésen túlra, és valaki hallotta azt. És tudja, hogy a szavai, mint az a sok fény, szállnak valahová. Száll valahová most is az ő kiáltása. És lehet, hogy akkor hallja újra, ha éppen meghal. Így fog magával találkozni. Így. Szép lesz.

A végén már nem is tudtam, ő fecsegi vagy én dicsekedem ezeket.

Így rúgunk be ketten, a kisteleki postás és a senkiése Taligás, ilyen handabandázások és böffentések közepette, de azt hiszem, mégis az volt a legfontosabb, amit aztán reggel tesz.

Odajön hozzám, kócosan, karikás szemekkel, mezítláb böködi az oldalam. Könyöklök, még velem a kábaság. Nagy nehezem kitörlöm a szememet, a nyelvem tapló. Víz kell inni. A postamesternek valami nagy fekete van a kezében.

Ezt meg itt hagyták magának, ember.

Nekem?

Most már látom, könyvet tart.

Szentírás, mondja.

Hogyne látnám, mondom.

Nem is az, hogy Szentírás, mert nyilván sokat, sokfélét és sokhelyütt forgattam már ilyet, a foglalkozásomnál fogva naponta a kezem ügyébe kerülnek efféle könyvek, de ez, neki így mondták, minden eddigi Szentírásomon túl tesz majd, ez fontos lesz nekem, ezt őrizni fogom.

Meg gondolom, hogy mennyi igazsága van.

Számtalan Szentírást adtam és vettem, és mindig, valami különleges, egyszerre nyugtalanító, mégis jól eső érzés fogott el, hogy pénzt számolgotok értük, vagy pénzt várok értük, hogy megpördül miattuk, és sokáig táncol a krajcár a kocsmasztalon. Volt már nekem dolgom nürnbergi Bibliával a Koberger nyomdából, minek iniciáléi vörös és fekete nyomásúak voltak, házaltam már antwerpeni négy nyelvű Szent írássokkal, meg mindenféle protestáns és katolikus fordításokkal, egy cseh Bibliával, és amire a leginkább büszke voltam, egy olyan Újszövetséggel, amit Várad Bibliának neveznek, és a töröktől ostromolt várat hagyhatta el a gyűjtemény, a béke értéke gyanánt, mert a törökök engedték a félig kész Bibliák kiszállítását, amik aztán el is készültek valahol, már nem tudom, hol, és aztán az egyik a kezem ügyébe került.

A kisteleki postásmester a Bibliát átadja, nem néz a szemembe. Eloldalog, majd hallom, vizel.

A könyv bécsi nyomat. Latin nyelvű. Vaskos, nehéz. És ragad. Mert véres Mózes könyve, Jób könyve, Jeremiás könyve, véresek és összeragadnak Pál levelei.

A postamester eddigre visszalépett.

Azt mondták, akik ideadták, mondja, hogy maga ezt a vért, Taligás, ismeri. Tudja maga ezt a vért.

Én meg csak állok, és csaknem elejtem a könyvet.

Hirtelen megértem, hogy Paulina vérével üzengetnek nekem.

+

Az pedig már Szeged határában történik, hogy a fölmagzó gaz és a bokrok közül fehéren lobban rám egy vékony kis sikoly, ami nyomban integető kendővé lesz. Megállok, érintem Július karját. Nem szól, nem pillant rám, bámul előre a bokrok közé. Barbarára mutatok, vigyázzon rá, a kezébe adom a tégelyt. Belecsörtetek a gaz közé, recseg és ropog a száraz fű, belém akaszkodik a tavalyi bogáncs. Nem kell sokáig keresgetnem. Egy kiszáradt horpadást átugorva máris asszonyra lelek, a néember kicsiny tisztás közepén guggol, földre terülő szoknyája takarja alfelét. Fehér ingjének lobbanását láttam meg az útról. Nincsen egyedül. Hallom, valaki sietve rejti magát a bozótosba, s most szívdobogva, moccanás nélkül leselkedik. Közelebb lépek. Az asszony nyögdéssel, keserveseket sóhajt, szeme kifordulva, nincs látása, illetve ha van, az olyan, mint egy fehér csontgomb, mit gombolni feledtek mégis. Első gondolatom, hogy ürít. Hogy itt, talán madártojások, gazmagok, gyógyító füvek kutakodása közben támadt rá a szükség. Aztán meglátom a rongyokat mellette, a véres, elgörbülő ágat, aminek a hegye fehéren világít. Füvek szóródtak el körülötte, borsikafű, meg talán boróka. Na, hiszen. Tudom, miféle alkalmakkor használják az efféle gazokat. Az asszonyt fölrángatom, az útra kihúzom, a maradék vizünket lötytyintem az arcába, amin fekete

keléseket hagyott maga után a pestis, ami a Rákóczi-féle fölkelés után zabált végig az országban. Észhez tér, kábán pislog, a taligáig lökdösöm. Barbarának, látom, nagyon nem tetszik a dolog. De mintha a sors segítene ki, szekér tűnik föl mögöttünk, a városba tart ő is. Integetek neki. A sovány lovak maguktól állnak meg. Kérdezem a bakon gubbasztó embert, ismeri-e Bertalan barátot.

Nem volt még velem szerencsém, uram, szól, közben elpillant az arcom mellett. Feszült meglehetősen. Nyugodt szavakkal elmondom neki, merre találja, mutogatók, mintha már bent járnánk a városban. A várnál, hogy szembe ér vele, majd jobbra fordul, rá a palánk legnagyobb utcájára, ott végigzöröghet az apró házak között, meglátja előbb a Mária-kápolnát, aztán a Püspöki titkárság házát, kicsit fentebb a Tisza mellé emelt ispotály épületét, de ő csak haladjon tovább délnek. Ott már javában épül, javíttatik az alsóvárosiak temploma. Ami köztudomásúlag a ferences barátoké. Keresse Bertalan barátot, neki, adja át a beteg asszonyt. Én meg látom, hogy Július leguggolt hozzá, a magzatát veszejteni akaró nőhöz, és közlelő bámul az arcába. A kocsis kelleetlenkedni kezd, ő nem viszi sehova a némbert. Ő ugyan nem. Ha a jóisten kéré, akkor sem.

Biztosítom, hogy nem a jóisten kéri, és kuncogni kezd valami bennem. Keresem a pénzes zacskómat. Megzörgetem.

Neki aztán semmi dolga az effajta nőszeméllyel. Még én is megégetem magam az ilyen szarság miatt, dörmögi, és persze igaza van. De persze nem engem félt. Hanem csak magát. Ebben is igaza van. A zacskó aranyforintot a kezébe nyomom. Nem tudom, elég lesz-e. Pislog Júliusra, aki föláll a nő mellől, s közelebb lép hozzá. Nem is tudtam, hogy képes fenyegető lenni. Pedig nem tesz semmi különöset. Csak a hallgatása mélyéből old ki valami kékebbnél kéket. Összeszorított szája megfeszül. A kocsis a nőhöz botorkál, mormog közben, mint aki imát mond, feleslegeset, a félelem diktálta szavakat. Nézegeti. Julius velem tart, a test alá nyúl, és könnyedén a kocsihoz viszi. Majd beemeli a testet a kocsiderékba. A kocsis bólint, a földet rugdossa, még mindig jár a szája. Elfordul, csettint a lovaknak, azok fölkapják a fejüket. A bakra kapaszkodik. Türelmesen várom, míg elindulnak. Majdnem elnevetem magam, hogy Július integet.

Csak aztán megyek vissza a bozótoshoz. Zörögve táncolnak a fölmagzott füvek, száraz, és karcsú, dicsekvő menyasszonyok. Tudom, figyel onnan valaki, lucskos tenyérrel nyugtatja a szíve dobogását.

Találkozunk még, nézek bele gaz vadonjába. Választ nem várok.

+

A város kapuja fölrémlik az első kanyar után. Valaha tó, elterülő, sok vízi szárnynak, halnak, embernek otthont, életet adó víz hullámzott erre. Most meg mocsaras terület bőfög az ég felé. Tétova, szédelő gólyák és darumadarak gubbasztanak a repedt földeken. A gyíktetemetek, békadögöket papírlappá aszalta a nap.

Aztán megállunk, huppan a taliga.

Július a fejét vakarja.

Olyan érdekes, de ha emberi tetemet látok, mindig lesz bennem egy igen, fölhangzik, vagy inkább csak halkán, óvatosan kimondattatik bennem, hogy jó, ennek így kellett lennie, és amit eddig féltem, amitől eddigelé rettegtem, az most úgy mutatja meg magát, hogy abban szokatlan nincsen, mert ez az élet rendje, hogy végül idejut minden, lélek, hús, érzés, gondolat, és én is idejutok, ez lesz.

A faszt, Barbara, mondom.

A kocsis az út mellé dobta a tetemet, még csak az elfödésével se bajlódott. Nyilván meghalt az asszony, míg idáig ért. Egyetlen kanyart élt még. A kis fehér mag, amiből pedig ember lett volna, valahol az út kanyarodása fölött hever a porban. Ha csak nem szétcsípte már egy vadmadár csőre. Mert itt is gyülekeznek. Vijjognak, lépdelnek egyre közelebb. Táncolnak.

Nézem őket.

Ettől nem félek.

+

Aztán a budai kapunál az őr, pedig testes, nagybajuszú német, miközben olvasni se tud, tudósi módon silabizálja a dokumentumaimat. Izzad rendesen ő is, homlok-vize rácsöpög a papírosokra. Megforgatja, fejjel lefelé is olvasná, a nap felé tartja. Aztán porszürke csizmámat, viseltes, bár nem szegényes ruházatomat fürkészi, mint apa a gyermekének megjelenését, ha a lurkó valami ünnepi eseményre áll készen.

Hamis, mint Júdás szíve!, ragyog föl aztán.

Diadalmasan zörgeti papírjaimat. Kicsit billentek a fejemen, mosolyom szánakozó.

Maga egy bizonyos Petz, nem?

Kikerekedik a szeme. Lassan céklaszínt ölt az ábrázata.

Igen, Petz vagyok, uram.

Bólintok, hogy tudom. Menvelem, s a megbízásomat igazoló papírokat, mintha sütni kezdenék, gyorsan visszaadja.

Volt már alkalmunk találkozni, uram?

Utamból vállal toloom el. Megyek, megyünk. Július szájában újra fűszál billeg. Lépdel velem a süketnéma, kék ember, mint az üres ég, és szép. Szegeden átfúj a por, sűrke függöny. Katonák járják a várost, hogy csillognak a szuronyok hegyei. Úgy látom, szerbek. Úgy látom, sok kedv nincsen bennük. Este már a fogadóban alszom, hová tartottam különben, a hordótestű Vas Milian hajbókolva fogad, mintha fényes előkelőség lennék. Miért törölgeti mindenik fogadós a kezét valami alkalmi rongyba, föl nem foghatom. Ez is ezt teszi. Ez is hajlong, mint akinek soha nem hasogatott a dereka, nem ordított benne a hexenschuss. Míg bukdácsol, míg körbevezet a birodalmán, hol élém lép, hol mögöttem marad, be nem áll a szája. Többet fecseg, mint a kisteleki postamester. Fölrünk az emeletre, nagyokat reccsen alattunk a fapadló, számolgom a fa kiáltásait.

Már nagyon vártuk, uram, hadarja Milian, tudtuk, hogy jön, illetve, hogy jönnek, és Júliusra pillant, hogy egy szépreményű este vagy egy piros homlokú hajnal hoz-

zánk vezet, és hogy mindegy a felhők száma odafönt, mindegy a tikkasztó hőség, mindegy a halak száma folyóban, a vonuló szekerek a határban, maga, uram jön. Jön! Természetesen a legkényelmesebb szobában helyezem el, ő, Vas Milián, a legjobb vendéglátó Szeged városában. Szobájának ablaka is van, és nyitható is!

Belépünk, mutatja szállásomat, ami otthonom lesz néhány napra. Ágy, asztal, két szék. A kályha helye, nyárra nyilván kivitte. Nehogy ellopja valamelyik vendég, gondolom. És valóban van a szobának ablaka. Az udvarra néz. Egy jókora trágya halomra, mit az apró, sovány oldalú, egész éjjel visító disznók táplálnak nyilván.

Ki a szomszédom?, kérdem.

Hajlong, a kezét törölgeti.

Nincsen szomszédja, uram.

Nem is lesz?

Szomszédunk bármikor lehet, mondja.

Ez mondjuk igaz, bólintok.

+

Az első reggelre riadok itt, Szegeden. Szarszag táncol, és nem állítom, hogy nem csinálja szépen. Meg fogom szokni, és jó lesz. A fogadós ételt hoz, kérdem, kávéja van-e. Megrémül, mintha a gonoszt emlegetném. Aztán, mintha bűnt hozna, fölszolgálja azt is. Mert volt neki, persze. A jó fogadósoknak mindene van. Milián nem érti, miért állok a szoba közepén, miért hallgatózom. Elég furcsa lenne, mindazonáltal kacagásra is okot adó, ha például a szomszéd szobában találtak volna szállást Guldék, Milián minden közlése ellenére. Vajon hol lehetnek. De ezt csak magamtól kérdezem. A fogadós forgatja a szemét, toporog. Jaj, Milián, ne legyen már olyan értetlen. A vendég az vendég, különösképpen szokásait illik tiszteletben tartani, az egyik táncol, a másik hallgatózik, vagy liheg bele az éjszakába, ordít, a kuvik hangjára kering az udvari trágya halom körül.

Ez itt, ez a tégelybe zárt kicsi lény, Barbara, született gnóm, illetve nem született meg, illetve minek született, ha mégis, almaarcú énekes madár. Egyik tébolyító szerelmem. Ő pedig, mutatom Júliust, egy grincigi néma fiú, kinek egészséges, imádkozós testvére vigyázza a többi bécsi gnómot.

Milián, te fogadós, sok ez neked.

De még erre a sokhoz is hozzá kell adni azokat, akik jönnek utánam, a nyomomban szaglászni, a gondolataimat és az érzéseimet dúlják, s akik adandó alkalommal gyönyörű, márványos öklükkel sújtanak rám, ép elmém figyelmét más irányba fordítják, mintha vers lennék ilyenkor, semmi egyéb, tiszta elragadtatás, a szavak nem mérhető fele.

Milián rám un, hogy emberére akadt a szószátyárságban, megy.

Hallom, hogy az alatta recsegő lépcsőknek motyog.

Bolond ez uram, milyen bolond.

Olyan habókos, mint az ég, ami nem ad nekünk vizet, Uram.

+

Estig olvasgatok, heverészek a dög melegben. Nem megyek ki a világba. Mert minek. Itt van már minden, vár rám, hozzám jön, kínálja magát. Csak nyugalom. Paulinára gondolok, a Biblia után kaparászok, széthajtogatnám az egyik Pál levelet, de úgy ragadtak össze a lapoldalak és a nyomtatott sorok, hogy olvashatatlanná lett a szöveg. Szerencsére tudom, melyik oldal az. Kiáltok, mint akit fájások sanyargatják. Rendelek két flaska bort, kenyeret, sajtot. Barbara tégelyét az asztala állítom, megtörölgetem. Július a sarkot nézegeti, hová mindjárt elvackolódik. Volt kint a városban, jó hosszán, nem tartóztattam. Én még nem mentem. Ő meg szépen visszajött, és most sóhajtozik, kék kendőket lenget odakint az est, ludakat hallani, elszálló jajkiáltásokat.

Milian hamar egyensúlyoz a megrakott fatálcával, amin nem csak sajtok és hússok, de boros palack is billeg, és nem kettő, de három. Leteszi az asztalra, Barbara mellé, és fürkészkész. Úgy fürkészkész, mint aki régtől fogva ismer.

Ki ijesztett rá?

Ki ajánlott a figyelmébe?

Én ezeken gondolkodom, hogy ő meg min, nem érdekes. Milian meghajol, dolga után siet. Nem törölte a kezét. Most nem törölte. Isznak lent valakik, katonák talán, elég hangosak. Érzem, ahogy a félelem a szívemre, mint valami párnára fekteti az arcát. Török a kecskesajtból, szagolom, lassan eszem, forog a számban a keserű falat. Úgy rágok, mintha vers lennék. Úgy rágok, mintha a fogaim szavak lennének.

Július is egyen. Egyen minden néma. Minden vak, süket és néma tömjé a bendőt. Minden semmi egyen. Falja föl a semmi vant, és akkor lesz ő is.

Barbara, kicsi szentem, te is egyél.

Annyi eszed van, Taligás, mint a tyúkszarnak.

A dugaszt a sarokba pököm, hosszán kortyolok, államra csorog a piros, jól esik a szesz. Kenyérhez, húshoz nem nyúlok. Az egyik üveg borral gyorsan végzek, a flasket a sarokba gurítom, a másikat már csak kortyolgom elnehezülve. Nem magyar bor. Miliannak természetesen szerb bora van, délről hozhatta még a tökéket. Fölfutott néhány zöldtenyerű levél a házfalra is. Fűszeres, meggyes íze van a bornak, érzem, ahogy a nyelvem és a torkom feketedik. Fekete fogakkal nevetek. Megharapom az éjszakát.

Nem félek.

De, félek.

Nem félek.

De igen.

Kivizelek az ablakon, rőfögve köszöntenek a disznók.

+

Gólyafióka dögök hevernek a füvesebb részeken. A várost ölelő, a Tiszából élősködő átfolyások, a telepek között elterülő mocsarasabb részek Pünkösöd havára vakító fehérre száradtak. A madarászok és a tavi halászok visszahurcolkodtak a vá-

rosba, nem volt értelme a határban időzni. Rendesen ilyenkor a város északi tavainál tanyáznak. Most a sárba éppúgy belerohadt a csúszómászó, mint a hal. Gyerekkorában volt már ilyen, bólogat nehéz homlokával Milian, nem sokkal a Rákóczi-féle zendülés után. A pestis után, ami, szerinte, büntetésképpen jött az Úrtól. Aztán elfogyott a Tisza, aztán hízni kezdett, őrijongve falta el a kicsi töltéseket. Tajtékos hullámai viskókat, házakat sodortak el. Ilyen sanyarú évek sorjázta egymás után, már arról is beszéltek, hogy a várost átköltöztetik. Elviszik innen, mint egy lyukas zsákokot. Na, hiszen, ölbe veszik a várost a várával, kápolnáival és egyéb házaival, és odébb pakolják? Most meg előbb kihajtott még némi zöld és gazvirág, ilyen és olyan parti növény, aztán hamar sárgára égett minden. Elfogytak a lápok, a vizenyős, sással és náddal fölvert területek. A Tisza átfolyásai, akár hatalmas karmolások a föld arcán, üresen csorognak a szegedi telepek között. A határban olyan lett a föld, mint öregemberarc. Ezt látom én is, nagyon a szememet se kell meresztenem. A vártól északra a magtárak konganak az ürességtől, a felügyelők csizmája elé naponta sodor a huzat kiszáradt egérfészket, szürke, pergamenszerű tetemekkel. A városi árkok partját rágcsálók, macskák tetemei díszítik.

Az Úr 1728-dik esztendejében Szeged városában nem zümmögik tele a levegő-eket a vérszívók, nem gyötörnek alvót és állatot. A búza nem szökik szárba, amelyik mégis próbálkozna, hamar megég. Pusztulnak a vetemények. Mélán állnak a tiszai malomkerekek, nincs mit őrölni. A helybeliek az izzadságtól csatakosan járnakkelnek a szerbek és németek belakta Palánk és a magyar Alsóváros, vagy a Vár és Felsőváros között. Naponta szöknek táncba a lángok a tapasztott vályogházak nád-tetőin. Az emberek már nem oltanak. Ha tűz kezd nyalogatni egy ház oldalát, gyertyától, mécesztől vagy gondatlanul kivert pipa miatt, nem öntözik. Nincs mivel. Csak elverik a lángok mellől a fakerítést, az ólat, a fészert, hogy tűz ne szaladhasson tovább. Nem komoly akadály ez, a szikra szállni is tud.

A város elgyötört ábrázatában mély, szabálytalan ránc az Eugénius árok. Máskor lötyög benne víz, most port és mocskot kavarr a szél a legmélyebb részein is. Ahogy elnézem, míg másnap, harmadnap, már nem tudom, végigsétálok a töltésen, nem igazán szabályos munkának látom, bár azt a látszatot igyekezett kelteni, hogy komolyan megtervezték. Cakkozott útvonalon fogja közre a várost, legalábbis annak a várhoz közel eső részeit, hogy védelmet nyújtson a Tisza átfolyásaitól. Attól most nem kell tartani. Rothadás, posvány szagát lengeti a föl-föltámadó szél. Posvány az egész árok, ürüléket, elhullott állatokat dobálnak bele az emberek, amik után orrfacsaró búz támad. A hatóság kemény szabályokat hozott, akit rajtakapnak, büntetik. Vagy a helyszínen látják el a baját furkósbottokkal, korbáccsal. Az árok jó húsz méter széles, három kapuján át engedi a közlekedést, a Szabadkai kapun, ami a világ déli félteke felé néz, majd a Budai kapun, ami nyugat felé ásít, s amin és is a városba jutottam, illetve a Csongrádi kapun, mely északnak figyel. A városi őrség fásult, elgyötört. A szerb határőr katonák kurváznak, saját kocsmáikban vedelnek, s ha túl sok bor öntözi meg a torkokat, egymásnak esnek, vagy egyszerűen elszöknek, mint a

szél. Százan, kétszázan is hiányoznak olykor a hajnali mustra idején. A világ közben szomjazik. És ez a szomjúság már olyan nagy, olyan gyötrelmes, hogy valójában már nem is inni akar. A kincstári házból lett püspöki palotához sétálok. Mellette Mária-kápolna, néhány rongyos alak térdel a fala mellett, imádkoznak.

Pedig, mint hallani, nem is a természet.

Hallom a kürt elnyújtott hangját, arra veszem az utam. A palánkból meg-megdöccenve kigurul a postakocsi, nyomában por kavarog, indul vissza Budára. A palánk kapujában kicsi nő üldögél napról napra. Rongyaiból ítélve keleti szerzet. Két nagy barna szeme kivilágít az arcát fedő maszatból, koszból. Aztán megtudom, egy elhagyott török lány. Nem kellett valakinek, vagy talán elfelejtették. Elbújt, amikor hurcolkodtak a testvérei. Lehajlok hozzá, kortalan lény. Mint akinek megállt az idő, amikor itt hagyták. Nem koldul, nem azért vetett vackot magának a kapu adta árnyékban. Mint egy fiúnak, olyan a teste, így is látom, milyen aprók a mellei, és a pillantásában benne van már a mindegy nagy, végtelen nyugalma. Még a Tisza tuta-josai is ismerik. Följönnek hozzá, vesznek tőle ezt és azt, füveket, kapcsokat, talán hágyák is, mert olykor napokra eltűnik. A kórházból botorkálnak hozzá betegek. Az ispotály nem messze a Tisza parton áll, közel magasodik hozzá a várfal, azt árok ke-ríti. Kié ez a török lány, nyilván senkié. Ha senkié, akkor az enyém is.

A neved, úgy hallom, Szulejka.

Szulejka vagyok.

Úgy mondja, mintha semmit sem mondana.

De azt tudod-e, ki vagy, Szulejka?

Hogyne tudnám, uram.

El is mondod, vagy csak dicsekszel?

Az vagyok, akinek akarja, hogy legyenek, és a barna szeme villan, vagy nem is, nem villanás ez, inkább a sandításnak egy élénkebb válfaja. Nocsak, baszni akarna a szentem. De én nem akarok.

Anyád, apád?

Anyám a Hold, apám a Nap.

A régi nóta, mondom, s nevetek, mint akinek fáj a foga.

+

Nem jelentkezni semmilyen hivatalnál, semmilyen elöljáróságnál, nem szólni senkinek. Nem látogatni senkit és semmit hivatalos módon. Milián széles, barázdás ábrázatába is csak nyugodtan, mérlegelve nézni, az utcán az emberek között elve-gyülni, hallgatni, hallani. Ez szerb. Ez szögletes, vaskos német. Ez hajlékony örmény. Ott lépdél Iszak Lőw, az egyetlen itteni zsidó asszonya, vállán viszi a mosott ruha kosarát, hogy ring a széles tompora. Gyakran látni Roth titkárt is, vörös hajzata lán-gol a lángoló nap alatt, finomak és kíméletlenek a mozdulatai, nyúlánk alakja jön és megy a forгатagban, s mintha valami álomba érne az az okos homloka. Paulinára gondolni. Guldékra gondolni. Arra gondolni, hogy az élet itt folyamatosan és két-ségbeesetten formát keres, nem úgy, mint más helyeken, amik nekem útba estek

idáig, Sopron vagy Győr, azok a városok így soha nem küszködtek végítélettel és végső pusztulással, mint ez a hely, ez a Szeged, az ő létezésüket és szükségességüket sem emberi, sem természeti hatalom nem vonta kétségbe. Legalábbis így tudom. Szeged meg évtizedenként szembenéz ilyesmi sorsszerű rémábrázattal.

Nem vagy, súgja neki az ég.

Nem kellesz nekem, duruzsolja a föld.

Tűnj, a világból házfal, kert, szerszám, imbolygó emberi lélek, süllyedjen el templom, temető. Át lehet hurcolkodni a Maroshoz, a kisebb folyó mellé. Mintha ezt hallanám unos-untalan. Ezt hallja a pórfutta, összevissza Szeged, a lomha várával, a görbe kis faluival, a szikkadt legelőivel, miket mindig perelnek egymástól az alkalmi hatalmasságok, idetelepült idegenek, lovagrendek, egyházfik. Viszont halpikkely ragyog a házak előtt, fölöttük paprikafűzér piroslik, és ez nem csak mese, mert a méternél kétszer hosszabb harcsa váza úgy van fölszögelve a ház falára, hogy a legnagyobb vihar le nem veri onnan. Legfeljebb a túl erős szélrohamok ropogtatják a hal-szálkákat. Volt ilyenben részem Komáromnál. A legszebb zene volt.

Én, Taligás, eljöttem ide, és nem igazán tudom, miért. Hosszú, keserves utat tettem meg, az erőmet nem pazaroltam. Félttem. Most is félek, mint a nyitva maradt ajtó, mint a levél, mit hiába nyugtat az ág, a szél úgyis elsodorja végül. Idehoztam a könnyű remegésem és a könnyű gyávaságomat. Idehoztam az emlékeimet Paulináról. Itt vagyok, mint a sötét göcsörtös fájára kitett kisgaras. Nem, nem jelen lenni, csak jönni-menni, mint a csapodár, semmirekellő fuvalat, csak nézni, mint a gazdátlan tekintet. Nem kopogni át a szomszédhoz, honnan Johanna mozdulatai és táncai rendre áthalatszanak, ami persze képzelődés. A fantázia játéka, hogy hallatszík az ő tánca onnan.

Nem mondani Júliusnak, hogy vigyázz, figyelj, légy résen, mert itt, ebben a játékban nyilván nem én, hanem inkább ő, az ő néma, szavak nélküli élete a tét, de hogy micsoda az igazi tét, azt nem tudom, egyelőre még nem tudhatom. Csak inteni a néma kékségének, jöjjön velem úgy, mintha én lennék ő. Legyen árnyékom. Legyen a kifordított lényem, a másik életem. Nem mondani Barbarának, hogy jó, nem jó, fáj, nem fáj. Estre est hasal, nappalra nap hasal. Egyszer megfigyeltem, a kis kápolna körül úgy jár az árnyék, mintha az is valaki tánca lenne. A hőség nem enyhül. Nem ettől félek. A várost uraló szóbeszédbe belehallgatni. A pusmogásba. A fortyogásba. A szavak mámoros másállapotába, zavart keringésébe, amit átvilágít a félelem, a gyávaság és a gyűlölet.

Reggel van, kakasok ordítanak.

Július kezébe nyomom Barbarát, aki mintha szelíden szólna utánam, dögölj meg, Taligás.

Vigyen el az Ördög!

És ahogy visszapillantok, még látom, hogy elvigyorodik. Barbara szokás szerint duzzog.

Jól van, félek.

Félek.

MARNO JÁNOS

Vasderes

A Karádi karnagy úr szíjat hasít a hátamból, amit azután a pálcája végéhez rögzít, s avval ostorozni kezdi vérző hátamat, faromat, a combomat, egészen le a térdhajlatomig. Kora délután, hunyorogtatóan ragyognak a szeptemberi napfénytől a megszelt falsíkok, csak egy sarokban nyugodhat meg a tekintetem, ahol a Gizi néni csutakolja drótkéféjével a hatalmas vaskályhát, mint valami lovat, mely egyre pompásabb lesz, ahogy sötétedik. A padsorok, úgy nézem, teljesen kiürültek, talán a Mimi maradt ülve egy hátsóbb pad mélyén, bár ez inkább érzelmi csalódás lehet, mivel az érzékeim ekkor még nem csapnak be olyan könnyen. Szorongani sem nagyon szorongok, ha nem ízlik éppen a fás karalábé, abban a tudatban tömöm magamba mégis, hogy pár óra múlva az egészet kiokádóm egy téglarakás mögött, kedvenc búvóhelyemen. Az igazi csalódás, az, amitől elhűl a vérem, akkor ér majd, ha Mimi lábkörmén pillantom meg a kályhaezüstöt.

Még valami az ezüstről

A dolgok magukért beszélnek. Délután hármásban másszuk meg a lánnyal a Kiskopasz, odafent kísétálunk vele a sziklateraszra és karunkat félkörbe lendítve mutatjuk meg neki a kanyargós utakkal felsabdalt, dombos tájat. A lány egy alföldi kisvárosban zongorázni tanul. Mi fogcsikorgatva ajtókat nyikorgatunk, ezeket fogjuk majd szalagra rögzíteni, ha összegyűlik a pénzünk egy magnetofonra. Az persze sehogy sem akar összejönni, ezért túl kell adni néhány darabon a családi ezüst étkészletből. Oda tehát a féltett antikvitás, romokra mit lehet építeni. Baumstark Rózsikával, a zongorista lánnyal nem látjuk egymást viszont az életben többet, holott meggyőződésünk, hogy az életbe magába ő vezetett be bennünket. Amit szimbolikusan is igazol az a körülmény, hogy Rózsika a falunk bábaasszonyának a keresztlányaként került ismeretségbe velünk, őnála nyaralt, a szülésznőknél, mert a bábaasszony elnevezéstől idegenkedtünk. E sorok írása közben egy hajó gyomrában, azon belül is a gépházban tartózkodunk, folyami hajó, éjszaka, a sodrással szemben, lassan haladunk, Rózsika fent a nyitott fedélzeten, egy padon gubbasztva borzong. Ülhetnének később mellette, alvást mímelve, forró kezünket odatapasztva, ahova kérte, a veséjéhez.

Vallástörténet

Szeptember harmadika, hétfő, hátamon ismét a barna altatótáska, cipőmre azonban nem emlékszem, azt hasztalan próbálom felidézni. Mintha nem látnék le odáig, olyan mélységekben járok, csoda, hogy egyensúlyérzésem még nem hagyott cserben. Mert szédülős vagyok, az ágyról például, ha én fekszem kívül véletlenül, éjszaka egyszer biztosan lezuhanok. Álmomban tudniillik megsokszorozódik a tériszonyom, megfélemezem magamról, a nagyanyámról, aki ott fekszik mellettem, ezúttal bent a fal mellett, és ez a furcsa feledékenységem hirtelen hatalmas űrt támaszt a fejemben, mely (értelemszerűen) mintha szakadékba akarná lökni a testem. Lehetek ugyan mezítláb is, klottgatyában, mint a cigánygyerekek, mezítláb poroszkálok tehát a faluba lefele, a köves erdei sárban, hátamon a fentebb említett súlyos, tanszeres (azaz transzcendens) táskával. Mellettem most is a nagyanyám, a kezemet fogja, így hát, akár a lábamat, a kezemet sem tudom szemügyre venni. Betűt tudok már vetni a kezemmel, azt már tavalyelőtt is tudtam, most pedig előre tudom, hogy a továbbiakban nem fog menni a kezemnek a betűvetés, megszállja, majd belefészkeket magát a bánat, Pilinszky találó szavával szólva: elődémásodik. Ilyenkor az ember tapintása is mintha ködbe veszne, feje a padban előrebukik, eldugul az orra, nyitott szájjal képes csak lélegezni; ez a folyamat aztán annyiszor ismétlődik meg velem, hogy végül sikerül tartósan elfeküdnie az orrát, orrsövénye elferdül, s ajkai emígy a kényszerű szájon át lélegzéstől kicserepesednek, az örökös nyalogatástól és reflexes tépdéséstől meg harapdálástól pedig föl-fölsebződnek, azután felhólyagosodnak. Mint a vallási tébolyultaké.

Kenyérharc

Az igazság az, hogy amióta az eszemet tudom, orrhangon beszélek, orrhangon gondolkodom, ergo orrhangon írom is le, majd pedig törlöm, a gondolataimat, de azt még erős túlzással sem merném állítani, hogy orrhangon álmodom, egyáltalán, hogy álmomban hangokat hallatnék, amelyeket ugyancsak álmomban még visszahallgatnék az álom egyik-másik szereplőjének a szájából. Mintha álmomban csak úgy elszállhatnék magamtól. Huss, ki a torkomból, amit nem véd a hidegtől, sem a portól az orrom, mert el van dugulva, s ezért a légszomjtól sokat és hatalmasakat ásítózom, minél éberebb vagyok, annál hatalmasabbakat, akkorákat, hogy kis híján kifiamodik az állkapcsom, a torkomnak azonban kutya baja nem támad ettől. Estére kicsit befátyolosodik, ami kívülről úgy is hathat, mintha kaparna, mintha keresném a szavakat a torkomra, mivel nem szeretném az összes bajomat az orrsövényemre kenni. Az evéssel épp ezért nagyon óvatos vagyok, egyszerre nyelni meg lélegezni

is, ez bármikor rövidzárlatot okozhat a kétféle tápcsatorna, a légső meg a nyelőső között, egy elkapkodott falat és kész, kitáncol alólam a lábam, ott fulladok meg, a nyakamhoz kapkodva, belekapaszzkodva a nyakamba, mintha őrületemben a saját kezemmel fojtogatnám magam. Úgy döntöttem, kicsivel mindig többet koplalok inkább, lassankint odáig menve, hogy kopogjon az éhségtől a szemem, ébresztő jelleggel a képzelőerőre. Semmi sem hat serkentőbben a képzelőerőre, mint a szándékos éhezés, ahogy fogyatkozik, kopik ugyanis az ember, úgy kap újabb és újabb erőre a képzelete, némelykor szárnyalni hallja szinte a képzeletét, mint valami kövér legyet a régi konyhaasztal romjai felett, nyomasztóan idegesítő zajt csapva az elálmosodott délutánban. Magára marad végül az ember a legyével ott az asztal mellett, ahol egykor az apja tologatta-terelgette a morzsahegyeket a tenyere élével, mintha egy harcteret állítana helyre, némán bólogatva közben, kívülről megállapíthatatlanul, hogy csüggedten-e vagy önelégülten. Sokszor megőrül az ember, mire egy-egy ilyen kérdésre válasz érkezik valahonnan. És akkor, örülden, már kizárólag csak az foglalkoztatja belül az elméjét, hogy ugyan honnan is érkezhettek pontosan az a válasz. Mondjuk sétája közben, puffogva, mint a hústüskés héjában földet ért gesztenye, melyre már úgy kapjuk fel a fejünket, mikor meghasadt.

A félelem virágkora

Takarékosabban kellene élnem az őrülettel. Újabb fájdalomforrás nyílt meg a könnyökömnél, mostantól fogva a könnyökömtől is meg van kötve a kezem, anyámról ír-nék, mert vele álmodtam az éjjel, meghalt, és én zokogva könnyörögtem neki, hogy jöjjön vissza, de hamar kifulladtam, s a fuldoklás rémületétől elapadtak a könnyeim. Tőle tanultam meg félni alighanem. Egy régi fotó van előttem, képletesen csak persze, anyámat karolja át rajta a motoros szemüvegét a børsapkájára feltolva alkalmi főnöke, a fiatal és igen jóképű körorvos, akinek anyám inkább a nővére lehetne. Ezzel itt nem azt akarom mondani, hogy anyám munkakörileg lehetne a Bogyi Mátyás doktor nővére, azaz asszisztense, hiszen ez éppen a kép tanúsága szerint, ideiglenesen ugyan, de teljesült, hanem hogy vérségileg és a kora szerint lehetne az, egy nem éppen könnyű korban, amikor velem még inkább az anyám anyja törődött többet, aki viszont egyáltalán nem ismerte a félelmet, és én sem féltem tőle soha. A fotón egy mázolatlan kályhacső meredezik mögöttük, kicsit átlósan, a sarokban, a falsíkon pedig kivehető a festés mintázata: stilizált virágformák. Meglehetősen kifakulva, hervadtan, de mégiscsak valaminek a virágkorában, ha csak a pályakezdő, motorkerékpározó körorvost veszem, aki nemcsak anyámnak imponál szemlátomást, hanem nekem is, annyira elbűvöl a halszürke, ámulásra nyíló, ám mégis oly érzelmentes tekintetével; ez az ember az, aki nemsokára szimpla ragtapasszal fakasztja ki az eladdig újra meg újra dunsztolt, újra meg újra hasztalanul fölragdosott keléseket a combomon, egy pillantást vet csak rájuk, int anyámnak, hogy hozza át a

rendelőből a ragtapaszt és a sebészollót, azután nyissz, nyissz, felszeletel a tapasztól egy-egy csíkot, és befedi velük a keléseket. Nem hiszünk anyámmal a szemünknek. A nagyanyám ekkor már messze él tőlünk, a tengeren túl, holott a fotó keletkezése és a kelés kezelése között nem telhetett el több másfél évnél. A Bogyi pedig már nagyon ivott, megnősült, és arra még jött rá a morfium. Ez azonban mind csak hallomás, egyik sem a saját tapasztalatom, naphosszakat csak fekszem az ágyban, a kelések kiapadtak, elmúltak, a félelem nem összegörbeszt, inkább mintha végtelen hosszúra nyújtóztatná a testem, s aminek ilymód valóban nem is érhetek soha a végére. Félelmem a mennyezetre tapasztja a tekintetemet: talán úgy vagyok én itt ágyban esve, hogy valamennyi ébredéssel és visszaalvással mélyebben vésődjek a fejembe: soha többé nem érhet mégegyszer véget a lábam. Más szóval, nem érdekes most már próbálkoznom a felülésekkel sem.

Lábadozás

Ahogy megöregszik, besárgul a bőr az aludttej színén, ráncait megszállja valami hamuszürke por –s előtűnik Iluska orcája és nyakszirtje a múltból, az idő kútjának ama gyűrűjéből, ahová alig-alig szivárog le a nappal akár borús, akár napos fénye; az éjszaka sötétje bordó színű bársony, lábadozom benne, pókok rohannak meg a szemközti fal melletti ágyról, réműletemben a saját falamra kúszom fel, beleolvadva ott egy jókora festménybe. A festmény háta ha megbillen, zizeg valami. Az Angyali üdvözlő íze. Szemgolyómba vándorolnak fel a bélférgek. Félálomban aztán ott lábadozom tovább egy összekaristolts és megnyomorítóan szűk, barnássárga iskolapadban (álomban már ne jöjjön majd elő!), s tekintetem a falra függesztett országtérkép hátsóján, ahol a János vitéz dia-filmkockái követik egymást kibírhatatlanul lassan. A Mimit nem látom sehol – vagy látom, csak nem ismerem fel? Egy hüvelykujj-köröm méretű pókot pillantok meg helyette, itt, balra tőlem, a papírkazonon, nézem, valóban milyen fürge, még aránylag friss olvasmányélményem, hogy azért irtózom tőle elsősorban, mert annyira fürge. Tűvé válik a kazalban, nem ered utána az ujjam, a mutató, nem a hüvelyk, így hát egy pillanatra egybemosódik elmémben Kukorica Jancsi a Hüvelyk Matyival. És hirtelen mintha fület cserélnék egy költő társammal, és rendkívül obszcénnek találok a Hüvelyk Matyi nevét, noha a történetéből semmi sincs ez idő szerint bennem; a Kukorica Jancsit pedig hülyének hallom, és hülyén is hatott annak idején a diafilmen, azóta pedig, azt remélem, teljesen lemorzsolódott bennem a torzsára a neve (Torzsa János), és csak az maradt meg azonosíthatóan, az az eltüzelésre termett kis faszfej. Egy kiszikkadt csutka. Kukorica Jancsi, a fülig szerelmes bojtárinas. Nem irtózik – mint én szörnyen – Iluska koravén, romlott aludttej színű és szagú arcbőrétől s hasonló bőrű karocskájától, és miért is irtózna, amikor rajtam kívül az egész osztály, élén a Bessey tanár urat helyettesítő Karádi karnagy úrral, aki megszállott Petőfi-rajongó, a mesebéli szerelmespár pártját fogja a valóságos mostoha sorssal szemben.

Ványadt, véznácska combomat mindig undorral nézte a tornaórákon a karnagy úr, amikor azt is neki kellett levezéyelnie, mivel a Bosznainé szülési szabadságra ment. Nem őrzök róla semmilyen emlék- vagy fantomképet, emlékezetem ilyenkor egy rég kihalt temetőre emlékeztet, amelyről valami okból megfedkeztek a munkagépek. Több évtized múltán is majd ez a temető lesz a sétaterem, lábadozásom sokáig titkos – mert éjszakai – porondja, ahol bátran elhagyhatom magam. Ott töltöm kerengve a fél éjszakákat, megismerkedem olykor egy-egy álmatlan kutyás hölgygel, ha összejönnek, magukra hagyom őket, és előrekerengek, hogy beérjem magam. Erőltetni látom ilyenkor a teljes, maradéktalan lemorzsolódást. A halált azonban nem sürgetem; ott van mindenütt alattam. Azonban hogy mégse lehessen félreérthető, nem gondolom, és nem is érzem, hogy felülkerekedtem rajta. Vagy rajta volnék bármilyen felülkerekedésen. Elsápadok a sietségtől, megeshetik egyszer-egyszer, hogy a lábam nem éri a földet, s a combom mégis sajogni kezd, és földereng előttem a Mimi sápadt bőrű, ám igen izmos combja, szép lassan behatol arcomba a szeme kékje, és valóságos tó kerekedik, valóságos nádassal és stégekkel az elmémbe. A kerekedés *természetszerűleg* a mandulaszeméhez hasonlatos oválisra sikeredik, a bolygók elliptikus táncformáját leképezve. Lábadozásomat ott folytatom tovább, ahol a lelkem mélyén, mely a lelkemet meglékeli egyben, sosem hagytam abba. Tram tram tra lalla.



Halász Péter: *A sisakkészítő gyönyörű felesége*, 1999, fotó: Révész Róbert

KÁNTOR ZSOLT

A kert és a park

Bővérű szőlők, mondat-csonkok, kacsok. Ott lóg a lugas egyik sarkában tavalyi drámám, a Pupilla. És nézi, amit csinálok. Ott kelletti magát a szöveg, mint egy alig használt szalvéta. Újraírható szöveg. Odacsipeszezve a szárítókötélhez, összetűzve húsz oldal. Fújja a szél egész télen és áztatja az eső. Belelapoz a holdvilág. Rácsöppen a madárürülék. Itt maga a kert is olyan, mint egy forgatókönyv. A tékozló bábu című színmű oldalai a verandán vannak kiragasztva. Mint harminchárom kézzel írt plakát. A dirigens főhős a szabad versek szabadságáról értekezik. S a monológok közé ábrák is kerültek. Az egyikben egy szimmetrikus, bukszussal körbeültetett park. Középen egy hársfa. Debrői hárs. Jegyzed meg ölekezés közben. Ez az elbeszéléshez való viszony. Egész nap az írásokat bámulhatja, akit ide meghívunk. Nézni lehet, ahogy az idő megeszi a lapokat. Rögtön fölvetődik számodra a spontaneitás széthasadása. Mert a csodálkozás: tapintássá változik. Letapogatja a figyelem a feltárandó anyagot. Én meg benézek a szembogaradon át a fejedbe és kirendezem a színpadot. Ez a hanyatlás ellenpontja. A klasszikus, hideg szkepszis. Látencia. A megértés olyan finom hangokból szőtt anyag, mint a teoretikus érzék. Áthatolás. Trauma utáni me-rengés, rezgés. Intuícióba kevert derű. Combjaid között a dac, selymes bundába bújít sejtetés. Trópusok. Zöld lomb, billegő levélkék. Minden kapcsolót áramtalanítani! Adjuk ki végül a jelszót. Mint Claudio Magris. Digitális analfabétát játszunk. És igazából a szent dolgok a pihenéssel következnek be.

A tübe fűzhető idő

)A széttett zárójelek útján(

Kövek közé szorult lábbelik. Vas topánkák. Letört sarkak. Hajtincsek. Egy páratlan papucs. Még mindig ott állnak a lelkek a parton. Ha kimész a Dunához este, mindig bocsánatot kérsz. Mennyi minden van a cipőkben? Makkok, dióhéj és kókény. A felszín itt nem fecseg. Be van tapasztva a szája. Ezekkel kell együtt élni? Igen. És mikor pihenünk? Soha. Bár önmagunkban ugyanúgy kutatjuk Istent, mint az erdőben, fákban, nem múlik el a számtan. Sokszálú (de egyidejű) a történet. Amfiteátrum. (Les contemplations) szemlélődések. Az ittlét egy „légy”. Álmában szobrok hajlonganak. Fenyőtű- emlékéik. The Mind of Man. (Az emberi értelem.) Prae-empiria: empátia. A mű maga. Gátlás és iszony. A semmit-tudásunk egyre mélyebb. Bélelt hajnal, csónak, klipsz. Halálfejű lepke. Kavics. Sérelmek rendszere. Írja a naptárba és kitépi a hetet. A kedd merő divergencia. Az egyidejűség kísértete mászkál a cipők között. A temporalitás most behűthető. Gecsemáné. Minden gondolatom becsukódott egyszerre, mint az álmok a legfáradtabb éjszaka mélyén.

PATAK MÁRTA

Mintha valami

Kinézek az ablakon, végigvizsgálom egyenként a faágakat, mintha meg akarnám számolni, hány törött le a viharban az éjjel. Nagy vihar volt, a rádióban is bemondták a hírekben, november elején, nem is emlékszem, hogy egyáltalán láttam volna ilyet. A villany is elment. Pedig még olvastam volna, éjjel tudok igazán olvasni, mikor csönd van, hát most nem tudtam, annyira dörgött-villámlott, hogy azt hittem, rám szakad a háztető. hogy Ki kellene mennem az udvarra, kicsit összesöpörni, mégse nézzen ki úgy az udvar, mint ahova bomba vágott be. A kutya is alig tud ki-bejárni a házából. Lassan enni is kell majd neki adnom. Nem is tudom, valahogy nincs erőm fölállni. Mintha kiszívta volna belőlem az erőt ez a vihar.

Reggelre visszajött az áram, szól a rádió, most is Szécsi Pálra emlékeznek, talán egész héten, valami évfordulója lehet, tegnap nem figyeltem, nem hallottam, a beszédre nem is nagyon figyelek soha, inkább csak a zenét hallgatom. Ülök az ablaknál, bámulok kifelé, mint most, és hallgatom a zenét. Ilyenkor jobban pihenek, mint éjjel, közben-közben el is bóbiskolok talán, mert időnként érzem, hogy el van zsibbadva a nyakam. Éjjel nem tudok aludni, olvasok, de egy perc nyugtom sincs szinte, folyton azt lesem, hogy mikor ébred föl, mikor indul el valamerre, mert éjjel mászkál, többet, mint nappal, egész éjjel ég a villany, végig, keresztül-kasul a lakásban, még jó, hogy a padlásra nem menne fel, attól félek, egyszer valahol elesik, összeviszsa töri magát nekem, ha nem tartom rajta állandóan a szememet. De nem tudok vele egy szobában megmaradni. Abba belepusztulnék. Inkább fülelek. Éjjel csönd van, megszokta a fülem a zajokat, a legapróbb neszre fölébredek, akkor is, ha elnyom az álom. Végig őrlempákat szereltem fel a házban, nehogy nekimenjen valaminek, mire én is föltápáskodok és utána eredek.

A rádióban most Szécsi Pál énekel, *Egy szál harangvirág*, hátranézek, alszik, még alszik, elaludt, hála istennek. Ebéd utánra mindig kifárad, olyankor eldől, alszik, én meg itt pihenek az ablak előtt. Tegnap sokkal nyugtalanabb volt, talán már a vihart érezte. Forgolódott itt a helyén, odaültem, mellé kicsit az ágy szélére, és mondtam neki, figyeljen, hallgassa a zenét, erre összeráncolta a homlokát, úgy láttam, mintha egy pillanatra el is mosolyodott volna, persze, lehet, hogy csak képzeltem, már nagyon szerettem volna látni, hogy végre egyszer jókedvű. Nem tudom, mikor hallottam nevetni utoljára, talán mióta elkezdődött a betegsége, nem is nevetett.

Jó tíz éve, igen, akkor vettem először észre, hogy olyan fura, révedező a tekintete, de akkor nem tulajdonítottam különösebb jelentőséget neki, gondoltam, neki is elege lehet az életből, vagy talán nem is gondoltam semmit, csak így utólag képze-

lem bele, akkor talán egy pillanatra se akadtam fönn ilyen apróságokon, sose szoktam én ilyesmiken törni a fejemet, volt elég bajom anélkül is, a munka, itthon a kert, a ház, a gyerekek, amíg kicsik voltak, azért, mikor meg felnőttek, azért, gondolni se gondoltam volna, hogy ő is úgy jár, mint a nagyapja. Pedig ő tiszta apja, ránézésre legalábbis, mintha az apját látnám, pont így nézett ki, mikor mi megismerkedtünk, ahogy öregedett, ő is egyre jobban hasonlítani kezdett rá, de úgy látszik, ezt a betegséget a nagyapjától örökölte. Eleinte észre se vettem, később se tűnt fel, hogy egyre szótlanabb, sose volt egy bőbeszédű ember, aztán csak hallgatott, ha kérdeztem, mi baja, azt mondta, zsong a feje, állandóan zsong a feje, mintha millió hangya nyüzsögne benne, és ki akarnának törni onnan. Ez akkortájt volt, mikor nyugdíjba mentünk, itthon voltunk mind a ketten, sokszor félnapszám hallgattunk itt egymás mellett.

Nem aludt el tegnap, nyugtalan volt, mondom, talán a vihar miatt, de nem kérdeztem, hiába is kérdeztem volna, sose arra válaszol, amit kérdezek, mondja, ami éppen eszébe jut, fogalmam sincs, mi járhat a fejében. Aztán egyszer csak gondoltam egyet, és megkérdeztem tőle, tudja-e, hogy ki ez. Szécsi Pál a *Két összeillő embert* énekelte, én figyeltem az arcát, meg se rezzent, úgy nézett rám akkor, méltatlankodva szinte, mint régen, amikor valami egészen nyilvánvaló dolgot kérdeztem tőle, amire mindig azt felelte, Tudom hát, nem vagyok hülye!, most is pont úgy nézett, azt is vártam, hogy majd rávágja, Nem vagyok hülye!, de most nem, most csak annyit mondott, hogy Szécsi Pál nagy énekes, nagyon nagy énekes!, és bólogatott hozzá, háromszor-négyszer is elmondta, aztán bólogatott, hosszan, és úgy nézett, mintha ezen vagy máson tűnődne.

Annyira megörültem, egy pillanatra azt is elhittem, hogy az egész betegségét csak úgy képezem, nincs semmi baj, egyszerűen belefáradt az életbe, abba, hogy a nap huszonnégy óráját itt kell töltenie velem, nem megy sehová, itt élünk bezárva a négy fal közé már jó tíz éve. Még lelkiismeret-furdalásfélét is éreztem, amiért felhagytam a régi szokásaimmal, igénytelen lettem, nem érdekel semmi, csak hogy túllegyünk egyik napon a másik után, péntekenként sem lelkesít a gondolat, mint amikor mind a ketten dolgozni jártunk, hogy itt a hétvége, holnap jókat ehetünk, pihenhetünk, csak ülök itt az ablaknál fáradtan, magamba roskadtan, mint most, és már nem is olvasok neki, pedig eleinte még felolvastam neki. Amit értem, abból, mindegy volt, micsodát, szakácskönyvből recepteket, orvosi könyvből betegségeleírásokat, a legkritkább esetben verset vagy regényt, egyik sem kötötte le. Újságot már régen nem járatok, régi, tízévesnél is régebbi hetilapokat találtam időnként, azokból a rövid híreket.

Most annyira megörültem, hogy szinte gondolkodás nélkül tettem föl neki a következő kérdést, amire már évek óta nem tudott válaszolni, pedig régebben még rendszeresen megkérdeztem, mintha valamit is számítana, mintha nem tudnám, hogy amit egyik pillanatban mond, azt a következőben már úgyse tudja, nincs is értelme ennek, hogy mit tud és mit nem tud, mert talán tud mindent, de valahogy

olyan szétesetten, mint álmában az ember, ezzel a nappali eszével látszólag teljesen összefüggéstelenül. Ő is egy ilyen világban él, tudom, semmi köze az enyémhez, nagyon jól tudom én ezt, mégis, egy pillanatra talán reménykedtem, magam sem tudom, és hosszú idő után megint megkérdeztem tőle, azt is tudja-e, ki vagyok én.

Emlékszem, legelőször rám förmedt, hogy mutassam meg a személyi igazolványomat. A piacról jöttem haza, húztam magam után a bevásárló kocsit, kilógott belőle mindenféle, amit legfelülre tettem, a tojásosok tetejére, nehogy útközben összetörjön. Akkorát zökkent a kocsi mellettem, ahogy hirtelen megálltam vele a teraszon, hallottam, ahogy a műanyag tojásos tálca megcsikordult benne. A teraszon álltunk, mentem volna be a házba, de a bejárati ajtóban utamat állta, szinte fenyegető arccal ugrott elé, ahogy léptem volna, erre megtorpantam, visszahőköltem, mert szinte az arcomban éreztem a leheletét. Mutassa a személyi igazolványát!, ezt válaszolta, mikor az első kérdésére, hogy ki vagyok én és mit keresek itt, kétségbeesett arccal mondtam neki, hogy János, ne hülyéskedj, nem érek rá, főznöm kell, engedj be!, de hamar rájöttem, hogy nem viccel, komolyan gondolja, aztán nem sokkal utána már tudtam, hogy itt valami nem stimmel.

És tegnap délután, ez a Szécsi Pál-műsor a rádióban. Egy pillanatra egészen felderült az arca, nem is tudom, hogyan mondjam, ilyenek már régen nem láttam, felkavaró érzelem tükröződött rajta, nem az a megszokott, rezzenéstelen tekintet, amiből csak annyit lehet kiolvasni, hogy neki édes mindegy, nem itt van, nincs itt, valahol máshol jár, a teste itt van, de lélekben, gondolatban valahol nagyon messze, nem is érthetem meg soha többé, örökre elveszítettem, itt van mellettem, de csak azért, hogy napjában ötször-hatszor erőszakkal tisztába tegyem, és ugyanannyiszor rángassa ki maga alól a pelenkát, hogy bezárva tartsam, egy pillanatra szem elől ne tévezzem, mert ha nem vigyázok rá, nekiindul, bele a vakvilágba, hogy már eleget volt itt, ideje hazamennie, és olyankor elborul egészen a tekintete, zavarosan hadarni kezd, hogy a lánya őt várja a vasútállomáson, kijön elé kocsival a félötös gyorsra, az első vagonba kell majd szállnia, akkor hamar megtalálják egymást, ott várja, a vonat előtt, nem mozdul onnan, ha késik a vonat, akkor se, és utána ezt hajtogatja órákon keresztül, hogy őt várja a lánya, engem félrelök, mikor útját akarom állni az ajtóban, kétségbeesésemben bezárok minden ajtót, hogy sehol ne tudjon kimenni, a veranda felé is, aztán a végén őt magát is kénytelen vagyok bezárni a szobájába, mert nem bírok vele, erősebb nálam, még mindig erősebb, egy mozdulattal félrelök, tehetetlen vagyok mellette.

A kanapén ülve vártam meg, hogy lecsillapodjon. Be kellett fognom a fületem, mert nem elég, hogy a dörömbölését hallottam, meg a hörgését-zihálását, mert amikor látta, hogy nem tud kijutni, kétségbeesésében elkezdett őrjöngve hörögni, hallgatni se bírtam, be kellett fognom a fületem, akkor meg a fejben kezdett el beszélni az a hang, Mit művelsz, úgy bánsz vele, mint egy állattal, más egy állattal se tesz ilyent, fogod és bezárod, mint valami bútordarabot, nem szégyelled magad, nem

gondolsz arra, hogy ezt az embert egyszer szeretted?, ilyen és ehhez hasonló vádakat vagdosott a fejemhez, nem tudtam menekülni előle, megállás nélkül beszélt.

Sokszor ezzel kel föl. Hogy neki már haza kell mennie. Eleinte mondtam neki, János, hova mennél, itthon vagy, nem látod? Nézd, ez a konyhaszekrény is a tied, együtt vettük, még kilencvenötben. Eleinte még ki is kérdeztem, mikor észrevettem rajta a jeleket. Azt hittem, ha gyakoroltatom, jobban megmarad a fejében minden. Aztán elkezdett befelé fordulni. Nem válaszolt, csak nézett tűnődően, de sose rám, mindig valahová messzire. Elment a kedvem a kérdezősködéstől, tudtam, hogy nem vezet sehová, feltartóztathatatlan ez a folyamat. Annyit olvastam róla, már előre vártam a tüneteket. Mindent aszerint értelmeztem, akármit csinált. És attól kezdve mintha egy másik ember élt volna mellettem, nem is a férjem. Ha elmentem, bezártam. Már semmi nem maradt a szobájában, amiben kárt tehetett volna vagy megütötte volna magát. Mindent letépkedett a falakról, magáról. Nem mertem rászólni, nem akartam megbántani, mert biztos voltam benne, hogy felfogja, mit beszélek, csak nem tud vagy nem akar válaszolni, mert már mindent elmondtunk egymásnak ez alatt a harminc év alatt, amit két ember elmondhat egymásnak. Arról is meg vagyok győződve, hogy azért hallgat most.

És akkor tegnap ez a Szécsi Pál-műsor a rádióban. Mikor láttam, hogy felderült az arca egy pillanatra, utána azt is megkérdeztem tőle, tudja-e, hogy én ki vagyok, aztán hirtelen elkomorult, a tekintete megint olyan lett, mint amilyen általában lenni szokott, úgyhogy meg is bántam rögtön. Nem válaszolt, de még háromszor-négyszer is elmondta utána, hogy Nagy énekes, nagyon nagy énekes!, és akkor azt hittem, menten megszakad a szívem.

Sose szerette Szécsi Pált. Ki nem állhatta, azt mondta, életében is csak a nők szerették, nem is a hangjáért, hanem a kinézetéért. Ő meg a tánczenét se kedvelte, azt mondta mindig, könnyűzenében egyedül a rockzene ér valamit, a többit el lehet felejteni, nem ér semmit, tinglitangli, nem is érti, hogy lehet ilyen nyálás zenéket szeretni. Így mondta, a Rolling Stones, az igen, Vagy a Doors. De a többiek... Ezért szorult el a szívem, mikor azt mondta, Nagy énekes, nagyon nagy énekes. Hogy lehet, hogy ennyire eltorzította ez a betegség! Eddig reménykedtem, ha nekem nem is mond semmit, de legalább belül úgy él meg mindent, hogy neki jó legyen. De most biztos voltam benne, hogy végleg leépült. Nem hiszem, hogy ennyire megváltozhat egy ember.

Most várok. Megvárom, amíg felébred, és fölteszek egy Doors-lemezt. L. A. Woman. Kíváncsi vagyok, milyen lesz, ha meghallja. Fiatalságunk zenéje. Erre táncoltunk régen a sötét kollégiumi szobában. Már nem tudom, mit mondott, honnan szerezte meg. Valaki hozta neki, Németországból talán. Szívtuk a cigarettát, és ráztuk magunkat, mint az eszelősök, tágra meresztett pupillákkal, mintha füvet szívnánk, pedig csak Munkás volt vagy meztlábás Symphonia, meg a szerelem mámore talán.

Ha Jim Morrison hangját nem ismerné föl, az jobban fájna nekem, mint hogy rólam nem tudja, ki vagyok. El se hiszem neki, hogy nem tudja. Tudom, hogy nem akar

rosszat gondolni rólam, azért felejtett el, azért nem mond semmit. Mert tudja, hogy a felesége nem művelne ilyet vele. Az a nő, akit egyszer ő annyira szeretett, az sose tenne ilyet, annál az őt sokkal jobban szerette. Az nem zárná rá az ajtót, szégyenszemre nem adna rá pelenkát, mint egy csecsemőre. Nem bízna rá a kutyára, ha elmegy a bevásárlókocsijával, hogy üljön ott a szobája ajtajában, vigyázzon rá, ne engedje ki, amíg ő vissza nem jön.

A kutya. Föl kellene már állnom, kimenni, összesöpörni azt a rengeteg ágot, alig tud ki-bejárni a házába. Lassan enni is adnom kéne neki.



Hólyagcirkusz: Hólyagcirkusz, 1998, fotó: Révész Róbert

VILLÁNYI LÁSZLÓ

Alliteráció

Hanyatt fekszik, félálomban, hiába érzi, már fáj is a nyaka,
ha nem élne egyedül, horkolásával felébresztené szerelmét,
hibát hibára halmoz, ráadásul felettébb élvezi az alliterációt,
én vagyok rá a tanú, borotválkozáskor orra alatt vágja meg
magát, viseli a leghülyébb sebet, gyerekkorában milyen világot
formázhatott gyurmából, miért lett ilyen magának való,
nem emlékszik, hogy bármi fontosat megtanított volna fiainak,
a cipőfűző megkötésén kívül, nem volt egy bölcs mondata,
az ígéreteken viszont nem kételkedett, ordítás helyett hallgatott,
és fordítva, elhiszi, egy éjszaka eltűnhet lábáról a csontkinövés,
nem áttal bízni a dagadó holdban, hogy meghozza szerencséjét.

Sors

*Öleld át sorsod, panasztalanul, mondogatja magában
kínai barátja intelmét, felírja noteszének első oldalára,
kilépegeti az avarban, amikor a bicikliről hirdeti,
százával helyeselnek a gólyák, szürkegémek és kócsagok,
az ártér fűvén napoznak a lányok, akiket életük
legragyogóbb korszakában ölelhetett, a magaslesről integet
a kivétel, őt nem nyelte el az átlag, nem ficamodott ki
ízlése, a kavicsok közt elporladt ígéreteken, jövő időbe
vezető keréknyom, a közelítő felé fordul, bizonytalan,
készen áll-e fogadására, ráismer-e, vagy még sohasem
látta, vajon elér-e hozzá, kérdezi tőlem, átölelik-e sorsukat?*

LANCZKOR GÁBOR

Kőrisek

Barnul a máriacsókja; a legszínesebbek a vadkörtek.
Kőrifák rozsdás árnyalatai.

Megmarad, amit írtam, –

Míg átüt a nap a kora reggeli ködön és beszorítja a zöld
Festéket az erdei lombba, s az olajos, túlért szőlőszemek
Maradékpuhán csüng fonnyadt száraikon,
Meg nem halhatok, a tavaszokat

Téllel előzve

A tavaszévet

Téllel: a vastag dér a borókák túlevelein úgy csüng,
A füveken, a barnás lombjukat őrző tölgyeken, a kopár
Kőriseken, ahogy a hófelhők
Sercegő csillagok élén.

Átmosom magam

Átmosom a magam gyors árnyékát a boróka sötét árnyékán.
Mint az olasz reneszánsz festményeken, ahol a feketeség
Lámpakoromból, majd szenes olivafahamuból készült,
Egyre személyesebb
Nálam is a sötét.

Balatonhenye/ Sitges

Nem térhetsz ki e tenger fény puha epicentrumából,
A szemed tükrének foncsora mögül, ahogyan a tenger
Sem tér ki előled a kavicsos, meredek
Partra kidöngve, mikor

Belerontasz.

Sav

Mintha egy emberi agy
Puha-agyagos labirintusából
Az ösztön feltjait égetnék ki keményre. Kopogjon,
Mint a dió, ami a tetőre potyog.
Átszúrt csikló fétise, Perszephoné, annál fogva
Húzza az ősz le, az ősz-öreg úr
Le a télbe
Cibálja magával.
A diólevelek tele csersavval
Belefagynak a földbe,
Egymásra vagyunk ketten mi utalva.



Színház- és Filmművészeti Egyetem: Toldi, 2013, fotó: Révész Róbert

SOMOSKŐI BEÁTA

Egy sellőről

Úgy mondják, örült.
Egyik sem látta
mosolyát. És nem
értik némaságát.
Mindkettő gyönyörű.

Az eseményhorizonton,
sem túl, sem innen.
Mondod, én is az
lettem, bár kötöztek
árbochoz vagy kőhöz.
Semmi nem magyaráz.

Az a határ, nem
definiál. Létezik,
önmagát késszé téve.
Akár a passzivitás.

Édes hangú sellóm,
mélybe, kékbe hív.
Úgy is jegyzik görbék
és egyenesek: halál.
Túl lecsupaszított.

Hol vagyok én ehhez.
Kattogását vagy a
hullámokat hallom.
Túlzottan kiábrándító.

Képzettársítások furcsa
gyermeke. Sem semmi.
Már azelőtt felépült
minden, hogy ő vagy
én születhettünk volna.
Hiányunk túlegészül.

Feledkezzek belé.
Lélegzés vagy értelmén
túli hangolás. Bőrfelszíni
pirulás, ahogy egynek
feszül a visszhang.
Sziklák sötét érdeme.

Kiszakítva otthonából:
gyöngyház arcú szirén.
Engem választ, talán,
a hiány örületében.
Világba csordult szerető.

Keresett. Keseredett
kincsem. Uszonnal
égiszre csap, éles fogait
csattogtatja, ha boldog.
El nem enged magától.

Úgy mesélik, a sellő
kisajátít. Nincs más
lény, ki így kötözne.
Egyetlen merülés.

Estére a vihar

Ajtónyitás Hold nélkül.
Szavak mozgástalan.
Így rángat magával

e testetlen tombolás.

Elhasít és parancsol,
mintha ezer más
szikrázó képpont

szédülésben lenne.

A kezem, könnyen
törhető. Ahogy itt
virágok alatt,

egykor igyekvő bogár.

Kitinfény, szivárvány
nyár, délután fordul
árnyba rezdüléssel.

Emlék vagyok, se több.

Ahogy a túlzás
elégtelen. Bénító,
rám tör, kihasználtan

belefoglal másba.

Darabolódok, mint
kicsiny életek előttem,
nedvek és lehelet

bársonyába pányvázva.

Virággá növekszem,
édesebb leszek.
A méhnek sem

fullánkja leszek.

Mégsem.
Túl, cseppfolyós,
túl meleg vagyok.
Leírtakhoz képest

folyton alakulok.

Most gyökér közt
ábrázolt föld, most
sovány anyaállat

fűszín lopakodása.

Hogy ne éhezzenek.
Aztán ha böjt őt kínálja
és neki engem ajánl.

Én kiegyezek.

Éjszakában elnyelem,
szemembe ágyazom
a meghasadás

magházas termését.



k2 Színház: Mielőtt az éj leszáll!, 2014, fotó: Révész Róbert

SCHREINER DÉNES

Májusi örvény, virágillat

„A pokol térélmény. A mennyország is.”
(*Pilinszky János*)

Presszókávét rendel! A szokásosat, méltóságos uram? Igen, fiacskám, aztán sziesztáznék egy kicsit. Értettem, uram, máris hozom.

Kint tavaszodott, csendes májusi koradélután, a gesztenyefák már kivirágzottak a szomszédos kertben. A konyhaablakon beáradt az az érzékeny füllelt, mondhatni erotikus virágillat, mely a májussal érkezik. A bérházban szinte teljes volt a nyugalom, néha csoszogott csak végig egy-egy nyugdíjas a körfolyosón, hogy a nejlonzacskókba összegyűjtött szemetet lehajítsa a szemétdobón. Ügyes és praktikus szerkezet volt, az emeleti lakók nagy örömeire, a földszintiek nem kisebb bánatára, melyen keresztül a szemét nagy robajjal ért földet az alul elhelyezett kukában.

A lentiek eleinte valóban összerezzentek, akárki költözött is ide, kész idegbajos volt egy darabig, később megszokták az ismétlődő zajt. Elfogadták, hogy életük ritmusát a házban ez szabja meg, még azzal is megbékéltek, hogy nem tudhatták, mikor jön az újabb dübörgés. Nem volt ugyanis egyenletes tempója, egyszer álló napig semmi, máskor negyedóránként rákezdte, ilyenkor dőlt, omlott alá a szemét. Kiszámíthatatlan volt az egész. Ám ők lassacskán felkészültek a legváratlanabbra is. Ahogy a reptér közelében élők alusszák legszebb álmukat, semmitől sem zavartatva, míg a vendégszobában valaki egyre forgolódik az ágyban. Szentségel, nyöszörög, fogadkozik magában, hogy soha többé.

A szagok viszont keservesek voltak. Főképp nagy melegben, azt nemigen tudták megszokni. A nyitott kukából mindig terjengett valami súlyos, szerves, kevert állagú bűz, igazi ördögsgzag, ahogy mondták. Ablakaikat állandóan zárva tartották, hiába volt nyaranta pokoli hőség a zárt, szűk udvarban.

A fentiek ebből nem sokat érzékeltek. Amúgy is némi megvetéssel tekintettek az alant lakókra, kik az olcsóbb, sötétebb lakásokban húzódtak meg. Peckesen vonultak végig a folyosón az úgynevezett odúlakók feje fölött, vakító fényben, tiszta levegőben. Ők ott fent külön világot képeztek, csakis egymással érintkeztek, össze is jártak alkalmanként. Legfeljebb ha az első emeletieket engedték nagy kegyesen maguk közé, hogy részt vegyenek jól értesült beszélgetéseikben, melyeket a folyosó korlátjára támaszkodva folytattak naphosszat.

Némelyi már végzett az ebéddel, mely szerénynek ugyan nem volt mondható, ám táplálónak sem, hiszen szokása szerint zacskós levest javított fel ezzel-azzal, amit épp a hűtőben talált. Sem kedve, sem pénze nem volt, hogy valami normálist

egyen a közeli étkezdében. Kávéját készítgette, precízen, akkurátusan a régi rozoga asztalnál ücsörögve, s közben előadta magának az elmaradhatatlan színjátékot, amin most is jót nevetett. Kiöntötte a csészébe, évek óta mindig ugyanabba, a szélén körbefutó aranycsfk, alatta virágminták, itt-ott csorbult kissé, a virágok közt keskeny repedések, erecskék vezettek különös törésvonalak gyanánt. Majd jól begyakorolt mozdulatokkal kevergetni kezdte a kávé, a mokkáskanál épphogy csak koccant a porcelánhoz. Nézte az apró örvényt a folyadékban, középen mélyen benyomódott, míg a szélén szinte már elérte a csésze száját, mégsem csordult túl, erre gondosan ügyelt. Klappolt minden.

Aztán hirtelen megcsapta konyhaablakból beáradó virágillat. Megint május, itt a halálhónap. És újra ránehezedett az ismerős nyomás, szíve furcsán kezdett verni, mint minden évben, mikor a virágok nyílnak, és megkezdődik a szagok valóságos orgiája. A legszebb hónap, mégis, vagy éppen ezért, gyűlölte. De talán nem is gyűlölte, inkább tartott tőle, valóságos kálvária volt számára, nyomással a mellkasában, szapora szívveréssel, különös, olykor meghatározhatatlan érzésekkel és gondolatokkal. Mert minden májusban újra és újra mély szomorúságot élt át, úgy érezte, valami végképp elveszett. Egy réges-régi boldogság emléke derengett fel benne, ami eltávozott, örökre, visszahozhatatlanul. Tavaszi melankólia, ahogy egyszer elnevezte, s mert korábban nem talált rá megfelelő kifejezést, elégedetten mosolygott, mikor meglelte. Májusban rögeszmésen próbált kapaszkodót találni, valami emléket a múltból, amire nosztalgiával gondolhatna, és ami okot adhatna mostani rosszkedvére. Boldog időket keresett, melyek eltűnte mélabúját magyarázná.

De nem jutott semmire. Érzései hasztalan kerestek tapadási felületet maguknak, tárgyaltalanul bolyongtak benne, nyugtalanul, névtelenül. Hiszen mindig csak arra emlékezett ezeken a tavaszi délutánokon, hogy emlékezik. Hogy már tavaly is, tavalyelőtt is emlékezett, hogy tulajdonképpen egész életében emlékezik ilyen idő tájt, de nincs mire emlékeznie. Hogy nincs vége az emlékláncolatnak, mert legkorábbi emléke is csak egy emlékezés, gyerekkorából, mikor egy még régebbi kor, melyről már semmit nem tudott, halvány emléke töltötte el különös fájdalommal. Igen, szabályszerűen félt és rettegett a májusoktól. Az április az ő hónapja, az újjászületés ideje, a kezdet hava. Vagy éppen a november, mikor egy álló hónapig búcsúzkodhat a léttől. De a május már sok, túl sok, akkor olyan boldognak kéne lennie, amire nem képes, még ha megfeszül, akkor sem.

Legfőképpen az illatoktól tartott. Mintha ezek abból a világból érkeznének, melyből ki lett zárva, sőt ki lett üzve egykoron. Ahová nem térhet vissza, ám az mégis jelez neki, jelzi, hogy van valahol, volt valamikor. Olykor kísérletet tett rá, hogy felidézze e kort, az önmagával azonos időt, mely nem utalt semmi előzőre. Mely egyáltalán nem utalt semmire sem, hanem csak úgy volt, egyszerűen, önmagában. Az otthona, ahova ha nem is tud visszatérni, legalább visszaemlékezhetne rá. Nem sikerültek ezek a kísérletek, csak a szagok jöttek egyre, a tömény, nehéz májusi illatok, ő pedig sóvárogva vágyakozott az elveszett világ után, melyre nem emlékezett,

s amelyről titokban, világosabb pillanataiban természetesen tudta, hogy egyáltalán nem létezett. Hogy anélkül múlt el, hogy valaha is lett volna.

Néha aztán az is eszébe jutott, hogy élete során mindig történt vele ilyenkor valami rossz. Baleset, közeli hozzátartozó halála, szerelmi válság, szakítás, sikertelen öngyilkossági kísérlet, meggyás. Mintha lenne a májusoknak egy egybefüggő története, mely különáll a többi hónapétól, külön az éveketől, külön az egész életétől, hogy aztán ez a történet minden évben a hó elején újrakezdődjön, majd a végén hirtelen véget érjen. Mintha állandóan ismételné valamit.

Azért mégsem minden májusban volt így. Előfordult, hogy nagyon óvatos volt, nem kezdett semmit senkivel, amit meg elkezdett, nem hagyta abba. Mikor nem történt semmi sem, mert szinte ki sem mozdult otthonról, így elkerülte a baj. Idén is azon morfondírozott, miképp rendezze be életét. A lehető legkevesebb veszélynek akarta kitenni magát, „minimálisra csökkenteni a rizikófaktort”. Végül úgy döntött, nem kockáztat. Csak a legszükségesebb helyváltoztatásokat végzi, bemegy a munkahelyére, meglátogatja a szüleit, időnként leugrik vásárolni. A barátokkal való találkozást egy időre felfüggeszti, utazni nem utazik, felesleges érzelmi konfliktusokba nem bonyolódik. Ül a szobájában, és néz kifelé az ablakon. Vagy lázasan dolgozik valamin, olvasgat, írogat, megnézi a régóta vágyott filmeket. Mondjuk, csinálhatna egy tavaszi nagytakarítást is, otthon, biztonságban, elhatározás kérdése az egész.

Igen, ez lesz a leghelyesebb, állapította meg Némelyi, miközben a forró kávé szűrőcsőlni kezdte. Elégedetten hátradőlt, és a harmadik emeleti ablakon kibámulva elmélázott a cigarettafüstben. Lássuk csak, mi van ma. Csütörtök. Akkor ebéd után egy kis pihenő, szieszta, aztán olvasás, írás. Később leszaladni a közértbe, elintézni egy-két telefon, gyors vacsora, utána megint jöhet az olvasás és az írás. Lefekvés előtt ismét könyv, az estiből valamelyik, mert ugyebár váltogatni kell. Pompás lesz így.

Váltogatta is, egyszerre vagy hét-nyolc könyvet olvasott, napszakonként mást és mást. Voltak délelőtti könyvek, ezeket a fotelben olvasta, az ebéd utániakat a kisebbik íróasztalnál, az estiket meg a nagyobbiknál, volt továbbá néhány az ágyban olvasáshoz is. Ha pedig mégis a városban kellett ide-oda utazgatnia, erre is volt könyve, „muzáj-útikönyv”, viszonylag könnyebb olvasmány, nem kellett sorokat aláhúznia és kijegyzetelnie. Egyszerrel változatosan szervezte meg az életét, csupán arra kellett ügyelnie, hogy ne kelljen eltávoznia sehova, ami persze időnként nem kis nehézségeket okozott. A többiek ugyanis nem értették ezt a „májusi hisztériát”, nagy életkedvvel járkáltak erre-arra, örültek, hogy a hidegek után végre sétálhatnak egyet, kimehetnek a szabadba, kiülhetnek egy hangulatos presszó teraszára. Hívogatták is egy darabig, végül persze letettek róla, általában épp május végéhez közeledve. Lángoló szerelmek szövődtek körülötte, Némelyi érdeklődve figyelte az érzelmeik tarka-barka sokféleségét, melyek sötét, mélyben szunnyadó erőkként most egyszerre feltörtek. Világos, vont a következtetést, az emberekben a tél elteltével felébrednek az őszi ösztönök, melyek szoros kapocsként makacsul a természethez fűzik őket. Ahhoz a világhoz, melyet hitük szerint már rég elhagytak egy másik, magasabb rendű kedvéért.

Megitta tehát a szokásos ebéd utáni kávéját, a harmadikat aznap, melyet a jól bevált szisztéma szerint maximum még kettő követhetett a nap folyamán. Ült nyugodtan a konyhaasztalnál, nézett kifelé az ablakon, bámulta a virágzó gesztenyefát, és jó mélyen magába szívta az érzékeny füledt, mondhatni erotikus virágillatot.

És ekkor elkezdődött. Összecúszott a tér, és szétesett benne minden. Először csak a látvány kezdett inogni, imbolyogni, s mintha valami különös örvény húzná, szívna magába, elcsavarodott, tekeredett egyre feljebb. Úgy érezte ebben a forgásban, hogy leesik a székről, de hiába csavarodott el a látótere, nem mozdult semennyit, hiába forgott, mégsem fordult el semerre sem. És mintha valami rá akarna dőlni. Igen, egyfolytában omlott, zuhant alá valami, közeledett, ám mégsem közelített egy tapodtat sem, csak állt mozdulatlanul, és meredt rá értelmetlenül. Aztán mintha minden folyna, haladna el mellette, ő meg lemaradna, kihullana az egészről, valami meg akar történni, de mégsem történik semmi. A folyamatnak nem volt iránya és célja, csak maga az omlás és zuhanás volt, a tér szorítása és benne az állandó örvénylés. Minden mozgott és nyugalomban volt egyszerre, mert a mozgásnak nem volt kezdő- és végpontja, de még középpontja sem, amibe belekapaszkodhatott volna. A térbeliség maga omlott össze körülötte, míg a tárgyak a helyükön maradtak. Úgyszólván megállt minden.

Az isten bassza meg, mi a franc ez.

De még nem volt vége. Mert a látvány a gondolatait is kikezdte, és egyre határozottabban érezte, hogy szertefoszlik, felhasad a világ. A létnek azon szabályszerű rendje, melyet mindeddig összefogott. Szétesik az a valami, amiről idáig nem is tudta, hogy ő tartotta egybe. És hogy a világ összeomlása most a tudatát is maga alá temeti, szétszakítja, összetöri. Tágult benne valami, feltartóztathatatlanul, egyre erősebben, gyorsabban, ő pedig görcsösen próbálta tartani magát, ellenállni neki. Egyetlen pontot keresett, egy szilárd, épen maradt helyet, ahonnan megragadhatja magát, ahonnan megállíthatja ezt az egészet. Nem ment, izzadság helyett fehér nyálka, sűrű lepedék borította el az arcát, és csúszós, iszamós bőrén, kitágult pórusain mintha az eszmélete távozna, értelme maradéka illanna el. Hiába küzdött, ellenállhatatlanul rátört és átjárta egy ismeretlen erő, egy kíméletlen hatalom.

A kurva életbe, meg fogok örülni.

Élete során Némelyi sokat játszadozott az örület gondolatával, mindig is vonzotta egy kissé. Különleges, kiválasztott állapotnak tartotta, mely rejtélyesen zaklatottá teszi, extravagánssá mások szemében. Akiért rajonganak a többiek, hisz megsejtik benne az igazán eredeti, zseniális személyiséget. Mert zsenialitás és örület összetartoznak, mindkettő isteni adomány, a régi bölcsek tudták ezt. Sokan persze nem értik, viszolyognak tőle, de ők csak az átlag, a beszariak, akik félnek veszélyes utakra lépni, akiket nem csábít az ismeretlen. Nem is tudják, miről beszélnek, nem olvasnak eleget, csak fecsegnek össze-vissza. Ám a nagy szellemek mások, ők felismerik egymást, bizonyára benne is meglátták már a géniusz tüzét, az örület lángját, mely ugyan csak keveseknek adatik meg, de azok aztán sokra hivatottak. A legnagyobb

tettek. Igen, ők tudják, mi az emelkedettség, milyen az igazi szárnyalás. Mindent elbírnak, elég csak hívniuk, szólítaniuk, és átjárja őket az isteni elragadtatottság.

Némelyi a földön fetrengett. Könnyörgött, mi több, a padlón csúszva imádkozott, hogy nehogy megőrüljön, legalábbis ne most, mert az szörnyű lenne, a legborzalmasabb, amit el tudott képzelni. Érezte, hogy rajta van valakinek a keze, s hogy ez a valaki nem veszi le róla, hanem nyomja lefelé, egyre lejjebb, bele önnönmagába, a saját mocskába. Irtóztató üresség volt benne, a gondolatai kimeredtek, és jelentésüket veszítve lebegtek előtte egymás mellett. Megszűnt belül minden, és ő belezuhant a mélységbe, hogy ott elérje az örvény legalját.

Úristen, legyen végre valami, múljon el valahogy.

Vinnyogott, hörgött, valamiféle állatéra emlékeztetett a hangja. Folyt az orra, taknya és nyála végigcsorgott az arcán. Szipogva, a folytonos csuklástól szaggatottan kérlelni kezdte azt a valakit, aki megragadta és rázta, hogy enyhítsen a szorításon. Csak egyetlen pillanatra hagyja magára. Ám az nem engedte el, hanem egyre erősebben tépte, vonszolta erre-arra, ő pedig tehetetlenül hánykolódva követte, hol a földre, hol az ágyra, hol az egyik, hol a másik szobába, ahová épp vitte. Hallotta a saját nyöszörgését.

– Nem tudok, Uram, a Te szád lenni, nem akarok, nem bírom ki, képtelen vagyok rá. Nem vagyok próféta, hogy hirdesselek. Ne jöjj ide, kérlek, ha még egy lépést teszel felém, szétroppanok. Szétszakadok. Menj távolabb, menj el innen. Legalább egy kis zugot hagyj meg nekem. Amiben meghúzhatom magam. Mindent megérdemlek, szar alak vagyok, egy hitvány senki. Mégis, később gyere, ne most kelljen ezt nekem. Egy kis időt adj még, csak egy napot, hogy összeszedjem magam. Csak egy percet, egyetlen pillanatot egyedül. Túl sok ez nekem, Uram, rettentően sok.

Hosszúra nyúltak a következő órák. Némelyi végül teljesen kimerülve összerogyott, és elbóbiskolt egy időre. Mikor késő este furcsának tetsző, kábult hangulatban felébredt, megkönnyebbülten konstataulta, hogy nem halt meg, meg se őrült, él, ráadásul teljesen normális, nincs semmi baja.

Nem történt semmi, mondogatta, csak valami múló rosszullet lehetett, de hál' istennek vége, minden oké. És mivel rendkívüli éhség és szomjúság gyötörte, lement az éjjel-nappali közértbe, jól bevásárolt, a bőséges vacsora után pedig megivott egy üveg jófajta vörösborot, amitől aztán igazán kitűnően aludt egész éjszaka. Másnap korán reggel frissen ébredt. Újra nekiülhetett reggeli olvasmányainak, folytathatta, amit abbahagyott. Szerencsére aznap ki se kell mozdulnia otthonról. Remek, minden rendben van, minden a helyén, az élet nem állhat meg.

És valóban, az élet ment tovább. Csodaszép májusi reggel volt, sűrű, nehéz szagokkal teli levegővel. Némelyi nagy gyönyörűséggel kortyolgatta kávéját a madárctsi-cseregésben. Elégedetten hátradőlt, az ablakon kibámulva elmélázott a cigarettafüstben. Hallotta, hogy a körfolyosón végigcsoszog nejlonzacskójával az egyik öreg szomszéd, és nagy robajjal bezúdíjtja a szemetet a ledobóba. Ült és nézett, békében, nyugalomban. Nem is sejtette, micsoda örvények várnak rá az elkövetkezendő évek során.

KÜRTI LÁSZLÓ

oidipusz királyságom

a legelső fürdetésnél azt hittem, mindennek vége van.
nem azzal hogy más tehetetlen testét kell mosdatni,
hanem hogy éppen a saját anyámét. de lehet
csak a sorrend, pontosság, a mozdulatok mértéke,
alapossága, nyomatéka aggasztott. persze nemtelenül
vagy ismeretlenül mindez kézenfekvőbb lenne, magától
értetődő. úgy terveztem, hogy zuhanyoztatni fogom,
végül be kellett látnom, a fürdőkád kényelmesebb,
biztonságosabb, személytelenebb közeg, mint a zuhanyzófülke.
nem akartam még több intimitást, igaz rideg személytelenséget
sem, ebben a rövid, de különös együttlétünkben. vannak helyzetek,
mikor az ember se férfi, sem fiú nem akarna lenni. hogy ő nő
vagy anya volt-e ott, azt máig nem tudom. azt mondta:
„csak valós férfi-nő viszonyokban van helye szemérmeskedésnek
vagy féltékenységnek”
(nem akartam hálálkodni vagy bosszúskodni’ régi dolgainkért.)

hogy az én testemet hogyan fürdette az anyám, arra már végképp
nem emlékszem. a hajmosásokra igen, de azok félrevezetőek lehetnek.
arra a tényre tudok támaszkodni, amit a szerelemben adok
vagy amit kaphattam hálás szerelmeimtől. (gondosságunk erős)
anyánkkal tanult intimitásunkat visszük felnőtt életünkön keresztül.
azt a szerelmet élem, amit onnan tapasztaltam. ha erre gondolok,
még óvatosabban ültetem bele abba a kád forró vízbe. lassabban kezdem
mosni a hátát, melleit. – a hajával, samponnal tudom, még gondatlan lennék.

úgy adta a nevünket, fiainak, hogy ne csíphesse senki szemét,
királyai lehessünk bármelyik fürdőszoba, plafonig csempézett ragyogásának:
(lászló, istván, attila). most, ahogy odanyúlok, combjai közé,
a habok alatt. ahogy én mosom meg, helyette, a felkent, az elsőszülött,
jogutód, a trón örököse, ahogy kislánnyá változik a tenyeremben,
arra gondolok: sem hitvány apja, sem elvadult fia nem lehetek többé
előroklött birodalmam hullámtöröttjének.

MURÁNYI ZITA

terpesz

léptek ollója vágja centikre a
kilométereket csak a
cseresznyeszárak állnak terpeszben
miután a gyümölcsöket leszemezed
suttogásról váltanak beszédre
a markodban megelevenedő hímzések
a mag is piros ahogy a nyár csurog
az ujjaidon a tenyered is beszínezed
amikor a vér alvad meg
az édesnek is nyilallását érzed
mindketten ugyanazokat az ízeket
a másik száj éhes szája vár kötésre
mint egy fölnyitott seb.

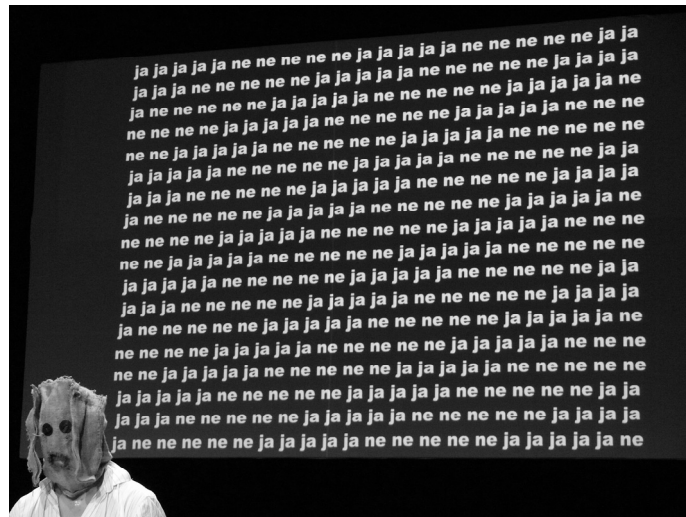


Via Negativa: Szégyen, 2012, fotó: Révész Róbert

TOROCZKAY ANDRÁS

Szomorú Alien

A konténer közepén csend. Odakint esik.
 Az ablakot csukva kell tartani, füsttel telik
 a pár négyzetméter, orrban égett alufólia szag.
 A fiú széken ül, egyedül, ruháján forró viasz.
 Kezében kopasz fej, „a kis apród”,
 nézi a majdnem kiégett 60-as izzó
 fényénél. A fej üvölt, vagy hisztérikusan nevet.
 Kimerevített képek ilyenek,
 mondjuk a legszomorúbb, a harmadik Alienből.
 A szeménél az üvegszem helye még nincs kivágva.
 De ahogy elnézi, rájön, nem is lesz. Elrontotta. Eldőlt:
 soha nem kaphat haját, üvegszemet, tárgyakat, ruhákat.
 A bábú bőre még babának is túlságosan zombizöld.
 Aztán az arcvonás-darabok a forró viaszba málnak.



Via Negativa: Balkán kapcsolat, 2013, fotó: Révész Róbert

Kockázatok és mellékhatások

SZERKESZTŐI ELŐSZÓ A THEALTER-BLOKKHOZ

Amikor jó fél éve először ültünk le a Tiszatáj szerkesztőivel, hogy az idén 25 éves THEALTER Fesztivált ünneplő különszámról beszéljünk, egy dologban rögtön megegyeztünk: nem gondolkodtunk a dicső múlton elmerengő és a (mindig) kilátástalan jövő miatt szomorkodó összeállításban. A THEALTER szellemiségét ismerve nem tehattünk másként: a programso-rozat azáltal, hogy a jelenre, sőt az utóbbi években egyre inkább a jövőre összpontosít, gya-korlatilag egyedülálló a minőségi hazai színházi fesztiválok egyre szűkülő körében. A THE-ALTER ugyanis nem egyszerűen túlélő, hanem lüktető, vibráló, élő rendezvény. Két és fél év-tized után – és akkor most egy pillanatra gondoljunk a rengeteg adósságot magával hurcoló magyar színháztörténet-írásra is – emlékmű helyett ezért érdemel összegzést és kitekintést.

A fő kérdés persze az, hogy miben áll a nagy titok? Vagyis mitől válik előadások pusztá egymásutánja jelentőssé és jelentéssé? Hogyan lesz a nyaranta együtt töltött kilenc napból számos nézőpontból elmesélhető történet, ha úgy tetszik, élő színháztörténelem? Mitől más Szeged profilja a THEALTER-rel, mint amilyen nélküle lenne? Hogyan borítja fel egy fesztivál a centrumról és perifériáról alkotott képzeinket és előítéleteinket? Mitől kezd el egy irány-ba dolgozni a hol nagyon is tudatos, hol a véletlenek egybejárásából következő sokféleség?

Az itt következő cikkgyűjtemény ezekre a kérdésekre kíván választ adni anélkül, hogy ki-zárólagosságra és teljességre törekedne. Lehetetlennek, de főleg értelmetlennek gondoltuk, hogy a THEALTER negyedszázadának összes jelentékeny alkotóját vagy csapatát leltárszerű-en felsoroljuk, helyette eddig még magyarul nem publikált szemelvényeket gyűjtöttünk né-hányukról és néhányuktól. Elsősorban azokról, akiknek a munkái a múlt, a jelen és a jövő ko-ordinátarendszerében értelmezhetőek, vagyis egyértelműen túlmutatnak önmagukon, és párbeszédet generálnak korok, alkotók, nézők, esztétikák között. A lapszám tükröt állít a fesztivál tegnapi, mai és holnapi közreműködői elé, azokat helyezve előtérbe, akik arcot, ha úgy tetszik, személyiséget adtak a THEALTER-nek.

A műfajok, a szerzők, a témák eklektikussága mindezekből következően szándékos. Inter-jú és esszé, elméleti tanulmány és művészi hitvallás, könyvrecenzió és előadás-elemzés egy-aránt olvasható e lapokon. A szám belső szerkezetét a három idősíki egymásba fonódása ha-tározza meg, ami összefügg a THEALTER filozófiájának egyik alaptételével. Azzal tudniillik, hogy a fesztivál, ha teheti, a markáns alkotókat hosszú időre magához láncolja. A közremű-ködők gyakran újabb és újabb szerepben térnek vissza Szegedre, lehetőséget adva ezzel arra, hogy személyes művészi útjuk újabb állomásaival szembesítsenek és szembesüljenek.

A kilencvenes évek elején Eugenio Barba világhíres színházának, az Odin Teatretnek a művészei tartottak itt workshopot, és büszkéek vagyunk rá, hogy az évtized végén rövid időre visszajáró vendég volt Halász Péter. A kétezres évtized valóságos aranykor: a mára eredeti formájában megszűnt Hólyagcirkusz szomorú bohócai évről évre megneveztettek, a bolgár Ivo Dimcsev a *Lili Handellel* egyetlen óra alatt újraírta a THEALTER egész addigi történetét. Gergye Krisztián test és szellem küzdelmes párbeszédét vitte színre újra és újra, máskor meg Perovics Zoltán, vagyis Peró intim tárgyszínházát néztük ámulva. A magyar színház legna-gyobbjai közül természetesen itt volt Jeles András, aki előbb filmjeivel, később egyetemi

vizsgaelőadásaival tette le a névjegyét Szegeden. Közeledünk a mához: a legnépszerűbb hazai független csapatok, Pintér Béla vagy Horváth Csaba társulatai megbízható vidéki bázisra lettek nálunk. Hagyományosan és természetesen erős Szegeden a déli vonal: mindig felkavaró élményt garantálnak a fesztiválon örök idők óta jelen lévő Urbán András vagy az utóbbi években sikerrel ideszoktatott szlovén Via Negativa előadásai. Amikor a szentesi Horváth Mihály Gimnázium ide utaztatott vagy itt készülő produkcióit nézem, akkor minden nehézség ellenére bizakodva tekintek a jövőbe. És hogy erre minden okom megvan, azt mi sem bizonyítja jobban, mint hogy a 2015. évi THEALTER díszvendége az az egykori kaposvári színhallgatókból alakult k2 Színház, ami rövid idő alatt a magyar színházi élet talán legfontosabb fiatal csapatává nőtte ki magát. Ne feledkezzünk meg azokról sem, akik a társművészek nyelvén támogatták a fesztivál ügyét: Baráth Ferenc plakátjai és Révész Róbert fotói nélkül ma egy másik THEALTER-ről kellene számot adnunk.

A lapszám beérkező anyagait olvasva újra meg újra előkerült egy kérdés. Mi kapcsolja egymáshoz a sokfelől érkező, sokféle színházban gondolkodó alkotókat, de főleg: mit adtak hozzá a THEALTER profiljához, illetve hogyan formálta őket az itt töltött hosszabb-rövidebb idő? Nehéz, tán nem is lehet erre egzakt választ adni, mindenesetre annyi biztos, hogy mind-egyikük a kockázatos színház feltétlen szerelmese. És hogy mindez milyen mellékhatásokkal jár együtt, arról a THEALTER nézői tudnak bővebb felvilágosítással szolgálni.

Jászay Tamás



Halász Péter: Éjszakai repülés, 1998, fotó: Révész Róbert

A THEALTER nélkül Szeged egy másik város lenne

IBOS ÉVA INTERJÚJA BALOG JÓZSEFFEL, FÁBIÁN ZSOLTTAL ÉS MARTINKOVICS KATALINNAL



Az első három évben még úgy hívták, hogy Szabad Színházak Országos Találkozója. A kezdő évad szervezését az avantgárd törekvéseknek teljesen ellentmondóan hangzó Színházi Páholy Egyesület tagjai bonyolították, de már akkor is Balog József vezetésével. A romantikus kezdetekről és az ellenakarat dacára is reményteljes jelenről beszélgettünk a THEALTER vezérkarával, Balog József művészeti vezetővel,

Martinkovics Katalin pénzügyi igazgatóval és Fábíán Zsolt hajdani fesztiváligazgatóval.

– Kezdjük egy rövid, személyes felidézéssel, milyenek látjátok magatokat, illetve a színházhoz való viszonyotokat 25 évvel ezelőtt?

Fábíán Zsolt: – Egyfajta elemi érdeklődés és nyitottság volt bennem mindenféle kulturális tevékenység iránt. Az egyetemen különféle áramlatokba csöppentünk bele: filmklub, színház, Szörényi tanár úr irodalomórái, mondhatni, *all inclusive* volt a légkör, ráadásul minden átjárható volt.

Martinkovics Katalin: – A színházhoz való viszonyom már a gimnáziumban eldőlt, mivel a szentesi drámatagozatra jártam, később pedig, egyetemistaként több amatőr színházi csoporttal is dolgoztam. Erre a korszakra én is úgy emlékszem, és ezzel egyben a fesztivál elejére, hogy egy éhség volt mindenkiben, egyfajta mindent akarás. Erre az időszakra esett az ország nyitása, ekkor hullott le a vasfüggöny, s a kíváncsiság a túloldalon lévőkhöz épp úgy megvolt, mint bennünk. 1991-ben rendeztük meg az első fesztivált, '92-ben jött létre a MASZK Egyesület, mert ekkor már lehetett civil szervezeteket alapítani, mi pedig szeretnénk volna forrást teremteni saját munkakörülményeink javítására...

F. Zs: – ...munkát mondasz, pedig akkoriban ezt nem munkának tekintettük, hanem napi életformának...

M. K.: – ...igen, de hamar kiderült, hogy ezzel nem csak magunknak tudunk jobb helyzetet teremteni a színházcsináláshoz. Másokban is megvolt az igény, ezért lett közönsége az előadásainknak, továbbá ezért kaphattunk olyan sok segítséget az első években a szakmabeliektől és a civilektől.

Balog József: – Az én személyes motivációm abból a felismerésből adódott, hogy egy fesztivál lebonyolításának köze van a művészethez. Mert az energiák és az egymásra hatások hihetetlen mennyiségű erőt kölcsönöznek mindenkinek, aki ebben a folyamatban részt vesz. Az első évtizedben Zsolttal mi játszottuk a jó rendőr–rossz rendőr párost, Kati egyensúlyozott, s ez egy jól működő munkamegosztás volt, mert nagyon fontosak a személyes leosztások.

– *Hogyan emlékeztek vissza a kezdetekre?*

B. J.: – Az egy vad évtized volt, művészi értelemben szó szerint szabadrablást folytattunk, hiszen olyan emberek érkeztek a fesztiválra, akiket sosem láttunk előtte. Voltak persze, akik elküldték a VHS-kazettáikat, de sok minden blindre ment, és néha találat született. Az ügykezelésnek és a pénzügyeknek még nem volt rutinja, olyan is előfordult, hogy millió forintokkal rohagáltunk az éjszakában, vagy egy kocsmában váltottunk valutát, hogy kifizethessük a felépőket, mert akkor még nem volt se internet, se utalás.

F. Zs.: – A MASZK Egyesületet azért hoztuk létre 1992-ben, mert szerettünk volna magunknak valami infrastruktúrát kialakítani: a MASZK a második évtől bonyolítja a teljes hátteret. A folyamat 1994-re pörgött a maximumra, ekkorra alakult ki valamiféle egyensúly, s ebben az évben kapta a fesztivál a THEALTER nevet. 2000-re állt be a technikai működés, akkorra alakult ki egy olyan szervezési-gazdasági módszertan, ami azóta sem változott.

– *Mit jelent pontosan a 'thealter' szó? Azt hiszem, ezen már nem gondolkozunk, és a kifejezést összemossa az agyunk a 'theater'-rel.*

F. Zs.: – A 'the alter' változatot jelent, ami egybeírva, mintegy rövidítve magába rejt a 'the alternative theater' kifejezést is. De a MASZK-ot is felfoghatjuk szójátéknak aszerint, hogy a magyar alternatív színházak központját, vagy egy színházi központnak az alternatíváit értjük alatta.

– *Nagyon eleven volt a 80-as években Szegeden az egyetemi, illetve a kőszínháztól független színházi élet. Hasonló státuszú csoportokkal vettétek fel a kapcsolatot?*

M. K.: – A szegedi csoportoknak természetes terepe lett a fesztivál, kezdetben nem csak szerveztünk, de játszottunk mi is. A külföldiek közül rögtön olyan nagy nevekkal kerültünk kapcsolatba, mint az orosz Derevo, vagy az Eugenio Barba vezette Odin Teatret. Ez utóbbi a legeslegelső partnereink közé tartozott, pedig ők már akkor is a világ egyik legjelentősebb színházi műhelyének számítottak. Rengeteg segítséget kaptunk tőlük, többek között tréninganyagokat. A bennünket övező kíváncsiságnak ráadásul megvolt az a hozadéka is, hogy a külföldi csoportok nem nyugat-európai áron érkeztek ide.

– *Zsolt, te jó ideje nem vagy benne a THEALTER csapatában. Miért váltál ki?*

F. Zs.: – 1996-ban volt egy válságos évadunk, és bár nem függ össze vele, de épp ettől az évtől kezdtem el autodidakta módon számítógépes kiadványtervezéssel foglalkozni. Pár évig a ket-

tő megfért egymás mellett, de 2000-ben a két tevékenységem már annyira összemosódott, hogy az tarthatatlanná vált: ekkor kellett szétválasztani őket, mert egy üzleti meg egy non-profit ügymenet teljesen más attitűdöt kíván. Azóta kizárólag az üzleti étellel foglalkozom, de még sokáig én terveztem a MASZK kiadványait.

– Mikor jött el az a pont, amikor – legalábbis a szervezést illetően – megszűnt az eufória, és egyre több munkát kellett beletenni abba, hogy a fesztivál úgy működjék, mint a hőskorban?

M. K.: – Voltak nehézségeink korábban is, de egyértelműen 2010 a fordulópont. Azóta egyre fokozódik a nyomás és az adminisztrációs teher a civil szervezeteken, illetve az úgynevezett alternatívokon. Félig viccesen azt szoktam mondani, a kezdet kezdetén az egész fesztiválról gyártottunk annyi papírt, mint amennyit ma egyetlen nap alatt! Miközben egyre kevesebb pénzből gazdálkodunk.

– A működési nehézségek nyilván kapcsolatban állnak azzal a szűnni nem akaró értelmezési zavarral, ami az amatőr, alternatív és független kifejezéseket övezi. Szerintetek hogyan lehet ezeket szétszálazni?

M. K.: – Úgy emlékszem, először az alternatív lett a szitokszó. Az utóbbi időben pedig elindult fentről az a törekvés is, hogy a függetleneket és az amatőröket mossuk össze, mintha az alternatívok amatőrök lennének, holott az alternatívok életvitelszerűen, magas szakmai színvonalon foglalkoznak a színházzal. Másrészt a függetlenek közt is sokaknak van színész vagy rendező diplomájuk, ugyanakkor a kőszínházakban is játszanak nem képzett színészek. Az átjárás tovább bonyolítja a helyzetet, mert a függetlenek is dolgoznak kőszínháziakkal, és fordítva. Ennek a kavardásnak nagy vesztese az amatőr színházi mozgalom, ők teljesen kiestek a képből, mivel mindenki azzal van elfoglalva, hogy ki hova tartozik, ki hova álljon... A kérdés abból a megközelítésből is fel szokott merülni, hogy a független színház már hogy lenne független, ha állami pénzt kap? Borzasztó a zűrzavar, de nem az identitás, hanem a pénz a fő konfliktusforrás. Évről évre visszatérő kérdés, hogy van-e egyáltalán pályázati forrás, és ha igen, akkor ki és hogyan juthat hozzá aszerint, hogy abban az évben éppen milyen feltételeknek kell megfelelni ahhoz, hogy egyáltalán jogosult légy a terveidet egy grémium elé terjeszteni, amelyik majd elbírálja, de azt úgymint felülbírálja a nemtudomki...

– És hogy néz ki mindez az alkotás felől?

B. J.: – Rendkívül egyszerűen. Mondok egy példát. Amikor Harsányi Attila az Aradi Kamaraszínházzal lép föl Szegeden a Régi Zsinagógában, akkor egy alternatív színház művésze, aki szabad akaratából, művészi energiáit mozgósítva teszi ezt. Majd visszamegy a Miskolci Nemzeti Színházba, a munkahelyére próbálni. Mindig is célunk volt, hogy a szakma átjárható legyen, ám az átjárást nem nagyon szereti a hatalom, mert zavarja őket. Zavarossá teszi a pénzelosztást, mivel nem egyértelmű a hatalmi helyzet, de semmilyen színházat nem lehet hatalmi szóval irányítani.

F. Zs.: – Húsz évvel ezelőtt azzal viccelődtünk, hogy nem kőszínház, hanem sírkőszínház. A régi vitákat akár tisztességesen lebonyolított „értékpárbaj” jeleneteknek is tekinthetjük, mai formájában viszont egy eltussolt egzisztenciális kérdésnek látszik.

M. K.: – Akik megmaradtak és túléltek, ma sok szempontból sokkal erősebbek, sokkal összetartóbbak, sokkal inkább rá vannak kényszerítve az információcserére, az együttműködésre. Tetszik vagy sem, mi profitáltunk ebből a nyomásból, mert sokkal inkább szem előtt vagyunk, sokkal többen látnak rá erre a problémára, s ezzel párhuzamosan sokkal nagyobb számban vonzzuk a közönséget. Újféle közösségek épültek, s nem csupán a kőszínházak és az alternatívok között lett nagyobb az átjárás, de eltűntek a nemzedéki szakadékok is. Hogy mást ne mondjak, a Fodor Tamás emblematis alakja köré szerveződött Stúdió K ma simán együtt tud működni a pályakezdő k2 Színházzal.

F. Zs.: – Röviden összefoglalva: az utóbbi négy-öt év tulajdonképpen szolidaritást hozott létre a színházak között. Jellemző, hogy mi fogalmakból, azok értelmezéséből, azokról szóló vitákkal indulunk el, a kormányzat pedig a hat kategória bevezetésével tisztázni vélte a kérdést.

B. J.: – Most éppen három van: nemzeti, kiemelt, egyéb... És nyilvánvalóan mi vagyunk az egyéb.

M. K.: – A valamikori támogatott, túrt és tiltott hármastól 25 év alatt visszajutottunk egy másik hármashoz, ami mintha rímelve az előzőre. Nyilván egyszerűbb lenne az élet hangos civilek és idegesítő alternatívok nélkül, de ezt már nem lehet visszacsinálni, bármekkora is az ígykezet.

– A kategorizálásra alapozott, ráadásul hektikus pénzelosztás hogyan befolyásolja a működéseket?

M. K.: – A kezdetekhez képest a legnagyobb változás az arányokban mutatkozik. Az első tizenkét évben a fesztivál fellépőinek 70-80%-a külföldi volt. Ez az arány mára teljességgel megfordult, aminek elsősorban anyagi oka van. Ugyanakkor a hazai kínálat is egyre gazdagabbá és burjánzóbbá vált, viszont a lehetőségeink egyre korlátozottabbak lettek. 2009-ben még 15 millió forintunk volt a fesztiválra és 28 millió működésre, ezzel szemben az idén, amiről most tudunk (*az interjú május közepén készült – a szerk.*), 18 milliót kapunk működésre, s a várostól további 9 milliót. Az összes többi, kisebb pályázatunk eredményét 73 nappal a fesztivál előtt, közel az év feléhez, még nem ismerjük, de működnünk kell. Muszáj előadás- és nézőszámot produkálni, hogy jövőre is esélyünk maradjon pályázni.

– Pár éve többen elkezdünk azon aggódni, hogy öregszik a THEALTER közönsége. Most viszont úgy tűnik, a színpadon és a nézőtéren is elindult a fiatalodás. Szerintetek van-e a fesztiválnak mentorfeladata?

M. K.: – Abszolút! Mindig is sok fiatal dolgozott velünk önkéntesként. 2011-ben indult el a tudatos fiatalítás a fellépők körében is, amikor a fesztivál az U21 alcímet kapta. Ráébredtünk, hogy eltelt két évtized, felnőtt egy új generáció, van utánpótlás, markánsan jelentkezik az új nemzedék. Nagyon sok fiatal van, aki akar és tud színházat csinálni, és nekünk az is a feladatunk, hogy kapcsolatba kerüljünk velük, hogy lehetőséget teremtsünk a pályakezdőknek arra, hogy találkozzanak egymással, a közönségükkel, hogy kimozdulhassanak az egyetemi közegből. A k2 Színház is 2011-ben volt először a vendégünk, láttuk, hogy jók, hogy megvan bennük a vadság, a kísérletező kedv, ami nekünk is jót tesz, mert így nem csak ugyanabban a körben és korosztályban mozgunk, mint addig. Szóval, igyekszünk évről évre megújulni, a fiatal nézők és alkotók számára is vonzóvá tenni a fesztivált.

– *Újítás a díszvendég státusz bevezetése is.*

M. K.: – Negyedik éve hívunk díszvendéget, Pintér Béla, Horváth Csaba, Urbán András után az idén a k2 Színház társulatát – az utóbbiak, mondhatni, itt nőttek fel. Az ötlet 2012-ben született, amikor a FESZ (Független Előadó-művészeti Szövetség) partnerünk volt a fesztiválszervezésben, ők és Schilling Árpád javasolták, hogy legyen egy zászlóshajója a fesztiválnak; egy olyan csapat vagy alkotó, aki emblematikus alakja a szcénának, s a néző kapjon egyfajta keresztmetszetet róla. Az elgondolás bevált, így megtartottuk. Ezzel egyidejűleg szakítottunk egy hagyományunkkal, ugyanis 23 évig távol tartottuk magunkat attól, hogy díjakat osszunk: 2012-ben ezt megtörtük, mert rájöttünk, a díjakkal is tudunk kommunikálni.

– *Kezdetől fogva több műfajú a fesztivál, de mintha újabban kevesebb lenne a táncszínházi produkció.*

B. J.: – Pontosabb úgy fogalmazni, hogy a nagy formátumú tánc tűnt el. Belsőbbé vált a műfaj, az alkotók többet dolgoznak belülről, tehát nem nagy történeteket mondanak el. A szólótáncosok közül Réti Anna vagy Fehér Ferenc mintegy természetes módon szívódtak bele a fesztiválba, ők egyedül, vagy kis létszámmal dolgoznak, csakúgy, mint Hód Adrienn. Ugyanakkor az is igaz, hogy az elérhető kínálatba ma már nem fér bele egy tíz-tizenöt fővel dolgozó együttes. Másrészt viszont csak darabszámra lett kevesebb a tánc, hiszen olyan alkotók, mint például Gergye Krisztián vagy Horváth Csaba az elmúlt években komplexebb nyelveket kezdtek el beszélni.

– *Az utóbbi időben több hazai és nemzetközi koprodukciós projekteket indítottatok. Milyen eredménnyel?*

M. K.: – Minden évben készülnek előadások kifejezetten a fesztiválra, és koprodukciós előadásaink is régóta születnek: tizenkét éve dolgozunk együtt Urbán Andrással, öt éve az Aradi Kamaraszínházzal. Ezekkel az előadásokkal alig jutunk el Pestig, miközben Romániában, Szerbiában rendszeresen díjakat nyernek, de kaptak már meghívást Brazíliába, Indiába. Szóval legalább három kontinensen jelen vagyunk, és állandó partnereink mellett új kapcsolatokat is építünk. Idén beszálltunk a Manna Tehetséggyógyító Programjába, így jött létre a *projekt*LULU*, és kezdeményezői voltunk egy nemzetközi együttműködésnek is, amely öt régiós színházi intézmény és fesztivál közös projektje. A készülő előadást Bojan Jablanovec, a Via Negativa vezetője rendezi, és biztosan látható lesz Szeged mellett Szabadkán, Temesváron, Újvidéken és Ljubljánában is. Izgulunk miatta, és büszkéek vagyunk rá.

– *Pécsen a POSZT mindenkinek ismerősen hangzik, Szegeden a Szabadtéri Játékok ugyanúgy. Hogy látjátok belülről, a THEALTER léte mennyire köztudott a városban?*

B. J.: – Ezen sokat szoktunk töprengeni, de ez nem csak marketing kérdése, hanem filozófia is. A Dóm teret mindenki látja, s egyébként is folyamatosan átjárnak rajta az emberek. Szerintem a mi azonosítási pontunk, a Régi Zsinagóga is van olyan erős, csupán annyival szerényebb ez a hely, hogy külön oda kell menni.

M. K.: – Igaz, hogy mi évente csak pár ezer embert mozgatunk, de ez a fesztivál jellegéből adódik, hiszen ezek stúdióelőadások, és a közönségünk többnyire teltházat biztosít. Az is fontos, hogy olyan helyszíneket hoztunk be a köztudatba, és csináltunk belőlük színházi létezés-

re alkalmas tereket, amibe senki más nem fogott volna bele. Voltak előadások kibevezett gimnáziumban, a Tisza-parton, a régi Hungária romos belsőjében...

F. Zs.: – ...és aki először lépett be oda, hátrahőkölt, hogy micsoda tér, micsoda lehetőségek! Nincs parketta, nincsenek ép falak, de valamennyi alkotó úgy jött ki belőle, hogy ezen az ütött-kopott helyen a saját őszinteségét és legerősebb művészi jelenlétét találta meg.

M. K.: – És nagyon fontos terepünk az utca, még akkor is, ha nem mindenki tudja, hogy épp belénk botlik. Azt, hogy minél több emberhez jussunk el, fontosabbnak tartjuk, mint azt, hogy mindenki tudja: ez a MASZK Egyesület és a THEALTER Fesztivál. Ez is része a misszióknak és a szabadságunknak.

B. J.: – Kétféle köztudat van, az egyik a közönség köz-tudata, ami nem egyenlő a várossal. A város egy bonyolult szövet, amiben mindenki megpróbál egy speciális jelenlétet produkálni, s mi ebben valahol a látható és a láthatatlan határán egyensúlyozunk. De félig hangosan is jobb lenni, mint nem lenni. Ha a THEALTER nem lenne Szegednek, az egy másik város lenne. Olyan, ami engem nem érdekelne.



Balog József, Martinkovics Katalin, Fábíán Zsolt, 2015, fotók: Révész Róbert

EUGENIO BARBA

Lépcső a folyóparton*

A költő beteg. Brindisiben száll partra, és hordágyon viszik az Appennineken keresztül Nápolyba, ahol meghal (Hermann Broch *Vergilius halála* című regényéről beszélek). Amint le száll a hajóról Brindisi kikötőjében, megpillant egy sötét bőrű fiút, ragyogó, huncut szemekkel. Felismerni véli. Aztán rájön, hogy sohasem látta korábban. Mégis úgy érzi, mintha közelről ismerné.

Az utazás, az utolsó út során Vergilius, a tudós költő, aki népének, az etruszkoknak vénjétől megtanulta a titkos és mágikus tudományokat is, azon elmélkedik, amit élete során véghezvitt.

A költészet?

Mire jó az, hogy elmesélte Aeneas történetét, aki egy aggastyánnal a nyakában és egy gyermeket kézen fogva indult útnak egy lángokban álló városból?

Amikor hosszú szendergéseiből felriad, Vergilius körbetekint és minden alkalommal a ragyogó, huncut szemeket látja. A fiú követi őt, kisebb távolságot tartva, nevetve, egy okos és kissé enyves kezű gyermek mozdulataival. Végül, épp akkor, amikor utoljára álmra hajtja fejét, Vergilius ráeszmél, hogy az a sötét bőrű fiú ő maga, amikor az élete még nagyon távol állt attól, hogy híres legyen.

Drammensveien volt a harmadik utcanév, amit megtanultam, amikor 1954-ben, tizenhét évesen elhagytam Itáliát, és Oslóban, Norvégiában telepedtem le. Az első a Bogstadveien volt, annak az utcának a neve, ahol hegesztőként dolgoztam egy műhelyben; a második a Damfaret volt, ahol laktam; a harmadik a Drammensveien volt. Később felfedeztem, hogy Drammen egy Oslótól negyven kilométerre fekvő kisváros, így tehát Drammensveien egyszerűen annyit jelentett, hogy a „Drammenbe vezető út”. Ám „drammen” hangzásában nagyon hasonlított a „drømmen”-re, ami norvégul „álmot” jelent.

Azt képzeltem, hogy a Drammensveien név azt jelenti: az „álmok útja”. Annál is inkább, mivel ebben az utcában volt az egyetemi könyvtár, ahová minden nap bemenekültem munka után, öt óra körül.

Senkit sem ismertem Oslóban, nem tudtam norvégul, és nem akartam elmúlatni a szabadidőmet azokon a vendéglátóhelyeken, ahol a külföldiek gyűltek össze, hogy anyanyelvükön beszélgessenek. Így tehát elmentem a könyvtárba, az „álmok házába”, olasz nyelvű könyveket kölcsönöztem ki, és olvastam.

Az olasz könyvek hamar elfogytak, így áttértem a franciákra.

Akkor még nem beszéltem franciául, de tanultam az iskolában, és kisebb-nagyobb nehézségekkel tudtam olvasni ezen a nyelven. Nem válogattam, egyik könyvet a másik után vettem kézbe, véletlenszerűen. Egy nap Romain Rolland *Ramakrishna* című könyve akadt kezembe.

* A szöveg eredeti megjelenési helye: Eugenio Barba: *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Ubulibri, Milano, 1996, 252–265.

Felfedeztem, hogy a múlt században született Bengalában egy parasztfiú, aki Khali követőjeként szerzetesnek állt, és egy sor megvilágosodáson ment keresztül. A vallási elhivatottság megújítója volt abban az időszakban, amikor Bengalában hatalmas filozófiai, irodalmi, politikai és társadalmi ébredés vette kezdetét, amelynek központi alakja Ram Mohun Roy és a Tagore család három generációja volt. A legfiatalabb közülük, Rabindranath, az 1913-ban Nobel-díjat kapott nagy költő húsz évvel volt fiatalabb Ramakrishnánál.

Ramakrishna egész életét egy Calcuttától néhány kilométerre lévő templomban töltötte, és a hinduizmuson kívül más vallási formákat is mélyen megélt magában. Ő, aki Khali, az Anya követője volt, botrányt okozott azzal, hogy egy kis ideig a muzulmán vallást követte. Egy másik időszakban Krisztus vallásában mélyedt el. A különböző vallásokról azt mondta, hogy olyanok, mint a különböző nyelveket beszélő emberek, akik vizet mernek ugyanabból a folyóból: mindenki más szót használ arra, amivel az edényében lévő valamit nevezi meg; az edények is különböznek, de a lényeg ugyanaz.

Közömbös voltam minden vallás iránt, már akkor agnosztikus voltam. Nem tudnám megmondani, miért, de emésztő vágy ébredt bennem, hogy elmenjek Dakshineswarba, ahol a Gangesz partján állt az a templom, amit egy alacsony kaszta tartozó gazdag özvegy kifejezetten Ramakrishna számára építtetett. Perzselő vágy fogott el, hogy ráléhessek azokra a lépcsőfokokra, amelyen – ahogy Romain Rolland mesélte – Ramakrishna minden reggel lement a folyóhoz, hogy rituális fürdőt vegyen. Az álmok utcájában az volt a vágyam, hogy lemehessek oda.

Nem volt pénzem. 1955-ben lehetetlennek tűnt, hogy Indiába utazzam. A dakshineswari lépcsőkről szótt álmok, amelyeket magamban dédelgettem, felmelegítettek a skandináv tél szürkeségében.

Az „álmok házában” az egyik könyvtáros elkezdett beszélgetni velem. Barátok lettünk. Festő volt, délelőtt festett, és esténként, amikor besötétedett, a könyvtári munkával kereste meg kenyerét.

Egy nap megkérdezte tőlem, hogy akarok-e egy kis plusz pénzt keresni azzal, hogy modelt állok az egyik festő barátjának. Így jutottam el az egyik legismertebb norvég festő, Willi Midelfart műtermébe. Hatalmas műterem volt, a hátsó falat teljesen beborították a könyvek. Pózban kellett állnom, nem beszélhettem vagy olvashattam.

Műveltségem nagy része ettől az idős, kifinomult embertől származik, aki a húszas években Párizsban, a harmincas években Moszkvában élt. Miközben lefestett, mesélt nekem, magyarázott, a könyvet, amit épp olvastam, összekötötte más könyvekkel, más nevekkel, történelmi eseményekkel. Amikor visszatértem a könyvtárba, tudtam, hogy a könyvek egy titokzatos épület, egy labirintus téglái. Egy labirintusé, amelynek élő Ariadné-fonala a kinyomtatott szavak alatt rejtezik.

Egy nap megemlékeztem Ramakrishnát Willinek, és megkérdeztem tőle, ismeri-e? Persze! Aztán beszélt nekem Ramakrishna tanítványairól, Vivekanandáról, aki mestere ellentéte volt, az extrovertált, intellektuális tanítványról, aki fáradhatatlanul utazott Nyugatra, és a tetteknek szentelte életét. Elmeséltem az álmomat. Willi azt válaszolta, hogy minden év december 26-án ebédre volt hivatalos Wilhelm Wilhelmsenhez, a norvég hajótulajdonoshoz. Minden hajójának neve különleges volt: mindegyik „T”-vel kezdődött. Azt mondta, beszélni fog velem rólam.

December 29-én Willi felhívott telefonon. Kapcsolatba kellett lépnem a hajótulajdonos valamelyik irodájával, mert adódott egy munkalehetőség. 1956. január 5-én, hatalmas hőséssben hajóra szálltam a „Talabot” nevű hajóval, ami Keletre tartott.

Akkor még nem is gondoltam a színházra. Kelet számomra azokat a furcsa vallásokat és filozófiákat jelentette.

Nem, a színház még nem létezett.

Áthaladtunk a Szezei csatornán, megérkeztünk Ádenbe. Csomagom érkezett. Willi küldte nekem, három könyv volt benne. Az elsőre nem emlékszem, mi volt. A második Céline *Voyage ou bout de la nuit*-je volt. A harmadik Malraux *La condition humaine* című könyve volt, egy lázadás története 1927-ben Kínában, amely Chiang Kai-shek csapatai által elkövetett vérengzésbe torkollott. Egy másik Keletről szólt, a történelem kegyetlen Keletéről.

A Talabot továbbhajózott a Colombo, Cochin, Madras, Chittagong útvonalon. Aztán Calcuttában kötött ki. Reggel, nagyon korán elmentem Dakshineswarba, láttam azokat a lépcsőket. Rájuk léptem. Lementem rajtuk a folyóhoz. Semmi más nem történt.

Aztán a gépszírtól mocskos munka a Talabot fűlsiketítő géptermében, és a hányinger a visszafelé vezető úton a monszunok korbácsolta tengeren.

Ez az első út Indiába az individuuum földalatti történetéhez tartozik – tele misztériumokkal és valószerűtlen egybeesésekkel –, és nem lehet azon kritériumokkal feldolgozni, amelyekkel a színháztörténetet mesélik el és ítélik meg.

Lábjegyzet

1963-ban tértem vissza Indiába Judyval (aztán összeházasodtunk). Abban az időben Grotowskival dolgoztam Opolében. Azok voltak színházának legsötétebb és legvakmerőbb évei. Akkoriban szinte teljesen ismeretlen volt, folyton azon a ponton, hogy megfojtja a cenzúra. Külföldiként könnyebben tudtam külföldre utazni, hogy hírért vigyem a színháznak, és kapcsolatokat építsek ki, amelyek megnehezítették a lengyel bürokrácia dolgát, hogy megszűntessék azt a parányi vidéki színházat.

1963 júniusában Varsóban rendezték meg az ITI (International Theatre Institute) nemzetközi kongresszusát. A lengyel hatóságok igyekeztek elkerülni, hogy a rendezvényen akár csak egyetlen apró említés is essék Grotowski létezéséről. Arról vitakoztunk Grotowskival, hogyan törjük meg ezt a csendet. Ő akkor Lódzba ment, csupán kétórányi távolságra Varsótól, ahol a *Dr. Faustus* című előadását játszották, amit Opolében rendezett. Én elmentem Varsóba, és elvegyültem az ITI kongresszusának delegáltjai között. Sikerült jó néhányukat meggyőznöm, hogy jöjjenek Lódzba megnézni a *Dr. Faustust*. Az előadás sokként érte őket. Másnap reggel a kongresszusi teremben mindenki Grotowski nevét emlegette. A lengyel hatóságokat korábban nagyon dicsérték kultúrpolitikájuk miatt. Most azonban ezzel az esettel a lengyelek elveszítették a korábbi nimbuszt. Jó képet kellett vágniuk a dologhoz.

Judy az ITI nemzetközi titkárságán dolgozott, így ismerkedtünk meg. Elmeséltem neki, hogy szeretnék Indiába utazni, ezúttal szárazföldön. „Nekem van autóm”, mondta ő. „Menjünk”, javasoltam én. Egy hónappal később kezdődött a nyári szabadságok ideje. Együtt indultunk útnak.

Mivel hozzászóltam az európai utazások tér-idejéhez, ahol egy nap alatt az egyik fővárosból a másikba ér az ember, miközben történelem és kultúra évszázadait szeli át néhány száz kilométer alatt, India az elején olyan volt számomra, mintha beleestem volna egy fene-

ketlen kútba. Három nap alatt értünk el Újdelhibe, holott a térképen úgy tűnt, mintha közvetlenül a határ után következne. Judy vezette az öreg Land Rovert. Én nem tudtam vezetni. Gibbon *The Decline and Fall of the Roman Empire* című könyvét olvastam – talán azért, hogy ellensúlyozzam az iráni sivatag monotóniáját.

Ezúttal szerettem volna valami szakmailag hasznosat megtanulni. Tudatosan az „indiai színházat” kerestem. Újdelhiben végre megtaláltam.

Azok, akiket megkérdeztem, azt mondták, hogy Ebrahim Alkazival kellene találkoznom. Ő volt a legismertebb személyiség, és a Nemzeti Dráma Iskolában tartott órákat. Legnagyobb meglepetésemre valami olyasmit hallottam, ami nem igazán különbözött attól, amit a varsói színházi iskolában tanítottak nekünk. Ebrahim Alkazi hosszú ideig Egyiptomban élt, jó ismerője volt az angol színháznak, és sikerét annak köszönhettem, hogy a színház megújítója volt Stanyiszlavszkij és az Actors Studio szemléletmódjának bevezetésével.

Akkor valaki azt kérdezte: „Miért nem mész el Bombay-be? Ott találkozhatasz Adi Marzbannal, egy íróval, aki érdekes színházat csinál.” Újra hosszú napok következtek az autóban. Ám a színházi tájkép – az angol hagyományból átvett komédiák és populáris farce-ok között – Bombay-ben sem volt túlzottan izgalmas egy fiatal számára, aki szakmai „titkokra” éhezett, és mindent azonnal meg akart ismerni.

Valaki ezt javasolta: „Miért nem mész Délre? Ott tényleg valami egyedülállót találhatsz!” Biztosított arról, hogy a Kathakali nem okoz majd csalódást. Ez az ember Keralából származott.

Így aztán Judy újra a Land Rover kormányához ült. Hosszú napokig tartó utazás után érkezünk Keralába, ahol először sehol nem találtunk egyetlen Kathakali színházat sem. Végül Trichurban, a korábbi keralai kulturális miniszter könyvesboltjában hallottunk egy Kathakali iskoláról Cheruthuruthy faluban.

Végre megérkeztünk.

A kórház épületében laktunk, egy félreeső pavilonban, amit, ha jól emlékszem, leprakór-háznak tartottak fenn.

Elmentem a Kathakali Kalamandalam nevű iskolába. A mestereket egyáltalán nem érdekelte a jelenlétem. Teher voltam számukra, kérdéseimet tudálékosnak és unalmasnak, pusztán időpazarlásnak tartották. A vendég iránt tanúsított alapvető kedvesség patinája alatt a mesterek semmit sem tettek azért, hogy elrejtsek velem szemben táplált utálatukat. A Kathakali iskolában eltöltött hetek emléke még mindig keserű ízt csal a számba, habár ma már nem hibáztatom őket. Az én előítéleteim az övéikkel álltak szemben. A magam részéről képtelen voltam arra, hogy ne a rutin képét lássam az iskolában, a földön ülő tanárokkal, akik olyan testtartással ütötték a ritmust, amiről nem tudtam eldönteni, hogy türelmes vagy beletörődő-e. A tanítványok a végtelenségig ismételték ugyanazt a maroknyi gyakorlatot. Épp az ellenkezőjét tették, mint ami azokban az években a képzeletemben élt a szakrális, a *szükséges* színházról.

Ám egy nagyon fontos dolog bevésődött emlékezetembe. A gyerekeket kilenc-tíz éves korukban vették fel az iskolába. Korán hajnalban, öt órakor kezdtek el dolgozni. Egyedül kezdtek – még kicsit álmosan – a Kathakali nehéz (és fájdalmas) lépéseit gyakorolni.

Kedvesek voltak és kíváncsiak. A társaimmá váltak.

Alapvető különbség van aközött a színház között, amit az ember felnőttként kezd el gyakorolni, és aközött, ahol a tanulás gyermekkorban kezdődik. A gyerekek olyan közegbe ke-

rülnek, amely értékkel ruházza fel őket, olyan hagyomány részévé válnak, ami felülmúlja őket, és amit az elején nem értenek meg, de amit lassacskán megtestesítenek. Érzik, hogy valami olyasmit képviselnek, aminek felsőbbrendű értelme van, és ami meghaladja őket.

Magamra és társaimra gondoltam a varsói színházi iskolában. Mi türelmetlenek voltunk, tele öngazolással, saját szilárd gondolkodásmóddal, szilárd meggyőződéssel, amivel a színházat magyaráztuk és vitatkoztunk róla. „Milyen nehéz – morgolódtam magamban – a művészetet szeretni magunkban, és nem magunkat a művészetben, ahogy Sztanyiszlavszkij előírása mondta, amikor az ember felnőttként, már kialakult személyiségként kezdi a színházi létét”.

Cheruthuruthy-ben a színház értéke nem abban állt, amit a gyerekek mondhattak, hihettek vagy álmodhattak. Olyan volt, mintha törekeny vállukon, néha nagy fáradtsággal, máskor gondtalanul, olyan hagyomány képét hordozták volna, amit később akár meg is testesíthettek és variálhattak, de amiről nem állíthatták, hogy a saját alkotásuk volna.

Számomra a Kathakali azokkal a gyerekekkel volt azonos, akiknek minden nap figyelemmel kísértem a munkáját, akikkel beszélgettem, és akik udvariasan és türelmesen, szégyenlős mosollyal válaszoltak nyakatekert kérdéseimre.

Az évnék abban a szakaszában kevés Kathakali előadást játszottak. A három hét alatt, amíg Cheruthuruthy-ben maradtam, csak néhány, egész éjjelen át tartó előadást láttam. Az idő olyan kitágítása volt ez, ami számomra, az európai színházi ember számára kínokkal telt meg, a hosszú órákon át tartó üléssel a gyékényszőnyegen abban a hatalmas szabad térben. Az előadások mélyen sértették az elkötelezett nézői attitűdömet, hiszen ugyanúgy elaludtam, mint sok más néző a kacagó és játszó gyerekek, a mozgóárusok között, abban a hatalmas jövés-menésben a szabadban tanyázó tömegben. És közben fönt, a színpadon a színész fénye tovább ragyogott, érdektelenül az érdektelenségre, a szakralitás aurája nélkül, mégis önmagában étellel telten.

Grotowski Opolében szerzett tapasztalataiból érkeztem, ahol 1961-től részt vettem a színház új identitásának megtalálásában, ahol megpróbáltuk jóvátenni a színház szakralitásának elvesztését. És itt, Keralában a szakralitás nyugodt és derűs tiszteletlenséggé vált. Azt hiszem, hogy az előadás szépségénél még jobban meglepett a megértés képtelensége. Miért voltam lenyűgözve, holott nem érttem a színészek által bemutatott történetet, de még üzenetük értelmét sem? Mi tartott fogva ebben az indiai vasútállomásra hasonlító atmoszférában, minden, a színházról és szakralitásról felépített elképzelésem ellentmondásában?

Amikor hazaindultam Cheruthuruthy-ből, ezt a rövid köszönőlevelet írtam:

A Kalamandalam Cheruthuruthy titkárságának

Tisztelt Uram!

Nem volt alkalmam tegnap éjjel az előadás közben megköszönni önnek a segítségét ittlétem során.

Szeretném kifejezni hálámat és legőszintébb köszönetemet Önnek, a főfelügyelőnek és minden növendéknek szívélyes segítségükért.

Látogatásom a Kalamandalamnál nagy előrelépést jelentett tanulmányaimban, és a kutatásaim során összegyűjtött anyag minden kétséget kizáróan hatalmas segítséget jelent a Teatr Laboratoriumban dolgozó személyeknek Lengyelországban.

Még egyszer köszönetet mondva önnek, szívéllyes üdvözlettel...

Egy formális levélkérő van szó, amire nem emlékeztem, és amit meglepetésemre tíz évvel ezelőtt láttam viszont Richard Schechner *Performative Circumstances from Avant Garde to Ramlila* című könyvének 147. oldalán. Ezt a könyvet az a Seagull Books kiadó adta ki Calcuttában, amelynek ugyanaz az emblémája, mint a Moszkvai Művész Színházé.

Schechner 1972-ben találta meg ezt a levelet az iskola vendégkönyvében, amikor ő tett ott látogatást. Azért idézte könyvében, hogy emlékeztessen arra a huszonhét éves olasz fiatalemberre, aki akkor voltam, és aki a Kathakali gyakorlatairól vitt híreket egy alig harminc éves lengyel fiatalembernek. Az a lengyel ifjú – Jerzy Grotowski – aztán beépítette őket a Teatr Laboratorium színészeinek tréningjébe.

Az a régi levél ma éppen csak egy lábjegyzet a XX. század második felében végzett színházi kutatások történetében, abban a fejezetben, amely Grotowski színházának kezdeteit meséli el, az *Állhatatos herceg* és az *Apocalypsis cum figuris*, a „szegény színház” és a hírnév előtti időket. Ugyanakkor alkalmas volna arra is, hogy bevezessük az Odin Színház mint eurázsiai színház történetét.

Az eredet

Amikor visszatértem Európába, írtam a Kathakaliról néhány francia, olasz, dán és amerikai színházi folyóiratban. Ezek a cikkek felkeltették a figyelmet, és olyan érdeklődést váltottak ki, amely miatt az évek során számos színházi szakember, nő és férfi választotta úti céljául Cheruthuruthy-t.

Am nem az a fontos, hogy én jutottam el először oda, és hogy miért indultam el. Mint ahogy az sem fontos, hogy azokban a cikkekben voltak-e pontatlanságok vagy sem a Kathakaliról és a történetéről.

Még kevésbé számít, hogy megkérdezzem, mi az, amit a Kathakalitól, a tréningjeiből vagy az előadásaiból vettem át.

Az a fontos, ami sem a Kathakalihoz, sem hozzám nem tartozik, és ami egy egészen más kontextusban, összehasonlíthatatlan formákban még mindig irányít, amikor a színház értelméről teszek fel kérdéseket.

Egy technikai részlet vagy egy szavakba öntött válasz helyett azoknak a kedves gyerekeknek a képe jut eszembe, akik hajnalban bementek az iskolájukba, és a mestereik jelenléte nélkül elkezdtek végezni gyakorlataikat. És elismétlem a szavakat, amiket harminc évig suttogtam színészeimnek: „Amit tenned kell, meg kell tenned. És ne kérdezz, ne kérdezz”.

A színháztudósok időnként írnak rólam. Azt írják például, hogy szeretek együttműködni a klasszikus ázsiai színházak színészeivel. Gyakran említik együttműködésemet Sanjukta Panigrahi-val, aki a kezdetektől részt vett az International School of Theatre Anthropology (ISTA) munkájában. Igazuk van. Mégsem ismerem fel magam ebben a képben.

Valóban szeretek dolgozni más színházi hagyományok képviselőivel? Valójában akkor kezdődik az igazi együttműködés, amikor nem emlékszem többé a hagyományokra, a földraj-

zi és kulturális távolságokra, az összes különbözősége, ami megtestesül a velem szemben álló személy egyediségében.

Sok-sok évnyi együtt végzett munka után gyakran elfeledkezem arról, hogy Sanjukta indiai, hogy kizárólag Odissi stílusban táncol, és hogy műfajának kimagasló mestere. És azt hiszem, ő is képes időnként elfeledkezni arról, mennyire európai vagyok én.

A hagyományok nem léteznek. Ugyanúgy, mint ahogy nem léteznek az ideák és a vallások sem. Csak az emberek léteznek, akik megtestesítik őket. A hagyományhoz való hűség és a törekvés arra, hogy megőrizzük tisztaságát, hatalmas erejű útmutatás lehet, ha nem egyéni víziókat követ. Másokra erőltetett teher lehet, ha ortodoxiává alakul. Ekkor a múlt minden életcsíráját megfojt, és a holtak maguk alá temetik az élőket.

Van néhány régi fotó a gyermek Sanjukta Panigrahi-ról, ahol a táncruhák és arcfestés alól áttűnik azoknak a nagyon szép kislányoknak az arckifejezése, akik ha találkoznak valami fölötte állóval, azt kockáztatják, hogy fölényessé válnak. Biztos, hogy az a kislány nem könnyen tűrte el, hogy engedelmeskednie kellett. Éppen ezért oly becses művészi alázata. A gyermek Sanjukta fotói képzeletben egymás mellett állnak azokkal, amiket magam készítettem Cheruthuruthy-ban a Kathakali Kalamandalam fiatal tanítványainak törekeny testéről.

Amikor találkoztam Sanjukta Panigrahi-jal, ő már híres volt Indiában. Megalapított egy stílust, és akkoriban ismertette meg a határokon túli világgal. Mégis, van valami, ami felismerhetővé teszi azokat, akik hozzászórtak a korai keléshez és a magányos munkához, amikor senki sem látja őket, és senki sem tudja korholni vagy dicsőíteni őket.

Az országok és a legfantasztikusabb kultúrák sokféleségén túl azok, akik hasonló munkatapasztalatokon keresztül haladtak, amely során a színházcsinálás értelme egyszerű, alapvető, szavak nélküli cselekvéseken keresztül szűrődik le, valójában honfitársak.

Ha mindennek az etika nevet adjuk, máris azt kockáztatjuk, hogy elméletet vagy retorikai szólamot teremtünk.

Hosszú idő után újra megkérdezem magamtól, hogy mi fogott meg annyira Romain Rolland Ramakrishnáról írt könyvében. A szerző nem engedett a csábításnak, hogy hatalmas képeket és lenyűgöző kifejezéseket használjon. Nem állította szembe a tudományos gondolkodás behatároltságát a szellem határtalan horizontjával. Nem állította szembe Indiát Európával, a Keletet Nyugattal. A könyv főszereplőjének rendkívüli tapasztalatait ugyanannyira kézzelfoghatóan és józanul írta le, mint ahogyan a természetet vagy a modern India történetét. Az extázisba bevont izmokról és idegekről beszélt. Úgy mutatta be Vivekanandát, mint aki a tanítványoknak jelentkezőknek az izmait tapogatja ki, mielőtt a spirituális tapasztalatokba avatja be őket.

Mindenekelőtt a *megvalósítás* fogalmát hangsúlyozta. Tagadta, hogy volna értelme különbséget tenni a valós és az ideális között. Ramakrishna *megvalósító* volt.

Abban a könyvben volt egy elmosódott fénykép, amit az egyik lábjegyzet különleges dokumentumként mutatott be. Anélkül, hogy észrevettem volna, titkon felidéztem ezt a képet néhány előadásomban. Néhány fehérbe öltözött ember látható rajta, akik egy hatalmas, gyékénnyel takart ablakkal szemben guggolnak, amelyen átszűrődnek a perzselő nap vakító sugarai. Középen, mint egy jární próbáló, de támolygó beteg, vagy mint egy ember, aki túl sokat ivott valamely ünnepeken, a vézna és szakállas Ramakrishna áll. Egyik kezét a magasba emeli, a másikat a szív magasságában tartja, kezének ujjaival egy mudrát mutat, azt, amelyik

a táncban a virág nektárját szívni készülő méhet jelenti. Mellette egy megtermett ember áll, készen arra, hogy megtartsa az imbolygó testet.

A levegőben valami családias és rusztkus öröm áradt, az ünnepi csillogást nélkülöző vídamság, ami olyan emberekre jellemző, akiket nem rémít meg, ha egyik társuk a határait súrolja. Ramakrishna – amennyire a félhomályban kivethető volt – nevetett. A lábjegyzet szerint a fotó azt a pontos pillanatot ragadta meg, amikor a szent épp a *samadhi* állapotába lépett be, abba az extázisba, ami egy *kirtan*, a vallási táncokból és énekekből álló összejövétel során jön el.

A hétköznapi cselekvések alázatán keresztül ábrázolt fény az, amit Ramakrishna, a Kathakali gyermekei, Sanjukta és India tanított nekem. Ez az, amit újra felfedezek a technikai részletek gondosságában és a víziók feszültségében az eurázsiai színházat benépesítő nők és férfiak körében.

Amikor az eurázsiai színházról beszélek, nem egy adott földrajzi térség színházaira gondolok, hanem egy mentális dimenzióra, egy cselekvő gondolatra századunk színházában. Ez a fogalom magába foglal minden olyan tapasztalatot, ami minden művész számára – akármi is legyen eredeti kultúrája – alapvető viszonyítási pontot jelentett színházi gyakorlatában: Ib-sentől Zeamiig, a pekingi operától Brechtig, Decroux pantomimjától a nó-ig, a kabukitól a meyerholdi biomechanikáig, Delsarte-tól a Kathakaliig, a klasszikus balettől és a modern tánctól a butoh-ig, Artaud-tól Baliig, Sztanyiszlavszkijtól a Natyashastráig.

Mondhatnánk, hogy az eurázsiai színház egy közös hazát jelent: mesterségünk, szakmai identitásunk országát. Vagy eredetről van szó, arról, ami megmarad és ugyanakkor elosztható az átmenet országában, ami a színház.

Kulturális identitás és szakmai identitás

Életünk eseményei, amikor gyümölcsökké és száraz virágokká válnak, az emlékek sorává alakulnak. A tapasztalat megengedi, hogy különböző stílusokban és nyelveken egészítsük ki és meséljük el.

A víziómat az Odin Színházról mint eurázsiai színházról, amit élő és halott indiai emberekkel való kapcsolatmról szóló anekdotákon keresztül meséltem el, más szavakkal is el lehetne mondani. Használhatnék olyan távoli és semleges fogalmakat és megfogalmazásokat, amiket általában az elmélet használ, ami, ne felejtjük el, megfigyelést és reflexiót jelent, ugyanakkor képek, epizódok és ideák sorát is. Ebben az esetben a színházi antropológia fogalmait használnám.

A színházi antropológia kutatási területe a színész technikája. Minden kézműves a saját kultúrájához tartozik, de ugyanakkor saját kézműves mesterségének kultúrájához is. Van egy kulturális identitása és egy szakmai identitása. „Honfitársként” találkozhat azokkal a kézművesekkel, akik más országokban az ő mesterségét űzik. Éppen ezért régen a *Wanderlehre*, a szülőföld határain kívül megvalósított „tanulmányi út” részét képezte a legegyszerűbb mesterség képzési folyamatának is.

A hivatás maga is egy ország, amelyhez tartozunk. Választott haza, földrajzi határok nélkül. Ma természetesnek tartjuk, hogy egy mexikói filológus egy indiaival vitázik, hogy egy japán építész egyenrangú félként osztja meg tapasztalatait egy svéd építésszel, mint ahogy kulturális hiányosságnak érezzük, hogy a kínai orvoslás és az európai eredetű orvostudomány

nem válik egyetlen tudás egymást kiegészítő aspektusává. Nem furcsa, hogy a színészek hivatásuk közös határain belül találkoznak. Az a furcsa, hogy furcsának tűnik.

Az identitás fogalma a latin „*idem*” szóból ered, amelynek jelentése „az, ami nem változik, ami ugyanaz marad”. Az identitás egy tengely, középpont, olyan értékek csírája, amelyek különböző helyzetek és nehézségek közepette irányítanak bennünket. A színészek felfedezik saját történeti-életrajzi távlataikat, és a művészi eredmények a tapasztalatukhoz, az eredetükhöz és világgépükhöz viszonyulnak. Ez a viszonylagosság teszi lehetővé minden személy számára, hogy egyedi és másokhoz képest különböző legyen.

A színházon keresztül cselekedni azt jelenti, hogy az ember saját kultúrájában halad előre. Ez azonban olyan területen történik, ahol minden színész ugyanazzal a problémával szembesül: hogyan tudja színpadi jelenlétét hatásossá tenni a nézők szeme előtt.

A szakmai identitás ezen a területen ver gyökeret különböző stílusával és performatív műfajaival, vagyis a színpadi jelenlét megformálásának különböző módjaival.

Ez a szakmai identitás a korábbi mesterek által felépített transzkulturális színháztörténettel azonosítja magát. Tehát egy polinéz vagy olasz színész saját szakmai identitását olyan értékek és tapasztalatok alapján építheti fel, amelyek orosz vagy kínai, kolumbiai, francia vagy skandináv mesterektől származnak.

Identitásunk egyrészt egyéni, élettörténetünkből, az általunk megélt térből és időből származik. Másrészt szükség van olyan szakmai identitásra, ami az idő és tér határain túl összeköt bennünket a mesterségünket művelőkkel. Két pólusról van szó. Egyik sem létezhet a másik nélkül.

Az élő színház ebből a polaritásból táplálkozik. Egyrészt abból a kérdésből, hogy miért csinálunk színházat? Másrészt, ezzel a kérdéssel összefüggésben, abból a képességünkből, hogy szakmai cserét folytassunk más személyekkel, tértől és időtől függetlenül.

A színész, azért, hogy hatásosabb legyen saját természetes közegében, hogy felszínre hozza saját történeti-életrajzi identitását, formákat, stílusokat, viselkedésmódokat, eljárás-módokat, fortélyokat, alakváltozásokat, megjelenési formákat használ: azt, amit technikának nevezünk. A technika jellemez minden színészt, és minden hagyományban létezik technika. Ha figyelmesen megnézzük, mi van a kultúrákon (keleti, nyugati, északi, déli) és a műfajokon (klasszikus balett, modern tánc, pantomim, opera, operett, szövegszínház, testi színház, hagyományos, kísérletező, és így tovább) túl, eljutunk az első naphoz, az eredethez, amikor a jelenlét technikává, *hogyan* kristályosul, hogy hatásossá váljék a nézők előtt.

Az ISTA összehozza egymással a keleti és nyugati színházi mestereket, hogy összehasonlítsák a legkülönbözőbb munkamódszereket, és arra a technikai területre koncentráljanak, amely mindannyiunk számára közös alap, függetlenül attól, hogy Keleten vagy Nyugaton csinálunk-e színházat; hogy az úgynevezett „kísérletező színházzal” vagy az úgynevezett „hagyományos színházzal”, a pantomimmal, balettel vagy modern táncal azonosítjuk-e magunkat. Ez a közös alap vagy szubsztrátum a pre-expresszivitás területe. A színész munkájának az a szintje, amelyben energiáit a mindennapitól eltérő viselkedés alapján használja, megformálva színpadi jelenlétét a nézők előtt.

A pre-expresszivitásnak ezen a szintjén hasonlóak az elvek, akkor is, ha azokat a hagyományok és különböző színészek közötti hatalmas kifejezésbeli különbségek táplálják. *Hasonló* elvekről van szó, mert a különböző kontextusokban meglévő hasonló fizikai feltételekből származnak. Ezzel szemben nem *azonos értékűek*, mivel nincs közös történetük. Ezek a ha-

sonló elvek gyakran olyan gondolkodásmódhoz vezetnek, amelyek a különböző megfogalmazások ellenére lehetővé teszik a különböző hagyományokat képviselő színházi embereknek, hogy párbeszédet folytassanak egymással.

Néhányan tanácstalanok maradnak: hogyan lehet a színész alkotófolyamatait tanulmányozni anélkül, hogy megvizsgálánánk történeti és társadalmi kontextusát? Hogyan lehet összehasonlítani ezt vagy azt a színpadi viselkedést, hogyan lehet transzkulturális elveket felfedezni anélkül, hogy számításba vennénk, hogy mindegyik példa más kulturális környezet-hoz tartozik, amelyek időnként összehasonlíthatatlanok. És végül megállapítják: a színházi antropológia elfeledkezik a történelemtől; mindent a színpadi *bios* anyagiságára vezet vissza.

Nem, a színházi antropológia nem feledkezik el, és nem vezet vissza... Hanem másra koncentrálnak.

A színészek, akik egy szervezett előadáshelyzetben cselekszenek, mélységes különbségeken és ugyanannyira mély közös pontokon keresztül ismerszenek meg. Lehetséges tehát olyan tudományos jellegű kutatást végezni, amely a transzkulturális elvek megkülönböztetését tűzi ki célul, amik gyakorlati szinten építik fel a színpadi viselkedést.

E feltevés köré épül a színházi antropológia és az ISTA.

Hagyományok és hagyományok alapítói

Amikor hagyományról és kultúráról beszélünk, vagyis kapcsolatokról, minden diskurzusunk középpontjában ott található az identitás témája.

Etnikai identitásunkat a történelem határozza meg. Nem mi alakítjuk ki.

A személyes identitást mindenki önmagából építi fel, de öntudatlanul. Ezt hívjuk „sorsnak”.

Az a profil, amin tudatosan, racionális lényként dolgozhatunk, az a szakmai identitásunk.

Lehetséges olyan szakmai identitást felépíteni, amely más kultúrákkal kapcsolatban fejlődik, sőt, transzkulturális szinten is, hogy felfedezzük és beépítsük a „más” a saját kultúránkba. A XX. századi európai reformerek számára szakmai gyakorlatuk újraalapozása érdekében alapvető fontosságú volt néhány történelmükhöz tartozó tény és jelenség: a klasszikus görög színház és a *commedia dell'arte*, a kabaré, a *music hall*, a cirkusz – már letűnt vagy még létező performatív megnyilatkozások, amelyek marginalizáltak vagy el nem ismertek voltak.

A kulturális cserében és az elszigetelődésben tud egy kultúra organikusan fejlődni és átalakulni. Ugyanez vonatkozik az egyénekre és azokra, akik a színházban dolgoznak. Ám ahhoz, hogy létrejöjjön a csere, valamit fel kell ajánlani cserébe. Ebben az értelemben a történeti-életrajzi identitás alapvető ahhoz, hogy szembenézzünk az ellentétes pólussal, a „mássággal”, a különbözővel való találkozással, de nem azért, hogy saját látóhatárunkat és látásmódunkat rákényszerítsük a másokra, hanem hogy lehetővé tegyük az elmozdulást, és az ismert univerzumon túl megpillantsunk egy másik területet.

Saját szakmai identitásunk elmélyítése magával hozza az etnocentrizmus meghaladását, mígnem saját középpontunkat a „hagyományok hagyományában” fedezzük fel. Itt a „gyöke-
rek” fogalma paradoxonná válik: nem olyan kapcsolódást jelöl, ami egyetlen helybe kapaszkodik, hanem „ethost” jelent, ami lehetővé teszi az elmozdulást. Vagy pontosabban, olyan erőt képvisel, ami éppen azért változtatja meg a látóhatárt, mert egyetlen középpontban gyökerezik.

Ez az erő akkor mutatkozik meg, ha legalább két feltétel jelentkezik: az igény, hogy saját hagyományunkat meghatározzuk magunknak, és a képesség, hogy ezt az egyéni és kollektív hagyományt olyan kontextusba illesszük, ami egyesíti más kultúrákkal.

Nem a hagyományok választanak minket, hanem inkább mi választjuk a hagyományokat. Egy francia muzulmánna válhat és egy indiai a klasszikus európai zene kiváló karmesterévé válhat.

Mit jelent angolnak, európainak, brazilnak, kanadainak, latin-amerikainak lenni? Sőt: mit jelent, hogy az ember nem csak latin-amerikai, indiai, dán?

Történetünk alapos ismerete (a mi történetünké mint színházi nők és férfiak, nem pedig latin-amerikai, japán vagy európai emberek történetéé) annál inkább szükséges, mivel alkotáink tisztavirág életűek, és csak emlékezetként tudnak ellenállni az idő múlásának.

A hagyományok fennmaradnak, és egy formát hagynak hátra, nem az értelmet, ami a formát élteti. Az értelmet mindenkinek magában kell meghatározni és újjáteremtenie. Ez az újjáteremtés teszi valóssá a személyes, a kulturális és a szakmai identitást.

A hagyományok rétegezik és finomítják formáikban az alapítók következő generációjának tudását, és lehetővé teszik minden új művész számára, hogy munkája *kezdetén* ne kelljen mindent előlről kezdenie. A hagyományok értékes örökséget, spirituális táplálékot, gyökereket jelentenek.

A hagyományok kényszerek is. Nem létezik identitás a „hagyományok” által örökölt hagyott formák kényszere elleni harc nélkül. Ha hiányzik ez a harc, a művészeti élet összedől. Az élet szikrája a művészetben az a feszültség, ami a forma szigora és a lázadó részlet között feszül, ami belülről megingatja, és új jelentéssel, felismerhetetlen aspektussal ruházza fel.

A színészt, aki nem tartozik kodifikált színpadi hagyományhoz, gyakran az a veszély fenyegeti, hogy kitagadottnak, gyökértelességnek érzi magát, akinek nincsenek konkrét viszonyítási pontjai, amelyeknek engedelmessé válna. Akinek nincs hagyománya, gyakran idealizálja a hagyományt magát, és babonásan fordul feléje, mintha az értelmet tudna adni valaminek is.

Az érték iránt érzett nosztalgia áthatotta századunk színházát Sztanyiszlavszkijtől Grotowskiig, Meyerholdtól Brechtig, Artaud-tól az elfeledett Decroux-ig, Gordon Craigtól Isadora Duncanig, Jacques Copeau-ig, Martha Grahamig, Kazuo Ohnóig... A hagyományteremtők egész családfája kanyargós utakat járt be a színház, a pantomim, a tánc egymástól mesterségesen elválasztott területein.

Egy felületes szemlélőnek a hagyományok és a hagyományalapítók közötti megkülönböztetés egyet jelent a klasszikus iskolák és az újítók, az ortodoxok és a lázadók, az arany jelmez mögé rejtőző ázsiai színész-táncos és a fáradhatatlan, eklektikus kísérletezést folytató kortárs színházművész közötti megkülönböztetéssel. Ez nincs így. Még a legszigorúbb hagyomány is az előadó invencióin keresztül válik élővé, amelyek annál mélyebbek, minél inkább tűnnek finomnak és a felszínen észrevehetetlennek.

A gyakorlati munkában a „hagyomány” egyet jelent az „ismerettel”, vagyis a „technikával”, ami sokkal alázatosabb és hatásosabb. Nem a technika határoz meg bennünket, de ez a szükséges eszköz ahhoz, hogy áthatoljunk a minket körbezáró határokon. A technikai tudás lehetővé teszi, hogy más formákkal találkozzunk, és bevezet bennünket a „hagyományok hagyományába”, azokba az elvekbe, amelyek állhatatosan vissza-visszatérnek a stílusok, a kultúrák, a különböző személyek mássága alatt.

Az elérendő cél nem az, hogy egyetlen hagyománnyal azonosítsuk magunkat, hanem hogy az értékek csíráját hozzuk létre, a saját gyökereinkhez hű, vagy az ellene lázadó személyes identitást. Az ide vezető út mindig aprólékos gyakorlat, ami létrehozza a szakmai identitásunkat. Mesterségbeli szakértelem, ami a feltételeket személyes elhivatottsággá változtatja, és a többiek szemében olyan sorssá, ami egyszerre örökség és hagyomány.

Mi magunk döntünk arról – szakmai értelemben –, hogy melyik történethez tartozunk, hogy kik az őseink, akiknek értékeiben magunkra ismerünk. Az ősök távoli korokból és kultúrákból származhatnak, de munkájuk értelme az örökség, amit óvnunk kell és örökölni kell hagynunk. Közülünk mindenki valaki munkájának a gyermeke. Közülünk mindenki az általa választott múlttól távolodva tájékozódik.

DEMCSÁK KATALIN fordítása



Az Odin Teatret Szegeden, 1992, fotó: Révész Róbert

SCHULLER GABRIELLA

Halász Péter a THEALTER-en



Halász Péter: *Egy őrült naplója avagy Az aknaszedő feljegyzései*, 2000, fotó: Révész Róbert

Halász Péter három alkalommal volt a THEALTER vendége: 1998-ban a *Fly by Night* (*Éjszakai repülés*), 1999-ben *A sisakkészítő gyönyörű felesége*, 2000-ben pedig az *Egy őrült naplója avagy Az aknaszedő feljegyzései* című rendezése került bemutatásra. Mindhárom előadás egy-egy korábbi rendezés újrahasznosítása: az „itt és most egyetlen egyszer” igénye és az ismétlés, újrajátszás keresztül-kasul szövik az életművet a kezdetektől fogva. A három előadás mellett a

Squat legendája is becsempésződött a fesztiválra: 2006-ban, Halász halálának évében a Squat előadásából készült filmeket vetítették, illetve fotókiállítással emlékeztek meg róla.

A *Fly by Night* eredetileg egy emigrációról szóló szimpózium felkérésére készült 1996-ban, akkor a Merlinben mutatták be angolul, az 1998-as szegedi játékkalomban a mű magyar nyelvű ősbemutatója volt. Az előadásban, melyben Halász Péter mint főszereplő és narrátor szerepel, saját bolygó hollandi identitásáról mesél: Magyarországról való kiutasításukat követően egyfajta exodust kellett átélniük, a New York-i évek alatt is folyamatosan turnékat vállaltak (részint egzisztenciális kényszerből), majd a rendszerváltás után Halász kétlaki életet élt, illetve folyamatos meghívásoknak és felkéréseknek tett eleget szerte a világban. Mint több interjúban (bármiféle tragikus felhang nélkül) elmondta, otthonalannak, illetve gyökértelemnek érezte magát: a disszidens vagy nomád identitás a bárhol otthonlevés érzetével társult.

A színpad előterében tüllháló kifeszítve, erre vetítik a repülés képeit. Az előadás kerete egy éjszakai repülés, az úton levés állapota, a narráció a színpadon megjelenített utazás közben feltoluló gondolatokat hangosítja ki. A film díszletelemként való használatának technikája 1994-től van jelen Halász életművében, újszerűsége a perspektíva szabályainak semmibevételében rejlik: a háromdimenziós hús-vér emberi test és a vetített kép nem arányosak, nem is törekszik rá a rendezés. A filmhasználat a Squat¹ két előadásában is megfigyelhető, de míg

¹ A Squat tevékenysége nem redukálható a Halász-oeuvre részévé, viszont Halász Péter életművének szerves részét alkotják ezek az alkotások is.

az amerikai korszak előadásai elsősorban a mediális különbség kiemelésére törekedtek (színház és film mintegy csattannak egymáson), az 1994 után bemutatott előadásokban a médiumok szervesülnek az előadással, nem a színház mint performatív esemény kidomborítását célozzák, hanem egy „gazdag színházi” esztétika részei. Halász élő filmnek nevezte ezt: „*A Fly by Night* nagyon komolyan meg van komponálva, vetítés lesz meg a vetítéshez igazított zene, a szöveghez igazított fény és így tovább. Szóval ilyen értelemben ez egy klasszikus előadás, sőt a mechanikája inkább a modern klasszikusokéhoz hasonlítható. Egy élő film az egész.”²

Az előadás textuális rétegét három, Ritsaert ten Cate-nek címzett levél strukturálja.³ Ten Cate a holland Mickery Színház vezetőjeként jelentős részt vállalt Halászné emigrációját követően abban, hogy felkéréseket kapjanak, és ezáltal túléljenek. Rotterdamba is ő hívta őket, ebben a városban lelték meg a később attribútummá váló kirakatszínházi formát. A három levél mellett számos töredék, emlék, feltoluló gondolat illesztődik az előadásba, a személyes monológ⁴ műfaja a tudatáram technikával kereszteszűződik. Az előadás meghatározó befogadói tapasztalata a lassúság, unalom, melyet Halász személyes jelenléte fog keretbe és hitelesít. Az előadásról szóló egyetlen kritika így foglalja ezt össze: „Álom vagy levél csak dramaturgiai ürügyek, ami az estét valóban összetartja, az Halász Péter személyes jelenléte. Képesek vagyunk megbocsátani, sőt élvezni ezt a rendkívül unalmas színházat azért is, mert Halász Péter nagyszerű színész.”⁵

A *sisakkészítő gyönyörű felesége* című előadás első verzióját a Love Theatre mutatta be 1990-ben. A cím intertextuális utalásaival a halál előtti visszatekintést tematizálja.⁶ Az előadásban Halász Péter saját nagymamájának állít emléket, akit ő maga játszott. A színpadon volt még felesége, Sántha Ágnes (Asszony) és lányuk, Cora Fischer (Lány), valamint Seth Tillet (Szerző). A kilencvenes évekbeli előadás kelet-európai turnéjának előadásai többek voltak pusztán színházi bemutatóknál. Halászt az egykori betiltottság legendája, illetve glóriája övezte, ami befolyásolta a nézői reakciókat is.⁷ Az Új Színházban 1998 őszén bemutatott repríz (?) őrizi az eredeti előadás dramaturgiáját, ám ezúttal családtagjai helyett színészek lesznek Halász játszótársai.⁸

Az előadás kulcsa a fizikai történések és a narráció feszültsége. A nagymama szöszöl, csozog, fizikai esendőségének megannyi jelét adja testileg és verbálisan is. A színpadi történések ideje egybeesik az eljátszásukhoz szükséges idővel, mikroszkopikusan felnagyítódnak a mindennapos történések: cipőfűzés, eljutni a széktől az asztalig, bevenni a gyógyszer, stb.

² n.n.: Küzdelem nélkül. In: *Magyar Narancs*, 1998/31 http://magyarnarancs.hu/konyv/kuzdelem_nelkul-58817 (utolsó letöltés: 2015. 04. 30.)

³ Mint az a Merlinben tartott bemutató szórólapjáról kiderül, csak a harmadik levél valós, a másik kettő az előadáshoz készült visszadátumozott pszeudolevél. (A szórólap hozzáférhető az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet dokumentációjában.)

⁴ A személyes (autobiografikus) monológ a nyolcvanas években Amerikában különösen elterjedtté vált, a műfaj csúcspontját Spalding Gray előadásai jelentették.

⁵ Lajos Sándor: Az ötlet hatalmában. Thealter '98 Szeged. In: *Ellenfény*, 1998/4, 70.

⁶ A cím Rodin azonos című művére, illetve ennek irodalmi előképére, Villon *Les Regrets de belle Haulmière* című balladájára utal.

⁷ Bóta Gábor: Nagymama show. In: *Critikai Lapok*, 1998. december, 21.

⁸ Szereposztás: Nagymama: Halász Péter, Asszony: Kari Györgyi, Lány: Üveges Réka/ Hudi Ada Ráchel, Szerző: Horváth Virgil. Bemutató: 1998. 10. 19. Új Színház

Ezzel szemben a gyereklány által felolvasott szöveg („dédnagyanyám története”) kontinenseket, nemzedékeket és korszakokat fog át, de meglehetősen pimasz módon teszi ezt: a helyekre és olykor eseményekre vonatkozó áladatok szerepelnek a szövegben, a történelem mint játékos pannó szolgál az események háttérül, a dokumentarizmus igénye még a traumák kapcsán sem jelenik meg.⁹ Az Asszony mindössze kétszer szólal meg, Lajtai Péter versének¹⁰ részleteit szavalja, melynek ismétlődő gondolatritmusai szinte hipnotikus erővel bírnak. A narráció időnkénti megszakítása összhangban áll a zenei betétekkel, illetve a koreográfiával, melyek együttesen a figyelem ébrentartását szolgálják.¹¹ A Szerző nevű szereplő posztmodern csavarként az előadás megírtságára, szövegbe ágyazottságára emlékeztet azzal, hogy diktálja vagy éppen kommentálja a szereplők szavait, illetve színpadi leírásokat és szerzői instrukciókat ad (melyek többnyire nem teljesülnek). Ugyancsak a reprezentáció felnyitására, a színpadi helyzet deklarált felmutatásához köthető az a jelenet, melyben az ablakkeret leesik a falról, miután a nagymama becsapja a díszletablakot.

Az előadás eseményei egy ponton allegorikus képpé formálódnak: a nagymama a székek-ből tornyot épít az asztalon, olvasni próbál a csillár alatt, majd a hirtelen beálló sötétben leesik.¹² Nem ez az egyetlen balesete, folyamatos csetlés-botlás, pontosabban annak színészi megjelenítése a cirkuszi bohócokat, illetve a commedia dell’arte lazzijait idézik.¹³ A bohóctréfák a halál és az esendőség kinevetését szolgálják, ami mindig is ezen korporális műfaj pszichikus anyagául szolgál. Ezt a célt szolgálja az időnként zabolátlanná váló testnyelv is: Strauss-keringők csendülnek fel, a szereplők pörögnek, szökellnek, a Lány a Nagymama hátán pi-ruettezik, stb.¹⁴ A humor az a minőség, ami megkülönbözteti Halász rendezését Kantor hasonló tematikájú előadásaitól.¹⁵

A haldoklás, testi enyészet a primér testi funkciók eljátszásaként is megjelenik. Egy groteszk rituálé szemtanúi vagyunk, a nagymama esetlenül megmosakszik a széktorony megépi-

⁹ A nyomtatott szöveg lábjegyzeteiben maga a szerző leplezi le némely földrajzi-, személy- és csatanév fiktív voltát, feltételezhető, hogy az előadások során a nézők elsiklottak fölöttük.

¹⁰ Lajtai Péter: A felső út, a tisztás, az alsó út és a szakadék. In: Papp Tamás (szerk.): Szógetető. Válogatás az új magyar avantgarde dokumentumaiból. *Jelenlét*, 1989/1–2., 151–153. A szöveg a hetvenes évektől fogva több Halász Péter részvételével készült előadásban is felbukkan.

¹¹ Ugyanakkor az Asszony megszólalásai értelmezhetők a lacani sinthome példájaként, az elfojtott traumatikus tartalomnak a valóság talaján, hallucinációként való visszatéréseként is. Ezen értelmezés szerint a történelmi traumák nincsenek teljesen kiűzve a darab világából.

¹² Az újságszínházi sorozat (Hatalom Pénz Hírnév Szépség Szeretet, Kamra, 1994. ősz) 2056. október 23. című előadása történelmi parabolává transzformálta a képet, egy öregek otthona volt a színpadi cselekmény színhelye.

¹³ Bóta Gábor: A nagyanyám én vagyok. In: *Magyar Hírlap*, 1998. okt. 16. (oldalszám nélküli kivágat az OSZMI dokumentációjában) A Love Theatre előadása kapcsán Nagy Gergely és Bartuc Gabriella foglalkoztak ezzel. Bartuc Gabriella: Halász Péter színháza. In: *Magyar Szó*, 1990. okt. 21. (oldalszám nélküli kivágat az OSZMI dokumentációjában); Nagy Gergely: All you need is love. In: *Színház*, 1991. október–november, 81.

¹⁴ Erről az előadás egyetlen hozzáférhető amerikai recepciója is megemlékezik D.J.R. Bruckner Theatre in Review. In: *New York Times*, June 18, 1992 <http://www.nytimes.com/1992/06/18/theater/theater-in-review-701392.html> (utolsó letöltés: 2015. 04. 30)

¹⁵ Fodor Géza: „Az emberi történet szélén” In: Halász Péter: *Gázóra. Félálomszínház*. Noran, Budapest, 2003. 7. A humor szerepét Bóta Gábor kritikája is elemzi. Bóta Gábor: Nagymama show. In: *Critical Lapok* 1998/12, 21.

tése előtt (egy vizes törölköző csücskével végigtörölgeti magát a hálóing alatt). A színház és halál összefonódásának nyilvános haldoklasként való felmutatása a mai, visszatekintő pillantás számára a ravatalozást, Halász Péter utolsó nyilvános performanszát is megidézheti.¹⁶

Az előadás sikerének kulcsa (a Love Theatre és az Új Színház bemutatójában is) Halász Péter játéka. Mint arra az előadóról írók utalnak, Halász nem játszotta el a nagymamáját, sem hangjával, sem mozdulataival nem imitált egy öreg nőt, a befogadók alapvetően őt magát látják a színpadi alakban.

Az *Egy őrült naplója avagy Az aknaszedő feljegyzései* című előadásban Halász immár negyedszer nyúl a pszichiátria és őrültség témájához,¹⁷ a térkialakítás és a dramaturgia is korábbi előadásokra épít. A nézők három oldalról veszik körbe a tér közepén álló, üveglablakkal lezárt steril kórházi szobát, melyben futógép, szobabicikli, íróasztal és laptop található. A játékosok¹⁸ zárt térben letompuló hangját mikroportokkal erősítik ki, mint ahogy a nézők között helyet foglaló, a külső kontrollt megtestesítő pszichiáter is mikrofonba beszél; számos szöveg és néhány zenerészlet pedig bejátszásként hangzik el. A hang és a hangokat kibocsátó testek így leválasztódnak egymásról,¹⁹ miként számos jelenetben a verbális dimenzió és a színpadi történések is szétválnak. A korábbi, eseményszerűen keretezett, a pszichiátria témáját autobiografikus elemekkel vegyítve körbejáró előadásokhoz képest ezúttal a szereplők megírt szöveget mondanak el/játszanak be, az előadást egy repertoár részeként többször előadják.²⁰ Ennek megfelelően a kibontakozó eseményeknek van egy leírható íve (egy P. nevű ápolgat szembesíteni próbálnak múltjával, ő még mélyebbre jut a szétesettségben, ennek ellenére elbocsájtják az intézetből), melynek lezárásaként P. egyes szám első személyű narrációját halljuk arról, hogyan válik emberi ronccsá az intézet falain kívül, míg végül meghal(t). *A sisakkészítő...*-höz hasonlóan ez az előadás is egy alapvető reprezentációs paradoxonhoz kapcsolódik, a halál/őrület egyes szám első személyű reprezentálásának/narrálásának problémájához, melyre Halász is utal jegyzeteiben Gogol műve kapcsán.²¹ A gordiuszi csomó átvágásaként test és hang erőteljes szétválasztásához nyúl a rendezés.²² Az előadás recepciója meglehetősen szegényes, a legtöbb szöveg puszta beharangozó. Az egyetlen, a színészek játékával részletesebben is foglalkozó beszámoló az unalmat emeli ki.²³

Ha a három előadás közös elemeit keressük, az egyik a határon lét, a liminalitás lehet (úton levés, halál, őrület). Egy másik (*A Fly by Night* és *A sisakkészítő felesége* esetében) Ha-

¹⁶ A haldoklás visszatérő témáját az életműben Fodor Géza előszava is kiemeli. vö. Fodor Géza ibid.

¹⁷ A korábbi változatok leírásához ld. Halász Péter: Jegyzetek az aknaszedőhöz. In: *Színház*, 2000. február, 33-36.

¹⁸ P: Halász Péter, Margó: Egri Márta, Trixi: Juhász Gabriella Bemutató: 1999.10.05. Új Színház

¹⁹ Ez a posztmodern színházra jellemző megoldás a filmesztétika színházi megjelenéseként is értelmezhető. vö. Helga Finter: A posztmodern színház kamera-látása. In: *Ellenfény*, 1998/3, melléklet.

²⁰ Mind a Picasso Pointban 1994-ben, mind a Kamra újságszínházi sorozatában (szintén 1994-ben) bemutatott előképnek vagy korábbi kidolgozásnak tekinthető előadások az improvizáció eszközt használták, illetve egyetlen alkalommal mutatták be őket.

²¹ Ahogy Halász megfogalmazza: „Gogol eljátszásának logikai buktatói: a napló nem napló, leírás egy őrültről. (...) Az utolsó monológot Popriscsin le sem írhatná. Legfeljebb gondolhatná.” Halász Péter: *Gázóra. Félálomszínház*. Noran, Budapest, 2003. 189.

²² „P. és Margó mozdulatlanlanságba merevedve ülnek az asztalnál. Szemük nyitva. P. hangja távolról (...)” Halász Péter: *Gázóra. Félálomszínház*. Noran, Budapest, 2003. 186.

²³ Bácskai Júlia: A pszichiátria pedig ilyen. In: *Critikai Lapok*, 1999. november, 21.

lász Péter személye és nem-játszása: az előadások főszereplőjeként „önmagát adja”. Avantgárd test-és jelhasználat ez, melynek előzményeként mind Halász pályájából, mind a színház-történetből tudunk példákat idézni.²⁴

Az Új Színház-as előadások esetében Halász Péter színházként rendezi meg a korábban off körülmények között bemutatott, vállaltan személyes élményanyagot mozgósító előadásokat, más kontextust teremtve, a reprezentációhoz való másféle viszonyt állítva ezzel. Ennek kapcsán tudunk rámutatni egy harmadik közös elemre: a folyamatos megújulásra, a korábbi attitűdök életművön belüli átértékelésére. Ahogy maga Halász a kilencvenes évek elején megfogalmazta: „Amikor darabot készítek, mindig az előző ellenében próbálok dolgozni. Amikor csak a színész teste és hangja fontos, akkor a következő darabban biztos lesz egy magnetofon. (...) A történet persze mindig változik, alakul. Nincsenek szabályai. Annak sem, hogy hol játszunk. Most éppen egy kőszínházban, holnap talán egészen másutt.”²⁵

Halász Pétert minden kötelezettség nélküli kísérletezésre hívta Márta István,²⁶ célja a színészek „megmozgatása”, egy másféle színházi gondolkozás megismertetése volt. Az előadások recepciói arról tanúskodnak, hogy az előadások nem szervesültek a korabeli színházi életbe, illetve az (új) Új Színház formálódó repertoárjába.²⁷ Mint arra a '94-es újságszínházi sorozathoz kapcsolódó konferencia előadói közül többen utaltak, a kétezres évek második felében jelennek csak meg hasonló dramaturgiai törekvések a magyar színházban.²⁸ Ami talán nem is meglepő egy avantgárd színházi alkotó esetében.

²⁴ „Tőled tanultam meg még a hetvenes évek elején, hogy létezik olyan színház, amely magával a világgal dolgozik, és olyan színész, aki a maga bőrét viszi a vásárra.” Beke László: Levél Halász Péternek. In: *Színház* 1991. október-november, 82. „Halász Péter megtisztelt azzal, hogy saját magát játszotta a filmben. Hosszában kettévágott öltönyben, vertikálisan félmeztelenül állt egy budi mellett, a dombtetőn, a szakállát simogatta, az orrát piszkálta.” Najmányi László: *Downtown Blues Halász Péter emlékére*. Nyitott Könyvműhely, Budapest, 2006. 42. „A Kassák Klub is ahhoz az avantgárd propagandaeszközhöz nyúl, amit a forradalmak, a háborúk utcaszínházai használnak: a színész nem jelként, nem kettős értelmezői helyzetben, nem játékosként és szerepként áll a néző előtt, hanem a fikció szintjeit eliminálva csak testként, megszüntetve a kettős beszédből leginkább következő szimbolikus olvasat lehetőségét.” Jákfalvi Magdolna: *Avantgárd – színház – politika*. Balassi, Budapest, 2006. 199.

²⁵ Halász Péter: Nem érdekel, hogy mi lesz holnap. In: *Színház*, 1991. október-november, 96.

²⁶ Márta István 1998. február 1-től vette át az Új Színház igazgatását, miután a fővárosi közgyűlés kulturális bizottsága Székely Gáborral szemben alkalmasabbnak tartotta a feladatára.

²⁷ A témához ld. Koltai Tamás írását, illetve az előadások kritikáit. Koltai Tamás: Új Új Színház. In: *Színház*, 1999. február, 2-6.

²⁸ SZÍKE. Színházi Kreativitási Eszközök, 2013. november 15. Budapest, Kamra. Veress Anna és Boronkay Soma előadásai. Hasonló tézist fogalmazott meg a jelen sorok írója is.

DARIDA VERONIKA

Menthetetlen túlélők

A HÓLYAGCIRKUSZ ELTŰNÉSÉRŐL

Létezik a kudarcnak művészete? Ha igen, akkor a Hólyagcirkusz – melleleg már nem létező – társulata szüntelenül ezt gyakorolja. „A legnagyobb kísértés nem hasonlítani semmihez”, írja Camus egy feljegyzésében, és a társulat működése a legjobb példa arra, hogy a magyar színházi életben ennek az elvnek a megvalósítása a teljes marginalizációhoz vezet. Valóban így kell ennek lennie? Kultúránk jelenlegi állapotát figyelve ez természetesnek, már-már szükségszerűnek tűnik, ahogy ezzel az előrelátható közönnyel a Hólyagcirkusz (nevezzük még így őket) előadásai is számolnak, sőt szüntelenül tematizálják azt. Nincs nagyszámú közönség, nincs értő kritika – vagy ha időnként mégis akad, az is csak a kivétel szabályát erősíti. Mostani írásunkkal mégis felvállaljuk annak a valószínűtlen kockázatát, hogy ismertebbé tesszük azt az alkotóközösséget, mely saját elkülönülését, kívülállását nem csupán elfogadva, de önként választva, még üres nézőtér előtt is játszana, és ebben csak saját kultúrpeszimizmusának igazolását látná. Mi azonban legyünk most indokolatlanul optimisták, higgyünk abban, hogy a radikálisan más színházi nyelven gondolkodók hívása előbb vagy utóbb elér a közönségéhez, elér hozzánk.

Ugyanakkor ez az írás, ahogy már utaltunk rá, megkésett laudáció. A Hólyagcirkusz ugyan csak az idén lenne nagykorú, de már tavaly elhalálozott. Rövid élete során életkorával közel azonos számú (összesen húsz) előadást hozott létre, vagyis évente átlagosan egyet, ami azért nem utal túltermelésre. A társulat alapítója a zenész, képzőművész, hangszerfeltaláló Szőke Szabolcs, akihez az évek során számos művésztárs csatlakozott (Homonnai Katalin, Nádasi László, Spilák Lajos, Szabó Domokos, Tóth Evelin, Eszes Fruzsina és még sokan mások), míg



végül szinte csak az egyik alapítótárs, Rácz Attila maradt mellette, de ez már egy új történet kezdete.

Jelen esetben a Hólyagcirkusz szakmai és közönségreceptiójának kérdését tovább bonyolítja a THEALTER Fesztivál, melynek gyakori szereplőjeként mindig pozitív visszajelzéseket kaptak, mind a szakma, mind a nézők részéről (a *Csődcsicsergő*vel nyolc díjat is nyertek). Mindez mit sem változtatott azon, hogy a „han-

gos” sikerek után ugyanaz a csendes mellőzés folytatódott és folytatódik tovább.

Mi okozhatja ezt a teljes meg nem értést? Csupán az idegen, a szokatlan elutasítása?

Ha a különös előadás címek (*Hólyagcirkusz*, *Keserű bolondok*, *Bohóc Biblia*, *Szemétre a vénasszonnyal!*, *A világvége biciklistái*, *Mindenkit szívesen látunk!*) magyarázatát keresve az alcímekre nézünk, a legszokatlanabb műfajmegjelölésekkel találkozhatunk: etno-opera-buffa, miseria-opera-seria, misteria-opera-széria, anarchista cirkuszi opera, beavatósínház, látványkoncert, stb. Ezekből is kitűnik, hogy a Hólyagcirkusz előadásai egy totális színház, egyfajta kortárs összművészet megvalósítására törekednek, amelyben a zene játssza a vezető szerepet. A legtisztább, legabsztraktabb, legegységesebb művészet tehát az irányadó, úgy is mondhatnánk, az abszolút művészet az, amely formát és keretet, zenei időszerkezetet és ritmikusi teret ad az egyes konkrét előadásoknak. Zenei dramaturgia és gondolkodás jellemzi a bemutatásokat, melyek egyszerre imitálnak kötött és klasszikus struktúrákat, miközben helyet adnak a szabad és kötetlen improvizációknak.

A zene ugyanakkor elrontott, szétroncsolt formában van jelen: szokatlan hangszerek (üvegszilofon, szöghegedű, bicikliváz-fuvola), váratlan tárgyak, emberi testek közvetítése által töredékesen megszólaltatva. Minden előadás egy zenekatasztrófa: küzdelem a hangszerekkel és a zenével, hogy egy eddig még nem tapasztalt hangzás jöhessen létre.

A Hólyagcirkusz előadásában így minden zenévé válik, még a csend is. Ezek a lényegi csendpillanatok, „generálpauzák” lesznek az átmenet legjelentősebb mozzanatai, ezek teszik lehetővé a statikusságból való kimozdulást, a továbblépést, a téma kibontását. Színpadi etűd-jeiket vagy műveiket („opera”) a teljes átkomponáltság jellemzi, mely egyszerre jelenik meg a képi-, mozgás- és szövegkompozíciókban. A színpadképek megtervezésében művészeti igényesség és gazdag utalásrendszer fedezhető fel, mely a színek kiválasztásában és a megvilágításban is megmutatkozik. Itt minden, gyakran agyonhasznált, elkoptatott, ám épp ettől lélekkel bíró tárgy különleges jelentőséggel bír. Az egyszerre hétköznapi és szokatlan tárgyak, valamint a megindítóan szép bábok (Pinokkió ősöreg kisfiú bábja, vagy a *Kedves ismerősök* zseblámpás csontvázfigurája) mintha a Bruno Schultz és Tadeusz Kantor által ábrázolt, szegényes és „alantas valóságot” dicsőítenék.

A mozgáskompozíciókban egyszerre figyelhető meg a cirkuszi porond komikus és groteszk, földhözragadt nevetetése (biciklizések, bohócjelenetek az állandó felbukásokkal) valamint az elbűvölő magasság élménye (az artisták, a légtornászok gravitációt megcáfoló mutatványai – még csak ha csak a bábok révén is). A szövegkompozíciókban pedig az európai kultúra egy kiválasztott elitjének (elsősorban az olyan örök, nagy pesszimistáknak, mint amilyen Bernhard, Harmsz, Kafka, Beckett) írásai keverednek a színészek saját szavaival. A témaválasztásban több ezer év irodalmi és színházi hagyománya idéződik (a klasszikus görögöktől a *Parasztbiblián*, a misztérium- és moralitásjátékokon át egészen a dadaista és abszurd színházig), méghozzá egy teljesen lecsupaszított, minimalista, szegényszínházi nyelven közvetítve.

A Hólyagcirkusz komplex és kollektív alkotásaiban, hiszen kezdetektől fogva rendező nélkül dolgoznak, nem különíthető el a fenséges és az alantas, a magas- és a mélyművészet. Amit látunk, hallunk és minden érzékszervünkkel tapasztalunk (mivel gyakran füst, gyertya vagy akár hagymaszagú ez a színház), abban egyszerre ismerhetünk rá a cirkuszra és az operára, benne zenebohócokkal és violinistákkal.

A játékok főszereplője az „ember-bohóc”, szinte minden létező és lehetséges alakjában. Felbukkannak itt a commedia dell'arte ismert típusai, de a szomorú, sőt a tragikus bohócok is. A bohóc archetípusában minden esendő és szerencsétlen, mint ahogy minden reménykedő vagy reményre éhes ember is magára ismerhet. A bohóc, ez a tudatos bolond, ugyanakkor mindig egy másfajta tudás és akarás birtokosa, mely a meg nem valósulásra tör. A bohóc tisztában van a cselekedetek hiábavalóságával, ezért ő lesz a rendezett világban állandóan fenyegető, ám soha ki nem törő lázadás, a csendes anarchia képviselője. A tevékeny ember szemszögéből nézve a bohóc nem csinál semmit, csak várakozik. De éppen semmittevésével ébreszt rá minket saját tevés-vevésünk értelmetlenségére. A Hólyagcirkusz bohócai újra-élesztik az abszurd már gyakran temetett műfaját, ám nem egy filozófiai nézetet, hanem egy létállapotot fogalmazva meg, a maga érzelmi mivoltában. A semmi története így válik színházi eseményé, így lesz átélhető az, amit Cioran fogalmaz meg az üresség orgiája kapcsán: „Semminek lenni – feneketlen forrás, örökös ünnep”.

A Hólyagcirkuszt atmoszféraszínháznak is nevezhetnénk, darabjaik élvezetéhez ugyanis egyfajta hangoltság szükséges, mely akár az előadások során is megszülethet, habár az sem árt, ha a néző számára nem ismeretlen a melankólia. Mégis, hozzá kell tennünk, hogy kevés színházban lehet ennyit, szinte szünet nélkül, nevetni. Nevetünk itt az élet és a saját életünk kisszerűségén, hétköznapi borzalmain, kapcsolataink banalitásain, mindent elrontó törekvéseinken, szándékaink visszájára fordulásán, gyakori feladásainkon, mások számára észrevétlen összezuhanásainkon, elkerülhetetlen bukásainkon. A Hólyagcirkusz azt a színházi valóságot tárja elénk, melynek semmi köze nincs a hétköznapi realitáshoz, mert annál sokkal mélyebb és igazabb. Ez a színház nem próbálja álcázni magát, mindig és mindenütt felszínre kerül az a színházi szituáció, melynek valamennyien a részesei vagyunk (úgy is mondhatnánk, mindannyian „benne vagyunk”). A „színház a színházban” azonban nem üres artisztikum vagy pusztán játék a formával, hanem állandó és kíméletlenül őszinte önvizsgálat. Ugyanis minden Hólyagcirkusz-előadásban megfogalmazódnak az előadó-művészet örök kérdései, mégpedig az előadónak önmagára és művészetére, valamint a kettő viszonyára irányuló reflexiójaként. Így válik valamennyi játék prezentációvá, a személyes létezés színpadra állításává. A színészek nem egyszerűen egy bohóctípust vagy karaktert jelenítenek meg, hanem a felhasznált szövegeket magukra és az adott szituációra hangolják, így mindaz, amit látunk, hallunk és tapasztalunk a színházi este során, a színházról és a színházcsinálásról való hitvallásként lesz értelmezhető. Nem csak az olyan nyilvánvalónak tűnő esetekben, mint amilyen a *Szemétre a vénasszonnyal!* története, ahol a vén cirkusz-igazgatónő a haláltusáját vívja a szomorú bohócok gyászzenéjének kíséretében, vagy amilyen a *Csődcsicsergő*, amely a csúcsponton lévő művésznő és a zenekari árokban gubbasztó zenészek viszonyát viszi színre, de még a *Pinokkió* története is a cirkuszi társulaton belüli (gyakran acsarkodó, pénzért viaskodó) létezését tematizálja, és *Kant* filozófusáról is kiderül, hogy ő sem más, mint a saját papagája. Valamennyi darab így – a legeltérőbb alaptémák nyomán – ugyanarról szól, vállalt monomániával: az „éhezőművészek” túlélésért folytatott harcáról, a kultúriparral szembeni ellenállásról, a pályázati rendszereknek való kiszolgáltatottságról. Miközben sokat elárul a társulaton belüli konfliktusokról, a versengésekről, az egymásnak feszülésekről és az egymásra utaltságról. Mindarról tehát, ami az emberek közötti létet jellemezheti.

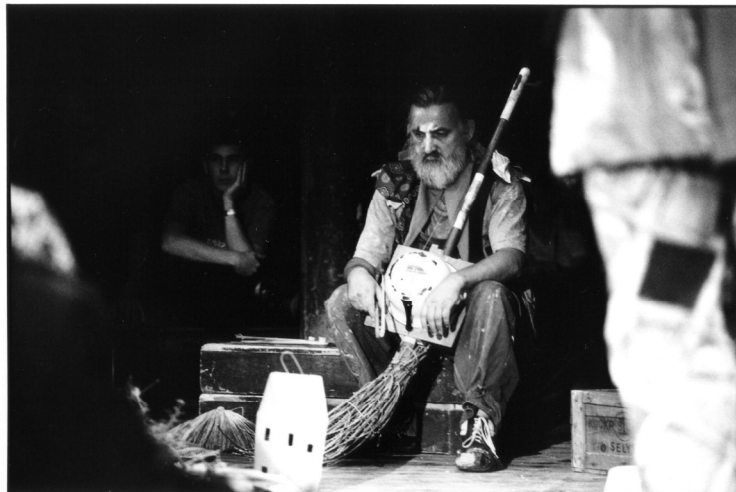
Végezetül térjünk ki a sokáig halogatott vég kérdésére! „A katasztrófa szükségszerű, a katasztrófa legitim, a katasztrófa a gondviselés ajándéka, a világ csak így tud megújihodni, és ha

nem tud megújhódni, el kell tűnnie”, írja egy aforizmájában Caraco, a pesszimizmus filozófusa, és ezt a belátást a Hólyagcirkusz mintha a színházra nézve is osztaná. Így lesz főtémájuk (Leitmotív) az örökké fenyegető feloszlás.

Bemutatóikban ezért következetes agonizálást, állandó végjátékot („játékot a halállal, hálóló nélkül”) láthatunk. Mindeközben fennen hirdetik, hogy bármelyik percben fennáll annak a veszélye, hogy „dugába dől a világ”, vagy ami a megszállott színházcsináló számára szinte ugyanaz, hogy megszűnik a színház. A társulat mindig aktuális alapproblémája (melyet cserélődő szereplői kivétel nélkül megélnék) így fogalmazódik meg: „belepusztulunk-e ebbe a játékba, vagy ennek is lehetséges folytatása?”

A számtalan végső fázis között azonban mindig akadnak hangsúlyosabbak. Ezek közé tartozott a 2014-es év, amikor a Hólyagcirkusz megszűnt és egyben átalakult Közmunka Színházzá (a névváltás politikai konnotációja nem szorul magyarázatra). Azonban, továbbra sem meglepő módon, a színházi szakma egyik eseményről sem vett tudomást: nem temetett és nem ünnepelt.

Mit mondhatunk a folytatásról? Az új minimáltársulat, melynek alapító és oszlopos tagjai Szőke Szabolcs és Rácz Attila, eddig négy produkciót hozott létre. Ezek közül kettő – *Végrendelet*, *Messécske a Csodatevőről* – a Hólyagcirkusz nagy felfedezettje, Danyiil Harmsz művei nyomán született színpadi kompozíció, a másik kettőben viszont – *Megnyugszunk*, *Zenekatasztrófa* – visszafordultak Thomas Bernard magányszínházához. Több mint tizenöt év eltévelel így újra látható a két művészetromboló zenebohóc etűdje (azzal a jelentős különbséggel, hogy Spilák Lajos helyett Rácz Attila lett Szőke Szabolcs társa). Mi pedig, tizenöt év múltán, újra elmerenghetünk azon, hogy „a kultúra egy szemétdomb, amelyen megterem a színház és a zeneművészet, de akkor is szemétdomb.”



Hólyagcirkusz: Zenekatasztrófa, 2000, fotók: Révész Róbert

Gondolkodó művészetet csinálni

IBOS ÉVA INTERJÚJA BARÁTH FERENC GRAFIKUSSAL

A THEALTER Fesztivál plakátjai ma már messziről megismerszenek, és ez nem is csoda: huszonöt év óta edződik rajtuk a szem. Nagyon hatásosak, mindenhol kiugranak, részben azért, mert vizualitásuk kissé szürrealisztikus, másrészt két állandó jellemzőjük miatt: mindig szerepel rajtuk egy állatfigura, s általában fekvő alakúak.

– Remélem, nem lepem meg túlságosan az első kérdésemmel: hogyan gondolkodik az állatokról?

– (nevet) Ez érződik a műveimen is. Az életben talán mindennél jobban vonzódok az állatokhoz, rajtuk keresztül próbálom megjeleníteni a legintimebb érzelmeket. Az állatok milyensége a külsőjükben tükröződik, legyen az madár, kutya, nyúl, gyík vagy bármi más. A költészetben például – én legalábbis úgy érzem – a szavak vizualitása az állathasonlatokban is érzékelhető. A madarak különösen közel állnak hozzám, valószínűleg azért, mert apám madarász volt fiatal korában, s ha olykor leült, hogy velem foglalkozzék, mindig madarakat rajzolt. Talán ez az, amit a genetikán kívül a családomtól örököltem, s talán ennek köszönhető, hogy szinte minden munkámon megjelennek a madaraim. És a többi állataim is, hiszen az állatok valahogy mindig egy nemesebb karaktert képesek kifejezni. Egyébként, amióta ennyire állatcentrikus lettem, még a horgászást is abbahagytam.

– Akkor folytathatjuk is a szakmával, bár máris benne vagyunk. A grafika szak sokakat a kereskedelmi plakát felé terel a könnyebb megélhetés érdekében, de maga a kevésbé kifizetődő kultúra felé csúszott. Ez tudatos döntés volt?

– Nálam semmi sem tudatos, a pályám kezdete óta minden szerencsésen alakult. Elsőként az, hogy elkerültem abból a mélységből, ahol senkinek semmi köze nem volt a művészethez. Csupán egy magányos, önkényes életformát élő, furcsa festő élt a szülőhelyemen, ezért a szüleimnek egyáltalán nem volt imponáló, hogy én is arra a sorsra jussak. Én nagyon kevés alpműveltséggel rendelkeztam, az általános iskolai tanáromnak köszönhetem, hogy Magyarakánizsáról Újvidékre kerültem.



Akkor még nem tudtam szerbül, így erősebben működtek a magyar kapcsolatok, s ennek köszönhetően jutottam be a Forum körüli műveltségi körbe. Épp abban az időben alakult az *Új Symposion* című folyóirat, amelynek a főszerkesztője a

szintén kanizsai származású Tolnai Ottó lett. Valójában a vele való kapcsolatnak köszönhetek mindent. Ez a kör megadta a lökést, hogy csakis kultúrával foglalkozzak egész életemben.

– Az Új Symposion *ekkoriban legendás folyóirat volt. Aki átjárt Jugoszláviába, hozta, terjesztette.*

– Ez egy olyan szellemi műhely volt, amelyben nem lehetett külsősként létezni, vagyis grafikusként kívül állni, s mivel az alkotói körben stimulatív hangulat uralkodott, mindenki eredményeket produkált. A magyar értelmiség nagy szimpátiával figyelte a működésünket, sok magyar író támogatta a lapot, de vizuális téren ugyanígy történt: Kassáktól személyes dicséretet kaptam.

– *Akkor már értem, hogy Magritte reпрója mellett miért látom a könyvespolcon Kassák nagyméretű fotóját...*

– ...és még annál is többet köszönhetek neki. Ő ugyanis megtette a műfajnak azt a nagy szívesseget, hogy kijelentette, a jó plakát is egy képzőművészeti forma.

– *Ami a fejlődést illeti, gondolom, a kulturális kohó, ami Jugoszlávia sajátja volt, ugyancsak megtette a hatását.*

– Mindnyájan élveztük, hogy abban a sokféle idegen nyelvű kultúrában milyen sokféle értéket tudunk a magunkévá tenni. Ljubljana és Zágráb hatalmas kulturális központok voltak már akkor is, óriási grafikusok működtek ott, akik példával szolgáltak. A színházi fesztiválokra, például az újvidékire, vagy a belgrádi BITEF-re mindegyik társulat magával hozta a grafikusát, akik nagy hatással voltak rám a kezdet kezdetén.

– *Aztán mégis átjött Budapestre.*

– Tragikus volt Újvidéket otthagyni 46 éves koromban, amikor a csúcsponton voltam. Az életem felénél mindent újra kellett kezdeni, pár évig nem is tudtam magam feltalálni. Az első színházi plakát megbízást egyébként épp Szegedről, a kőszínház akkori igazgatójától, Kormos Tibortól kaptam.

– *És ezzel el is érkeztünk oda, amiért most beszélgetünk, a THEALTER Fesztivállal való együttműködéshez, illetve a színházhoz való viszonyához. Hogyan lát hozzá egy feladathoz? Ahány rendező, annyi olvasata van egy darabnak.*

– Én csak a szöveget tudom előre elolvasni, s annak alapján megrendezem a saját színdarabomat. A prózai darabokról könnyebben képet kap az ember, bár nem könnyű elérni, hogy a színházak ne csak illusztrációként vagy reklámként igényeljék a plakátot. A THEALTER-nél épp az a jó, hogy sok műfajú, tehát a fesztivál egységében keletkezik egy fantasztikus, sajátos hangulat, amit vizuális eszközökkel kell megfogni. Az általam tervezett kollázsok valamilyenre tükrözik azt a szabad formát, ami itt megjelenik, s amelyeknek szerencsére, még mielőtt idejöttem volna, nagy ismerője voltam Nagy József révén, aki szintén magyarkanizsai.

– *Az világos, hogy az összetéveszthetetlen képi nyelv összeköti a THEALTER plakátjait, de hogyan lehet évről évre valamelyest is mást mondani?*

– Megint az őskorhoz nyúlok vissza, ahhoz, amit az Új Symposion költőitől megtanultam, és azóta is a magaménak vallok: próbálok gondolkodó művészetet csinálni a plakátból. A plakát

akkor jó, ha szöveg nélkül is értelmezhető. Egyébként meg az irodalomból merítem a megfogalmazás művészetét. Tolnai, Esterházy, Zalán prózájában tudom megtalálni magam, az egyszerű tőmondatokban. Én a saját műfajomban igyekszem megtalálni a szavak formáját, amelyek összesimulva érzelmi tartalmakat képesek kifejezni.

– *Utolsó kérdés: másik jellegzetessége a fekvő alakú plakát. Mikor fordult meg 90 fokkal a szokásos álló formátum, és miért?*

– *(nevet)* Nem tudom... a fene tudja. Még egy portrét sem tudok elképzelni álló formátumban, mert személyigazolvány-illata van. A fekvő lapon több hely van komponálásra, az álló képnél nem tudsz mozdulni. Ezzel mindig cseszegetnek...



Balog József és Baráth Ferenc, 2012, fotók: Révész Róbert

MIRA TODOROVA

Ivo Dimcsev összetett egyénisége*

Ivo Dimcsev: Lili Handel, 2005, fotó: Révész Róbert

Ivo Dimcsev koreográfus és előadóművész, aki számos nívós díjat nyert már el Európában és Észak-Amerikában egyaránt. A neve kortárs tánc és performansz kategóriában mára fogalomként vált a fesztiválokon. A bolgár közeg eleinte sem esztétikailag, sem strukturálisan nem tudta befogadni a művész „szürreális” jelenlétét. Néhány évvel később, miután Ivo külföldön tanult és dolgozott világszerte sikereket ért el, a

bolgár közeg már jóval nyugodtabban és nyitottabban viszonyult munkásságához. Véleményem szerint annak oka, hogy stílusa (bármennyire sokoldalú is legyen az!) a kezdetekben nehezen talált befogadó közönségre, a színpadi művészetek iránti klasszikus attitűdön keresendő, mely az évtizedeken át tartó szocialista realizmus, valamint az azt megelőző, sebtében átélt avantgárd eredménye. A performansz, ahogyan a modern tánc is, az absztrakt kifejezőmódok csúcspontjára helyezkedik el. Ezek a műfajok előtérbe helyezik a testet, az előadás aktusát, annak fizikai és materiális megvalósítását, valamint a plasztikus, akusztikus és vizuális kifejezési módokat, és ezekkel az eszközökkel próbálnak felfedni egy fikcionális világot, megteremteni az illúzióját valami olyasminak, ami valójában nem létezik. Mindez ellentétben áll a klasszikus színház „szemiotikai” attitűdjével, mely elsősorban nyelvi eszközökkel operál és csak kisebb hangsúlyt fektet a plasztikus elemekre.

Ivo Dimcsev állandó szereplője a nemzetközi fesztiválok színpadjainak, melyek számára egyformán vonzó a művész organikus egyedisége, modern kifejezőmódjának ismert és újraelalkotott művészi fogásai, valamint kivételes perfekcionizmusa, mellyel átadja plasztikus rendkívüliségét. A koreográfia fogalmának különböző értelmezéseit alkalmazza. Esetében nem általános értelemben vett koreográfiáról beszélhetünk, mely mozgások komponálását jelenti, olyan mozgásokat, melyek ideákat és érzelmi állapotokat sugallnak, történeteket mesélnek el vagy ideológiát közvetítenek, de nem is arról a koreográfiáról, mely a mozgást és a test belső logikáját kutatja. Ivo Dimcsev nem szimbólumokat komponál, hanem gátlástalanul

* A szöveg eredeti megjelenés helye: *Abitare*, 2013. 08. 07.

ontja magából azt, ami foglalkoztatja, ez pedig nem más, mint az, ahogyan az érzékeny, nyughatatlan, ambivalens test magába szippantja, valamint szociális, politikai, gazdasági és művészi szempontból reagál arra a kulturális közegre, amelyben jelen van. Ez az energia a *live art*-ra vagy a *happeningre* emlékeztet, de nem a spontaneitás szempontjából, hanem mint az emberi lény legmélyéről fakadó közvetlen reakciója saját, a világban betöltött helyzetére. Teszi mindezt anélkül, hogy ez átvénné a helyét az általa bemutatott mozdulatok, látvány és hang világ alkotta, kivételesen precíz partitúrának.

Ivo Dimcsev munkássága a színház, a performansz, a modern tánc és a fizikai installáció határán helyezhető el. Már pályája kezdetén megmutatkozott kíváncsisága a különböző technikák és praktikák iránt, amelyek segítségével egyre távolabb tolta saját testének korlátait. A művész 2001-ben színre vitte az *Alvó kutya* című *butoh* japán kortárs tánc stílusú előadást, amelyben Masaki Iwana is aktívan közreműködött. Ez volt az első kísérlet Bulgáriában e technika bemutatására, mely a test belső feszültségén alapul, s amelyet külsőre minimális, fokozottan kontrollált plasztikus mozdulatok alkotnak. A *butoh* tánc többnyire nyugalmi állapotok hosszú sora, megszakítva mikro-mozdulatokkal, melyek kivételes koncentrációt és precizitást követelnek.

Ivo Dimcsev a *Lili Handel – vér, költészet és zene a fehér kokott budoárból*¹ (2005) című szülő előadásával tett szert a világhírnévre, melyet több mint ötszázszor adott elő. A művész teljességgel elsajátította a különböző kiegészítő eszközök – hang, mozgás, beszéd – használatát, méghozzá oly módon, hogy közülük egyik sem dominál. Ezek kölcsönösen kiegészítik egymást, gazdagabbá téve így a művész színpadi jelenlétét. Ebben az előadásban a művész először énekel, a test mint zenei eszköz foglalkoztatja. Lili Handel alakjában egy olyan testet formál meg, aki önmaga válik műalkotássá. Élő műtárgy, aki azt árulja, ami éppen történik vele: miután a közönség előtt egy fecskendővel vért vett magától, árverésre bocsátja azt. A performanszban részt vevő test valójában nem testesül meg, nem absztrahálódik személyiséggé, azaz rajta kívüli jellé, hanem a test maga a kulturális történet helyszíne, annak a társadalmi interakciónak a helyszíne (még az előadás pillanatában is), amelyben az létrejön, és amelyet a színpadon megformál.

Ivo Dimcsev egyik legérdekesebb előadása azokból a tapasztalatokból táplálkozik, melyeket az elismert osztrák szobrász, Franz West munkáiból merített. Az *I-On*² (2011) című szülő előadásban a koreográfus különös kölcsönhatásba lép a híres szobrász alkotásaival. Franz West munkásságát a műalkotás és a befogadó közti kapcsolat iránti alapvető érdeklődése ihleti. West úgy véli, hogy az ún. „adaptívai” (angolul *adaptives*, németül *Passstücke*) csak akkor kapják meg teljes körű státuszukat műalkotásként, ha kapcsolatba kerülnek az emberi találékonysággal, mely a használat sajátos rendszerébe kényszeríti őket. A tárgyak valamilyen módon furcsák, kényelmetlenek, esetlenek és különösek, értékük éppen nyitott kódjukban és absztraktságukban rejlik. Ivo Dimcsevnek sikerül örült zabolátlanságával, mely kívül áll minden koncepción és performativitáson, rátalálnia erre a megnevezhetetlen „jellemzőre”. A performansz jó humorérzék, tehetség és találékonyság jellemzi az örültség stílusában, de ez nem nevetséges, hanem stílusosan groteszk és abszolút utánozhatatlan. E tár-

¹ Az előadás a THEALTER Fesztiválon 2005-ben volt látható Szegeden, majd 2006-ban újra visszatért a Régi Zsinagógába. (a szerk. megj.)

² Az előadás a THEALTER Fesztiválon 2012-ben volt látható. (a szerk. megj.)

gyaknak a mértékét kivételesen érzékeny módon határozza meg a diszharmonikusságukkal létrehozandó harmonikus vibráció folyamata során.

Az *I-on* szóló projekt az *X-on* című előadásá növi ki magát, amelyben Hrisztian Bakalov, Veronika Zot és Yen Yi-tzu is részt vesznek. Franz West adaptívái közé Ivo Dimcsev belopja a már említett *Lili Handel* elemeit is. Lili Handel úgy viselkedik, mint egy önfejű díva, aki mindenkit leigáz oly módon, hogy a többieket a saját kivételéseivé változtatja. A művészet tárgyai milyen módon tudnak manipulálni, ha egyszer már önálló életre keltek? A művészeti piac területén megjelenő spekulációk nem engednek-e teret a múzeumok és galériák tárgyaira vonatkozó manipulációs mechanizmusoknak? Ez a performansz egyik olyan témája, mely átszövi Ivo Dimcsev munkásságát.

A *P project* című darabban, melyet a bécsi Impulstanz fesztiválon mutatott be 2012-ben, a művész először bízott meg a közönségben mint társszerzőben, s az előadás dramaturgiáját a közönség kegyeire bízta. A koreográfus a közönség soraiból hív fel embereket a színpadra, hogy fizetés ellenében teljesítsenek különböző műsorszámokat, kezdve az ártatlan versek írásától a táncoláson és a csokolózáson át a szex szimulálásáig. Az előadásnak, a művészi gyakorlatoknak és az intim emberi kölcsönhatásoknak eme *jam session*ébe Ivo Dimcsev szabadon, kontroll nélkül kapcsolódik be (már amennyire ez lehetséges egy megrendezett színpadi szituáció esetében) a véletlent kutatva. Minél emancipáltabb, szabadabb és együttműködőbb a néző, annál jobban teljesül a véletlen alkalmazott képlete. Az előadás könnyedén eljátszadódik minden emberi tevékenység kezdeti motivációjával, a fogyasztói kultúrával, a művészeti piaccal, valamint a kötöttségből és a kontextualitásból adódó manipulálhatósággal. Míg szórakoztat, az előadás észrevétlenül arra provokálja a közönséget, hogy bátran nézzen szembe saját határaival, és lépjen át azokon.

A koreográfus egyik utolsó projektje a *Fest* (2013), amelyben a művész a kortárs művészet megvesztegethetőségével foglalkozik, valamint a fesztiválokkal, melyek kiszolgáltatott helyzetben vannak a politikával és a politikai mechanizmusokkal szemben. A művészetek már nem azt a romantikus korszakot élik, amikor egyértelmű, hogy mi az igaz és mi nem, hogy mi az értékes és szép, és mi nem. Minden csak megegyezés kérdése, szó szerint és metaforikus értelemben is. Valaminek az értéke csupán az adott szituációban történő megegyezéstől és a kontextustól függ. Ily módon a fesztivál egyfajta emanációja a korrumpálódott művészet működésének, mely a kölcsönös hasznon/előnyön/kihasználáson/megegyezésen alapul, az alkotó/előadás/művészet ideiglenes értékelése/jelölése céljából. Egy nagy átfogó szabályozó rendszer hiánya, amelyhez viszonyítva értékelődik fel az adott művészi gesztus, ahhoz a helyzethez vezet, hogy egy más természetű elképzelés beavatkozik a művészi folyamatokba, és eldönti, hogy mi a jó és értékes, és mi nem az. Ezeket az esztétikai kategórián túli „találkozásokat” Ivo Dimcsev végletesen és groteszkül jeleníti meg a testiségen, az erotikán, sőt néha a pornográfián keresztül, mely elemek a korrumpálódott rendszerben, a romantikus szerelmi diskurzuson kívül is működnek.

Ivo Dimcsev előadásait intenzív emocionális és változatos technika jellemzi, széles spektrumuk a betegességtől az iróniáig, az önletrajziségtől a fikciótól, a szépségtől a rútsáig, a valóságtól a szürrealizmusig, az organikuságtól a precíz műszakisáig terjed, aminek hatására összemosódnak a különböző gesztusok és ábrázolások.

KÉRCHY VERA

Temetetlen testek a kortárs tánc színpadán

GERGYE KRISZTIÁN *MELANKÓLIA* CÍMŰ ELŐADÁSÁRÓL

Huncut dolog egy kortárs táncelőadás címében a melankólia pszichés állapotát megjelölni.¹ A nem szokványos narratívával rendelkező, lineáris cselekményvezetést és egyértelműen behatárolható jellemeket nélkülöző művészeti esztétika, valamint a tárgy nélküli veszteségként meghatározott melankólia pszichoanalitikus definíciója egyaránt a hiány köré épül. Mondhatni, a kortárs tánc esztétikája alapvetően melankolikus. Ezért egy ilyen címmel rendelkező kortárs performansz önreflexió, öndefiníciós kísérletet ígér, mintha Gergye Krisztián darabja ezúttal a melankólia „ürügyén” kísérelné meg elmesélni nekünk a testtel való kifejezési lehetőségek reprezentációs dilemmáit.

És valóban, az előadás már a legelső pillanataiban megálljt parancsol a történet kialakulásának, hogy a melankóliát ne egy cselekmény kibontakozásában, hanem csupasz szerkezetében, lényegiségében mutathassa fel. A fekete tér közepén a hosszú fehér ünnepi asztal és a



térben szétszórta fekete ruhás alakok megidéztek egy halotti tor jelenetét, de nem engedik konkretizálódni azt egy fiktív cselekmény közegeként. Nincsenek behatárolható szereplők, s így nincsenek szereplők közötti viszonyok. Hiányzik a halott a ravatalról, a „gyászoló” nem beazonosítható rokonok vagy ismerősök. Nem ismerjük meg a halál előtti

¹ Gergye Krisztián Társulata: *Melankólia*. Táncosok: Blaskó Borbála, Gresó Nikoletta, Négyesi Móni, Virág Melinda, Domokos Flóra, Bora Gábor, Szabó Gábor, Téti Gáspár, Major László, Gergye Krisztián. Zenei szerkesztő: Philipp György. Ének: Szakács Ildikó és Philipp György. Zene: requiem-fragmentumok és gyászénekek montázsából álló zenei mű (Mozart, Verdi, Fauré, Brahms, Bach, Purcell, Pärt, népi kaddis, Zombola, Jeney, Schnittke, Mahler, De Falla, Josquin). A darabban megszólaló kórusművek minden szólamát Szakács Ildikó és Philipp György éneкли. További szereplő, báb-
művész: Tárnok Marica. Jelmez: Béres Móni. Smink, maszk, testfestés: Károlyi Balázs. Hang: Pálkás Márton. Fény: Fogarasi Zoltán. Produkciós asszisztens: Trifonov Dóra. Dramaturg: Miklós Melánia. Rendező, koreográfus, látvány: Gergye Krisztián. Bemutató: 2008, Trafó

élet előtörténetét, ezáltal a gyász pillanata kimerevedve egy végtelen, állandó állapotá válik.

Jóllehet, a figurák nem egy nagyobb ívű történetet körvonalazó szereplők, mégsem mondható, hogy nem történik semmi a színpadon. Ellenkezőleg, a tér hemzseg az akcióktól, az egymástól elszeparált alakok és alakcsoportok mind mással vannak elfoglalva, olyan belső montázsokat létrehozva, melyek részletei között kapkodni kell a tekintetünket, hogy le ne maradjunk valamiről. Egyesek magányosan álldogálnak egy-egy fénycsóvában, mások párban lejtenek udvari táncot, egy alak óriás kartonbábokkal játszik, egy bohóc az asztalon végig groteszk mozgássorokat, miközben egy fiú és egy lány dalnok egymást váltogatva gyász-miséket énekel. Az egész kavalkádot az egységesen lassú, monoton ritmus hangolja össze, könyörtelenül gépszerűvé téve ezt az eklektikus, posztmodern haláltáncot.

Bár kibontakozó cselekmény nincs, az egyes motívumok nagyon is jelentések, és összeszővődő (gubancolódó) intertextusokként egymást ismételve, variálva kattogják a megtartott veszteség melódiáját. Itt van kezdetnek a Mária-siralom: „Én imádoztam a kereszt tövébe hullva / kábíts el örök ájulásba, / bukva lábadról letörölni véred / halva, hajjammal”² – éneklő magas tiszta hangon az ezüstbe öltözött dalnok fiú hatalmas dobbal a nyakában. A gyászszertartás részeként újramondott istengyilkosság felidézi a nyugati keresztény kultúrkör traumatikus magját, alapvető melankolikus struktúráját. Akár, ha az anya, Mária oldaláról nézzük a fiú elvesztését („*A Mater dolorosa* nem ismer más férfitestet, csak a halott fiáét, és egyetlen túlradó érzelmé [...], a holttestre csordul a könnyei”³), akár, ha az emberiség oldaláról az Apáét („...a közvetlen brutális erőttől a szimbolikus tekintély szabályáig vezető út mindig az ősi bűn /megtagadott/ tényében gyökerezik”⁴), a vigasztalhatatlan veszteség egy ambivalens (megoldatlan elfojtásokat hordozó) identitás (és társadalmi berendezkedés) kialakulásához vezet.

A keresztény motivika vissza-visszatér az előadás során. Van, hogy a hajtogatható részekből álló padló fekete lapjait fehér kereszt alakot kirajzolva lapozzák félre, melynek száráiban hasonmás táncospárok vergődnek-vonaglanak egymással szemben. Vagy az egyes élőképek idézik fel a Jézus-történetet ábrázoló festmények túlszabályozott kompozíciót: egy magányos figurával szemben egy csoportnyi alak kinyújtott ujjakkal, groteszk fintorokba és dühös grimaszokba merevedve „játssza el” a kitaszítás, megvádolás jelenetét. A fehér abroszos ünnepi asztal a gyümölcsös tállal és a kristály poharakkal pedig a misékben továbbélő áldozati oltárként vagy az utolsó vacsorára való utalásként is értelmezhető.

A montázsolt jelmezek felskiccelt reneszánsz kosztümrészletek és posztmodern futurisztikus-fetisizisztikus minták kombinációi. Az egységesen fekete szín a ragasztó a különböző korok ruhatextusai között. A nadrág buggyos szára és selymes anyaga által felidézett udvari viselet képi világát a gömbölyded ívekre finoman felfestett fehér vonalak egyrészt továbbrajzolják, másrészt viszont orvosi könyvek anatómiai illusztrációi fele terelik: olyan, mintha a bőr alatti izomszöveteket látnánk, vagyis mintha az előadók (félleg) megnyúzva táncolnának. A reneszánsz így azzal az episztémológiai válsághangulattal együtt idéződik fel, melyet a kor test iránti érdeklődése is visszatükrözött, gondoljunk az anatómiai színház hagyományára

² Népi imádság Weöres Sándor magyarosításában.

³ Julia Kristeva: A szeretet eretnetikája. Ford. Gyimesi Tímea. In: *Helikon* 1994/4. 491–509. 501.

⁴ Slavoj Žižek: A nagy Másik nem létezik. Ford. Csabai Márta. In: *Thalassa* 1998/2–3. 34–50. 35.

vagy Shakespeare, Webster bodyhorrorra hajazó drámarészleteire.⁵ A ruhák vonalvezetése még azt a merev malomkerék-gallért is megidézi, mely – egyes elemzők szerint – a fej kiemelésével és kimerevítésével keltett méltóságteljes kisugárzás mellett a lefejezés vágyképét is magában hordozta. Béres Móni magas fekete bőrgallérjaiból úgy törnek elő a fejek, mint agresszívan feltörekvő, élni akaró növényi hajtások. (A padló fekete négyzeteinek felhajtott csücskeibe állított alakok ugyanennek a képnek a rímpárjai.)

Egy fekete udvaribolond-kalap fejről fejre vándorol. A sötét hangulatú környezetben, a kegyetlen tekintetek fölött elhelyezkedő ruhadarab a nevetést legfeljebb a halál oldalán engedi elképzelni, ő az, aki kineveti a vanitást félreértő emberi lények komolyságát. A bohócbolond képe ugyanakkor ahhoz a középkori előadásréteghez is kötődik, melynek karneváli elemei az élet-halál, szép-csúf, öreg-fiatal, test-szellem kettősségeket nem egymást kizáró ellentétekként, hanem szerves egységként ábrázolják. A (Bahtyin elemezte⁶) karneváli világképben a sötét oldal, a világ obszcén alfele (fekete lé folyik a fehér abroszon vörösbor/vér helyett) nem a nappali rend kioltását, sokkal inkább annak megerősítését célozza egy ciklikus, határokat feloldó logika mentén. Gergye táncosai összefonódnak, négykarú, négy lábú gömbvényeket alkotnak. A férfi-nő párosok nem szerelmi viszonyok szemiotikai motorjai, hanem androgün lények megformázói. A fehér fénykereszt száraiban egymással szemben táncoló-vergődő Doppelgänger fiúpár szintén a heterogén identitás tükrös szerkezetű verziója. A szexuális aktus és a halál mint a test határait feszegető gesztus válik fontossá a karneváli közegben. A táncosok kezeiket – egy némajáték ikonikus jelrendszerét követve – hol a nemi szervük, hol a szájuk elé helyezik, így mutatva – s ezáltal kérdezve – rá a (szexualitás és a beszéd helyét jelölő) testnyílásokhoz kötődő tabukra. Ugyanezzel az egyértelműsítő jelrendszerrel zárják le a táncosok saját szemeiket a halál beálltát követő kulturális gesztust ismételve – az ismétlés által kioltva a mozdulat egyszerűsége építő performatív erejét.

A mozgásstílusok a megidézett gyász-intertextusoknak megfelelően szintén meglehetősen sokszínűek. A geometriai pontosságú, merev udvari tánc (melynek szabályszerűségét főlerősíti a négyzethálós padlózat) klasszikus esztétikát idéz, mely a testeket könnyednek, légiesnek, sokkal inkább szelleminek, mint materiálisnak mutatja. E táncos párok ellenpontjai a test nehézségét hangsúlyozó kortárs táncszólók és duettek, melyek a megfeszült izmok, visszacsavarodott lábfejek, ívbé feszülő pózok által épp azt a gravitáló fájdalmat érzékeltetik, amit a klasszikus esztétika elkendőzni hivatott a konkrét sérelmeket absztrakt fogalmakká szublimálva. A szabályos tánclépések időnként „elromlanak”, a légies testek berozsdásodnak, átvéve az ellenpont szaggatott mozgásstílusát.

Hasonló átmenet zajlik az óriás kartonbábok és az emberi táncosok között. Kezdetben a hosszú pálcákkal mozgatott férfi és női papírmásé figura az élő testek másikként jelenik meg, ők azok, akik – mint azt Kleisttől is tudjuk⁷ – a mimetikus pszichológizáló játékmódtól tökéletesen képesek elszakadni, jelentés nélküli pusztá formát, önreferenciális mozgást prezentálva a színpadon. Majd a bábokat mozgató pálcák emberi húsba szűrődnek, és élő fejeket

⁵ A témával Kiss Attila részletesen foglalkozik pl. a következő helyen: Kiss Attila Attila: *Betűrés. Posztsemiotikai írások*. Ictus Kiadó – JATE Irodalomelmélet Csoport, Szeged, 1999.

⁶ Mihail Bahtyin: *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. Ford. Könczöl Csaba, Raincsák Réka. Osiris, Budapest, 2002.

⁷ Heinrich von Kleist: A marionettszínházról. In: uő.: *Esszék, anekdoták, költemények*. Jelenkor Kiadó, Pécs, 2001, 186–192.

és végtagokat kényszerítenek külsőleg behatárolt mozgásra. Lábra gabalyodó zsinórok buktatják és akadályozzák az élő testeket, a pár egyik tagja merev bábuként emeli súlyossá vált partnerét.

A menüett könnyedségének, a kortárs tánc nehézkességének és a bábok gépszerűen katogó, jelentés nélküli mozgásának egymásba alakulása megakadályozza, hogy bármelyik táncformát önmagában komolyan vegyünk, autentikusnak ítéljük. Minthogy egymás mellett, egymás határait átlépkedve művészeteszmények verzióiként mutatkoznak meg, feltárul az „egységes” formák mögött rejlő ideologikus szerkezet, melynek fókuszában mindig ugyanaz a cél áll: a test szövegesítése. A válaszok (határátlépésekkel leleplezett) sokasága, a verziókban létezés a tánc mindenkori dilemmáját, a materialitás ábrázolhatóságának kérdését állítja fókuszba. A testekre minduntalan rátelepedő szemantikai többlet („szenvelgés”) mérgezett dipenzióját abban a pillanatban, amint erről – a táncnyelvek bármelyikét is használva – beszélni próbálunk.

Nincs a koreográfiának egyetlen kiemelt holttest főszereplője, viszont mindegyik táncos maga válik saját halottjává, ahogy – a már emlegetett ikonikus mozdulattal – lezárja a saját szemét vagy felhelyezi magát (a padlózat négyzeteivel elszeparált) privát ravatalára, s magára húzogatja a fekete plasztiksírt. A lezárt szem azonban minduntalan felpattan, a felravatalozott holttest újra és újra megmozdul a reprezentáció önmagába záródó közegében. A visszazárt halott tehát Gergye koreográfiájában az esztétizálatlan test a maga csupasz fizikalitásában, az a test, amit a színpadra vitt tánc, a művészeti forma azonnal megöl, nem enged megmutatkozni közvetlen lényegiségében.

Nem szabad elfeledkeznünk azonban arról a szubverzív potenciálról, ami a melankólia gyásztól való különbözőségében rejlik. Freud szerint a melankólia tudattalan a tárgyvesztést illetően, míg a gyász tudatos, miáltal ez utóbbinak lehetősége nyílik a tárgy eltávolítására (vö. elföldelés), s ezzel a frusztráció feloldására.⁸ A melankóliának nincs esélye túllendülni a fájdalomon, mivel nem tudja, pontosan mivel áll szemben, mi az, amit elveszített. Ugyanakkor – s ez már Judith Butler olvasata⁹ – ez a megoldatlanság biztosítja számára a (sikertelenül) elfojtott tartalmak felszínre töréséhez szükséges robbanóerőt. Így hát, amennyiben a test (leginkább felvilágosodás általi) elfojtása tökéletlen, lehetőség nyílik kísérteties visszatérésére. S minthogy elmondhatjuk, hogy nem tudjuk, mivel állunk szemben – fluid belsőségeivel, vegetatív energiáival a test minduntalan kibújik a megértés alól, túlcsoordul *res extensa*-szerepkörén –, e testetlenített lélektartály permanens fenyegetést hordoz racionális gondolkodásunkat illetően. A karneváli forgatagba kipergő groteszk alakok, a reneszánsz boncaszatalokon meredező hullák és a kortárs tánc nehézkedő testjei a normatív szépség nappali rendje, a hullát bevarró tudományos megértés és a testet antigravitánsnak hazudó klasszikus esztétizálás erőszakos, elfojtó gesztusának sikertelenségét hirdetik.

A sirám oka tehát a kortárs tánc számára mindenkor a test elvesztése („Táncból a táncost: kitudhatod?”¹⁰ – Nem.), minden tánckoreográfia materialitást sirató gyászszertartás. De mivel a veszteség tudattalan, a halotti tor kimerevedik a melankólia megfagyott pillanatában,

⁸ Sigmund Freud: Gyász és melankólia. In: uő: *Ösztönök és ösztönsorsok. Metapszichológiai írások.* Filum Kiadó, Budapest, 1997, 129–143.

⁹ Judith Butler: Kritikus queerség. Ford. Sándor Bea. In: *Theatron* 2003. nyár-ősz (4. évf. 2. sz.) 84–97.

¹⁰ W. B. Yeats: *Iskolások között.* Ford. Tandori Dezső.

ami lehetővé teszi a tárgy nárcisztikus megtartását s a veszteség végtelen újramesélését. Gergye testet gyászoló metaforája hasonlít Heiner Müller színháztemető gesztusának paradoxitásához („Nem vagyok Hamlet. Nem játszok többé semmilyen szerepet.”¹¹): „amíg mondván van, hogy a darab nincs, addig a darab igenis van, és benne a szubjektum is.”¹² A gyász kényszerének s egyben ennek (a sikeres temetés) lehetetlenségének színrevitele a test elfojtását rafináltan önmaga ellen fordítja, saját erőszakosságába fullasztva a kultúra elháríthatatlan, testgyilkos esztétikai ideológiáját.



Gergye Krisztián Társulata: Melankólia, 2008, fotók: Dusa Gábor

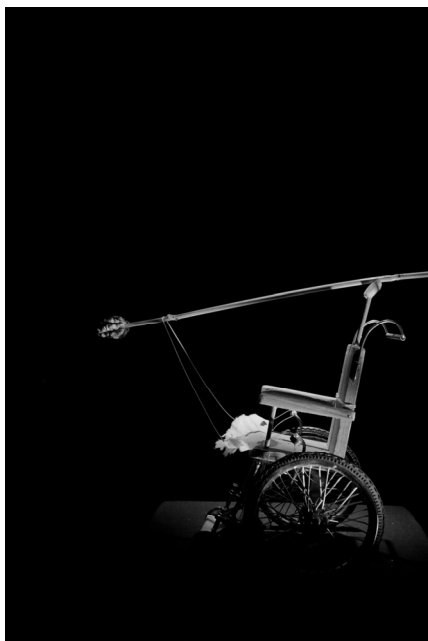
¹¹ Heiner Müller: Hamletgép. Ford. Csapó Csaba. In: *Kalligram* 2005. szept.–okt. 62–66. 63.

¹² Kiss Attila: A gyönyörtelen színház, avagy a reprezentáció kitakarása. A trauma színrevitele a Hamletgépben. In: Kiss A. – Hódosy Annamária: *Remix*. ICTUS és JATE, Irodalomelméleti Csoport, Szeged, 1996. 53–62. 58.

ERDÉLY PEROVICS ANDREA

Artopéd-ars poetica**Művészetellenes, anti-művészetellenes Művészet**GONDOLATOK PEROVICS ZOLTÁN *ARTOPÉD BALANSZ* CÍMŰ
MEDITÁCIÓS OBJEKTUMA KAPCSÁN**Perovics Zoltán alkotói magatartásáról**

Hegel szerint a vallás, a filozófia és a művészet egy gyökérből nő ki. Pero alkotásainak minden kis részecskéje ezt támasztja alá. A vallás mint hit; a filozófia mint kérdések felvetése; a művészet mint a folytonos keresés. Nincsenek praktikus érdekek, nincs haszon. Mintegy az abszolút léthez való hűségként, az alkotások (installációk, előadások) meg kell, hogy születessenek – ezt nevezi Karl Jaspers *feltétlen parancsnak*. "Nem tudni, miért csinál színházat. Úgy tűnik, nincs célja vele. Az az érzésem, ahogy nézem az előadását, hogy ennek létre kellett jönnie, ennek a kis univerzumnak, ahonnan beelátni abba a nagyobbba, vagy még kisebbbe – egyre megy."¹



A *feltétlen parancs* nem a tudás tárgya, hanem a *hit* eleme. Megmagyarázhatatlan hajtóerő. A *feltétlen parancs* forrása az egyénben van – a bensőjében –, ez biztosítja belső tartását azáltal, hogy ami benne van, nem csak önmaga. Min Tanaka, korunk egyik legkiválóbb táncosa szerint a táncos vagy színész olyan mélyre kell ásson, hogy elveszítse önmagát és találkozzon sok más énjével – mert a nézők a testen keresztül kell lássák a mindenséget. Hamvas Béla szerint „(...) ha magamat önmagamnak tartom meg, magamat elvesztem, és létem is elvész. S ha önmagamat eleresztem, megnyerem, és létem gazdagsággal telik meg.”² Perovics Zoltán ezt az alkotásain keresztül minden alkalommal megteszi.

Tárgyakat kelt életre. „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 lebeg-

¹ Halász Péter levele, Fosszília különszám 2004/2

² Hamvas Béla: Arlequin, In: Hamvas Béla művei 17., *Titkos jegyzőkönyv*, Medio Kiadó, 2006, 171.

ne 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.”³ – írja Mikola Gyöngyi Pero lakásszínházi előadásáról, amelyet *Tizenhárom hónap – házi őrizetben* címmel mutattak be az Artopéd Múteremben. Egy-egy installációja több rendezésében is szerepel, de minden alkalommal más jelentéssel bír. Mindig a térben elhelyezett pozíciójától, a megvilágítástól és a színészek hozzá való viszonyától is függ a jelentés. Az installációk, akár az élőlények is, idővel változnak, egyre többet vagy kevesebbet tudnak, és ezáltal újabb összefüggésekben mutatkoznak meg, újabb kérdéseket vetnek fel, illetve újabb olvasati lehetőségeket kínálnak azok szemlélőinek, olvasóinak. Pero installációihoz való viszonyában is érezhető a nyitottság megtartása, az azokkal kapcsolatos új lehetőségek megragadása és feltárása – a *folytonos keresés*.

Ezek fényében látom megközelíthetőnek azt a kis installációt, amelyről az alábbiakban írok. Pero következő munkájában az ő saját történetének, küzdelmeinek, alkotói magatartásának miértjei esszenciálisan, letisztultan mutatkoznak meg. Számomra abból kiolvashatónak tűnik *Artopéd-ars poeticája* is.

Artopéd balansz – Művészetellenes, anti-művészetellenes Művészet – című meditációs objektumáról

Egy 1,2 méter magas, háromszög alapú, karcsú, kerekcsú, kerekcsú fémállvány csúcsán körbeforgatható, kb. 25 cm x 25 cm-es alapterületű fekete drapériával letakart négyzet alapú sík felületen, egy 20-25 cm magasságú, fából és fémből készült miniatűr rokkantkocsi menetirányban előrefelé forgó kerekeivel haladó mozgást imitál. A kis tolókkocsi ülőkéjén nem ül senki. A tolókkocsi fej-támláján egy kb. 60-70 cm hosszúságú, karcsú nádpálca balanszpontján támaszkodva ringatózik. A nádpálca menetirányba mutató végén egy egész dióbél egyensúlyoz, míg keskenyedő végén egy kicsiny WC-papírsáv zászlócskaként lengedez. A nádpálca első negyedének egyik pontjából ívben induló, gyepelőként is funkcionáló laza cérnaszálak összekötésben állnak a – kerék forgó mozgásával összehangoltan, ciklikusan billenő – kis fémszerkezettel, amely a kocsi zökkenései, valamint a változó légmozgás által is befolyásolt nádszál mozgását kontrollálja, és befolyásolja. Nem kell sokáig szemlélődnünk, hogy észrevegyük a drapériával letakart sík felület oldalából kiálló és látszólag ugyancsak magától körbeforgó kis tekerőkart, amelyen egy fehér tollpihe csüngve követi a kar mozgását. Látszólag magától forog az a kis kar, amellyel elvileg mozgásba hozhatná a mutatóványos vagy a kíváncsiskodó a tolókkocsi kerekeit.

A szemlélő számára az első pillanattól világos, hogy van valahol egy rejtett mozgató, egy rejtett forrás, amely az alapmozgást produkálja. Az is világos, hogy mégis éppen ennek a rejtett forrásnak az alkalmazása idézi elő a szemlélő bizonytalanságát, illetve indítja be sok más gondolat mellett a mozgással, mozgatóval, mozgatottsággal kapcsolatos megannyi lehetséges kérdés felvetését. Első benyomásunk az lehet, hogy a kis *Artopéd-kocsi* magától halad, hogy esetleg elszabadult, vagy hogy azt annak láthatatlan utasa hajtja. Ezeket a benyomásainkat erősítheti a magától forgó kis indítókar látványa is.

³ Mikola Gyöngyi: Emlékszel még?, In: *A pillanat küszöbén*, zEtna, 2013, 174–175.

A nád az ókorban a királyság szimbóluma volt. Érzékeny, finom, és mégis képes sértetlenül túlélni nagy viharokat is. Ha egy embert egy nádszálhoz hasonlítanak, akkor ott a királyi tartás mellett az alkat látszólagos törékenységén és rugalmasságán túl az ellentmondást nem tűrő és kompromisszummentes tulajdonságaira is utalhatnak.

A dióbél formáját, rajzolatait szemlélve első asszociációnk azt az agytekervényekkel, az agy működésével, a rációval, a tudatos gondolkozással hozhatja összefüggésbe. Menetirányba vezeti/irányítja a tolókkocsit.

A WC-papírsáv. „Artopédlandia lobogója újrahaznosított papírból készül, minimum egy törlésre alkalmas hosszúságú WC-papírsáv. Színe a fehérhez közelít. Törtfehér.”⁴ A Metanoia Artopédia szinte minden előadásában sor kerül az „ünnepélyes” Artopédzászló-felvonásra.

A rokkantkocsi utalhat nyomorúságra, valamilyen hátrányosságra, nehézségekre, tökéletlenségre. De ez a hátrányosság a nehézségek ellenére óriási erővé válhat. Az Artopéd-kocsi egyik legfőbb varázsa talán éppen az, hogy azt az illúziót kelti a szemlélőben, hogy a gép, a tárgy, az eszköz itt mintha egy másik dimenzióba lépne, mintha átlékelne, kiszabadulna látszólagos, eredeti tárgyiasságából, funkciójából és gépiességéből is. Ebben az átlékeltségében céltudatosan halad a maga útján valami felé, ahogyan Cervantes hőse, az örök illúziók és reménytelen küzdelmek (szélmalomharcok) allegorikus alakja, Don Quijote de la Mancha lovagja is tette. Minden akadályt legyőzve halad a „bizonytalan bizonyossága” felé és mintha egy láthatatlan személy segítene a kis tolókkocsinak a tekerőkar forgatásával, amelyen a tollpihe lengedezik. A toll mint a lélek szimbóluma, a mozgatóerő, amely képes a csodákra, és képes megvívni a szélmalomharcait is, hogy megvédje Dulcineája, szerelme becsületét. Persze ennek a tollpíhének a forgatókaron való jelenléte felfogható szignóként is. (Megjegyzés: érdekesség, hogy PERO jelentése a szláv nyelveken hol madártoll, hol annak hegye, amellyel írnak – sok ehhez hasonló finom, apró utalás lelhető fel Pero installációiban.) A karon forgó tollpihe a szemlélőben azt a benyomást is keltheti, hogy az ennek a miniatűr Artopéd-kocsinak – amely magának a kreálásnak, artopéd-art-nak a metaforája –, magának az alkotásnak elragadtattottja, mozgatottja, de ugyanúgy utalhat a kerekeivel forgó haladó kocsi, és a forgó tekerőkaron lengő pihe közötti rejtett tengelyre, amely mindkettejük valódi mozgatója, amely nem csak valamilyen rejtett áramforrással van összefüggésben, hanem magával az alkotói képzelettel, magával az ismeretlennel, a kimeríthetlennel, amelyben az installáció fogant, amelyből az előlépett és folyamatosan előlép, mert mindig érinti a kiszámíthatatlan, a váratlan, mint például a szellő erejének állandó jelenléte. Tehát olvasatunk leszámolhat az összes látszat mozgatóval.

Persze miközben erről elmélkedünk, a kis rokkantkocsi fejtámláján a nád „lélegzetelállító eleganciával balanszírozik a Van és a Nincs között.”⁵ A ráció (dióbél) határozottan, menetirányba mutat, mögötte a kis („semmis”) zászló lengedez, integet, játszadozik a szellővel. Ha a dióbél az alfára, a fejre, az agyra, a tudatra vagy tudatosságra, az értelemre, a szellemre, a gondolkodás szervére, illetve mindezek együttesére is utalhat, akkor a kis WC-papírsáv mint valami farkinca, ösztönként, tudatalattiként, a tudattalanként, a dolgok ómegájaként is felfogható, amelyek a fejtámla balanszpontján, egy pontban nyugszanak, összekötöttségben a láthatatlan mozgatóval és annak szemlélőjével. Aki talán olvasatának összekötöttségében

⁴ Perovics Zoltán: Haszontalan szövegek gyűjteménye www.metanoiaartopedia.hu/haszontalan_szovegek_gyujtemenye.html

⁵ Mikola Gyöngyi: Emlékszel még?, In: *A pillanat küszöbén*, zEtna, 2013, 175.

szívének melegedését érezve azt is gondolhatja, hiszen ez én vagyok, ez a kis *Artopéd-kocsi* maga az emberi lény minden esendőségével és hibájával, örömeivel és fájdalmával és nyomorúságával.

A két pólust a nád egyesíti – királyi eleganciával. A nád törékenysége, érzékenysége, finomsága egy apró szellőcske hatására is válságos helyzetbe kerülhet, de mindig visszatalál, megtalálja az egyensúlyt. A kiszolgáltatottságában is ott az ereje, egyenes tartásában, könnyedségében, rugalmasságában bizonyossága maga a nyugalom, amely mozgása alapja, bázisa és balanszpontja.

„Nádszál az ember, semmi több, a természet leggyengébbike; de gondolkodó nádszál. Nem kell az egész világmindenségnek összefognia ellene, hogy összezúzza: egy kis pára, egyetlen csepp víz elegendő hozzá, hogy megölje. De még ha eltaposná a mindenség, akkor is nemesebb lenne, mint a gyilkosa, mert ő tudja, hogy meghal; a mindenség azonban nem is sejti, hogy mennyivel erősebb nála.”⁶



Perovics Zoltán: *Artopéd balansz*, 2011, fotók: Tóth Balázs Zoltán

⁶ Blaise Pascal: *Gondolatok*, 347.tördék, Budapest, Gondolat Kiadó, 1978.

BLAŽ LUKAN

A néző eltörlése

BEJEGYZÉSI KÍSÉRLET

A néző: az, aki tud

A Via Negativa honlapján a nézőnek szánt megszólítás azt feltételezi, hogy a néző tudással rendelkezik. „Te tudod, hogy mi tudjuk, és mi tudjuk, hogy te tudod [...]”¹, viszont a néző csupán a kérdés, s nem a válaszadás művészetét ismeri. Ez a feltételezés a néző tiszteletéből fakad, a performatív cserében játszott kulcsszerepének figyelembe vételéből. Ezáltal lehetővé tesszük a performer tudását és – paradox módon – az előadás tudatlanságát, mindez pedig a vakegerek játékká válik. A néző az, aki tud, és felvállalja a játékot, mely a tudás és a tudatlanság között zajlik, pontosabban a tudás láthatósága és láthatatlansága között. Röviden a néző a tudás szubjektuma és a játék tárgya, az előadó, illetve az előadás előtt megvilágításba kerül, ráadásul mindkét értelemben, a fizikaiban, illetve a technikaiban és a metaforikusban:



Via Negativa: Szégyen, 2012, fotó: Révész Róbert

a performer működése a néző felé irányul, sőt mi több, neki van szánva, aki a játék, illetve a performatív színpadi cselekvés fókuszában van. Valójában fordított optikáról van szó: a performatív cselekvés (performansz) látványa igazából maga a néző, illetve a nézőtér; a nézőtér – melyben egy és ugyanaz az, aki lát és a látás által tud – zajlik a tényleges történés. A színpad, illetve a látvány a kiinduló pont, az elindító rámpa, mely a performansz kilövésekor összeomlik, magába roskad. Ezzel a mozzanattal, pontosabban fordulat-tal a nézőből performer lesz, a performer pedig csak kezdeményező és közvetítő, az előadás médiuma, mely valójában a nézőtérben játszódik és végződik, vagyis magában a nézőben.

A tudatlan néző

Ez a helyzet minket, a nézőt (a fejedelmi többes és egyes szám közti ellentmondást

¹ www.vntheatre.com

feloldatlanul hagyjuk) nem elégít ki. Ezzel nem azt akarjuk mondani, hogy a taktika, melyet a Via Negativa választ a nézőhöz való viszonyában, téves. Éppen ellenkezőleg: helyes a taktikájuk, mi azonban felhívánk a figyelmet egy többletre, egy konzekvenciára, melyről a Via Negativa, mint performatív korpusz, melynek kiindulópontja a vakegeres játék – tehát látszólag azoknak a tudatlansága, akik tudnak –, mégis szilárdan a reális dimenzióban horgonyzik, nem is kell tudnia, mert a néző az, aki tud róla. Igazából nem tud róla! A mi kiindulópontunk a „tudatlan néző” paradigmája, Jacques Rancière nyomán. Rancière, ha egészen pontosak akarunk lenni, egy esszéjében az „emancipált nézőről”,² míg ismert könyvében a „tudatlan tanítóról”³ beszél. Mi összekötjük ezeket a szintagmákat: a tudatlan néző csak azt tudja, hogy az előadás nem a tudás, a performer és a néző közötti levegőcsere közvetítője, hanem igazából semmi sem birtokolhatja, legalábbis a köztük megbúvó értelmét nem. És a néző bármikor az ok (előadás) és az okozat (receptió) a priori azonossága közé kerülhet. A tudatlan néző semmissé tesz minden privilégiumot, amit az előadásnak és a nézőnek írunk elő, tagadja bármelyikük dominanciáját, beleéli magát a névtelen megfigyelő szerepébe, mely a nézők új közössége, mint társadalmi sokaság létrejöttének a feltétele. A tudatlan vagy a névtelen néző kifejezi a lehetőséget, mely átlép minden *leküzdhetetlen* távolságon, mely az asszociációk és disszociációk előreláthatatlan játékában jön létre. Ebben az új hatalmi játékban manifesztálódik az emancipáció, illetve – fűzzük hozzá – a néző új tudása. Az új, alternatív nézés funkciója tehát nem egészen abban fogalmazódik meg, hogy a néző passzív szerepét aktívvá változtassuk, hogy a színpadra a nézőt, az előadót pedig a nézőtérre, a még mindig kitüntetett szubjektumok viszonyának terepére helyezzük, hanem a mindenféle kitüntetettség elvesztésében, ami lehetővé teszi a néző új tudását (tegyük hozzá: a performerét is). Az emancipáció vagy az új tudás a korábbi előre meghatározott felosztások rekonfigurációját jelenti, a színpad és a nézőtér (vagy új nézőtér) új felcserélhetőségét, vagyis összeköti azt, amit nem tudunk, azzal, amit tudunk. A hajdani nézőt, egyszerűen szólva, el kell törölni, hogy a helyére új, emancipált, felszabadított néző kerüljön.

A néző eltörlése

A mi helyzetünk tehát másmilyen: már nem „azé, aki tudja”, hanem éppen fordítva, „azé, aki nem tudja”. Ami nem jelenti azt, hogy aki nem tud, az egyben az, aki semmit sem akar. Csupán az elsődleges vágy, akarat, akció elvesztése, és az új változásra való hajlam, az előzetes tudás csökkentése, mely akárhogy is szemléljük, kitüntetett, domináns (a Via Negativa a nézőt mégis a performatív csere fő uraként kezeli, noha ezt rejtett/kifejezett ironikus, fensőbb rendű távolsággal teszi). A tudatlanságnak nincs helye a performatív csere aktusának hierarchikus létráján, nincs többé a csúcson, ahogyan az alján sem. Igazából, ha pontosak akarunk lenni, valamiféle alsó fokon van, ám olyan alsó fokon, amit Tim Etchells⁴ nyomán leginkább „a néző nullpontjának” nevezhetnénk. Az alsó fok, mely nem veszít el minden tudást a vissza-

² Jacques Rancière. *Emancipirani gledalec*. Ljubljana, Maska, 2010.

³ Jacques Rancière. *Nevedni učitelj: pet lekcij o intelektualni emancipaciji*. Ljubljana: Zavod En-knap, 2005.

⁴ Tim Etchells. „Incomplete Alphabet. Some notes after twenty years of Forced Entertainment”. In: J. Christie, R. Gough, D. P. Watt. *A Performance Cosmology: Testimony from the Future, Evidence of the Past*. London & New York, Routledge, 2006, 140.

térés lehetősége nélkül, hanem ellenkezőleg, azt a pillanatot, amikor minden lehetőség a rendelkezésre áll, az ezer lehetőség pillanatát, az elvárás pillanatában összesűrítve (hasonlóan Etchells *zero of theatre*-jéhez, a színház semmijéhez, ami az előadás végén is megtapasztalható, amikor az előadás átkerül az időbeliségbe, s az előadók újra szembesülnek a nézőkkel az elvárás azon – paradox – mozzanatában, hogy mi zajlott le, tehát az utólagos elvárásban, ami így lehetővé teszi az előadás számára, hogy elérje a teljes vagy a szándékolt hatását). A néző tehát egy bizonyos ponton el van törölve.

Türelem vs. türelmetlenség

„A néző eltörlése” olyan szintagma, mely Alan Readnek az előadásról, illetve a nézőtérrel szóló „puha elméletével” függ össze.⁵ Az előadás (az angol *performance* szóban a *form* tő, vagyis az *alak*, illetve az *alakítani* konnotációk nem egyeznek a szlovén „előadás” szó tövével (*predstava*, tehát itt a *stav*, a felállítani értelme kerül előtérbe, ám mindkét kifejezés valami cselekvésformára utal). Ez pedig nem az jelenti, hogy valami történik, hanem egészen minimális feltételeket jelent, melyek ahhoz szükségesek, hogy létrejöjjön a „várakozás, hogy valami történjen”, tehát a várakozás, a kivárás, egy olyan folyamat, mely előrejelzi az eseményt, noha az esemény (még) nincs a cselekvés értelmében. A türelem (várakozás) így lesz az előadás konstitutív pontja (ahogyan a demokráciáé is, teszi hozzá Read). Bármikor különbséget kell tennünk a türelem és a türelmetlenség rezsimje között. Most azonban áthidalhatatlan különbség feszül köztük: a várakozás a szenvedés, illetve a türelem aktusa, tehát a tervezett passzivitásé, mely semmit sem vár el, s így könnyen pontosan meghatározott konstitutív gyakorlatként tételeződik (demokrácia, nézőtér), a türelmetlenség pedig egy olyan cselekvést képvisel, mely el van halasztva, mely még nincsen, majd csak be fog következni, még egészében meg kell, hogy érkezzon, egyelőre azonban valahol a sarok mögött várakozik. A különbség pontosan a *muszáj* ige modalitásában észlelhető: a türelem lemond minden muszájról, s mindarról, ami lesz, tehát a cselekvést ajándékként fogadja, míg a türelmetlenség teljesen a muszájon alapul, az ajándék pedig egyéni részvétel a cselekvésben. Míg a türelem lemond az ajándék birtoklásáról, a türelmetlenség az ajándék bitorlójává válik.

Paralaxis vs. paradox

Read azt javasolja, hogy a társadalmi (és performatív) viszonyokba térjenek vissza bizonyos elfeledett vagy egészen elvetett gyakorlatok, melyek közé sorolja a jámborságot (*meekness*), a visszafogottságot (*reticence*) és a kétértelműséget (*ambivalence*). Ugyanez érvényes azokra a cselekvésekre, melyek cselekvés nélküliséggel, névtelenséggel, tudatlansággal függnek össze, a domináns beszédmódok és társadalmi kommunikáció struktúrái elhanyagolták őket, elvetették, vagy elfelejtették őket. Mi az új nézői paradigma alapjaként fogjuk fel, a nézői intenció formációjaként, aki semmit sem akar, semmit sem vár el (érdek nélküli néző, ahogyan Read állítja), ami nem azt jelenti, hogy inaktív, illetve, hogy semmihez sem járul hozzá. Éppen ellenkezőleg: a szelídség, a visszafogottság és a kétértelműség azt a lehetőséget jelzik, hogy az akció (aktivizmus) a maga tiszta, közvetlen és birtokolhatatlan formájában mutatkozzon

⁵ Melyet a következő művében fejtett ki: *Theatre, Intimacy & Engagement: The Last Human Venue*. New York, Palgrave Macmillan, 2008.

meg, mint cselekvés, mely igazi (társadalmi) átalakulást tesz lehetővé. És a néző érdek nélkülsége (mely nem azonos az érdektelenséggel) képes a performatív cserében, pontosabban az előadásban észlelni azokat a változásokat, melyek nem a paradoxonok eredményei, hanem a paralaxisoké, ahogyan azt (Žižek nyomán)⁶ állítja Read: amennyiben a paradoxon egyenlőséget fejez ki az ellentétben, a paralaxis ellentétet fejez ki az egyenlőségben. Ez az (új) érzékenység, mely egyedül képes észlelni a társadalmi változásokat, azok lényegi, tehát paralaxiszerű tartalmát, a paradoxonok pedig (törvényszerűen) a tömeges fogyasztásra szánt spektakulumok. Read három elfeledett gyakorlatához hozzáadjuk még a szégyent, összekötve a néző tapasztalataival, melyet a Via Negativa korpuszával kapcsolatban fogalmaztunk meg. Erről azonban majd később.

Néző/tanú

A tudatlan, érdek nélküli, paralaktikus néző fogalma egy megvetett, elhasznált gyakorlattal függ össze, mely a néző mint *tanú* fogalmát idézi meg. Hogy a problémát ne túl tágra vessük fel, Agamben tanú-definíciójából indulunk ki. E szerint a tanú valaki helyett beszél, akinek nincs nyelve, a történetben manifesztálódik a hiány, a lehetetlenség, mely „önmagába hanyatlik, hogy létrehozza a tanú elbeszélhetőségének másik terét – annak lehetetlenségét, aminek nincs nyelve”.⁷ Tehát a tanú mint kettős lehetetlenség manifesztációját leszűkítjük a néző/tanú definíciójára, mely a performatív esemény helyett beszél, mely ennek érdekében, hogy beszélni tudjon, el kell, hogy némuljon, vagy a végső konzekvencia szerint el kell törölni. A tanúkat a kettős törlés alapján, melyre, ahogyan azt mondtuk, szükség van, hogy a néző/performer új formában jelenjen meg, nem egészen a nézőként, illetve performerként, hanem egész világgént. Lyotard nyomán a tanú több, mint pusztán az előadás, vagy a performer aktivitásának konstrukciója. És a tanú több, mint pusztán jogi értelemben vett tanú, tehát az esemény inaktív résztvevője értelmében, mint pusztán szemtanú vagy a szem tanúja, tehát egy esemény szeme, objektívje, mely objektíven mesél a folyamatokról, a valóságban pedig idegen, az esemény mellékes produktuma, véletlen járókelő, illetve a véletlenül megállított járókelő, akinek magával az eseménnyel semmi előre meghatározott dolga nincs, post festum pedig reálisan létezőként állítja be, mint inkrimináltat. A tanú tehát több, nem egészen véletlenszerű megfigyelő, inkább az esemény kulcsszereplője, legalábbis enélkül jogi-legális értelemben vett tanú nincs, vagyis nem a színrelépő vagy a performer értelmében vett előadó, hanem szubjektum, melyben lejátszódik az esemény véletlenszerű sorsa, és melyben feléled az esemény résztvevőinek pillanatnyi fájdalma. A tanú tehát akaratlan résztvevő, érdek és tudás nélküli résztvevő, aki addig a pillanatig névtelen, míg az eseményben, melyben az ezer lehetőségből egy valósul meg a tanúság felfedése által, s annak helyén jelenik meg, akinek nincs (többé) nyelve, illetve beszédképtelen, s már nincs lehetősége az autonóm beszédre. Ezért minden, ami lejátszódik és az eseményen alapul, létének ontológiai – és a meghalásának, eltörlésének is – feltétele. A tanú által beszél, mely szó szerint megtestesíti, megszemélyesíti, hangot ad neki, és a valóságban nem helyette lép színre, ami paradox helyzet lenne, hanem

⁶ Ld: Slavoj Žižek: *Paralaksza: za politični suspenz etičnega*. Ljubljana, Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2004.

⁷ Giorgio Agamben: *Kar ostaja od Auschwitzta: arhiv in priča*. Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU, 2005, 30.

mint másik ő/én, ami paralaktikus helyzetet idéz elő. Előttünk tehát nem szerepel többé az egykori identifikáció, mikor a néző a performerrel azonosította magát, és szó szerint behatolt a (fiktív) testébe, sem a performer távolsága vagy objektív szemtanúsága, akinek a néző nem engedélyezi a behatolást. Új helyzettel van dolgunk, mikor a vegyes, érdek nélküli mezőben, mely a performer és a néző között jelenik meg, kialakul „az önkép új változata”, ahogyan a performer művéről Tim Etchells gondolja,⁸ tehát valami új – a néző esetében is – test, mely jó úton van, hogy a jelenlétével elősegítse a társadalmi test kialakulását.

Az eltörölt érintése

Számunkra tehát annyira nem is a tanú a fontos, aki egyszerre jelenti a performert és a nézőt a performatív cserefolyamatban. Ebben a pillanatban jobban érdekel minket a néző, aki (meg)szólal vagy néma marad (Agamben), vagy benne az előadás elfojtásként tükröződik, mely szimptomák formájában kerül napvilágra (ami nem feltétlenül válik beszéddé [Freud]), vagy a maga véletlenszerű helyzetével valamilyen kulcsfontosságú társadalmi szerepről tanúskodik (Brecht). Ennél fontosabbnak tűnik számunkra a szó etimológiája, mely a latinhoz képest, melyet Rokem idéz fel (a tanú, mint áldozat, a szenvedő, a vértanú),⁹ s az eseményben való részvétellel, illetve a róla szóló elbeszélésre figyelmeztet, valamint az *érinteni* ige konnotációjára.¹⁰ A néző-tanú tehát az a valaki, aki megérinti azt az eseményt, tehát magát az előadást, melynek ő a tanúja, vagyis akit az esemény ugyanúgy megérint. Az „eltörölt érintése” csupán az első pillantásra poétikus (a környezetünkben szintúgy zsigerien reális)¹¹, illetve paradox kijelentés, ezért a nézés és látás aktusában, tehát az előadás recepciójában mindenkor a következőre vonatkozik: amikor a két eltörölt entitás megérinti egymást, akik belépnek az érintés mezejébe vagy az érdek, név és tudás nélküli érintésbe, kapcsolatba léphetnek egymással a létük dimenziójában, mint két terület entrópikus és aporetikus egymáshoz közeledése, akik az előttük lévő átkarolhatatlan mezőt új energiával töltik fel, amit akár hitnek nevezhetünk. Természetesen nem valamiféle vallásos gyakorlatra gondolunk, hanem a tárgyalás szerkezeti következményére, mely a performer és a néző között zajlik le, egy olyan szerződésre, mely az elviselhetetlenségig tartalmazza mindkét résztvevő hozzájárulását – azért az elviselhetetlenségig, mert bizonyodik attól, hogy felbomlik, s mert az elviselhetetlenség a cselekvésre utal, a nyomás eredményére és a teher elviselhetővé tételére, tehát arra a szintre, mely lehetővé teszi, hogy elbírjuk (vagy viseljük) azt. Az érintés, amiről beszélünk, egyfelől a néző részéről áthágja a performer érintésének tabuját (a nézőnek nem szabad megérinteni a performert, sem mint performert, sem mint reprezentált személyiséget – mely egyben „ő saját maga” – mert ezzel feloldja a fikciós szerződést), másfelől pedig új módon határozza meg a megengedett és a néző performer általi érintésének gyakran alkalma-

⁸ I.m. 143.

⁹ Freddie Rokem: »Witnessing the Witness«. In: J. Christie, R. Gough, D. P. Watt (ed.). *A Performance Cosmology: Testimony from the Future, Evidence of the Past*. London & New York, Routledge, 2006, 169.

¹⁰ A szlovénban *dotakniti se* 'érinteni' visszaható igére utal a szerző, amiben az érintés kettős irányultságára utal: az, aki érint, ugyanúgy érintett lesz. (A fordító megjegyzése)

¹¹ Azokra az állampolgárookra gondolunk, akiket kitöröltek Szlovénia függetlenné válásával az állandó lakók névsorából, és azok állampolgársági jogaik visszaszerzésére vonatkozó hosszadalmas ügyekezetre; a legalapvetőbb információkat lásd itt: <http://www.izbrisani.org>.

zott érintését. Ez esetben nem annyira a fizikai cselekvés tényszerű valósága számít, tehát az érintésé, hanem inkább a néző valódi látása a performatív cserefolyamat cselekvő erejeként, aki a saját bőrén nem rendelkezik több előjoggal annál, aki tud. Azzal, hogy a néző megengedi a performernek az érintést, magát a performert is helyreállítja – természetesen a törlés által.

Út a szégyenhez

Szégyent is ígértünk. Arról a helyzetről van szó, melyben gyakran találjuk magunkat – tekintjük ezt személyes vallomások, intim nyilatkozatoknak – a kortárs performatív események megfigyelőjeként, amiről már szintén írtunk.¹² A továbbiakban konkretizálni fogjuk, egyelőre azonban néhány új fogalomról lesz szó. A szégyen Agamben szerint „az én legvalódibb érzékelése, annak tiszta, üres formája.”¹³ Mindebből elsősorban a „tiszta, üres formára” összpontosítsunk, jobban, mint „az én legvalódibb érzékelésére.” Ez az utóbbi hamar romantikus misztifikációnak, végeredménynek, illetve értelmezésnek tűnhet, mely felnagyít valami gyengésséget, hiányt (ez a szégyen a hagyományos lélektani felfogásban), és kompenzatorikus funkciót tulajdonít neki. Fontosabb, hogy a szégyenérzetben megmutatkozzon az üresség, mely tiszta, tehát nesztelen és makulátlan, korlátlan és akadálytalan; ez az üresség zavartalanul működhet, teljes erőbedobással, tiszta lehetőségként merül fel, amelyről már beszélünk, s amely a következő pillanatban „bármivel”, pontosabban az énnel töltődik fel. A szégyen tehát nem egészen szégyen, hanem az önmegvalósítás lehetősége, s úgy tűnik, ennek során valami lényeges hiányzik, amiről Agamben egy másik helyen szól.¹⁴ A szégyen valamiféle (pszichológiai, társadalmilag) stigmatizált helyzet, függőségi aktus, illetve valami megtörés, indomináció, exkommunikáció következménye, tehát a kapcsolatból, a hatalommal rendelkezők közösségéből való számkivetés. A szégyen bizonyára az én legvalódibb érzékelését implikálja, ahogyan valamiféle száműzést az énből is, egy bizonyos félelmet az elvesztéstől, amit, ha kifejeződik, valós, pillanatnyi következmény kísér: az én elvesztése, mely persze nem tartós, ám a maga aktusában végleges. Ez a véglegesség reálisan és autentikusan „tragikus” érzés, mely a szégyenből fakad, bizonyos értelemben visszavonhatatlanul és katartikus. A katarzist a kísérteties irreverzibilis érzéseként való értelmezésben azonban – melyet a rákövetkező „élet” teljesen elfedhet –, nem muszáj többé az egykori „boldogsággal” helyettesítenie vagy azt visszaszereznie.

A pénisz mutogatása

A mi (Agamben) értelmezésünk a szégyenről semmit sem mond el a szégyen forrásáról, illetve a szégyenérzet okáról. A szégyen etimológiája meghökkentő – illetve mégsem: a fogalom eredeténél ott a nemiszerv, a *pénisz*. Noha vonzó e tény tágabb pszichoanalitikus magyarázata, maradjunk inkább a mi – többé-kevésbé fenomenológiai – kereteink között. A recepció paradigmá szerinti a szégyen a (pénisz) mutogatástól való félelemként mutatkozik meg, a néző nézőként való lemeztenítésétől való félelemként, aki a saját helyéről valaki olyanra lát, aki felfedi magát, majd elrejtőzik, illetve kitér az alól, hogy maga is látható, hogy saját maga is

¹² Blaž Lukan: »Projekt Janez Janša«. In: *Amfiteater* 1. 1 (2008), 71–72.

¹³ Giorgio Agamben: *Ideja proze*. Zagreb, AGM, 2004, 71.

¹⁴ Lásd a *Sram ali o subjektu* című fejezetet, In: *Kar ostaja od Auschwitzta*, 63–96.

(meg)mutatkozik. A néző tehát nem szívesen mutatja meg vagy fedi fel magát, a látens exhibitionizmusát elfojtja, pontosabban a cserefolyamatban a performernek tulajdonítja, aki helyette mutatkozik meg. Ez a helyzet pedig túlságosan leegyszerűsítőnek tűnik, különösen azért, mert benne egy klasszikus arisztotelészi paradigma nyilvánul meg: mikor a (tragédia) hőse szenved és meghal a néző „helyett”, aki a katarzis folyamatában a hozzájárulásával felszabadító módon megtisztítja magát, majd azzal a megismeréssel telítődik és gazdagodik, sőt mi több a saját bőrén tapasztalja meg egy idegen – a végső tanulságként pedig a saját – sorsát. Mi van akkor, ha a néző – az én – szégyene(m) pusztán a néző önmegmutatkozási vágyát mutatja meg, nem a helyettesítő, vagy a képviselő, vagyis a performer által, hanem közvetlenül? Mi van akkor, ha a saját pénisz közvetlen mutogatását – bizonyos megszorításokkal – úgy is felfoghatjuk, mint önmegvilágosodást, mint tudást a performer részéről az előadás recepciója, illetve performatív folyamatában? A szégyen nem egyjelentésű, hanem konfliktusos helyzet, s az eredeti harcra (*agon*) utal, mely az előadás és a befogadása között zajlik a nézőben. A néző a befogadási aktusban a valóságban „cselekszik”, ahogyan azt a bizonyos hagyományos recepció elméletek állítják, aktív, sőt mi több, a harc résztvevője (*protagonistája*), mely benne történik, annak ellenére, hogy maga az előadás a csatatér. Az eltörlés vágya az érintés vágyával cserélődik fel: ahogyan a performer és az előadás megérintésének a vágya, úgy a néző is az előadás vagy a performer részéről. Az előjogok elvesztése az előjogok újbóli meghatározásával küzd: az érinteni és megérintve lenni „demokratikus” előjogáért, az ajándék adásáért és elfogadásáért. – Erről bővebben a vita összefoglalásában.

Közösülés az előadással, mint a nézőnek szóló ajándék

De térjünk vissza a péniszhez. Amennyiben a pénisz mutogatását a néző mutogatásává általánosítottuk, úgy is mondhatjuk, a Via negativa előadásának nézése esetében a pénisz mutogatása szinte szó szerint értendő. A pénisz megmutatása a Via negatívánál konkrét tette válik: nem egészen a néző láthatóságaként, tehát a (néző) előjogainak elnyeréseként és elvesztéseként. Mert ebben a pillanatban a néző, mint a színrevitel (látható) protagonistája jelenik meg, ugyanakkor pusztán egy a sok látható közül, tehát elveszett a láthatóság sokaságában, a performatív folyamatban lévő aktív, részvételi szerepben, mely meghaladja mindkét, tehát a performer és a néző elementáris szerepét. Az *Akarom nem akarom* című előadásban a színész Katarina Stegnar, miután megmutatja a lemeztelenített lábaközét, felhívja a férfi nézőket, hogy ők is cselekedjenek ugyanígy. És valóban valaki a nézőtérről¹⁵ megmutatja a péniszét, s ajándékként eltávozhat a színésznővel – amennyiben követjük az előadás útmutatását, valahová, ahol kiélhetik a vágyaikat, amire a színésznő a maga „illetlen felhívásával” utalt. A konfliktus fölötti diadal, melyet a szégyen fogalma idéz elő a néző recepció aktusa során, tehát megkapta a jutalmát, igaz, valahol a háttérben, a „másik színen”, lehetőleg megint a fikció terében. A feltételezett, résztvevői nézés jutalma bizonyos értelemben a színésznővel való közösülés, melyet előadássá általánosíthatunk, vagy legalábbis annak ígéretévé. Erre azonban nincs igazolásunk, a színésznő játéka a reális mezőben afelől biztosít minket, hogy a nézői cselekedet, mely az előadás számára több mint a néző identifikációs aktusa: egy vágy közös

¹⁵ Ugyanakkor a felvétel megnézése után (melyet a kétszer látott, ám különbözően megvalósult előadás emlékével hasonlítok össze), úgy sejtem, hogy mind a két alkalommal ugyanaz a személy került elő a nézőtérről.

kielégítésének lehetősége, mely a hagyományos produkciós-recepciók körülmények között kielégítetlen marad. A néző szégyene – az én szégyenem – tehát az első pillantásra nem csupán az önkielégítést javasolja számára (nekem) – vagyis a színésznővel való nemi közösülést –, hanem, hogy belebújna a néző szerepébe is. Ám igaz ez?

Az ígéret mint botrány

Igaz, noha pusztán a praktikus, empirikus szinten. A szégyen ugyanis nem fosztja meg a nézőt a nézői legitimitációtól, ráadásul minden tekintetben és az összes nézői kompetenciával, a szégyen csupán a „gyakorlat” és a „tapasztalat” lehetőségét szavatolja számára. Vajon (minden) néző részt akar-e venni az előadásban, válaszolni a felhívásra és megmutatkozni, illetve végső konzekvenciaként előkapni a péniszét? Pontosabban: vajon az efféle részvétel nem vonja-e maga után a néző egyforma mechanikus inverzióit a színésszel kapcsolatban? Azokat a pragmatikus beleavatkozásokat, melyek a nézőnek/performernek új helyet biztosítanak a nézői topográfiában, anélkül, hogy új szerepeket adna neki a társadalmi viszonyokban, melyeket a színházi előadás modellez, illetve tükröz? A válasz elfogult lesz: a néző kiugrása a szégyen konfliktusos teréből, a „csatateréből”, mely kimeríti az erőit a nézés aktusa során, és még távolról sem nyújt számára élvezetet, ahogyan azt egykor Anne Ubersfeld¹⁶ állította. Munkája teljesen „hiábavaló”, nem a nézői aktus célja, hanem botrány, mely valamilyen performatív hipotézist támaszt alá, miszerint az emancipált néző szó szerint a nézőtéri székhöz lesz láncolva (akárhol is legyen az). A kötélekek alóli felszabadulása során hallja és érzi, miért „ajándékozták meg” a szégyenérzettel. Miután a kortárs performatív gyakorlatokban (ténylegesen a hatvanas évektől kezdődően) a néző különböző módokon integrálódott a performatív folyamatokba, cselekvő szereplővé vált, társszereplő-performerré a performatív csere során, vagyis az elsődleges pozíciója nézői, nem pedig performer. A néző végső átnevezése performerré (Pavis *spectateur*-je) a performatív aktusnak mint olyannak az eltörlését eredményezi, így senki sem marad, akit e célra szánának neki (mégsem válik az egész pszichodramává, még ott is transzfer képződik az analitikus és a páciens között). Ez hasonló a performer nézővé történő átnevezéséhez egy performatív aktus során, melyet a „néző” indítványoz, ami gyakori helyzet a kortárs színházi művészeteknél (lásd a Forced Entertainment különféle darabjait, de a Via negativa is ismeri ezt a gyakorlatot). A néző a színpadi esemény során elsősorban néző, úgy viselkedik, illetve úgy akarja magát észrevéttetni, és a felkészültségének bizonyítéka alapján így akarja elhagyni a nézőteret az előadás legcsinosabb színésznőjével. Nem arról van szó, hogy a néző az akcióban való részvételével többé már nem lesz néző, vagy hogy az aktus végrehajtójává, performerré transzformálódna, hanem arról, hogy a néző ezen a módon felhasználja azon előjogait, melyeket el kellett volna törölni. Így a néző a helyzet uraként lép fel, melyet a potenciájával jelölt meg (a megmutatott péniszével, igaz, nem merevedés közben), s nemcsak a potencialitásával. A hozzájárulásával lehetővé tette a fennálló társadalmi (nemi) viszonyok elhárítását, létrehozott egy olyan érdeklődési területet, mely valójában regresszív, mert nem pusztán a nemi, hanem mindenféle viszony elfogadásához vezet. Azt is mondhatjuk talán (ezzel pedig megismételjük a szóban for-

¹⁶ Ld pl. a következő művét: *L'École du spectateur*. Paris, Éditions sociales, 1981, a *Néző élvezete* fejezetet, In: E. Hrvatin (ur.). *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*. Ljubljana, Maska, 1996, 205–218.

gó Via Negativa előadásával kapcsolatos „szemrehányásunkat”),¹⁷ hogy a néző, aki már (tétélezük fel...) a felingerelt péniszével elhagyta az előadást Katarina Stegnarral, könnyen megújíthatja a nézői szerepét azzal, ha visszatérne a színhelyre (a színházba), hogy a színésznővel megélt (nemi) tapasztalatairól számoljon be. Az elbeszélése – függetlenül attól, hogy „bevallaná” vagy „eltitkolná” a tapasztalatát – ezzel az előadás ugyanolyan fölösleges elemévé válna, amiről már beszéltünk. Tehát a megmutatás, illetve a nézés ok és okozat közötti távolsági tere, a néző és a performer közös (performatív, társadalmi, történelmi) tapasztalati tere, mely a beszédképtelenség alaptulajdonságával (a reális és a fiktív, a vágy és megvalósítása közé feszítve) megtestesítené az előadás lehetőségét és rámutatná az „erejére”, mely mind-egyik erőtlenségként, pontosabban tiszta forrásként, üres formaként mutatkozott meg, melyből/melyre létrejöhet/rávetülhet az emberi mint olyan.

Az erőtlenség ereje

A néző, aki a Via Negativa által bemutatott előadásokra szégyenérzettel reagál, váratlan fénytörésbe kerül, mint nézőt, mint az elevenség bizonyítékát (mert a vörös a vér színe, tehát az életé) szó szerint beragyogja a vörös, a szégyen színe, ez az ő autonómiája, melyet senkivel sem akar megosztani. Nem is akar a vágya – amennyiben tényleg valós – mélyére hatolni, ő csak a saját harcát vívja, melyet igazából el akar hagyni, anélkül, hogy kielégítené a vágyát, mert azzal elismerné a bukását, pontosabban nem fejezné be a küzdelmeit, ami nem feltétlenül jelent győzelmet vagy feladást, talán inkább az előadás idejének csökkentését, tehát a megszakítását, a produkció logikájából fakadó abbahagyást, vagyis a várakozást, a potencialitás bizonyos állapotát. Az erőtlenségéből bizonyos értelemben hasznot húz, mert abban segíti, hogy felismerje az előadás minden paralaktikus egyformaságát, ugyanakkor sejtelmé sincs arról, hogyan profitálhatna a performatív ökonómia folyamatából. Sőt, gyakran kizsákmányoltnak, becsapottnak érzi magát, mert az előadás áthágta a szerződést, melyről azt feltételezte, hogy abszolút. Ez az érzés pedig csak akkor lehetséges, amikor a néző a valóságban belefekteti a szégyenét, tehát a saját elsődleges és konfliktusos erejét (annak hiányát). Amikor a szégyen csupán morális (lélektani) reakció az előadás kellemetlen jeleneteire, az érzés elmarad, az eredmény élvezet lesz vagy csalódás. A valódi szégyen lehetővé teszi az új észlelést, az előadás a nézőben új nemiségként, új húsként, új szervként nyilvánul meg. Ismétlem: a szégyenben nincs élvezet, az csak annak tudatában jelenik meg, hogy minden erőfeszítés ellenére eltűnt. Inkább mint megkönnyebbülés, tehermentesítés érzékelhető, mely a társadalmi kommunikációban teszi lehetővé a következményeket. És a szégyen a valóságban kedvetlen, leírhatatlan, ellenőrizhetetlen, csupán gyakorolni lehet. A szégyen hiánya az én érzetének hiányát is jelenti mindig, melyről Agamben beszélt, ami az emancipált nézés, illetve a színházi recepció feltétele is egyben.

ORCSIK ROLAND fordítása

¹⁷ Blaž Lukan: »Malo bi, malo pa tudi ne bi«. In: *Delo*, 47.294 (20. 12. 2005), 9.

A színház a valóság költészete*

TIJANA DELIĆ INTERJÚJA URBÁN ANDRÁSSAL



Urbán András, 2014, fotó: Révész Róbert

Az elmúlt időszakban Urbán András kiemelkedő előadásokat hoz létre, melyek rendezői értelemben is előrelépést jelentenek. Előadásai egysíkú színházi életünkben új és provokatív nyitott formákként jelennek meg, melyekre nem jellemzőek a rendezői ismétlések, így az előadások hiteles esztétikai kalanddá változnak. Urbán a szöveget is szabadon kezeli, a dráma legtöbbször csak kiindulópontként vagy ihletforrásként szolgál a nem konvencionális rendezői eljáráshoz. Shakespeare *A vihar*-ját például nem verbális színházzal egészíti ki, nagyobb szóbeli traktátusok nélkül. Az előadást azzal teszi részben még dinamikusabbá, hogy nyolctagú női kórust iktat be, amely a cselekvésről beszél artikulálatlan hangok, leheletek és sikolyok révén. Ugyanakkor a mitikus játék is jelen van, ami a kórus cselekvését binárisá teszi rendezői értelemben, hangsúlyozva, hogy mindent meg kellene tisztítani a korrupciótól, és talán újrakezdeni az egész történetet. De ugyanakkor mindez talán értel-

mezhető egyfajta cselekvés és igazság nélküli társadalom elleni rezignált gyűlöletként is. És végül az ember árucikké válik (az elrabolt Ferdinándot egy bevásárlókocsiban tolják be). Akció nélküli idő.

Urbán rendezői megoldása nem veszít sem a színházi artikulációból, sem hatékonyságából. Stilisztikailag koherens és következetes alkotások ezek, mint amilyen a tematikailag és ötletében is hasonló előadás, Borislav Mihajlović Mihiz *Banović Strahinja* című előadása, amelyben a dramaturgiai polifónia következetesen halad egy mítosz szétrombolása mentén. A történelmi szövegkörnyezetet a kortárs kételyek problematizálják, azok a viszonyok, amelyek ma is a legnagyobb krízis fenyeget. Ezek az erkölcs, a becsület és az egyén szabadsága.

Jelenünk dilemmái szintézisként jelentkeznek Urbán előadásáiban, amely dilemmák bizonyos értelemben egészként maradnak meg a legkülönbözőbb folyamatok ellenére is. Mi az ő személyes álláspontja ezzel kapcsolatban, illetve vajon a színház történeti kontinuitása

* A szöveg eredeti megjelenési helye: *Nova Misao* 2010/11.

megmarad-e a jövő zálogaként és a múlt állandó jelenlétében? Erről kérdeztük Urbán Andrást a színházi megvalósítás, a tapasztalat és a gyakorlat ötvözetének fényében.

– *Az Aiowa színházi csoportra, amelyet ön alapított, egyfajta ideológiaként és bizonyos színházértelmezésként lehet tekinteni. A csoportosulást megelőzte egy színházi és irodalmi műhely, amelyben színészként és rendezőként alkotott. Visszanézve mennyire áll közel ez a koncepció önhöz, alkotásainak és tapasztalatának viszonylatában?*

– Az Aiowát velem egyidős emberekkel alapítottuk. Tizennyolc évesek voltunk akkor. Elméletileg egy olyan koncepció alapján, amelyben az emberek kölcsönösen támogatják egymást. Az olyan előadások mellett, mint például a *Rosa*, állandó jelleggel hoztunk létre akciókat, happeninget vagy performanszokat. Az akció talán a legpontosabb kifejezés itt. Színházi elemekkel persze, mindig. Az Aiowa csoport megannyi előzetesen be nem jelentett és meg nem hirdetett akciót vitt véghez a médiában, a köztereken vagy az utcákon akár. Nagyon gyorsan felhívtuk magunkra a figyelmet, mintha valami feltörekvő zenei együttes lennénk, miközben mi mégis színházzal foglalkoztunk. És ami akkor különösen fontos volt, és úgy gondolom, hogy ma is az, olyan fiatal lányokból és fiúkból álló csoportosulás volt ez, akik színházi értelemben nem kötődtek semmilyen meghatározott hagyományhoz sem, azaz nem abból nőttek ki. Nem akartunk senkire sem hasonlítani, a színház egyfajta kifejezésmódként szolgált, és bizonyos értelemben a létezését jelentette. Az Aiowa csoport a maga kissé komolytalan, gyerekes és anarchisztikus módján amolyan művészeti maffia volt, egy magasabb célt tűzve ki maga elé, amely cél a tagok felfegyverzése és további területek elfoglalása volt, a végső győzelemig. Akkor, a nyolcvanas évek végén, nem tudtuk még, hogy mi fog később bekövetkezni. Az előadásokban megjelenő nyersség sem szolgált soha valami szörnyű történet előjeleként, ahogyan azt olykor értelmezik. Mindig azt hittem, hogy az ilyen durvaság a művészetekben őszinte, igaz. Hogy eszközként szolgál, egy kés, amit az ember maga felé irányít, és ebből az összetűzésből valamilyen igazság, igazságosság jön létre. Persze a durvaság egyfajta póz is... az állóvíz megbolygatásának a mozzanata. Természetesen durva szoktam lenni ma is, elsősorban magammal szemben, azaz kitartok az igazság létrehozása mellett. A színház egy igaz valóság, ami az igazságról szól. Legalábbis a jó színház.

Az ideológia ma már nem a színház alapját képezi, hanem a provokáció eszköze, így volt ez az Aiowa idejében is. Az ideológiai pillanat, ha egyáltalán létezik olyan, mindenképpen annak az egységnek a része, amit előadásnak nevezünk. Általában reklámhúzásként használják, ami amellet, hogy egy bizonyos tárgy popularizációja, mindenképpen a saját funkcióját is végzi, azaz mindenképpen bizonyos reakciókat, cselekvést vált ki. Egy imázs. Habár azzal ilyen értelemben nem foglalkozom...

Ha pedig valamiféle művészeti ideológiáról beszélünk, akkor úgy gondolom, ugyanazokat a dolgokat csinálom most is, amit a színházzal való foglalkozásom kezdetekor csináltam. Úgy gondolom, hogy nem sokat változtam, legalábbis nem művészeti értelemben. És ennek nagyon örülök. De az ilyenfajta létezés, kitartás nemcsak elhatározás kérdése, hanem inkább egy specifikus vagy egyedi valóság- vagy művészetértelmezés. Magáról a színházról nem gondolok semmi különöset, azaz úgy tekintek rá, mint egy jellegzetes művészeti ágra, ami egy adott időben és helyen, illetve annak a viszonyoknak a metszéspontján jön létre, ami a színpadon és a közönség között történik, beleértve azt a világot is, ami minden egyes emberben zajlik az előadás alatt. Ez nem csupán a színész és a publikum közötti viszony, hanem egy

másik valóság, amelynek a néző is része. És ez nem az a happening-értelemben vett interakció, inkább egy bizonyos egészséges és intim párbeszéd. Nem szabad elfelejtenünk, hogy a színház alapeleme a történet, mint egy külön egész. Az ember pedig megpróbálja megalkotni vagy artikulálni azt a másik valóságot, azaz a valóság tudatalattiját, még ha csak a felszínen is alkot. Hogy őszinte legyek, én nem tudok vagy nem akarok, vagy egyszerűen nem húzok határt, azaz nem különböztetem meg a valóság magasabb szintjeit, és nem hierarchizálom azokat. Egyszerűen úgy szólalok meg, ahogyan megszólalok. Meghatározott történetek által. Számomra a színház, bizonyos értelemben, a valóság költészete, a megtörtént valós dolgok, cselekvések, mozzanatok egyvelege. Hangsúlyoznunk kell, hogy nem egy hús-vér dolgról van itt szó, hanem valami másról. De bármennyire is komollyá szeretnénk tenni a dolgokat, annyi világos, hogy mindig show businessről van szó, azaz mindig a tetszetés vágyáról, annak szándékáról, hogy valakit felizgassunk vagy jókedvre derítsünk. Persze, ezt nem komolyan mondtam, de nagyon komolyan gondolom, miközben nagyon veszélyes az is, ha túl komolyan vesszük magunkat is. Közben komolytalan művészet nem létezik, úgyhogy egy ilyen ellentmondásban létezőnk...

Amikor az előadásaimról, mint elkötelezett vagy politikai színházról beszélnek, azon azt értem, hogy a valósággal foglalkoznak, azzal, ami körülvesz bennünket, a személyes, a társadalmi, a politikai (amihez én személyesen nem értek...). Feltételezem, hogy minden előadásnak van valamiféle feladata, akar valamit. És nagyon remélem, hogy ez az utóbbi nem szolgál majd ürügyként a kritikusok számára. Egy szó mint száz, nem szívesen beszélek arról, hogy én mit akartam bemutatni egy-egy előadásommal...

– *Őn a Desiré Central Station színházi fesztivál alapítója. Lehetséges volt-e a fesztivál ötletét teljes mértékben megvalósítani, az eredeti elképzelés vagy ötlet alapján, lévén a kultúrával kapcsolatos anyagi támogatások erősen korlátozottak, és határokat szabnak, olykor művészeti értelemben is. Mekkora mértékben akadályozta ez a megvalósítást?*

– A Desiré Central Station egyelőre nemzetközi/regionális kortárs színházi fesztivál. A Kosztolányi Dezső Színház a fesztivál szervezője és a fő támogató Szabadka városa. Szemle jellegű és nem kötelezi semmi arra, hogy bizonyos projekteket bemutasson. Egy kiválasztott régióra és egy meghatározott alcímre összpontosít. Egyik irányelv sem azért formálódott, hogy beszűkítse, hogy zárja a dolgot, hanem éppen ellenkezőleg. A fesztivál alapcélja, hogy egy igazi, egészséges, progresszív felületet alakítsunk ki a színházi eseményeknek, és hogy azt jelképezze, ami értékes, kortárs, érdekes és akár különbözik is tőlünk, azaz, hogy betekintést nyújtson a kortárs színházi történetekbe. Mindezt úgy teszi, hogy nem hagyja figyelmen kívül, hogy melyik városban, melyik régióban van, hogy mi a szerepe magának a földrajzi meghatározottságnak. Ugyanakkor az egész ország iránti viszonyában is kifejezi magát. Mindent összevetve az a célja, hogy egy kitűnő színházi fesztivál legyen, és csakis ennyi. És ez a csakis nagyon fontos. Egy olyan fesztiválról van szó, ami nem konvencionális szeretne maradni, hogy az emberek, akik ellátogatnak hozzánk, mind a nézők, mind az előadók, csak és kizárólag a színház miatt jöjjenek. A protokoll el tudja rontani a lényegi dolgokat, és az alapötlethez való ragaszkodás úgyszintén. **D e s I r e D E c e n t r a l s t a t i o n !!!!**

A Desiré Central Stationt már első évében remek fesztiválként könyvelhették el. A tavalyi (2009-es – *a szerk.megj.*) fesztivál a West alcímet viselte, az idei alcíme a North/South, jövőre pedig az East alcímet kapja. Minden alkalommal az önidentitás kereséséről van szó, innen nézve, az európai valóság tükrében. Az alcímet nem kell túl komolyan értelmezni, nem azért

találtuk ki, hogy a kritikusok azt róják fel, hogy például nem értik, miért szerepel egy előadás a programban, ha az nem nyugatról érkezik, stb. Az egész fesztivál előadás és játék a maga módján. Novemberben zajlik, hogy felbolygassa azt a téli depressziót, ami akkortájt jellemző mifelénk. Kulturális űrt tölt be, amit a fesztivál látogatóinak száma is jól mutat. Nyilvánvalóvá vált, hogy Szabadkának szüksége van egy ilyen fesztiválra, de úgy gondolom, hogy Szerbiának is. A Desiré Central Station szeretné elkerülni azt, ami nagyon sok fesztivállal megtörtént, hogy önmaga miatt létezik, és ezáltal a maga jelentéktelenségébe és közepszerűségébe fullad.

– *És a finanszírozása?*

– A finanszírozással kapcsolatos része is nagyon fontos, de most talán nem beszélnék arról, hogy mennyi kompromisszumot kellett kötnünk a költségvetés korlátai miatt. Nem beszélnék róla, mert a színházi tapasztalatom arra tanított meg, hogy csakis arra támaszkodjam, és azt használjam, ami rendelkezésemre áll, hogy az adott körülmények szerint intézkedjek, hogy ebből alkossak valami egészet. Így van ez a Desirével is. Mindenképpen dicséretre méltó, hogy a város akár ekkora összeggel is tudott támogatni bennünket, amiről persze mindenki tudja, hogy kevés, hisz a sokkal kisebb és kevésbé jelentős fesztiválokat is jóval nagyobb költségvetésből szervezik. Számítunk arra, hogy a hatalom más szintjein is hozzájárulnak majd bizonyos forrásokkal. Máris mondhatom, hogy az idén a szerbiai művelődési minisztérium is társfinanszíroz egy előadást.

Úgy gondolom, hogy a fesztiválokkal is hasonló a helyzet, mint a színházak esetében. Nagyon sokban függnek az ott dolgozó emberek minőségétől, és ez sokkal fontosabb a szabályozási irányelveknél. Nem minden a pénz, de nélküle nem lehet. Nem győzöm hangsúlyozni, hogy azokba a projektekbe kellene befektetni, amelyek megmutatták, hogy fejlődőképeseek, amelyek előrejelzik, hogy még hatékonyabbak és még gyümölcsözőbbek tudnak lenni a jövőben. Mégis sok keserűség jön elő e téma kapcsán. Főként ha a Kosztolányi Dezső Színházról és a Desiré fesztiválról beszélünk. Gondolom, megértik, ha azt mondom, hogy nem a legcsodálatosabb dolog a túlélésnek örülni... és majdnem a legtöbbször így van.

– *Amennyiben az anyagiak és a művészet szintéziséről beszélünk, megemlíteném, hogy független színházi előadásokat is készített a szegedi MASZK Egyesület segítségével, amelyek nem marginális színházi alkotások lettek. A művészi és rendezői poétikáját sikerült-e jobban kifejeznie e projektek által? Teljesebbé és láthatóbbá vált ez a poétika?*

– Én már évek óta azt mondogatom, hogy mi nem marginálisak vagyunk, hanem a mainstream! De hadd tisztázzuk le a MASZK körüli történetet: ennek a századnak az elején, amikor hétéves szünet után visszatértem, illetve, amikor konkrétan elkezdtem újra színházzal foglalkozni, akkor abban a környezetben, ahol ma is élek, senki kedvence sem voltam. Egyáltalán nem volt egyszerű dolgozni, azaz úgy dolgozni, ahogy rám jellemző. Az akkori helyi kulturális mainstream nem nagyon akart befogadni olyasvalakit, mint én. Leginkább azért, mert másmilyen vagyok, nem tartozom hozzájuk, és akkor még mindig rossz hírem volt, annyi idő után is, a Ljubiša Ristićtyel való együttműködésem miatt. Mindemellett személyes meggyőződése, hogy a vajdasági színházakban, illetve a vajdasági magyar színházakban a fiatal rendezőket nem szívesen látják. A félreértelmezett színészi egyeduralom rég meghozta gyümölcsét, és a rendező bármikor veszélyt jelenthet. És ekkor kaptam támogatást a MASZK Egyesülettől, akik már 20 éve rendezik meg a THEALTER nevű egészen szolid, független és

alternatív színházak előadásaiából álló fesztivált. Ismertük már egymást korábbról, 1992-ből, az izoláció idejéből, aminek ellenére mégis létre tudtuk hozni a *Wozzeck* című előadásomat és nagy sikerrel játszottuk is. Tehát ők ajánlották fel, hogy szerény eszközökkel támogatják egyik projektemet, egy Tolnai Ottó-dráma színrevitelét. És így alakult ki ez a történet. Megalapítottunk egy kis társulatot Urbán András Társulata néven, és elkezdtünk dolgozni. Minden évben segítettek egy előadásom megvalósításában. Nagyon szerény keretek között, nekem mégis nagyon sokat jelentett ez a segítség. Nem formális társulat volt, mert jogi-adminisztratív értelemben ez a társulat a mai napig nem létezik, ez egy kiválasztott csapat egy-egy projekten végzett közös munkáját jelentette. Tehát ez egy olyan virtuális társulat, ami nagyon is valós. 2006-ban, amikor a Kosztolányi Dezső Színház igazgatója lettem, lehetőséget kaptam arra, hogy megalakítsam a színház társulatát. Új és fiatal emberekkel szerettem volna dolgozni, és ezért hívtam meg mindazokat, akik a mai napig tagjai ennek a társulatnak. Azaz, én választottam ki őket. Azokat, akikkel együtt dolgoztunk a MASZK-projekteken, és így alakítottam ki egy koprodukciós viszonyt önmagammal. Ma már nincs különbség a két dolog között, legfeljebb egyfajta produkciós-menedzsmenti értelemben. Mindenesetre ezekből a közreműködésekben alakultak ki azok az előadások, amelyek alapján másmilyenként tartanak számon.

– Ahogy említette is, 2006-tól a szabadkai Kosztolányi Dezső Színházat igazgatja. Ebből a szempontból művészeti felelősség hárul önre, hogy a repertoáron lévő darabok által szóljon a művészi valóságról is, a színházon belüli határok megszegéséről, és talán az ezektől még provokatívabb akciókról, mert – ahogy azt mondja is – magára a színházra is ilyenként tekint, a „megvilágosodás” tereként látja azt. Hogyan lehetséges a repertoáron keresztül kommunikálni a nézőkkel, és hogyan határozza meg a színház repertoárjának fogalmát?

– A Kosztolányi egy magyar színház, ami egy nemzeti kisebbség nyelvén tevékenykedik. Már ennek pusztán ténye nehézségeket és különböző feladatokat eredményez, és olyan problémákat szül, amelyek más esetekben nem léteznének. Kisebbségként létezni, annak ellenére, hogy ezt mi be akarjuk vallani vagy sem, mindennapos harcot jelent azért, hogy minél otthonosabban tudd érezni magad ott, ahol egyébként is otthon vagy.

A repertoár, amit összeállítok vagy meghatározok, nem próbálja magyarázni magát, nem bújjik missziók vagy hivatások mögé. Olyan színházzal foglalkozunk, ami Szerbia kultúrájának a része és ugyanakkor az általános magyar kultúrához is tartozik. Néha nagyon jó otthon érezni magad mindkét oldalon, de ezek nagyon ritka pillanatok. Úgy gondolom, hogy a valóság értelmezésének egy specifikus módja eredményezi ezt. A közhiedelem ellenére minket annyira nem terhelnek azok a frusztrációk és problémák, amelyeket úgy általában a kisebbségekre szoktak fogni. Ugyanakkor persze jogunk van kritikát megfogalmazni az önkritika mellett.

A Kosztolányi Dezső Színház három síkon működik. Megvalósítja a saját produkcióit, évente három-négy előadást. 2006-ban elindult a Desiré-sínbusz elnevezésű projekt, amely a régió különböző művészeti vállalkozásait öleli fel és hívja meg azért, hogy bemutassa azt a színházi, irodalmi, vizuális valóságot, ami egyébként itt nincs jelen. Azaz, hogy érdekes és kortárs projekteket hozzon ide, függetlenül attól, hogy zenéről, színházról vagy valami másról van szó. Mindenképpen fontos mozzanat a független és alternatív magyarországi színtér bemutatása is. Eleinte az egész évi programot a tartományi művelődési titkárság segítségével

bonyolítottuk le, de a minőség, a siker és a kulturális úr betöltésének funkciója ellenében is nagy kérdés, hogy továbbra is tudjuk-e majd így folytatni. Én bizakodó vagyok.

A tevékenységünk harmadik részét pedig a Desiré Central Station szervezése alkotja.

A színház társulata öt kiváló, fiatal színészből áll, ők hordozzák ezt a viszonylag nagy repertoárt. És nem kell elfelejtenünk, hogy színészeink havonta körülbelül tíz előadást játszanak Szabadkán és még három-négyet vendégszereplések alkalmából. A repertoárt eddig az én és mások rendezői munkája alapozta meg, tehát fontosabb volt az emberi tényező, azaz a rendező, mint maga a darab. Leginkább élő színházat próbálunk létrehozni, attól függetlenül, hogy a színdarab formájáról van-e szó, vagy a téma által bemutatott tartalomról. A színházért létrejövő színház egyelőre nem foglalkoztat. Mindegyik előadásunk ahhoz a térhez, ahhoz a környezethez kapcsolódik, amelyben létrejön, aktuális, és egy meghatározott publikummal kommunikál a maga módján. Amikor megkérdezik tőlem, hogy kinek készítettük az előadásainkat, azt szoktam válaszolni, hogy mindenkinek, aki előítélet nélkül érkezik, azaz nem egy előre legyártott válaszáért jön arra a kérdésre, hogy milyen színház is kell neki. Főként ennek a közönségnek kell az a színház, amelyik még nem is létezik. Mi olyan színházat szeretnénk csinálni, amiről még mi sem tudjuk, hogy milyen lesz. Ma már egészen érdekesnek tűnik, amikor a munkánkra előítéletekkel tekintenek. A munkánk jellegzetes mozzanatává vált már ez az értelmezés. Egyszer sem fogtunk hozzá valamihez, hogy akkor most kommerciálisak leszünk. Legtöbbször annak a repertoár-felfogásnak, ami mindenféle közönségnek hízelegni akar, az a vége, hogy a színházak nem tudnak megszabadulni a saját kereskedelmi kritériumaiktól, és ezért egy bizonyos méretű tömeg szorongatja őket közönségként. Soha sem tudtam elfogadni azt, hogy a közönséged hülyékből áll, akikkel bármit megetethetsz. Megpróbáljuk nem lebecsülni és nem átverni a közönségünket. Sőt, már az is szerencse, hogy egyáltalán van közönség.

Arra törekszünk, hogy az intézmény ne álljon a saját repertoárjának a terhe alatt, hanem egy igazi, vagy legalábbis egy igazibb alkotás terévé váljék.

Csak az a baj, hogy nagyon kevesen vagyunk. Nem magára a társulatra gondolok, hanem a Kosztolányi színházhoz tartozó csapatra. Alig győzzük a munkát.

– A színész, a színpadon megalkotott valóság és a néző közötti viszony jelenti egy előadáson belül a kommunikációt. Az ön rendezései a színésszel való interaktív kommunikáció révén valósulnak meg. Ez vajon ugyanazt a valóságot jelenti-e egy másfajta esztétikai síkon? Mekkora mértékben kapcsolódik ez a közönséghez?

– Igen, azt kell mondanom, hogy a megfelelő munkatársakra, színészekre találtam. Mindig interakcióról van szó, csupán ennek az interakciónak a szintje módosul. Amikor ezt mondom, akkor a Kosztolányi Színházban létrehozott darabjaimról beszélek. Az interaktivitás egyfajta útmutatáson, feladaton, vagy ha úgy tetszik, instrukción alapszik. Ez nem ugyanaz a valóság, ezt színházi valóságként kell felfogni, de maga az a mód, aminek a segítségével egy meghatározott szöveghez és történéshez jutunk, úgyszintén ennek a valóságnak a része, az előadás pedig e két említett valóság határmezsgyéjére tehető. Valós, de egyben játék is. Ezt mindig szem előtt kell tartani. A színház nem rendelőintézet és nem kell belőle bolondokházát sem csinálni. Sőt, úgy gondolom, hogy az interaktivitás szerepét, amely a későbbiekben az improvizáció feladatát tartalmazza, kissé túl is hangsúlyozzák a munkámban azzal, hogy én ezt teljes mértékben normálisként és természetesként fogom fel. Ez csak eszköz, nem ez a cél.



Tény, hogy olykor arra törekedtem, hogy ezt előidézsem, és ezáltal elérjem, hogy aki részt vesz az előadásban, azt higgye, hogy ezt ő csinálta, determinálni akartam a dolgokat, de úgy, hogy azok mégis maguk érik el a megfelelő pillanatot. Mostanában, valóban nagy mértékben alapozom a munkám az előadás színészeire. Magától a szöveg szintjétől egészen a színdarab előadásáig. És jó is az, ha nem kell csak azért hazudoznod, hogy létrehozhass egy jelenetet.

A színen végbemenő akció kollektív tett a szó szoros értelmében, habár számomra most már ezt a tettet tudatos személyiségekből álló egyedek csoportja hajtja végre, nem pedig egy identitások nélküli tömeg.

– *Kinek a rendezői, művészi esztétikáját tudná egyediként és érdekesként megemlíteni? Miért lehet fontos ma egy ilyen megközelítés ön szerint, a feldolgozott téma, a munkamód minősége, a színészekkel való munka, a másmilyen olvasat miatt, stb.?*

– Szerénységem és alázatomból folytán nem tenném meg, azaz nem nagyon szeretnék beszélni más rendezőkről, mert nem is tudnék. Szívesebben beszélnék a Tisza mellett töltött gyermekori élményeimről, hogyan nőttünk ki a szó szoros értelmében ennek a folyónak az iszapjából, a meleg agyagból, a város és a természet határán. Erről a végtelenbe vetett látásmódról, ami valamiképpen meghatározó mozzanat volt esztétikai értelemben.

Volt néhány név, akiket nagyon fontosnak tartottam.

– *Mennyiben különbözik a színjátszás az ön darabjaiban egy klasszikus modelltől? A színész az ön előadásaiban korszerű kellékek, a technológia által is kifejezi magát a színpadon. Ez egyben az ön rendezői érzékenységét is jelzi?*

– A színésztől elvárok, vagy vele együtt próbálok létrehozni egy bizonyos fokú jelenlétet a színpadon, egy adott térben. A színész nem a szerep által, hanem testileg-lelkileg van jelen a színpadon, sohasem a színész személyisége, hanem valami természetesebb van jelen. Egy hiteles jelenlétre gondolok, már az előkészületek folyamán. A színész a maga színészi lényege mellett performer és akcióművész is kell, hogy legyen, valahol a privát szféra és az eljátszott, a valós és a kitalált határán. A színház mégiscsak egy olyan cselekvés, ami a jelenben történik, és valóban történik.

A technológia kellékként van jelen, legalábbis a színész így kell, hogy kezelje. A különféle technológiák használata csak az ő hozzáállását határozza meg, de ez is az előadás, az ő játéknak, a mise en scène-nek a része. Bármilyen technológia használata az élő kifejezés szféráján belül történik. Ez a valóság része, semmi különös nincs benne. Be kell vallanom, hogy én nem tartozom a multimediális irányelvek mentén működő rendezők közé. Nagyon ritkán használok olyan modern eszközöket, mint például a kamerák. Az utóbbi időben olyan színdarabokat rendeztem, amelyek leginkább csak a színészeknek múltak, lemondtam a díszletről, sőt még a zenéről is.

Minden megengedett a színházban, egy dolgon kívül, hogy ti. a színen lévő színész, esemény vagy tárgy ne legyen hiteles. Csak ezután az autentikusság után beszélhetünk színházról.

– *Az új médiumok az alkotóművészet részévé váltak. Ezt a szimbiózist kortárs művészetként értelmezik, amely eltörli a médium és a művészet, az alkotóművészet közötti határokat. Az ön előadásait uralja egy talán természetesnek is nevezhető szükség, ami szerint ki kell próbálni minden új kísérletet. Hogyan határozza meg ezek kritériumait?*

– Én nem próbálom ki a dolgokat, hanem csinálom azokat. Viccelek csak. Igazából sohasem értettem teljesen a kísérlet fogalmát. Az ismeretlenbe, a bizonytalanságba való belépést mindig is nagyon természetesnek tartottam, mint valamiféle magától értetődő feladatot.

Úgy gondolom, hogy a színházi előadásban nagyon fontos a zene vagy a képzőművészek felé fordulni, és el kell felejtetni azt, hogy az irodalom az egyetlen, fő támasz.

– *A posztdramatikusan színház az utóbbi időben olyan kifejezéssé vált, ami magával ragadja mindazt, ami érthetetlen, kaotikus, kellemetlen a közönségnek, és olykor maguknak az előadóknak is. Egyetért-e ezzel az állítással, és hogyan határozná meg ön a fogalmat?*

– Sohasem beszélek posztdramatikusan színházról... átengedem azt másoknak... csak mostanában találkoztam néhány olyan kritikával, amelyek az én munkámat is ezzel a kifejezéssel jellemzik. Nem hiszem, hogy jó megoldás azokkal a tulajdonságokkal összekötni a „posztdramatikusan” kifejezést, amelyeket a kérdésében felsorolt. Manapság a legkülönbözőbb terminusok is frázissá silányultak, olyanok, mint a modern, a kísérleti, az alternatív, az avantgárd vagy az underground. Az alapvető terminusok megsemmisülésének tanúi lehetünk ma, mert a mindenféle jelentések lavinájában végül eltűnik a jelentés. A legkülönbözőbb szövegekörnyezetekben használják őket a szó szoros értelmében az egyes művek minőségi osztályozására. Mi is a kortárs színház fogalma mögé bújunk, mert majdnem ez a legpontosabb kifejezés, habár vannak olyan körök, amelyekben ez nagy veszteségekkel járó irányelv. Számomra éppen a dramatikusan színház tudja mindazt jelenteni, amit ön felsorolt: azt, hogy kellemetlen legyen mindannyiunk számára. És a kortárs színházat, a kortársat a szó legtisztább értelmében, összekapcsolni mindazzal a sületlenséggel és kellemetlenséggel, valójában a drámai színház harcának a koncepciója, egy stratégia, aminek a célja, hogy minden maradjon a régi.

Mindenképpen rendezek drámákat, sőt egészen klasszikusan módon teszem olykor, klasszikusan módon az én szemszögemből persze. Sokszor progresszívnek, túl személyesnek, vagy a fő áramlatokon kívülinek tűnnek, vagy csak egyszerűen a megszokottól modernebbeknek. De a színház számomra, már az elején sem, amikor elkezdtem vele foglalkozni, nem csak drámai szöveget jelentett. Serdülőkorom után pedig majdnem egyáltalán nem az volt a felfogásom, hogy az előadás a drámai szöveg eredménye, hogy egyetlen alapja a szöveg lehet. Sőt. A drámai szöveg csak a lehetőségek egyike. De még akkor is csak a kivizsgálás, az átértelmezés akaratával társuló lehetőség. És nem azért, mert a rendezőnek feltétlenül muszáj valami újat és érdekeset mondania, hogy bizonyos értelemben a rendező olvasata szórakoztasson bennünket, hanem hogy életre keljen a szóban forgó ötlet. Még azt sem mondhatjuk, hogy ez egy struktúra, mert a drámai struktúra nem az egyedüli, avagy az, ami a drámákban található. Nem feltétlenül biztos, hogy az adott irodalmi kontextuson belüli mozzanatok megfelelnek a színházi kontextusnak is. A dráma főként a hatalmon lévő színházi konvenciók és kötelességek miatt fontos. Dráma csak az előadás lehetőségeként jelentkezhet, vagy akár még akként sem. Vannak kritikusok, akik autoritásukat és a munkáikat az ún. modern irányzatokra alapozzák, vagy a kortárs színház követésére, és amikor szembesülnek egy olyan színházzal, amely ennek ellenáll, vagy nem használ konvencionális drámai struktúrákat, akkor elveszítik a fejüket, és azokat a dolgokat problematizálják, amelyek már rég letisztáztak. Amikor például a linearitás vagy a kezdet és vég nem létezéséről kezdenek beszélni, vagy az olyan dramaturgiai megoldások hiányáról, amelyeket a realizmus, a történet szempontjából lehet értelmezni... Úgy gondolom, hogy éppen az a hibája a modern színház értelmezésének, hogy ugyanazokat a kérdéseket szegezzük neki, amiket a drámai színháznak szoktunk, azaz a rea-

lizmus színházaként értelmezzük, és akkor a színészeknek mentegetőzniük kell vagy különböző okokat kitalálniuk egy-egy adott történés megindoklásához. Miközben fordítva kellene, hogy legyen. Meg kellene változtatni az új művek érzékelésének megközelítését és módját. Habár azt hiszem, hogy nem is a percepcióval van gondunk: a probléma később alakul ki, amikor megpróbálják lefordítani, összeegyeztetni vagy osztályozni az előadást, amikor az előadásról kell valamit mondani, írni vagy tanítani. A néző egyben meg is őrzi azt, amit strukturálisan megtanult. Hogyan is szabadulhatna meg mindazoktól a világoktól, amelyek értéké-
ként használnak neki.

Természetesen most nem azokról a szerzőkről és emberekről kellene beszélnünk, akik különböző terminusokat és irányzatokat használnak arra, hogy palástolják saját alkalmatlanságukat, ezért is a legszerencsésebb, ha az adott terminológiát annak igazi és pozitív értelmében használjuk.

– Mekkora az igény az új, rendezői olvasatok és művészeti kategóriák iránt?

– Az új vagy másmilyen színházfelfogás iránt óriási az igény. Az a lényeg, hogy a színház újra, vagy végre, ráleljen a valósággal vagy az emberrel összekötő valódi kapcsolatra. És a művészettel, önmagával való kapcsolatra úgyszintén. A legtöbb színház maga sem tudja, miért létezik, csak azért vannak, mert létezniük kell. Egy csomó ember része ennek a világnak, mert színművészettel foglalkozik. Nem lehet csak úgy létezni és elfogadni a színpadi művészetet mint olyat, unalmasként, olyan kategóriaként, ami semmiről sem szól. Szomorú ez, valójában az a probléma, hogy a színház művészete nem tudott teljes mértékben megváltozni, forradalmasodni, mint ahogyan az megtörtént a többi művészeti ággal a XX. század folyamán. Nem tudott még csak gondolkodni sem magáról hitelesen, a saját eszközei által. Ezért az embernek nem is marad más, csak hogy normális ütemben, szépen, halkan végezze a dolgát, hogy kövesse a saját szálait... ha kell, a messzi jövőbe is. Azt hiszem, hogy sokszor megféledezzünk arról, hogy magával a színházzal foglalkozunk, és itt nem egyfajta hermetikus önmagunkba való fordulásra gondolok, ellenkezőleg. De nélkülözhetetlen megkérdőjelezni nap mint nap egyes diszciplínákat. És ez nem a színház kvázi egzakt története, hanem ez egyfajta tiszta spiritualitást jelent, amihez az ember intuitív módon is közelít. Gondolom, mindig lesz olyan ember, aki az experimentalitás vagy az új olvasatok leple alatt válik híressé, miközben az, amit csinál, nem más, mint álcselekvés és a modern színházak adminisztratív kvótáinak betöltése. De ezzel felesleges foglalkozni.

De hogy letisztázzunk valami mást: nem a rendezői olvasatról van szó, vagy kellene, hogy szó legyen. Ezt legtöbbször úgy értik, hogy a rendező valami bolond, aki a nagy többséggel szemben másként olvassa a szöveget, vagy hogy ezt is meg kell, hogy csinálja, ezért a végén elmeséli ugyanazt a történetet, csak egy kicsit más stílusban, más jelentéssel. Nem erről van szó. A rendező megalkot egy előadást, és nem a drámából készít alkotást. Ez nagy különbség. Szerintem a rendező nem elsősorban valamely dráma olvasatának a rendezését készíti el, ami ugyanaz, mint az előbbi, csak egy kicsit más értelmezésben, hanem olyan előadást hoz létre, ami teljesen más mozzanatok által működik, mint a szöveg. Az irodalom és a színház nyelve csak egy nagyon mély rétegben felel meg egymásnak, de a valóság szintjén két nagyon különböző dologról van szó.

– Ön szerint megerősödött-e a színház a maga idejében nálunk?

– Azt gondolom, hogy a mi színterünk nagyon nehezen fogad be új hatásokat, nagyon nehezen mozdul meg. A legminőségibb előadások, rendezők jelenléte néha az ellenkezőjét váltja ki. Nem születik új megközelítés, hanem azt megcsinálják mások. Ön is ismeri a mi mentalitásunkat, amikor rámondjuk, hogy ez nyugatról jött, vagy láttuk mi ezt annak idején a BITEF-en. De senkit sem zavar, hogy az az előadás, amit mindennap nézünk, már kétszáz évvel ezelőtt is létezett... na jó, nem kétszáz, de ötven éve.

Színházzal foglalkozni az emberrel való foglalkozást jelenti bizonyos értelemben. Arra gondolok, hogy nem ártana kicsit nagyobb erőfeszítést és több pénzt belefektetni a minőségi színházi műhelymunkák létrehozásába, hogy az értékes színházak bátran elindulhassanak a formai és tartalmi kalandozás útján. Teherként tartani a vállunkon a repertoárt és engedelmkedni a piac törvényeinek viszonylag nehéz feladat a művészi munka szempontjából, habár már ez is a munka elemi részévé vált.

– *Tehetséges emberek csoportja veszi körül. Kölcsönösen támogatják egymást. A kölcsönös kreativitás egyben az új poétikák és új esztétikák felé vezető út. Viszont minden, ami másmilyen ma, egyben kockázatos is válhat. Mennyire jelent ez kihívást?*

– Én fordítva gondolom ezt! Nagyon rizikós olyannak lenni, mint a többiek. Veszélyes az, ha képmutató az ember.

A hitelesség mindig is kockázatos dolog volt. Semmi sem új a nap alatt, ez egy örök harc... Végére a kihívás az, amitől az ember retteg, de szereti is egyben... Pontosabban, ez nem kihívás, ez determináltság. Nem azért vagyok másmilyen, mert ilyen akartam lenni, hanem mert így alakult. Másmilyennek lenni nem cél, hanem melléktermék. Őszintén, én nem másmilyenként gondolok magamra vagy magunkra.

Nem születnek nagy dolgok kockázat nélkül, de még kicsik sem. Mindegyik munkatársam már bizonyította művészi kvalitásait. De miért is lenne valaki kárára az, hogy ha az általa kiválasztott dolgát végzi? A változatosság pedig érték, annak ellenére, hogy egyesek ennek az ellentétét szeretnék bemutatni. A kockázat a rendezés és a színházi alkotás alapozzanata. És azok a színházak, amelyek nem mernek belemenni, legtöbbször hazudnak. A művész élete is mindig kockázatos. A legnagyobb rizikófaktor mégis a féltékenység, mindegy, hogy művészi vagy politikai féltékenységről van szó. Igen furcsa, hogy még ma is erről kell beszélgetnünk.

Ha egy társadalomban, vagy annak egy részében erről van szó, ahogy ön állítja, akkor komolyan át kell gondolni a dolgokat, és a stratégiát, amivel ez ellen lehet harcolni. Tisztában vagyok vele, hogy a társadalom nagyon nehezen szembesül önmagával, de ezt a feladatot ugyanolyan nehéz lesz megkerülni is. Másrészt, létezik egy másik közönség és egy másik koncepció, ami éppen ezt a specifikusságot tudja értékelni, és szeretnek vagy tisztelnek, vagy legalábbis valamilyen értéket jelent ez a számukra, éppen emiatt.

– *Nem túl irigylésre méltó a fiatal színészek, rendezők vagy dramaturgok mai helyzete... Mi a véleménye ezzel kapcsolatban? Érezhető-e olyan változás, ami újat tudna hozni?*

– Nem tudom, hogy általában milyen helyzetben vannak, szeretném tőlük hallani. Azzal tisztában vagyok, hogy a színház intézményei nem adnak elegendő lehetőséget egyes fiataloknak, kockázatos kalandként tekintenek ezekre a dolgokra, vagy csak betereleik egy fészkerbe, hogy ott dolgozzon. Nagyon nevetséges ez, ők azt mondják, hogy nem tudják vállalni a kockázatot, és a végén hoznak egy tapasztaltabb rendezőt, aki megcsinál egy teljesen átlagos elő-

adást. Na, persze nem azért kell valakinek a színházban dolgoznia, mert fiatal, hanem azért, mert van valami keresnivalója ott. Azaz, értékes, tehetséges. Remélem, hogy felveszik a harcot ezzel a helyzettel. Az idén két fiatal rendezőnek is volt bemutatója a mi színházunkban. Én nyilvánosan kritizáltam azt a mostoha viszonyt, amit tanúsítanak irántuk, hogy a színházak nem engedik meg a rendezőknek, hogy azzá váljanak, amik, hogy egyes közösségek színházi intézményei, vagy a színházi közösségek a saját rendezőik nélkül próbálnak tevékenykedni, mert különben ez megbolygatná a dolgok hierarchiáját. Egyetlen színháztörténet sem fog létezni vagy fennmaradni alkotói nélkül. Ugyanúgy mondtam maguknak a fiatal szerzőknek is, hogy nekik is meg kell próbálni az akadályokat ledönteni, hogy ököllel kell döngetniük a zárt ajtókat, még akkor is, ha ez egy kicsit fáj. Egyik nemzedéknek sem lenne szabad elfogadnia a Csipkerózsika-létet, azt, hogy nem próbálnak meg a helyzeten változtatni.

LENKES LÁSZLÓ fordítása



Újvidéki Színház: Neoplanta, 2014, fotó: Révész Róbert

A test hamarabb barátkozik

JÁSZAY TAMÁS INTERJÚJA HORVÁTH CSABA RENDEZŐVEL



Horváth Csaba, 2014, fotó: Révész Róbert

Az egyik legrégebbi motoros a THEALTER-en a Forte Társulatot vezető Horváth Csaba, akit láttunk már itt táncosként, koreográfusként, rendezőként, tanárként. Tizenöt év alatt tizenkettő, a nevéhez kapcsolódó, különböző formációkban vagy épp alkalmi csapattal létrejött előadása lépett fel Szegeden. A beszélgetésünk ezért aztán alapvetően összegzés ízű lett, sok vissza- és némi előtekintéssel.

– Megkerestem: 2001-ben léptél fel először a THEALTER-en a Közép-Európa Táncszínházzal (KET) készített Ős K.-val, aztán 2006-ig minden évben jöttél-jöttetek, majd következett egy hosszabb szünet, és 2013 óta újra hazajártok, utoljára 2014 őszén a Színház- és Filmművészeti Egyetemen készített A mi utcánk című előadásod járt a Régi Zsinagógában. Ideje van a leltárnak?

– Nemrég el kellett küldenem valahova az önéletrajzomat, ahol fel kellett sorolni, hány produkcióban dolgoztam. Elég riasztó volt végignézni a hosszú listát, és ezek egy részét ma biztosan kihúznám, miközben tudom, hogy szükség volt rájuk, mert a kudarc is része a nagy egésznek. Tény, hogy mindig termékeny alkotó voltam, talán kicsit túlságosan is az.

– Azért húznál ki ebből a listából, mert ma már látod, hogy nem sikerültek, hogy nem adtak hozzá a mostani énedhez, vagy már akkor is érezted, hogy nem kellene velük időt tölteni?

– Nem, munka közben egyikről sem gondoltam ezt. A KET társulatvezetőjeként talákoztam először a felelősség egy különleges formájával: a csapat fejeként több olyan produkciót kellett vállalnom, ami a társulat fennmaradásának érdekeit szolgálta. És ahogy mondtam: minden hozzátesz az emberhez, a kudarcból is sokat lehet tanulni. Ha visszanézek, van néhány előadás, aminél nem sajnálom, hogy már nem léteznek: ha újra dolgoznék rajtuk, vagy teljesen másként közelítenék, vagy egyáltalán nem csinálnám meg őket. És persze az önéletrajzomban sok olyan előadást találsz, amihez alkalmazott színházi koreográfiát készítettem. Ezek nem arról szóltak, hogy én hol tartok az utamon.

– *A székesfehérvári színház kivételével, ahol a néhány éve felállt új vezetés tagja is vagy, az alkalmazott koreográfikkal szinte teljesen leálltál mára. Az egészestés színházi rendezéseid ezek helyett (is) születnek?*

– Úgy érzem, ma már megengedhetem magamnak művészi értelemben azt a luxust, hogy ne kiszolgáló személyzet legyek, hanem a saját utamat járjam. Hozzáteszem: az alkalmazott koreográfusi munkákból rengeteget lehet tanulni, ha az ember elfogadja, hogy csak a produkció egyik alkotója a sok közül.

– *Néhány éve több kritikus üdvözölte, hogy melletted Bozsik Yvette, Ladányi Andrea vagy Gergye Krisztián is rendszeresen készített alkalmazott koreográfiákat, de mára ez szinte megszűnt. Gergye és te ma a saját színházakat csináljátok, eltűnt a nevetek mellől a koreográfus címke, csak a rendező titulus maradt. Az alkalmazott munkák löktek ebbe az irányba?*

– Feltétlenül segítettek benne, mert sokat tanultam. Nem mindig a rendezőtől, miközben voltak fantasztikus találkozásaim Ascher Tamással, Zsótér Sándorral és másokkal, de a munka közben óriási élmény- és tudásanyag gyűlt össze, ami folyamatosan átalakult, átrendezőődött bennem. Az alkalmazott koreográfusi megbízás nyugodtabb és magabiztosabb helyzetet kínál, olyan pozíciót, amiben az ember józanabban tud gondolkodni addig, amíg nincs elegendő mennyiségű saját tapasztalata. Amikor ez már megvan, akkor ezt a nyugodt állapotot saját maga is meg tudja teremteni. Nyugodt állapotban az ember tanul, jobban tanul, ügyesebben rendszerezi a tapasztalatait. Ami a kérdésed másik felét illeti: engem mindig elsősorban a színház érdekelt, akkor is, amikor „csak” táncot csináltam. Mindig a színház közelében éltem, és azt, hogy színészekkel hogyan tudok együtt dolgozni, például Szász János külföldi rendezéseinek koreográfusaként tanultam meg.

– *Más a külföldi színész, mint a magyar?*

– Az amerikai színészek nagyon mások. Egyszerű az ok: ők tízen-, huszonévesen milliókat fizetnek, hogy bekerüljenek egy jó iskolába és kapjanak egy diplomát, vagyis nagyon fiatalon megismerik a felelősséget. Ezáltal persze ők is nagyon komoly elvárásokkal érkeznek, irdatlan energiákkal dolgoznak, és ha valaki nem veszi fel ezt a tempót, annak nincs ott helye. Nálunk ez a jelenség kevésbé ismert.

– *A KET-es váltás után, 2007-ben azt mondtad egy interjúban, hogy mindvégig teljesen tudatosan jártad az utadat. Ha csak a Szegeden megfordult előadásaidat sorra veszem (2001: Ős K., 2002: Barbárok, 2003: Ketten, 2004: Medeia, 2005: Nagyvárosi ikonok, 2006: Káin-Ábel, 2013: Toldi, A nagy füzet, 2014: Irtás, A mi utcánk), azt látom, hogy ezek nagyon sokfélék. Tényleg volt itt tudatos építkezés?*

– Nem, nincs ilyen. Ezt a mondatot most inkább úgy érteném, hogy abban van tudatosság, illetve afelől nem volt kétely sosem, hogy nekem *ezt* kell csinálnom. A pályán tartózkodás és a pályán maradás tudatossága ez, és az erre való építés. Vagyis nem arról van szó, hogy tíz éve tudtam, hogy ma itt fogok tartani. Akkor például nem gondoltam volna, hogy ma színészekkel csinállok előadásokat.

– *Ez egy egyenes út volt?*

– Egyfelől igen, mert az egyes állomásokat visszafejtve rá tudok mutatni az útban rejlő következetességre, miközben nem tagadom le, hogy voltak kudarcok. Amikre ma szintén hasznos élményként tekintek, hiszen ha nincs bukás, akkor nincs az utána következő siker sem.

Másképp meg nyilván nem volt egyenes az út, ami összefügg azzal, hogy bár nem tartom magamat forradalmárnak, de nem vagyok az a sorban állós alkat sem. Ha nagyon ambiciózusan építem a karrieremet, ebben az országban, ebben a korban, ebben a szakmában, akkor lehetett volna egyenes az út, aminek a vége, mondjuk, a Kossuth-díj. *(nevet)* Ehhez képest az egyetlen állami kitüntetésem a 2001-es Harangozó-díj, amit táncosként kaptam, Vati Tamással együtt vettem át, és nagyon büszke vagyok rá. De hát mitől is lenne bármilyen díjam: nem járok olyan helyekre, ahol ezeket osztják.

– *Említetted már a felelősséget: honnan jött, hogy egy társulat fejeként felelősséget akarsz viselni másokért? Van bármi köze a néptáncos alapjaidhoz?*

– A néptánc egyértelműen közösségi műfaj, ahol létezik egy természetes odafigyelés a másira, de ez kizárólag a közös örömszerzésről szól, aminek a tánc az alapja: én örülök annak, hogy te örülsz, és te is örülsz annak, hogy én örülök. Amikor néptáncos voltam, ott is volt persze alá-fölérendeltség, de ez nekünk természetes volt, hiszen az eleve hierarchikus berendezkedésű Állami Balett Intézetben tanultunk, nem pedig az amatőr mozgalmótól indultunk. Amikor egy társulatot vezetek, azért egyértelmű és természetes, hogy felelős vagyok a tagokért, mert ők is felelősséget vállalnak értem azzal, hogy a bizalmukba fogadnak. Kötelességem elérni, hogy a színpadon mindenki a legjobb formáját hozza az adott munkában. A színesnek meg kötelessége a legjobb formáját hozni.

– *Miután végeztél a néptánc tagozaton, mindig társulathoz tartoztál: a Honvéd Együttes, a Tranzdanz, a Sámán Színház jött. A KET volt az első, ahol te voltál a főnök?*

– A Sámán Színházat alapvetően ketten vittük Magyar Évával, én szó szerint is, amikor a hátamon cipeltem a díszleteket az Almási térről a Thália Stúdióba, attól függően, hogy éppen hol próbálhattunk. Az, hogy művészi értelemben Éva mellett vezető voltam, kifelé nemigen látszott, mert ő képviselte a színházat. Úgy háromévente váltottam, a KET volt a leghosszabb, nyolc évig tartó kaland. És muszáj is volt váltani: bármennyire szerettem a Sámánt vagy a Tranzdanzot, egzisztenciálisan kegyetlen volt mindkettő. 24-26 évesen ez még elmegy, de afölött már nem elfogadható, hogy csak szerelemből csinálunk színházat. Meg persze ott volt az is, hogy bármit csináltam, az nem volt igazán az enyém.

– *Mitől lesz valami a tied?*

– Attól, hogy az akár jogi, akár szellemi értelemben vett felépítményben, ami körülötte van és működteti, a felelősség elsődlegesen az enyém. A magyar színházban kevés olyan páros volt, mint a Krétakör Színházban Schilling Árpád és Gáspár Máté tandemje: ez akkoriban példa értékű, csodálatos dolog volt, felemelő volt látni, ahogy együttműködnek. Többször dolgoztam velük, és ez a felállás az újdonság erejével hatott. Mármint az, hogy valakik a független szférából, ami nem más, mint tehetséges kóbor kutyák gyülekezete Budapest belvárosában, profi alapokra helyezik a színházukat. Mert ahhoz, hogy elvezessünk egy színházat, a tehetség önmagában még nem elég. A kérdésre válaszolva: igen, a KET volt az első hely, ahol én irányítottam egy csapatot. Szögi Csaba kért fel, akinek már volt tapasztalata és tudása, látta azt is, hogy olyan dolgokat tudok kézben tartani, amiket ő nem. Míg azonban a Krétakör rugalmas, mozgékony szerkezetet épített fel az évek során, Szögi konzervatívabb működési elképzelésekkel rendelkezett: neki például a játszóhely, az állandó társulat nagyon fontos volt, szemben Gáspár Mátéékkal. Ugyanakkor belátta azt is, hogy ketten könnyebb boldogulni, megke-

resett tehát ezzel az ajánlattal. Nyolc együtt töltött év után is merev maradt azonban a KET struktúrája, ezért is mondtam azt, hogy jó volt, de elég volt, lépnem kell.

– Hogyan lehet egy társulat életét tudatosan építeni? Főleg arra gondolok, hogy ott legalább egy-két évvel a tagok előtt kellene járnod gondolatban, hogy valódi építkezésről beszélhessünk.

– Az ilyen típusú előgondolkodáshoz biztos anyagi bázis kellene, de azért tudok előre gondolkodni: ha ránézek egy színészre, meg tudom mondani, hogy két év múlva mire lesz képes, vagyis a megfelelő feladatokat adom neki, így építve a közös jövőnket. Mindig megmondom nekik is, hogy mit várok tőlük, mert kreatív, okos emberekkel vagyok körülvéve, akik nagyon szeretnek dolgozni. Addig pakolhatsz terheket valakire, amíg ez segíti a fejlődését. A szellemi és fizikai elkényelmesedést viszont ki nem állhatom. Ez utóbbira volt példa a KET-ben: akkoriban nem voltam elégedett magammal, mást akartam, jobb művészi körülményeket, több elvárást az embereimtől. Ők meg csak azt látták, hogy sikeresek vagyunk, jön a néző, mi más kell még? Ezt már nem engedem meg a Fortében, miközben természetes folyamatról beszélünk: ha valaki sikeres, akkor hajlamos elkényelmesedni.

– Akkor ezért is fontos, hogy erősen követed az előadásaidat, és nem engeded, hogy rutinból működjenek?

– Így van: minden előadásra jut egy kis feladat, nekem is, nekik is. Hogy mik ezek? Apróságok: jobban oda kell figyelni, mert elment egy pillanat, vagy látszik, hogy nem azt érzed, amiről beszélsz, esetleg kiüresedett egy gesztus. A legsikeresebb előadásunknál, *A nagy füzetnél* is előfordul ilyen korrekció, mert a színésznek belülről nincs ideje javítani, legfeljebb az előadás végén megállapítja, hogy ma ez nem volt olyan jó, vagy épp nagyszerűen ment. Táncos koromból emlékszem, hogy sokszor nem tudod megfogalmazni, mitől nem sikerült egy este, de egy makacs külső szem tud ilyenkor segíteni.

– Neked van külső szemed?

– Vannak emberek, akiknek adok a véleményére. Tudom persze, hogy mire gondolsz: általában nem dolgozom dramaturggal. Nem mindig kerül elő ez a probléma, vannak olyan alkotói folyamatok, ahol kifejezetten távol tartom annak a lehetőségét, hogy hangosan megosszam valakivel a gondolataimat, mert azt érzem, hogy nem adhatom ki ezeket a kezeim közül. Máskor ezt meg kell tennem, és igen, volt olyan, ahol hibát követtem el azzal, hogy nem volt ott egy dramaturg. Távol áll tőlem, hogy azt állítsam, hogy különleges, amit mi csinálunk, de mégis egyedi stílusról van szó, vagyis valójában nem a klasszikus értelemben vett dramaturg hiányzik, hanem valaki, aki nagyon jól ismeri azt, ahogyan gondolkodom. A táncelőadásoknál nem jelentett gondot a dramaturg hiánya, mert azokat a zene irányította, ahhoz pedig nem kellett, mióta viszont a szöveggel foglalkozom, rendszeresen előjön ez a kérdés.

– Zene, mozdulat, szöveg. Van köztük hierarchia? Vagy most egyensúlyban érzed őket?

– Talán elértem az egyensúlyi állapotot, de bármikor ki lehet ebből billenteni, vagyis beletörhet a bicskám abba az anyagba, amivel épp foglalkozom. A szövegnek természetesen és elsősorban az értelmét kutatjuk, de ott is igyekszem akusztikailag izgalmassá tenni, mert örömet lelem benne, és a színészek is érzik ennek a jelentőségét. Hogy egy jelenet miért halkabb, mint a többi, attól függ, hogy miről szól az az epizód, és akkor máris a zenénél járunk. A szövegnek is van zenéje, sőt akkor is van zene, amikor semmi sem szól a színpadon. Mára túl vagyok azon az alkotói fázison, amikor a zene illusztratív volt: a hatásadás nem több ámitásnál, etetésnél. Töreksem, hogy ez ne forduljon elő.

– *Ez azt is jelenti, hogy egyszerűsödik az, ami a színpadodon történik?*

– Igen, mert lejönnek a feleslegek, a díszek, de az ember nem tudhatja, mikor rontja el. Az jó, ha utólag belátja: ilyen volt például a József Attila Színházban rendezett *Éjjeli menedékhely*. A mozgás ügyesen megcsinált volt, de a témához nem tudott szervesülni. Meg tudom magyarázni a kudarcot, de attól még az marad. Nem gondolkodom öncélúan, de ott kénytelen voltam elfogadni, hogy a külső szem öncélúságot látott benne.

– *Rengeteget dolgozol: ebben az évadban Budapesten a Radnóti Színházban, majd Kaposváron, Székesfehérváron, és végül a Forténál csináltál előadást. Jut idő a feltöltődésre?*

– Próbálok erre odafigyelni, de tény, hogy több idő kellene rá. Nem olyan a világ körülöttünk, hogy megengedhessem magamnak, hogy eleget olvassak, hogy jobban figyeljek a gyerekeimre, de igyekszem. Szóval érdemes volna leállni, csak nem lehet. Évi egy darabot kellene csinálni, de ha meghoznák egy ilyen döntést, a Fortének nagyon máshogy kellene működnie: komoly menedzsmentnek kellene felállnia, ami megteremtené annak a lehetőségét, hogy meg lehessen ebből élni. De nem is ez a leglényegesebb szempont, hanem az, hogy az évi egy bemutatónak meg legyen tervezve a jövője. Nagy elégtétel és élmény volt a dunaPart showcase, ahol erős mezőnyben mutatkozhattunk be külföldi kritikusok, fesztivál- és színházigazgatók előtt. Ilyen egyértelmű visszajelzést már régen kaptunk itthon, de azóta is azon gondolkodom, hogyan lehet ebből továbblépni. Amikor Székesfehérvárra szerződtem a Forte több tagjával, bíztunk abban, hogy megteremtődik egy olyan háttország vidéken, ami a legjobb alkotó energiákat mozgósítja, de kiderült, hogy ez Magyarországon nem tud működni. Nem gondolom kudarcnak Fehérvárt, de nem vagyok annyira bizakodó, mint egy éve voltam: az áttörés hiánya nem személyes okokon múlt, inkább a kőszínházi működésből következik. Márpedig itt komoly ígéret volt arra, hogy jelentős lépésekkel haladhatunk előre: gondolj bele, hogy egy vidéki kőszínházban tizenötször játszottuk sikerrel *A nagy füzetet*, huszonötször a *Toldit*... És mégis, valahogy nem vált elég fontossá ez az egész.

– *Egy régi interjúban szépen beszéltél a vidéki közönségről, de általánosságban kérdezem: milyen most a hazai közönség?*

– A közönség ma a legjobb formáját futja, ami persze nagyon erősen következik abból, hogy mi veszi körül otthon, hogy mit lát a tévében, hogy milyen színvonalon van a közélet, hogy milyen a saját szociális helyzete. Ez csupa olyan körülmény, ami érleli a közönség érzékenységét, legalábbis ami az olyan típusú előadásokat illeti, mint amilyenekben mi gondolkodunk. Külön öröm, hogy a fiatalok is kitűnő állapotban vannak. Ezt meg a diákjaimon látom: a színművészetiről kijövő diplomások olyan világba lépnek ki, ahol nagyon nehéz egzisztenciát teremteni, ők mégis képesek kizárólag szakmai okokra hivatkozva hátat fordítani olyan helyzeteknek és lehetőségeknek, amikről sokan álmodoznak. Bizakodó vagyok, mert azt látom, hogy van igény a jóra.

– *Mindjárt egy évtizede dolgozol például Krisztik Csabával, Andrásy Mátéval vagy Kádas Józseffel, de már társulati tagok lettek az újabb generáció tagjai közül is néhányan, ősszel pedig indul az új fizikai színházak képzés az egyetemen. Van különbség a korosztályok között?*

– A társulaton belül, ahol intenzíven együtt dolgoznak a különböző generációk, feladat az, hogy egymáshoz csiszoljuk őket. Ugyanakkor jelentős különbség van köztük: a harmincas éveik közepén járókra jellemző, hogy nagyobb bennük az elveszettség érzete, míg a náluk fiatalabbak sok helyzetben talpraesettebbek, konstruktívan képesek élni a szabadsággal. A

rendszer váltás után születettek számára a szabadság a normális emberi létezés része, és ezt öröm látni.

– *Hogyan tanítasz? Van, lehet közös alap valakivel, aki huszonöt évvel fiatalabb nálad?*

– Ne feledd, hogy a testtel való foglalkozás, a mozgás sokkal közelebb hozza az embereket: a fizikai létezés zsigerileg közvetlenebbé tudja tenni két ember között a kapcsolatot. A test hamarabb barátkozik, és az én szememben ez az alapvető kulcs a diák-tanár kapcsolathoz. Nagyon szeretem az érzékeny embereket, magamat is annak tartom, és mindig kihívás a munka során a különböző érzékenységi szintek egymáshoz igazítása. Az ideális munka kemény, ugyanakkor erőteljes szeretet működteti oda-vissza, ez érleli az embereket. Ha előadást készítünk, a közös cél, hogy az a képességeinkhez mérten a lehető legjobb legyen. Az iskolában a diákok részéről a fő készítetés, hogy tanuljanak, a részemről meg az, hogy tanítsak. A legkomfortosabb, ha az alkotás és a tanítás összekapcsolódik. Közben persze a régi embereim is folyamatosan akarnak tanulni, nem gondolják, hogy ők már készen vannak. Izgatja őket, hogy meg tudnak-e csinálni olyasmit, amiről maguk sem tudják, hogy képesek rá.

– *Amikor beszélgetünk, egy hónappal vagyunk a Bűn és bűnhődés bemutatója előtt. Most milyen érzéseid vannak az előadással kapcsolatban?*

– Ez egy csodálatos anyag, amire persze sokkal több idő kellene. Most először mertem hangosan kimondani, hogy a bemutató kitűzött dátuma nem veheti el tőlünk az anyaggal való foglalkozás örömét. Ne aggódj, lesz premier, de nem fogok szorongani a közelgő időpont miatt, hiszen a társulattal olyan témán dolgozom, amin dolgoznom kell. A *Bűn és bűnhődés* színrevitele nem régi terv, inkább egy olyan könyv, ami folyton kézbe kerül, és amiről érzem, hogy kezdeni kell vele valamit. Sok ilyen van még.



Forte Társulat: A nagy füzet, 2013, fotó: Révész Róbert

PÁDÁR ZSOLT

Plebejusok

POLITIKAI SZÍNHÁZ A SZENTESI DRÁMATAGOZATON

„Ti ennyire bátrak vagytok?” – hangzott el a kérdés 2013 nyarán a 23. THEALTER Fesztiválon, miután bemutattuk *A legnagyobb magyar* című előadásunkat. Csak hümmögtem, és nem tudtam igazán artikulált választ adni. Elgondolkoztam, hogy vajon miért érzi azt egy színházi kritikus, miért érzik a nézők úgy, hogy 2013-ban Magyarországon meglehetősen bátorságra van szükség ahhoz, hogy egy ilyen jellegű előadást – diákokkal – létrehozzunk és bemutasunk. Nem éreztem, nem éreztük magunkat különösebben bátoroknak, inkább az volt a közös vélemény, hogy nyitott szemmel-füllel járunk, s ha a dolgok, melyek körülöttünk, velünk történnek, bántják az igazságérzetünket, az igazságszeretetünket, akkor annak hangot adunk, s ezzel talán mások figyelmét is ráirányíthatjuk visszas dolgokra.

2014 nyarán, a következő THEALTER-en, Jászay Tamás a fesztiválrádióban már konkrétan azt kérdezte tőlem, hogy politikai színházat csinálunk-e? Mármint, hogy tudatosan, koncepciózusan elmozdult-e a tagozaton folyó munka a politikai-társadalmi színház irányába?

A jelen írás keretein belül azt szeretném megvizsgálni, melyek (voltak) azok az „együtt-hatók”, melyek kollégáimat és engem erre az útra állítottak. Írásomban tehát sorra veszem azokat a gondolkodókat, elméleti és gyakorlati színházi szakembereket és alkotókat, akiknek a munkássága személy szerint rám, illetve kollégáimra, mint diákszínházzal foglalkozó



Horváth Mihály Gimnázium, Szentes: *A legnagyobb magyar*, 2013,
fotó: Révész Róbert

tanárookra hatottak, illetve igyekszem kitérni a drámapedagógiának és a közös alkotói munkának arra a „speciális”, szentesi módjára, melyel direkt-indirekt módon demokratikus állampolgárságra neveljük diákjainkat.

Alapanyagként elsősorban azokat az előadásokat fogom felhasználni, melyeket a szegedi közönség is láthatott (*A legnagyobb magyar*, 2013, *Gyűlölni nem*, 2014), illetve egy olyan, a THEALTER-en

nem szerepelt darabot, mely bemutatása után botránykővé vált (*Önmagával vívja*, 2013. – Ördögkatlan Fesztivál).

Brecht hatása

A jelen fiatalságának alaptraumája a „világba vetettség” érzése, amit egy kézlegyintéssel hajlamosak vagyunk elintézni: tinédzserkori válság. Ennél azonban sokkal többről van szó, amit tanítványaim – tapasztalom szaktanárként, drámapedagógiával foglalkozóként, osztályfőnökként – egészen élesen látnak, meg is fogalmaznak: a Z-generációnak nincs igazi kapaszkodója, nincsenek olyan ideák, elvek, eszmék, amelyekért lelkesedni lehetne, illetve tudniuk, helyette a virtuális valóság illúziói vannak, a szépség- és egészség-fasizmus dül. Ezzel párosul a szellem válságának továbbélése (Brecht alkotói korának kezdete óta!), melytől – a „látványcivilizációtól” (Mario Vargas Llosától kölcsönözve) – maguk is szenvednek. Kritikusok magukkal, kortársaikkal szemben is.

Brechtnél is az volt a fő törekvés, hogy „a fetisizált látszatokat az aktivitás mozdulatával leleplezze.” Felismerte a „szabodon lebegő értelmiségekben” a „jelen nem akarását”, csalódásukat az üres ideológiákban, a politikai, illetve művészi izmusokban, a „demokrácia nélküli demokráciában, a forradalmárok nélküli forradalomban.” Velük együtt szembesült a politikai-történelmi elmaradottsággal és epikus színházának létrehozása valószínűsíthetően abból a keserű tapasztalatából származik, hogy „A semmiből nem lesz semmi.”

Arra is Brechtet tanulmányozva ébredtem rá, hogy a társadalmi vagy politikai színház csinálásához tulajdonképpen „elengedhetetlen” a plebejus-lét. Plebejus-lét alatt értem azt, hogy ahhoz, hogy valaki politikai színház csinálásába fogjon az *Egész megváltoztatásának szándékával*, olyan léthelyzetben kell lennie, amely valamilyen szempontból a depriváltság élményét-szorongását nyújtja a benne lévőnek, és mintegy ösztönzi arra, hogy ennek a frusztráló állapotnak a megszüntetéséért tegyen. Ez lehet természetesen az anyagi-társadalmi hierarchia tükrében „plebejusság”, de lehet ilyen az uralkodó közerkölcs, a közízlés, a tömegek esztétikájával szemben marginalizálódott törekvés, mindennemű kisebbségi lét, szubkultúrához tartozás, vagy az uralkodó politikai rendszerrel szembeni ellenzékiesség.

A másik forrás: Paál István

A Szegedi Egyetemi Színpad néhai legendás vezetője úgy gyakorolt hatást a Szentesen folyó munkára, hogy személyesen soha nem járt nálunk. Az egykori és jelenlegi tanítók közül azonban többen voltunk személyes ismerősei, többen dolgoztunk is vele.

Vegyük tehát sorra „tétélesen”, hogy melyek azok a mozzanatok Paál István munkásságából, amelyek továbbélnek a szentesi irodalmi-drámai tagozat előadásaiban:

A „nyitott színház”: Paál egyik merész újítása volt a közönség bevonása az előadásaiba, azzal a céllal, hogy állásfoglalásra készítse azzal kapcsolatban, ami körülötte, a néző körül (és nem csupán a színpadon) zajlik. Ezek a rendezői elvek, illetve közlési módok az utóbbi években a tagozaton született előadások közül leginkább a *Gyűlölni nemben* érhető tetten. Utcaszínházi produkcióról lévén szó, kézenfekvőnek látszott a közönség oly módon történő bevonása, ahogyan tette azt annak idején Paál: a nézők Théba város polgárai lettek, akik megjelentek a népgyűlésen, hogy a város jövőjét befolyásoló politikai döntésekben állást foglaljanak. Diákjaink a közönség soraiban többször felbukkantak, agitáltak egyik vagy másik

szónok mellett, tudatosítva a nézőkben, hogy amiről döntenek, őket is érinti. A „népnek” a történelmi múltat meghamisító szobor felállításának támogatásáról vagy megakadályozásáról kellett döntenie: a mű Kreón és Antigoné megbékélését, egyetértését ábrázolta, s mindez a német megszállás áldozatainak Szabadság téri emlékműve leleplezésének másnapján.

A „*profán – szakrális*” forma (Jerzy Grotowski nyomán): „*gúny és apoteózis*”: a technika lényege, hogy a politikai hatalom megnyilatkozásait gúny tárgyává teszi oly módon, hogy kizárólag groteszk megnyilvánulási formákban jut kifejezésre, míg ezt ellenpontosítandó a szabadság apoteózisa dalokban, illetve non-verbális test- és térformákban halad egy katartikus csúcspont felé.

A politikai hatalom mint groteszk létforma az *Önmagával vívja* később botrányossá vált jelenetében bukkant fel újra. A darab alapötlete egy Mefisztó-történet. Egy tehetséges színházi rendezőt megkörnyékez a politikai hatalom, az ország legnagyobbínházának igazgatói székét ajánlja neki, ezzel azonban a főhősnek meg kell tagadnia korábbi emberi-művészi önmagát. Családtagjai, barátai véleménye közt őrlődik, míg az utolsó jelenet nyitva hagyja a kérdést: elfogadta-e vagy sem a felkínált igazgatói székét? Nyitva marad a néző számára is a kérdés: Te, kedves néző, elfogadnád-e? Az egész előadás díszlete egy nagyméretű asztal, leterítve piros, fehér és zöld színű drapériával. Ezen az asztalon, illetve körülötte zajlanak az események. Azt próbáltuk érzékeltetni (és nem a nemzeti szimbólumot meggyalázni), hogy éppen a hatalom az, amely bizonyos *közös* szimbólumokat, *közös* értékeket egy csoport nevében kisajátít, s a más véleményen levőket a közösségből kizárva a hatalom maga profanizálja ezeket az értékeket.

A profán-szakrális dichotómiát használtuk továbbá *A legnagyobb magyarban* is. Az új nemzeti színészgárdát megálmódó Elnök úr (szintén Paál István-i örökség, hogy korunk hőse nem Hamlet, Kőműves Kelemen vagy Caligula, hanem Übü, „a középszerű szörnyeteg”) és a sameszaiból álló – a castingot végrehajtó – zsűri tagjainak minden megnyilvánulása egy-egy groteszk gesztus. Az ötleten a „legnagyobb magyar ceruza” végét rágva gondolkodik az Elnök úr. A zsűribe focista múltja révén bekerülő Géza „műmájerkodva” dekázik. A legnagyobb magyar kézfogást hozza ajándékba a ripacs „színészkirály” István. Az Elnök úrnak a „legnagyobb magyar kolbászt” ajándékozza Tenkehornyáki Hubáné Etelka, aki hétgyermekes anyaként (Álmos, Előd, Ond, Kond, stb.) „mintaképző” magyar asszonyként kerül a zsűri tagjai közé. A mélypont pedig egyértelműen az Elnök úr által az új színészgárdának ajándékozott nyikorgó, tologatható nemzetiszín turul... Ezekkel a profanizált szimbólumokkal állítottuk szembe az előadás legvégén a játsszók testére festett szövegben a „szentet”, az általunk megkérdőjelezhetetlen értéket, a szabadságot. „Nem sokaság, hanem lélek s szabad nép tesz csuda dolgokat”, illetve „Szeretnék maradni, maradnék szeretni” – szöveg az általunk megfogalmazott üzenet.

Párhuzamok Schilling Árpád színházával

Párhuzamokat kell írnom, mert az elmúlt évek szentesi előadásai hasonló logika mentén készültek (habár természetesen színvonalukban, művészi értékükben meg sem közelítik a Krétakör és Schilling munkáit), mint ahogyan Schilling gondolkodik, dolgozik.

Miért a párhuzam? Kortársak vagyunk Schillinggel, mindannyian a rendszerváltásban szocializálódtunk. Ugyanazok a meghatározó élményeink vannak a születő demokráciával kapcsolatban. Azóta eltelt huszonöt év és ugyanaz az alapélményünk – látva a jelenkor iskoláinak nagy részét, illetve a közéletet – mint Schillingnek: nem elég, hogy nem sok minden

változott, hanem szinte semmi sem változott. A demokrácia intézményi keretei felálltak, de nem működnek, vagy nem működnek demokratikusan, mert sem az idősebb nemzedékek, sem a fiatalabbak nem tanulták meg a demokráciát.

Melyek azok a schillingi gondolatok, amik töredékesen vagy teljes egészükben tetten érhetők a szentesi gondolkodásban, műhelymunkában?

Egyenrangú emberek közösségében szabadnak lenni. A drámapedagógusi feladatok közül kiemelkedik a tanár(ok) és a tanulók közötti bizalmi viszony kialakítása. A 14 évesen otthonukból kiszakadt diákjaink a legszemélyesebb problémáikat osztják meg velünk őszintén. Ennek alapfeltétele, hogy mi, pedagógusok is mindig és minden helyzetben őszintén nyilatkozzunk meg nekik. Ha önazonos személyiségek állnak előttük, sokkal inkább válnak maguk is azzá.

A kulturális, szociális, mentális elmaradottságról. Sokszor és sok fórumon hangoztatjuk: a szentesi tagozat irodalmi-drámai tagozat, nem pedig „színészképző”. Elsősorban közösségépítés folyik, a Schilling által is felvetett felelősségvállalással a közösségben meghozott döntéseinkért. Emellett, vagy éppen e célból az értelmi mellett az érzelmi intelligencia fejlesztésére fordítunk hangsúlyt, hogy diákjaink „szociális és mentális egészsége” kialakuljon, illetve továbbfejlődjön. A tréningek, drámaórák elsősorban azt szolgálják, hogy tanulóinkban oldjuk a zárkózottságot, az életkorukból, szocializációjuk korábbi szakaszából magukkal hozott frusztrációikat, agressziójukat, fejlesszük bennük az önmaguk és társaik iránti elfogadást, megbecsülést, a más vélemény intelligens elfogadását vagy intelligens kritikáját. Schillinggel élve: igyekszünk „európai mércével mérni” őket.

A művészet = szabadság és az őszinteség zsarnoksága. Talán a legfontosabb tétel abban a tekintetben, hogy milyen akarat/szándék szülte az elmúlt három év előadásait: nem vagyunk művészek, „csak” kíméletlenül őszinték (diákok, tanárok egyaránt) önmagunkkal, a nézővel, a szélesebb társadalmi közeggel szemben. Mertünk őszinték lenni, segítő szándékkal interakcióra hívni a nézőt, ráébreszteni, hogy az őszinteség rögzösebb út, de hosszú távon kifizetődőbb: nem hagytunk lehetőséget kibújni... Az is igaz, hogy nyersen fogalmaztunk, indulatból (*A legnagyobb magyar, Önmagával vívja*) – megengedtük magunknak ezt a szabadságot. Talán irigyeltek is minket érte. Meg is büntettek érte.

Demokráciára nevelés a színházzal Szentesen

A tagozat mindennapi működése, az ott folyó munka alapvetően a demokratikus alapelvek szerint folyik. A darabok témáit közösen választjuk ki. Fontos, hogy a tanár ott is csak közvetít a tanulók között, mederben tartja a beszélgetést. A legfontosabb alapszabály, hogy nincs rossz ötlet, nincs használhatatlan vélemény. Nem minősítjük a megnyilvánulásokat. A másik ötletére való reagálás is a parlamentarizmus szabályai szerint történik. A konszenzus kialakítása a cél, mégpedig úgy, hogy a lehető legtöbb diák számára elfogadható legyen a végeredmény. Ha maradnak tanulók kisebbségben a véleményükkel, megtanulják, megtanulták elfogadni azt, hogy a demokrácia nem azt jelenti, hogy mindig minden mindenkinek jó, hanem a többségi akarat kifejeződése, és a kisebbségnek – a közösség iránti felelősségből – el kell fogadnia azt és konstruktívan együtt kell működnie a többiekkel, a többséggel. Ez a legnehezebb, de 11-12. osztályra már nemigen marad olyan diák, aki akadályozná a közös munkát – addigra a *közösség felelősséggel gondolkodó és cselekvő tagjaivá* válnak.

Nem csoda tehát, hogy tanulóink nem akartak csöndben maradni. Ez a tanulói szándék találkozott a tagozaton tanító pedagógusok elszántságával, így születtek az elmúlt évek elő-

adásai. Ha úgy tetszik, működésbe lépett a Brecht kapcsán is említett plebejus-életélmény: úgy akartunk harcolni, hogy elmondjuk: máshogy gondoljuk, értelmes és eredményre vezető vitát akartunk kezdeményezni.

Nincs csönd azóta sem Szentesen. Ugyanezen elvek mentén dolgozunk tovább, bár az aktuálpolitika eseményeire történő közvetlen reakciókat felváltotta egy elvontabb, ha úgy tetszik, „filozofikusabb” attitűd. Legújabb előadásaink az igazság/igazságosság és a hatalom, illetve a bűn és a felelősségvállalás problematikáját vizsgálják. Szembesülünk, szembesítünk. Megyünk tovább, abban a reményben, hogy egyre többen csatlakoznak majd hozzánk.

FELHASZNÁLT IRODALOM:

Brecht, Bertolt: *Színházi tanulmányok*. Magvető, Budapest, 1969.

Conrad, Diane: A „veszélyeztetettség” fiatalkori tapasztalatai. In: *Színház és Pedagógia. A dráma mint társadalomkutatás*. L'Harmattan, Budapest, 2010.

Horváth Kata: Színházi nevelés, mint társadalmi performansz. In: *Színház és Pedagógia. Elméleti és módszertani füzetek. Társadalmi performansz*. Káva Kulturális Műhely, Budapest, 2009.

Horváth Kata: A tekintély drámája az iskolában. In: *Színház és Pedagógia. Drámapedagógiai esettanulmányok II. Akadályverseny–Szabadság-projekt az iskolában*. L'Harmattan, Budapest, 2010.

Perjécsné Dózsa Erzsébet: *Paál István rendezői munkásságának elemzése*. Szakdolgozat. Színház- és Film-művészeti Főiskola, 1991.

Schilling Árpád: *Egy szabadulóművész feljegyzései*. Korszerű gondolatok. Krétakör, Budapest, 2008.

Szabó Veronika: Akadályverseny – Demokráciára nevelés színházzal Magyarországon. In: *Színház és Pedagógia. Drámapedagógiai esettanulmányok II. Akadályverseny–Szabadság-projekt az iskolában*. L'Harmattan, Budapest, 2010.

Ungvári Tamás: *Brecht színházi forradalma*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1978.

Vajda György Mihály: *Modernség, dráma, Brecht*. Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1981.



Horváth Mihály Gimnázium, Szentes: *Gyűlölni nem*, 2014,
fotó: Révész Róbert

MIKLÓS MELÁNIA

Két szék között a padon, avagy Friss, Fiatalos és Fasza (?)

A K2 SZÍNHÁZ ELSŐ ÉVADÁRÓL

A jubileumi 25. THEALTER díszvendége az idén ötödik születésnapját ünneplő k2 Színház, amely a 2014/15-ös színházi szezonban működött először állandó társulatként. Hogy a kezdő mondat mindhárom állítása örvendetes *tény*, azt a hazai kultúrátámogatási és gazdasági viszonyok közepette nem szükséges bizonygatni. Érdekes viszont megvizsgálni, milyen előzmények, illetve következmények húzódnak meg a *hír* háttérében, amely maga is olyan, mint egy saját farkába harapó kígyó. (Stilisztikailag, szimbólumok tekintetében és áttételesen is.)

Adott tehát a csapat, amely a Kaposvári Egyetem Művészeti Karának másodévet kezdő színész szakos hallgatóiból verbuválódott 2010 nyarán, amikor a *Magyar Monoszkóp* című előadással bemutatkozott az Ördögkatlan Fesztiválon. A „média-játék”, amelyet volt szerencsém látni a palkonyai faluház műsorán kívüli programsávjában, a merésznek mondható közéleti problémafelvetésen túl a csapatban rejlő kreatív potenciál miatt maradt igazán emlékezetes. Kelemen József osztályának produkcióján érződött a kaposvári iskola: a műhelyszellem, a szókimondásra és a kritikai reflexióra való hajlandóság, a közlésvágy és a humor. Mindenekelőtt pedig a kreativitás, amely kevésbé a szegényszínházi eszközök használatában, mint inkább az írói-dramaturgi munka ígéretességében mutatkozott meg. A szerzői projektet



k2 Színház: *Mielőtt az éj leszáll!*, 2014, fotó: Révész Róbert

létrehozó páros nevét azonnal meg is jegyezte az ember, azóta hozzájuk köti a k2 tevékenységét: Benkó Bence és Fábián Péter társulatvezetői karizmatikussága az első perctől nyilvánvaló. (Ami elengedhetetlen feltétele minden társulat működésének, és különösen igaz a pályakezdőkre és/vagy a függetlenekre.)

Hogy a kezdeti lépésektől hogyan jutottak el a Szabad Színházak Nemzetközi Találkozásójának díszvendége meghívásig, az korántsem

ilyen egyértelmű. Először is célszerű volt befejezni a képzést, amely épp megszűnni látszott mögöttük (ők voltak a Csáki Judit vezetése alatt komoly eredményeket elért kaposvári tanszék utolsó végzett osztálya), másrészt meg kellett teremteni a közös alkotás lehetőségét. 2011-ben létrehozták a k2 Alapítványt, beléptek a Független Előadó-művészeti Szövetségbe (FESZ), és társakat gyűjtöttek maguk köré. A csapat ezután az ország különböző pontjain hozott létre többnyire egyszeri előadásokat alapítványi és pályázati támogatásokból, valamint fesztiválmeghívások segítségével. Így annak ellenére, hogy 2013/14-ben megkapták a FESZ legígéretesebb pályakezdő díját, a TITÁnium Tehetségkutató Platform Jurányi-díját és a Színházi Kritikusok Céhének jelölését a különdíj kategóriában, nem volt könnyű követni a k2 szakmai útját.

Kellett ahhoz az elszántságon túl más indíttatás is, hogy állandó társulatként kezdjék meg működésüket, hiszen az elmúlt évek során a finanszírozási helyzet korántsem lett rózsás. Szeptemberben tíz tagot szerződtettek, a két vezetőn kívül Kautzky-Dallos Máté dramaturgot, Erdélyi Adrienn asszisztenst, Viktor Balázs színészt a Színház- és Filmművészeti Egyetem párhuzamos Zsótér-osztályából, továbbá öt Kaposváron végzett színészt: osztálytársaik közül Rózsa Krisztiánt és Horváth Szabolcsot, az utánuk következő Réthly-osztályból Piti Emőket, Borsányi Dánielt és Domokos Zsoltot, valamint március végén a Mohácsi-osztályban két évvel előttük végzett Boros Annát. Bázisukat áthelyezték Budapestre, projektalapú működésüket pedig repertoárszínházi formára váltották, játszóhellyel nem rendelkező független társulatként. Mindez megvalósíthatatlan a pályázati úton elérhető működési támogatást kiegészítő mecénaturai segítség nélkül, ami viszont jellemzően projekt alapú.

Ezért is volt meghatározó a bemutatkozás, hiszen a folytatás záloga feltételezhetően a látogatottsági és bevételi számokban egyaránt mérhető siker. Úgy tűnik, a k2 megoldozott a bizalomért: első önálló színházi évadában három új előadást hozott létre (*Züfec*, *Apátlanok*, *Bakfitty*), és további kettőt tartott műsoron (*Mielőtt az éj leszáll*, *Yorick visszatér*) különböző alternatív helyszíneken, illetve a koprodukciós partnerek játszóhelyein. Hogy fenntartható-e ilyen formában a társulati létezés a kis nézőszámmal rendelkező befogadó színházak (Szkéné, Stúdió K, Hátsó Kapu, Jurányi) együttműködési keretein belül, az kérdés. Ahhoz viszont nem férhet kétség, hogy a k2 szakmailag magasra tette a mércét. Erről a szegedi közönség is meggyőződhet, hiszen a csapat, amely a korábbi években is sikerrel szerepelt a fesztiválon, mindhárom *friss* produkcióját bemutatja a 25. THEALTER-en.

ars(ch) poetica

A k2 első évadát számomra nemcsak időrendben, hanem fejlődési irányát tekintve is három előadás határozta meg. A 2014 nyarán a Baka István Alapítvány támogatásával az Ördögkatlanon bemutatott *Yorick visszatér – rendszerváltás Baka István verseiből* (amely ősszel vendégszerepelt Szegeden), a „Bulgakov *Színházi regényét* ugródeszkának használó” *Züfec – tisztelet a kivételnek egy részben* (október 24-i bemutató volt a Szkénében) és a „Dürrenmatt *A nagy Romulus* című történelmietlen történelmi komédiáját figyelembe véve” készült *Bakfitty – sírásás két részben* (a Stúdió K Színházzal közös premier április 17-én).

Ha csak ezt a három előadást nézzük is, feltűnik a szokatlan témaválasztás. A csapat előszeretettel vesz elő ritkán játszott műveket, az irodalomtörténet, illetve a drámairodalom klasszikusait az újraolvasás és adaptálás igényével. Van valami „tétlen” határozottság a könyved ironia látszatát keltő címadásban, amely az eredethez való viszonyt hivatott kijelölni.

Generációs útkeresés zajlik tehát a színen, ám annak egy kevésbé harsány, inkább intellektuálisabb, munkásabb, „klasszikusabb” változata. A k2 nem robbant be világmegváltó tervekkel a színházi közéletbe, nem használ divatos marketingeszközöket a nézők figyelmének elnyeréséért, formabontó igyekezet helyett az aprólékos szövegmunkában leli örömét. Fiatalos lendülete a szelíd kitartásban és a következetességben mutatkozik meg.

A *Yorick visszatér* ilyen szempontból is több a Baka-életmű (újra)felfedezésénél: kirajzolódik belőle a társulati ars poetica. A rendszerváltás idején született nemzedék az örök kívülről álló Baka szemüvegén keresztül néz rá a változtatás lehetetlenségét magában hordozó múlt-ra és a jelenre. Ezúttal Fábián Péter állította össze és színre az anyagot, melynek során alkotótársát, Benkó Bencét és Viktor Balázst rendezte Yorick, illetve a Költő szerepében. A két színész pátoszmentes, „civil” hangon szólaltatja meg a szövegeket, végig tartva a kettősséget az író iránti alázat és az átlényegülés között. Mintha tisztelettudó elismeréssel, kívülről szemlélnék és mutatnák be a Hamlet udvari bolondja, illetve a Baka által kitalált fiktív orosz költő, Pehotnij alakjában megszólaló lírai ént, amely szerepet és formát ők maguk is most próbálhatnak. Szövegeik párbeszédbe kerülnek egymással, noha a két szál látszólag párhuzamosan halad. (A Költő felemás zokniját Yorick viseli a lábán.)

Az egymásba tükröződő kettősség, a többfenekű önreflexió és „az ellentétek között egyensúlyozó pártatlanság” a k2 „politikai és művészi hitvallásának” meghatározó vonása. Nem tudni, pontosan mit jelent a társulat nevében a kettes szám, de üres nyelvi jelként bármely szélsőséges ellentétpár közötti állásfoglalásra is behelyettesíthető. (Tovább idézve Baka *Felemás zokni* című írását: hagyománytisztelő és avantgárd, népnemzeti és szociálliberális, ezoterikus és földi pólusok közötti párton kívüliségre.)

A *Yorick visszatér* szövegközpontú színházi időutazáshoz az előadói játék mellett csupán a játszóhely ad hozzá kontextuális jelentést, mint talált tér (Budapesten pl. a Fészek Klub kupolaterme a „boldog” szocializmust idéző, antikizáló díszítéssel). A játszó és a nézők egymáshoz közeli, „civil” találkozásának fikciójában bolondos, furcsa, szurreális alakok idéződnek meg, akik eleve hordozzák a valóságból való kilépés lehetőségét. Az elhangzó szövegek nyomán „Anus-arcú időkben” járunk, ahol mindenféle kritika rendszerkritikának minősítetik, ahol a hatalom mindenkit a saját szolgálatába igyekszik állítani, ahol az értelmiség öncenzúrát gyakorol, megbolondul vagy bolondnak tettet magát, illetve udvaronc lesz, besúg vagy behódol. Yorick, a Költő félti a dán kultúrát az imperialista és civilizálatlan svéd ellenében (sic! a’ la Baka), foglalkoztatja, hogy mitől jó (a régi) és mitől rossz (az új) uralkodó, felelőssége tudatában hol álmatlanul forgolódik a farkasok óráján, hol átutazóként riad fel kihűlt várótermek padján, „s nem jut eszébe, küldetés vagy átok / sodorta erre”. Aggódik „becukrozott” népéért és otthonáért, mely „országoknak ország még hazának árnyék”, ám ha belebetegszik sem „keveri össze szarral a vért”. Végül megbékél sorsával, és kilép a szerepéből, az életből.

A k2 előadása a hatalomnak és a társadalmi változásoknak kiszolgáltató, az érdek- és létfenntartási viszonyok között eligazodni és választani kénytelen alkotóművész szorongással teli helyzetét festi elénk. Az áthallásokkal teli összeállítás ugyanakkor megteremti az eltávolodás, a viszonyítás lehetőségét is. A mi világunk nem az a világ, ami egykor volt, a legfiatalabb nemzedék témaérzékenysége azonban önmagában is üzenetértékű. Mivel az előadás valóságában (is) állni látszik az idő, a többszörös szerepjáték a reflexió kiváló eszközének bizonyul.

önreflexiós magasiskola

A társulat a Bulgakov-regényt ugródeszkának használó *Züfec*ben tökélyre fejleszti a szerepjátékos önreprezentációt. Az 1936-ban megjelent *Színházi regény* az író saját történetének fikciós krónikája, amelyből a sztálini diktatúra hétköznapijait ismerhetjük meg, még hozzá egy pályakezdő művész szemszögéből. Főhősünk a szerző alteregója, aki az egyik regényéből írt drámájával házal, és eljut a Független Színházba, ahol a darabot hosszas huzavona után bemutatják. Makszudov, az alkotói ártatlanság és a művészi önkifejezés megtestesítője a keserű valósággal szembesül, és miközben tanúi lehetünk ennek a beavatódásnak, örök érvényű lelkét kapunk a hatalom és az azt kiszolgáltatni vagy éppen kijátszani szándékozó kultúra, ezen belül is az irodalom és főleg a színház működésének mechanizmusából.

Amikor a k2 író-rendezői és dramaturgja színpadra írják a regényt, amely egy regényből írt színdarab elő (nem) adásának történetéről szól, amely az általunk nézett színpadi előadás formájában meg is valósul, az a Bulgakov (és a klasszikusok) iránti tiszteletadás gesztusa mellett a játék önreflexiós kereteit is megteremti. A *Züfec* Makszudovjának *Egy fecske nem, avagy egy bolond százat* című drámájában Mihail (!) a főszereplő neve, a *Züfec* jeleneteiben több alkalommal utalnak Bulgakov be nem mutatott művére és túlírt stílusára, az előadás nyitányában Molière, Shakespeare és Csehov rappel, az *Egy fecske...* cím pedig egyszerre idézi meg Mohácsi János előadásait és azt a színházi közeget, amelyben a Bulgakov-mű született. A röviden csak *Fecskéként* emlegetett *kortárs* dráma (mint színmű a színműben) a fikció szintjén a *Sirály* párdarabjaként jelöli ki a helyét. Csehov első drámájának (megbukott) ősbemutatójával nyitották meg 1898-ban azt a Sztanyiszlavszkij és Nyemirovics-Dancsenko által vezetett Művész Színházat, amely visszadobta Bulgakov darabját, ám ahol később, a Sztálinnak írt elutasított vízumkérő levelét követően rendezőasszisztensként alkalmazták, és amelynek viszonyait és prototípusait (igazgatókkal, színészekkel, cenzorral, gazdasági vezetővel, gépíróval, portással és takarítónővel együtt) a *Színházi regényben* megörökítette.

A *Sirály* ugyanúgy színház a színházban, mint a *Züfec*, amelyben a legifjabb nemzedék fogalmazza meg újtó törekvéseit, lehetőséget adva (a mindenkori rendezőnek) az önreprezentációra. A k2 hipertextuális játékában azonban mindez még rétegzettebben jelenik meg. Egyrészt a klasszikus (szegény)színházi eszközöket használó (vörös függöny, néhány jelmez, kéllek, asztal, szék az üres, fekete térben), zárt jelenetek során végigkísérjük Makszudov színházi beavatásának áthallásos történetét, másrészt az összekötő meta-jelenetekben az előadás nyelvére, formájára, a beavatás groteszk illuzórikusságára, valamint az itt és most helyzetére kapunk reflexiót. Aktuálpolitizálás helyett öniróniát, poénkodó igazodás helyett valódi kérdésfeltevést. Mert hiszen Moszkvában vagyunk a régmúltban, vagyis a jelen Magyarországon, ahol egy független színházi csapat önti előttünk formába a véleményét közléstről, szakmáról, alkotói szabadságról.

Amiben van rendszer-, társadalom- és kultúrakritika, önreprezentációs szerepjáték, reflektált identitáskeresés, szókimondó provokáció, kevés „öncélú pofátlanság” és sok kreativitás, felkészültség. A k2 kitűnően felmondja a tanultakat: jó a jelenetek ritmusa és az előadás dramaturgiája, nagyszerűek a zenei betétek (különösen az indító rap, az átállás-dal mint „szünetjel” vagy a kabaré és a musical műfaját ironizáló rövidszámok). Hatásos mind az atmoszférateremtő, mind a jelentésszerű zenehasználat: a kezdő- és a záró zene például azonnal ismerősre, magyarosra hangolja a történetet, előbbi a Kossuth Rádió szünetjelének (rontott) szignálja furulyán, utóbbi a Magyar Filmhíradókat idéző Rákóczi-induló Berlioztól. Kidolgo-



zottak a karakterek és a jelenetek, egységes stílusú és kiegyensúlyozott a színészi játék, még a fregoliszerepekben is mindenki nagyon jó. Nemcsak a *kortárs* szerepekben, mint például Borsányi Dániel Foma Strizs rendezőként, hanem olyan *klasszikus* figurákban is, mint Rózsa Krisztián Sztálin-szakállas igazgatója, (Rettegett) Ivan Vasziljevics, vagy a szintén általa megformált színészóriás, aki a múlt századi színészbüféből beszél ide, a fiataloknak, hogy a gázsi per előadásonként értendő-e. Szellemesek az aktualizálások: a megrendelőnek való kiszolgáltatottság burleszkjei, a klasszikus, azaz nemzeti (sic!) vs. kortárs ellentétpárt parodizáló drámacím felsorolás, vagy a két egykori igazgatóban a mai magyar színházi szakma mindkét oldalát „arcon kritizáló” jelenet.

Mindezekből kirajzolódnak a társulatot foglalkoztató (egzisztenciális) kérdések. Például hogy van-e értelme színházat csinálni, amikor az emberek a megélhetésükért küzdenek. Hogy mi a művészet értelme? Luxus-e a kultúra, vagy szükség? Vannak-e új formák? Szabad-e olyannak ábrázolni a valóságot, amilyen? Szabad-e nem olyannak ábrázolni a valóságot, amilyen? Szükséges-e új drámákat írni, vagy elég klasszikusokat olvasni, elemezni? Mindig meg kell-e mondani a frankót? Lehet-e pártatlannak maradni? Bátorság vagy vakmerőség kritizálni a rendszert? Hol vannak a szakmaiság és a civilség határai, minimumai? Lehet-e a színházban, illetve a színházzal forradalmat csinálni? Hol vannak a kivételek? Hol vannak a példamutató mesterek? Van-e negyedik fal? Mit nézünk, miért, meddig, és miért nem csinálunk semmit?

A k2 a valóság mögé kíván nézni, vagy legalábbis azt szeretné, ha mi, nézők is látnánk, hogy mindaz, ami körülöttünk zajlik, csak hangoskodás, hamis látszat, *züfec*. Az igazi értékek máshol keresendők. Számukra például abban a hitben, hogy a színház nem *züfec*. Az a színház, ami róluk szól, ami az életüket jelenti, egy velük (mint Makszudovnak a *színdarab*, amit végig a kezében tart, és amelynek a címe minden jelenetben elhangzik), és amelyről egészséges önértékeléssel tudják, hogy „a Hamlethez képest is jó”. Az egyetlen meta-jelenet, amely még a patetikus háttérzene ellenére sincs zárójelezve, amikor arra szövetkeznek, hogy Makszudov főszereplésével szamizdat módon (éjszaka, a földalatti stúdióban) színre állítják a darabot, és titkos jelszóként a *Futurista kiáltvány* részletei hangzanak el. („Nézetek ránk: Még nem vagyunk kimerültek! Szíveinkben semmi fáradtságot nem érzünk, mert a tűz, a gyűlölet és a sebesség táplálja őket! ... Kiegyenesedve a világ tetején még egyszer odahajítjuk kihívásunkat a csillagokhoz!”)

Ez a nemzedéki *ars poetica* a naiv idealizmusa ellenére is az egyetlen önazonos választási lehetőségként tűnik fel. A megoldást az utolsó jelenetben „civilként” színre lépő szereplő fogalmazza meg bölcs rezignációval, ami szerint ez csak színház (mint ahogy minden az, amit egy égi rendező ír), amelyben nem kötelező részt venni, és mielőtt az ember egyé válna a neki rendelt szereppel, érdemes belőle kilépni, és távozni az ajtón.

színház a köbön

A szerep metaforát bontja ki Dürrenmatt *A nagy Romulus* című „történelmietlen történelmi komédiája” is, amely 1947-ben meghozta a 29 éves író számára a sikert, és amelyet rá tíz évre átdolgozott. Főhőse a Római Birodalom utolsó császára, témája pedig a hatalmi rendszerek és a politika kritikája. Birodalmi korszakváltások határán vagyunk, háborús fenyegetettségben (Kr.u. 476-ban, a II. világháború után, a hidegháború kellős közepén és ma is), ahol a „sírás” jó és rossz uralkodók főszereplésével zajlik. A szerzői megjegyzés szerint látszatra

könnyű, mégis súlyos komédia az uralkodás mibenlétét a történelmet mozgató erőknek kiszolgáltatott ember szempontjából vizsgálja, álljon bármilyen messze is a koronától, a Rubikon bármelyik oldalán.

Nem csak a pusztulást jelképezi a baromfiudvarra züllesztett palota, ahol a tyúkjaival foglalatoskodó „rossz” császár a tojásokból jósol népének új jövőt, hanem a személyes tehetetlenséget is, amely még a fő ellenfélnek vélt idegennel is közös vonás. Odoaker ugyanúgy hobbitenyésző, mint Romulus, szerepükből kilépve a végén jól el is beszélgetnek egymással, mint két nyugdíjas, a valódi háborús fenyegetettség küszöbén. Uralkodói tisztánlátásuk is azonos: mindketten felismerték, hogy rajtuk kívül álló erők irányítják sorsukat, ily módon kénytelenek a megváltozott helyzetben helytállni, és kilépni korábbi szerepükből. Romulus nem tudja megmenteni birodalmát, ezért nem is tartja fenn a magabiztos uralkodó látszatát, nem tesz semmit országa megmentéséért, tehát bölcs, mégis „rossz” császár. A germán vezér viszont felismerve népe világalomra való törekvési vágyát, a haderők élére áll, ám miután leigázza Rómát, megkegyelmez ellenfelének, tehát „jó” császár.

Dürrenmatt remek drámája Fáy Árpád fordításában ma is érvényes és élvezetes. Az alkotók ezúttal dramaturgiai és stilisztikai finomhangolást végeztek, mégpedig mesterfokon (mintha mindez semmiség, *bakfitty* lenne). A kisebb-nagyobb változtatások nemcsak logikailag, hanem nyelvileg is belesimulnak az eredeti szövegbe, így ha nem friss az olvasmányélményünk, hajlamosak vagyunk mindent aktualizálásként értékelni. (Például a március idusa fizetésnap poén, valamint a Haza Atyja és a Haza Anyja titulusok a szerzőtől valók, a birodalmi levéltárat megsemmisítő Béta Sólyom Hadművelet, a vasárnap is nyitva tartó Birodalmi Ügyfélszolgálat vagy a két nap, hét éjszaka tartó Nemzeti Vágta a k2 találmánya.)

Az előadás nyitó jelenete a leglényegesebb betoldás, amely megteremti az uralkodóhoz való viszonyulás alaphangoltságát. Romulus személyi szolgálói ébredeznek egy „spontán birodalmi meeting” utáni másnaposságból, hogy reggelit készítsenek a „főnöknek”, miközben a várhatóan elmaradó fizuról és a Pannóniába való disszidálás lehetőségéről beszélgetnek. A rendezői koncepció irányát ugyanis nem az idegen nagyhatalmak általi fenyegetettség érzete határozza meg (mindenki tudja, hogy itt vannak a germánok), hanem az uralkodó körül szolgáló családtagok, beosztottak, üzletemberek és politikusok személyes, „civil” viszonya a hatalom első emberéhez. No meg hű elkötelezettségük ideológiákhoz és eszmékhez, aminek következtében nem látják, mi történik valójában, és mind nevetségesek, amint a különböző lözungok mentén érvelnek, cselekednek. (Mint például „Ha nem hiszünk magunkban és politikai küldetésünkben, el fogunk veszni”, vagy a „Győzzön a jobbik!” és a „Tiszteletet a rómaiaknak!” jelmondatok közötti dilemmázás.)

Pedig a császár, akár egy mester, az államról alkotott absztrakt elképzeléseik mentén aforizmákat mond nekik a hatalom természetéről. (Mint például, hogy „A hírek sosem rengetik meg a világot. Csak az események, de mire hírt kapunk róluk, már kész, végük van, nem lehet rajtuk változtatni.”, „Mennél nagyobb a hadvezér, annál kevesebb katonára van szüksége.”, „Senkinek nem lenne szabad soha annyira szeretnie a hazáját, mint a többi embert. Tulajdonképpen az a legfontosabb, hogy ne bízz a hazádban.” „Minden állam »hazának« vagy »nemzetnek« hívja magát, amikor tömegmészárlásra készül.”) Másrészt ő is alulretorizált nyelven beszél, mai szlengben, mint mindenki más (lebindzsizzük, megoldjuk zsebből, kifizetem az egész bagázst, le vagy amortizálva, a reprezentációs keretem a nullához konvergál stb.).

A rendszerkritika egyetlen terepe a káromkodás, a színházi önreflexióé pedig a Reához köthető „önképzőmegvalósító pénznyelő színtanoda” szál, és az ide betoldott, erőltetettnek ható Anikó-történet. A pannóniai független színházi rendezőről volt szeretőjétől, az egyik szolgáltól azt tudjuk meg, hogy olyannak ábrázolta a valóságot, amilyen, ezért öncélú káromkodások röpködtek a színpadán, ami civil szintre húzta le az előadást, viszont mára *szép színházat* művel és a Pannon Lovas Színház főrendezője lett. Sokat foglalkozik a *Bakfitty* az ellenségkép megrajzolásával is, amelynek során a túldimenzionálás szintén az áthallásos írónia eszköze. A történelem körforgásában a kultúrák mindig „civilizálják” egymást, vagyis az idegenek iránti gyűlöletkeltés ideológiai alapját a másságot kulturálatlannak beállító felsőbbrendűségi retorika teremti meg. Itt például a germánok (Yoricknál a svédek vagy a dánok) genetikailag bűdösek, érzelmi analfabéták, hibásak, mocskosak, negyedagyúak, baromarcúak, bunkók, stb.

A Stúdió K és a k2 kiváló társulati összjátékáról tanúságot tevő előadás végkicsengése óhatatlanul is párbeszédbe kerül a *Züfec* telefonos jelenetével, amelyben Sztálin személyesen figyelmezteti Makszudovot (mint a legenda szerint Bulgakovot), hogy a politikát csak annyira vegye komolyan, amennyire lehet. Vagyis, hogy hiába tűnik „semmisségnek”, soha nem szabad róla megfeledkezni. A *Bakfitty*ban Romulus arról beszél a lányának, hogy meg kell tanulni legyőzni a szorongást, hogy helyesen tudjunk cselekedni. Legyőzni a félelmet például a politikától, a hatalomtól, az idegenektől és mindenekelőtt azoktól, akiknek szemében ott lobog a hazaszeretet, a militáns küldetéstudat. Az előadás „tanulsága” szerint: „helyi értékén kell kezelni a hazázást”. Az ugyanis „hogy itt mi lesz”, a múltban, a jelenben és a jövőben is mindannyiunk felelőssége (volt).

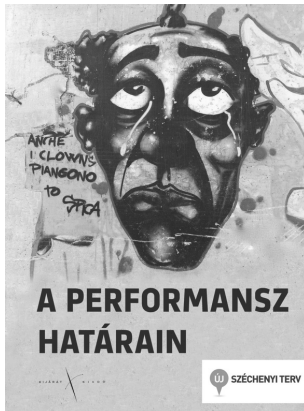
A k2 egy szélsőségek mentén kettéosztott társadalom megosztott szakmai közegében keresi a helyét, a megszólalás módját, formáját. Érdekes meghallani a hangjukat, és odafigyelni rájuk. Helyi értékén kell kezelni a társulat első évadának teljesítményét is. Döntsék el önök, hogy ez mennyire „friss, fiatalos és fasza”.

(Az összkép úgy teljes, hogy méltatásom a k2 *Mielőtt az éj leszáll* és *Apátlanok* produkcióira nem, illetve nyomaiban érvényes, a pécsi JESZ tagjaival készített *Elszakadóban – tudósítás egy Mozgó Világról* című előadást pedig az írás leadásáig nem állt módomban megtekinteni.)

KOVÁCS FLÓRA

Határ? Küszöb?

A PERFORMANSZ HATÁRAIN



Kijarat Kiadó
Budapest, 2014
224 oldal, 2800 Ft

”

A Di Blasio Barbara szerkesztette *A performansz határain* című tanulmánykötetet egyértelműen a sokféleség jellemzi, legyen szó a szövegek egymáshoz viszonyított műfajiságáról, illetve a terminológiai célkitűzésekről. E könyv magában jeleníti meg a határátlépéseket. Kétségtelen, hogy az első, azaz az elméleti blokk ezt leginkább problémaérzékenységében, míg a két következő egység eklektikus létében hordozza.

A határtalanítás, a határátlépés (kiemelten elemzett P. Müller Péter *A /szín/tér meghódítása* szövegében) vagy a köztesség a tárgy többirányú megközelíthetőségéből ered, így magával vonja az interdiszciplináris szemléletet, amelyet az írások hangsúlyoznak is: nyelvtudomány, színháztudomány, kulturális antropológia, irodalomelmélet, filmelmélet, filozófia, szociológia, neveléstudomány területein mozgunk egyszerre. Egyik szerzőnél ennek a szemléletnek mintegy velejárója (kérdéses fordítottságával együtt) egy művészeti terület adott művészetén kívüli felfogásának deklarálása: „[a] színház számunkra nem esztétikai, de egzisztenciálfilozófiai és antropológiai szempontból áll a vizsgálódás középpontjában” (Di Blasio Barbara: *A performansz árnyékában. Találkozások a börtönszínházban*, 175).

A performansz határain témája meghatározásakor abba a nehézségbe ütközik, hogy segédfogalmát, vagyis a *határt* tisztáznia kell. Ehhez nagy arányban Victor Turner átmenetiség elméletét (*A rituális folyamat, A liminalitás és liminoid fogalma a játékban, az áramlatban és a rituáléban. A komparatív szimbológiáról*) is segítségül hívja, ám oly módon, hogy a turneri elgondolásból kiindulva magának a *határnak* a megkérdőjelezését szintén felveti: „a performansz kortárs teoretikusai a határ megszüntethetlenségével szemben a határátlépés fogalma helyett Victor Turnert követően liminalitásról, egyfajta köztességről beszélnek [...] [a] küszöb tehát cselekvési mező, ahol a határátlépés utat nyit az ember testi-lelki átváltozása, transzformációja felé. A performansz a küszöbélmény esztétikai tapasztalataként határozható meg”

(Tarnay László: *Performansz és az újmédia*, 64–65). A *határ* (továbbá annak nyelvileg képzett alakjai) és a *küszöb* fogalmának versengése megy tehát végbe a kötet tanulmányaiban. A fogalmi megragadhatóság, annak kétségei e könyv visszatérő sajátosságai. Ez figyelhető meg a színház, a performansz, a performativitás kérdésköreinek felvetésénél.

A Di Blasio Barbara szerkesztette munka tudományterületek kijelölésének lehetetlen lehetőségével kísérli meg e hármas egymáshoz viszonyítását. A *performance studies* mint a színházstudományt meghaladó és megújító diszciplína tűnik fel, amelynek definiálása párbeszédet eredményez. Az Erika Fischer-Lichte-i meglátásokat alapul vevő közelítésmód jó érzékkel a performativitás színházstudományon kívüliségét hangsúlyozza („A performatív fordulat utáni művészeti alkotásokról beszél [Fischer-Lichte – beszúrás K. F.], nem a színházművészet általános tulajdonságaként tárgyalja a performativitással rendelkező esztétikai aktusokat”, Balassa Zsófia: *A performativitás értelmezési lehetőségei a színház és a narratológia határán*, 121), míg Oroszlán Anikó Philip Auslanderre támaszkodva egy új nézőpont meglétét veti fel („a *performance studies* nem kuhni értelemben vett paradigmaváltás, sokkal inkább a színházstudomány valamiféle új artikulációja”, Oroszlán Anikó: *Az Új Krétakör munkái elméleti kontextusban (kísérlet)*, 138).

A performativitás és a színház egymásra vonatkoztatásában a társadalmi mező óhatatlanul kiemelkedhet: „Lib Taylor úgy érvel, hogy a performativitás tudatos teatralitást (»theatricality«) jelent és a színházi előadás komplex performatív dimenzióval rendelkezik. Taylor továbbá a színházi esemény manipulatív sajátosságára utal, abban a jelentésben, hogy tudatos performativitással képes a társadalmi performativitás, az ismétlődő (identitás-képző) »aktusok« működését aláásni” (Kurdi Mária: *Egy társadalmi performansz szubverzív újrajátszása az ír színpadon J. M. Synge és Marina Carr műveiben*, 201). Ennek köszönhetően tudja Oroszlán Anikó az Új Krétakör munkáit a változásokra sarkallás értelmében – akár az interpretáció aktusának szintjén – a performativitás fogalmával párosítani, illetve ennek hála lépteti játékba Orbán Jolán a *cselekvés* filozófiai, irodalmi, színházi, egyáltalában művészeti jelentését. A *cselekvés* itteni felfogása, továbbá ez az invenciózus tanulmány messze túlmutat e kötetben, ténylegesen megszólítja, párbeszédre hívja az olvasót. Orbán Jolán az Antonin Artaud-i nyelvre összpontosítva a kegyetlenséget és a cselekvést a performativitásban kapcsolja össze: „a cselekvés mint performativitás kegyetlensége” (44.) szerepel ebben az elgondolásban („a szó artaud-i értelmében hozzák létre [Derrida, Deleuze, Guattari, Kristeva, Evelyne Grossman – beszúrás K. F.] a cselekvő filozófia és a cselekvő irodalom- és színházelmélet nyelvét az írás színterén [...] és ennek a válasznak nem csak nyelvfilozófiai, irodalomelméleti, poétikai vagy esztétikai tétje van, hanem etikai és politikai is”, Orbán Jolán: *A performativitás kegyetlensége*, 46). Nem lehet véletlen, hogy mind Orbán Jolán, mind a szintén izgalmas írást jegyző Balassa Zsófia említik Marina Abramovič performanszait, s az sem esetleges, hogy az utóbbi szerző Rosner Krisztina azon véleményét emeli be, amely szerint a színház és a performansz elválasztása nem bír kötelező érvénnyel, és amely szerint lehetőség nyílhatna e kettő kapcsolatának meghatározásakor, egybejátszásakor az eldönthetlenség eseteiben a mezsgye képének kimunkálására (120).

Balassa Zsófia a performativitás hálójába bevonja a színház és a narratológia érintkezését, illetve a performatív elemek feltűnését diagnosztizálja az epikus művekben, nemcsak az epikusokét a drámákban (125.). Erre Kurdi Mária eltérő megközelítésben szintén utal az

identitás alakulásai kapcsán, amely pedig mindegyik tanulmány leírásának tétjeként él, legyen szó népszínművek előadásáról, börtönszínházról vagy a halottól való búcsúzásról.

A *performansz határain*-kötetben a legnagyobb szemléletbeli különbségek a *határ* és a *küszöb* fogalmainak alkalmazásában rejlenek, s talán annak felismerésében, hogy ezek a fogalmak párbeszédben állhatnak. Ettől a sokszínűségtől lesz a kötet elméleti alapozása érdekes olvasmány. E könyvbe egy olyan írás kíváncszna még, amely Judith Butler performativitásról való elképzelését elemezi, hiszen nem egy szöveg közvetetten kitér rá. A kötet mindenképpen hiánypótló abban az értelemben is, hogy távolinak tűnő tudományterületeket szerepeltet egymás mellett.

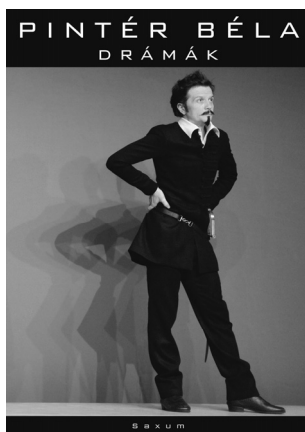


Ivo Dimcsev: *I-On*, 2012, fotó: Révész Róbert

OROSZLÁN ANIKÓ

Pintér és a könyv

PINTÉR BÉLA: DRÁMÁK



Saxum Kiadó
Budapest, 2013
380 oldal, 3950 Ft

”

David Scott Kastan *Shakespeare és a könyv* című kötetében (2001, magyarul 2014) azt a folyamatot elemzi, hogy William Shakespeare hogyan vált irodalmi tényezővé, minden idők legelismertebb és legsikeresebb színpadi szerzőjévé. Megállapítja, hogy nem elsősorban a szerző ambíciója, hanem a könyvnyomtatás intézménye tette maradandóvá és irodalmivá a Shakespeare-darabokat. Ezzel együtt hosszasan elemzi azt a folyamatot, hogy a színház és irodalom viszonyában hogyan válik meghatározó tényezővé a könyv, mint „konzervatív médium”, ami tartóssá teszi a szöveget, és megteremti a megismételhetőség, újrajátszhatóság lehetőségét.¹

A párhuzam Shakespeare és Pintér Béla munkássága között első látásra talán sok szempontból furcsának tűnhet. Mindkettőjük esetében igaz viszont, hogy saját koruk nehezen, vagy egyáltalán nem is tudta őket (irodalmi) íróként kanonizálni. Shakespeare-nek kortársai felróják, hogy színdarabjai indokolatlanul keverik a komikus és tragikus elemeket, túl sok cselekményt zsúfolnak a kétórányi előadásba, változtatják az idősíkokat, és mindez botrányosan ellentmond az arisztotelészi dramaturgia elveinek. Másrészt – ahogy arra Kastan könyve is rámutat – a reneszánsz korban a drámaírók egy része egyáltalán nem foglalkozott színdarabjainak utóéletével. Shakespeare helyzete azért tekinthető kivételesnek, mert kortársai, John Heminge és Henry Condell vették a fáradságot arra, hogy összegyűjtsék, megszerkesszék és kiadassák összes műveit, ami – Ben Jonson előszavával – 1623-ban meg is jelent. Úgy tűnik tehát, hogy Shakespeare irodalmi elismertségében, legitimálásában tényleg nagyobb szerepe van a szerkesztőknek, a nyomdának, mint magának a szerzőnek.

A fentiekkel összefüggésben Pintér Béla 2013-ban megjelent *Drámák* című kötetével kapcsolatban érdemes megvizs-

¹ David Scott Kastan: *Shakespeare és a könyv*. Ford. Kiséry András. Budapest, Gondolat-Infonia, 2014, 30.

gálni, hogy a gyűjtemény milyen módon járul hozzá a színpadon töretlenül sikeres rendező irodalmi elismertségéhez, a szerzői imázs kialakításához. Megnézni azt, hogy az évek során mennyire sikerült megszabadulni attól a – számos színikritika által Pintérre aggatott, és később dramatizált – címkétől, miszerint „Pintér nem tud írni”. A kötet megjelenése előtt jelentek már meg Pintér-darabok nyomtatásban, *A Sütemények Királynője* a 2004–2005-ös, *A Démon gyermekei* pedig a 2007–2008-as *Rivaldában*. Az eddig csak a Pintér-társulat által kipróbált szövegek „önállósodását” az is mutatja, hogy más társulatok is érdeklődnek a Pintér-szövegek iránt, és a *Parasztopera* – ami operaszerűsége okán nem került a kötetbe, bár kétségtelenül az egyik legnagyobb sikerű darab – megrendezésére többen is vállalkoztak, többek között Pécsen, Miskolcon és Szombathelyen. Ezért érdekes kérdés lehet az is, hogy a színdarabok mennyire olvashatók és értelmezhetőek másképp, mint ahogy azt az „eredeti” Pintér-bemutatók teszik, illetve, hogy működtethető-e pusztán irodalmi olvasat a szövegek esetében.

A kötet – amely nyolc drámát tartalmaz a társulat által bemutatott tizennyolc előadásból válogatva – már a címlapján ironikus és önreflexív módon utal Pintér írói státuszára. Talán ilyen módon nem tudatos a választás, de a címlapfotón a hetykén álló Petőfi Sándort látjuk a *Kaisers TV, Ungarn* (2011) című előadásból, akit a darabban konzekvensen a *Toldi* szerzőjével kevernek össze. Ez persze mélyen sérti Petőfi szerzői öntudatát, de büszkeségből és rártartásból lenyeli a tévedést, miközben azzal vigasztalódik, hogy a „téfau” elfoglalása után megteszik a Magyar Nemzeti Éllőképivibránc elnökévé. Pintér szerzői identitásának határozottsága viszont megkérdőjelezhetetlen. Több interjúból kiderül, hogy az előadások (bár némely jelenetek olykor improvizatívnak és spontánnak tűnnek) precízek és szöveghűek, igyekeznek kerülni a pontatlanságokat és a textustól való eltérést. Pintér mint szerző tehát szigorúan uralja a szövegeit, és ez az írott változatból válik igazán egyértelművé.

A szövegek időrendi sorrendet követnek a válogatásban. Az 1999-es *Kórház-Bakonytól* a 2012-ben bemutatott *A 42. hétig* világosan felismerhetőek azok a társadalmi és személyes problémák, amelyek egyes alkotói korszakaiban érdekelték Pintért. A *Kórház-Bakony* az apa halálát, *A Sehova kapuja* (2000) a vallási fanatizmust, *A Sütemények Királynője* (2004) és *A Démon Gyermekei* (2008) különféle családi traumákat, a *Szutyok* (2010) a cigánykérdést, a szegregációt és a szélsőséges politikai gondolkodást, a *Tündöklő Középszer* (2010) a színházi társulati létet, a *Kaisers TV, Ungarn* (2011) a nemzetieskedést, a *A 42. hét* pedig a születést, a gyermekvállalást, és a gyerek-szülő viszonyt állítja középpontba.

A válogatás konkrét szempontjai nem derülnek ugyan ki az Enyedi Éva által írt utószóából, ám szerinte a darabok alapján három fontos írói szakasz különböztethető meg Pintér eddigi pályafutásában. Az első két darab fordulatos, kalandos, másfajta világokat ütköztet, a következő kettő elmélyültebb, komolyabb, személyesebb problémákat állít a középpontba, az utolsó három pedig a korábbiaknál erőteljesebben politikai színezetű szöveg. A *Tündöklő Középszer* Enyedi szerint különálló egység, hiszen ez az egyetlen rímbe írt darab. Témája ráadásul direkt módon reflektál a drámaíráásra és a rendezésre. Pincér Géza idegesen ismételtetett instrukciója Jucihoz a „beszűkül” szóval kapcsolatban ironikus utalás Pintér írói-rendezői precizitására. Ugyanitt Csóki Edit személyében a színikritika kfigurázása is terítékre kerül. Egyébként számos metadramatikus elemet találunk a többi darabban is, a legemlékezetesebb Regős János szerepeltetése a *Szutyokban*, vagy Boci, a sorozatszínész alakja *A 42. hétben*. A vissza-visszatérő társadalmi témák mellett, úgy tűnik, a színház is folytonos reflexió tárgya.

Bár többen rámutatnak, hogy a szövegek kötetben való megjelentetése révén elindulhat a darabok önálló élete, a drámákat olvasva nem tudunk megfelekedezni sem Pintérről, sem a társulatról. Egyrészt azok számára, akik látták az eredeti előadást, az olvasmányélmény óhatatlanul is ehhez kötődik. Az egyes szövegeket ráadásul jellegzetes pillanatokot megörökítő előadásfotók zárják le, úgyhogy az olvasó akaratlanul is az adott színészt képzele a sorok mögé. (Ezt a problémát nyilván megoldja majd az idő, hiszen a következő generációk számára a színházi előadások nem feltétlenül lesznek hozzáférhetőek.) Mindemellett Pintér nagyon ügyel a minél pontosabb élmény rögzítésére: részletesek a drámaírói instrukciók, a helyszínleírások, a zenei betétek és fények milyenségének előírása. Minden sor a szerző elképzelésének a rögzítése, így az előadás-szöveg viszony nagyon sajátos: ami a papíron van, pontosan az kerül a színpadra, és az kerül nyomtatásba is. A dráma jelen esetben közel áll ahhoz, hogy az előadás rögzítése legyen, mindemellett pedig tudjuk, hogy a Pintér-előadások a végletekig szövegűek. Pintérnél tehát problematikussá válik az a színháztudományi axióma, amit Kastan úgy fogalmaz meg: az előadás éppúgy nem egy nyomtatott szöveget elevenít meg, mint ahogy a nyomtatott szöveg sem az előadás szövegét rögzíti. A produkció két egymástól eltérő és egymással nem folytonos módozatáról beszélhetünk inkább.²

Ugyanakkor a szövegek olvasmányosak, a sokféle nyelvi regiszter ütköztetése, a humor, a szatíra, a helyzet- és jellemkomikumok, az időbeli ugrások vizuális adalék nélkül is működnek. Pintér drámai nyelvezetének ereje az ismerősségben rejlik, jórészt a hétköznapi beszédet használja. Az Enyedi Éva által is emlegetett civiliséget³ sokféle intertextuális utalás és hivatkozás szövi át. Pintér majd' minden darabjában valamilyen nagy narratívára támaszkodik, a *Kórház-Bakonyban* a betyártörténetekre, *A Sütemények Királynőjében* a katolikus liturgiára és a rendszerváltás előtti társadalmi kontextusra, *A Démon Gyermekeiben* a japán rítusokra, a *Kaisers TV*-ben a magyar történelemre, a *A 42. hétben* a hazai szülészet-nőgyógyászat intézményesített ideológiájára. Az ezekhez kapcsolódó nyelvi síkok pont úgy keverednek, mint az általuk felidézett világok, és ezek az elegyek szoros szálakkal kötődnek az olvasó jelenéhez. Ezért is tűnik a pintéri színház folyton aktuálisnak. A szövegekben (akárcsak az előadásokban) jól érzékelhető a szépirodalmi és a hétköznapi, az esztétizált és a giccses, a tragikus és a komikus, a szakrális/rituális és profán közötti szándékos ingázás. Az egyébként egymást kizáró minőségek az olvasáskor hol jobban, hol kevésbé jól tudnak egyensúlyba kerülni. *A Sütemények Királynője* és a *Szutyok* helyenkénti balladaszerűsége például remekül vegyül az aktuális (drámai) tematikával. *A Tündöklő Középszer* esetében azonban mintha kevésbé működne pusztán a szöveg; a nyelvben fellelhető groteszkség olvasva néhol zavaróan banális és egyszerű, pedig a gegek és a nyelvi humor az előadás esetén működik.

Ahogy a bevezetőben idézett Kastan írja, „nyelvi struktúraként a szöveg [...] a szerzőjéhez kötődik: egy olyan szerzőhöz, aki azzal, hogy magáénak mondja, hallgatólagosan is a szöveg integritását is állítja, tehát azt, hogy eredeti és hogy teljes egész”.⁴ Pintér, a Szép Ernő- és Artisjus-díjas szerző esetében ezt az integritást immár nemcsak előadásainak, de a velük szoros kapcsolatban lévő drámaszövegeinek is joggal tulajdoníthatjuk.

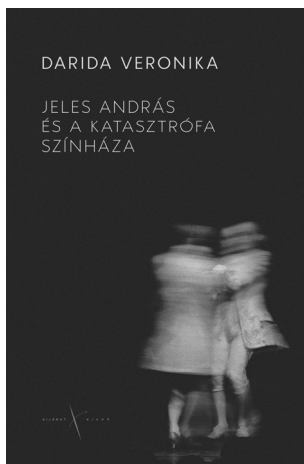
² Kastan 2014, 130.

³ Pintér Béla: *Drámák*. Budapest, Saxum, 2013, 361.

⁴ Kastan 2014, 211.

KÉRCHY VERA

Szervusz, Jeles!

DARIDA VERONIKA:
JELES ANDRÁS ÉS A KATASZTRÓFA SZÍNHÁZAKijárat Kiadó
Budapest, 2014
196 oldal, 2600 Ft

”

„Jeles András és a katasztrófa színháza”, „Antonin Artaud és a kegyetlenség színháza”: hasonló dallamok. Az összecsengés, ahogy a monográfia későbbi részeiből kiderül, sok szempontból megalapozott, az áthallás mégsem lesz túlhangsúlyozott. (A „kegyetlen” és a „katasztrófa” színházak közötti konkrét esztétikai párhuzamok tárgyalására csak a könyv legvégén kerül sor.) A cím keltette asszociáció sokkal inkább az elemző tárgyához való viszonyulását hivatott megvilágítani, azt, hogy a szerző Jeles András színházi világának áttekintésekor nem egyszerűen előadások kronológiai számbavételével és ezek esztétikai elemzésével érzi magát szemközt találva, hanem egy legalább annyira komplex színházfilozófiával is, mint amilyen a híres-hírhedt francia gondolkodó volt. (Erről vall az alcím is: „egy színházi gondolkodás bemutatása”).

Jeles András művészetfilozófiájának holdfénye – Darida Veronika ábrázolásában – körberagyogja, élesebb fénybe helyezi az előadásokat. A monográfiát pedig hitelessé teszi, minthogy az egyes előadások elemzését így nem szubjektív, ötletszerűen beemelt intertextek alakítják (mint ahogy sok esetben a marginális előadás-kritikákat), hanem a Jeles gondolatait mozgó szövegvilág. Darida befészkel magát Jeles fejébe, azokat a szövegeket olvassa, amiket „vizsgálati tárgy”, de mindig kicsit többet (és persze szükségképp kevesebbet). Nem kritikamentes „alállás” ez egy másik szerző gondolatainak, hanem érzékeny ráhangolódás, aminek az eredménye ez a barátságos „operáció”, színháztörténeti „sűrű leírás”.

A Jeles-monográfia rendkívül fontos vállalkozás a hazai színháztudomány területén. Amellett, hogy Jeles színházáról még nem született átfogó tanulmánykötet, csak szétszóródva, cikkekben és könyvfejezetekben találkozhatunk elemzésekkel, mintha lenne valamiféle kimondatlan konszenzus arról, hogy Jeles András a magyar színház- (és film)történet

meghatározó, megkerülhetetlen alakja. (Csak egy példa: Kékesi Kun Árpád a kilencvenes évek magyar színházának posztmodern fordulatát bejelentő, paradigmaváltó pillanatát a *Valahol Oroszországban* előadás bemutatójához köti. [Kékesi Kun Árpád: *A reprezentáció játéka: A kilencvenes évek magyar rendezői színháza*. In: uő: *Tükörképek lázadása. A dráma és színház retorikája az ezredvégen*. József Attila Kör, Kijárat Kiadó, Budapest, 1998. 85–104; 87]) Darida munkája – minthogy élő, még aktív alkotót vizsgál – nyitott végű mű: 40 év művészetének áttekintése után a szerző (a nietzschei-jelesi körkörösség gesztusával) nyitva hagyja szövegét, teret engedve a könyv továbbírásának.

A történeti áttekintés az első, 1975-ös kaposvári rendezéstől a 2013-as *Bakkhánsnők* előadásig ível. *A szabadság első napja* tablószerű beállításai és az 1979-es BBS-hez írt nyílt levél is már arról a színházeszményről beszél, ami a kísérletezésre építve szakít az imitáció hamis világokat teremtő technikájával. Az első Jeles-társulat, a Monteverdi Birkózókör előadásai tovább variálják a formabontás módszereit. A *24 haiku* és a *Drámai események* ugyanannak a gesztusnak két végpontja: az előbbi a színész „légkörét, kisugárzását” felerősítve, az utóbbi a szöveget dekonstruáló elidegenítés révén áll ellen az illúziószínház megteremtődésének. Az anti-sztanyiszlavszkiji metódus kőszínházi korszakának előadásai a *Valahol Oroszországban*, a *Ványa bácsi* és a *Kleist meghal*. Az első darab sajátos módon csukódik össze, hajlik önmagába: a második, kaotikus örületbe hajló rész torz tükröt tart a konvencionálisan színre állított első rész pszichologizáló ábrázolásmódjának. Az utóbbi kettő bábszerű figurái, ironikus élő marionettjei dezantropomorfizálják a színpad máskor világokat teremtő lakóit.

Még a színháztörténeti dokumentáción keresztül is erős nyomot hagy az olvasóban Nizsinszkij tisztán látó örülete (*Szervusz, Tolsztoj!*; *A nap már lement*), *A nevető ember* főszeplőjének képe a fejre húzott befőttes gumival, ami örök mosolygást kényszerít az arcra, *A revizor* hajléktalan színészeinek rögzíthetetlen „zseniális” játéka vagy a *Kedves ismerősök* táncoló csontváz-marionettje. Jóllehet, minden előadás egyedi módon kísérletezik, a különböző esztétikai technikák – a színházi fikciót leleplező gesztusok (pl. a szerzői instrukció színpadra állítása, a dublőr-szereplők alkalmazása), a verbális nyelv szétrombolásának számos verziója (az intonáció nélküli szövegmondás, a dadogó, roncsolt kiejtés és hangképzés), az ellentétek játéka (a szent és a profán, a fenséges komolyzene és az obszcén, napi szleng ütköztetése), a statikus élő képek és a stilizáció használata, a színpadi figura létlehetőségeinek két végpontján elhelyezkedő „testi (verejtékező, bűzlő) jelenlét” (89) és a (látszólag) kifejezéstelen óriás marionett – mind a színházi „komfortzóna” (125) kibillentését célozzák.

Ám, ahogy azt fentebb már jeleztem, a darableírások nem csupán az előadások formanyelvi jellemzéseire korlátozódnak. Darida dokumentációiban az illúziórealizmust dekonstruáló (anti)esztétika szorosán összekapcsolódik egy variációkon átívelő közös filozófiával, a katasztrófa, a káosz élményének vissza-visszatérő üzenetével. Ahogy azt az „Auschwitz után lehetetlen verset írni” adornói gondolat is rögzíti, a végső reprezentációelméleti kérdés, az ábrázolhatatlan ábrázolásának kényszere (belső kanti „sollenje”) összekapcsolja az etikát és az esztétikát.

„A jelesi világ nem érthető meg Auschwitz szempontját (ezt a mindent átható, kozmikus nézőpontot) figyelmen kívül hagyva.” (71) Az alkotói kényszer és termékenység az adornói meglátás továbbgondolásáról tanúskodik: úgy kell alkotni, hogy erre a traumára (mely történet „a katasztrófa alapvető, mindent meghatározó létállapotának” [10] történelmi kihelyeződése) folyamatosan emlékeztetünk. Az ábrázolhatatlan törést, „szakadékot” be kell építenünk

a műalkotás egészébe, hogy minden megjelenni képes forma e körül az enyészpont körül circuláljon cápamódra (életveszélyes színházat teremtve). Az, hogy „a Jeles-előadások tapasztalata szerint »a lét dadog«” nem a posztmodern nyelvi játékoság, a „vidám skizofrénia” állapotának tükröződése, hanem az egyetlen hiteles, „valós megszólalás” formája, mely a soah (s az általános „belső törés” le nem tagadása) miatt „nem akarja elsimítani az emberi beszéd elakadásait, egyenetlenségeit.” (15)

Ezt az előadások fölött húzódó plusz filozófiai réteget szépirodalmi és filozófiai szövegek olvasatai világítják meg. Jeles Sade-ot, Nietzschét, Sesztovot, Ciorant, Caracot, Dosztojevszkij, Kierkegaard-t, Simone Weilt olvasva alakítja ki saját káoszelméletét. (A fő forrás ehhez a *Füzetek és a Büntető század.*) Darida beleássa magát e szövegvilágba, melyek az elemzések állandó vonatkozásai pontjaivá válnak. Az egyes színháztörténeti korszakokat tárgyaló fejezetek elé jellemző módon nem színházi gondolkodótól származó mottó kerül (van azért ilyen is, pl. Grotowski). E tágabb filozófiai gondolkodás szemszögéből nézve a színházi előadás csupán egy lehetséges módja a lét dadogásáról való kényszerű hebegésnek. És valóban, hiszen ott van például Jeles filmes munkássága, mely egyrészt nem férhet bele Darida kötetébe, másrészt viszont nagyon is megjelenik benne, ott kísért Jeles írásos alkotásaival együtt. Hiszen minden mindennel összefügg: *A kis Valentino* égő kukájától kezdve Dosztojevszkij Krisztus-eszméjén és a Jeles-dráma süketnéma prológján keresztül *A mosoly birodalma* lemoshatatlan maszkjaiig.

Hatalmas és finoman szólva nem könnyű anyag képezi tehát a vizsgálat tárgyát. De Darida kellőképpen felvértezten veszi be magát a rengetegbe. Nem fegyverrel, hogy kezelhetővé, lakhatóvá tegye a bozóterdőt, hanem a harcművész másakra hangolódó hajlékonyságával, aki rugalmasan tér ki a halálos tüskék elől, mintegy körülölelve, körbetáncolva a felfedezni kívánt idegen elemeket. Ismeri és működteti az értelmezéshez szükséges legsúlyosabb elméleteket, de nem hagyja ezeket rányomakodni a szövegre, ami így minden töménysége mellett rendkívül könnyed, olvasmányos marad. Az előadástervekről, a rendezés körülményeiről, a pontos színháztörténeti kontextualizálásokról vagy egy újabb kevésbé ismert Jeles-szövegről olvasva az az érzésünk, hogy Darida „mindent tud” Jeles Andrásról. Precíz dokumentáció ötvöződik finom ráhangolódással egy kivételesen kompakt színháztörténetet kirajzolva. E „sűrű leírásnak” köszönhető a szöveg eseményé válása, az igazi találkozás olvasói élménye, hogy azon kapjuk magunkat, hogy a mechanikusan lapozó kezünk mellett a másikkal néha néha beintegetünk a sorok közé: „Szervusz, Jeles!”

*Tolsztoj velem egy időben élt
akik velem egy időben élnek örömmel üdvözölnék
egymást mint akik egy pályaudvaron
találkoznak szervusz te páfrány szervusz
vízimadár pók lilium béka szervusz Tolsztoj*

(Jeles András: *A nap már lement*)



Ivo Dimcsev: Lili Handel, 2005, fotó: Révész Róbert

Ára: 600 Ft

Előfizetőknek: 500 Ft

Kántor Zsolt, Kürti László,
Lanczkor Gábor, Marno János,
Murányi Zita, Somoskői Beáta,
Toroczkay András, Villányi László
versei

Darvasi László, Patak Márta,
Schreiner Dénes
prózája

THEALTER 25

Interjúk Balog Józseffel,
Baráth Ferencsel, Fábrián Zsolttal,
Horváth Csabával,
Martinkovics Katalinnal,
Urbán Andrással

Írások Gergye Krisztiánról,
Halász Péterről, a Hólyagcirkuszról,
Ivo Dimcsevről,
a k2 Színházról, Perovics Zoltánról,
a szentesi drámatagozatról,
a Via Negatíváról

