

Kiadja a Játéktér Egyesület, Kolozsvár  
Publicat de Asociația Spațiu de joc, Cluj-Napoca  
Published by the Association Playing Area, Cluj-Napoca

[www.jatekter.ro](http://www.jatekter.ro)

Játéktér 2016/ősz 5. évfolyam, 3. szám

játék  
tér

2016/ősz  
5. évfolyam, 3. szám



# SZÍNÉSZ ÉS MESTERSÉGE

## TARTALOM

|                          |   |
|--------------------------|---|
| SZERKESZTŐI ELŐSZÓ ..... | 3 |
|--------------------------|---|

### INTERJÚ

|                                                                                                                                        |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Kovács Emőke: Mint gyerekkorban a gyerekszoba<br>(Egy beszélgetés lenyomata Bányai Kelemen Barna színésszel) .....                     | 4  |
| Balázs Nóra: A jó szöveg kitágítja a lelket<br>(Beszélgetés Albert Csillával, a Kolozsvári Állami Magyar Színház színésznőjével) ..... | 10 |

### ESSZÉ, TANULMÁNY

|                                                                                                          |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Hatházi András: Fából vaskarika .....                                                                    | 17 |
| Burák Ádám: „Ez nem rossz. Csak egyszerűen nem igaz.” Jegyzetek Ariane Mnouchkine munkamódszeréhez ..... | 19 |
| Tompai Eszter: Koršunovas és a foci .....                                                                | 23 |
| Kozma Gábor Viktor: „Az előadás akkor veszi kezdetét”. A Suzuki-módszerről .....                         | 25 |
| B. Fülöp Erzsébet: A 3 x 7-es. Légzéstudatosítás a színészmesterségben .....                             | 32 |

### HATÁRÁTLÉPÉSEK

|                                                                                                 |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Declan Donnellan: A színész és a célpont (részlet) .....                                        | 36 |
| Ivo Dobrodovský: „A tánc számomra létszükséglet”<br>(Interjú Jaro Viňarský táncművésszel) ..... | 44 |

### KÖNYVRECENZÍÓ

|                                                                                                                                                    |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Kovács Áron Ádám: Csendnek Aurája<br>(Rosner Krisztina <i>A színészi jelenlét és a csend dramatikus-teátrális játéka</i><br>című könyvéről) .....  | 50 |
| Imecs-Magdó Levente: Actor in Progress<br>(Bács Miklós <i>Propedeutica limbajului teatral nonverbal în arta actorului</i><br>című könyvéről) ..... | 52 |
| Köllő Csongor: Hála a sötétség és a fény szakadéka fölött<br>(Eugenio Barba <i>Hamu és gyémánt országa</i> című könyvéről) .....                   | 55 |

|                                                                                                                             |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Biró Árpád Levente: Megalkuvás nélkül<br>(Szabó József Ódzsa <i>Színház álom-indulattal</i> című életrajzi kötetéről) ..... | 58 |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|

## TALÁLT KÉP

|                                                              |    |
|--------------------------------------------------------------|----|
| Jászai Mari – a Kolozsvári Nemzeti Színház színésznője ..... | 61 |
|--------------------------------------------------------------|----|

## DRÁMA

|                                                          |    |
|----------------------------------------------------------|----|
| Matei Vişniec: A félszárnyú (fordította Patkó Éva) ..... | 62 |
|----------------------------------------------------------|----|

# SZERKESZTŐI ELŐSZÓ

Miben és miből áll a színész munkája? Milyen technikákra, módszerekre épül? A különböző módszerek milyen szemléleteket tükröznek, ami a színházművészeti alkotást, a testfelfogást, a reprezentációt és egyáltalán a színész világban elfoglalt helyét illeti? Megragadható és leírható-e mindez – és hogyan? Tanulható és tanítható – és miként? A módszertani, gyakorlati tudás hogyan viszonyul a színészi munka organikus, komplex természetéhez?

Hogy dolgozik a színész a lábával és a légzéstechnikával? Mi köze a focihoz a színészethez? Milyen lehetőségei vannak a színésznek az önképzésre a kőszínházi-társulati létformában és a projektalapú működésben? Hogyan tartja testileg-lelkileg-szellemileg edzésben magát? Hányféle módszer van és melyik mire képesít? Alkalmazhatók-e a keleti színházi módszerek a magyar színházi kultúrában? Ha kifordulunk a kőszínházból, a következő sarkon az összművészeti és közösségi alkotások várnak ránk? Kiterjed-e a színház a következő sarokig? Egyáltalán, mi különbség van színész és performer között? Hogyan van jelen a színész? A színész csak szerep-megformáló? Hogyan formálja meg a szerepét? Mi a jelentősége ebben a célpontnak? Miben más egy táncos-performer viszonya a testhez és mozgáshoz? A módszertani és elméleti közéletés hogyan lehet termékeny; az esszé, a memoár műfajain keresztül mi mondható el a színész mesterségéről? Ha nem csináljuk, hogyan beszélünk, és persze, beszélhetünk-e róla? A színészi alkotást leíró színháztudományos diskurzusnak mi a létjogosultsága?

A színészről és mesterségéről láthatóan nehéz olyan mondatokat írni, aminek a végén ott a pont. Az erről való gondolkozás nyitott és állandóan megújuló beszélgetést feltételez, függvényeként annak, ahogyan a színház helyzete és ezzel együtt az előadóművész munkája, szerepkörei is változnak. Ebbe a diskurzusba kapcsolódunk be tematikus összeállításunkkal, amely különböző fókuszokat helyez egymás mellé – a módszertantól a színház intézményes szerkezetét érintő kérdésekig –, és amelyek révén az erdélyi színházi kontextus is kirajzolódik.

Szerkesztőségünk a nyomtatott és az online lap eltérő lehetőségeit számba véve kisebb változtatásokkal kísérletezik: olvasóink a print kiadványban eddig rendszeresen elérhető előadás-kritikával ezentúl főként az online felületen találkozhatnak majd – reményeink szerint így jobban kiküszöböljük a bemutatók és megjelenés közti időbeli távolságot.

*A szerkesztőség nevében,  
Varga Anikó*

Kovács Emőke

# MINT GYEREKKORBAN A GYEREKSZOBA

Egy beszélgetés lenyomata Bányai Kelemen Barna színésszel

*A Játéktér a színészmesterség fogalmát járja körül aktuális számában. Számomra eléggé képlékeny ez a téma. Neked mi jut eszedbe első körben erről a fogalomról?*

A középiskolás éveimig kell visszanyúlnom, amikor Tatai Sándor diákszínjátszó csapatába jártam. Az osztálytársaim győztek meg, hogy jelentkezzek, azt mondták, „Barni, te olyan jópofa, vicces fiú vagy, jó dolgod lesz ott”. Ripacsoknak hívtak bennünket, a csapatunk diákszínjátszó fesztiválokat nyert, egyre nagyobb utakat jártunk be, egyre több projektet kezdtünk el. Ott tapasztaltam meg a közösség erejét, a csapatmunka fontosságát, ami szerintem a színészmesterség egyik alappillére, és azóta is az én vesszőparipám.

Aztán az egyetemi évek alatt az izgatott leginkább, hogy a lelki bugyrainkat hogyan mozgatja meg a színház, milyen érzéseket tudok magamból felszínre hozni. Én még nem a bolognai rendszerben tanultam, a négyéves képzésünk jól fel volt osztva az önmegismeréstől a klasszikusok színrevitelén át a külsős színházi munkákig.

*Az egyetemi évek alatt volt olyan gyakorlat a színészmesterség-órákon, amit nagyon szerettél?*

Nekem Sebestyén Aba és Farkas Ibolya voltak az osztályfőnökeim, Ibolyával szöveges gyakorlatokat csináltunk, Abával improvizá-

ciós játékaink voltak. Az osztályunkon belül volt egy híres gyakorlat, a *pados jelenet*, ami frenetikus szórakozással járt, de közben a lehető legkomolyabban vettük. Abból állt, hogy ki kellett találni a pad egy nap történetét, hogy milyen emberek mennek oda, mit csinálnak, mi a viszonyuk egymáshoz, mi történik ott a különböző napszakokban. Aztán a sok improvizációból született egy rögzített játék, amit vizsgán is előadtunk. Nem tudom, a tanároknak tetszett-e, mi imádtuk.

Ha jól emlékszem, az akkori énem – ha lehet így fogalmazni – és a színészmesterség azzal kapcsolódott össze, hogy minél közelebb kerüljek önmagamhoz, ezután kezdett lassan kialakulni, hogy egészben tudjak gondolkodni. Persze hozzá kell tennem, hogy színisnek lenni külön életforma volt, majd-hogynem szakítottunk a külvilággal, és néha túlzásba is vittük, szerintem mindenki átesett a kalapos-sálas korszakon.

*Aztán tanárként visszatértél az egyetemre. Pedagógusként mit kértél a diákjaidtól?*

Nagyon megtisztelő volt, hogy az egyetem bizalmat szavazott nekem, hogy a fiatal generációval megosszam addigi összegyűjtött tapasztalataimat. Ahhoz, hogy taníthassak, be kellett iratkoznom a doktori iskolába, ez számomra óriási feladat volt, és mivel folyamatosan dolgoztam a színházban, így a tanári



létemet lényegében felemésztették a színházi feladataim.

*Az osztályod, ahogy én tudom, bízott benned és nagyon adtak a szavadra.*

Tompa Klárával közösen indítottunk osztályt és folyamatosan konzultáltunk. Mindig azt mondtam a diákjaimnak, hogy a helyes utat nem tudom, minimum abban tudok segíteni, hogy az én véleményem és ízlésem szerint merre ne haladjanak. Akkor volt szerencsés az együtt gondolkodás, amikor rávettem őket az önálló problémamegoldásra, és sikerült elérni, hogy önmagukból szólaljanak meg. De a tanári létem elég nagy kérdőjel az életemben a mai napig.

*Talán nem szabadna szigorúnak lenned magadhoz ebben a kérdésben, hiszen volt olyan évad, hogy nyolc bemutatóban játszottál. Amikor egymást érték a próbák és előadások, hogyan tudtál készülni az új produkcióra?*

Nincs bevett módszerem erre, és rendezőtől is függ. Minden próbafolyamat kezdete előtt igyekszem lenullázni magam, én úgy nevezem, hogy nullapont, amikor befogadó vagyok, nincsenek előre gyártott koncepcióim. Ha úgy mész be egy próbára, hogy csak azt hallod meg, amit akarsz, előre megkreált véleményed vagy koncepciód van az éppen aktuális darabról, vagy rendezőről, akkor nagyon sok értékes információ és impulzus elvész körülötted. A folyamatos figyelésnek vagyok a híve, mind a színpadon, mind a magánéletben. Hiszen ezekből építkezünk, gesztusokat, élethelyzeteket, sorsokat kölcsönzünk az emberektől, majd ezeket kicsit másként megformázva, mondhatnám, kamatostul adjuk vissza. Szóval ezek a mindennapi megfigyelések, tapasztalatok rétegesen elülnek valahol a szürkeállományban, majd a kellő időben felhasználásra kerülnek. Ez is a felkészülés egy fázisa. Meg hát a test- és érzésemlekezet összhangja, amihez elég egy kiváltó impulzus, és máris visszatér minden olyan kapaszkodó, ami az adott előadás tartópilléreit képezte az alkotás folyamatában.

*Engem érdekel néhány konkrét munkafolyamat. Nem tudom, te hogy vagy vele, de számomra meghatározó előadásod a Gianina Cărbunariu rendezte 20/20.*

Amikor Sebestyén Aba megalapította a Yorick Stúdiót és megrendezte a *Stop the tempót*, meghívta Gianinát a bemutatóra, akinek tetszett, megdicsérte a csapatot, nyílt titok volt, hogy szívesen dolgozna velünk, így Aba felkérte rendezni. Akkor még annyira nem ismertük Gianinát, azóta meg már nem. Sajnos a 20/20 volt az egyetlen közös munkánk. A darabválasztás kapcsán a kérdés nagyon hamar megoldódott, Vásárhely fekete márciusát szerettük volna felidézni a hétköznapi emberek történeteiből összerakva. Talán két hétig ötleteltünk, beszélgettünk, ismerkedtünk egymással, rengeteget improvizáltunk, és ha nem a próbateremben voltunk, akkor az utcán embereket kérdeztünk a témával kapcsolatban. Nagyon sok izgalmas emberrel és rengeteg közéleti személyiséggel találkoztunk. Gianina és Boros Kinga elkezdtek helyzeteket, szövegeket írni, egyre terebélyesedett a történet. Be voltunk zsongva, nem féltünk, mi lesz belőle – ma már azt gondolom, hogy kicsit kápirgáltuk a méhkaptárt. Összességében nagyon tanulságos és inspiráló előadást sikerült összehoznunk.

*Mit tanultál ebből a munkafolyamatból?*

Addig nem játszottam más nyelven, itt románul és angolul is kellett beszélnem. Ugyanakkor itt szembesültem először legélesebben azzal a kifejezési eszköztárral, ami nem a beszéd. Ekkor tapasztaltam meg, hogy a kimondott szó nem árul el mindent egy helyzetben. Gianina mondta néha – ez később Radu Afrimnál is így volt –, hogy „nem értelek”. Mondtam, persze, hogy nem értesz, mert nem tudsz magyarázni, erre azt a választ kaptam, hogy nem, ő azt nem érti, mit játszom. Ekkor alakult ki bennem az igény, hogy a kommunikáció többi formáját is elsajátítsam. Megtanítsam a testem is a közlésre.

*Erről eszembe jut, hogy a Bánya-előadás-sokból számomra azok a finom gesztusok a legemlékezetesebbek, amiket felépítettél egy-egy figura esetében.*

Minden egyes előadás fontos az életemben, de ha valamit ki kell emelni, akkor a Bányákat mindenképp. Támpontok a színészi létemben. Nagyon jó emberekkel dolgozhattam együtt, akiknek sokat köszönhetek, zseniális szöveg, nyári munka, nem szorított a határidő, szóval minden szépen klappolt.

A Bányavirág elindult a maga útján, az emberek kíváncsiak lettek rá, telt házak előtt játszottunk, mindenki várta a folytatást. Számomra ismeretlen volt a Bányavakság, Székely Csabától kértem el a szöveget, elolvastam, nagyon tetszett, csak kicsit szomorú voltam, hogy számomra nincs szerep benne, és ki fogok maradni a trilógia második részéből. Valahogy egyik figurát sem éreztem közel magamhoz, a román rendőr eszembe sem jutott, folyamatosan Ciugulitu Csabára gondoltam, meg voltam győződve, hogy a mi kis környezetünkben ő lehet az egyetlen, aki hitelesen eljátszhatja. Még szerencse, hogy Aba ilyen konokul kitartott az elképzelése mellett, így én kaptam a feladatot.

*Mi volt az a tulajdonsága, ami fogást mutatott, hogy el tudj indulni?*

Abban biztos voltam, amire a szöveg is inspirált, hogy a román–magyar kevert nyelvet használnám. A próbák elején puhatolóztam, nem nagyon sűrűtettem el az ötleteim, biztos akartam lenni magamban. Amikor már éreztem, hogy megvan a figura, akkor csiszolódt ki az a furcsa keveréknyelv, aminek a használatára végül zöld utat kaptam. Nyilván a nyelvezetén túl, Csaba egy nagyon komplex szereplőt írt meg, felfedezni, játszani mindig öröm és jutalom. És valahogy így képzeltem el azt a vallató tisztet, aki apámat faggatta annak idején.

Az a próbafolyamat például arra tanított, hogy ne ítélkezzek első olvasatra, látásra, és megtanultam helyet, lehetőséget hagyni a sikernek, illetve kudarcnak.

*Szép és sikeres utat jártatok be a Bányákkal, talán ez indította el, hogy Vásárhelyen többször szembejött velem az a mondat, hogy Barni minden szerepet meg tud oldani.*

Igen? Velem is jött már szembe, és nagyon zavart. Hallottam néha olyanokat, hogy „ha, te leszel a főszereplő, akkor biztos siker”. Nekem eszembe se jutott, hogy az én nevem bármire is garancia. Azt szerettem volna, hogy ugyanúgy, ahogy én készülök, ahogy be akarom fogadni az új munkafolyamatot, majd a néző is előre gyártott koncepciók nélkül üljön be az előadásra, és egy mindig megújuló Barnit lásson a színpadon. Néha a nevem megelőzött.

*A rendezők részéről is éreztél hasonlót?*

Volt néhány furcsa eset. Például Radu Afrim sem akart velem dolgozni, amikor először rendezett Vásárhelyen. Az Ördög próbája castingján csak nézegettük egymást, azt hiszem, egyáltalán nem inspiráltam őt. Aztán eltelt egy év, és teljesen mást hozott A nyugalom.

Volt időszak, amikor kényszeresen szerettem volna mindenben játszani, „büfészinten” került ki egy-egy szereposztás, aztán mégsem enyém lett egyik-másik szerep. Azokat a pillanatokat nagyon fájdalmasan éltem meg, de utólag mindig kiderült, hogy érdemes volt várni a megfelelő alkalomra és mindennek megvan a maga ideje.

*Milyen volt az Ördög próbája castingja után egy évvel újra találkozni Afrimmal? Hogyan tudtad elhelyezni magad az ő extrém és egyedi vízióiban?*

Nem mondhatom azt, hogy teljesen hidden hagyott, hogy nem kerültem be az Ördög próbája előadásba. Volt pár letargikus estém miatt. Persze kíváncsian vártam a bemutatót, nagyon örültem a kollégáimnak. A premier után viszont teljesen nyilvánvalóvá vált számomra, hogy Afrim nagyon jól döntött, amikor kihagyott a produkcióból. Ugyanis teljes

őszinteséggel állíthatom, hogy nem tudom, mivel egészíthettem volna ki a csapatot.

A *nyugalom* olyan szempontból volt más, (az eredeti elképzelésben nem is lettem volna benne, hiszen akkor már elengedtek engem Szombathelyre az Alföldi rendezte *Makrancos Katára*) hogy bár sokat keresgélünk, improvizáltunk, nem volt egy önfeledt játszadozás. A gondviselés szép összhangja volt, hogy minden „olajozottan” ment, néha persze voltak nehéz pillanatai a próbaszakasznak, de hát ennyi szép elismerés, dicséret után ki akar már azokra emlékezni...

*Számodra mi a legfontosabb tanulság a vásárhelyi évekből?*

A csapat. Tulajdonképpen itt tanultam meg, mit is jelent csapatban dolgozni, élni, innen viszem tovább a tapasztalataimat, kudarcaimat, tanulságaimat. Mindig is ez lesz a

meghatározó. Mint gyerekkorban a gyerek-szoba.

Persze, voltak mestereim, akik tanítottak és átadták ezt a csodálatos mesterséget, de ugyanannyira fontosnak tartom a partnereimet is kiemelni és megemlíteni, hiszen minden egyes találkozással, szereppel, közös elmélkedéssel, vitával egymást, ezáltal magunkat ismertük, ismerhettük meg. Ezek mind nagyon fontosak és tanulságosak az életemben, hiszen mindegyiktől tanultam és kaptam valamit. Ilyen szempontból igazi kis mikrotársadalomként működünk mi, színészek színházainkban. Mindenkinek jut szerep. Szerető, Anya, Apa, Testvér, Rivális, Barát, Főnök stb.

*Egy éve Szombathelyen dolgozol. Az első munkád Alföldi Róberttel a Makrancos Kata volt. Milyen volt a te Petruchiód? Mit kért tőled Alföldi?*

Bányai Kelemen Barna





Biztos volt bennem valami téves megelégedési vágy, amikor elkezdtem a munkát Alföldivel. Azt hiszem, ez természetes. Sokszor tovább billentett már életemben a kishitűség. Aztán ezeket a téves elképzeléseket hamar le kellett vetközni, hiszen a színházban nincs helye a hosszas szerénységnek. Munka volt és kökemény. Nagyon erős elképzelése volt Alföldinek a *Makrancos Katáról*, persze a színészi szabadságunk szárnyalhatott a nagyon erős rendezői koncepció keretei között. Alliteráció. Imádom. Nagyon pontos színészi játékot, precíz szövegmondást és erős koncentrációt igényelt ez az előadás. Csodásan alakult és bontakozott ki minden olyan finom kis nüansza, amire talán időm se volt figyelni. Talán ez volt a legizgalmasabb abban a munkában, ahogy több síkon, rétegesen kerültek egymásra a szereplő tulajdonságai, szinte észrevétlenül jelentek meg Alföldi instrukciói a színpadon. Ezt nyilván akkor még magamon nem láttam, de a főiskolás kollégákon annál inkább.

*Elkerülhetetlen a kérdés, hogy tapasztalsz-e valamilyen markáns különbséget az ott-honi színházi nyelv és a magyarországi között?*

A színházi nyelv egyéniségfüggő. Egy előadásnak rengeteg összetevője van, alapvető kérdés, hogy a színészek hogyan tudnak együtt dolgozni, van-e bizalmuk egymás iránt. Ez a rendezővel való viszonyban sincs másként. Ha egyszerűen akarnék fogalmazni, egy közös célunk van: jó előadást összehozni. Ha ezen az ügyön közös nevezőre jutunk, minden esélyünk megvan rá. Arról aztán lehet majd vitatkozni, kinek mi a jó. Találkoztam már olyan rendezővel, aki mindent tudott a készülő előadásáról, csak annyi dolga volt a színésznek, hogy pontosan követi az instrukciót. Olyan rendezővel is dolgoztam, aki nem tudta, mit akar látni, egy érzés vezérelte a darab megrendezésére, sőt olyan is volt, aki Skype-on kérte a tanácsokat, vélhetőleg a feleségétől.

*A test tudástára szempontjából látsz-e különbséget magyar és román színész között? Mindig mondják, hogy a magyar színész agygyal dolgozik.*

Például a 20/20-ban mi, a magyar színészek nagyon meg akartunk érteni mindent, a román kollégák meg fejest ugrottak a megadott szituációba. Sokszor nem tudom eldönteni, hogy a sok agyalás lustaság-e vagy a megértést segíti. Gianina például mindig azt mondta, hogy ne kérdezd, csináld.

*Mi van akkor, amikor nem értesz egyet a rendezővel? Hogy oldod meg az ilyen helyzetet?*

Nagyon extrém feladatnak kell lennie, amit én nem próbálok ki. Ha egy jelenet nem komfortos, nem segíti a partneremmel közös munkát, a rendező mégis ragaszkodik hozzá, akkor próbálok megoldásokat kitalálni az általa felépített konstrukción belül. Vannak olyan üresjáratok, amikor sajnos a rendező nem mondja meg, miért kell A-ból B-be mennem, de ilyenkor is motivációt kell találnom, hogy ne pótcselekvés legyen, ne egy illusztráció. Magamnak megmagyarázom, hogy miért történik, és továbbviszem az előadásban. Ha egy jeleneten belül csak annyi a dolgom, hogy a tér egy adott szegletét kitöltsem, és egy cigis dobozt kell odébb tennem háromszor, akkor az előadás végén mondjuk elszívok egy cigarettát, amivel azt sugallom, hogy egész végig arra vágytam. Azok kedves munkák számomra, ahol nem végrehajtok, hanem kreatívan hozzájárulok az alkotás folyamatához. Bármilyen kicsi feladat is legyen az.

*Ha már az apró feladatokról tartunk, mi szokott inspirálni a szövegen túl?*

A partnerek. Nagyon szeretem az improvizációs gyakorlatokat, mert váratlan helyzetekből jó ötletek születnek. Az improvizálás aranyszabálya, hogy soha nem szabad blokkolni, a partner által felajánlott játékszabályt vagy helyzetet tovább kell fejleszteni. Tíz év távlatából azok voltak a legnehezebb gyakorlatok a főiskolán, amikor a partnerem szemébe kellett nézni: közben nem csinálsz semmit, csak várod, mi fog történni. Ketten vagytok, valamit üzen a szeme, arra reagálni kell. Ja, és még ez a mágikus egyszeri és megismételhetetlen jelenség.

*Emlékszem, a 2013-as gyergyószentmiklósi Nemzetiségi Színházi Kollokviumon egymás után játszottátok a két Bányát. Hihetetlen volt, hogy Mihály figurájából még egy apró mozdulatot sem lehetett felfedezni Florinban. Ezt hogy csináltad?*

Régi vágyam volt, hogy egy nap eljátsszuk mindkettőt. Napokkal előtte be voltam zsongva. Nemcsak praktikusan készültem, hanem a tudatommal is, hiszen nagy kihívás volt. Emlékszem, mindent megterveztem, tudtam, mennyi időt vesz igénybe az átállás, bevásároltam arra az előadásra egy biztos borotvát, amivel a rendelkezésemre álló rövid szünet alatt biztonságosan meg tudok borotválkozni. Hihetetlen élmény volt azt a rengeteg energiát egy pontban sűrűsíteni.

*A kellékhazsnálatot a szövegtanuláshoz kötöd?*

Helyzetekhez kötöm, akárcsak a reakciókat. Emlékszem, Nagy Dorottyaival volt egy ilyen egyik *Bányavirág* előadásban. Annyira szépen játszott aznap este, vagy az én lelkem volt más, nem tudom, de elveszttem a tekintetben a szalonnázós jelenet után. A kollégák azt hitték, elfelejtettem a szöveget, Dorottya meg elnézést kért, hogy picit vastagabbra vágta a szalonnát, mint szokta, és talán ez zavarhatott meg.

*A nyugalomban például annyi kellékem volt, hogy logisztikázni kellett, mi hova kerül, ha kelléket kötöttem volna szöveghez, nagy bajban lettem volna.*

*Mennyire tudatos a testhasználatod?*

Vannak ösztönös dolgaim, de inkább tudatosság kérdése. Volt egy időszak, amikor folyamatosan részeg embereket kellett játszanom. A *Bányákban* kitaláltam egy gesztusrendszert, izgatott, hogyan lehet a szereplők piálásait folyamatában megmutatni. Ezután nem tudtam, hogyan lehetek annyiféle részeg – majd rájöttem, ahányféle ember, annyiféle részegség van, csak meg kell találni a figura személyiségének nüanszeit.

*Tudod/szoktad magad kívülről figyelni?*

Amikor még bizonytalan vagyok, és még nem enyém a helyzet, akkor igen. Akármekkora szerepem van, nem tudok előadás közben nyugodtan ülni a büfében, akkor is elfáradok, ha két mondatom van összesen, mert követem az előadást, végignézem a kollégákat. Legutóbb Szombathelyen, *A falurossza* alatt kaptam azon magam, hogy a kulisszákból teljesen belefeledkezve nézem az előadást, azóta rituálészerűen benn maradok és csak nézem a partnereimet.

*Hogy érzed magad Szombathelyen?*

Jól, leszámítva az első napomat, amikor úgy éreztem magam, mint annak idején először az óvodában. Úgy érzem, szépen, gördülékenyen megy a csapatba való beilleszkedés. Fiatalt, jó csapatba érkeztem, nagyon sok, szép, izgalmas feladat vár rám ebben az évadban. Én meg állok elébe.

Balázs Nóra

# A JÓ SZÖVEG KITÁGÍTJA A LELKET

**Beszélgetés Albert Csillával, a Kolozsvári Állami Magyar Színház színésznőjével**

*2003-ban végeztél Kolozsváron a színművészeti szakon. Mi volt számodra ennek az időszaknak a legpozitívabb és mi a legnegatívabb tanulsága?*

Minden évnek megvolt a saját örülete. Mint minden lelkes főiskolásnak, nekem is volt egy erős elképzelésem arról, hogy milyen a színi. Aztán első év végére rájöttem, hogy nem olyan. Másodéven volt egy időszak, amikor úgy éreztem, abbahagyom, mert nem nekem való. Amikor az ember vergődik, keresi a hangját, önmagát, akkor megfogalmazódik ez a mondat, de aztán úgysem mész el, beállsz ügyesen a járomba és csinálod. Harmadév végére már nagyon szerettem, megéreztem az ízt. Negyedéven meg jött a probléma, hogy vajon le tudok-e szerződni.

A tematikusan felépített kurzusokat nagyon szerettem. Harmadéven kezdtünk maszkokkal foglalkozni, utána abból írtam az államvizsgámat is. Ez a kurzus szépen alakította a testemhez való viszonyomat, a hangomat is megtaláltam bizonyos helyzetekben, aminek nagyon örültem. Mai napig is kapaszkodom az akkor tanultakba.

Első éven még Boér Ferenc tanított, érdekes volt megfigyelni, hogyan reagálok az általa képviselt szigorra. Utána Dimény Áron kezdett tanítani, vele teljesen más volt. Sokat olvastunk, például Hamvást, és sok idő telt el azzal, hogy csak beszélgettünk.

*Kiktől tanultál a legtöbbet? Voltak-e a mestereid?*

Árontól nagyon sokat tanultam. Őt majd akkor fogom mesteremnek nevezni, amikor már rég letettem a pályát, csak visszagondolok az életemre, és jól lemesterezem. De addig még együtt kell dolgoznunk, nem merem a hiúságát ennyire megkenni, de meghatározó volt számomra az, ahogyan ő gondolkodott a színházról.

*Milyennek látod a jelenlegi erdélyi színészképzést?*

Nem igazán látok bele. Más világ van, más generációk, másképp kell tanítani. Nem tudom, mennyire tudnak flexibilisek lenni azok a tanárok, akik már húsz éve tanítanak. Butaság lenne azt gondolni, hogy amikor én kikerültem a főiskoláról, ügyesebb voltam, többet tudtam, alázatosabb voltam, vagy bármi ilyesmi. Mindenki egyformán csetlik-botlik a pályája kezdetén. És bizony éveken keresztül csak a lelkesedés visz előre, nem a nagy tudás.

*Az egyetem elvégzése után azonnal a kolozsvári színházhoz kerültél, ahol eleinte néhány évadon keresztül csak kisebb szerepeket kaptál. Milyen volt számodra ez az időszak?*

Ekkor voltam például kisegér... Az olyan jó volt. Az történt, hogy elvégeztem a főisko-

lát és megkaptam a nagybetűs Szerepet. És akkorát buktam vele, amekkorát illik. Én legalábbis így éreztem. A *Jacques, vagy a behódolás*ban Roberte szerepéről van szó. Nagyon szerettem, de túl zöldfülű voltam hozzá. Ennek a bukásnak meglett a következménye. Volt olyan évad, amikor csak felolvasószínházban játszottam, vagy csak nagyon kicsi szerepeket kaptam.

Nagyon rosszul éltem meg ezt az időszakot. Ahányszor kitétték a szereposztást, ott volt a gyomromban az a félelem, amikor tudod, hogy nem leszel benne, de reménykedsz, hogy hátha mégis. Éreztem, hogy ez így nem jó, és dolgozott bennem valami energia, amit nem tudtam máshol kiengedni. Kitárhíthattam nyolcszor a házat, úgyse az jött ki.

Ekkor történt, hogy Visky András felhívott, hogy olvassam fel neki a *Megöltem az anyámat* című darabját. Ő akkor még írta a darabot, és vissza akarta hallgatni. Teljesen hátba vágott az a szöveg, azonnal mondtam, hogy szeretném megcsinálni. Láttam rajta, hogy persze, szeretné, de ez nem így megy. Nem azért, mintha nem adná áldását erre a munkára, de nem így működtek a dolgok.

Igen ám, csak engem nem hagyott nyugodni a szöveg. Volt olyan, hogy éjjel ültem s jöttek a gondolatok, hogy hogyan kellene egy-egy jelenetet megcsinálni – ezeket leírtam, lerajzoltam. Nyilván nem volt olyan sok minden a lefoglalva az agyam. Áronnal el is kezdtünk beszélgetni a szövegről, de csak úgy, hogy ebből nem lesz előadás, legfeljebb majd felvassuk valahol. És egyszer csak azon kaptam magam, hogy már megcsináltattam az asztalt édesapámmal, ami az előadásba kellett. Amikor már ennyire el akarta mondani magát a szöveg rajtam keresztül, nem volt visszaút. Fel kellett vállalni, hogy nem lehet megbújni a rendező mögé. Szembe kellett néznem azzal, hogy mostantól én vagyok a felelős a munkáért.

*Volt-e még ilyen érzésed más szövegeken? Mitől, hogyan jönnek létre benned ezek a találkozások?*

Volt még ilyen szerepem. Például az *Alkoholisták*ban nagyon szabadnak éreztem magam – az is András-szöveg, úgy látszik, én jól rezonálok ezekre a szövegekre. Azt éreztem, hogy jól telik a szereplővel az időm. Vagy a *Verespatak*ban volt egy nagyon egyszerű kicsi monológom. Románul kellett mondani pedig, nagyon féltem tőle, nem is értettem, hogy miért adják ide nekem, akkor még elég rosszul beszéltem románul. Egyszer csak eljön az a pillanat, amikor már rég széttépnéd és otthagynád a szöveget – és utána megérezed, ahogy a hideg átfut tőle a hátadon. Azt az érzést kell gyorsan kihasználni, azon kell elindulni.

*Az említett Megöltem az anyámat című Visky András-drámát 2011-ben mutattátok be. Ezt az előadást te rendezted és játszottad, külső szem nélkül, csak a saját elképzeléseidre hagyatkozva dolgoztál. Mit tanultál ebből a munkafolyamatból?*

Nem voltam egészen egyedül. Dimény Áron egyrészt azért került be a folyamatba, mert kellett még egy szereplő, másrészt meg rá mertem bízni ezt a titkomat. Tudtam, hogy nem lesajnálóan fog reagálni, hanem megérti a vágyakozásomat az előadás iránt. Eleinte úgy dolgoztunk, hogy ő csak kint ült, nem jött be a jelenetekbe. Elég nehéz is volt neki később bekerülnie.

A tanulság pedig az volt, hogy megéri. Megéri az összes várakozás, amikor egyedül ülök a büfében és arra várok, hogy Áronnak vajon lesz-e ideje jönni, megéri ülni a szöveggel napokon keresztül s gondolkodni, hogy mit lehetne kitalálni hozzá. Két évbe telt, amíg meglett, de minden része megérte. Ilyen még egy nem lesz. Pedig úgy tettem le, hogy majd jön a következő, de nem jön. Soha nem fogok már Ludason úgy átmenni, hogy ne mondjam el, hogy *nem szeretem Ludast, Csipesz is utálja* – egyetlen ilyen szerelem van az életben.

*Tervezel folytatást?*

Van egy következő projektem, de abban akkor lennék szabad, ha az érzést, a jelene-

tek megtalálásának a módját nem mérném a *Megöltem*hez.

Ismét András hívott fel, hogy felolvasnám-e az egyik darabját, a *Pornót* Budapesten. Természetesen elvállaltam, ez is nagyon jó darab, András nagyon jó női szerepeket tud írni. Kitaláltuk, hogy mi lenne, ha nemcsak felolvasás lenne, hanem lenne egy nagybőgő is a térben, és Attila (Antal Attila, nagybőgős, a Kolozsvári Magyar Opera tagja – szerk. megj.) írna összekötő zenét a jelenetekhez. Nagyon jól sikerült a zene, szépen működik a szöveggel együtt. Lett belőle egy kész előadás, egy kincs, amit megéri kicsit még csiszolgatni. Most ezen dolgozunk, a bemutató októberben lesz Szatmáron.

*Én először 2007-ben a Ványa bácsiban figyeltem fel rád, ezt követte a Suttogások és sikolyok, és a Megöltem az anyámat, majd 2014-ben az UNITER-jelölés a Viktor, avagy a gyermekuralomért. Hogyan élted meg ezt a – teljesen megérdemelt – reflektorfénybe kerülést?*

Szerban volt az első olyan rendező, olyan nagy-nagy név, aki észrevett. Nem osztott rám nagy szerepet, de ugyanabban az évben, amikor a Dadát kaptam a *Ványában*, elvitt New Yorkba és csináltunk egy előadást úgy, hogy egyedül én voltam ott a társulatból. Elhívott egy workshopra is, Bukarestben játszottam nála, utána asszisztense voltam egy másik workshopon – egyszóval felfigyelt rám. Ez nem egy romantikus pozitív élmény volt, elég rendesen „használt”. Kegyetlenül a szemembe mondta: figyelj ide, veled az a probléma, hogy nem vagy elég erős. Nem simogatta a hátamat, hanem jól hátba vert. És semmi perc alatt lehülyézett a másik előtt. Nem lelkizett amiatt, mert ő ismer, és mondjuk háromszor dolgoztam vele, s ezért kedves lesz – ilyen nála nincs. De ez a megelőlegezett bizalom nekem szárnyakat adott. Ő meglátott valamit a szürke kisegérben, amitől utána már én is azt gondoltam, nincs lehetetlen.

*Mit tanultál tőle? Hogyan vezeti a színészt Szerban?*

A magyar színházi gondolkodásban ott az állandó miért. Folyton meg akarjuk érteni a dolgokat. Szerban ezt nagyon szépen ki tudja irtani az emberből: ne akard megérteni, csak csináld. Ha azt mondják, hogy rakd át az asztalt oda, akkor rakd át. És higgy abban, hogy a tested majd visszaadja a megfelelő érzést. Fordítva dolgozik, mint ahogy mi megszoktuk.

Tőle tanultam azt is, hogy ezer dolgot ki kell próbálni. Azzal együtt, hogy tudod, le fognak szidni, mert nem jó. Mégis csináld, mert színészként azalatt a négy, vagy akárhány óra próba alatt csak ennyi a dolgod. Ne agyalj, ne filozofálj, ne döglődj, lázadj, ne zsummogj – azt az időt munkára kell használni. Ő is így dolgozik, nem megy a végére, nem eszik, nem csinál semmi mást próba közben. És ugyan-ezt elvárja a színészektől is.

*A Ványa bácsiban 2007-ben eredetileg Szonyára castingoltál, mégis Marina, a dada szerepét kaptad meg. Néhány év múlva, 2014-ben Pethő Anikót helyettesítve eljátszhattad Szonyát is. Mesélj erről az útról!*

Az előadás nyolc évéből hetet voltam Dada, egyet Szonya. Most meg reménykedem, hogy mindkettőt vihetem tovább. Nagyon szép pillanat volt, amikor rádöbentem arra, hogy ha Szonya megöregszik, ő is Dada lesz. Onnan kezdve megváltozott a hozzáállásom a Dadához. A színházban ez is egy csoda: lejátszod ma a *Ványát*, és a holnapi előadásban már benne lesz a mai tapasztalatod is, az, amit megtaláltál, vagy éppen elvesztettél. Mindig egy kicsit nő benned a szerep. Nem tudom, hogy ebből a néző mennyit lát. De nem hiába mondják, hogy a tizedik előadásra érik meg egy bemutató.

*Mivel a legnehezebb megküzdenie egy színésznek?*

Az előről kezdés az igazán nehéz. Amikor leteszel egy bemutatót, amiről érzed, hogy jól sikerült, valami történt, visszajelzések is jöttek, s rá egy-két hétre már kezdesz egy újat. Azt hinnéd, hogy valahonnan kezded, közben nem, ugyanúgy a semmiből indulsz. A folya-



matos visszaállás a startvonalhoz megviseli a testet-lelket. Ha nem állsz vissza ugyanolyan lelkesedéssel, magaddal tolsz ki. De nem mindig sikerül, akkor meg lelkiismeret-furdalásod van, hogy igen, mert te már előítéletekkel jöttél...

Mindig úgy kerülsz bele egy előadásba, mint egy gyerek. Mindig az a legfontosabb, amin éppen dolgozol. Ezzel a hozzáállással, tisztasággal lehet csinálni. Persze aztán utólag néha kiderül, hogy na, ez is hiába volt. Van, ami nem tapad meg benned, vagy egyszer csak már nem emlékszel rá.

Emellett nehéz nem elveszíteni a hitet, amikor nem dolgozol. Ezek az időszakok nagyon próbára teszik a lelkemet. Azon dolgozom, hogyan ne adjak egyből teret a bizonytalanságaimnak. A kérdések egyfolytában kopogtatnak, ami „de”-vel kezdődik, az sosem jó.

*A Julius Caesar volt a Gianni Schicchi és a Viktor, avagy a gyermekuralom után a harmadik munkád Silviu Purcăretevel. Három tel-*

*jesen különböző műfajú előadásról beszélünk – milyen volt vele találkozni ezekben a munkafolyamatokban?*

A három közül a *Schicchi* meg a *Viktor* állt a legtávolabb egymástól. Amikor a *Schicchit* próbáltuk, nagyon messze voltunk a rendezőtől, volt közöttünk egy zenekar is. Nem éreztem a közelségét. Utána jött a *Viktor*, amikor viszont nagyon közel kerültünk egymáshoz, fizikailag is, mert a stúdiótérben össze voltunk zárva, ráadásul a szöveggel is meg kellett harcolni. A *Schicchinél* már tudtuk a dalokat, csak fel kellett tenni az egészet a színpadra. A *Viktornál* fordítottunk minden szót románra, Purcărete nézte közben a franciát is – nagyon kemény filológiai megmérettetés volt. Valakinek nemrég odaadtam a Viktor-példányomat, belenéztem, rengeteg szöveget összevagtunk, átkomponáltuk meg vissza, párbeszéd-ből monológ lett...

Nyilván, ő ugyanaz az ember volt, csak így jobban lehetett látni, hogy hogyan gondolko-

Albert Csilla. Fotó: Biró István



dik, hogyan keres. A *Schicchi*-ben nem éreztem ezt a keresést, ott inkább csak képeket rakott fel, magabiztosabb volt. A *Viktor*-ban láttam, ő is ugyanúgy kínlódik, mint mi, és ebben az esetlenségében nagyon megszerettem.

A *Julius Caesar* már megint nagyszínpad volt, újra egy teljesen más műfaj. Itt Purcärete mintha próbált volna minél távolabb kerülni attól, amit éppen csinált. Ő igazi képzőművész, csak az anyag, amit használ, nem fa, vagy festék, hanem a színész. A színészekből épít, ahhoz meg a nagyszínpadon el kell távolodni. Az elején az első sorban ült, aztán egyre hátrébb került. Néha felbotorkált a lépcsőn, leült, hogy kicsit átbeszéljük a jelenetet, de utána megint lement.

*Színészként hogyan találtad meg a helyed ebben a nagy egészben? Mibe tudsz ilyenkor kapaszkodni?*

Purcärete néha pontosan megmondja, mit csinálj, máskor meg csak úgy elejt egy-egy mondatot, amit nem értesz, csak kapkodsz levegő után, hogy vajon ezzel mit akart mondani. Aztán valamibe belekezdesz. Ő figyel mindenkire, nem lehet elsiklani, még ha leg hátul állsz is, pontosan tudja, mit csinál. Nagyon biztonságos kocsis. Befogja a színészeket és figyeli, hogy melyik mennyire húz. Azt szeretem benne, hogy meghagyja a szabadságot is. Egy ugródeszkát ad a kezédbe, de azt neked kell felszerelned, ahogy neked jó, fürdőruhát is vegyél, aztán ő majd megmondja, mikor ugorj. Nem udvariaskodik, ha azt mondja, nem jó, hozod a következő ötletet. Nála nem működik az a módszer, hogy királykisasszonyka módon várod, hogy a rendező megmondja, mit kell tenned. Az a jó, ha mérsz, akarsz és teszel azért, hogy az utad ki legyen köveze. Ne nyugodj bele, hogy csak ennyi.

A pályámról azok a rossz élményeim, amikor belenyugodtam. Amikor azt mondtam, hogy ha a rendező ennyit akar, akkor ennyi lesz. Hiába akarom meggyőzni a rendezőt, ha nem beszélünk egy nyelvet. Rossz, ha a rendező nem segít az irányban, csak levágja az új ötleteidet.

*Hogyan készülsz egy szerepre?*

Próbálok semmilyen körülmények között nem elveszíteni a játékkedvemet. Nagyon sokat segít, ha érzem, hogy a helyén van a testem meg a hangom. Ezért gyakran járok énekórákra. Nem azért, mert operákat akarnék énekelni, hanem tudatosan kondiban tartom a hangszálaimat.

Amikor már tudok egy konkrét szerepre készülni, a lehető legtárgyilagosabban, leghidegebben megtanulom a szöveget. Szoktam bejárni csak úgy magamra és kipróbálok százféleképpen, kísérletező módon, ami éppen eszembe jut. Szeretek magamban is dolgozni, nem csak a kollégákkal.

Vannak olyan szerepek, amelyeknek mindig úgy megőrülök, ha újra játszhatom, egyfajta menekülésként élem meg őket. Ilyen volt az *Óz, a nagy varázslóból* Dorka. Minden alkalommal hálás voltam azért, hogy őt játszhattam. Vagy ilyen a *Fejtől s lábtól* felolvasás is, bármilyen kis dolognak tűnik. Vagy a *Viktor*-ból Eszter, igazi ünnep, amikor van, alig várom már, hogy jöjjön. Ezekből a szerepekből tudok valami tisztító energiát csapolni, jó érzés találkozni velük.

*Nemrég olvastam egy színésznővel készült interjúban, hogy szerinte a színészi pálya legnagyobb veszélye a perspektíva hiánya. Az, hogy egy jól sikerült előadás még nem biztosíték a következő szerepre. Te nagyon sűrű évadokon vagy túl, fontos szerepekkel és sok beugrással. Hogy érzed, mi következik most?*

Most megint kicsit stagnálok. Ha elfogadjuk, hogy korábban felfutottam a lépcsőn, akkor most épp az emeletek között vagyok. Lehet, hogy kell ez. Nyilván arra vágnék, hogy felfuthassak egyből a tizedikig. Nem is olyan régen, úgy egy évvel ezelőtt elkezdtem gondolkodni, hogy a pályán belül kellene kicsit változtatnom. El kellene menni nyugatabbra tanulni még, akár rendezést is, vagy bármilyen mást, ami nem színészet.

De aztán rájöttem, az a problémám, hogy ebben a rendszerben, amiben dolgozunk és élünk, a szerepek nagyon le vannak osztva.

Van színész és van rendező – én valami mást keresek. Ha van egy következő emelet, akkor az az összművészet legyen. Ahol színészként lehet rendezni, vagy úgy csinálni előadást, hogy nem az alkalmazott színész státusban vagyok. Kicsit többre vágyom, ez az igazság.

*Dolgoztál devised theatre módszerrel készült független színházi előadásokban (a Sinkó Ferenc által 2011-ben az Ecsetgyárban rendezett Dívák), a kolozsvári színházban pedig a szintén Sinkó Ferenc rendezte #hattyúdalban, amely közösségi alkotásként készült. Hol látod ma a terét az ilyen típusú munkáknak?*

Nagyon őszintén, még nem látok erre teret. De körülbelül annyira lehet tőlem, mint az utcasarok, közvetlenül a sarok mögött van, csak még nem látszik. Ha engem keresnek meg ilyen projektekkel, biztosan ugrok, mert azt érzem, erre fele kell nyitni. Magunkat arra kapacitálnám, hogy vonatkoztassunk el a nyelvtől. Ne számítson, hogy a román színész csak románul, a magyar színész csak magyarul tud. Súroljuk meg egy kicsit ezeket a határokat. Sokszor be vagyunk záródva. Keresgélésben a román színházi közeg mintha kicsit előbbre tartana nálunk. Lehet, hogy ennek a fajta színháznak nincs még akkora közönsége, vagy szakmai szempontból sincs akkora kíváncsiság iránta, de alkotói ingereket ez a közösségi színház tud nyújtani.

Állandóan pörögsz, egy évadban négy-öt új előadásban játszol, emellett felolvasószínházat, gyűjtést szervezel, közösségi projekteken veszel részt – mit teszel, ha veszítesz a lendületből?

Még soha nem fáradtam el annyira, hogy ez kiderüljön. Csak azt tudom, hogy ha nincs meg bennem ez az energia, akkor egyáltalán nem vagyok jól. Kell a pörgés, meg kell keresnem azokat a járatokat, ahol lehet szaladgálni, erre szükségem van, olyan fontos, mint az, hogy egyek. Ha lelassulok, akkor lelassul az agyam, a testem, akkor már nem én vagyok. Nagy szükségem van arra, hogy szükség legyen rám.

*Mi az, amit – színházban vagy azon kívül – még mindenképpen szívesen kipróbálnál?*

Az Urbán András-féle színház megpiszkálta a fantáziámat és eddig nagyon keveset tapasztaltam belőle. Egy előadás erejéig (*Ivanovék karácsonya* – szerk. megj.) ismerkedtem vele, tetszett is. De kíváncsi lennék, hogy egy olyan előadásban, ahol nem drámai szöveget állít színpadra, hanem a színészei életéből dolgozik, mennyire tudnám megnyitni a lelkemet. A vallás nála például mindig nagy kérdés, én meg elég vallásos ember vagyok.

Ugyanakkor vonz a zene, pedig mindig botfűlűnek és fals hangúnak tartottam magam. De ez sem hagy nyugodni – talán van bennem olyan hang is, ami még nem jött ki. Érdekelne, hogy ki tudnám-e nyitni ezt a szelencét.

Meg nem hagy nyugodni az sem, ami elindult bennem az Én is szeretnék játszani

*Albert Csilla a Megöltem az anyámat c. előadásban, Csípeszként. Fotó: Biró István*



közösségi projekt kapcsán (az Életfa Családsegítő Egyesület által kezdeményezett programsorozat fogyatékkal élők számára szervezett integrált játszóházat Kolozsváron, Albert Csilla a program nagykövete – szerk. megj.). Jó lenne fogyatékkal élőkkel együtt játszani színpadon. Vagy célirányosan nekik játszani egy előadást.

Nagyon szeretnék megtanulni jelelni is. Meg kitalálnék valami árnyjátékos dolgot a gyerekeknek. Meg meseolvasást – hihetetlen, milyen ereje van a felolvasásnak. Nem a színpadi szövegek felolvasásának, mert azt el kell játszani, a verset meg el kell mondani, mert úgy van jól, de a próza nagyon jól tud működni felolvasva. Ha belegondolsz, száz évvel ezelőtt ez egy normális szórakozási mód volt, a család leült otthon, és valaki felolvasott. Nem találok a jó fogalmat erre, de nagyon nem szeretem a felolvasószínház kifejezést.

A szövegpszéldítés nagyon hosszú lefolyású, komplex folyamat. Ezért nem tudok ezekkel a próbaidőszakokkal egyetérteni, amikor négy hét alatt csinálunk egy előadást. Az egy dolog, hogy a szöveg a füleden bement, a fejedben egyet fordult, s a szádon kijött, de amíg nem hagy benned nyomot, addig nincs kész. Sokszor az az istene neki, hogy megtanulod a szöveget s utána egy kicsit félreteszed. Ha jó a szöveg, a kellő pillanatban ugyanúgy visszajön, és jobb teret épít ki magának a lelkedben, kitágítja azt. Akkor fog igazán megszületni. De ahhoz idő kell.

Főiskolán is tanítanám ezt, hogy hogyan lehet egy szöveget jól megszéldíteni. A szakma irányából van egyfajta lenézés a felolvasás iránt, de ezt gyakorolva jól fejlődhet egy diák. Közelebb kerülhet a szöveghez, megkeresheti a hangját, ami éppen ahhoz a szöveghez kell. Mert te sok esetben a hangod vagy. Hányszor elárulja a hang, hogy valaki nincs a helyén a színpadon. Teljesen elmélyül a hangja, vagy felcsúszik – rögtön lehet hallani, hogy valami nincs rendben, és ez nem beszédtechnikai hiba. Ki vagy te, amikor a szöveget mondod, melyik dobozka nyílik éppen akkor ki benned? A lélek és a hang nagyon egy helyről jön. Még ha az egyiknek van is izma és a másiknak nincsen.

Hatházi András

# FÁBÓL VASKARIKA

*Hatházi András írásával szerkesztőségünk összpontosítani szeretne a színészmesterség kortárs problémáira, valamint a színészi alkotásról való beszéd problematikájára, a színháztudományi megközelítés kérdéseire. Ezeket a kérdéseket tavaszi számunkban járjuk körül. A szerkesztőség*

Az alábbi írásomról meg is feledkeztem. Egy nemrégiben megjelent könyv (Tompá Klára: *A lélekmozi*) kapcsán született, recenzióknak indult, aztán az lett, ami. Mint minden írásommal, ezzel sem értek egyet. A gyakorlat mindig újabb és újabb tapasztalatokkal szembesít, amelyek állandóan felülírják az előzőeket. Amikor újraolvastam egykori magam, le akartam mondani a közlést. De mert egyetemi munkám „publikációk”-ra is kötelez, az eredeti hevességet némiképp enyhítettem (végeredményben teljes mértékben átírtam és inkább csak a kérdéseim hagytam meg), és köszönöm a szerkesztőnek, Ungvári Zrínyi Ildikónak a lehetőséget.

Létezhet-e olyan tudomány, amelynek nincs pontos, saját nyelve? Lehetséges-e tudományos fogalmakat hozzávetőlegesen leírni? Mit kutathatnak azok a tudósok (legyenek bár csak szakemberek!), akiknek már saját tudományuk tárgya is mindannyiuknak mást és mást jelent?

Ha azt mondom, színház, mire gondolunk?

Lehet, hogy mégisincs színháztudomány? Legalábbis nem létezik abban az értelemben, amelyben a matematika, a fizika vagy a kémia. Hiába próbálja leírni valaki, szótárba szedve a szakzsargont (pl. Patrice Pavis), továbbra sincs pontosan, egyértelműen értelmezve semmi. A közös nyelvezet hiánya miatt a szavak azt jelentik, amire a szerző gondol. Innen, az olvasó felől nézve pedig azt, amire én, a befogadó alkalmazom őket.

A színháztudomány, úgy tűnik: fából vaskarika.

Kinek szól? A színésznek? A rendezőnek? A tanárnak?<sup>1</sup>

Mi a célja? Fogalmak tisztázása? Egy rendszer (módszer) leírása?

Esetleg az elme kisebbségérzéséből fakadó válasz a megmagyarázhatatlanra, a leíratatlanra?

<sup>1</sup> Színikritikus barátomtól kérdezte az unokahúga:

Te mivel foglalkozol?

Színházkritikus vagyok.

S az mit csinál?

Megnézi az előadásokat, és leírja a véleményét.

S az kit érdekelt?

Vagy csak egyszerűen kényszer, mint az én esetemben is (lásd az első mondatokban a „publikációk”-ra vonatkozó megjegyzésem)...

De azért jó elolvasni az ilyen tárgyú írásokat, mert ismét elgondolkodhatok azon, hogy:

Hol van a szerep? A színészen kívül? Akkor mi van a színészen belül?

Hol van a színész? Hol van a „mindennapi ember”? Hogyan jelennek meg ezek, amikor **az ember maga eleve sok?**

És ezek a kérdések csak a színészetre érvényesek?

Szembeállítható-e az ösztön az értelemmel? Mit jelent az, hogy ösztön? Mi az? Ösztön nem csak az, ami életben tart? Ösztön a szívverés, ösztön a belek mozgása, a légzés – milyen az ösztönös színész?

És nem utolsósorban a lélektan...

Mi köze van a lélektannak a színészethez? Ismétlem: nem a szereplő elemzéséhez, hanem **a színészethez.**

Mi az önismeret?

Miért kell az alkotásra mint gyötoremre tekinteni? Mint áldozatra...

Mi történne, ha azt a rengeteg többértelmű, szépen hangzó, de teljes mértékben haszontalan kifejezést elvetnénk, és leegyszerűsíténénk a színészképzést? Ha megszűnne ez az egész avított, misztifikált porhintés?

Ha nem bíznánk magunkat annyira arra, amit gondolunk?<sup>2</sup>

Sokkal egyszerűbb ez az egész. Sokkal egyszerűbb!

Hogy a jelen írás (valamikor) ürügyül szolgáló könyv egyik Mnouchkine-idézetét („Egy érintetlen szakácskönyv azt jelenti, hogy a tulajdonosa nem tud főzni.”) forgassam ki: az érintetlen szakácskönyv azt is jelentheti, hogy tulajdonosa jobban főz, mint a szakácskönyv szerzője.

---

<sup>2</sup> Színészképzésünkre igencsak érvényes az, hogy azt látjuk, amit gondolunk, és nem azt gondoljuk, amit látunk...



Burák Ádám

# „EZ NEM ROSSZ. EGYSZERŰEN CSAK NEM IGAZ.”<sup>1</sup>

## Jegyzetek Ariane Mnouchkine munkamódszeréhez

Ismert tény, hogy közvetlenül a Théâtre du Soleil nagyobb lélegzetvételi próbafolyamatai előtt Ariane Mnouchkine rendre lehetőséget teremt önmagának és társulata néhány vezető színésznének látásmódjuk felfrissítésére. Mi is lehetne alkalmasabb erre, mint különböző színházi és társadalmi, vallásos hagyományok között szocializálódott szakmabeliekkel való találkozás, néhány éve az École Nomade program keretében. Nevezhetjük szabadiskolának a kezdeményezést, bár figyelembe véve, hogy a Kabulban, Afganisztánban tett látogatásuk eredményeképpen a résztvevők közül néhányan egy helyi társulatot alapítottak a Soleil segítségével, itt egyértelműen szélesebb körű hatásról van szó. Chile, Afganisztán és Svédország után első ízben az Egyesült Királyságba is eljutott a kezdeményezés, méghozzá Oxfordban került megrendezésre, ahol Mnouchkine diákként egy évet töltött el, hogy angolul tanuljon és ahová mindig is vágyott vissza. Éppen ezért is vásárolt nemrégiben egy lakóhajót, amely jelenleg a Temze egyik csatornáján horgonyoz, amíg ő hajózási tanulmányait befejezi. Oxfordban került egyébként először kapcsolatba a színházzal, ahol amatőr csoportokba iratkozott be unalmában, majd az Oxford Playhouse-ban statisztált a *Coriolanus* című előadásban. Ezen élmények hatására Franciaországba visszatérve sorbonne-i tanulmányai megkezdésekor a Kancellárhoz egy próbateremért nyújtott be igénylést és az egyetemen színházi társulatot alapított.

2015 szeptemberében a The North Wall színpada adott otthont az École Nomade programnak, melynek résztvevői 17 országból érkeztek; színészek, rendezők, mozgásművészek és elméleti szakemberek. A Théâtre du Soleil részéről Mnouchkine személyesen választja ki és hívja meg társulata tagjait – barátait, ahogy mondja –, hogy tartsanak vele, és ez komoly megtiszteltetést jelent. Ez alkalommal több ikonikus barátja is részt vett, mint pl. Juliana Carneiro da Cunha színésznő, aki a nyolcvanas évek vége óta meghatározó alakja a társulatnak, Shaghayegh Beheshti, akinek arca összeforrt a *Le Dernier Caravansérail* c. világhírű Mnouchkine-előadással, vagy az Átreidák-ciklus Choryphée-je és koreográfusa, a kifejezetten erre az alkalomra meginvitált Catherine Schaub (aki több mint húsz éve levált a társulatról). Mnouchkine számára a színház közös játék, amelybe játszótársakként barátait hívja, hogy együtt tapasztalhassák meg az élményt, így konzekvensen elutasítja még a jelenetek feladatként való azonosítását is. Összegyűltünk egy lélegzetelállító, az Erzsébet-kori színház felépítését idéző térben, ahol miután konzekvensen megtiltották, hogy bárki keresztülmenjen a színpadon, mert az ugyebár tiszteletlenség, felhúztuk

<sup>1</sup> A szövegben szereplő idézetek a szerző jegyzetei, melyeket a workshop alatt készített.

a háttérül szolgáló ikonikus napsárga függönyt, amely elengedhetetlen eleme is egyben a jeleneteknek, és megkezdődött a játék.

„Nem engedhetem meg magamnak, hogy azt mondjam, ez a módja az univerzális színházcsinálásnak – DE mélyen belül tisztán hiszem. Csak nem mondhatom ki.”<sup>2</sup>

A menü zenei betétekre zajló improvizáció, csoportosan, egy kinevezett kórusvezető ügyelő tekintete mellett, aki, bár része a csoportnak, egyben vezető funkciót tölt be és felelős a csoport minden tagjáért. Amint erőltetetté válik a játék, ősz, göndör fürtjeit rázva kíméletlenül megállítja. Nem mellesleg Madame Mnouchkine szüntelenül irányítja is a játékot – komolyan elkezdhet aggodni a teljesítménye miatt az, aki nem hallja újra és újra felcsendülni hangját a nézőtérrel. Hol instrukciót ad, hol kérdést tesz fel, rád ripakodik, vagy elesettségedben óvatosan tovább facsargja a karakteredet. A külső szemlélő szempontjából szinte lehetetlennek tűnik a színészek ilyen mértékű állandó „megzavarása”, és ez valójában az a részlet, amely instruálási technikájának forradalmiságát képezi. A színpadon állva világossá válik, hogy az eszközök, melyeket segítségül nyújt, miközben megállás nélkül instruál, fejlesztik a szituációt, kibontják a karaktert és továbblendítik a megrekedt felfedezéseket. Kimeríthetetlen mennyiségű mankót vet oda a bicegőnek, a legtöbbször beszélgetésbe elegyedik a figurával (nem a színésszel!), máskor váratlanul hatásos klasszikus zenét kever a jelenet alá, felinvitál új karaktereket a játéktér szélén sorukra várakozó figurák közül, vagy egyenest vitatkozni kezd, jelenetet csinál. Felkiált a színpadra, hevesen kikéri magának a francia haza nevében, ami épphogy elhagyta a karakter száját, hogy a játszóit védekezésre, magyarázkodásra készítse – az én Balinéz maszk-karakterem például belehajszolta, hogy megpróbálja felidézni az előző este látott *Romeo és Júlia* cselekményét, amely az esti dorbézolás eredményeképpen igen részlegesen maradt csak meg az egyik szereplő emlékezetében. Ami valójában érdekelte, az volt, hogyan magyarázkodik a figura és verekszi ki magát kétségbeesve a helyzetből, amikor a pontatlanságokkal és ellentmondásokkal szembesül, hogyan izzad, hogy ne derüljön ki, hogy valójában részegen ült be Thália magasztos papjainak áldozni.

Sóvár tekintettel kísér minden egyes mozzanatot: vajon hogy lehet a legtávolabbra jutni, mibe lehet belekapaszkodni? Motivál is, amikor érzed, hogy elindultál azon az úton, amely szerinte a legérdekesebbé teszi a jelenetet; szárnyakat ad, és úgy tűnik, bármilyen irányba lépsz, az csakis igaz lesz, a végtelen szabadságot érted el a játékban. Olykor elveti a megkezdett történeteszálát és könnyed mozdulattal egy másik után nyúl, néha pedig zsákutcába szalad. Mindezt – még ha éppen önmagából kikelve perel is – végtelen gyöngédséggel teszi, az igaz és felszabadult játék érdekében. Egyszer csak csípőre teszi kezét, hátrafordul a nézőtér felé és minden előzmény nélkül kijelenti a színész-rendező viszonyról:

„Chilében megállapodtunk, hogy ez leginkább egy anya-gyermek kapcsolat. Szeretném, hogy a gyermekem megtanuljon járni; nem akarom, hogy baja essék, de nem is segíthetek túl sokat, mert sosem fogja megtanulni, hogyan kell.”

Természetesen az együtt töltött idő során egy szelet történelmet is megtudunk a 20. század egyik legmeghatározóbb társulatáról. A Théâtre du Soleil-t közel ötven éve a játék lendülete tartja mozgásban, az örök rácsodálkozás és felfedezni vágyás. A 60-as évek Fellinit idéző bohócvilágának megtapasztalását követően (*Les Clowns*, 1969) kezdett a csapat a commedia dell'arte maszkjaival foglalkozni, amelyek a workshopokon való használat után felszívárogtak a színpadra is (*L'Age d'or*, 1975 vagy *Et soudain des nuits d'éveil*, 1997). Ugyanezek a maszkok – némelyik több mint harmincéves – továbbá a bali maszkok, melyek egy későbbi kutatómunka ered-

<sup>2</sup> A kiemelt Mnouchkine-idézetek a workshopon hangzottak el, magától a rendezőnőtől.

ményei, a workshopok gerincét képezik. Amikor az ezredfordulón figyelmük teljes mértékben kortárs témák felé fordult, a maszkok a próbafolyamatok állandó kelléktárából visszaszorultak a műhelymunka szintjére, hogy alkalomadtán „a karakterükön keresztül egy másik karakterhez vezessenek”. Madame Mnouchkine a második héten meg is fogalmazza a két típus közti alapvető különbséget, amely a munkamódszert gyökeresen eltérővé teszi:

„A commedia dell’arte maszkjai zsarnokok. Csak akkor tudsz szabad lenni, ha elfogadod az általuk kínált korlátozottságot. A bali maszkok inkább vidám, pattogó görögdinnyék.”

Amikor elakadnak egy-egy ponton, további segítségért visszanyúlnak a maszkokhoz – mi sem bizonyítja ezt jobban, mint hogy egy Balinéz maszk az Oliver nevet viseli annak emlékére, amikor kíségette a társulatot egy *Ahogy tetszik* projekt alkalmával.

A meglepetés erejét hivatott fokozni a minden alkalommal mások által életre keltett szétlebbenő napsárga függöny, egy másik emblemikus elem, amely hatásos belépőket kínál a játékosoknak – jaj, neked, ha nem élsz vele, mert azonnal leállítja a jelenetet az első lépésnél és visszaküld egy újabb és újabb entrée-ra. Mnouchkine egyébként megszállottja a meglepetésnek, mind a színpadon, mind a magánéletben. Meg is lepődik valóban, amikor egy Balinéz maszk alatt Delphine Cottu (*Les Éphémères*, 2006) könnyfakasztó lazzit prezentál a hatodik napon – Mnouchkine meg sem ismeri. Majd értetlenkedve megkérdezi:

Mnouchkine: „Pandapa, ki a színészed?”

Cottu: „Hát nem tudod?”

Mnouchkine: „Nem. Áru!d el nekünk, Pandapa, ki van a maszkod alatt?”

Cottu: „Ó, egy kedves kis duci színésznő, aki 20 éve a társulatod tagja.”

*Az École Nomade workshop felvételeit Jonathan Wald készítette az APGRD Oxford és a The North Wall engedélyével.*



Hasonló meglepetésként szolgálhat például az a tény is, hogy a közelmúltban Mnouchkine – saját elmondása szerint belefáradva a hivatalos kötelezettségekbe – eladta családi házát, és a Cartoucherie-be költözött. A következő lépés a nomád életmódra váltás útján: behajózni Angliát. Saját elképzeléséhez éppúgy tartja magát, ahogy a színészeitől várja el az elköteleződést a „játék” és a színház iránt. Bár a nyolcvanas évek óta a rendszer sokat lazult a színészek számára, alapja továbbra is az átlagban tizenegy hónapig tartó próbafolyamat és a napi tíz órát meghaladó „játék”, tréning, alkotás. A kezdetekről így beszél egy, a workshop alkalmával tartott hivatalos interjún:

„Semmit sem tudtunk és mindent magunknak kellett gyakorlatban megtanulni. Úgyhogy rengeteget olvastunk és a gyakorlatban kipróbáltunk mindent.”

Ismeretlen színházi formanyelvek iránti olthatatlan tudásvágyuk és vonzódásuk vezette őket Balira, Kínába, Japánba vagy akár Indiába, ahová az École Nomade-ot 2015. november végén vitték el. Egy átlagos próbafolyamat során a társulat minden színésze (jelenleg 35 fő) víziókat mutat be az adott problémára reflektálva. A meghatározott karakterekkel napokat készülnek egy-egy etűdre, jelmezt és kellékeket szereznek be vagy készítenek saját kezűleg. Egyébként a jelmez elkészítése – hónapokkal a tervezett bemutatót megelőzően – lényeges eleme minden próbafolyamatnak, amely során a színészek organikus kapcsolatba kerülnek a figurával azáltal, hogy életet adnak neki. A bemutató napját továbbra sem tűzik ki előre, addig próbálnak, amíg késznek nem érzik a produkciót arra, hogy a közönség elé tárják, hogy azt követően korrigáljanak rajta a reakciókat figyelembe véve.

„Amikor megérint bennünket valami, azt feltételezzük, hogy a közönséget éppúgy megérinti. Persze lehet, hogy nincs igazunk.”

A kilencvenes évek közepén kezdték az utazásaik során tapasztalt társadalmi kérdéseket színre vinni, első ízben a *Le Tartuffe* 1995-ös előadásával, a Közel-Keletre áthelyezve Molière művét, majd a 2000-es évek elején szinte teljes mértékben szakítottak a klasszikusokkal (*Le Dernier Caravansérail*, 2003 vagy *Les Ephémères*, 2006). Ezzel a fordulattal az improvizált etűdökre épülő előadás formája még inkább előtérbe került, amellyel együtt a *Les Clowns*-ból vagy az 1789-ből ismert jellegzetes erős kontúrokkal festett stilizálás háttérbe szorult, és helyét a naturalista erőszak vette át. Amíg a 70-es években bohócok kiáltották félmosollyal szájuk sarkában a nézők arcába a világ kegyetlenségét, a későbbi előadásokban a kegyetlenség magáért beszél a színpadon, kommentár nélkül, mint például a *Le Dernier Caravansérail* madárgyilkos jelenetében. Mindazonáltal a társulat pozitív szemléletű, a világon aktívan jobbítani vágyó ideái is teret nyertek a *Les Naufragés du Fol Espoir* alkalmával 2010-ben, amely az első világháború előzményeit, Rudolf koronaherceg halálát és a náci Franciaországba vonulását köti össze egy Jules Verne ihlette mesészerű világgal. Ismét, mint a *Soleil* esetében oly sokszor, szeretni való bohócokat látunk, akik esendők, élettel telik és végtelenül naivan csodálkoznak rá a világ kegyetlenségére. Majd a festéket lemosva néhány évvel később megint maguk reprezentálják a világ kegyetlenségét, remélve, hogy egyszer végre ráébredünk: minden szenvedésnek és örömmnek az okozói mi, emberek, magunk vagyunk. Erről szól valahol ez a workshop is, amely során különböző tapasztalattal, háttérrel és nézetekkel érkező nemzetközi szakemberek oszthatják meg egymással a színház szeretetét, és mint a világra rácsodálkozó ártatlan gyermekek, közösen örömet lelhetnek abban, ami a mozgatórugója és természete ennek a sírva nevető szakmának: a felhőtlen játék.

Tomba Eszter

# KORŠUNOVAS ÉS A FOCI

Oskar Koršunovas nyolcnapos műhelymunkát tartott idén a Velencei Színházi Biennálé keretén belül, a *Hamlet* ürügyén. Litvánul beszélt, ezt olaszra fordították. Ezt azért jegyzem meg, mert nem tudok olaszul. Az a jó, hogy Koršunovas sem. Végül létrejött egy 45 perces előadás, olasz nyelven, kétszer játszottuk.

Nézték az olaszok, figyeltek, nevettek is, ahol kellett. Felszabadító és nagyon hasznos élmény volt az ottlétem. Az egész Biennálé Kollégium egy utópikus hely, hihetetlenül nagyvonalúan volt kitalálva és megszervezve – a katalán igazgató, Álex Rigola szívét-lelkét belefektette ebbe az álomba.

De térjünk vissza Koršunovasra, aki rögtön az első nap elmondta, hogy számára a színház csupán eszköz arra, hogy megértsen valamit a világról. Aztán, ezt le is jegyeztem (pedig nem vagyok az a buzgón jegyzetelős fajta), hogy a színész számára a csillagokhoz vezető út igencsak keskeny. Ezt nem magyarázta bővebben, de mindenki értette, hogy az egyik östörvényre gondol: ha hihetőek akarunk lenni a színpadon, akkor a benyomásainknak, amelyek származhatnak a szövegből, a partnerektől, az adott helyzetből, mindig nagyobbak kell lenniük a kifejezésnél (impresszió > expresszió = hitelesség). Ahhoz persze, hogy bármi benyomásunk legyen a helyzetről, folyamatosan figyelniünk kell egymásra, mint a csapatjátékokban általában.

Koršunovas a színházat folyamatosan a focihoz hasonlította, mert úgy, ahogyan a fociban megvannak a kombinációk, nálunk is kis etűdök alakultak ki az improvizációinkból, és utána már csak figyelni kellett, hogy mikor melyiknek jött el az ideje, és bevetni. Ha jó volt az időzítés és az összejátszás, a közönség egységként reagált, vette a „gólt”.

Közben instruált, és egyszer ránk szólt: ne hülyéskedjetek, hiszen pontosan tudjátok, mi a teendőtök. És igaza volt. Abban a pillanatban, amikor nem rólunk szól a világ, hanem mi vagyunk kíváncsiak a világra, és azért lépünk színházi terekbe, mert ott a testünkkel, lelkünkkel és a többiekkel közösen gondolkozni (! figyelem, nem agyalni, hanem testtel-lélekkel-térrel gondolkozni) tudunk rajta, akkor gördülékenyen és szépen új és új ajtók nyílhatnak meg előttünk, és ha nem az foglalkoztat, hogy most hogyan csináljam, vagy hogyan mondjam azt a mondatot, akkor láthatóvá válik számunkra, hogy mi is zajlik valójában. Ha ez a hozzáállás, akkor nincs szükség semmiféle spekulációra, hatásvadász hókuszpókuszra, a történet szövi önmagát.

Persze nagyon figyelmes szövegelemzés előzi meg az improvizációsorozatokat. Koršunovas arra ösztönzött minket a *Hamlet* kapcsán, hogy vizsgáljunk felül minden olyan képet, megítélést, ami valamilyen módon rögzült bennünk például a drámai helyzet vagy az egyes szereplők kapcsán. Induljunk ki abból, mondta, hogy nem biztos, hogy Hamletünk egy pozitív figura. Keresés közben tartsuk elképzelhetőnek, hogy egy konzervatív, felnőni nem tudó személyiség, aki szá-



mára a játék csak akkor érvényes, ha az ő szabályai szerint működik, és aki lelkiismeret-furdalás nélkül sorozatgyilkossá válik.

Három napig beszélgettünk Velencében a *Hamlet* alaphelyzetéről, a szereplőkről, kapcsolataikról és a konkrét szövegről is. Majd hagyta, hogy megtaláljuk, hogy mi közünk van a történethez, nem döntötte el az elején, ki mit fog játszani. Ez a játéktérben történt (Arsenale di Venezia, Sala d'Armi), és úgy kezdődött, hogy anélkül, hogy előre gondolkoztunk volna azon, melyik szereplőn vagy helyzeten fogunk dolgozni, elképzeltük, hogy egy nyirkos, sötét, hideg Elsinore-ban vagyunk, ahol bizonytalan a politikai helyzet, háború a levegőben, és egy kísértetről beszélnek az emberek. Innen indult ki az a néhány szabad improvizáció, amelyből építkezni kezdtünk, és sokszor a meglepetésszerű szereposztás is. A rendező, saját bevallása szerint, sokszor jár el így az előadásában. Például a helyzet úgy hozta, hogy végül Hamlet lett belőlem, pedig eleinte Oféliának képzeltem magam.

Aztán a kialakult helyzetekhez hozzátanultuk a szövegeket, dolgoztunk rajtuk, de mindvégig megmaradt az újíásra való lehetőségünk, sőt akár előadás közben is. Ezeket Koršunovas mindig üdvözölte, sőt még ő is beleintett hátulról egyik előadásunk közben, és így kicsit változott az egyik jelenet.

A nyolc nap túl gyorsan elrepült, de tudom, eszembe jut majd ez a végtelenül kíváncsi ember, akivel öröm volt létezni, felfedezni, és, nem túlzok, játszani valamit.

Fotó a workshopról – Tompa Eszter, Silvio Laviano. Fotó: Angie Kremer





Kozma Gábor Viktor

# „AZ ELŐADÁS AKKOR VESZI KEZDETÉT”

## A Suzuki-módszerről

Szerencsésnek tartom magam, hogy 2014-ben Litvániában, az LMTA-n<sup>1</sup> megismerkedhettem Vesta Grabštaitével, és az általa tanított Suzuki-módszerrel<sup>2</sup> (Suzuki Method of Actor Training). A saját, haladó szintű tanítványaival való közös tréning mellett egyéni órákat is vettem Vestától. A metódus megtapasztalása elemi hatással volt rám. Egyszerűsége és egyben hihetetlen összetettsége olyan kapukat nyitott meg a saját belső energiáimhoz, amely nagymértékben segítette színészi fejlődésemet. 2015-ben lehetőséget kaptam, hogy részt vegyek a Suzuki Tadashi<sup>3</sup> által szervezett nyári tréningen, majd 2016-ban összesen három hónapot töltöttem a Toga Art Centerben, Suzuki székhelyén. Ez idő alatt Suzuki társulatával (SCOT)<sup>4</sup> éltem, tréningeztem és dolgoztam színészként, nyáron Suzuki személyes irányítása alatt. A módszer saját közegében való gyakorlása lehetővé tette számomra, hogy mélyrehatóan tanulmányozzam annak működését, hatásait és filozófiáját. Alapvető szükségletnek tartom színházi vonatkozásban a nyitott és érdeklődő alapállás, az új irányzatok, képzési formák, vagy akár más kultúrák által képviselt színházi gondolkodásmód iránt érdeklődő szemlélet kialakítását. Ezért tanulmányomban a Suzuki-módszer ismertetése mellett a hazai integrálás lehetőségeit is megvizsgálom.

## A Suzuki-módszer alapelemei

A Suzuki-módszert Suzuki Tadashi japán színházi rendező dolgozta ki. 1974-ben saját társulatával Tokióból egy hegyi faluba, Togába költözött, ahol megalapította a Toga Art Centert és a SCOT-ot. A módszer az előadások megalkotásával párhuzamosan alakult. A tréning igényét a színpadi szükség szülte. A társulat maga is úgy dolgozik, hogy a színészek az éppen aktuális darab szükségleteire felkészítő gyakorlatokat tréningezik napi szinten. A módszer sikeresen ötvözi a japán tradicionális színház (nó és kabuki) és kultúra örökségét a kortárs világszínház gondolkodásmódjával és igényeivel.

<sup>1</sup> Lietuvos Muzikos ir Teatro Akademija – Litván Zene- és Színházművészeti Akadémia

<sup>2</sup> A tanulmányban a japán neveket és fogalmakat a magyar helyesírás szabályainak megfelelően fonetikusán írjuk. A Suzuki vezetékevet viszont a magyar színházi kultúrában korábban meghonosodott formában írjuk (szerk. megj.).

<sup>3</sup> Suzuki Tadashi (1939–): japán rendező, színházi szakember, író, filozófus. A Suzuki Company of Toga, az első japán nemzetközi színházi fesztivál megalapítója, a Suzuki-módszer kidolgozója.

<sup>4</sup> Suzuki Company of Toga, azaz Togai Suzuki Társulat.

Nyugati szemmel hajlamosak vagyunk a keleti tudásokat egyfajta távolságtartó szemlélettel kezelni, mintha valami miszticizmus teremtette volna meg őket, így nekünk, nyugatiaknak lehetetlen lenne ezekkel azonosulni. A megélt tapasztalatok alapján a misztifikáció tévképzetét szeretném minél előbb eloszlatni a Suzuki-módszerrel kapcsolatban. A tréning nagyon tudatosan kialakított rendszer, amely a teljes fizikumot, képzelőerőt és emocionális bázist igénybe veszi. Suzuki maga is gyakran hangsúlyozza, hogy a tréning nem japán képzési módszer, hanem mindenki számára hasznosítható eszköz a színpadi készenléti állapot (readiness), a magas szintű fizikai és mentális koncentráció megteremtésére. A módszer alapja nagyon egyszerű mozgásformák (ülés, állás, dobantás, lassú mozgás) bonyolult kombinációja, amelyek során a tréningező mind a térre, mind a partnerekre, gyakorlattól függően a zenére is figyelemmel kell hogy legyen, és ezek mellett egy általa vizualizált belső képpel (image) tart folyamatos kapcsolatot; belső párbeszédet alakít ki egy elképzelt szituációban. Ezáltal válik a tréning fizikai edzés helyett színésztréninggé. Kameron Steele, Suzuki egyik legközelebbi tanítványa és a módszer nemzetközileg elismert tanára így vélekedik: „Mindenekelőtt a színésznek el kell képzelnie egy szituációt vagy fikciót, amelyre fókuszál. Azzal kezdve, hogy meghatározza a távolságot a fókusz tárgya és önmaga között, a színésznek folyamatosan bővítenie kell képzeletében ennek a fikciónak a részleteit. [...] Ami ezt a tréninget egyedülállóná teszi, nem szükségszerűen a gyakorlatok fizikai nehézsége. [...] Ami megkülönbözteti a többiektől, az a kihívás – szöveges kommunikáció egy intenzív fizikai kontextusban. Suzuki maga figyelmeztet rá: Ha a színész azt gondolja, hogy pusztán az izmait edzi, becsapja magát. Ez egy színésztréning.”<sup>5</sup> Ezt a belső munkát a társulaton belül sokszor az „inner sensibility”, azaz belső érzékenység névvel illetik, amit felettébb pontosnak tartok. Ha a vizualizáció terminológiájával írjuk körül ezt a színészi munkát, akkor akaratlanul kizárhatjuk a más érzékszervek bevonásával kialakított testérzetet, és megfosztjuk magunkat a rájuk rezonáló érzelmi többlettől. Személyes tapasztalatom szerint a tréning kiválóan alkalmazható párhuzamosan más módszerek által már megszerzett tudásanyaggal, így a Csehov-módszer sugárzásra irányuló gyakorlataival vagy a Sztanyiszlavszkij-féle érzetfelidézéssel, de nem szükségszerűen követel meg előzetes ismereteket. A belső aktivitás éltetéséhez hol egy gondolat, hol egy testérzet, hol egy intenzív fikció segítheti hozzá a színészt. A módszer fizikai szempontból erősen formalizált mozgásrendszerből épül fel – erről később írok részletesebben –, azonban a belső munka szempontjából szabad teret enged a színész számára.

A módszer három alapelemre koncentrál: a légzésre, az energiára – annak fizikai vonatkozásában, és a központra (center of gravity). Ezeket az elemeket a tréning nem külön-külön, hanem egyszerre fejleszti, így folyamatos, magas fokú koncentrációt igényel a gyakorlótól. Suzuki ezeket a „Láthatatlan test” (Invisible body) megnevezéssel illeti a könyvében<sup>6</sup>, hiszen a mindennapi életünk szerves részét képezik, de tudatosan ritkán figyelünk rájuk, ritkán használjuk őket. A színésznek szükségszerűen tudatosítania kell ezek működését és egymásra hatását, hogy az alkotói folyamatban eszközként tudja kezelni őket. „Az ilyen jellegű munka fejleszti az expresszivitás képességét, ami szükséges a színész közlési helyzetének szempontjából. Következésképpen a színész művészetének központi szükségleteit foglalja magába az a diszciplína, hogy elmélyítsük a figyelmet ezek iránt a jelentős, egymáshoz szorosan kapcsolódó, láthatatlan jelenségek iránt.”<sup>7</sup> A gyakorlatok során adott esetben vokalizálás, beszéd és éneklés is megjelenik, de minden elem csak a belső világ éltetése mellett nyer értelmet. Olyan totális figyelem megalapozását hivatott elérni, amire a színésznek napi szinten szüksége van a színházi munkájában.

<sup>5</sup> Kameron Steele: *Translating the Suzuki Method of Actor Training* (fordította Sebastián Cortés). In: Suzuki Tadashi: *International Symposium on the SMAT*. Toga Arts Park, Toyama, 2012.

<sup>6</sup> Suzuki Tadashi: *Culture is the Body* (angolra fordította Kameron Steele). Theatre Communication Group, New York, 2015. 60.

<sup>7</sup> Suzuki Tadashi: *International Symposium on the SMAT* (angolra fordította Kameron Steele). Toga Arts Park, Toyama, 2012. 129. (a részletet magyarra fordította K. G. V.)

## Gyakorlatok

A módszert 2012-ben rögzítette írásban Suzuki<sup>8</sup>, és hat alapgyakorlatot nevez meg, amelyeket a nemzetközi tréningen is tanítottak. Ezek a következők: 1. Dobbantás (Stomping); 2. Tenteketen<sup>9</sup>; 3. Alapgyakorlatok I–III. (Basic I–III); 4. Álló és ülő szobrok (Statues); 5. Járások (Walkings); 6. Hatodik gyakorlat<sup>10</sup>. További, haladó gyakorlatokat csak a SCOT és az adott munkában dolgozó vendégek végezhetnek Suzuki személyes engedélyével.

Az első gyakorlatot röviden vázoló, hogy jobban rávilágítsak az olvasó számára a tréning gyakorlati oldalára. A tréningcsoport szabad térformában, különböző irányokba nézve felveszi az egységes alapállást<sup>11</sup>. A gyakorlat egy háromperces zene alatt történik, amiben a dob hangja dominál. A tréningező szabályos ritmusban, strukturált dobbantást végez a lábával, miközben szabadon halad a térben, megőrizve az alapállás testtartását. A gyakorlat fontos követelménye, hogy a dobbantás intenzitása és tempója ne változzon, a test szabályos tartása megmaradjon, a központ állandó magasságban folyamatosan mozogjon a térben, és a felsőtest, valamint a vállak ne rázkódjanak. A tréningezőnek az egyre jobban jelentkező fizikai és koncentrációs fáradtság

<sup>8</sup> Az *International Symposium on the SMAT* című írásban (SMAT: Suzuki Method of Actor Training), idézett kiadás.

<sup>9</sup> Hangutánzó szó, a zenében folyamatosan ismétlődő dob ritmusát utánozza, erről kapta a nevét a gyakorlat.

<sup>10</sup> A gyakorlatot a társulat maga is csak *hatodik gyakorlat* néven említi. A SMAT-kiadványban Suzuki ezt írja a hatodik gyakorlat fejezetcíméhez: „A fókuszodra vetített energia” (Suzuki Tadashi: *International Symposium on the SMAT*, idézett kiadás).

<sup>11</sup> Ennek anatómiai leírásába nem bocsátkozom bele a tanulmányban.

*Open Air Theatre, Toga. Fotó: K. G. V.*



ellenére folyamatos és tudatos munkával kell törekednie a leírt kritériumok megtartására. A légzés minden alapgyakorlat esetében az orron át történik és szintén tudatos kontroll alatt kell hogy álljon. A gyakorlat adott zenei részénél a csoport egy vonalban a nézőtérrel vagy tréningvezetővel szemközt áll, hátul sorakozik fel, és zenei jelre a földre esik, vigyázva, hogy teste laza kontroll alatt maradjon, így kerülve el a sérülést. Fontos, hogy a háromperces kimerítő dobogás ellenére a légzés ne váljon szabálytalanná, illetve megmaradjon az orron át történő be- és kilégzés. A gyakorlat a tréningvezető utasítására ér véget, illetve haladó szinten egy másik gyakorlattal, a sakuhacsival<sup>12</sup> folytatódik. Röviden ezek az első gyakorlat fizikai kritériumai. A színészi munka ezekkel párhuzamosan zajlik. A tréningezőnek a gyakorlat alatt folyamatosan a saját belső világának éltetésén, szituációjának és viszonyának fenntartásán kell dolgoznia, miközben a külső mozgásformát a fent leírtak szerint végzi. A gyakorlat napi szintű alkalmazása révén bizonyos idő után azt figyeltem meg magamon, hogy könnyedén túllépek a fáradtsági korlátokon, és a mozgás több energiát halmoz fel a testemben, mint amennyit a test a mozgásra ráfordít.

### Állati energia

A módszer nagy hangsúlyt fektet a színész testében szunnyadó, primitív „állati” energia felszabadítására. A kifejezés a fiziológiai szükségletek kielégítését, a birtoklás és dominancia, az önvédelem és ölés, valamint a szexualitás fogalmi köreit fedi le. „A tréning módszere felébreszti és fejleszti ezeket a színészben, erőt adva ahhoz, hogy provokálja a közönséget és megmutassa, hogy »a test maga a kultúra«: ez, felölelve az élet misztériumát, a testet bevonva és azt újra összekötve a természetes világgal, segíthet, hogy felülemelkedjünk a bőrszínek, a vallási hovatartozás, az osztályok és képzettségek, a politikai nézet és történelmi háttér különbözőségein”<sup>13</sup> – fogalmaz Kameron Steele. Tapasztalatom szerint az állati energia fogalma párhuzamba állítható a mi Sztanyiszlavszkij-alapú színházi gondolkodásmódunkban a cél és gát között vibráló feszültséggel. A cél nyers, elemi és ösztönös vágya mögött értelmezésben az állati energia magja rejlik, a ráció nélküli vágy. Minden színpadi karakter küzd valamiért, legyen az tudatos, vagy ösztönös cél, ezáltal magában hordozza a törekvés energiáját. Ha a színésznek sikerül a tréning által felszabadítani a testében szunnyadó primitív energiákat, hihetetlen energiabázist állíthat karakterének szándékai mögé.

Ahogy korábban említettem, a módszer egyik alap- és gyakran ismétlődő mozdulata a dobantás (stomp), amelyet számos kultúra őriz mai napig néptáncaiban, rítusaiban. Ennek spirituális és mitikus vonatkozására most nem szeretnék kitérni, de annál fontosabbnak látom ennek fizikai vetületét és visszahatását a testre. A dobantás aktivizálja a „láthatatlan test” elemei közötti interakciókat. A légzés intenzívebb lesz, a szívverés felgyorsul, a vérnyomás megnő, a test egész energiaszintje megnövekedik. Az aktív test segít az aktív agyi működésben, a képzelőerő felszabadításában és nem utolsósorban az érzelmek megszületésében, kibontakozásában.

### A színész lába

Suzuki tréningjében és színházi esztétikájában is nagy hangsúlyt fektet a lábak használatára. „(...) úgy hiszem, hogy annak a tudatossá tétele, hogy a test kommunikál a talajjal, egy átjárót képezhet a fizikai funkciók magasabb tudatossági szinten való kezeléséhez: a kiindulópontja lehet

<sup>12</sup> Sakuhacsi: hagyományos japán bambuszfurulya. A gyakorlat az ezt kísérő zenéről kapta a nevét, ahol a sakuhacsi hangja dominál.

<sup>13</sup> Kameron Steele: Introduction. In: Suzuki Tadashi: *The Culture is the Body* (fordította Sebastián Cortés). Theatre Communication Group, New York, 2015.



a színházi előadásnak.”<sup>14</sup> Más helyen azt is írja, hogy egy előadás akkor veszi kezdetét, amikor a színész lába megérinti a színpad deszkáit.<sup>15</sup> Suzuki munkáiban olyan járás- és mozgásformákat alkalmaz, amelyek a hétköznapiól eltérő, Eugenio Barba színházantropológiai terminológiájával élve, „az energiapazarlás”<sup>16</sup> elvét követelik meg a színészekről. A láb tudatos, megkoreografált használata stabilitást teremt a testben, és színészként a magabiztosság érzetével ruház fel, ezáltal szabad teret engedve a színészi játék kibontakozásának.

A testet alapvetően két részre osztja föl a módszer: a központra és az alatta elhelyezkedő alsótestre és az e fölött elhelyezkedő felsőtestre. A szeparáció azért fontos, mert a módszerben külön funkciót tölt be a két egység. Az alsótest az „autó motorja”, a felsőtest az „autó”, és mind ezt a tudatunkkal kormányozzuk, ahogy a nemzetközi tréningen magyarázta Kameron Steele. Az alsótestre vonatkozó motorhasználat arra utal, hogy erős izommunkával szilárd alapot hozunk létre, amely segít, hogy a felsőtest ehhez képest könnyed és szabad reprezentatív felületként funkcionáljon a színész számára. Az izomfeszültség és aktivitás ilyen szintű tudatos kontrollja segíti a színészt a felszabadult színpadi állapot elérésére azáltal, hogy nem alakulnak ki tudat alatt létrejövő testi blokkok, melyek a szabad áramlásélmény útjába állhatnak, vagy mert ezeket a görcsöket megjelenésük után könnyebben oldja fel a színész. A talajjal kialakított erős kapcsolatra minden mozgásforma – tánc, harcművészetek, sport – nagy hangsúlyt fektet. A nyugati realista színjátszásból és annak képzési struktúrájából azonban ez a fajta szemlélet kiveszett, vagy ki sem alakult. Természetes, hogy a színész a talajon áll, guggol, vagy fekszik, nem tudatosítva annak különböző testi és ezáltal lelki, energetikai vetületeit. Úgy gondolom, ez is azon figyelmetlenségek egyike, amelyre a Suzuki-módszer felhívhatja a figyelmet. Suzuki egyenesen azt állítja: „Az egyik ok, amiért számomra unalmas nézni a modern színházat, mert nincs lába.”<sup>17</sup> A klasszikus japán színház és alapvetően a keleti kultúra különös odafigyeléssel fordul a térrel való kapcsolathoz és a láb mozgásának technikájához. Suzuki ezt a hagyományt örökíti tovább a tréningjében és művészi munkásságban a kortárs színház ízlésével és szükségletével vegyíti mindezt. Az ötödik számú gyakorlat tizenegy különböző járástípust tréningezett a színészekkel.

A mozgásról eddig már sokat beszéltem, pedig a tréning másik központi eleme a mozdulatlanság. Rosner Krisztina tanulmányát idézném: „A legkopárabb, ugyanakkor talán leginkább lényegre törő megfogalmazást Barba könyvében olvashatjuk. Az ISTA (International School of Theatre Anthropology)<sup>18</sup> egyik ülésén a pekingi opera mestere azt az állapotot írja le, amikor a színész a gyors mozdulatsor közepén megáll egy pillanatra, kitarítja a bonyolult egyensúlyi helyzetet, majd folytatja a mozdulatot. A mester így fogalmaz: „movement stop, inside no stop” [a mozdulat megáll, belül nem áll meg – R. K.]<sup>19</sup> A nő színész művészetében megjelenő színpadi mozdulatlansággal Vekerdy Tamás egy egész fejezetet foglalkozik *A színészi hatás eszközei*<sup>20</sup> című munkájában. Barba a „sats” terminussal jelöli meg azt a színpadon megjelenő mozdulatlanságot, amikor a színész már felkészült a mozdulat végrehajtására, izmaiban és idegrendszerében hordozza annak feszültségét, de még a mozdulatot nem kezdte meg.”<sup>21</sup> Suzuki tréningjében és

<sup>14</sup> Suzuki Tadashi: *Culture is the Body* (angolra fordította Kameron Steele). Theatre Communication Group, New York, 2015. 65–66. (a részletet magyarra fordította K. G. V.)

<sup>15</sup> I. m. 67.

<sup>16</sup> Eugenio Barba: *The Paper Canoe* (angolra fordította: Richard Fowler). Routledge, New York és London, 1995. 15.

<sup>17</sup> Suzuki Tadashi: *Culture is the Body* (angolra fordította Kameron Steele). Theatre Communication Group, New York, 2015. 67. (a részletet magyarra fordította K. G. V.)

<sup>18</sup> Nemzetközi Színházantropológiai Iskola, Holstebro, Dánia.

<sup>19</sup> Rosner Krisztina: Hogyan tanítható a színészi jelenlét? In: *Színház* 2006/február, [http://www.szinhaz.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=13875&catid=1:archivum&Itemid=2](http://www.szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=13875&catid=1:archivum&Itemid=2) Letöltve: 2016. 01.18.

<sup>20</sup> Vekerdy Tamás: *A színészi hatás eszközei*. Gondolat, Budapest, 1988.

<sup>21</sup> Eugenio Barba: *The Paper Canoe* (fordította Richard Fowler). Routledge, New York és London, 1995. 54–59.

színházi gondolkodásában a mozdulatlanság szerves része a mozdulatsoroknak. Azoknak inkább kiegészítője, mintsem szünete. Ahogy a zene a csöndből indul és oda tér vissza, úgy a színész játéka is értelmezhető a mozdulat és mozdulatlanság viszonylatában. Ez a mozdulatlanság azonban korántsem üres állapot. A korábban tárgyalt belső színészi munka ilyenkor válik igazán fókuszálttá. A színész belső élete a mozgás hiányában tovább működik, és a forma nem gátolja a kifejezés erejét, „movement stop, inside no stop”.

### A módszer alkalmazásának lehetősége a magyar színházi kultúrában

Suzuki szerint „a lényeg az, hogy a résztvevők felfedezzék a maguk belső fizikai érzékenységet és az emberi test veleszületett, mély belső emlékezetét. Más szóval, a módszer arra a képességre épül, hogy feltárjuk és teljes mértékben kibontakoztassuk ezt a mélységesen mély fizikai érzékenységet. A képzési módszer célját nem csak a japán színészek teste asszimilálhatja. Mindegy, hogy Európában vagyunk-e vagy Japánban: dobbantani, lábunkkal verni a földet univerzális fizikai mozgás, amely szükséges ahhoz, hogy testünk tudatára ébredjünk, vagy olyan „fiktív” – rituálisnak is nevezhető – teret hozzunk létre, amelyben egyéni metamorfózist élhetünk meg.”<sup>22</sup>

Kelet- és Közép-Európában, különösképpen a posztszovjet tagállamokban a színházi struktúra alapvetően az állandó társulati rendszerre épül. Ebből az alternatív és független társulatok – amelyek romániai és erdélyi viszonylatban még gyerekcipőben járnak – kimozdulást jelentettek, mégis az alapvető gondolkodásmódot az úgynevezett kőszínházi létforma határozza meg. Ez azt jelenti, hogy a színészeket státuszra szerződötteti egy színházi intézmény, aminek következtében a munkáltató állandó juttatást biztosít a színész számára, ellenben kötelezi is a színészt, hogy az intézmény produkciói élvezzenek előnyt minden más munkával szemben. Ez gyakran azt eredményezi, hogy a színész csak az adott társulatnál dolgozik évekig, sokszor évtizedekig. Nem tisztzem a kialakult rendszer fölött ítélni, és azt is elismerem, hogy pozitív és negatív vetületei is vannak ennek a színházi életformának. Az állandó státusz, még ha időszakos is, egyfajta kényelmes biztonságot ad az alkotónak, ami azonban, ha nem párosul folyamatosan a keresés nyughatatlanságával, és megfelelő szakmai kihívásokkal, elkényelmesedésbe, beszűkülésbe fordulhat át. Fontosnak tartom megemlíteni, hogy a társulati rendszer következtében a színészek nagyon sok esetben a főiskolai, egyetemi vagy egyéb képzéseket követően nem találkoznak színésztér-ningekkel, új módszerekkel, más utakkal – hacsak egy vendégrendező nem tartja a tréningezést a próbafolyamat szerves részének. A színész képzése így sok esetben véget ér az intézményes képzésnél, és mivel a kőszínházak pénzügyi vagy egyéb okokból kifolyólag ritkán tartanak workshopokat, ezért a színész csak a próbák vagy saját lelkiismereti elhivatottsága miatt, magánúton tartja karban tudását és tehetségét. A „tehetséggondozás” egy színész esetében, úgy gondolom, hogy nem az iskolai intézmény elhagyásával kellene véget érjen, hanem ott kellene igazán elkezdődnie. Az egymást követő próbafolyamatokból a színész rengeteg tapasztalatot és tudást merít, de ez nem helyettesíti a továbbképzést, a tréningek és workshopok által nyújtott szabad megtapasztalás élményét, mivel egy próbafolyamat mindig egy produktum létrejötté érdekében történik.

Ezzel szemben a Nyugat-Európában és különösen az Egyesült Államokban működő projekt-rendszer más alaphelyzetet teremt. Az Amerikai Egyesült Államokban a színész, amikor szerződése van, színészként dolgozik, amikor pedig nincs, akkor egyéb civil munkákból tartja fent magát. A kiélezett versenyhelyzet azt diktálja, hogy a színész mindig a legjobb kondícióban legyen, hiszen így lehet esélye egy újabb munka megszerzésére. Ahhoz, hogy színészi kvalitásait, ha nem is fejlessze, de legalábbis szinten tartsa, szükségszerűen workshopokon és színésztér-

<sup>22</sup> Suzuki Tadashi: A kultúra a testben lakik (magyarra fordította Szántó Judit). In: *Színház* 2006/2.



ningeken vesz részt. Ebből kifolyólag a színész metodológiai és szakmai ismeretei folyamatosan bővülnek, új helyzetekkel, csoportokkal találkozók, és új megtapasztalásokkal gazdagodik. A két struktúra közötti különbségre azért világítottam rá, mert ez képezi egyik alapját annak, hogy a magyar nyelvterületen a színészténing még mindig inkább luxusnak számít, mint szükségletnek. Ez a gondolkodásmód olyan helyzetet teremt, amely megfosztja a magyar színházi kultúrát az új szemléletmódoktól, útkeresésektől, friss módszerek megtapasztalásától és a saját, alapvetően realista börtönébe zárja a színházat és a művészeket. Sajnálattal írom, de megtapasztalásom szerint hajlamosak vagyunk a szűklátókörűségre. Ezt példázza, hogy a magyar nyelvre fordított színházi szakirodalom igencsak gyér. „Bibliaként” kezelünk egy olyan könyvet – Sztanyiszlavszkij: *A színész munkája*<sup>23</sup> –, amely az orosz cenzúrázott (!) példányból lett lefordítva, és a nagy színész-pedagógus későbbi nézeteit, amelyek továbbgondolják vagy megcáfolják korábbi – a könyvben szereplő – állításait, figyelmen kívül hagyjuk, és nem foglalkozunk vele.

Visszakanyarodva a témához, Suzuki színészképzési módszere egyike azon metódusoknak, amelyek beemelésével egy új szemléletet, más nézőpontot és utat lehetne ajánlani a professzionális színészképzésben. Ez természetesen nem helyettesítést, hanem komplementer használatot kellene jelentsen. Suzuki filozófiájában napi szintű rendszeres tréninget követel meg: „Egy tréningmódszer nélkül a színészek a kortárs színházban képtelenek fenntartani bármiféle folytonosságot a testük fizikai hangszerében, hangolásában, ami jelentős töréseket okoz náluk.”<sup>24</sup> Elképzelését teljes meggyőződéssel vallom. A színész, aki hagyja leépülni a testét, hagyja leépülni a művészetét is. Suzuki is beszél arról, hogy a többi művészeti ág alkotói (táncosok, zenészek) napi szinten tartják karban tudásukat és technikájukat. Miért gondoljuk, hogy az előadóművésznek csak alkotnia kell, hiszen tehetsége úgyis mindenben átsegíti? Éppen ez őrli fel a tehetségét. Fontosnak tartom tehát olyan módszerek bevezetését, integrálását, amelyek a leendő színészeinket tudatosságra, napi szintű rendszerességre és odafigyelésre neveli. A rendszeres tréning folyamatos önvizsgálatot követel meg, napi szintű jelenlétet és helyzetfelmérést. Hol tartok ma, ki vagyok ma, hogy vagyok ma? Nem gondolom, hogy pusztán a Suzuki-módszer elsajátítása a színészt, performert felkészíthetné a posztmodern színház elvárásainak teljesítésére, viszont olyan testtudatalapot, gondolkodásmódot, energiabázist és koncentrációs szintet alakíthat ki, amely a színházi munkák széles skáláján segítheti az előadóművészt.

<sup>23</sup> Gondolat Kiadó, Budapest, 1988.

<sup>24</sup> Suzuki Tadashi: *Culture is the Body* (angolra fordította: Kameron Steele). Theatre Communication Group, New York, 2015. Magyarra fordította: K. G. V., 55.

B. Fülöp Erzsébet

# A 3 X 7-ES. LÉGZÉSTUDATOSÍTÁS A SZÍNÉSZMESTERSÉGBEN

*A felszabadult test az első lépés.<sup>1</sup>*

Sok színházi szakértő sokféle technikát írt le és alkalmazott a színészi munkában, de nem véletlen, hogy olyan nagy alkotók, mint Artaud, Brecht, Grotowski, Barba, Brook a keleti színházi formát tekintették kiindulópontnak a színész testfelfedező folyamatában. A légzés a színészi munka egyik legfontosabb összetevője, és a tudatos légzés legjobb technikáit a keletiek dolgozták ki. Ezeket vette át a nyugati színházi kultúra is.

A légzés tudatosítása azt jelenti, hogy megfigyelésem tárgyává teszem a lélegzésem folyamatát, hogy tudatosan odafigyelek testemnek arra a természetes funkciójára, ami eddig akaratlanul, automatikusan zajlott. Nézzük a következő jelenlét-gyakorlatot:

Első lépésként választok egy kényelmes pozíciót, ez lehet a széken egyenes háttal, a földön ülve, törökülésben, lótuszülésben – a lényeg a gerincoszlop egyenessége. A lábak keresztezve, a kezek lazán a térdre helyezve, akár ölben, a szemek nyitva, 45 fokos szögben, kissé lefele néznek. Ki- és belélegzek. Amennyiben a földön ülést választom, az egyenes tartás végett ajánlott, hogy a csípő a térd fölött helyezkedjen el, takarón vagy párnán – ez a pozíció megakadályozza a hát begömbülését. A jól kitámasztott medence, egyenes gerinc által a testet megszabadítjuk a tartás erőfeszítésétől, és képesek leszünk a légzés mechanizmusára koncentrálni. Az állat a mellkas fele tolong, a fejet egyenesen tartom. Ki- és belélegzek. Megpróbálok ebben a pozícióban ellazulni. Ki- és belélegzek, miközben megfigyelem, hogy van-e a testemben valahol feszültség. Ha diszkomfortérzetet tapasztalok, javítok a pozíción, kényelmesebben helyezkedem el. A testhelyzet hozzájárul, hogy a légzés minőségére koncentráljunk. Ki- és belélegzek. Mielőtt elkezdeném a gyakorlatot, megpróbálok befele figyelni. Mi zajlik bennem? Milyen gondolatok járnak a fejemben? Sok gondolat tolong az agyamba? Milyen állapotban vagyok? Van-e bennem feszültség? Megfigyelem a testérintetemet, pszichofizikai állapotomat. Ahhoz, hogy a gyakorlat eredményességét leellenőrizhessem, tudatosítanom kell a gyakorlat előtti és utáni állapotomat.

Ezután következik a 3 X 7-es légzés, ami azt jelenti, hogy három különböző fázisban hétszer be- és kilélegzek. A három fázisra három egymástól eltérő légzési mód jellemző.

1. Az első fázisban tehát hétszer lélegzem be és ki úgy, hogy végig az orromon szívom be, majd az orromon lélegzem ki a levegőt. Törekedni kell a természetes légzésre, semmit sem kell erőltetni, hosszabb ideig bent tartani, szünetelni, vagy lassítva kifújni. Lazán, természetesen lélegzem. Nem törekszem, hogy mélyet lélegezzek, hiszen a bordaköz kitér és magától elmélyül.

<sup>1</sup> Peter Brook: Az ördög neve: unalom. In: *Színház* 1992/5. [http://www.old.szinhaz.net/pdf/1992\\_05.pdf](http://www.old.szinhaz.net/pdf/1992_05.pdf), letöltve: 2015. január 20.

Nem próbálom elérni, hogy egyenletes legyen a légzés, hiszen, ahogy elménk kiegyensúlyozottá válik, a légzés magától egyenletessé válik.

2. A második fázisban szintén hétszer lélegzem be és ki, de most annyi különbséggel, hogy az orromon szívom be a levegőt, de szájon keresztül lélegzem ki.

3. A harmadik fázisban pedig szájon be és szájon ki alkalmazom a ki-be légzést, szintén hétszer.

A gyakorlat legfontosabb instrukciója, hogy megpróbálom a figyelmemet a légzésen tartani. Amennyiben valamilyen zavaró tényező, külső zaj vagy személy, áramló gondolatok miatt elveszíteném a számolást, újrakezdem. Amennyiben a légzés érdes, hangos, szaggatott vagy kapkodó, az belső feszültségről, testünk ellenállásáról tanúskodik. Minél finomabb, puhább, halkabb, egyenletesebb és folyamatosabb, annál sikeresebb a gyakorlat kivitelezése.

A gyakorlat végeztével ismét befele figyelek, hogy érzékelek-e változást a kezdő állapotomhoz képest.

A gyakorlat elvégzése pár percet igényel csupán, de egy-egy elmélyültebb munkafolyamatban hasznos lehet az alkalmazása, mind a színészek, mind a színészhallgatók esetében, főként, amikor az alkotás folyamatában elcsendesedésre, koncentrált figyelemre van szükség. A légzés-tudatosító technikát főként a maszkok tanulmányozásában használom, mert ahhoz, hogy valósan találkozhatunk a maszkkal, hogy előhívjuk magunkból azokat az érzeteket, ami majd ahhoz a bizonyos *transz*állapothoz vezet, ami az elmélyülés betetőzését jelentheti, koncentráltaknak és nyitottaknak, befogadónak kell lennünk. A gyakorlatot követő megbeszéléseken a diákjaim a

*B. Fülöp Erzsébet a Boldogtalanokban. Fotó: Bartha László. A fotó a Tompa Miklós Társulat tulajdona.*



gyakorlat hozadékaként elsősorban a kiegyensúlyozottságot, a gondolatnélküliséget, nyitottságot, a munkára való diszponáltságot jelezték vissza.

A légzés figyelése egyik legfontosabb jelenlét-gyakorlat, edzi a koncentrációs képességünket, kialakítja a belső egyensúlyt, ellazítja a testet, mentesíti a feszültségektől, miközben feltöltődik általa. A légzéstudatosítás jótékony hatását azonnal tapasztalhatjuk: az elménk lecsendesül, relaxáltakká, fókuszáltabbá válunk. Bármilyen formát elő tudunk hívni magunkból, megnyitja a tudatalattit. Többféle hasonló technika létezik, a számolás nélküli, a légzés ritmusát szabályozó, a Butejko-technika<sup>2</sup>, a légzés intenzitására alapozó technika, orrlyukak váltakoztatására épülő technika stb., ezek közül a 3 X 7-es légzés bizonyult számomra a legegyszerűbbnek.

A légzéstudatosítással a buddhizmusban, a japán zenben találkozhatunk, innen került át a nyugati jelenlét-tudatossággal foglalkozó programokba, a pszichológiába, az agykutatásba. Az *Ánápánaszati-szutta* (A légzés tudatossága<sup>3</sup>) kimondottan a belégzés és a kilégzés tudatosságával foglalkozik. Megfigyelhetjük ugyanis, hogy képtelenek vagyunk egyszerre gondolkodni és a légzést figyelni. Éppen ezért tudható be ez a technika jelenlét-gyakorlatnak. Ha tudatában vagy a légzésnek, az a jelen pillanatra kényszerít, ami minden megszületendő forma kulcsa. Ahogy Peter Brook megfogalmazta: a *sphota* állapota az állandó egységé, a semmi, amiből megszülethet valami. „Akár emberi lényről, csecsemőről, akár egy mondatról, egy szóról, egy mozdulatról van szó, megszületni annyit tesz, mint formát öltetni. A folyamat lényege az, amit az indiaiak »sphotának« neveznek. Bámulatos fogalom ez, mert értelme már benne rejlik a hangzásban. Egy formátlan energiatömegben egyszer csak robbanásfélék sorozata következik be; ezeket foglalja össze a »sphota« szó. A születő formát »inkarnációnak« is hívhatjuk; valakinek támad egy gondolata, s

<sup>2</sup> Alternatív terápiás módszer a légzési problémák kezelésében, kidolgozója Konsztantin Pavlovics Butejko ukrán orvos.

<sup>3</sup> Buddhista és hinduista meditációs technika (a *szutta* jelentése itt: aforizma, tanítás).

László Csaba a Tarelkin halálában. Fotó: Boda Gergely. A fotó a Tompa Miklós Társulat tulajdona.



ha azt megéli, a gondolat formát ölt, a forma pedig tart, ameddig tart. Bizonyos rovarok egy napig élnek, az állatok néhány évig, az emberek tovább, az elefántok még tovább... Mindezek létező ciklusok; és ugyanez vonatkozik a gondolatokra vagy az emlékekre is.”<sup>4</sup>

A brooki *sphota* is a jelenlét állapotát jelenti. Azt, amikor még nem született meg semmi, az egy egységben levést, magát a semmibe ugrást. Valahányszor tudatosítjuk a lélegzetünket, a tökéletes jelenlétet tapasztaljuk meg. Amikor nem gondolkodunk a múltbeli történéseken, amikor nem projektálunk a jövőbe. A most pillanatában vagyunk. A légzés az időbeli létezés közegévé válik, az észlelése pedig jelent konstituál. Egyfajta időn belülség, vagy ahogy Heidegger fogalmazta, „benne-levés”. „A jelenné-tevés, amely önmagát értelmezi – más szóval, amit a mostban megnevezünk és értelmezünk – az, amit »idő«-nek nevezünk. Csak midőn az időmérést szolgáló eszközök elvesztik ezt a primer referenciális összefüggést, a természetes mértékegységekkel, akkor tér vissza a most-mondás az idő absztrakt képzetéhez” – magyarázza Ricoeur a heideggeri *mostot*.<sup>5</sup> Ebben a mostban megszűnik minden akarati mozgás, nincs gondolat, a pusztá figyelem van. A figyelem csendje. A mindenre kiterjedő mély odafigyelés, amikor teljesen ott vagy, amikor teljes figyelmedet adod és kiterjeszted a térre. A testben levés életteli érzése, a létezés öröme, ami nem köthető a külső körülményekhez. A figyelő tudatossága. Megfigyelni mindent és mindenkit, de nem kötődni, letapadni senkihez és semmihez. Nyitottá válni a jelen életteliségére, vagy, ahogy Fischer-Lichte mondaná, létrehozni a test fenomenáját. „A jelenlét nem expresszív, hanem tisztán performatív minőség. A megtestesülés speciális folyamatai hozzák létre, amelyek révén a színész testének fenomenja uralni képes a teret, és ki tudja kényszeríteni a nézői figyelmet. Vagyis ki lehet indulni abból, hogy a színész meghatározott technikák és gyakorlatok ismeretének köszönheti a jelenlét képességét és ért ahhoz, hogy ezek az eljárások akkor hassanak jelenlévőként, amikor csak akarja, másfelől a nézőket partnerré tegyék. (...) A nézők érzékelik a színész szokatlanul intenzív jelen idejű létét, ami képessé teszi őket arra, hogy saját maguk jelen idejű létét is különösen intenzívnek érezzék.”<sup>6</sup>

A légzéstudatosítás tehát olyan kapu, amelyen keresztül a tudat kapcsolatot teremt a szellem és az anyag között, amelyen keresztül a test tudatossá válik, a színész teste felszabadul és a lelke pedig fellélegzik.

<sup>4</sup> Brook i. m.

<sup>5</sup> Paul Ricoeur: A hármás mimézis. In: *A hermeneutika elmélete*. JATEPress, Szeged, 1998. 244.

<sup>6</sup> Erika Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*. Balassi Kiadó, Budapest, 2009. 134.



Declan Donnellan

# A SZÍNÉSZ ÉS A CÉLPONT

(részlet)

## 2. A CÉLPONT

Irina

Ismerkedjünk meg Irinával, aki Júliát játssza. Az erkélyjelenetet próbálja partnerével, és azt érzi, hogy nem tudja, mit csinál. Igazságtalanságnak tűnik, hogy elakadt, hiszen minden kutatást elvégzett. Irina eszes, keményen dolgozik és tehetséges. De akkor miért érzi magát úgy, mint a partra vetett hal? Igazából minél inkább igyekszik őszintén cselekedni, minél inkább igyekszik mély érzelmeket kifejezni, minél inkább igyekszik komolyan gondolni azt, amit mond, annál inkább megdermed. Mit tehet Irina, hogy kikerüljön ebből a zűrzavarból? Nos, ha munkájában nem tud előre haladni, lehet, hogy oldalra kell lépnie, vagyis irányt kell váltania a gondolkodásában, mégpedig az alábbiak figyelembevételével.

Ha megkérdezed Irinától, hogy mit csinált tegnap, azt válaszolja: *„Felkeltem, fogat mostam, kávé-t főztem...”* stb. Miközben válaszol, valószínűleg egyenesen a szemedbe néz. Amikor azonban a tegnapi este eseményeket próbálja felidézni, a tekintete elkalandozik. De a szemek még így is mindig fókuszálnak valamire. Irina vagy téged néz, vagy valami mást, esetleg a kávé, amit ivott. Vagy valami létezőt vagy valami elképzeltet. De valamit mindig néz. A tudatos elme mindig jelen van ezáltal a „valami” által. Miközben emlékek után kutat (*„munkába mentem, levelet írtam”*), a tekintet folyamatosan rajta kívül eső pontokra fókuszál, majd újra fókuszál. Bár a józan ész azt diktálja, hogy minden emléket az elméjében őriz, mégis ki kell néznie a fejéből ahhoz, hogy emlékezzen rájuk. A szemgolyók nem befelé fordulnak, hogy átvilágítsák a kisagyat. De kifelé sem bizonytalanul néznek, hanem egy határozott pontra fókuszálnak, aztán egy másik határozott pontra, ahonnan felidézik, és ahova újra kivetítik a tegnapi eseményeket:

*„Elovestam az újságot.”**„Ittam kávé.”*

Mindegyik megtalálja a saját határozott célpontját. Talán végül feladja, és azt mondja:

*„Ennél többre nem emlékszem.”*

De tekintetével még mindig különböző helyeken keresgéli az elillanó emléket. Ami általános pásztázásnak tűnhet, az valójában nem más, mint rengeteg különböző pont megtalálása, elvetése és újra kiválasztása. Ezáltal jön létre a célpont hat szabálya közül az első:

### 1: Mindig van egy célpont

Addig nem tudhatod, hogy mit csinálsz, ameddig nem tudod, hogy mire hatsz azzal, amit éppen csinálsz. A színész minden cselekedetének irányulnia kell valamire. A színész semmit sem csinálhat a célpont nélkül.

A célpont lehet valóságos vagy képzelt, konkrét vagy elvont, de az első és megmásíthatatlan szabály az, hogy minden pillanatban, kivétel nélkül, lennie kell egy célpontnak.

*„Figyelmeztetem Rómeót.”*  
*„Félrevezetem Lady Capuletet.”*  
*„Kötekedek a dajkával.”*  
*„Kinyitom az ablakot.”*  
*„Kilépek az erkélyre.”*  
*„Keresem a holdat.”*  
*„Eszembe jut a családom.”*

A célpont lehet „te magad” is, például:

*„Megnyugtatom magam.”*

A színész semmit sem csinálhat a célpont nélkül. Tehát egyetlen színész sem tudja azt játszani például, hogy „meghalok”, mert nincs célpont. Mindamellelt, a színész eljátszhatja azt, hogy:

*„Üdvözlöm a halált.”*  
*„Harcolok a halállal.”*  
*„Kinevetem a halált.”*  
*„Küzdök az életemért.”*

### Lenni

Bizonyos dolgokat sosem fogunk tudni eljátszani. A színész nem tud tárgy nélküli igét játszani. Döntő példa a „lenni”: a színész nem tud egyszerűen csak „lenni”. Irina nem tudja eljátszani, hogy boldog, szomorú vagy dühös.

Amit a színész el tud játszani, az mind igékben fejezhető ki, de még ennél is fontosabb, hogy ezek az igék kivétel nélkül valamely célpontra mutatnak. Ez a célpont egyfajta tárgy, ami közvetlen vagy közvetett, egy látható vagy érzékelhető, és valamennyire szükséges sajátos dolog. Hogy konkrétan *mi* a célpont, az pillanatról pillanatra változik. Számos lehetőség van. De célpont nélkül a színész semmit nem tud csinálni, mert a színész egész életének a célpont a forrása. Tudatos állapotban mindig valamivel együtt vagyunk jelen, a célponttal. Abban a pillanatban, amikor a tudatban már semmi sincs jelen, a tudatosság megszűnik. A színész pedig nem képes az öntudatlanságot eljátszani.

### Spét

Ha elemezni kezdjük a nagytiszteletű „spét” jelenséget, világosabbá válik a célpont. A „spét” régi színházi nyelven annyit jelent, mint késve reagálni. Mondhatnánk úgy is, hogy valamit a komikus hatás érdekében kétszer meglátni vagy meghallani.

Példa: éppen metszed a krizantémokat, amikor berohan a plébános:

Első lépés: „*Jó reggelt, plébános úr!*” – ránézel.

Második lépés: Visszanézel a krizantémokra.

Harmadik lépés: Még mindig a krizantémokat nézed, amikor rájössz, hogy a plébánoson nincs nadrág.

Negyedik lépés: Döbbenten visszanézel rá.

Mi okozza az első nagy nevetést? A művelt nemzetközi szaktekintélyek egyetértenek: az első nagy nevetés a harmadik lépésre történik. Ez az a pillanat, amikor a kép átalakul a színész szeme előtt. Vegyük újra a négy lépést.

Első lépés: A plébánosra „nézel”, de valójában nem őt „látod”. Ehelyett azt képzeled, hogy ő nem más, mint tiszteletet parancsoló szokásos önmaga.

Második lépés: Azt hiszed, végeztél a plébános üdvözlésével, ezért folytatod a krizantémok igazítását.

Harmadik lépés: A szerény plébános téves képét felváltja a pettyes alsónadrágos plébános valódi képe.

Negyedik lépés: Visszanézel rá, hogy megbizonyosodj: tényleg ott remegnek nagy kínosan azok a bütykös térdek.

Nadrágot viselő plébánosra számítasz, ezért csak azt „látod”, amit látnod kellene. A közönség mindeközben vidám izgatottsággal várja, hogy a valóság rákényszerítsen arra, hogy a célpontot úgy lásd meg, ahogy az van. A célpont a szemed előtt alakul át egy másikká, a közönség pedig harsog a nevetéstől. De ami a legfontosabb, a közönség nem azért nevet, mert te megváltoztatod a célpontot. A közönség azért nevet, mert látja, amint a célpont megváltoztat téged.

## 2: A célpont mindig kívül van és tőled mérhető távolságra

Amint láttuk, a tekintetnek mindig látnia kell valamit, legyen az valós vagy képzelt. Az impulzus, ösztönzés és energia abban a kijelentésben, hogy

*„rántottát reggeliztem”*

vagy

*„nem reggelizem”,*

olyan sajátos képekből származik, amelyek az elmén kívülről, nem pedig azon belülről származnak. A tekintet újra és újra különböző célpontokra fókuszál, mintha nem csak az emléket keresné, hanem az emlék pontos lelőhelyét is megpróbálná felfedezni. És valóban, az a hely, ahol megbújik az emlék, a lelőhely, ahol az emlék már létezik, ugyanolyan fontosnak tűnhet, mint az emlék maga.

Mi történik azonban akkor, amikor úgy tűnik, a célpont az elmén belül van, például ha komoly fejfájásunk van? Akkor hogyan találhatjuk meg ezt rajtunk kívül?

Bármilyen nagy a fájdalmunk, bármennyire bensőséges is a vívódás, mindig van különbség a beteg és a fájdalom között. A nagy fájdalomban szenvedő emberek rendszerint arról számolnak be, hogy saját magukat a fájdalomtól furcsamód különállónak érzik. Minél intenzívebb egy migrén, annál inkább úgy tűnik, hogy mindössze két entitás létezik a világban, a kín és a szenvedő.

Lehet, hogy a fájdalom előzőli az agyat, de mégis az öntudaton kívül marad. Mindig van egy döntő távolság.

### 3: A célpont már azelőtt létezik, hogy szükséged lenne rá

Ha megkérdezed továbbá Irínától, hogyan szeretné megünnepelni jövőre a születésnapját, érdekes dolog fog történni. A még mindig ide-oda villódzó tekintet próbál felfedezni valamit, ami tulajdonképpen nem más, mint az, amit majd a jövőben tenni szeretne. De ez mégiscsak furcsa. Mert amit a jövőben tenni szeretne, az még nem létezhet. A tekintet mégis ezt a jövőbeni eseményt vadássza, mintha az máris létezne. Az lenne logikus, hogy a pillanat lendületében gondolja ki, mit szeretne jövőre, talán hogy a tengerparton töltse a napot, esetleg bulizzon, vagyis kitaláljon egy olyan eseményt, ami még nem létezik. Neki ezt mégis úgy kell keresnie, mintha az már létezne. Mintha ahelyett, hogy valami újat gondolna ki, meg kell találnia vagy fel kell fednie azt, hogy mi a kívánsága a jövő évi születésnapjára.

Mindez azért mérvadó, mert, amint a továbbiakban is látni fogjuk, „felfedezni” mindig jobb, mint „kitalálni”.

### Érzék és látás

A „látás” és „látni” szavakat mostantól az összes érzék metaforájaként használjuk, amelyekből megnevezni csak ötöt tudunk. Ennek kapcsán fontos adalék, hogy bármennyire is szörnyű Gloucester megvakítása, annál, hogy kitépik a szemed, van kíméletlenebb sors is – mégpedig az, ha te téped ki a saját szemed. Oidipusz rettenetes sorsa az volt, hogy saját keze által kellett megvakulnia. Ez sajnos nem számít túlságosan különleges csapásnak; önmagunk megvakítása a blokk gyakori oka.

### A látás helye

Ha Irina blokkolva érzi magát, ha azt érzi, hogy „nem tudja, mit csinál”, az azért van, mert nem látja a célpontot. Ez komoly veszélyt jelent, hiszen a célpont a színész tényleges energiáinak kizárólagos forrása. Élelem nélkül elpusztulunk. A túlélése érdekében minden élőknek be kell vinnie valamit önmagán kívülről önmagán belülre. A színészeket az látja el táplálékkal és energiával, amit a külvilágban látnak. Sőt, mi több, a teátrum szavunk a görög *theatron* szóból származik, ami annyit tesz: „a hely, ahol látunk”.

De hiszen bennünket az, ami kívül és ami belül van, egyaránt táplál, nem? Bár ez igaz lehet, mégsem hasznos. Irínán sokkal inkább segít az, ha minden belső működést, hajtóerőt, érzést, gondolatot, indítékot stb. kimozdít belülről és áthelyez a célpontba. Így a célpont majd energiát ad Irínának, ugyanúgy, ahogy szükség esetén az akkumulátor is áramot ad.

A pszichológia szerint, amikor valami mélyen megérint bennünket, a kiváltott erős érzések tulajdonképpen belőlünk származnak. De az ezzel ellentétes alapelv jobban segíti a színészt. Vagyis Irínát inkább segíti az, ha elképzei, hogy a célpont váltja ki ezeket az erős reakciókat belőle. Irina a kontrollt feladja, és rábízta arra, amit lát. A színész a célpont javára lemond a hatalmáról.

Nincs olyan belső erőforrás, ami függetleníteni tudna minket minden egyébtől. Nincs olyan belső dinamó, ami a külső világtól független volna. Nem önmagunkban vagyunk; csakis kontextusban létezzünk. Meggondolatlanság volna azt képzelni, hogy kontextus nélkül is túlélhetünk. A színész csakis annak a dolognak a függvényében tud játszani, ami kívül van, ami a célpont.

### 4: A célpont mindig sajátos

A célpont nem lehet általánosítás. A célpont mindig sajátos. Tudjuk, hogy a célpont lehet elvont is, például: *„Megpróbálom megvakítani magam a jövővel szemben”*. Itt, annak ellenére, hogy a jövő elvont, mégsem általános. Ugyanis a „jövő” meghatározott elemeivel szemben *„próbálom megvakítani magam”*.

Láttuk már korábban, hogy a „küzdök az életért” célpontja „az élet”. Az életben maradásért harcoló sebesült katonának pedig nagyon is határozott képe lesz a következő, számára szükséges élő pillanatról. Nem holmi általános dologért harcol. A próbálkozás vagy küzdelem soha nem általános. A lökést, az erőfeszítést, a köhögést az a következő élő pillanat képe hajtja, amit lát, az a pillanat, amire olyannyira szüksége van, és úgy érzi, hogy ha csak megköszörüli a torkát vagy mély levegőt vesz vagy még ezt a görcsöt kibírja, akkor talán még van remény.

Mindnyájan más és más célpontokat látunk, még akkor is, ha történetesen ugyanazt a dolgot nézzük. Tehát Rosalinda egy másik Orlandót lát ahhoz az Orlandóhoz képest, akit mondjuk Olivér, a féltékeny testvér lát. A célpont mindannyiunk számára más módon sajátos. Erről a későbbiekben lesz szó, az ötödik fejezetben.

A külső világ mindig sajátos. A rajtunk kívül levő dolog, a célpont, csakis sajátos lehet.

### 5: A célpont mindig átalakulóban van

Láttuk, hogy nem elég az, hogy Rosalinda szereti „Orlandót”. Egy sajátos Orlandót kell meglátnia. Ugyanakkor ez a sajátos Orlando egy másik sajátos Orlandóvá fog átváltozni. Az elején talán egy kétségbeesett, hetvenkedő fiataalt lát, aki szembeszáll a herceg birkózójával, aztán egy romantikus Dávidot, aki legyőzi saját Góliátját, aztán meg egy tévelygő fiatalembert. Az *Ahogy tetszik* során Orlando mindegyre számtalan, különböző „Orlandókká” alakul át. Rosalindának bőséges munkájába kerül, hogy megpróbálja ezeket a változó Orlandókat kezelni. Vajon megcsókolja a fiút, küzd vagy kötekedik vele, csúfolja, elcsábítja, összezavarja vagy meggyógyítja? És nem csak Orlandóról van szó, Rosalindának a maga világában az összes többi folyamatosan átváltozó célponttal is el kell boldogulnia. Egyszerű pásztorok neurotikus költőkké lesznek, arisztokraták banditákká változnak, saját teste pedig lépésről lépésre változik át a vágy és szerelem ambivalens tárgyává. Rosalinda világmindensége és az abban rejlő összes célpont soha nem marad meg ugyanolyannak, hanem újra és újra változik. A színészt játékában felszabadítja, hogy látja a célpont átváltozását.

### 6: A célpont mindig aktív

A célpont nemcsak folyamatosan átalakul, hanem folyamatosan csinál is valamit. Bármit is tesz a célpont, azt meg kell változtatni – mégpedig nekem. Rosalinda nem megtanítani szeretné Orlandónak, hogy mi a szerelem, hanem egy érzélgősen szerelmes Orlandót lát, és ezt próbálja megváltoztatni. Othello nem meg akarja ölni Desdemonát, hanem egy őt tönkretenni kész feleséget lát, és ezt próbálja majd megváltoztatni. Lear nem dacol Gonerillel, hanem azt látja, hogy a lánya megalázza őt, és úgy érzi, ezt a lányt meg kell változtatnia.

### A külső célpont

Az aktív célpont rajtunk kívülre utalja az energiát, azért, hogy tőle rugaszkodjunk el, rá reagáljunk és belőle éljünk; a célpont külső akkumulátorunk lesz.

Így ahelyett, hogy folyton azon mélánznánk, hogy „mit csinállok?”, hasznosabb azt kérdezni, hogy „mit csinál a célpont?” Sőt, azt, hogy „milyen cselekvésre készítet engem a célpont?”

Az első kérdés energiát rabol a célponttól, és azt az „én”-be hordja össze. Érdemes megjegyezni, hogy az „én” veszélyes szó lehet a színész számára, és legjobb óvatosan használni. Az „engem, magam” általában hasznosabb.

Minél több energiát képes a színész a célpontba utalni, annál szabadabb lesz. Ugyanakkor az bénítja a színészt, ha energiát lop a célponttól. Ha Irina megpróbálja a célpont hatalmát elvenni és magának megtartani, azonnal leblokkol.

Irina elképzelheti azokat a különböző dolgokat, amiket a szereplője akar, mindazokat a dolgokat, amiket Júlia Rómeóval tenni szeretne. A próbafolyamat elején valóban segíthet jegyzéket készíteni arról, hogy Júlia mit akar Rómeótól. De Irinát sokkal inkább segíti az, ha szabadon en-



gedi a képzeletét, hogy láthassa azt, amit Júlia lát. De mit lát Júlia? Egy apát, akitől félni kell, egy anyát, akivel zöld ágra kell vergődni, egy jövőt, amit el kell kerülni és egy Rómeót, akit meg kell nyerni, szelídíteni, támogatni, figyelmeztetni, ijesztteni, bátorítani, felfedezni, biztosítani, megnyitni, megszidni, megvédeni, ösztönözni, megnemesíteni, zabolázni, felhevíteni, lehűteni, elcsábítani és szeretni. Júlia számára a jelenet nem Júliáról szól és arról, hogy ő mit akar, hanem a különböző Rómeókról, akiket lát és akikkel valamit kezdenie kell. Irina energiája nem belülről, holmi koncentrált belső központból jön, hanem a Júlia által érzékelt külső világból: a fuvallat ihleti, ami az arcát simogatja, a házasság, amitől retteg és az ajkak, amelyeket kíván. A célpont minden.

Mindebből világosan következik, hogy a Rómeót játszó színész számára az erkélyjelenetnek sokkal inkább Júliáról kell szólnia, mint őrá; Irina számára pedig inkább Rómeóról, mint magáról.

Gyakorlatilag tehát semmilyen értelemben nem létezik belső energiaforrás. Minden energia a célpontból származik.

### Egynél több

Nem kell azért Irina szemei állandóan a partnerére tapadjanak. Ha barátaimmal beszélgetve a tengerparton sétálok és folyamatosan csak őket nézem, orra fogok esni. Tudunk egymással beszélni azokon a dolgokon keresztül is, amiket éppen látunk: a tengeri moszatot, a sirályokat, a sziklamedencéket. Miközben rossz híreket közlünk, lehet, hogy pont azt vizsgáljuk, ahogyan kavargatjuk a kávé, és kerüljük a kínos szemkontaktust. Ez vajon azt jelenti, hogy csak a kávé nézzük? Nem. Vagy azt, hogy nem látjuk a kávé, hanem a másik döbbséget arcát képzeljük magunk elé? Nem. Mindkettőt látjuk, egyszerre. Hogy ezt miként érzük el, azt nem szükséges tudnunk. Amit tudnunk kell, az az, hogy mindig van célpont, sőt ugyanabban a pillanatban akár egynél is több előfordulhat.

### Kitérő: kísérlet hipnózissal

Még ha nem is tudatosítjuk a sajátos célpontot, szolgáltatunk egyet. Képzeletünk kerüli az általánost és az ismeretlent. Ha nem létezne célpont, kitalálnánk egyet. Sigmund Freud írt azokról a kísérletekről, amelyek során a pácienseket hipnózis alatt arra utasították, hogy az adott jelre pöccintsék meg a fülüket. A szuggesztió véget értével az alanyokat felébresztették, jeleztek, a páciensek pedig tompán megpöccintették a fülüket. Természetesen fogalmuk sem volt, miért. Freudot az ejtette ámulatba, hogy az alanyok, mikor megkérdezték tőlük, hogy miért pöccintették meg a fülüket, mindig kitaláltak egy sajátos okot. „*Mert viszketett a fülem*”, magyarázták. Ez két lehetőséget sugall. Egyrészt úgy tűnik, hogy inkább hazudunk, mintsem beismerjük, hogy nem vagyunk racionálisak. Másrészt, és ez hasznosabb a színész számára, mindig csak egy sajátos célpont függvényében tudunk gondolkodni... és ha az látszólag hiányzik, mi magunk szolgáltatunk egyet.

### Ami nem célpont

A célpont nem szándék, sem akarás, sem terv, sem érv, sem indíték, sem cél, sem fókusz-pont, sem motiváció. A motivációt a célpont adja. A motiváció annak a módja, hogy megmagyarázzuk, miért tesszük meg ezt vagy azt. Nos, az, hogy „miért” teszünk dolgokat, érdekes kérdés lehet. De gúzsba köti a színészt, ha szüntelenül azt kérdezi, hogy „miért”. Például: „Miért” szeret bele Júlia Rómeóba? Valóban, miért? Meg tudná bárki is magyarázni, hogy miért szeretünk meg valakit?

Ha volna is egy segítőkész barát, aki elmagyarázná, „miért” szeretünk meg valakit, azt gondolnánk, hogy lenéz minket. A színész pedig sose nézze le a karakterét. A „miért” magyarázata a színészt a kontroll bizsergető érzésével tölti el. Egy dolog biztos: ha Irina tökéletesen meg tudja válaszolni a kérdést, akkor egyáltalán nem érti a lényegét. Soha nem tudhatjuk tökéletesen, hogy bizonyos dolgokat miért teszünk meg. De a „miért” veszélyeire majd később térünk vissza.

A célpont nem a „fókuszom”. A fókusz félrevezető szó. A fókusz úgy hangzik, mintha renegeteg köze volna a célponthoz. De azt mondani, hogy „*valamire fókuszálok*”, merőben más, mint azt mondani: „*valamit látok*”. Megéri időt áldozni a különbség mérlegelésére. A célpontot meg kell látni: a „fókuszpontom” burkoltan azt sejteti, hogy el tudom dönteni, hogy arra a bizonyos pontra fókuszálok vagy sem. A célpont az úr. A „fókuszpont” viszont inkább szolgálónak tűnik. A színész számára talán kényelmesebb fókuszpontokat választani, mintsem a célpontokra reagálni. Ha a színész „megválasztja, hogy hova fókuszál”, azáltal valóban úgy érezheti, hogy jobban tudja kontrollálni a dolgokat. De ezzel a kontrollal nem ajánlatos hosszú távra tervezni; ez a bizonyos kontroll ugyanis nem más, mint megnyugtató téveszme. Ha fókuszpontot választ, Irina valószínűleg szépen visszafordul önmagába. A fókuszpont választása elrejtheti a külvilágot és annak minden tápláló ingerét, mivel hajlamos a színészen belülről helyezni azokat az energiákat, amelyek akkor segítenek igazán, ha kívül vannak.

Mielőtt elkezdenénk a kontrollról gondolkodni, hasznos lesz figyelembe vennünk egy kényelmetlen választást.

### **Az első kényelmetlen választás: koncentráció vagy figyelem**

Ez a színész első kényelmetlen választása. A dilemma olyan elemekre vonatkozik, amelyekről úgy gondolhatjuk, hogy egymással rokonok, valójában azonban egyik megsemmisíti a másikat. Annyira hasonlónak tűnnek, nem tarthatjuk meg mégis mindkettőt, mint valami biztosítási kötvényt, biztonsági hálót vagy pótalkatrészt arra az esetre, ha véletlenül az egyik csődöt mond? Sajnos nem. Ahhoz, hogy megkapjuk az egyiket, le kell mondanunk a másiról. Mi tehát az első, fájdalmas veszteség?

Koncentráció vagy figyelem.

Ez az első kényelmetlen választás: koncentráció vagy figyelem? Te választasz. Csak annyi, hogy nem kaphatod meg mindkettőt.

De mielőtt meghoznánk ezt a döntést, gondolkodjunk el az alábbiakon. A figyelem a célpontról szól; a koncentráció rólam. Ha erősen koncentrálok egy külső tárgyra vagy nagyon erősen koncentrálok egy másik személyre, valami különös történik. Egyre kevésbé kezdem a másikat látni, és egyre jobban látom helyette magamat, amint a másikat látom. Vagyis végső soron rólam szól. A koncentráció álcázza magát, mintha a másiról szólna, pedig nem. A koncentráció teszi magát, hogy a külvilágról szól, de nem így van. A koncentrációt azért választjuk a figyelem helyett, mert a koncentráció bekapcsolható. A figyelem merőben más. Adva van, csak meg kell találni. Szekérszámra ontjuk magunkból a koncentrációt, és azt képzeljük, hogy irányítani tudjuk, hogy mikor jön, és mikor megy. De pontosan ezért nem túl hasznos. A figyelmet nem tudjuk irányítani, ezért olyan hasznos és nyugtalanító egyszerre. De a koncentráció is lehet ijesztő, hiszen a koncentráció tulajdonképpen megsemmisíti a figyelmet. A koncentrálás hatása olyan, mint amikor kimenekülsz *Silas bácsi*<sup>1</sup> rémházából: bármilyen messzire is futsz el, rejtélyes módon mindig otthon kötsz ki.

Irina semmit sem tud önmagában létrehozni. Nem létezik semmilyen belső, mélyen rejlő központja a kreatitásnak, amit arra serkenethetne, hogy megoldást találjon a nehézségeire. Nem tud érzést létrehozni, gondolatot kitervelni. Akkor mit tehet Irina? Csak azt, hogy meglát dolgokat és figyel azokra.

<sup>1</sup> 1864-ben megjelent, misztikus, hátborzongató regény, szerzője az ír származású J. Sheridan Le Fanu. Maud Ruthyn kamaszkorú lány, aki elveszíti szüleit. Apja a lányt végrendeletében Silas Ruthyn nevű nagybátyjára bízta. További kikötés, hogy amennyiben Maud nem éli meg a nagykorúságot, egész vagyona Silas bácsira száll. Maud beköltözik nagybácsija titokzatos birtokon lévő házába, de fokozatosan azzal kell szembesülnie, hogy valahányszor el akar menni, menekülni vagy utazni, furcsamód mindig visszakérül ugyanabba a szobába, ahonnan elindult. A regény végén megmenekül, Silas bácsi pedig meghal.

**„Látni” és „Nézni valamit”**

Őrjítő ugyan, de Irina nem tudja arra kényszeríteni magát, hogy figyelmesen lássa a dolgokat. Mint mi mindannyian, csak arra kényszerítheti magát, hogy „ne” lásson. Megvakíthatja magát. Igaz, kényszerítheti magát arra, hogy „nézze” a dolgokat. De „valamit nézni” merőben más, mint „látni”. A „látni” és „valamit nézni” közötti különbség kulcsfontosságú a színész számára. A „valamire nézni” azt feltételezi, hogy megválasztom, hogy hova irányítom a fókuszomat. A „látni” azt jelenti, hogy arra figyelek, ami már létezik. Tudok nézni valamit anélkül, hogy meglátnám, pont úgy, mint a gatyátlan presbitert. A látás feltételezi, hogy amit meglátok, annak lesz annyi szabadsága, hogy meglepjen, hogy más legyen, mint amire számítottam.

**Éhség**

Képzeld el, hogy éhes vagy és nincs semmi ennivaló a lakásban. Mindegy, hogy hányszor kutatod át a hűtőt: üres. Az egyetlen hely, ahonnan ennivalót tudnál szerezni, az kint van. Ha bent maradsz, éhen halsz, attól függetlenül, hogy mennyit kotorászol a hűtő drótpolcai között. A színész számára „látni” annyit jelent, mint kimenni. Otthon olyan biztonságos minden, az utcák meg olyan ijesztőek, de ez egy téveszme.

Otthon nem biztonságos; csak az utca biztonságos. Ne menj haza.

*Fordította: Bodolai Balázs*

*The Actor and the Target* © 2002, 2005 Declan Donnellan

A magyar fordítás a Nick Hern Books Ltd, London ([www.nickhernbooks.co.uk](http://www.nickhernbooks.co.uk)) engedélyével készült.

Ivo Dobrodovský

# „A TÁNC SZÁMOMRA LÉTSZÜKSÉGLET”

*Jaro Viňarský (1978) a szlovák kortárs tánc egyik legismertebb alakja. Bár nem végezte el a tánciskolát, mégis a független tánc egyik legkiemelkedőbb alkotójának számít. Szerte a világon fellép, 2013-ban New Yorkban előadói tevékenységéért Bessie-díjjal jutalmazták. A szlovák performer és táncossal indulásról, hitvallásról, a tánc és színház különbségéről beszélgettünk.*

*Mi az első tánccal kapcsolatos emléked?*

A szüleimet tudom csak idézni, akik szerint a zene mindig is megmozgatott engem – lehetett az az otthonunkban, vagy később a templomban. Az orgonás részek voltak a kedvenceim.

*Tehát akkor ezt az egészet te magad kezdeményezted, ugye?*

Igen, de a szüleim is támogattak. Kiskoromtól fogva hiperaktív, mozgékony vagyok, és mindig is érzékenyen reagáltam a körülöttem felcsendülő hangokra. A nővérem művészeti iskolába járt, ezért a szüleim azt gondolták, hogy majd engem is oda íratnak be. Így is történt.

*Tippek: néptáncot tanultál.*

Nem. Először sima táncra jártam. Szerencsém volt, hogy egy fantasztikus tanár tanított, aki-vel rengeteget dolgoztunk. Tanultunk dzsessztáncot (ami Szlovákiában voltaképpen a modern tánc elődje), de néptáncot és balettet is.

*Mikor döntötted el, hogy komolyabban szeretnél foglalkozni a tánccal?*

A művészeti iskolában folytatott tanulmányaim vége felé fogalmaztam meg magamnak, hogy milyen sokat is kapok a táncból. Ekkor döntöttem el, hogy a Színművészeti Egyetemen fogok tovább tanulni. Pozsonyban viszont akkoriban csak színészképzés indult. Érdekes egyébként, hogy én mindig is inkább színész szerettem volna lenni, nem táncos. A színíre viszont nem vettem fel. Így tehát az eperjesi pedagógiai szakközépiskolába mentem, és közben aktívan foglalkoztam tánccal: tánckört vezettem a kollégiumban, tanítottam többek között a szakmunkásképzős lányokat és jártam a La Mosca táncsoportba, ami azóta már megszűnt. Ők annak idején Kelet-Európában híres táncsoportnak számítottak.

*Ez még mindig klasszikus tánc volt?*

Akkoriban ezt a formát már színpadi táncnak nevezték. Itt, Pozsonyban, a Bralen amatőr tánccsoport, a La Mosca testvéregyüttese volt a műfaj képviselője, ők mind a mai napig léteznek. A klasszikus tánchoz nem volt tehetségem, viszont éreztem magamban kreatív hajlamot, ezért a középiskola befejezése után a Pozsonyi Színművészeti Főiskola (VSMU) koreográfia szakán tanultam tovább.

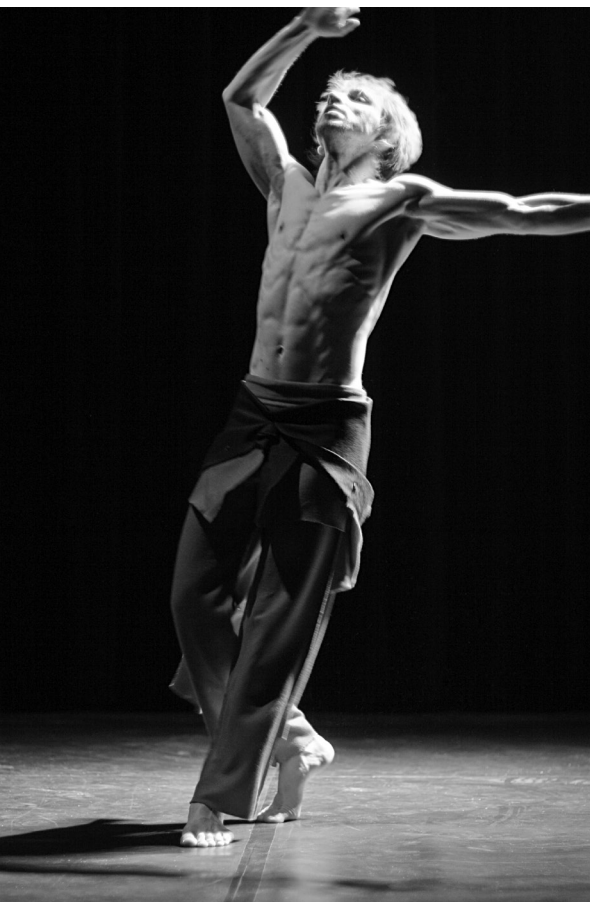
*Milyen volt az egyetem? Hogy érzed, fejlődöttél ott táncosként?*

Sajnos nem. Úgy mentem erre a főiskolára, hogy egyáltalán nem tudtam, mi vár majd ott. A szakot akkor balett-koreográfiának hívták, vagyis az oktatás főképp klasszikus táncra irányult. Ez nekem nem tetszett, ezért végül nem túl sokat jártam az iskolába.

*Nyíltan mentél az árral szemben?*

Az osztályvezetőm klasszikus koreográfus volt, és egy ideig próbáltam a nyomdokaiban haladni, amit ő el is várt tőlem. Aztán fokozatosan kezdtem ellenszegülni, és ez különféle nézeteltérésekhez vezetett. Iskolába járás helyett elkezdtem tanfolyamok után nézni, és különböző kurzusokra ingáztam Bécsbe. Szerencsére az iskolában is voltak olyan rendezvények, amelyeket a diákok kezdeményeztek, és ezekre néha meghívtak külföldi tanárokat, akik kortárs táncworkshopokat tartottak.

*Jaro Viňarský a The Last Step Before c. előadásban. Fotó: Noro Knap*



*Az egyetemet végül nem fejezted be.*

Nem. Harmadéven végleg összerúgtuk a port a tanárokkal. Csinálnunk kellett egy táncelőadást, és mindent minekünk, a diákoknak kellett leszervezni. Ezzel még nem is lett volna gond. A baj az volt, hogy annak idején már semmilyen kompromisszumra nem voltam hajlandó, az előadástervemet viszont nem fogadták el. A vezetőség ehelyett felajánlotta, hogy hagyjam abba a tanulmányaimat, és én szót fogadtam. Ezután egy évad erejéig a beszercebányai Táncstúdió Színháznál dolgoztam. Az ott eltöltött idő alatt több tapasztalatra tettem szert, mint három év alatt az iskolában.

*Szóval nem végeztél semmilyen tánciskolát.*

Nem. Lehet, hogy kénytelen volnék befejezni, ha nem volnának más lehetőségeim. De szerencsém, hogy amikor ezek történtek, már benne voltam pár előadásban, és volt már mögöttem néhány együttműködés is. Számomra az egyetem nem volt annyira fontos, ezért nem éreztem, hogy muszáj volna befejezni. Ráadásul miután otthagytam, végre azt csinálhattam, amit mindig is szerettem volna.

*Mit jelent számodra a tánc?*

Tudtam, hogy lesz egy ilyen kérdés. Az első dolog, ami eszembe jut, hogy a tánc számomra létszükséglet. Van egy olyan érzésem, hogy bármilyen körülmény között táncolnék – akkor is, ha hiányozna egy karom vagy tolokocsis lennék. Ötéves korom óta táncolok, ez nagyon hosszú idő, és mégis, állandóan fejlődik a kapcsolatom ezzel a műfajjal. Sokat tudnék erről beszélni, de a lényeg, hogy engem a táncban a test működése érdekel. A tánc az, amikor sikerül ráhangolódunk arra a valamire, ami az ember életében egyébként természetesen is ott van. Olyan tevékenység, ami nem csak azt az embert illeti, aki a táncsal profi szinten foglalkozik, hiszen itt mozgásról van szó és mi mindannyian mozgásban vagyunk. Számomra a tánc egyetemes kommunikációs forma. A test nyelve, ami a legkézenfekvőbb módszere a kommunikációnak. Ennek ellenére pontosan a tánc az, amit a művészetben talán a legkevésbé tudnak értelmezni. Nem is arról van szó, hogy az emberek nem szeretnék megérteni a táncot, hanem inkább arról, hogy nem értik a test nyelvét. Ez a paradoxon számomra nagyon érdekes.

*Ha már a test nyelvéről van szó: gyakran táncolsz külföldön. Látsz különbséget a hazai és a külföldi táncnyelvek között?*

Igen. Olyan országokban, ahol a tánc teljesen beépült a közösség életébe, ahol a mindennapi élet nélkülözhetetlen része és ahol kulturálisan is releváns, ott van valami, amit én „a test intelligenciájának” nevezek. Ilyen intenzív környezetnek tartom Amerikát, konkrétan New Yorkot, ahol a táncnak nagyon mély gyökerei vannak. A kortárs európai tánc eredetét is abban látom, ami a hatvanas-hetvenes években elkezdődött Amerikában, majd lassan hozzánk is eljutott. Európán belül ez a leginkább az olyan országokra érvényes, mint például Franciaország vagy Belgium, ezeket az államokat a kortárs tánc Mekkájának is szokták becézni. Ott a táncművészet sokkal sokszínűbb, és bonyolultabban kapcsolódik az olyan tudományterületekkel, mint például a filozófia vagy szociológia, még a néző szempontjából is. Itt, Szlovákiában viszont még mindig azzal kell küzdenünk, hogy az átlagnézőnek fogalma sincs arról, mi a kortárs tánc, vagy hogy mit jelent táncsal foglalkozni. De mi nem is vagyunk kulturálisan annyira ráhangolva a művészet mindennapjainkba való beépítésére, mint más szerencsésebb kultúrákban.



*Szerinted van olyan, hogy „a tánc szlovák nyelve”? Kivéve a folklórt. Van manapság olyasmí, amit egyértelműen szlovák táncként lehet értelmezni?*

Úgy gondolom, hogy ha létezik is ilyesmi, akkor az a színház táncra tett hatásában keresendő. Szlovákiában a színház hagyomány sokkal erősebb, míg a kortárs táncművészek java külföldi performerek és pedagógusok munkáiból ihletődik. Ugyanakkor úgy érzem, hogy a szlovák táncban többé-kevésbé még mindig fontos szerepet kap a színházi gondolkodás. A táncelőadások többségében erősen érezni a színházi eszközök jelenlétét, például ezek hangsúlyosan jelszimbolikával dolgoznak.

*Szerinted vannak határai a táncnak?*

Nincsenek jelentésbeli határok, hiszen a tánc nem verbalizálódik. Amikor táncot nézel, több millió lehetséges jelentés merülhet fel – ez a néző nyitottságától függ. Addig nincsenek határok, amíg a test anyagnak számít. Ebből következik az is, hogy ha nincs test, akkor nincs tánc.

*Mi inspirál a munkádban?*

Majdnem bármi. Ma ez érdekel, holnap valami más. Mindezekből mozaikot alkotok, ahol az egyik elem összefonódik a másikkal. A mindennapi élet az utcán, az emberek, de pillanatnyilag számomra a leginspirálóbb a szépirodalom. A tánc kapcsán a kedvenceim azok a szövegek, amelyeket én „fizikai irodalomnak” szoktam nevezni. Ezeknek a szerzői konkrét képekkel dolgoznak, ezért olvasás közben úgy érzed, hogy a szavak egyenesen belevésik magukat a testedbe. Ilyen számomra például Krasznahorkai László, aki már jó ideje inspirál. Az *Állatvanbent* c. könyve alapján csináltam is egy azonos című előadást, ami egy felettébb fizikális produkció.

*Az alkotásban mi van előbb? A téma vagy a mozgás?*

Általában a téma. Ami lehet egy mondat, idézet, kép, fotó vagy könyv. Ez teljesen mindegy. Amikor elkezdek dolgozni, akkor még egyáltalán nem érdekel, hogy milyen formája lesz a kész darabnak. Néha előfordul, hogy azt érzem, nem lesz elegendő a tánc mint műfaj a végeredmény leírására – ilyenkor valami színházibb keverék jön létre. Igyekszem inspirálni a testem, a test ezeket a hatásokat felszívja, utána már csak figyelnem kell, hogy hogyan reagál rá. Mivel a test más csatornákon keresztül válaszol a kapott információra, ezért időt kell neki hagynod, észre kell vened, hogyan ragadja meg az adott témát. Amikor már sejtem az irányt, akkor elkezdem terelni a dolgot a végkifejlet felé, mert valahol muszáj egyszer csak meghúzni a határt. De gyakran az utolsó pillanatig nem tudom, hogy mi fog történni majd a színpadon. Igyekszem kitarítani azt az állapotot, amit Peter Brook „alaktalan sejtésnek” hív.

*Mit jelent számodra a színpadi jelenlét?*

Ez egy olyan fura világ. Arról szól, hogy itt és most létezem. Én a színpadon az időtlenség és tértelenség izgalmas keverékét tapasztalom meg. Erre a Divadlo z Pasáže (sérült színészekkel dolgozó színház Besztercebányán – szerk. megj.) színház egyik színésznőjének betegsége kapcsán jöttem rá. Krónikus epilepsziája volt, a próbákon rendszeresen voltak rohamai, de soha nem előadás közben, ez számomra teljesen lenyűgöző volt. Az orvosok szerint már harminc éve meg kellett volna halnia, de mind a mai napig él, és én úgy értelmeztem, hogy ez azért lehetséges, mert rendszeresen van színpadon. Ez ugyanis egy teljesen másfajta összpontosítást igényel, ami nem teljesen idegen a valóságtól, de valahogy mégis a létezést magát többszörözi. A színpadon

otthon érzem magam, bár kezdés előtt mindig ki kell ráznom magamból a stresszt, mert nagyon izgulós vagyok, de pár perccel a kezdés után a gyomoridegem teljesen elmúlik. Színpadon lenni számomra ugyanolyan szükséglet, mint a táncolás maga.

*Improvizált vagy leszögezett mozgás?*

Inkább az utóbbi. Az én előadásaimban ez a próbák alatt felgyülemlett, majd fixált anyag, illetve az improvizáció egyvelegét jelenti, ez a kettő együttesen vezet a mozgás tökéletes artikulációjához. De az improvizáció csakis pontosan definiált mozgási elvekre épülhet, vagyis tulajdonképpen félig-meddig körülírt, de a mozgást illetően szabadabb táncot jelent. Próbálkoztam kizárólag improvizált előadással is, az ezt a műfajt űzők előtt le a kalappal. Manapság pedig egyre több az ilyen típusú előadás, bár engem a többségük untat. Ezek a táncosok technikailag felkészültek, de szerintem nagyon nehéz fenntartani a figyelmet egy teljes órán keresztül, és elérni, hogy értelme is legyen annak, amit a színpadon csinálsz. Kevés olyan performer van, akinél nem érezni, hogy éppen improvizál, ahol nincs egy felesleges mozdulat sem.

*Szerinted mi a különbség aközött, hogy egyedül vagy a színpadon, vagy partnerrel?*

Engem egyszer csak elkezdtek szólótáncosként kezelni. Ez tulajdonképpen érthető, hiszen a legtöbb darabom szólódarab, és szerintem ez így rendben is van. Olyankor minden tőled függ, és az előadás jó értelemben véve kimerít. Nem mellesleg ez így sokkal intimebb élmény, mint valakinek a partnere lenni. De lehet, hogy ebben a lustaságom is közrejátszik. Senkivel semmiről nem kell tárgyalni, vitázni, cserébe pedig a néző szeme csakis rád szegül. Nem beszélve arról, hogy még ha nagyon jó is a partnered, akkor sem könnyű kapcsolatot létesíteni valakivel a színpadon. Több előadásban is játszottam másokkal együtt, de ezek közül csak egyetlen egy olyan volt (Karine Ponties: HOLEULONE), amelyikben ugyanolyan élmény volt másokkal együtt színpadon lenni, mint amikor egyedül vagyok.

*Nemrég láttalak a DPM Színház (újonnan alakult szlovák független társulat – szerk. megj.) egyik előadásában, amit Petra Tejnorová (cseh rendező – szerk. megj.) rendezett és te jegyezted a koreográfiát, de színészként is szerepeltél benne. Miben volt ez a tapasztalat számodra más, mint a táncolás?*

Megint visszaérkezünk oda, hogy én eredetileg inkább színész akartam lenni, mint táncos. Legalább valami ebből is megvalósul. Eredetileg nem lettem volna benne a darabban, de ez egy olyan szerep volt, amihez a színészeknek több időre lett volna szükségük, mint amennyi adott volt. Így jöttem képbe én. Számomra a folyamat legnehezebb része az volt, hogyan tudom elefelejtani, hogy éppen a színpadon vagyok és játszom. A szövegtől pedig valósággal rettegettem. Bár megtanultam, egyáltalán nem tudtam, mit tegyek, ha hirtelen nem jut egy replika eszembe. Ha táncolok, könnyen kiszedem magam, de itt tanácstalan voltam. Aztán megtanultam, hogy a színészek ilyenkor mindig kisegítik egymást, és ez számomra nagyon érdekesnek tűnt. Itt tanultam meg bízni a partneremben. A színpadon mindig gondot okoz hangot kiadnom, sőt egyáltalán hallgatni saját magam, úgyhogy ezt idáig inkább elkerültem. Mostanában kezdtem el az előadásaimban ezzel is dolgozni, és azóta bátrabb vagyok. Úgy érzem, jó színész lennék. Persze a kettő összehasonlíthatatlan: a táncban soha nem szerepet játszom, nem próbálok mást mutatni, mint aki vagyok. Anyaggal dolgozom, és ez minden.

*Mik a terveid a jövőre? Van valami, amit ki szeretnél próbálni?*

Ki szeretném próbálni a klasszikus színpadi színészetet, például azt, ahogy a Schaubühnében játszanak, ami a színészet, a performansz és a fizikális színészet egyvelege. Ebben az esetben nem válsz a karaktereddé, az átadás módszere más. Koreográfusként pedig szeretnék egy olyan produkciót csinálni, amiben egy egész tömeg van jelen. A legtöbb ember, akikkel eddig egyszerre dolgoztam, öt volt, de el tudnék képzelni húszat, vagy akár még többet is. Ja, és kipróbálnám a filmcsinálást is.

*A fordításban közreműködött: Uzsák Dávid*

Kovács Áron Ádám

# CSENDEK AURÁJA

**Rosner Krisztina *A színészi jelenlét és a csend dramatikus-teátrális játéka*i című könyvéről<sup>1</sup>**

Ki van jelen, hogyan van jelen a színpadon? Mit nevezünk egyáltalán színészi jelenlétnek? Miként definiálható a csend? Milyen feladata van a csendnek egy dráma színrevitelében?

Rosner Krisztina könyve két különálló – de témájában gyakran összefonódó – fejezetben mutatja be a jelenlétre és a csendre fókuszáló kutatásokat. A doktori disszertációjából megszülető, hatalmas forrásanyagra támaszkodó könyvében nem akarja egymással kibékíteni a különböző tudományos munkák gyakran ellentétes esszenciáit, inkább egymás mellé helyezi a véleményeket, megfogalmazva saját téziséit is.

A könyv 'jelenlét'-re fókuszáló első fejezetének kiindulópontja az a felfogás, mely szerint létezik az a mentális többlet vagy az a kisugárzás, ami egy helyen, egy időben az előadót körüllegi. A szerző már a jelenlét etimológiai megközelítésével is rácsodálkozássra készíti az olvasót, majd a Walter Benjamin által ecsetelt 'színészi aura' fogalmának kérdéseit érintve jut el két kutatónak (Goodall és Power) különböző jelenlét-értelmezéseéhez. A közvetítőerőként vagy energiaként értett színészi jelenlétet, valamint annak elsajátít-

hatóságát, taníthatóságát Sztanyiszlavszkij, Mihail Csehov, Brecht, Brook, Bogart és Barba munkáinak, tanulmányainak figyelembevételével taglalja, igyekszik mindenből a nagyon fontosat, egyetlen elmélet esetén sem megy bele fullasztó részletességbe.

Majdnem hasonló struktúrát követ a második fejezet, bár itt a 'csend' jelenségét, nyelvészeti megközelítését és funkcionálisát kutató Dauenhauer, Jaworski, Scollon, Kurzon munkáit kevésbé tárgyalja akkora részletességgel, mint ahogyan ezt a színészi jelenlét javára megtette az előző fejezetben. Annál nagyobb hangsúlyt fektet annak feltérképezésére, példákkal illusztrálva, hogy a csend vajon hányféle szerepet tölthet be a drámairodalomban, valamint a színpadon. Miként teremthet egy csendinstrukció feszültséget, hogyan lehet a komédia eszköze, miként jelez egy végső létállapotot Beckett-nél, hogyan válik (el)hallgatássá Csehovnál, vagy milyen szerepet ad neki Pinter, és hogyan válik a performansz alapelemévé.

Rosner könyve a csend és a jelenlét összefüggéseit kutatja, feltételezve, hogy a csend gyakran olyan pozitív, illetve jelentésekkel átitatott fogalomként értendő, amely sokkal jobban kötődik a jelenlét-hez, mint a hiányhoz. Bár egyesek szerint a csend akkor jön létre, ha nem vagyunk jelen, ezt igyekszik a szerző azzal cáfolni, hogy példákat keres arra, miként

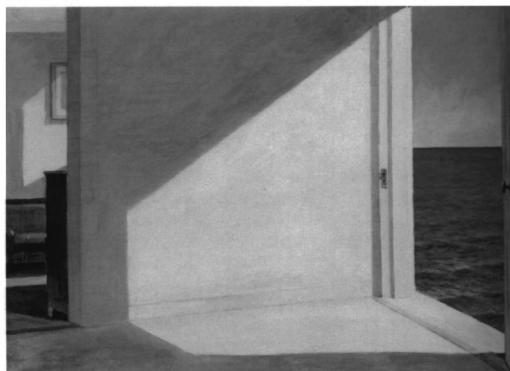
<sup>1</sup> Rosner Krisztina: *A színészi jelenlét és a csend dramatikus-teátrális játéka*. L'Harmattan, Budapest, 2012. (Szerk. megj.: a kötet anyaga az interneten doktori dolgozat formájában elérhető.)

erősíti a csend a jelenlétet, vagy hogyan produkál hallgatást a jelenlét.

Rosner könyvét rendkívül alapos kutatómunka előzte meg, melynek eredményeként kézzelfoghatóvá válik a színészi jelenlét eddigi homályos vagy agyonmisztifikált fogalma, a csend jelentése is túlnő az akusztikai szüneten, vagy éppen a kommunikációs zavar definícióján. Bár a nyelvvezete tudományosan nehézkes, mégis fontos kézikönyv lehet a színház elmélete iránt érdeklődőkön kívül alkotók, performerek vagy azon olvasók számára is, akik a fogalmi megközelítésen túl a funkcionalításra is kíváncsiak.

**Rosner Krisztina**

## **A színészi jelenlét és a csend dramatikus-teátrális játékai**



Imecs-Magdó Levente

# ACTOR IN PROGRESS

**Bács Miklós *Propedeutica limbajului teatral nonverbal în arta actorului* című könyvéről<sup>1</sup>**

Körben állunk, és egyikünk tesz egy gesztusjavaslatot. A többiek megismétlik a gesztust, odafigyelve arra, hogy az utánzás minden részletében (irány, ritmus, minőség, energiaszint, amplitúdó) tökéletes legyen. Az ismétlés gyakorlatilag a gesztus egyénienkénti újateremtését jelenti. Mindegyikünk ajánl egy saját gesztust. Ilyen és ehhez hasonló gyakorlatok jól felépített rendszerével találkozunk Bács Miklós *Propedeutica limbajului teatral nonverbal în arta actorului* című könyvében.

Az előző bekezdésben használt első személy szándékos, ugyanis volt színészhallgatóként nosztalgiával éltem újra az olvasott gyakorlatokat, melyeknek jelentős része sajnos kikopott színészi praxisunkból. A többes szám is szándékos, hiszen túlnyomó többségben csoportban végzendő feladatokról van szó; az arcizmok bemelegítése után partner híján már nem tudtam az íróasztal mellett rögtönzött stúdióban fizikális is újraélni a gyakorlatokat. A feketére festett, kopott falú próbatermek és az ott töltött hosszú órák hangulata azonban minden újabb lapnál meg-

idéződött, egyre inkább megerősítve abbéli hitemet, hogy ezeknek a gyakorlatoknak vissza kell kerülniük a mindennapi színészi tréningbe. Akkor tehát álljunk körbe és hunyjuk be a szemünket. Figyelve, de nem befolyásolva a légzésünket, a hasi központból kiindulva emeljük fel jobb kezünket, és lapozzuk fel Bács Miklós könyvét.

Előtte azonban ejtsünk néhány szót a szerzőről, akivel rövid ideig volt szerencsém együtt dolgozni színészként és diákként is, így testközelből ismerhettem meg Bács Miklóst, a színészt és Bács Miklóst, a színészpédagógust. E két fő tevékenység egymást folyamatosan kiegészítve hozza létre azt a gazdag életpályát, amelynek eredményeit akár a Kolozsvári Állami Magyar Színház színpadán, akár a színügyetem már említett fekete falán belül tekinthetjük meg. A marosvásárhelyi Szentgyörgyi István Színművészeti Akadémia elvégzése után egyből felvételt nyert a kolozsvári teátrumba, amelyben azóta is játszik. Számos emlékezetes szerepe közül talán a legkiemelkedőbb (szubjektív vélemény) a Mihai Măniuțiu által rendezett *Woyzeck*-ben (2005) a Kapitány figurája, valamint a Tompa Gábor rendezte *Elveszett levél*-ben (2006) Zoe figurája, melyért a legjobb férfiszereplő díját is megkapta a bukaresti Román Komédia Fesztiválján. Pedagógusként oroszánrészt vállalt a kolozsvári BBTE-n a színházi szakok 1991-es

<sup>1</sup> Bács Miklós: *Propedeutica limbajului teatral nonverbal în arta actorului*. Curs universitar. Presa Universitară Clujeană, Kolozsvár, 2012. (Magyarul kb.: Bevezetés a nonverbális színházi nyelv használatába a színész művészetében. Egyetemi jegyzet.)



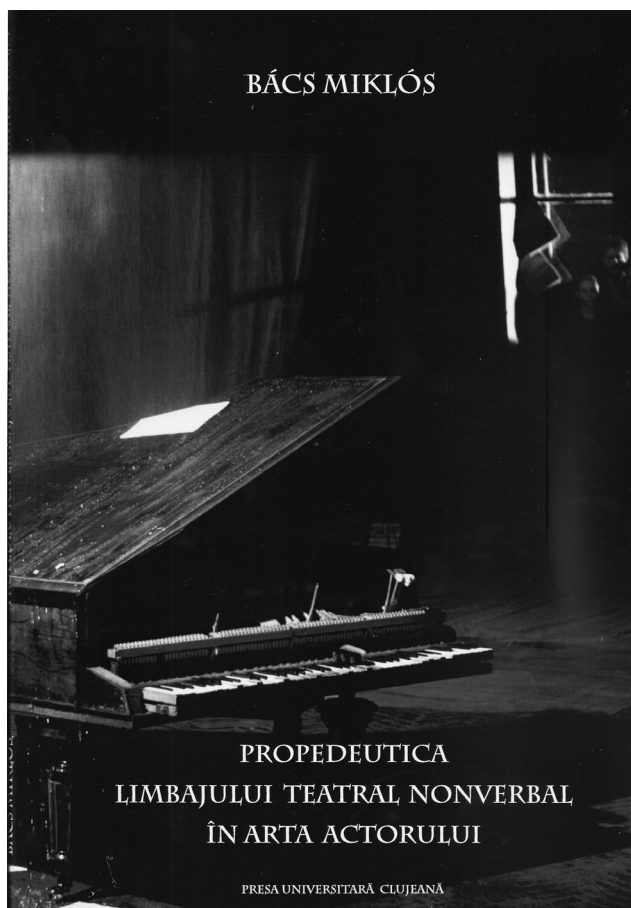
beindításában. Elsősorban a román tagozaton tanít. Az ő nevéhez fűződik az itt, a BBTE-n frissen végzett színész és rendező szakos diákok bemutatkozását lehetővé tevő, tanév végi *Galactoria* fesztiválok megszervezése. Az általa vezetett osztályokból számos sikeres színész került ki, ezen érdemek elismeréseként idén az UNITER *A fiatal színészgenerációk mentora (un mentor al tinerelor generații de actori)* különdíjjal tüntette ki. Szintén idén vette át a HOP – fiatal színészek gálájának művészeti vezetését. Mindemellett három könyve is megjelent: a most ismertetett egyetemi jegyzet, valamint valószínűleg a doktori dolgozatára építve 2007-ben kettő is, a „*Mască*” și „*Rol*” – *identități și diferențe*, illetve a *Marele Mascat* címűek. És akkor most álljunk körbe és hunyjuk be a szemünket. Figyelve, de nem befolyásolva a légzésünket, a hasi központból kiindulva emeljük fel jobb kezünket, és lapozzuk fel a könyvet.

Könyvként nehezen értelmezhető a munka, sokkal inkább beszélhetünk egy gyakorlatgyűjteményről, bár kétségtelen, hogy a benne található két tanulmány az elméleti vonalat hivatott erősíteni. Ennek fényében két nagy részre tagolható a kötet: a két tanulmányt tartalmazó, részletes gondossággal megírt elméleti, valamint a feladatok ismertetését tartalmazó gyakorlati részből. A könyv címe által jelzett irány az oldalszámok mennyiségében is megnyilvánul: a propedeutika bevezető gyakorlatot, felkészítőt jelent, és a kötet kétharmada valóban a gyakorlati résznek van fenntartva. Ugyanakkor maga a szerző jegyzi meg, hogy éppolyan fontos az elmélet, mint a gyakorlat; egy felkészült színésznek ismernie kell eszközeinek elméleti hátterét.

A kötet bevezetője a *Semnul teatral și limbaul artei actorului (A színházi jel és a színészmesterség nyelve)* címet viseli, és dr. Béres András tollából származik. A tanulmány megteremti az elméleti alapját mindannak, amiről a későbbiekben szó lesz. Meghatározza és körbejárja azokat a fogalmakat, amelyekre Bács Miklós kötete és az általa összegyűjtött és továbbfejlesztett gyakorlatok sorozata épül. Mivel a gyakorlatok elsősorban a színészképzésben hasznosak, így a bevezetőben tárgyalt

fogalmak is a színház szemszögéből kerülnek bemutatásra; így válik a bevezető egy színházközpontú kommunikációelméleti és szemiotikai értekezéssé. A szöveg hét része közül az első a színházi kommunikációt tárgyalja érintőlegesen, kifejtve, hogyan lesz az egydimenziós irodalmi szövegből a tér-idő-test-hangzás által meghatározott négydimenziós színpadi valóság. Szintén itt vezet be a szerző a jel fogalmát, mely a színpadi – és mindenemű – kommunikáció alapeleme, hordozója. A színházban az elsődleges jel természetesen maga a színész, és amit receptálunk belőle: a színész teste. A kötet gyakorlatai kifejezetten a nonverbalitást mint kifejezőmódot fejlesztik, tehát bevezetésre kerülnek olyan fogalmak, mint a gesztus, mimika, testtartás, proxémika, ugyanakkor Béres hangsúlyt fektet a verbalitásnak mint a színészi eszköztár egyik fontos elemének az ismertetésére is.

A kötet a fentebb ismertetett bevezető tanulmányból, valamint a Bács Miklós által írt két fejezetből áll, melyek közül az első szintén az elméleti háttérre fekteti a hangsúlyt, míg a



BÁCS MIKLÓS

PROPEDEUTICA  
 LIMBAJULUI TEATRAL NONVERBAL  
 ÎN ARTA ACTORULUI

második a tulajdonképpeni gyakorlatokat tartalmazza. Az első fejezetben hamar világossá válik, hogy a továbbiakban kifejezetten a színészi nonverbalitásról lesz szó mint a valós színpadi cselekvések hordozójáról. Érdekes statisztika az a lehvivatkozott adat, mely szerint egy üzenet határfoka csupán 7 százalékban verbális, 38 százalékban vokális (hangszín, intonáció stb.), a fennmaradó 55 százalékban pedig nonverbális.

Az elméleti rész első alfejezete a hétköznapin túli korporalitás témáját boncolgatja, melynek alapja az energia, valamint a test függőleges irányú összehangoltsága. A nem hétköznapi korporalitás egy nem hétköznapi energiát is igényel, az úgynevezett luxusenergiát, vagyis egy megnövelt erő kifejtést. (De – hangsúlyozza a szerző – nem minden esetben ordítást és túlradó aktivitást.)

A második alfejezet – a dr. Béres András által elkezdett gondolati síkon továbbhaladva – a színházi kommunikáció sajátosságait kutatja. Bács megkülönbözteti egymástól az analóg (kapcsolati) és digitális (tartalmi) kommunikációt. Utóbbi az információt hordozza, előbbi információt az információról. A színházi – és mindennemű – kommunikációs modell a kettő ötvözete: az előadás egy konceptuális textus (az információ, vagyis a dráma szövege) és egy cselekvési textusból áll, és nyilván ez utóbbi a valóságos. Ez a valóságos szint azonban csakis analóg módon mehet végbe, mely pont azért lesz valóságos, mivel testi.

S így jutunk el a nonverbalitáshoz, melyet öt elem mentén lehet dekódolni: testtartás, mimika, gesztus, proxemika (távolság), hang. Ezek mentén csoportosítja a szerző a második rész gyakorlatait. Egy adott ponton egy ígéret is megfogalmazódik: a szerző sokéves színéspedagógusi tapasztalata okán elhiszszük, hogy a gyakorlatok a kommunikációs készséget fejlesztik, melynek első követelménye a testi tudatosság, valamint azt, hogy általuk lehetőség nyílik megtanulni valóban valós cselekvéseket végrehajtani, melyekhez elengedhetetlen a forma pontossága, a test és lélek egysége és a hatékonyság. Az előző mondatot záró szót külön hangsúlyoznám, mivel eddig már alaposan kétségbeeshetett a

gyanútlan olvasó, aki egy gyakorlati kézikönyv helyett eddig csupa elméleti fejtegetéssel és meghatározások sokaságával találkozott. Különösen a harmadik alfejezet teszi próbára a színészember befogadóképességét, amely rendkívül alapos pszichológiai betekintést nyújt az érzelmek bonyolult biológiájába. A hatékonyság ígérete legalábbis reményt keltő.

A kötet kétharmadát alkotó második fejezet a tulajdonképpeni gyakorlatokat tartalmazza, jól felépített rendszerben: a fentebb említett öt kategória kiegészül az energiára vonatkozó bemelegítő, valamint a jelmezhasználatot mint nonverbális eszközt célzó gyakorlatokat bemutató kategóriával. A feladatok mindegyike elnevezést kapott, valamint forrásmegjelölés gyanánt fel van tüntetve, kiktől származnak. Természetesen olyan színésszéppéssel foglalkozó szakemberek nevével találkozunk, mint Robert Cohen, David Zinder, Michael Chekhov, Anne Bogart és Tina Landau, Viola Spolin vagy Keith Johnstone.

A gyakorlatok leírása minden esetben érthető, lépésről lépésre történik, és a gyakorlat bonyolultságának függvényében részletes vagy rövid. Minden leírást egy rövid megjegyzés követ, amely hangsúlyozza a pedagógus vagy a diák számára, hogy mire kell a hangsúlyt fektetni. És ebben rejlik a kötet legnagyobb erőnye: az áttekinthetőségben. Az egymásból következő gyakorlatsorozatok rendkívül hatékony eszközei lehetnek a mindenkori színéspedagógusoknak, egyértelműen ők a kötet célközönsége.

A kötet hátrányaként talán az ábrák és a függelék elhelyezését lehet említeni, amely kevés kivételtől eltekintve véletlenszerűnek tűnik. Érdekesnek tűnő ábrákkal, táblázatokkal találkozunk, ám mivel ezeket ritkán kísérik magyarázatok, illetve ritkán vannak a szövegkörnyezetben lehvivatkozva, nehezen értelmezhetők.

Kétségkívül értékes kézikönyvet tarthat kezében az olvasó, mely híven tükrözi a szerző abbéli hitvallását, hogy a gyakorlatot meg kell előznie egy elmélyült elméleti tudásnak, ugyanakkor gyakorló színészként és színéspedagógusként a praxist helyezi előtérbe, így alkotva meg egy valóban használható, jól strukturált gyakorlatgyűjteményt.

Köllő Csongor

# HÁLA A SÖTÉTSÉG ÉS FÉNY SZAKADÉKA FÖLÖTT

Eugenio Barba *Hamu és gyémánt országa* című könyvéről<sup>1</sup>

„Mindannyian valakinek a teremtményei vagyunk” – ezzel a sorral találomra felütöm Eugenio Barba *Hamu és gyémánt országa* című könyvét. Hát igen, véletlenek nincsenek. Saját (szakmai) teremtményi eredeztetésemről írtam már ennek a lapnak az oldalain<sup>2</sup>: arról, hogyan kötődöm ugyanahhoz a Lengyelországhoz (egy belső ország ez inkább, bár a földrajzi koordináták tényleg nem változtak, csak a *kor szelleme más*), ugyanahhoz a Grotowskihoz, aki ebben a könyvben megjelenik („Sok mesterem sohasem ismert és nem választott engem tanítványául” – áll az előbbi idézet alatt néhány sorral), ugyanahhoz a lényegi gondolathoz, amelyet a szerző könyvének ajánlásában talál,

és pedig hogy „a színház küzdelem és vágyakozás a szabadságra”.

De most nem az én eredetemről van szó, hanem a Barbaéról. Vagy a Grotowskiéról. Vagy a Laboratórium Színházéről. Vagy az Odinról. Vagy a XX. századi színházcsinálás (egyik) számottevő forradalmáéről. Minderről és semmiről, mint a két főszereplő (mert mégiscsak van két főszereplő) első igazi face-to-face beszélgetésekor 1961-ben a Pókhöz címzett vendéglőben, Opolében, ahol ketten elkezdtek szőni-szövőgetni vágyaik, kívánságaik, meggyőződéseik hálóját a sötétség és fény szakadéka fölött. Ennek az akkor még beláthatatlan következményekkel járó, utólag sorsdöntő epizódnak az elbeszélése a magyar kiadás 27. oldalán található, és eszünkbe juttat egy másik ilyen vendéglős találkozást két színházi ember között<sup>3</sup> – véletlenek talán nincsenek. Vagy ha vannak, az nem véletlen.

Két főszereplőről szól tehát a könyv és az epizódokban elbeszél, köztük feszülő hálóról (mert egy hálónak feszülnie kell, különben ál-háló lenne), mely az idő szövetén, mintegy 40 esztendőn keresztülnyúlva is megtartotta ere-

<sup>1</sup> Eugenio Barba: *Hamu és gyémánt országa*. Tanulmányaim Lengyelországban. 26 levél Jerzy Grotowskitól Eugenio Barbának. Nemzeti Színház Kiskönyvtára, Budapest, 2015. (Ford. Regős János – az első részt –, illetve Pályi András – a leveleket).

<sup>2</sup> Köllő Csongor: *Lengyel ősz, mozaikban*. Leszámolás. Játéktér, 2013/tél. Online: <http://www.jatekter.ro/?p=7526>. (Szerk. megj.: Köllő Csongor egy másik, román nyelvre lefordított Barba-kötetről is írt már a Játéktérnek, a 2013. nyári számunkba, vagysis ide: <http://www.jatekter.ro/?p=4329>.)

<sup>3</sup> Sztanyiszlavszkij és Nyemirovics-Dancsenko legendás, 18 órás találkozájáról van szó, amely a Szláv Bazárban kezdődött 64 évvel a Grotowski-Barba-találkozó előtt, és ami a Moszkvai Művész Színház megalapításához vezetett.

jét, rugalmasságát. Legalábbis az első része erről szól, az a rész, amelyben Barba leírja, hogyan került ő, a Norvégiában előbb vendégmunkásként, majd egyetemista diákként élő olaszországi bevándorló (migráns?) Lengyelországba, abba a kommunista országba, mely éppen némileg felszabadult a sztálinista dogmatizmus nyomása alól (egy másik háló, mely hol feszült, hol engedett), kikkel találkozott ott, hogyan iratkozott be rendezőre, hogyan hagyta azt ott, hogy rendezőasszisztenssé váljon egy ismeretlen opolei kisszínházban, miről beszélgettek Grotowskival 30 lengyel hónapon keresztül, hogyan történhetett meg, hogy bár csupán három évvel volt idősebb Barbánál, ez a fura lengyel rendező a mesterévé vált, hogyan ismerte fel Barba a bekövetkező színháztörténeti pillanatot, mit tett meg (és jaj, mit meg nem tett ő, szemtelenül) annak érdekében, hogy ez a pillanat a maga teljességében történjen meg, a színházi világ szeme előtt, milyen trükkökkel kellett az egyre növekvő nemzetközi elismertség

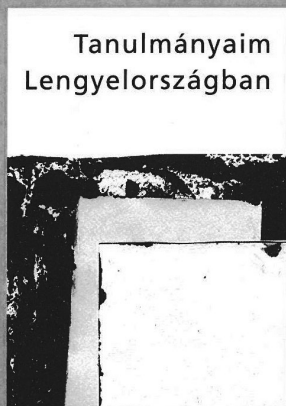
ellenére is kijátszani az éppen újra feszes és sötét hálót szövő rezsim cenzorait és bizottságait, hogyan tiltották ki Lengyelországból, és hogyan folytatódott a Grotowskival és az immár Wrocławba költözött színházával a viszony, ami aztán *A szegény színház felé* című, rövidesen színházi Bibliává váló könyv Barba általi első kiadásához vezetett, meg Grotowski holstebrói workshopjaihoz, ahol évről évre lehetett érezni, hogy az időközben igazi mesterré érett rendező egyre kevésbé érdekelt a színházi reprezentáció vízszintes tengelyében, és egyre inkább csak a másik, függőleges tengely mentén kezdi szólni a maga hálóját, hogyan vált ez idő alatt a Barba által amatőrökből verbuvált Odin Teatret is a színháztörténet részévé és a forradalom hálójának továbbshövőjévé, és végül, immár szinte négy évtizedes távlatból, hogyan (és aztán ígérem, befejezem ezt a mondatot) tekintettek vissza a már beteg Grotowskival erre a külső-belső utazásra, mielőtt ő, Grotowski elindult volna az utolsó útjára, ahhoz, hogy végül Indiában, Ramani Maharsi *ashram*ja mellett legyenek szétszórva a hamvai, mert neki ott volt az eredettörténete, onnan hívta őt ismeretlenül is a mestere.

Az első rész, mondom, ez. Mert a második rész dokumentum, Jerzy Grotowski 26 levele Eugenio Barbához, a másik hang, a másik főszereplő eredeti, autentikus hangja, amely kiegészíti, hitelesíti az elsőt. Ez a *kétpólusosság* teszi egyedivé ezt a könyvet. Mert ez a könyv egyedi. És fontos.

Fontos, mert a kor lenyomata: általa a fiatal színészek, rendezők, színházrajongók megismerhetik a kulturális, szellemi, politikai, szociológiai közeget, aminek ellenében ezek az alkotók kénytelenek voltak tevékenykedni, és amit nagy fondorlatsággal és izzasztó, vesztélyes küzdelemmel lehetett csak megkerülni, ha az ember vágyakozott a szabadságra. Ezen helyzetek mellett azok a hátráltató helyzetek, amelyekre a mai alkotók körében szokás panaszkodni, gyakran (mondom gyakran) álproblémák, ürügy arra, hogy ne dolgozzunk, mintsem hogy kivívjunk magunknak egy szellemet a szabadságból.

Fontos a könyv, mert összeköt különállónak vélt szálakat és ezáltal kontextus-

## HAMU ÉS GYÉMÁNT ORSZÁGA EUGENIO BARBA



Tanulmányaim  
Lengyelországban

26 levél  
Jerzy Grotowskitól  
Eugenio Barbának

ba helyezi a XX. századi színháztörténetet: a két főszereplő mellett felbukkan benne Sztanyiszlavszkij, Brecht, Kantor, és megjelenik benne Peter Brook is, akinek nagy szerepe van Grotowski ismertté tételében, valamint egy fiatal Ariane Mnouchkine, aki elkésik Grotowski egyik holstebrói szemináriumáról, ezért a mester nem engedi be őt a foglalkozásra. Mellettük persze még számos érdekes, színes és valós figura, akikről mind jó olvasni – a viszonylag rövid könyvnek nyolcoldalas névmutató listája van.

Fontos a könyv, mert kidönt számos hamis támpillért, ami magyar és román nyelvterületen sajnálatos módon mai napig a Grotowski-mítoszhoz tartozik:<sup>4</sup> hogy mindent magától talált ki és mindezt egyből tette, vagyis önmagától, mint valami isteni szikra hatására teljes fegyverzetben és pompában a semmiből előbukkanó hős. Nem szoktuk figyelembe venni többek között például, hogy *'a gúny és apoteózis dialektikája'* szö szerkezetet nem Grotowski találta ki, hanem kölcsönvette Tadeusz Kudliński kritikustól, hogy a 'szegény színház' is először Ludwik Flaszen, az igazgatótárs írásában jelenik meg, mielőtt a Grotowski-terminológia alapfogalmává válna, mint ahogy azt sem, hogy az alkotótársai nélkül Grotowski nem lett volna Grotowski. Ezek az alkotótársak pedig (főleg a színészek, ahogy Barba is írja) többnyire nem voltak kivételes személyiségek, színházuk pedig „kezetben kicsi és hagyományos vidéki színházként működött”, ahhoz, hogy rövid időn belül, de annál izzasztóbb munka révén, a fiatal, potenciálját még éppen próbálgató, sokáig a sötétben tapogatózó, ám ideálokkal teli és megalkuvást nem ismerő rendező-igazgatójuktól vezérelve, együtt, *együttesként* hozzák létre a színháztörténet egyik legfontosabb forradalmát, mely a színházcsinálás számos aspektusára kiterjedt, és a mai napig hat. És igen, ez fontos, talán ez a legfontosabb *nekünk*, most, ma, itt: hogy ezt a forradalmat föld alatt élő, az Isten háta mögötti, szegé-

nyes ipari kisvárosban, őket el nem fogadó közegben tevékenykedő, de ennek ellenére tovább alkotó, szüntelenül kereső névtelen fiatalemberek, *noname*-ek hozták létre, váltak a kompromisszumok elutasításával meg nem alkuvó művészek együttesévé. Ezt a folyamatot aztán a maga módján Barba újrajátszotta az Odinnal, szinte csak azért, hogy bebizonyítsa: véletlenek márpedig nincsenek. Hiába, jó volt a mestere.

És végül fontos a kötet, *nekem* fontos, mert végre magyarul is szó esik a *technika 2-ről*. Hogy mi ez? Benne van a könyvben.

<sup>4</sup> Ezt a helyzetet többek között a források elégtelen mennyiségű fordítása is előidézte, úgyhogy ezért is fontos ez a könyv, és a sorozat, amelyben – első feckeként – megjelenik.



Biró Árpád Levente

# MEGALKUVÁS NÉLKÜL

**Szabó József Ódzsa Színház álom-indulattal** című életrajzi kötetéről<sup>1</sup>

Mi újat mondhatnék egy legendás híró színházi alkotóról, akivel beszélgetni olyan, mintha az ember az elmúlt évszázad legfontosabb erdélyi színházi alkotóival értekezne? Adódik ugyanakkor a dilemma: hogyan tudok érdemben értekezni egy olyan életpályáról, amelyet csak az utolsó, nagy ívű alkotás, *A dada* (Szigligeti Társulat, 2005) felől ismerek, s az azt megelőzőekről színházi adomákból és a levéltár fekete-fehér fotóiból szereztem tudomást?

A *Színház álom-indulattal* régen várt összefoglalója egy gazdag, ámde hányatott pályának, amelynek jelentős része a nagyváradi Szigligeti Színház társulatához kötődik, mely intézmény az életrajzi munka kiadásán túl életműdíjjal ünnepelte egykori főrendezőjét. A kötet, amelyet Nagyváradon kívül a Magyar Színházak XXVIII. Kisvárdai Fesztiválján is bemutattak a közönségnek, tulajdonképpen valóságos arról, hogy hogyan lehet akár sorozatos távozások és csalódások árán is jó színházat csinálni. Nem tanulságról, hanem sokkal inkább egy alkotó ember és pedagógus tanításáról van szó – így adja magát a válasz, hogy milyen megközelítésből érdemes viszonyulni a rendezői munkássághoz.

A könyv kivitelezésében leginkább egy albumra emlékeztet, amelyet azonban nem (csak) műves fényképek, hanem elsősorban életszagú anekdoták, visszaemlékezések, levezetések illusztrálnak. A visszaemlékezések dramaturgiai pontossággal megkomponált sorrendben követik egymást, a rendező-szerző például in medias res indít csodaszámba menő felépülésének elbeszélésével. A drámai felütést a gyermek- és fiatalkori emlékek folytatják, köztük az egzotikus csengésű becenév eredetének történetével. A nővér gyermekkori hangjátékából született Ódzsa név – mint utóbb kiderült – szanszkritül, arabul, perzsául és japánul is misztikus jelentéstartalommal rendelkezik. A fiatalkori emlékezetes helyszíneinek, élethelyzeteinek, figuráinak képszerű visszaidézése alulnézetből, a személyes történet szemszögéből ad hiteles korrajzot.

Nosztalgikus hömpölygés jellemzi a szöveget, amelyben egyre-másra bukkannak fel a korszak erdélyi értelmiségi rétegének emblematikus alakjai: mindenekelőtt Farkas István, a gyermekkori barát, akivel együtt végzik a középiskolát, az egyetemet, együtt alapítják a nagybányai magyar társulatot, később pedig együtt alakítják a Nagyvárad Állami Színház magyar tagozatának arculatát (ahol Farkas István főrendezői, majd társulatvezetői tisztséget is betöltött).

A kolozsvári Bolyai Egyetem filozófia, pedagógia és lélektan szakán töltött kitérő után

<sup>1</sup> Szabó József Ódzsa: *Színház álom-indulattal*. Nagyvárad, 2016. Szerkesztő: Balogh Tibor. Társzerkesztő: Dr. Pallai Ágnes. A kötet megjelenését a nagyváradi Szigligeti Színház támogatta.



Ódzsa 1949-ben kezdi el tanulmányait az akkor még kolozsvári székhelyű Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet első rendezői évfolyamán, többek között olyan oktatókkal, mint Kovács György, Delly Ferenc, Harag György vagy Tompa Miklós. A színész- és rendezőhallgatók (köztük Ács Alajos, Köllő Béla, Soós Angéla, Elekes Emma, Krasznai Paula, Csiky András, Vándor András stb. színművészek) javarészt közös órákon vesznek részt; a kialakuló együtt gondolkodás eredményeképpen pedig színházalapítás mellett kötelezik el magukat. Ambíciójukat szerencsés csillagzat kíséri: oktatóik mellett a párt támogatását is megszerzik, így 1953-ban leteszik a Nagybányai Állami Színház magyar tagozatának alapjait (amelyet később Szatmárnémetibe költöztetnek). Ódzsa ekkor kimarad a társulatépítő munkából, hiszen elnyeri ösztöndíját a Moszkvai Állami Színművészeti Főiskolára, ahol egy évet tanul egy soknemzetiségű közegben, Sztanyiszlavszkij legjobb tanítványainak vezetése alatt.

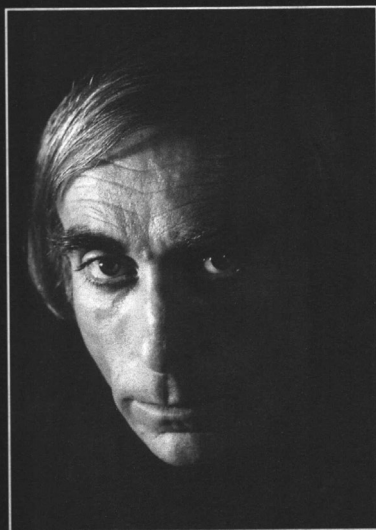
„Soha sehol nem voltam olyan boldog rendező, mint Nagybányán és Szatmáron” – idézi fel Ódzsa a társulatépítés aranykorát, amikor olyan szerzők műveivel nyerte el a közönség és a szakma figyelmét, mint Csehov, Victor Hugo, Lope de Vega, vagy éppen Shakespeare. A kísérletező kedvű, jól összeforrt társulattól 1957-ben búcsúzik, amikor is Kolozsvárra szegődik, Tamás Gáspár meghívására. Itt merőben más kihívások fogadják: egyik felől egy művészi erejében megrendült társulattal, másik felől pedig a politikai apparátusok növekvő nyomásával kell szembenéznie.

A Kolozsváron töltött első hat évről szóló visszaemlékezésbe nem véletlenül vegyül tehát keserűség: „A szatmári színház után a Kolozsvári Színházban sokszor úgy éreztem, megfagyok. Nem a színház fűtésével volt baj, hanem a lelkek fűtőanyagával, a szeretettel”. Az igazgatóváltások, pártgyűlések és gőgös fúrások súlyos kérdéseit színházi anekdoták sora lazítja, amely felillantja a színházcsinálás korabeli nehézségeit és az azokban rejlő szépségeket is – Péterffy Gyula és Dehel Gábor szerződtetésének és színészlakásuk-

nak története például egy keserédesen bohém világot láttat.

A kolozsvári távozás éppen azoknak a politikai erőeknek a hatására történik, amelyek a következő években egyre erőteljesebben nyomják rá bélyegüket a művészi és hétköznapi tevékenységekre egyaránt: a Szekuritáté beszerzése elől hazamenekül Nagyváradra, ahol Borbáth Magdát váltja a magyar társulat művészeti vezetői-főrendezői székében. A Nagyváradon eltöltött két évad a tudatos építkezés jegyében telt, nem véletlen, hogy Kelemen István így nyilatkozik erről az időszakról: „Szabó József igazi nagy erénye: a tudatos műsor-összeállítás. A második évad – az 1964/65-ös – a legsikeresebbek közé tartozik. Modellévadnak nevezhető kiegyensúlyozottsága, a színészek ésszerű foglalkoztatottsága, s a mind jelentősebb közönség- és művészi siker miatt”.

1965-től kezdődik Ódzsa kolozsvári siker-szériája, amelyet olyan rendezések fémjeleznek, mint *A mi kis városunk*, a *Trójai nők*, a *Rómeó és Júlia* vagy a *Kegyenc*. Egy szintén



SZABÓ JÓZSEF ÓDZSA  
SZÍNHÁZ  
ÁLOM-INDULATTAL

politikai indíttatású személyes konfliktus hatására 1969-ben visszaszerződik Nagyváradra, ahol 1983-ig dolgozik főállású rendezőként. „A váradi színész ismerte a társulat fogalmát. (...) De az együttes fogalma idegen volt és maradt számára. (...) Ez a társulat nem is vált soha korszerű együttesé, csak néha egy-egy magamfajta erőszakos rendező keze alatt, egyetlen előadás időtartamára” – mondja, majd rögtön felidézi a Stúdió '99 első előadásának, Páskándi *A bosszúálló kapusá-*nak ősbemutatóját, amely *A mosoly országa* nagyszínpadi előadásával konkurálva került műsorra és bizonyította egyrészt a színészek rátermettségét, másrészt a nagyváradi közönség minőségi színház iránti elkötelezettségét.

A fontosabb rendezések közül a kötet részletesen öt előadást, a *Sánta angyalok utcája* című kolozsvári Bálint Tibor-adaptációt, valamint a nagyváradi tevékenysége sarokpontjait, *Az ifjú W. újabb szenvedéseit*, *Az ember tragédiáját*, az *Anyám könnyű álmot ígért*, valamint az újrafelfedezett Tamási-drámát, az *Ősvigasztalást* tárgyalja. A kötet végén Stefan Weiss nagyváradi rendezésekhez kötődő fotómontázsai láthatók.

Ódzsa Romániából való 1983-as távozása után a Győri Kisfaludy Színházban, a Magyar Színkörben (Budapest), valamint a Veszprémi Petőfi Színházban is dolgozik, 1990-ben pedig a kurszki Puskin Színházban vendégrendezi Csurka István *Az idő vasfoga* című szatíráját. Az 1989-es fordulat után többször is visszatér hazájába, Sepsiszentgyörgyön, Szatmárnémetiben és Nagyváradon is rendez. 1995 és 2000 között öt éven keresztül a glasgow-i Skót Királyi Zenei és Színművészeti Akadémián vendégtanár, később feleségével Írországra költöznek, ahol mind a mai napig élnek.

A felületes szemlélő számára a gyakori város- és színházváltások valamiféle helykeresés látszatát nyújtják, azonban a visszaemlékezések arról tesznek tanúbizonyságot, hogy a képmutatás fojtogató terében az emberi és alkotói integritás egyetlen útja a meg nem alkuvás – ennek pedig ez a fajta kiszolgáltatottság az ára. Szabó József Ódzsa ennek ellenére sohasem sodródott vagy menekült.

A most kötetbe foglalt életmű kontextusában mindezek a döntések arra mutatnak rá, a rendező mindvégig hűséges maradt a közösségi színház eszményéhez, amely életre hívta a nagybányai (később szatmári) társulatot, és amely tulajdonképpen mozdítója annak a gazdag életpályának, amelyet a pályatársak sikere gyakran elhomályosított. Nem véletlen, hogy olyan sokszor történik utalás az együttes fogalomkörére: az Ódzsa-színház alapját a rendező-színész közös gondolkodásában, az alkotók kölcsönös támogatásában, a szolidaritásban és a kompromisszummentességben kell keresni.

## TALÁLT KÉP

Jászai Mari, a 20. század nagy tragikája (1850–1926) tizenhat évesen „csapott fel komédiásnak”, eleinte a székesfehérvári, majd a budai társulatnál. Tizenkilenc évesen szerződött a Kolozsvári Nemzeti Színházhoz, ahol 1869. április 22-én Mosenthal *Deborah* c. drámájának címszereplőjeként lépett először a közönség elé. Ekkor már Kassai Vidor komikus felesége volt (aki a színlapok szerint április 14-én lett a Kolozsvári Nemzeti Színház új szerződött tagja, tehát gyakorlatilag együtt jöttek Jászaival Kolozsvára). Házasságuk alig két évig tartott, addig, amíg Jászai el nem szerződött a Budapesti Nemzeti Színházhoz.

Jászai Kolozsváron „futott be”. 1869-ben a neve már harminc színlapon szerepelt, az 1870/71-es évadban már több mint kétszáz alkalommal lépett a közönség elé, szerződött tagként utoljára 1872. március 16-án. Kolozsvár élete végéig fontos maradt számára, gyakran visszajött egy-egy vendéjátékra. Legemlékezetesebb szerepe a *Bánk bán* Gertrudisa volt. Ezt a szerepet alakította az 1906. június 17-ére meghirdetett díszelőadásban is, amellyel a kolozsvári társulat a Farkas utcai első kőszínházától búcsúzott, mielőtt átköltözött volna a Hunyadi téri új épületbe. Filmszereplővé is Kolozsváron vált: 1914-ben kedves tanítványa, Janovics Jenő filmjeiben kapott szerepet, Gertrudis volt a *Bánk bán*-ban és Ördög Sára a ritka példányként fennmaradt némafilmben, *A toloncban*.

A fiatal Jászai Mari ritkaságszámba menő fotója, tudomásunk szerint egyedül a Kolozsvári Állami Magyar Színház Dokumentációs tárában található meg. A szöveget és fotókat Salat-Zakariás Erzsébet bocsátotta a Játéktér rendelkezésére.



Matei Vişniec

# A FÉLSZÁRNYÚ

Fordította: Patkó Éva<sup>1</sup>

## Költői színmű

*A színrevitelhez 7 színész szükséges (három nő és négy férfi).  
Javaslom továbbá próbababák és bábuk használatát.*

## Szereplők

A KÁVÉZÓ TULAJDONOSNŐJE

A FIATAL NŐ

AZ ÚJSÁGÍRÓ

A BÁBAASSZONY

A FÉRFI

A NŐ

A VAK

A PÚPOS

A LEPRÁS

A RENDŐRBIZTOS

A FÉLSZÁRNYÚ GYERMEK

A MADÁR

A NAGYON RÖVIDLÁTÓ ÖREGEMBER

A NAGYON RÖVIDLÁTÓ ÖREGASSZONY

A KABARÉ TULAJDONOSNŐJE

A BEMONDÓ

A FÉLSZÁRNYÚ

AZ ORVOS

A KAPITÁNY

AZ ELLENÁLLÁS HARCOSA

AZ UTCANŐ

AZ ÖREG HADIROKKANT

---

<sup>1</sup> A fordítás ideje alatt a fordító Franyó Zoltán-ösztöndíjban részesült.

Néhány csillogó mondén szereplő:

(AZ ÍRÓ, A KÉPVISELŐ, A TÁBORNOK, A SZMOKINGOS FÉRFI, A KECSKESZAKÁLLÚ ÖREG, A SÉTABOTOS FÉRFI, A FLITTERES NŐ ÉS MÉG NÉHÁNY EXTÁZISBAN LÉVŐ NŐ, AZ ELSŐ DÜHÖS FÉRFI, A MÁSODIK DÜHÖS FÉRFI, A PEZSGÓSÜVEGES EMBER, A PIPÁS EMBER)

A VÖRÖS KENDŐS NŐ

AZ AKARATNÉLKÜLI CSAVARGÓ

AZ ITALOS ÜVEGES CSAVARGÓ

AZ AKARATNÉLKÜLI NŐ

A FÉLSZÁRNYÚ ÖREG

A KULCSOS EMBER

A BEVÁSÁRLÓKOC SIS NŐ

A TÁVCSÖVES VAK FÉRFI

## 1. Jelenet

*A KÁVÉZÓ TULAJDONOSNŐJE, széken ül, a közönséget nézi, megdermedve, mint egy 30-as évek-beli fekete-fehér fotón; idős. Háta mögött félhomályban A FIATAL NŐ.*

A KÁVÉZÓ TULAJDONOSNŐJE Mert a falu bábaasszonya szomszédja volt... És azt mondtam, „egy kicsit sokat ittál”. „Nem igaz”, mondta. „De igen”, mondtam „menj és fekj le”. „Én pedig azt mondom, hogy szárnya van neki a jobb karja helyett”, mondta. Volt még egy tökrészeg alak, aki a pultot támasztotta és azt mondta neki, „túl sokat ittál, akárcsak én, he-he-he”. „Nem igaz”, mondta ő. És megint inni kért, én meg adtam neki. „De igen, túl sokat ittál”, mondtam. A pulton lógó alak pedig, a részeg, azt mondta, „menj és fekj le, he-he-he”. „Én pedig azt mondom, hogy az egyik keze helyett szárnya van”, mondta ő újra. És volt ott egy hadirokkant is, aki azt mondta, „ami engem illet, én boldog lennék, ha szárnyam nőne e helyett...”, és mutatta a katonaköpenyre tapadó, zsebébe tűzött üres kabátujjat. „És mit mondtál, melyik keze helyett nőtt szárnya?” „A jobb keze helyén”, mondta. „De az imént azt mondtad, hogy a bal keze helyén”, mondta a pulton lógó részeg. „Azt mondtam? Hát akkor úgy kell lennie”, mondta még ő, a falusi bábaasszony szomszédja. „Bolond vagy”, mondtam erre én. „Én boldog lennék, ha szárnyam nőne a bal kabátujjam helyén”, mondta még a hadirokkant. „Nem érted, hogy a jobbikról van szó?” „Most jobb, az előbb azt mondtad, hogy bal, most meg azt mondod, hogy a jobb, mit higgyünk akkor?”, mondta a részeges. „Balt mondtam, mikor mondtam én balt?”, mondta a bolond ember, a falusi bábaasszony szomszédja. „Balt mondtál”, mondta a részeg. „Nem igaz”, mondta a bolond ember, a falusi bábaasszony szomszédja. „De igen.” „És különben is egy kicsit sokat ittál”, mondtam én. „Esküszöm, hogy szárnya volt a jobb karja helyén”, mondta ő, a bolond ember, a bábaasszony szomszédja. „Tollakkal?”, kérdezte a részeg. „Igen, egy szárnyacska tollakkal, mert közeleg a világvége”, tette még hozzá a falusi bábaasszony szomszédja. „De legalább megpróbált elrepülni?”, kérdezte akkor a részeg.

*Hosszú szünet.*

A KÁVÉZÓ TULAJDONOSNŐJE (A FIATAL NŐ felé fordulva) Na, most szeretném látni, igaz-e, amit mondott.

*A fiatal nő kigombolja a ruháját.*

## 2. Jelenet

*Az ÚJSÁGÍRÓ széken ül, megdermedve, mint egy korabeli fényképen, üres tekintettel; idős. Körülötte, a földön szétszórva néhány újság a 30-as évekből. A félhomályban A FIATAL NŐ írógépén gépeli Az ÚJSÁGÍRÓ által diktált szöveget.*

Az ÚJSÁGÍRÓ Az átok... (Szünet.) Úgy tűnik az átok... mely városunk fölött lebeg... ismét lesújtott. (Szünet.) Egy bányász gyermeke... súlyos... rendellenességgel született. (Szünet.) Biztos forrásból tudom... hogy az újszülöttnak amolyan... szárnya nőtt az egyik... karja helyén. (Hosszú szünet.) Újabb bizonyíték arra, hogy az egészségtelen légkör és a borzalmas életkörülmények... melyben a munkásosztály él... súlyosan érinti a népesedést... ezen a vidéken. (Szünet.) Gyermekeink rendellenességgel születnek, mert a szüleik... napi 12–16 órát dolgoznak... és mert ilyen körülmények között... a higiénia sem megfelelő... mert az anyák állandó szorongásban hordják ki gyermekeiket, tudván, hogy számukra nincs semmiféle jövő... (Szünet.) A gyermek, akiről beszélek... olyan apa gyermeke, aki élete felét a föld méhében töltötte és olyan anyáé, aki már nem lát semmi reménysugarat a láthatáron. Félig ember, félig madár... így jött a világra.. tehát sem ember... sem... madár... Ez kettős sorscsapás... Mert soha nem fog tudni... dolgozni... és még kevésbé... repülni.

*Letöröl egy könnycseppet a kezével, melyben egy meg nem gyújtott cigarettát tart. A FIATAL NŐHÖZ fordul.*

ÚJSÁGÍRÓ Nedves lett a cigarettám... a könnyektől ... (Hirtelen mulatságosnak találja a helyzetet, nevetésben tör ki.) Most megnézhetem?

*A FIATAL NŐ kigombolja a ruháját és megmutatja az egyik mellét. Sötétség.*

## 3. Jelenet

*Flashback. A FÉRFI és A NŐ asztalnál ülnek, a semmibe bámulnak.*

A NŐ És te?

A FÉRFI Én azt mondtam, „nem, Truchet úr, ez nem maradhat ennyiben”.

A NŐ És ő?

A FÉRFI Ő azt mondta, „én pedig azt mondom, hogy már semmit sem lehet tenni”.

A NŐ És te?

A FÉRFI És én azt mondtam, „nem, Truchet úr, valamit muszáj csinálni”.

A NŐ És ő?

A FÉRFI És ő azt mondta, „mit csináljunk, amikor a napnál is világosabb, hogy ez egy igazi szárny és a testéhez tartozik?”

A NŐ És te?

A FÉRFI És én azt mondtam, „nem, Truchet úr, muszáj valamit tennie”.

A NŐ És ő?

A FÉRFI És ő azt mondta, „a szárny a testéből nőtt ki, hát nem érti, hogy nem vághatom le, mert az olyan, mintha a karját amputálnám”.

A NŐ És te?



A FÉRFI És én azt mondtam, „lehet, hogy éppen ez a megoldás, annál jobb lenne neki, mert később, ki tudja, mindenesetre én már nem is tudom, mit mondjak”.

A NŐ És ő?

A FÉRFI És ő azt mondta, „nincs jogunk ilyet tenni, kivéve, ha beteg szervről van szó, amely megfertőzheti az egész szervezetet, ilyen esetben igen, másként tevődne fel a kérdés, de tudja, ha nem vesszük számításba a szárnyat, A FÉLSZÁRNYÚ GYERMEK teljesen egészségesnek látszik”.

A NŐ És te?

A FÉRFI És én azt mondtam „tényleg így gondolja?”.

A NŐ És ő?

A FÉRFI És ő azt mondta, „igen, azt hiszem, hogy normális és egészséges gyermek”.

A NŐ És te?

A FÉRFI És én azt mondtam, „a feleségem attól fél, nehogy, hogy is mondják, mongoloid legyen”.

A NŐ És ő?

A FÉRFI És ő azt mondta, „a felesége téved”.

A NŐ És te?

A FÉRFI És én azt mondtam, „de, Truchet úr, én nagyon boldogtalan vagyok, nagyon, nagyon, nagyon boldogtalan”.

A NŐ És ő?

A FÉRFI És ő azt mondta, „maga is téved”.

A NŐ És te?

A FÉRFI És én azt mondtam, „egyébként a gyermek is boldogtalan lesz egész életében”.

A NŐ És ő?

A FÉRFI És ő azt mondta, „Laforet úr, a természetnek megvannak a mindnyájunk által csak részben ismert törvényei, de a rejtélyei is, ez A FÉLSZÁRNYÚ GYERMEK inkább rejtelmes, mint természetes módon jött világra de...”

A NŐ De?

A FÉRFI „...de nekünk kötelességünk elfogadni olyannak, amilyen...”

A NŐ És te?

A FÉRFI Én...

A NŐ És ő?

A FÉRFI És ő azt mondta „ami engem illet, ha elfogad egy tanácsot...”

A NŐ És te?

A FÉRFI „...könnyű beszélni, mostanra mindenki tud erről az átkozott szárnyról, ismeretlenek állítanak meg az utcán naponta, három apáca is eljött zárandokútra, hogy lássa a gyermeket, egyik éjjel három leprás kopogott az ajtómon, mert nem tudom milyen szentkönyvben az áll, hogy egy szép napon a félszárnyú ember meggyógyítja a leprát, még valami megvilágosodottak is jöttek, hogy elvigyék magukkal Jeruzsálembe, és azt mondták, hogy eljött az utolsó keresztes hadjárat órája... hová jutok, ha a dolgok így mennek tovább? ”

A NŐ És ő?

A FÉRFI Akkor ő azt mondta, hogy valószínűleg el kell hagynunk a várost...

#### 4. Jelenet

*Belép A FIATAL NŐ. A BÁBAASSZONY görgőlábú fotelben kötöget; idős. A jelenet akár egy idősebb honban is játszódhat.*

A FIATAL NŐ Hoztam magának cseresznyét.

A BÁBAASSZONY Tudja, én voltam az, aki értesítette a papot.

A FIATAL NŐ Igen...

A BÁBAASSZONY Mert megijedtem... *(A közönség felé, mintha paphoz beszélne.)* Félek, atyám... *(A FIATAL NŐHÖZ)* És ő azt mondta, „mitől félsz leányom?” *(A közönséghez.)* Mert valami olyat láttam, ami felkavart és nem tudom elfelejteni. *(A FIATAL NŐHÖZ.)* És ő azt kérdezte, „mit láttál?” *(A közönséghez.)* Egy gyermeket, egy furcsa gyermeket... *(Ugyanaz a játék, felváltva fordul A FIATAL NŐ és a közönség felé.)* És ő azt mondta, „kié a gyerek?”... A Laforet házaspár gyermeke ... És ő azt kérdezte, „Laforet asszony megszült?”... Igen, megszült vasárnap este. És ő azt mondta, „mondd csak, leányom, folytasd”... Tudja atyám, több mint harminc éve vagyok bába, több ezer szülésnél segédkeztem, több ezer gyermeket láttam kijönni az anyja méhéből, mindenféle csecsemőt, normálist és abnormálist, elevent és holtat, időre és idő előtt születettet, fiút és lányt, fehéret és feketét, szépet és csúnyát, egyszóval mindent láttam, amit csak látni lehetett, atyám, de a Laforet asszony gyermeke egyikre sem hasonlít... És ő azt mondta, „mitől más, mint a többi?” *(Majdnem sírva.)* Mert szárnya van, igen atyám, szárnya, szárnya van a jobb keze helyén... És ő azt mondta, „biztos vagy benne Clementine?” *(Nagyon határozottan.)* Igen, atyám, biztos vagyok benne, hogy szárnya van a jobb keze helyén... És ő azt mondta, „mire hasonlít a szárnya?” Olyan szárny, mint bármilyen más szárny. És ő azt mondta, „egy madár... szárny?” Őszintén szólva nem tudom, atyám, mert amikor megérintettem és éreztem a nedves tollakat, elájultam... Ó, Istenem, annyira szégyellem magam, annyira szégyellem... egyszerűen elájultam a gyermekkel a kezemben... láttam, ahogy kijött, először a feje, és nyitva volt a szeme... én meg még nem láttam eddig gyermeket nyitott szemmel kijönni az anyja méhéből... kék szeme volt és az volt az érzésem, hogy szemrehányóan néz, atyám, igen, ez döböntött meg, és úgy tűnt, hogy a tekintete szomorú és szemrehányó. Én húztam kifelé, és először a bal kezét láttam, ami normális volt, aztán újra húztam, és megjelent a jobb karja, és akkor hozzáértem és éreztem, hogy egy szárny. És elájultam. *(Felrezzén.)* Hova tűnt?

A FIATAL NŐ Itt vagyok.

A BÁBAASSZONY Hol is tartottam?

A FIATAL NŐ Hogy maga értesítette a papot.

A BÁBAASSZONY Á, igen. *(A közönséghez.)* Félek, atyám. És ő azt mondta, „mitől félsz, leányom?” *(Újból a közönséghez.)* Mert valami olyat láttam, ami felkavart és nem tudom elfelejteni. Ő pedig azt kérdezte, „mit láttál?”, és akkor azt mondtam neki... Hova tűnt?

A FIATAL NŐ Itt vagyok.

A BÁBAASSZONY Hol is tartottam? Mintha azt ígérte volna, hogy mutatni fog valamit? De mit?

*Sötétség. Madarak dalolása.*

## 5. Jelenet

*Flashback. Holdvilágos éjszaka. Belép A PÚPOS és A VAK. A PÚPOS vezeti A VAKOT. Később belebotlanak A LEPRÁSBA.*

A VAK Hol vagyunk? Miért nem mondasz semmit?

A PÚPOS Megérkeztünk.

A VAK Biztos vagy benne? Miért nem mondasz semmit?

A PÚPOS Itt van... Vigyázz, meg ne botolj.

*Szünet.*

A VAK Hol vagyunk? Miért nem mondasz semmit? Látod a házat?

A PÜPOS Látom.

A VAK És miért nem mondasz semmit? Fényt látsz? És mozgást? Miért nem mondasz semmit?

Hallgass csak!

A PÜPOS Miért?

A VAK Hangokat hallok.

A PÜPOS Képzeld. Gyere, menjünk! Mozdás!

A VAK Várj! Miért nem mondasz semmit? Ki hortyog? Hortyogást hallok.

A PÜPOS Vigyázz, hova lépsz. Kapaszkodj.

A VAK Ki ugat? Hallod a kutyát? Kié a kutya? Hallod, hogy ugat?

A PÜPOS Nem az ő kutyájuk. Nekik nincs kutyájuk.

A VAK És ha vettek egy kutyát? Lehet, hogy vettek egy kutyát. Miért nem mondasz semmit?

A PÜPOS Nem, nincs kutyájuk. Gyere!

*Szünet.*

A VAK Mit csinálunk? Miért nem mondasz semmit? Látod a házat? Hol a ház? Füstöl kémény?

A PÜPOS Psszt!

A VAK Mit nézel? Miért nem érződik a füst? Macskájuk van? Ólzagot érzek.

A PÜPOS A házat nézem, nagyokos. Nézem, hogy nincs-e valaki a kertben.

A VAK Hagymaszag van. Hova nézel? Van ott valaki? Látsz valakit? Jó helyre nézel?

A PÜPOS Nézek, de nem látok. Nem látok senkit.

A VAK Akkor mozogj! Mire vársz még? Dögszag van. Miért van dögszag?

A PÜPOS Psszt!

A VAK Mi van? Miért nem mondasz semmit? Kiteregetett ruhákat látsz? Pelenkákat látsz?

A PÜPOS Eltűntek a nyulak.

A VAK Mi van? És a pelenkák? Van ruhaszáritó drótjuk? Vannak ruhák a dróton?

A PÜPOS Különös. Legutóbb volt egy nyúlketrecük.

A VAK Hát nem az udvaron voltak a nyulak? Azt mondtad, hogy az udvaron voltak. Hol vagyunk most? A kertben vagy az udvaron? Vigyél a kúthoz. Hol a kút?

A PÜPOS A tyúkok is eltűntek. Tele volt az udvar tyúkokkal. A nyulak a kertben voltak, a tyúkok az udvaron. Nem értek semmit. A tűzifa is eltűnt.

A VAK Milyen tűzifa? Eltűnt a tűzifa? Miért nem mondasz semmit? Az udvaron vagyunk vagy a kertben vagyunk? Füstöt látsz? Mert nem érződik a füst. Állott, égett szagot érzek. Lakatlan ház szagát érzem. Lovuk volt? Hol a ló? Birkájuk volt?

A PÜPOS Volt...

A VAK Mintha vak lennél. Nem látsz semmit. Barom! Miért nem mondasz semmit? Birkájuk volt, tehenük volt? Hol vannak?

A PÜPOS Nem tudom, hagyd békén.

A VAK Soha nem tudsz semmit. Mintha nem lenne szemed. Hiába van szemed. Buta vagy, szemekkel. Menj és nézd meg az istállót. De ne hagyd itt.

A PÜPOS Nem hagylak, de ne mocsanj innen. *(Szünet. A PÜPOS elmegy és újra visszajön.)* Az ördögbe is!

A VAK Mi van? Állott víz szagát érzem. Lakatlan ház szagát érzem. Túl nagy a csend.

A PÜPOS Eltűnt a tehén is, a disznó is.

A VAK Nem létezik. Gondolod, hogy elszöktek? Hogy szökjél el egy házból? A redőnyt látod? Hogy állnak a redőnyök? Az nem lehet, hogy elmentek.

A PÜPOS De lehet.

A VAK Biztos vagy benne? Mit látsz? Mondd már, az ördögbe is, mit látsz! Látsz valamit? Hova nézel? Sose nézel oda, ahova kell. Barom! Biztos vagy benne, hogy elmentek?

A PÜPOS Persze, hogy biztos vagyok. És ne baromozz többet.

A VAK Kopogjál be az ajtón. Csinálj valamit. Hol volt a gyermek szobája? Kiabálj. Nem létezik, hogy elmentek. Miért nem mondasz semmit?

A PÜPOS Eltűntek. Elszöktek.

A VAK Ne húzzál annyira. Kerüljük meg a házat. Vigyázz, nehogy csalánba vigyél. Barom!

A PÜPOS Leverték a diót is. Dió sincs már.

A VAK És a számár? Volt egy számár a diófa alatt. Azt mondtad, hogy volt egy szamaruk a diófa alatt. Hol a diófa? A diófa alatt vagyunk? Diószagot érzek. Vigyél a diófához. Meg akarom érinteni a diófát. Nézd meg, ott van-e még a számár a diófa alatt. Ki mozog a diófa alatt?

*Megjelenik A LEPRÁS.*

A LEPRÁS *(kilép a sötétségből)* Eltűnt a számár is.

A VAK Ne gyere közelebb. Ki vagy? *(A PÜPOSHOZ.)* Te látod? Ki az? Miért van száraz dögszaga?

A PÜPOS *(A LEPRÁSHOZ)* Ki vagy, hé?

A LEPRÁS Ne érjetelek hozzám. Leprás vagyok.

A PÜPOS Ne mozdulj. Hol vagy, mert nem látlak? Száraz leprád van?

A VAK Mit mond? Mit akar?

A PÜPOS Leprás. Nem látom. Nem tudom, mit akar. Miért nem mondasz semmit?

A VAK Mit csinálsz itt, hé? Hol vagy? Száraz leprád van? Beszélj. Miért nem mondasz semmit?

A LEPRÁS Ma reggel érkeztem. De a ház már üres volt.

A PÜPOS Elszöktek? Már el voltak szökve? Miért nem mondasz semmit?

A LEPRÁS Úgy tűnik...

A VAK Elszöktek? Igazán? És most mit csináljunk? Miért nem mondotok semmit?

A PÜPOS Mit mondjak? Mit akarsz, mit csináljunk?

A VAK Menjünk be a házba. Mi van, ha bemegyünk egy kicsit? Ha úgy is üres, bemehetünk egy kicsit.

A PÜPOS Tudom is én...

A LEPRÁS Én is szeretném, ha bemennénk egy kicsit. Hátha megtaláljuk legalább a bölcst.

*Sötétség. Egy hintaszék zaja.*

## 6. Jelenet

*A RENDŐRBIZTOS hintaszékben ül; idős. A jelenet egy idősothton udvarán is játszódhat. A RENDŐRBIZTOS dioptriás szemüveget hord. Lába takaróba bugyolálva.*

A FIATAL NŐ Hoztam cseresznyét.

A RENDŐRBIZTOS Köszönöm. Tegye az asztalra.

A FIATAL NŐ Hogy s mint van?

A RENDŐRBIZTOS Köszönöm, rosszul.

A FIATAL NŐ Tudom, hogy meglátogatta.

A RENDŐRBIZTOS Ki látogatott meg? Engem soha senki nem látogat.

A FIATAL NŐ Ő látogatta meg.

A RENDŐRBIZTOS Nem látogatott meg senki. Hiszen mondtam már, hogy ez az ember nem létezik. Tehát nem látogathatott meg. Egy ember, aki nem létezik, nem látogathat meg. Maga hiába jön hozzám, csak mert látomásai vannak.

A FIATAL NŐ De igen, létezik.

A RENDŐRBIZTOS Honnan tudja, hogy létezik? Ki mondta, hogy létezik? Mondta ő, hogy „létezem”.

A FIATAL NŐ Tudom, hogy létezik, mert én tudom, miért létezik. Tudom, hogy létezik, mert tudom, mi létezésének az értelme.

A RENDŐRBIZTOS A maga gondolkodásmódját látomások torzítják. Minden esetre ő sosem látogat engem.

A FIATAL NŐ 1943-ban letartóztatta. Annak idején maga a vichy-i titkos szolgálatnak dolgozott.

A Propagandáért Felelős Hivatal bízta meg, hogy találja meg, maga pedig letartóztatta. És végül szintén maga hagyta, hogy elmenjen. Hogy megszökjön. Miért hagyta, hogy megszökjön? Nem szól semmit?

A RENDŐRBIZTOS Nem. Nem szólok. Túl régi történet...

A FIATAL NŐ Amikor jön, mondja meg neki, hogy beszélnem kell vele, hogy föltétlenül látnom kell.

Legközelebb, amikor erre jár, mondja meg neki, hogy szüksége van rám. *(Szünet.)* Nem szól semmit?

A RENDŐRBIZTOS Nem.

A FIATAL NŐ Jó. Akkor hamarosan látjuk egymást.

A RENDŐRBIZTOS Hamarosan, sohanapján.

*Szünet. A nő nem indul.*

A RENDŐRBIZTOS Mondja, tulajdonképpen miért keresi?

A FIATAL NŐ Akarja látni, miért keresem?

A RENDŐRBIZTOS Igen.

*Háttal a közönségnek kigombolja a kabátját, aztán a ruháját és megmutatja a bal mellét.*

A FIATAL NŐ Most már hisz nekem?

A RENDŐRBIZTOS Nem tudom. Igen.

## 7. Jelenet

*Flashback. A FÉRFI és A NŐ széken ülnek, arccal a közönség felé, mint egy korabeli fényképen, a semmibe bámulnak.*

A NŐ Michel...

A FÉRFI Igen?

A NŐ Alszol?

A FÉRFI Igen.

A NŐ Mire gondolsz?

A FÉRFI Semmire.

A NŐ Ma voltam a piacon. *(Szünet.)* Figyelsz?

A FÉRFI Igen.

A NŐ Mindenki úgy bámult rám, mintha medvét látna. *(Szünet.)* Figyelsz?

A FÉRFI Igen.

A NŐ És nem mondasz semmit?

A FÉRFI Nem.

A NŐ Benéztem a henteshez. Tudod, mit kérdezett?

A FÉRFI Nem.

A NŐ Megkérdezte, hogy kérek-e csirkeszárnyat. (Szünet.) Figyelsz?

A FÉRFI Igen.

A NŐ És nem mondasz semmit?

A FÉRFI Mit mondjak?

A NŐ Csirkeszárnyat! Éppen le akart szelni nekem egy darab borjúhúst, mert borjút kértem, amikor csak úgy, hirtelen megkérdezte... „Hát csirkeszárnyat nem kér? Első osztályú csirkeszárnyam van.” (Szünet.) Mit szólsz hozzá?

A FÉRFI Semmit.

A NŐ Miért kérdezte, hogy akarok-e csirkeszárnyat?

A FÉRFI Mert nagyon jó csirkeszárnya volt neki készleten.

A NŐ Először történt, hogy megkérdezte, nem akarok-e venni csirkeszárnyat... (Szünet.) Michel...

A FÉRFI Igen.

A NŐ Figyelsz?

*Sötétség. A beszélgetés suttogva folytatódik.*

## 8. Jelenet

*Flashback. A MADÁR és A FÉLSZÁRNYÚ GYERMEK. A jelenet bábuval is eljátszható. A MADÁR rászáll az ablakpárkányra.*

A MADÁR Jó estét.

A FÉLSZÁRNYÚ GYERMEK Jó estét.

A MADÁR Hogy hívnak?

A FÉLSZÁRNYÚ GYERMEK Julien. S téged?

A MADÁR Én egy madár vagyok. A madaraknak nincs nevük.

A FÉLSZÁRNYÚ GYERMEK Miért?

A MADÁR Fogalmam sincs, miért.

A FÉLSZÁRNYÚ GYERMEK Fáradtnak látszol.

A MADÁR Igen, egy kicsit fáradt vagyok.

A FÉLSZÁRNYÚ GYERMEK Honnan jössz?

A MADÁR Nagyon messziről.

A FÉLSZÁRNYÚ GYERMEK És hová mész?

A MADÁR Nagyon messzire.

A FÉLSZÁRNYÚ GYERMEK Gyere be. Gyere pihenj meg egy kicsit a melegben.

A MADÁR Jó... De nem maradok sokáig. És kérek, húzd be a függönyöket.

A FÉLSZÁRNYÚ GYERMEK Miért?

A MADÁR Mert... nem tudom, hogy szabad-e veled beszélnem.

A FÉLSZÁRNYÚ GYERMEK Tetszik a tollad.

A MADÁR Nekem is tetszik a te tollad.

A FÉLSZÁRNYÚ GYERMEK Az enyém csúnya.

A MADÁR Nem igaz.

A FÉLSZÁRNYÚ GYERMEK De igen. Kérsz egy kis ennivalót?

A MADÁR Igen.



A FÉLSZÁRNYÚ GYERMEK Adhatok egy kis kenyérmorzsát, ribizliszörpöt, tejet... És még van egy kis méz és egy száraz szalámi is...

A MADÁR Van szalámi? Kérek szalámit. Imádom a szalámit.

A FÉLSZÁRNYÚ GYERMEK Gyere, menjünk le a konyhába.

A MADÁR Nem, megvárlak itt.

A FÉLSZÁRNYÚ GYERMEK *(elmege, majd visszajön)* Nézd, felvágtam a szalámit apró darabokra.

A MADÁR Nekem még mindig nem elég aprók.

A FÉLSZÁRNYÚ GYERMEK Így jobb?

A MADÁR Vágj fel minden darabkát még nyolc részre. *(Eszik.)* Istenem, de szeretem a száraz szalámit.

A FÉLSZÁRNYÚ GYERMEK Kérsz még?

A MADÁR Nem, mennem kell. Azt hiszem, édesanyád felébredt.

A FÉLSZÁRNYÚ GYERMEK Igen, de éjszaka sose jön fel hozzám.

A MADÁR Mindenesetre ideje indulnom. Átrepültem a tengert.

A FÉLSZÁRNYÚ GYERMEK Visszajössz?

A MADÁR Persze.

A FÉLSZÁRNYÚ GYERMEK Milyen jó, hogy bejöttél hozzám! Annyira szeretem a madarakat.

A MADÁR Tudod, mi is nagyon szeretünk téged.

A FÉLSZÁRNYÚ GYERMEK Hogy csinálod, hogy tudsz repülni?

A MADÁR A szárnyaimmal csapom a levegőt. Nézd, csinálj így. Egyszerű.

A FÉLSZÁRNYÚ GYERMEK Én is próbáltam, de sehogy sem megy. Az én szárnyam semmire nem jó.

A MADÁR Ahhoz, hogy repülhess, két szárnyad kell legyen.

A FÉLSZÁRNYÚ GYERMEK Nekem csak egy van...

A MADÁR Tudom.

A FÉLSZÁRNYÚ GYERMEK Egyetlen szárny nem használ semmit...

A MADÁR Úgy látszik.

A FÉLSZÁRNYÚ GYERMEK Itt maradhatsz éjszakára, ha akarod. Itt nem talál meg senki.

A MADÁR Gondolod? Nem, mégiscsak... sietek... el kell vinnem egy üzenetet.

A FÉLSZÁRNYÚ GYERMEK Milyen üzenetet?

A MADÁR Egy titkos üzenetet.

A FÉLSZÁRNYÚ GYERMEK Nagyszerű dolog lehet titkos üzenetet vinni.

A MADÁR Ha akarod, elmondom, mi van az üzenetben. Habár én sem nagyon értem, miről szól. Ez egy olyan üzenet, ami nem tudom, mire jó. De fontos. Akarod, hogy elmondjam? Nem tudom, mit jelent az, amit elmondok, de elmondom.

A FÉLSZÁRNYÚ GYERMEK Mondjad!

A MADÁR Tudod, megtanultam az üzenetet kívülről. Mert a titkos üzeneteket nem is lehet másképp vinni, csak így, kívülről.

A FÉLSZÁRNYÚ GYERMEK Értem...

A MADÁR Gyere közelebb, a füledbe súgom. *(Szünet. Szárnycsapás és szívdobogás hangja.)* Na? Értetted valamit?

A FÉLSZÁRNYÚ GYERMEK Nem.

A MADÁR Gondolod, hogy fontos?

A FÉLSZÁRNYÚ GYERMEK Nem tudom.

A MADÁR Én még annyira sem. Jó, most ígérd meg, hogy senkinek nem mondd el. Ha nem értetted semmit, akkor se szólj senkinek semmit.

A FÉLSZÁRNYÚ GYERMEK Ígérem.

A MADÁR Most már mennem kell. Vár rám egy tengeri átkelés...

A FÉLSZÁRNYÚ GYERMEK Annyira szeretnék veled menni...

A MADÁR Biztos vagy benne?

A FÉLSZÁRNYÚ GYERMEK Biztos.

A MADÁR Akkor menjünk!

A FÉLSZÁRNYÚ GYERMEK De én nem tudok repülni!

A MADÁR Nem számít. Én mutatom az utat fentről, te pedig jössz gyalog utánam.

## 9. Jelenet

*A NAGYON RÖVIDLÁTÓ ÖREGEMBER, A NAGYON RÖVIDLÁTÓ ÖREGASSZONY, A FIATAL NŐ.*

A NAGYON RÖVIDLÁTÓ ÖREGEMBER (A FIATAL NŐHÖZ) Pedig mondtam neki... Mindig mondtam Elisabethnek, „Ebben a házban lakik még valaki...” És ő, „Nem, bolond vagy, nem igaz...” Én meg, „Elisabeth, hidd el, nem vagyunk egyedül ebben a házban, érted? Próbálj meg hallgatózni egy kicsit, zajok hallszanak, morgások, lépések, dolgok, amik kattognak, amit csak akarsz, van itt legalább még két tüdő, ami levegőt szív...” Ő, „Nem, nem igaz, bolond vagy”, én pedig csak mondtam neki, hogy „Nem vagyunk egyedül, nem is csoda különben, végül is olyan nagy ez a ház, mi pedig mindketten olyan süketek vagyunk...”

A NAGYON RÖVIDLÁTÓ ÖREGASSZONY Én nem vagyok süket.

A NAGYON RÖVIDLÁTÓ ÖREGEMBER Jól van, mondjuk, hogy csak én vagyok süket... Viszont szeretném, ha tudnád, hogy azért vagyok süket, mert nem hallok bizonyos erős hangokat... Viszont nagyon jól hallom az alattomos zajokat... (A FIATAL NŐNEK.) És ezért mondtam mindig, „Elisabeth, ebben a házban lakik még valaki, együtt él velünk, a pincében játszik, a magtárban kotorász, a könyvtárban olvassa a könyveinket... A kertben sétál éjszaka és vizes lábbal jön be a házba, nedves nyomokat hagy a földön...”

A NAGYON RÖVIDLÁTÓ ÖREGASSZONY Ennivalót sose lopott!

A NAGYON RÖVIDLÁTÓ ÖREGEMBER Nem mondtam, hogy lopott ennivalót.

A NAGYON RÖVIDLÁTÓ ÖREGASSZONY De igen, azt akartad mondani, hogy ennivalót lopott.

A NAGYON RÖVIDLÁTÓ ÖREGEMBER Nem, nem igaz, nem azt akartam mondani, hogy ennivalót lopott.

A NAGYON RÖVIDLÁTÓ ÖREGASSZONY (A FIATAL NŐNEK) De igen, azt akarta mondani, hogy ennivalót lopott.

A NAGYON RÖVIDLÁTÓ ÖREGEMBER (A FIATAL NŐNEK) Sosem akartam ilyesmit mondani.

A NAGYON RÖVIDLÁTÓ ÖREGASSZONY Eredj már, hagyd abba!

A NAGYON RÖVIDLÁTÓ ÖREGEMBER Jól van, elhallgatok.

A NAGYON RÖVIDLÁTÓ ÖREGASSZONY Hát maga miért keresi, kisasszony?

*A fiatal nő levetkőzik és megmutatja nekik a melleit. Sötétség. Harmincas évek zenéje.*

## 10. Jelenet

*Kis méretű, otthonos kabaré. A bárnál, a pult mögött ül A TULAJDONOSNŐ. Egy régi fonográfból békebeli zene szól. A FIATAL NŐ a falra aggatott régi fényképeket nézi. Ezek olyan szereplők fényképei, akiket eddig a székükön megdermedve láttunk, és akik ezután fognak megjelenni.*

A KABARÉ TULAJDONOSNŐJE Mit óhajt maga tulajdonképpen?

A FIATAL NŐ Meg akarok tanulni táncolni...

A KABARÉ TULAJDONOSNŐJE A tangóiskola rég megszűnt.

A FIATAL NŐ Szerettem volna, ha ő tanít meg táncolni.

A KABARÉ TULAJDONOSNŐJE Már harminc éve, hogy nem tart táncórákat.

A FIATAL NŐ Várja őt, ugye? Egyfolytában várja.

A KABARÉ TULAJDONOSNŐJE Hogy egyfolytában várom-e?... Igen, valószínűleg igen...

A FIATAL NŐ Tegnap egy idős urat láttam, aki a parkban sétált egy kutyával. Lassan mentek, egymás mellett, mint két barát. Egy ideig követtem őket. Az öreg hosszú köpenyt viselt, ami eltakarta a kezét... Akkor azt hittem, hogy... talán... de nem ő volt. Láttam, amint a jobb kezével felvett egy fadarabot... Eldobta pár méterre... De a kutyának nem volt kedve utána menni... Csak a gazdájára emelte tekintetét és nézte egy pillanatig, szórakozottan és ugyanakkor csalódottan is, mintha szégyellte volna a gazdáját...

A KABARÉ TULAJDONOSNŐJE Kisasszony, maga miért keresi?

A FIATAL NŐ Mert ő nem tudja, hogy létezek.

A KABARÉ TULAJDONOSNŐJE És ha tudná, az változtatna valamit az életén?

A FIATAL NŐ Mindent megváltoztatna.

*A TULAJDONOSNŐ közelebb lép A FIATAL NŐHÖZ és segít levenni a felöltőjét, majd a pulóverét.*

## 11. Jelenet

*Flashback. Visszatérés a múltba egy házkutatáshoz, ami 1943-ban történt A NAGYON RÖVIDLÁTÓ ÖREGEMBER és A NAGYON RÖVIDLÁTÓ ÖREGASSZONY házában. A két öreg egymás mellett ül fotelekben, és megpróbálnak ártatlan képet vágni. A RENDŐRBIZTOS (érett korú férfi) ingeket akaszt fel egy spárgára. Mindegyiknek vállból le van vágva a jobb ujj. Az ingek különböző méretűek, mintha egy gyermeké lettek volna, aki közben felnőtt. Az első lehetne egy 10 éves gyermeké, a második, harmadik, negyedik stb. 16 évesig mutatja a korát.*

A RENDŐRBIZTOS (egy ingre mutat) És ez? Ez micsoda?

A NAGYON RÖVIDLÁTÓ ÖREGEMBER Micsoda kérem?

A RENDŐRBIZTOS Ezt szeretném én is tudni.

A NAGYON RÖVIDLÁTÓ ÖREGEMBER Én nem látok semmit.

A NAGYON RÖVIDLÁTÓ ÖREGASSZONY Nem látja, hogy rövidlátók vagyunk, majdnem vakok?

A NAGYON RÖVIDLÁTÓ ÖREGEMBER Abszolút. Nagyjából vakok.

A NAGYON RÖVIDLÁTÓ ÖREGASSZONY És ráadásul a férjem süket is.

A NAGYON RÖVIDLÁTÓ ÖREGEMBER Mit mondtál?

A NAGYON RÖVIDLÁTÓ ÖREGASSZONY Azt mondtam, hogy süket vagy.

A NAGYON RÖVIDLÁTÓ ÖREGEMBER Hooogy?

A NAGYON RÖVIDLÁTÓ ÖREGASSZONY Azt mondtam, hogy süket vagy te nyomorult, szenilis vénember! Barom!

A NAGYON RÖVIDLÁTÓ ÖREGEMBER (A RENDŐRBIZTOSHOZ) Mit mondott?

A RENDŐRBIZTOS Ugyan már, Falabregues úr... Hagyják már! Ne próbáljanak palira venni. Mondják meg, mit értek ebből az inges meséből?

A NAGYON RÖVIDLÁTÓ ÖREGASSZONY De hát senki sem akarja magát palira venni.

A NAGYON RÖVIDLÁTÓ ÖREGEMBER (AZ ÖREGASSZONYHOZ) Ne palizzál folyton engem.

A NAGYON RÖVIDLÁTÓ ÖREGASSZONY Nem téged paliztalak. A Rendőrbiztos úr mondja, hogy én őt palira veszem.

A NAGYON RÖVIDLÁTÓ ÖREGEMBER Ő már csak ilyen, rendőrbiztos úr, nem hallgat soha senkire és semmire.

A RENDŐRBIZTOS Térjünk vissza a tárgyra. Van harminc ing a szekrényben és mind a harmincnak le van vágva a jobb ujj. Na nézd csak, még három kabát, levágott jobb ujjal. Levágott ujjú pulóverek, nyolc vagy kilenc... Egy rakás melegítő, egyik ujjuk hiányzik... Egy tucat pizsama jobb ujj nélkül... Ugyan már, csak az időmet pazarolom. Hol a fiú?

A NAGYON RÖVIDLÁTÓ ÖREGEMBER Biztos úr, ismétlem, kitüntetett katona voltam a fronton. Pétaín tábornok úr személyesen adta át a kitüntetést. Nem lakik senki ebben a házban.

A RENDŐRBIZTOS Elég, öreg, hagyd az ámitást!

A NAGYON RÖVIDLÁTÓ ÖREGASSZONY Nem lakik velünk senki, amióta ismerjük egymást. (AZ ÖREGHEZ) Gyere, mutasd meg a Biztos úrnak a kitüntetéseidet.

A NAGYON RÖVIDLÁTÓ ÖREGEMBER Bizony Isten, Biztos úr, akit maga keres, nem létezik. Ez az ember nem létezik.

A RENDŐRBIZTOS Szükségünk van erre az emberre, érted, tatus? És előbb vagy utóbb megtaláljuk. Ez az ember arra született, hogy az új Franciaország... a megtisztult Franciaország szimbóluma legyen... és megtaláljuk. A Marsall úrnak szüksége van erre a fiúra, érted? Meg kell találnunk és Vichy-be kell vinnünk. Meglehet, ez a fiú a nemzet új Jeanne d'Arcja lesz, és a Marsall úr akarja őt... Vessétek jól az eszetekbe, ha valamit elhallgattok, halálbüntetés vár rátok. Veszélyben a haza és... (Talál egy rakás könyvet.) Na, nézd csak... Jules Verne... Andersen... Hófehérke és a hét törpe... Mi az ördögöt keres itt Hófehérke? És minek vásároltatok ti az utóbbi években ennyi gyerekkönyvet?

A NAGYON RÖVIDLÁTÓ ÖREGASSZONY Hogy olvassuk.

A RENDŐRBIZTOS Tényleg? Hisz az imént azt mondtátok, hogy szinte vakok vagytok!

A NAGYON RÖVIDLÁTÓ ÖREGEMBER Nagyítóval olvassuk.

A RENDŐRBIZTOS Mutassátok azt a nagyítót. Látni akarom a nagyítót.

A NAGYON RÖVIDLÁTÓ ÖREGEMBER (AZ ÖREGASSZONYHOZ) Hol az a nagyító?

A NAGYON RÖVIDLÁTÓ ÖREGASSZONY Tényleg, hol az a nagyító?

A RENDŐRBIZTOS Na, nézz oda, könyvek a madarak életéről... Miért érdekelne titeket a madarak élete?

*Sötétség. Negyvenes évek zenéje.*

## 12. Jelenet

*Mai kabaréhelyiség. A pultnál A KABARÉ TULAJDONOSNŐJE a semmibe bámul. Az egyik sarokban A RENDŐRBIZTOS ül egy asztalnál és nagyítóval vizsgálja egy borospohár tartalmát. Egy másik sarokban A BEMONDÓ áll, a semmibe bámul, mint egy olyan vendég, aki nem tudja eldönteni, hogy leüljön-e, vagy sem. A FIATAL NŐ, ő is mozdulatlan, az ablakon néz kifelé.*

A KABARÉ TULAJDONOSNŐJE Egy vásári előadáson ismertem meg. (Szünet.) Már elment a nagyon rövidlátó öregektől és valami csepűrágók karavánjában bujkált. Nem tudta, hogy a vichy-i titkosrendőrség keresi... És én sem tudtam...

*Cirkuszi zene.*

A BEMONDÓ (Hirtelen a közönséghez fordul, belekezd egy hajdani vásári számba) – Hölgyeim, kisasszonyaim és uraim... És most... a szenzációk szenzációja... a csodák csodája... a világon sosem látott... Csakis az önök számára ezen az estén, a félszárnyú ember! Az ember, akinek szárnya van a jobb keze helyén! A félig madár-, félig angyaleMBER, a paradicsom bukott angyala. Bukás közben elvesztette egyik szárnyát, de a másik megmaradt... Csakis önöknek, hölgyeim és uraim...

*Tompá fény. Belép A FÉLSZÁRNYÚ.*

A BEMONDÓ Tekintsék meg, teljes valójában, a félszárnyú embert, akit kiűzték a Paradicsomból, az embert, aki előző életében repült, repült és ezt nem felejtette el... Repült és leesett, esés közben pedig kitört az egyik szárnya... Viszont a másikat, a másikat megőrizte számotokra, a ti örömtökre... Nézzék meg, egy igazi szárny, igazi tollakkal, egy madárszárny, egy angyalszárny, olyan szárny, amihez foghatót sosem láttak, egy mindörökre eltűnt szárny...

*A FÉLSZÁRNYÚ leveti a ruháját és csupasz felsőtesttel marad, melyet saját szárnyával beborít. Taps.*

A BEMONDÓ Nézzék! Nem angyal, nem is démon... Hanem ember, aki eleven és közöttünk van, ő az az ember, akinek szárnya van a jobb keze helyén, az ember, aki messziről jön, az ember, aki valaha tudott repülni... Megmaradt egy szárnya, egyetlen szárnya... Nézzék, hölgyeim és uraim, nézzék a fantasztikus teremtes fantasztikus szárnyát, a félszárnyú embert, az egyetlen embert a világon, akinek szárnya van... Megérinthatik, megsimogathatják... Jöjjenek, ne féljenek, érintsék meg a félszárnyú ember szárnyát...

*A FÉLSZÁRNYÚ a nézők közé megy és könnyedén megérinti fejüket a szárnya hegyével. Eltűnik a teremben.*

A BEMONDÓ Valóban ő az, a csodaember, az égből jött ember, az ember, aki nem felejtett el repülni, az ember, akinek hiányzik egyik szárnya, a haszontalan szárnyú ember, valóban ő az... Nézzék meg, hölgyeim és uraim, nézzék, a félszárnyú ember itt van az önök városában három napig, az ember, aki feltűnést keltett Párizsban, Londonban, Berlinben és Bukarestben, a félszárnyú ember itt van három napig, ne hagyják ki az alkalmat, hölgyeim és uraim, ragadják meg, ragadják meg az alkalmat...

*A szereplők mintegy kollektív álomból ébrednek. Egymásra néznek, A RENDŐRBIZTOS iszik, A FIATAL NŐ kinyitja az ablakot, A TULAJDONOSNŐ felbont egy üveget. A BEMONDÓ letörli verejtékét, nagyokat lélegzik.*

A KABARÉ TULAJDONOSNŐJE Gyere ide, Georges. Kérsz egy kis italt?

*A BEMONDÓ iszik. Kintről Beethoven Hold szonátája hallatszik.*

### 13. Jelenet

*A KAPITÁNY és A KATONAORVOS asztal mögött ülnek mereven, mint egy fekete-fehér fényképen.*

A KAPITÁNY Mondom neki, „vetkőzz le”.

AZ ORVOS És levetkőzött. Ott állt csupasz felsőtesttel a sorozóbizottság előtt.

A KAPITÁNY Mondom neki, „azt mondtam, vetkőzz le”. Ő meg, ő meg azt mondta, „levetkőztem kapitány úr”.

AZ ORVOS És akkor azt mondtad neki, „vesd le azt a micsodát is”.

A KAPITÁNY Így mondtam, „vesd le azt a micsodát is”.

AZ ORVOS És akkor ő azt mondta, „de nem tudom”.

A KAPITÁNY És akkor azt mondtam neki, „ez parancs, regruta úr, a katonaságnál nincs olyan, hogy nem tudom”.

*Szünet.*

A KAPITÁNY (*Újrátssza a jelenetet.*) Regruta, vedd le azt a disznóságot! Végrehajtani!

AZ ORVOS És akkor ő azt mondta, „ez egy szárny, kapitány úr”.

A KAPITÁNY Én meg azt mondtam, „egy... micsoda?”

AZ ORVOS És ő azt mondta, „egy... szárny, kapitány úr”.

A KAPITÁNY És maga megkérdezte, „miféle szárny?”

AZ ORVOS Ő pedig azt felelte, „egy szárny, egy szárny a jobb karom helyén”.

A KAPITÁNY Én pedig azt mondtam, „aha, megcsonkítottad magad, hogy megszabadulj a katonaságtól”.

AZ ORVOS És ő azt felelte, „nem igaz, ez tényleg a szárnyam”.

A KAPITÁNY Én meg azt mondtam neki, „te csúfot űzöl belőlünk?”

AZ ORVOS És ő azt mondta, „nem, kapitány úr, én így születtem, szárnyal a jobb karom helyén”.

A KAPITÁNY (*Átéli a múltbéli jelenetet, mint egy flashbackben.*) Pofa be, regruta! Hülyének nézel bennünket? Tudod jól, regruta, a besorolás alóli kibúvársra kitalált kísérletek börtönbüntetéssel járnak?

AZ ORVOS És ő azt mondta, „nem akarok kibújni a katonai szolgálat alól, de nem is hiszem, hogy valaha is meghúzhatnám egy fegyver ravaszát ezzel a szárnyal”.

A KAPITÁNY Én pedig azt mondtam, „ezt majd mi döntjük el, ezt a katonaság és a haza fogja eldönteni”.

AZ ORVOS És ő azt mondta „igenis, kapitány úr”.

A KAPITÁNY (*Újból felvillanyozódik és eljátssza a flashbacket.*) Ismerem én az efféléket... Mindenre képesek vagytok, csak hogy kibújjatok a haza iránti kötelesség alól. Fütyültök a hazára, ez az. Fütyültök mindenre, ti, mai fiatalok... Egy csepp tisztelet nincs bennetek a haza iránt... Mi, a régi generáció, vérünket adtuk, hogy ez az ország szabad legyen és hatalmas, ti pedig... ti csúfot űztök a történelemből, a múltból, mindenből. Nincs semmi, amit nyújtani tudnátok a hazátoknak. Regruta, jobb kezét fel! Még feljebb! (*Közelebb jön és egy képzeletbeli szárnyat néz.*) Az ördögbe is! Hihetetlen!

AZ ORVOS (*ő is megérinti a képzeletbeli szárnyat, miközben a közönség felé néz*) Fáj, ha megérintem?

A KAPITÁNY És azt mondta „nem”.

AZ ORVOS Igen, azt mondta „nem”.

A KAPITÁNY (*a közönség felé néz*) Különös, ez a szárny... Különös, különös, különös... Kissé furcsa vagy te, fiú...

AZ ORVOS És ő azt mondta, „anyám azt mondta, hogy nem vagyok furcsa”.

A KAPITÁNY Igen, azt mondta, „anyám azt mondta, hogy nem vagyok furcsa”.

AZ ORVOS És akkor megkérdezte „van testvéred?”

A KAPITÁNY És ő azt mondta, „van három nővérem és egy bátyám”.

AZ ORVOS (*A KAPITÁNYHOZ fordul*) És ők... szintén... ilyen...?

A KAPITÁNY (*a regruta helyett válaszol*) Nem, ők normálisak... A megszokott értelemben, amennyiben ha nincs szárnyad, akkor mindenki normálisnak tekint, habár...

AZ ORVOS (*tovább vizsgálja a képzeletbeli szárnyat*) Különös... Ezek igazi tollak...

A KAPITÁNY (*letörli homlokáról a verejtéket*) Micsoda szerencsétlenség! Sohasem történt velem ilyesmi egyik regrutával sem! Lehet, hogy el kellene küldjelek a különleges egységhez.

AZ ORVOS És nem érzed néha a vágyat, hogy repülj?

A KAPITÁNY (*válaszol a regruta helyett*) Ritkábban, mint gyermekkoromban. Amikor kicsi voltam, rettenetes volt, mert repülni akartam, de sosem sikerült... De most már jobb, úgy érzem, majdnem kigyógyultam...

AZ ORVOS És akkor megkértem, adjon mindegyikőnknek egy-egy tollat, akármilyen kicsi, apró tollat... hogy őrizzük meg emlékebe...

A KAPITÁNY (*elővesz egy tollat*) És íme! Én mindig magamnál hordom.

AZ ORVOS És íme! Én is mindig magamnál hordom.



## 14. Jelenet

*Ismét a kis kabaréban. Az ORVOS, A KAPITÁNY, A RENDŐRBIZTOS és A KABARÉ TULAJDONOSNŐJE asztalnál ülnek körben és egy kártyajátékra koncentrálnak. A FIATAL NŐ az ablakon néz ki.*

A FIATAL NŐ Itt kellene lennie...

AZ ORVOS Pikk...

A KAPITÁNY Treff...

A FIATAL NŐ Hiszen megígérték...

A KABARÉ TULAJDONOSNŐJE Káró...

A FIATAL NŐ Itt kellene lennie...

AZ ORVOS Kőr.

A KAPITÁNY Én is kőr.

A FIATAL NŐ Havonta egyszer eljön, hogy kártyázzon magukkal. Ma miért nem jött?

A KABARÉ TULAJDONOSNŐJE Treff...

A FIATAL NŐ Feleljenek.

A RENDŐRBIZTOS Van, hogy nem jön.

A FIATAL NŐ Nem igaz!

A RENDŐRBIZTOS Én is treff.

*Halványul a fény. Átmenet egy másik időbe. Flashback. Az ELLENÁLLÁS HARCOSA belopakodik és odamegy A KABARÉ TULAJDONOSNŐJÉHEZ.*

AZ ELLENÁLLÁS HARCOSA Asszonyom, tudom, hogy maga rejtegeti. Asszonyom, gondolja meg, ez az ember megmentheti Franciaországot! El kell menekülnie innen, el kell juttatnunk őt a szabad zónába. Mindenképpen Angliába kell jutnia, De Gaulle-hoz. Ez az ember a szabad Franciaország, az újra megtalált egység szimbóluma lehet. Asszonyom, a franciáknak most szükségük van egy közös szimbólumra, egy közös álmra... És a félszárnyú ember képes megtestesíteni ezt a szimbólumot, ezt az álmot! Érti? Ő lehetne az országnak az, ami Jeanne d'Arc volt ötszáz évvel ezelőtt. Isten küldte nekünk, létezése maga a gondviselés, ő azért született, hogy megmentse Franciaországot... Nem szól semmit?

A KABARÉ TULAJDONOSNŐJE *(tovább kártyázik)* Nem. Káró.

AZ ELLENÁLLÁS HARCOSA Próbálja megérteni, asszonyom. Szükségünk van rá. Angliába kell jutnia. Ha nem, elveszik tőlünk a németek! A németek képesek rá, hogy a náciizmus, a nemzetszocializmus, a hülyeségük szimbólumává emeljék. Érti?

A KABARÉ TULAJDONOSNŐJE *(tovább kártyázik)* Igen. Treff.

AZ ELLENÁLLÁS HARCOSA Csinálnunk kell valamit, hogy ne jusson a kezükbe. Ez az ember francia, hozzánk tartozik, a miénk, Franciaországot kell szolgálnia, érti? Nem szól semmit?

*A fény erősödik. Az ELLENÁLLÁS HARCOSA eltűnt. A Lili Marlene szól németül. A KAPITÁNY feláll az asztaltól, karjára horogkeresztes szalagot illeszt és úgy beszél a közönséghez, mint missziós kiképzésre összegyűlt ügynökökhöz. Megmutatja az első fényképet A FÉLSZÁRNYÚRÓL.*

A HOROGKERESZTES KAPITÁNY Ez a mi emberünk. Véssék agyukba ezt az arcot. Ezt a magatartást. Az önök kötelessége, uraim az, hogy élve kerítsék kézre! Meg kell érteniük, hogy küldetésük nagy jelentőséggel bír az állam biztonságára nézve és a német vér biztonságára nézve. Ez az ember egyszerűen azért veszélyes, mert létezik. Egyébként, nem is tudom, nevezhetjük-e embernek. Mindenesetre, ez a félszárnyú ember veszélybe sodorhatja a felsőbbrendű faj létét. Ne feledjék, uraim, fajtisztaságunk jövője az önök kezében van. Ez az ember rettentő veszélyt

jelent népünk, és az egész világ lelki egészségére nézve és erkölcsi egészségére nézve. Szárnya vírus. Ez az ember mindenfelé bolyong és százával csábítja el a nőket. És a Propagandáért Felelős Hivatal számára még azonosítatlan okból, a nők rajonganak érte. Egyébként a nők bűjtatják, etetik és pénzelik. Íme, miért nem hívtam ma ide egyetlen nőt sem. Abban a kellemetlen meglepetésben volt részünk, hogy láttuk, amint saját ügynököink engedtek a kísértésnek és hagyták megszökni, miután már elfogták. Nehéz megmondani, mit művel velük a szárnyával, de ez az igazság. Úgyhogy, ne felejtsek, ez az ember biológiai létünk első számú ellensége. Ha nekifog utódokat nemzeni, a mi fajunk ténylegesen veszélybe kerül. Képzelsenek el néhány éven belül egy első generációs gyereket egyetlen szárnnyal. Képzeljék el, hogy néhány tíz éven belül az ország lakosságának fele szárnyat visel jobb karja helyén. Harmincmillió szárnyas ember! Szárny a jobb kar helyén! (*Jobb kezét, amin a szalag van, náci tisztelgésre emeli.*) Egy évszázadon belül, az ország teljes lakosságának szárnya lesz a jobb karja helyén. Fel tudják fogni? Általános bénulás! Órültség! Hisztéria! Ki fogja majd meghúzni a ravaszt? A nemzetközi közösség karanténba fog zárni minket! Végünk lesz! Kivonulunk a történelemből! Értik, mennyire súlyos a veszély... Mennyire galád! Mert nem a bal karról van szó. (*Megismétli a náci tisztelgést.*) Ha a bal karról lenne szó, még hagyján! De egy szárnnyal van szó a jobb kar helyén! (*Mutat egy fotót egy nagyszerű szárnnyal.*) Íme! Íme, mivé torzulna a jobb karunk, a fontos karunk, a munkás karunk, a kezdeményező karunk, a hatékony karunk... Látják? (*Kivetít pár fényképet – A FÉLSZÁRNYÚ a cirkuszban, amint előadja a számát; egy bárban nők társaságában; táncparketten táncol egy nővel; asztalnál ül egy vendéglőben, nőkkel körülvéve; egy fürdőkádban, amiből kint van a szárnya és egy nő, aki gyöngéden mosdatja; az utcán, a szárnya a kabát alá rejtve stb.*) A jobb karunk veszélyben van! Nemzetünk jobb karja veszélyben van! Azonosságunk karja veszélyben van! Ezt az embert azonnal likvidálni kell! Végrehajtás. Uraim, munkára fel!

*Ismét szól a Lili Marlene.*

## 15. Jelenet

*A FÉLSZÁRNYÚ és AZ UTCANÓ.*

A FÉLSZÁRNYÚ Nincs pénzem.

AZ UTCANÓ (*cigarettezik*) Akkor lelépni.

A FÉLSZÁRNYÚ De mutatok neked valamit.

AZ UTCANÓ Disznók vagytok mindahányan. Gyerünk, hordd el magad.

A FÉLSZÁRNYÚ Tetszeni fog...

AZ UTCANÓ Idefigyeli, fiú, a tarifát megmondtam. Ha nincs pénzed, eredj dolgodra. Nem vagyok holmi szeretetszolgálat.

A FÉLSZÁRNYÚ Mutatok egy szárnyat. Egy szárnyat, ami az enyém. Tetszeni fog.

AZ UTCANÓ Rádadásul ütődött is vagy.

A FÉLSZÁRNYÚ Nekem szárnyam van a jobb karom helyén. Így születtem, egy szárnnyal a jobb karom helyén... Megmutatom, ha akarod... Nézd... Na, megyünk?

AZ UTCANÓ Te teljesen meg vagy kattanva...

A FÉLSZÁRNYÚ Tedd rá a kezed...

AZ UTCANÓ Át akarsz verni.

A FÉLSZÁRNYÚ Nem, ez az én szárnyam... Látod, hogyan nő ki belőlem?

AZ UTCANÓ És nem kényelmetlen?

A FÉLSZÁRNYÚ *(megsimogatja a nőt)* Nem. A testemhez tartozik. Nézd, tollas szárny, mint bármilyen más szárny. Nézd milyen finom. És fehér... A végüknél a tollak majdnem átlátszóak. Ha kinyújtom a szárnyam, láthatod rajta keresztül az eget. Látod?

AZ UTCANŐ Jól van, gyere fel... gyere, gyorsan!

*Sötétség.*

## 16. Jelenet

*Idősothton. Az ÖREG HADIROKKANT görgős széken. Az öregnek hiányzik a jobb karja. Köpenyének jobb ujjja a köpönyeg zsebében. Belép A FIATAL NŐ.*

A FIATAL NŐ Hoztam magának cseresznyét.

AZ ÖREG HADIROKKANT Megérett? Már?

A FIATAL NŐ Hová tegyem?

AZ ÖREG HADIROKKANT Oda. *(A FIATAL NŐ egy kisasztalra teszi a cseresznyét. Az öreg suttogva folytatja.)* Hát, amit megígért, elhozta?

A FIATAL NŐ Igen.

AZ ÖREG HADIROKKANT A kapus nem vett észre semmit?

A FIATAL NŐ Nem.

AZ ÖREG HADIROKKANT Biztos benne?

A FIATAL NŐ Igen.

AZ ÖREG HADIROKKANT *(gyanakodva néz körül)* Akkor adja ide! *(A FIATAL NŐ kivesz egy üveget a kabátja alól és odaadja, hogy igyon.)* Köszönöm. Örök hálám.

A FIATAL NŐ Na? Eljött?

AZ ÖREG HADIROKKANT Igen. Tegnap itt járt.

A FIATAL NŐ Biztos benne?

AZ ÖREG HADIROKKANT Igen és cseresznyét is hozott. *(Az asztal felé mutat.)* Nézze csak... Rendkívüli cseresznyék. Most van a cseresznye ideje. Vegyen cseresznyét, kérem!

A FIATAL NŐ Köszönöm.

AZ ÖREG HADIROKKANT Kortyolhatok még egyet?

A FIATAL NŐ Igen. *(Inni ad neki, aztán vár.)* Rajta, mindent tudni akarok.

AZ ÖREG HADIROKKANT *(újra iszik)* Most már jól emlékszem mindenre. Tulajdonképpen az algériai háború után ismertem meg. Marseille-be érkeztem egy fitying nélkül, elvesztettem a karom, elvesztettem a házam, elvesztettem mindenem... És egy nap, amikor épp Brunónál italoztam, hajnali két-három óra körül megjelent ő, a szárnyával. Tökrészes volt és azt mondta, „gyertek, nyomorultak, a vendégeim vagytok”. És fizetett mindenkinek. Nevetett és azt mondta, „mit néztek úgy rám, igen, szárnyam van a jobb karom helyén”. Azonban senki nem nézte, hogy szárnya van a jobb karja helyén, és amúgy is, kit érdekelt... Akkor elkezdett ordítani, „a fenébe is, hát nem látjátok, hogy szárnyam van a jobb karom helyén? Nézzetek rám, hogy az ördög vinne el benneteket”. És odajött az asztalomhoz és azt mondta, „tényleg nem akarod közelebbről megnézni?” Odament minden egyes asztalhoz és mutatott nekünk egy rongyos, tyúkólbűzös valamit, és a szemünk láttára mindegyre kiteregette az asztalra, és azt mondta, „nézzétek, nem beszélek hülyeséget”. *(Lázba jön és eljártssza, amit mesél.)* Szárnyam van a jobb kéz helyett! Nézze, uram, nem vagyok bolond, sarlatán sem vagyok, egész egyszerűen szárnyam van a jobb karom helyén. És nem akarok ebből élni... A szárnyamból... Látják? Szép szárny, ugye? Igazi szárny, igazi tollakkal... Amikor fiatal voltam, teljesen fehérek voltak... Fehérek, tiszták,

majdnem átlátszóak, de most, mivel kezdtem megöregedni, megváltozott a színük... Piszkosnak tűnnek... De tulajdonképpen csak kifakultak... Az idő mindent kifakít... Tudják, a szárnyaknak a korral együtt változik a színük is... Apropos, mit gondolkodnak, hány éves lehetek? Hatvan? Hatvanöt? Hetven? A fenébe is, fázom! *(A FIATAL NŐ odanyújtja az üveget. Az öreg lázasan folytatja.)* Szerencse, hogy van ez a szárnyam és betakarózhatom vele. Már csak erre tudom használni... Engedjék meg, hogy meghívjam magukat még egy körre. Tudják, nem vagyok sem bűvész, sem próféta... Egész egyszerűen így születtem, szárnnal a jobb karom helyén... De egyáltalán nem zavar... Könnyű is, szép is... Az én szárnyam... Része a testemnek. Ó, ha tudnák, milyen fehér volt, amikor fiatal voltam... Olyan fehér, olyan finom... és ráadásul jó szaga volt, hó-, szél- és ribizliillatú... Igen. *(Iszik. A közönségnek.)* Ha akarják, megérinthezik. Meg akarják érinteni a szárnyamat? Érintsék meg, uraim, érintsék meg! Puha, finom, igazi szárny, tollakkal, mint minden szárny... Kellemes az ujjaidnak, olyan, mint egy simogatás... Nézzék, a végüknél a tollak szinte átlátszóak... Ha felemelem a levegőbe, a tollakon keresztül látszik a csillagos égbolt. Kész örület... A jobb szárnyam ugyanolyan hosszú, mint a bal karom. Örület, ugye? Tessék, össze lehet hasonlítani... Mérjék össze! Amikor megyek, amikor eszem, amikor alszom, amikor beszélek, a szárnyam mozdulatlan és ugyanolyan hosszú, mint a bal karom. De ha az égre tekintek, ha levegőt szívok a tüdőmbe, mintha repülni akarnék, szétnyílik, mint egy legyező és akkor kétszer olyan hosszú lesz, mint a bal karom. Látják, elég, ha csak a repülésre gondolok, a repülés érzetére... és a szárny kezd kinyílni, reszketni, magától felemelkedni... Íme, készen áll a repülésre... *(Iszik.)* Csakhogy repülni, azt nem tudok... Azért mondom, hogy úgy nézek az égre, mintha repülni akarnék... Csupán elképzelem a repülést, mert tulajdonképpen nem tudok repülni. És természetes, hogy így van. Senki sem tud repülni egyetlen szárnnal. Ez logikus és bizonyára egyetértenek velem... Egyetlen szárnnal semmit nem tehetsz. Egyetlen szárnnal nem lehet elrugaszkodni a földtől és a magasba emelkedni... Ehhez legalább két szárnyra van szükség. De akkor valószínűleg madár volnék. Vagy angyal. Én pedig nem vagyok sem madár, sem angyal, nem igaz? Hogy lehetnék én madár? Vagy angyal? Nevetséges... Csak egy ember vagyok, egyetlen szárnnal... Ez van... Az angyaloknak és a madaraknak két szárnyuk van... Így van ez az angyaloknál és a madaraknál... de én... *(Sími kezd.)* Én... olyan nevetséges vagyok... sem ember, sem angyal... sem ember, sem madár... Olyan nevetséges vagyok...

A FIATAL NŐ Elég már, elfáradt. Menjen, feküdjön le, jó?

AZ ÖREG HADIROKKANT Olyan nevetséges vagyok... Tegnap nálam járt... Esküszöm... Barátok vagyunk. Így ismerkedtünk meg, aztán egy nap elegendő lett a sok badarságból, amiket összehordott... Akkor megcsaptam ezzel a kabátujjal és azt mondtam neki, „hallgass, te nyomorult, ha igazi szárnyat akarsz látni, idenézz, ez egy igazi szárny...” *(Fény vetül az asztalsarokra, ahol az öreg mutogatja az üres kabátujját.)* Ezt nevezik igazi szárnyak, fejezd be a hülyeségeidet, kotródj innen a fenébe, én Algériában vesztettem el a szárnyam, az én jó szárnyamat... a szárnyat a jobb karomból. Kifelé! *(Dühösen, a közönséghez.)* Kifelé innen mindenki!

*Két fehérköpenyes érkezik futva.*

## 17. Jelenet

*A kis kabaré. Jelen idő. A TULAJDONOSNŐ, Az ÖREG HADIROKKANT, A BEMONDÓ és A FIATAL NŐ az asztal körül belefeledkezve kártyázik. Egy szomszédos szobában valaki zongorázik.*

A KABARÉ TULAJDONOSNŐJE (*hallgat, majd megszólal*) Egy vásári előadás után ismertem meg. (Szünet.) Elment a nagyon rövidlátó öregektől és valami csepűrágók karavánjában bujkált. Nem tudta, hogy keresi a vichy-i titkosrendőrség. Egyébként én sem tudtam ...

*Szünet. Folytatják a játékot. A zongora tovább szól. A BEMONDÓ hirtelen a közönség felé fordul és előadja régi szövegét.*

A BEMONDÓ Hölgyeim, kisasszonyaim és uraim... És most, a szenzációk szenzációja, a csodák csodája... Az önök számára, ezen az estén, a félszárnyú ember! Az ember, akinek szárnya van a jobb karja helyén! A félig madár, félig angyal, a paradicsomból elűzött angyal, aki bukás közben elvesztette egyik szárnyát, de akinek még maradt egy... az önök számára. Hogy boldoggá tegye önöket... Mert ezen az estén a félszárnyú ember zongorázni fog... Hölgyeim és uraim, következik a *Hold szonáta* kézre és szárnyra...

A KABARÉ TULAJDONOSNŐJE Elég, Georges...

*Halványul a fény. Flashback. Több tíz évvel korábban. A KABARÉ TULAJDONOSNŐJE most A FÁTYOLOS HÖLGY. Feláll és az ajtó mellett vár, falhoz támaszkodva a félhomályban. A szomszédos helyiségben A Hold szonáta véget ér. Taps. Megjelenik A FÉLSZÁRNYÚ.*

A FÁTYOLOS HÖLGY Jó estét.

A FÉLSZÁRNYÚ Hogy jutott be ide?

A FÁTYOLOS HÖLGY Tűzet kerestem. (*Rámutat egy gyufásdobozra az asztalon.*) Az ajtó nyitva volt.

A FÉLSZÁRNYÚ *kinyitja a gyufásdobozt bal kézzel és rendkívüli ügyességgel kihúz egy szál gyufát és meggyújtja.*

A FÉLSZÁRNYÚ Találoztunk már valahol? Küldte valaki? Szerelmes lett belém?

A FÁTYOLOS HÖLGY Még nem. (*Cigarettazik.*) Érdekes szám. Gratulálok!

A FÉLSZÁRNYÚ Azt hiszem, láttam magát tegnap a teremben.

A FÁTYOLOS HÖLGY Nagyon ügyes.

A FÉLSZÁRNYÚ És két napja is láttam.

A FÁTYOLOS HÖLGY És nagyon egyszerű.

A FÉLSZÁRNYÚ Egy hete minden este eljön. Miért?

A FÁTYOLOS HÖLGY Kinek volt az ötlete?

A FÉLSZÁRNYÚ Istennek.

A FÁTYOLOS HÖLGY Meglőkték és kiesett az égi madárketrecből? Ne mondja, hogy ez a zongorás szám és minden egyéb igazi.

A FÉLSZÁRNYÚ Természetesen nem igazi. Ez egy bűvészműtátrány.

A FÁTYOLOS HÖLGY (*kinyújtja kezét a szárny felé*) Megérinthetem?

A FÉLSZÁRNYÚ Minek? Ha mondom, hogy minden hamis... Ez egy hamis szárny, a karom helyett, amit egy balesetben vesztem el.

A FÁTYOLOS HÖLGY Mikor?

A FÉLSZÁRNYÚ Gyermekek voltak. Leestem egy cseresznyefáról.

A FÁTYOLOS HÖLGY Mennyit fizetnek ezek a csepűrágók?

A FÉLSZÁRNYÚ Nagyon jól fizetnek.

A FÁTYOLOS HÖLGY Hazudsz. Nem is fizetnek.

A FÉLSZÁRNYÚ Maga talán olvas a csillagokban? Ki mondta, hogy nem fizetnek?  
 A FÁTYOLOS HÖLGY Tulajdonképpen nem pénzért dolgozol.  
 A FÉLSZÁRNYÚ Végtére is mit akar?  
 A FÁTYOLOS HÖLGY Tulajdonképpen bujkálsz, ez az.  
 A FÉLSZÁRNYÚ Tessék?  
 A FÁTYOLOS HÖLGY Azért mutogatod magad, hogy jobban elrejtőzz. (Szünet.) Vagy talán tévedek?  
 A FÉLSZÁRNYÚ Ki küldte ide?  
 A FÁTYOLOS HÖLGY (egy fonográfot néz, és a mellette lévő lemezeket) Működik?  
 A FÉLSZÁRNYÚ Igen.  
 A FÁTYOLOS HÖLGY (feltesz egy tangót) Táncolni tudsz?  
 A FÉLSZÁRNYÚ Nem.  
 A FÁTYOLOS HÖLGY Gyere, kérj fel egy tangóra.  
 A FÉLSZÁRNYÚ Nem tudok tangózni.  
 A FÁTYOLOS HÖLGY Akkor megtanítalak tangózni.  
 A FÉLSZÁRNYÚ Miért?  
 A FÁTYOLOS HÖLGY Mert szeretlek.  
 A FÉLSZÁRNYÚ Tényleg?  
 A FÁTYOLOS HÖLGY Nem, persze hogy nem. Figyelj, szerintem nagyon sokat kockáztatasz.  
 A FÉLSZÁRNYÚ Mit kockáztatok?  
 A FÁTYOLOS HÖLGY Te azt hiszed, hogy ha megmutatod a szárnyadat az embereknek, nem fogják elhinni, hogy igazi. De ez nem megy sokáig. Egy szép napon valaki rájön, hogy ez egy igazi szárny, és akkor mindennek vége. Érted? Ideje, hogy továbbállj. Gyere, megtanítlak repülni!

*Odamegy hozzá. Tangóznak. Cseng a telefon. A következő jelenet alatt A KABARÉ TULAJDONOS-NŐJE szünet nélkül válaszol a telefonhívásokra, közben újabb nők jönnek táncolni A FÉLSZÁRNYÚVAL. Mondén estély, melyen A FÉLSZÁRNYÚ a vendégek feleségeivel táncol, miközben a férfiak társalognak.*

AZ ÍRÓ (áthalad a szobán A KÉPVISELŐVEL) A mi drámánk, drága uram...  
 A KABARÉ TULAJDONOSNŐJE Tangó tánciskola, jó napot kívánok... Igen.... Egy pillanat, máris ellenőrzöm... Nem, a szombati tanfolyamra már nincs egy helyem sem... Nem, hétfőre sem... Keddre van egyetlen helyem kettő és három között, megfelel?... Tökéletes.... Viszontlátásra.  
 AZ ÍRÓ ...az a mi drámánk, hogy nem hiszünk már semmiben...  
 A KABARÉ TULAJDONOSNŐJE (telefonon) Tangó tánciskola, jó napot kívánok... Igen.... Igen, Mathilde... Én is... Pénteken?... Várj egy kicsit! (Megnézi a határidőnaplóját.) Nem, pénteken, szombaton és vasárnap minden foglalt... Hacsak nem akarsz asszisztálni... Hétfő is foglalt... Nagyon sajnálom... Lenne még egy lehetőség csütörtökön, de nagyon korán, reggel kilenckor... Rendben... Puszillak.  
 AZ ÍRÓ Íme, a szomszédaink... a németek, nekik ott van a nemzetszocializmus és Hitler... Jóóó... az olaszoknak ott van Mussolini... Nem olyan jó, mint... a másik, a német unokatestvére, de... elmegy. Az angoloknak ott van a királyuk, a monarchia... Az oroszoknak, még az oroszoknak is ott van az ő bolondériájuk Sztálinnal és a kommunizmussal... Tehát metafizikailag meg vannak mentve... A spanyoloknak...  
 A KÉPVISELŐ Ott van a polgárháború.  
 AZ ÍRÓ Igen, de... vigyázat, azért van polgárháborújuk, mert ők hisznek valamiben. És ez már valami!

*A két férfi kimegy. Belép A TÁBORNOK és A SZMOKINGOS FÉRFI.*



A SZMOKINGOS FÉRFI A svájciaknak nincs semmijük.

A TÁBORNOK Hogyne lenne? Hiszen megvan a rögeszméjük a semlegességgel és ez elég, esküszöm, ez elég ahhoz, hogy megerősítse a nemzetbe és önmagukba vetett hitüket... Nekünk viszont, nekünk nincs semmink. Semmi, semmi, semmi...

A FLITTERES NŐ (A FÉLSZÁRNYÚVAL táncol) De mégiscsak van Köztársaságunk!

A SZMOKINGOS FÉRFI Persze, lám csak! Van demokráciánk.

A TÁBORNOK Na igen, íme, épp ez a mi problémánk... Nekünk nincs más, csak ez a szar demokrácia, aminek nincs metafizikája és nem kápráztat el senkit. És azért nem kápráztat el senkit, mert a demokráciának, drága barátaim, a leghalványabb metafizikai töltete sincs, nincs benne a monarchia fensége, sem a diktatúra irracionális erőinek varázsa...

A SZMOKINGOS EMBER Engem a metafizika hidegen hagy.

A FLITTERES NŐ Íme egy ok, amiért le kellene magát lőni!

A SZMOKINGOS EMBER Íme a demokrácia! A nő, akinek jogában áll bármiről véleményt alkotni!

*A SZMOKINGOS FÉRFI és A TÁBORNOK kimegy. Belép A KECSKESZAKÁLLÚ ÖREG és A SÉTABOTOS FÉRFI. Több extázisban lévő nő sorban áll, hogy táncoljon A FÉLSZÁRNYÚVAL.*

A KECSKESZAKÁLLÚ ÖREG (A FÉLSZÁRNYÚRÓL) ...újabb bizonyíték, hogy Laforet úr képviselő kellene legyen! Képzeld el, hogy csodálkozna mindenki! Az első képviselő, akinek szárnya van a keze helyén. Laforet úr, jöjjön csak ide egy kicsit... lépjen fel erre a székre... képzeld el, hogy az emelvényen áll és a nemzet kiválasztottjaihoz beszél... és hogy szónoklat közben elkezd gesztikulálni... de nem a bal kezével, hanem egy jobb szárnyal... Gyerünk! (A FÉLSZÁRNYÚ gesztikulál.) Íme! Fenséges, valósággal fenséges. Magának köszönhetően, a demokrácia kiálbalhatna a krízisből... Egy jól felépített beszéddel, ami egyáltalán nem okoz gondot, magából a negyedik Köztársaság megmentője lehetne...

A SÉTABOTOS EMBER A barátom itt, a szárny nélküli képviselő úr, szerkeszthetne egy csodálatos beszédet a szárnyas képviselő úr számára.

*A FÉLSZÁRNYÚ újakezdi a táncot az extázisban lévő nőkkel, akik sorban állnak egy tangóért. A SÉTABOTOS FÉRFI és A KECSKESZAKÁLLÚ ÖREG kimegy. A KABARÉ TULAJDONOSNŐJE telefonhívásokra válaszol. Belép AZ ELSŐ DÜHÖS FÉRFI és A MÁSODIK DÜHÖS FÉRFI.*

AZ ELSŐ DÜHÖS FÉRFI Miért ne?

A MÁSODIK DÜHÖS FÉRFI A feleségének igaza van, uram. Minket le kellene puffantani.

AZ ELSŐ DÜHÖS FÉRFI Tessék, az új szenvedélye... a tangó... De nem akármilyen tangó, hanem a szárnyaló tangó... Egész nap ennek az egyénnek a karjában, jobban mondva, a szárnyában van. És semmit nem lehet tenni. Semmit. (A feleségének.) Carole, fejezd be...

AZ EXTÁZISBAN LÉVŐ NŐ (A FÉLSZÁRNYÚVAL táncol) Hagyj békén!

AZ ELSŐ DÜHÖS FÉRFI Indokínába kéne küldenünk! Képzelnék el egy generálist egyetlen szárnyal... Csakis ő tudná megtartani Vietnámot a franciáknak.

*A két szereplő kimegy.*

A KABARÉ TULAJDONOSNŐJE (telefonál) Tangó tánciskola, jó estét kívánok... Igen, én vagyok... Egy pillanat... Kinek a részéről?... Egy pillanat... (Keresgél a határidőnaplóban.) Igen, mondta, hogy telefonálni fog ma este... Igen, lehetséges... Ahogy kívánja, jöhet bármikor megnézni minket, vagy máris programáltathatja magát... Tökéletes... Azonkívül ingyenesen asszisztálhat a tanfolyamon... Reggel kilenctől, aztán délben szünetet tartunk, és háromkor folytatjuk... Akkor tehát várjuk vasárnap... Tökéletes... Viszontlátásra.

*Bejegyezz valamit a naplóba. A PEZSGÓSÜVEGES EMBER és A PIPÁS EMBER.*

A PEZSGÓSÜVEGES EMBER (*kábán*) Lám! Mindennek vége! Ez az ember tönkretett tucatnyi családot! Több ezer nő csak arról álmodik, hogy eltölthessen egy estét a tangómester szárnyába burkolózva... A világ tönkremegy és az asszonyaink elhagynak minket egy utolsó tangóért. Szerencse, hogy a pasas steril. (*A FÉLSZÁRNYÚRA ordít.*) Szerencsére steril vagy! (*Ugyanúgy, a nőhöz.*) Mathilde!

A KABARÉ TULAJDONOSNŐJE Mi bajod? Törődj a saját dolgoddal, a fenébe! Hagyd békén!

A PEZSGÓSÜVEGES EMBER Figyelj, Françoise, azt hiszem, hogy ezt a te védencedet... ki kellene nyírni... mert ha a dolgok így mennek tovább ...

*Összeomlik és levert állapotba kerül.*

A KABARÉ TULAJDONOSNŐJE (*A PIPÁS EMBERHEZ*) Mi van vele?

A PIPÁS EMBER Semmi. Visszatalált a kegyelmi állapotba. (*Megkéri Az EXTÁZISBAN LÉVŐ HÖLGYET, hogy adja át neki partnerét.*) Gyerünk, most rajtam a sor, elég legyen!

AZ EXTÁZISBAN LÉVŐ HÖLGY Ó, inni akarok!

A KABARÉ TULAJDONOSNŐJE Tessék, drágám, igyál.

A PEZSGÓSÜVEGES EMBER Úgyis, mindennek vége.

AZ EXTÁZISBAN LÉVŐ HÖLGY (*kimerült, iszik*) Köszönöm.

*A FLITTERES NŐHÖZ megy.*

A FLITTERES NŐ (*izgatottan Az EXTÁZISBAN LÉVŐ HÖLGYHÖZ*) Megharapott?

AZ EXTÁZISBAN LÉVŐ HÖLGY Tessék?

A FLITTERES NŐ Úgy tűnik, hogy időközönként... megharapja a partnereit... Megharapott?

AZ EXTÁZISBAN LÉVŐ HÖLGY (*hisztérikus roham*) Hagyj békén! Elegem van!

*A FÉLSZÁRNYÚ A VÖRÖS KENDŐS NŐVEL táncol. Valahányszor a férfi egy „tangófigurát” csinál, a nő elhallgat és érzelmei sodrására bízta magát.*

A VÖRÖS KENDŐS NŐ Komolyan... Gondolkodjon egy kicsit... (*Tangófigura.*) Ah! Ah!... Nem kérünk mi nagy dolgot... Magának ez semmiség... Nem kérjük, hogy felszólaljon... Csupán csak velünk kell lennie... a nagy összejöveteleken... (*Tangófigura.*) Ah! Ah! Közelegnek a választások, még meg tudnánk nyerni... Képzelje el, a baloldalt újra hatalmon... mint a Népi Front idején! Átszabjuk a világ arculatát... Ah! Ah!... Óh... Érti, ez lesz minden idők legnagyobb forradalma... Mi, a hatalmon, a... a nép... szabadon kifejezett akarata... Ah! Ah! Ah!... által... Ne feledje, hogy maga is munkásszülő gyermek... Jusson eszébe, hogy az apja bányász volt... Segítsen, elvtárs, szükségünk van magára, csak annyi kell... Jöjjön, maradjon velünk, lépjen fel a tribünre az aktivistáink mellé... nem kérünk mást csak, hogy időközönként nyissa ki a szárnyát a mi vörös zászlónk mellett... Óriási segítségünkre lehetne, szimbólummá válhatna... Ah! Ah!... A proletárügy szimbólumává... érti, mit mondok... egyetlen gesztus... zászló a bal kézben és a jobb szárny felemelve... csodálatos lenne... újra elfoglaljuk Párizst... Feltűzeljük a progresszív erő fantáziáját az egész világon... meg tudná mozgatni... ah!... a tömegeket... táplálni az energiákat... letenni egy új szolidaritás alapjait... egy gesztus, egyetlen gesztus... a zászló és a szárny... és meg tudná változtatni a történelem sorsát. (*Tangófigura.*) Ah! Ah! Óh!

*Majdnem sötétség. A zene elhallgat. Fény a telefonon (egy másik, modernebb készülék) mely éppen cseng. Nem veszi fel senki. Beszélgetés a sötétben.*

A FÉLSZÁRNYÚ Mindenki megbolondult!

A KABARÉ TULAJDONOSNŐJE Igen.

A FÉLSZÁRNYÚ El kell mennem.

A KABARÉ TULAJDONOSNŐJE Tudom.

A FÉLSZÁRNYÚ Nem tudom, visszajövök-e.

A KABARÉ TULAJDONOSNŐJE Tudom.

*Metró hangja.*

## 18. Jelenet

A KABARÉ TULAJDONOSNŐJE (egyedül) És elment... (A fonográf bekapcsol.) De mielőtt elment volna, még egyszer táncoltunk... Mert azt mondta nekem, „elmegyek, de mielőtt elmegyek, azt akarom, hogy még egyszer táncoljunk...” És feltettem egy lemezt... És ő átölelt... a karjával és a szárnyával... és táncoltunk... egész éjszaka... Táncoltunk egy utolsó tangót... egész éjszakán át... egy nagyon hosszú utolsó tangót... (Táncolni kezd egy kabáttal, melynek hiányzik a jobb ujj.) És ő olyan szép volt... és nem beszélt... mert tudta, hogy másnap el fog menni... és táncoltunk... és táncoltunk... és ő magához szorított a szárnyával... könnyedén... és egyenesen a szemembe nézett... én pedig időnként lehunytam a szemem... mert a mi utolsó tangónk... végeérhetetlen volt... és táncoltunk... és forogtunk... és a tangónak nem lett vége... és táncoltunk egész éjszaka... és az éjszaka elmúlt... és táncoltunk egész nap... és a nap elmúlt... és táncoltunk még egy éjszaka... és kintről furcsa zajokat hallottunk... robbanásokat... de mi csak táncoltunk, táncoltunk... és valaki a negyedben ordítani kezdett egy hangszóróba... de mi, mi csak táncoltunk, táncoltunk... és odakint egy egész tömeg ordította... és mi táncoltunk, táncoltunk... és kintről indulók és hazafias énekek hallatszottak be... és mi továbbra is táncoltunk... és fájdalmas ordításokat hallottunk... és sírást hallottunk és gépkocsizajokat... és kitört a háború... és a világ összeomlott körülöttünk... és mi, mi csak táncoltuk, egyre csak táncoltuk az utolsó tangót... mert ő felkért egy utolsó tangóra... és én képtelen voltam visszautasítani, képtelen voltam nemet mondani az utolsó tangóra... az utolsó, mielőtt elmegy... mert ő menni készült... és táncoltunk, táncoltunk... és a város égett körülöttünk... és ő időközönként a melléhez szorított, a szárnyával... és nem szólt semmit... és szép volt, és velem volt... és az utolsó tangó volt... és a riadószírénák üvöltöttek... és hallottuk, hogy az emberek futnak az óvóhelyekre... de mi... mi csak táncoltuk a mi utolsó tangónkat... mert ő felkért engem... és azt is hallottuk, hogy leesnek a bombák... és hallottuk a robbanásokat... és a helyiséget megvilágították a lángok, melyek felemésztették a negyedet... de mi, mi csak táncoltunk, táncoltunk... mert az utolsó tangó volt... az utolsó, az indulás előtt... és aztán jött a béke... és az emberek nevettek az utcán... és mi táncoltunk... és hallottunk mindenféle más éneket és tüntetéseket... és a rendőröket, akik rohangáltak... és mi táncoltunk... és embereket hallottunk, akik elesetek az utcán és a rendőrök bakancsai rettenetes zajt csaptak a kövezeten... és egy golyó átment az ablakon és apró darabokra törte... millió darabkára tört... és meggyúlt a függöny... de mi táncoltunk, táncoltuk az utolsó tangónkat... és teltek a napok... és teltek a hetek... és teltek a hónapok... és teltek az évek... és teltek a másodpercek... és ő, ő nem szólt semmit, ő csak egyenesen a szemembe nézett és könnyedén vezetett... a szárnyával, mely betakart... és a bal keze összeolvadt az én jobb kezemmel... és a kerületben felhőkarcolók emelkedtek... de mi, mi csak táncol-

tunk... és a függöny egyre égett... és megvilágított... és az emberek ordibáltak az utcán, mert ünnepelték az újévet, vagy nem is tudom, mit... de mi... elválaszthatatlanokká váltunk... erre az utolsó tangóra... mely nem akart véget érni... melynek sosem lett vége... mely... (A *hangja síri hanggá változik.*) És amely... amely ma is folytatódik... mert ilyen, amikor valaki olyan kér fel, mint ő... felkér, te pedig... hogy tudtam volna visszautasítani?... nem, nem tudtam visszautasítani... egyáltalán nem tudtam visszautasítani...

## 19. Jelenet

*Egy üzemén kívül helyezett metróállomáson. Az AKARATNÉLKÜLI CSAVARGÓ cseresznyét eszik és a magokat köpdösi. A FIATAL NŐ egy rakás kartondobozt néz, amit kétségtelenül fekvőhelynek használtak talán többen is.*

A FIATAL NŐ Ott?

AZ AKARATNÉLKÜLI CSAVARGÓ Igen.

A FIATAL NŐ Biztos benne?

AZ AKARATNÉLKÜLI CSAVARGÓ (*köpdösi a magokat*) Igen, ott aludt ma éjszaka.

A FIATAL NŐ Ide jár minden éjjel?

AZ AKARATNÉLKÜLI CSAVARGÓ Nem tudom.

A FIATAL NŐ Miért nem akarod megmondani?

AZ AKARATNÉLKÜLI CSAVARGÓ Mert én sem jövök ide minden éjjel.

A FIATAL NŐ Értem...

AZ AKARATNÉLKÜLI CSAVARGÓ De miért keresi, kisasszony?

A FIATAL NŐ Már mondtam.

AZ AKARATNÉLKÜLI CSAVARGÓ Igen, mondta, de elfelejtettem. Mert hamar felejtetek... Amúgy éppen ezért tudok túlélni... Ha találkozom vele, mit mondjak neki?

A FIATAL NŐ Hogy keresem... mert van egy szemem a bal mellemen.

AZ AKARATNÉLKÜLI CSAVARGÓ Mije van, hol?!

A FIATAL NŐ Már megmutattam. Van egy szemem a bal mellemen.

AZ AKARATNÉLKÜLI CSAVARGÓ Komolyan?... Egy harmadik szeme?

A FIATAL NŐ Igen... a mellbimbó helyén, a bal mellemen.

AZ AKARATNÉLKÜLI CSAVARGÓ Szóval így...

A FIATAL NŐ Akarja, hogy megint megmutassam?

AZ AKARATNÉLKÜLI CSAVARGÓ Oh, igen, örömmel...

*A FIATAL NŐ szétnyitja a ruháját és megmutatja a bal mellét. Az AKARATNÉLKÜLI CSAVARGÓ bűvölten nézi.*

AZ AKARATNÉLKÜLI CSAVARGÓ Pislog?

A FIATAL NŐ Hát persze.

AZ AKARATNÉLKÜLI CSAVARGÓ És lát vele valamit?

A FIATAL NŐ Igen.

AZ AKARATNÉLKÜLI CSAVARGÓ Mit?

A FIATAL NŐ Nem tudom.

*A fény kialszik. Távoli metró zaja.*

## 20. Jelenet

*Bizonytalan tér, egy üzemen kívül helyezett metróállomás-féleség. Az AKARATNÉLKÜLI CSAVARGÓ és Az AKARAT NÉLKÜLI NŐ mintha láthatatlan járókelőknek énekelnének. Az AKARATNÉLKÜLI CSAVARGÓ fűrészen játszik, míg Az AKARAT NÉLKÜLI NŐ hárfán, melynek hiányzik néhány húrja. A hangokat nehéz elviselni, főleg amikor a vonó végigcsúszik a fűrész hajlékony élén és lidérces rezgéseket produkál. Időközönként Az AKARAT NÉLKÜLI NŐ vokális hangot is „produkál”, de csak egyetlen hangot, egy „aaa”-t, melyet a végtelenségig modulál. A két ember lábánál kartondoboz, melybe valaki néhány darab érmét dobott. A FÉLSZÁRNYÚ ÖREG a kartondobozok közé fúródva alszik, feje egy bőröndön. Belép Az ITALOS ÜVEGES CSAVARGÓ.*

AZ ITALOS ÜVEGES CSAVARGÓ Na? Kaptatok valamit? Vagy üres hassal játszottok?

AZ AKARATNÉLKÜLI CSAVARGÓ Kaptunk, kaptunk... Ahogy megáll valaki mindjárt ad, ha megáll.

AZ ITALOS ÜVEGES CSAVARGÓ *(nyújtja az üveget)* Vegyél a bácsitól, húzd meg. És tartsatok már egy kis szünetet, a fenébe! *(Az AKARATNÉLKÜLI CSAVARGÓ abbahagyja a zenélést és iszik. Az ITALOS ÜVEGES CSAVARGÓ a pénzes dobozra mutat.)* Mennyit gyűjtöttetek?

AZ AKARATNÉLKÜLI CSAVARGÓ Fogalmam sincs.

AZ ITALOS ÜVEGES CSAVARGÓ *(A NŐHÖZ, aki továbbra is énekl az „aaaa”-t, közben állandóan csipkedi a hárfa húrait)* – Szünetelj már, kész... Az ördögbe is... Elég! Na, igyál egy kortyot.

AZ AKARAT NÉLKÜLI NŐ Nem iszom. Marcellt láttad?

AZ ITALOS ÜVEGES CSAVARGÓ Nem... Hol lássam? *(Felébreszti A FÉLSZÁRNYÚ ÖREGET.)* Na, nézd csak... Hát te ki vagy? Hé, ember... Kelj fel... *(A másik két szereplőhöz.)* Hát ez hogy került ide? Hogyhogy itt csinált vackot magának?

AZ AKARAT NÉLKÜLI NŐ Marcel találta.

AZ ITALOS ÜVEGES CSAVARGÓ Hát megbolondult? És nekem nem szólt semmit? *(Tovább rázza az öregét.)* Gyerünk, kész. Ébresztő!

A FÉLSZÁRNYÚ ÖREG De...

AZ ITALOS ÜVEGES CSAVARGÓ Minek vackoltál ide? Hordd el magad! Lódulj!

A FÉLSZÁRNYÚ ÖREG De...

AZ ITALOS ÜVEGES CSAVARGÓ Ez itt tiltott zóna. Itt én vagyok a főnök. Lódulj!

A FÉLSZÁRNYÚ ÖREG De...

*Az AKARATNÉLKÜLI CSAVARGÓ és Az AKARAT NÉLKÜLI NŐ újra játszani kezd.*

AZ ITALOS ÜVEGES CSAVARGÓ *(a másik kettőhöz)* Ki ez, hé?

AZ AKARATNÉLKÜLI CSAVARGÓ Nem tudom.

AZ AKARAT NÉLKÜLI NŐ Marcel embere, ő...

AZ ITALOS ÜVEGES CSAVARGÓ Na, fejezzétek már be az ordibálást a fenébe! *(A két akaratnélküli szereplő abbahagyja a zenélést. A FÉLSZÁRNYÚ ÖREGHEZ.)* Gyerünk, szedd a lábad... Süket vagy, vagy teszed magad? Hé, velem akarsz packázni?

A FÉLSZÁRNYÚ ÖREG Dehát... ööö... ne...

AZ AKARAT NÉLKÜLI NŐ Marcel találta...

AZ ITALOS ÜVEGES CSAVARGÓ *(Az AKARAT NÉLKÜLI NŐHÖZ)* Nem érdekel, hogy ki találta. Ne lássam itt többet, mert eltöröm a lábát... Neki is és Marcelnek is... *(Az öreghez.)* Kész, a látogatás lejárt. Carramba! Itt az én területemen vagy. Átlépted a piros vonalat, összetörlek...

A FÉLSZÁRNYÚ ÖREG Bocsásson meg, nem akartam...

*A két akaratnélküli szereplő újra játszik. Az ITALOS ÜVEGES CSAVARGÓ leül egy kartondobozra, és kétségbeesett ábrázattal iszik. A FÉLSZÁRNYÚ ÖREG kifújja az orrát és köhögni kezd.*

AZ ITALOS ÜVEGES CSAVARGÓ Mi bajod? Mit hörögsz úgy? Víz ment a tüdődre? Mi bajod? Köpsz? Vért köpsz? Elpatkolsz? Mi bajod?

A FÉLSZÁRNYÚ ÖREG Nincs semmi bajom...

AZ ITALOS ÜVEGES CSAVARGÓ Mi az a rongy? Mi az, ami ott lóg?

A FÉLSZÁRNYÚ ÖREG Ez egy szárny....

AZ ITALOS ÜVEGES CSAVARGÓ Úristen, de büdös! Hát te honnan kerültél ide? Új vagy a zónában? Kémkedsz utánunk? Beköpös vagy?

A FÉLSZÁRNYÚ ÖREG Én?... Hát... Marcellal...

AZ ITALOS ÜVEGES CSAVARGÓ *(aki úgy tűnik, allergiás a Marcel nevére, a két akaratnélküli szereplőhöz)* Fejezzétek be, mert kiverem a fogatokat! Kivájtátok a fületem, megmérgeztétek az agyamat, kész! Mucles! Ha még egy hangot hallok, leszúrlak!

*A két szereplő abbahagyja a zenélést. Csend.*

AZ AKARATNÉLKÜLI CSAVARGÓ Igen, csakhogy... az a gond, hogy ha abbahagyjuk, elkezdenek pénzt adni nekünk...

AZ ITALOS ÜVEGES CSAVARGÓ Pofa be! *(Az öreghez, a bőröndre mutat.)* – Mi van benne?

A FÉLSZÁRNYÚ ÖREG Semmi.

AZ ITALOS ÜVEGES CSAVARGÓ Nesze, igyál egy kortyot. Jót fog tenni.

A FÉLSZÁRNYÚ ÖREG Köszönöm.

AZ ITALOS ÜVEGES CSAVARGÓ Na, egészségedre! Cigarettd van?

A FÉLSZÁRNYÚ ÖREG Nincs.

AZ ITALOS ÜVEGES CSAVARGÓ Nesze, adok egy csikket. Látom, nagyon gyűrött vagy. Ki páholt el? Marcel?

*A két akaratnélküli szereplő ismét zenél, de némileg háttérben.*

A FÉLSZÁRNYÚ ÖREG Nem... Nem, nem hiszem...

AZ ITALOS ÜVEGES CSAVARGÓ Egészséget! Ha nincs, hová menjél, vedd el azokat a dobozokat... Mert én lefekszem... Fekszem le, mert már kész vagyok. Na, nézz oda! És tudd meg, hogy itt az én területemen vagy. A Mimile területén! Én vagyok Mimile. Szeretve légy! Mindenki ismer erre felé... Akárkit megkérdezhetsz! Itt Mimile fészkében vagy! Uff... Nesze, igyál egy kortyot.

A FÉLSZÁRNYÚ ÖREG Köszönöm.

AZ ITALOS ÜVEGES CSAVARGÓ És Marcellt majd elintézem én. Van cigarettd?

A FÉLSZÁRNYÚ ÖREG Nincs...

AZ ITALOS ÜVEGES CSAVARGÓ *(odakiált Az AKARAT NÉLKÜLI NŐNEK)* – Mireille!

AZ AKARAT NÉLKÜLI NŐ Ne kiabálj, mert nem hallom.

AZ ITALOS ÜVEGES CSAVARGÓ Van cigarettd?

AZ AKARAT NÉLKÜLI NŐ Nem hallom.

AZ ITALOS ÜVEGES CSAVARGÓ *(leverten, az öreghez)* Ezek ketten megőrjitenek. Egészséget! *(Iszik.)* Látom, nem vagy valami beszédes... Mi van a bőröndben?

A FÉLSZÁRNYÚ ÖREG Semmi.

AZ ITALOS ÜVEGES CSAVARGÓ Tényleg? Üres?

A FÉLSZÁRNYÚ ÖREG Üres.

AZ ITALOS ÜVEGES CSAVARGÓ Kár... Egészségedre! *(Iszik.)* Szóval üres. Hát, ha üres, akkor üres! Hallod, te ember! Itt én vagyok a főnök! Egészséget! *(Iszik.)* Üres, hát üres... A fene vinné el... És miért üres?

A FÉLSZÁRNYÚ ÖREG Üres...

AZ ITALOS ÜVEGES CSAVARGÓ *(az akaratnélküli szereplőkhöz)* Kész, kész, kész, kész... Mert mindjárt... Ilyenek szoktak lenni a bőröndök, üresek.



*A két szereplő tíz másodpercre leáll, aztán újakezdi. Belép A KULCSOS EMBER.*

A KULCSOS EMBER Mireille! Mireille! Megvannak a kulcsok.

AZ AKARAT NÉLKÜLI NŐ Leszarom.

A KULCSOS EMBER Megvannak a kulcsok, hallod? Nézd. Indulhatunk, ha akarod.

AZ AKARAT NÉLKÜLI NŐ Nem megyek. Itt maradok.

A KULCSOS EMBER De hát megvannak a kulcsok. Tessék. Megvannak a kulcsok.

AZ AKARAT NÉLKÜLI NŐ Nem érdekel.

A KULCSOS EMBER Bolond vagy? Megvannak a kulcsok!

AZ AKARATNÉLKÜLI CSAVARGÓ Kulcs vagy nem kulcs, itt marad. Azt mondta, hogy marad, hát marad.  
Kész.

A KULCSOS EMBER Te csak fogd be a szád, hallod? *(Dühösen.)* És hagyjátok már abba egy kicsit, hogy a fene vigyen el!

*A két akaratnélküli szereplő abbahagyja a zenélést. Csend.*

AZ AKARAT NÉLKÜLI NŐ Akárhogy is, én nem megyek. Én itt maradok. Megmondtam.

A KULCSOS EMBER *(odamegy A FÉLSZÁRNYÚ ÖREGHEZ.)* Tessék, mit szólsz hozzá? Végre megtalálom én is a kulcsokat és ő nem jön. Kérsz valamit köhögés ellen?

AZ ITALOS ÜVEGES CSAVARGÓ *(A KULCSOS EMBERHEZ)* Tessék, igyál egy kortyot. Van cigarettád?

A KULCSOS EMBER *(iszik és továbbadja az üveget)* Lehet, hogy van, lehet, hogy nincs.

AZ AKARATNÉLKÜLI CSAVARGÓ *(az eseményekről lemaradva, ordít)* Ha azt mondta, hogy marad, akkor marad. Kész...

AZ AKARAT NÉLKÜLI NŐ *(álmodozva)* Igen, de megvannak a kulcsai...

AZ ITALOS ÜVEGES CSAVARGÓ Igaz, hogy megvannak a kulcsok?

A KULCSOS EMBER Nem. *(Dühösen az akaratnélküli szereplőkhöz, akik nem zenélnek már.)* De hát hagyjátok abba már egyszer!

*Tíz másodperc csend.*

AZ ITALOS ÜVEGES CSAVARGÓ *(A KULCSOS EMBERHEZ, az öregre mutat)* Hát ezt hol szedted fel?

A KULCSOS EMBER Mireille hozta.

AZ ITALOS ÜVEGES CSAVARGÓ Áh, szóval úgy! *(AZ AKARAT NÉLKÜLI NŐHÖZ.)* Mireille! Mireille! Ha máskor hazudni akarsz, akkor hallgass.

AZ AKARAT NÉLKÜLI NŐ Igen?

AZ ITALOS ÜVEGES CSAVARGÓ Szerettelek, de most már nem érdekel.

AZ AKARAT NÉLKÜLI NŐ Leszarom, hogy nem hallom.

AZ AKARATNÉLKÜLI CSAVARGÓ *(A KULCSOS EMBERHEZ)* Hallottad? Tehát marad...

*Az akaratnélküli szereplők újakezdi a zenélést háttérzene-hangerővel.*

A KULCSOS EMBER *(ő is leül egy kartondobozra fáradtan.)* Hiába kéred, hogy hagyják abba. Te csak mondd, hogy hagyják abba, de ők nem hagyják abba. Mi haszna, hogy kulcsom legyen? Senki sem hagyja abba, amikor kulcsod van.

AZ ITALOS ÜVEGES CSAVARGÓ *(iszik, aztán az öreghez)* És a másik?

A FÉLSZÁRNYÚ ÖREG A másik mi?

AZ ITALOS ÜVEGES CSAVARGÓ A másik. A másik szárnyadat ellopták?

A FÉLSZÁRNYÚ ÖREG Nekem csak egy volt.

AZ ITALOS ÜVEGES CSAVARGÓ Nesze, húzz egy kortyot! (A KULCSOS EMBERHEZ.) Hallod, mit mond? Rádadásul a bőrönd üres... (MAGÁNAK.) Üres, üres... Pfff... (AZ ÖREGHEZ.) Hát aprópénzed van?  
A FÉLSZÁRNYÚ ÖREG Nincs...

*A két akaratnélküli szereplő hirtelen abbahagyja a zenélést.*

AZ AKARAT NÉLKÜLI NŐ (dühösen) Hagyj békén, hallod?

A KULCSOS EMBER (a nőhöz) Mireille, nálam vannak a kulcsok. Esküszöm. Nézd! (Odadob egy kulcs-csomót.) Látod?

AZ ITALOS ÜVEGES CSAVARGÓ És rádadásul üres! Aprópénz nincs... Szárny, nincs... Nem mondhatni, hogy túl szerencsés vagy, hékám! Pfff... És rádadásul üres... Itt megfogtál... Nyisd csak ki... Ha hazudoztál, neked annyi! Kint alszol! Értetted? Itt én vagyok a főnök!

A FÉLSZÁRNYÚ ÖREG (kinyitja a bőröndöt) Nézd, üres...

*A bőrönd tele van tollakkal, melyek szerteszét szállnak. Hóhullás tollakkal.*

AZ ITALOS ÜVEGES CSAVARGÓ Uff! Pfff... Itt a tél...

AZ AKARAT NÉLKÜLI NŐ (AZ ITALOS ÜVEGES CSAVARGÓHOZ) Ne járj a dolgaim között! Ne nyúlj hozzá.

A KULCSOS EMBER (szinte sírva) Mireille, megvannak a kulcsok...

AZ ITALOS ÜVEGES CSAVARGÓ (megpróbálja összeszedni a tollakat) Ez üres, ez üres... Nesze, Mireille, egy slukkot... De még milyen üres... na nézd csak... Pfff... (Átrendezi a kartondobozokat és két „ágyat” készít. Az öreghez.) Gyere, itt kinyújtóztathatod magadat. Szép álmokat...

A KULCSOS EMBER (MAGÁNAK) Nem akar válaszolni... Hiába van kulcsom...

AZ AKARATNÉLKÜLI CSAVARGÓ Ha azt mondta, hogy marad, akkor marad. Megmondtam.

AZ ITALOS ÜVEGES CSAVARGÓ (azzal van elfoglalva, hogy lefektesse az öreget) Az én nevem Mimile! Mindenki ismer errefelé... Tessék... Mint otthon ... Aztán nem bújsz át Carmen ágyába... (A FÉLSZÁRNYÚ ÖREG elhelyezkedik az „ágyon”.) Jól vagy?

A FÉLSZÁRNYÚ ÖREG Igen.

AZ AKARAT NÉLKÜLI NŐ (AZ ITALOS ÜVEGES CSAVARGÓHOZ) Ilyen, amikor csak egyetlen szárnyad van... Tessék, kérsz cigit?

AZ ITALOS ÜVEGES CSAVARGÓ (ok nélkül dühös) Nem! Nem kell! (A FÉLSZÁRNYÚ ÖREGHEZ.) Brávó! És holnap még hozol egy pár dobozt, ha melegben akarsz aludni, jó? Elmész a szupermarketbe és hozol dobozokat.

A FÉLSZÁRNYÚ ÖREG Jó.

A KULCSOS EMBER (AZ AKARAT NÉLKÜLI NŐ után kiált, miközben az visszamegy AZ AKARATNÉLKÜLI CSAVARGÓHOZ) Mireille! Megígértem a kulcsokat... És nézd, elhoztam neked a kulcsokat...

AZ AKARATNÉLKÜLI CSAVARGÓ Azt mondta, nem. A nem, az nem. Nem megy sehova.

*A két akaratnélküli szereplő újramegkezd a zenélést. AZ ITALOS ÜVEGES CSAVARGÓ elővesz egy szájmuzsikát és ő is beszáll.*

AZ ITALOS ÜVEGES CSAVARGÓ (A FÉLSZÁRNYÚ ÖREGHEZ) Senki nem ismeri el a tehetségünket. Mind egy szálíg disznók.

A FÉLSZÁRNYÚ ÖREG Igen.

AZ ITALOS ÜVEGES CSAVARGÓ Megőrjítesz ezzel az... igen, nem, igen, nem... Megbolondítasz bennünket. Csak ennyit tudsz mondani?

A FÉLSZÁRNYÚ ÖREG Nem.

AZ ITALOS ÜVEGES CSAVARGÓ Nesze, igyál egy slukkot. Felmelegedtetl egy kicsit? Fáj a torkod? Halálon vagy? Hányosz? Görcsölsz? Mi bajod? Véged van?

A FÉLSZÁRNYÚ ÖREG Nem.

AZ ITALOS ÜVEGES CSAVARGÓ Akkor egészségedre! *(Iszik és továbbadja az üveget A KULCSOS EMBERNEK.)* Nesze. És hagyd a fenébe a kulcsokat. Honnan jön ez a tyúkólszag?

A KULCSOS EMBER Nem tudom.

AZ ITALOS ÜVEGES CSAVARGÓ Hű, de bűdös...

AZ AKARATNÉLKÜLI CSAVARGÓ *(Ismaradva, de dühösen)* Azt csinálók, amit akarok! Kész! Megmondtam.

*Belép A BEVÁSÁRLÓKOCNIS NŐ.*

A BEVÁSÁRLÓKOCNIS NŐ Szia, Mimile! Szevasztok, fiúk. Hű a mindenit. Ki ez a sas? Már lehavazott?

AZ ITALOS ÜVEGES CSAVARGÓ Fogalmam sincs. Hé, jóember, hogy hívnak?

A FÉLSZÁRNYÚ ÖREG Tessék?

A BEVÁSÁRLÓKOCNIS NŐ Van neved?

A FÉLSZÁRNYÚ ÖREG Van... azaz... volt... vagy...

A CSAVARGÓ ITALOS ÜVEGGEL Nincs neki... Honnan legyen?

A BEVÁSÁRLÓKOCNIS NŐ *(megöleli A KULCSOS EMBERT)* Ki küldte ide nekünk? Az Isten?

A KULCSOS EMBER Nem tudom. De szárnya van.

A BEVÁSÁRLÓKOCNIS NŐ Tessék? *(megöleli AZ AKARAT NÉLKÜLI NŐT.)* Szia, Mireille! Hoztam krémet.

AZ ITALOS ÜVEGES CSAVARGÓ Szeretve legyen! Merthogy csak egy van neki.

A BEVÁSÁRLÓKOCNIS NŐ Egyetlen egy? *(megöleli AZ AKARATNÉLKÜLI CSAVARGÓT.)* Szia, Bobo. Hoztam mindent. Egyet mondtál?

AZ ITALOS ÜVEGES CSAVARGÓ Egyet.

A NŐ BEVÁSÁRLÓKOCNISAL Na, nézz oda! Csak egy... Igaz ez, angyalom? Csak egy van neked? Egyet adott? Ennyit?

A FÉLSZÁRNYÚ ÖREG Egyet, igen.

A BEVÁSÁRLÓKOCNIS NŐ Mit szóljon az ember... Figyelj csak, keresnek téged... Van egy csupasz mellű nő, aki erre bolyong és téged keres... De hát mit törődöm én vele? Mintha számítana valamit... Hoztam nektek kaját, testvérek! *(Az akarat nélküli szereplőkhöz.)* Ha abbahagyjátok, kaptok kaját.

*A két akarat nélküli szereplő azonnal abbahagyja a zenélést. A BEVÁSÁRLÓKOCNIS NŐ jobbnál jobb „finomságot” vesz elő a kocsiból. Mindenki körülállja.*

AZ ITALOS ÜVEGES CSAVARGÓ Carmen, Carmen, neked aranykezed van. Add ide az ujjacskádat, hadd pusziljam meg. Szerettelek téged, de nem mondtam neked... Gyere, igyál egy kortyot. *(A FÉLSZÁRNYÚ ÖREGHEZ.)* Gyere, gyere, mert megengedem, hogy megcsókold az egyik ujját. De csak egyszer. Gyertek, mulassunk. *(Játszik a szájmuzsikán.)* Legyetek szeretve és legyen szárnyatok.

A BEVÁSÁRLÓKOCNIS NŐ *(megtalálja a kulcsokat a földön)* Á, itt voltak... *(A KULCSOS EMBERHEZ.)* Mégis megtaláltad. Tehát megvannak a kulcsok...

AZ AKARATNÉLKÜLI CSAVARGÓ Megvanni megvannak, de te nem mész sehova.

*Mindenki eszik és iszik. A FÉLSZÁRNYÚ ÖREG megpróbál felállni, de nem sikerül. A BEVÁSÁRLÓKOCNIS NŐ segít neki.*

A BEVÁSÁRLÓKOCNIS NŐ Csak lassan, lassan... Anyám, de bűdös vagy... *(Keresgél a kocsiban lévő számtalan tárgy között és kivesz egy dezodort és befűja az öreget.)* Tessék... Most már tetszősebb vagy... Gyere, baglyocskám, gyere, egyél... Micsoda szárnyad van... Jópofa... És a másik? Levágták? Kitépték?

A FÉLSZÁRNYÚ ÖREG *(kinyújtja a bal karját és vizsgálga, mintha most látná először)* Talán.

A BEVÁSÁRLÓKOC SIS NŐ Ellopták? Leesett?

A FÉLSZÁRNYÚ ÖREG Nem tudom.

AZ ITALOS ÜVEGES CSAVARGÓ Nem tudja.

A KULCSOS EMBER Soha nem tud semmit.

AZ ITALOS ÜVEGES CSAVARGÓ Ej, bogaras ember... Kettő volt?

A KULCSOS EMBER Hallottad, hogy keresnek? Egy nő... Mindenféle keres.

A BEVÁSÁRLÓKOC SIS NŐ Hány szárnyad volt?

AZ AKARAT NÉLKÜLI NŐ *(tele szájjal)* A fenébe, hagyjátok már békén.

AZ AKARATNÉLKÜLI CSAVARGÓ *(lemaradva)* Mireille, innen nem mész...

A BEVÁSÁRLÓKOC SIS NŐ *(az öreghez)* Gyere, egyél! Rágjál. Tudsz rágni? Hány volt, egy vagy kettő?

A FÉLSZÁRNYÚ ÖREG Egy vagy kettő... Nem tudom.

AZ ITALOS ÜVEGES CSAVARGÓ Egészséget és dögölj meg. „Igen, nem, igen, nem, nem tudom...” Ez minden, amit tud. Csak két szót tud kiejteni. Kár.

A BEVÁSÁRLÓKOC SIS NŐ Csúnya dolog! Nem kellett volna hagyd magad... Ki lopta el? Kicsoda? Ismered?

A KULCSOS EMBER A zsaruk. A zsaruk a maffiózókkal, csak ezek lopnak szárnyakat.

AZ ITALOS ÜVEGES CSAVARGÓ Legyetek szeretve! *(Odaadja az üveget az öregnek.)* Igyál egy kortyot! Elcsórták az egyik szárnyadat, hogy úgy mondjam... Hát miért hagyd magad?

AZ AKARAT NÉLKÜLI NŐ *(tele szájjal)* Csúnya dolog! Nem szabad ilyet csinálni!

A KULCSOS EMBER *(tele szájjal)* Maffiózók, tolvajok és zsaruk... A többiekkel... mert ki vannak tanítva... Ahogy meglátnak egy szárnyat, hoci.

AZ AKARATNÉLKÜLI CSAVARGÓ *(felrezen)* És talán az örök nem?

AZ AKARAT NÉLKÜLI NŐ Hallgass, Bobo.

A BEVÁSÁRLÓKOC SIS NŐ Mondd ember, elcsaklították az egyik szárnyadat? Így volt? Mikor aludtál?

A FÉLSZÁRNYÚ ÖREG Nem tudom.

A BEVÁSÁRLÓKOC SIS NŐ Gyere, fáljál valamit. Hisz alig állsz a lábodon. Nem kellett volna aludni. Mikor szárnyad van, nem kell aludni.

AZ ITALOS ÜVEGES CSAVARGÓ Nem tudja. Ráadásul a bőröndje is üres. *(Iszik.)* Gyertek, mulassunk egy nagyot! Ha belegondolsz, hogy nekünk egy se volt...

A KULCSOS EMBER *(a kocsiiban kotorász)* Mi van még itt? Nincs valami erősed?

A BEVÁSÁRLÓKOC SIS NŐ *(rácsap)* Nincs. Mert ki vagyok készülve. Nincs már erő bennem... Uff... *(Az öreghez.)* Szeretsz itt lenni? Jól érzed itt magad? *(A FÉLSZÁRNYÚ ÖREG inti, hogy igen.)* Itt maradsz velünk?

A FÉLSZÁRNYÚ ÖREG Nem tudom.

A BEVÁSÁRLÓKOC SIS NŐ Maradj itt, hátha kinő a másik...

AZ AKARAT NÉLKÜLI NŐ Csak ne hecceljétek... Kész.

A BEVÁSÁRLÓKOC SIS NŐ Ha itt maradsz, nem nyúlsz a kocsihoz. Megértetted? Ha hozzányúlsz a kocsihoz, akkor kint alszol. Megértetted? *(A FÉLSZÁRNYÚ ÖREG inti, hogy igen.)* De ha fázol, akkor szólj. Ha fázol, akkor veled alszom. Fázol? *(Az öreg inti, hogy nem.)* Nem? Nem, persze, ha egyszer szárnyad van...

AZ AKARATNÉLKÜLI CSAVARGÓ Hát mi, meleget tart?

*Belép A TÁVCSÖVES VAK FÉRFI.*

A TÁVCSÖVES VAK FÉRFI Mimile, merre vagy? Itt vagy? Vagy, vagy nem vagy? Válaszolj.

AZ ITALOS ÜVEGES CSAVARGÓ Nem vagyok! Nincs itt senki. Sőt még a bőrönd is üres.

A TÁVCSÖVES VAK FÉRFI Carmen, merre vagy? Itt vagy? Itt vagy, vagy nem vagy itt? Válaszolj.

A BEVÁSÁRLÓKOC SIS NŐ Mit akarsz? Mi az?

AZ ITALOS ÜVEGES CSAVARGÓ Csapjunk egy murit. Egészségünkre! Carmen bevásárolt!

A TÁVCSÖVES VAK FÉRFI Bűdös van, mint a fene, itt nálatok... *(Iszik, a botjával tapogatózik.)* Na, nézd csak. Egy patkány. Ki vagy, hé?

A BEVÁSÁRLÓKOC SIS NŐ Hagyd békén. Elcsórták az egyik szárnyát.

A TÁVCSÖVES VAK FÉRFI Szia, Bobo! *(A BEVÁSÁRLÓKOC SIS NŐHÖZ.)* Tényleg? Kicsoda?

AZ ITALOS ÜVEGES CSAVARGÓ Nem tudom.

A TÁVCSÖVES VAK FÉRFI Hol? Mikor? Régen?

A BEVÁSÁRLÓKOC SIS NŐ Nem tudom.

AZ AKARAT NÉLKÜLI NŐ Hagyd békén. Elege van már.

A TÁVCSÖVES VAK FÉRFI Szia, Mireille. *(Az öreghez.)* Ellopták vagy elveszítetted valahol?

A FÉLSZÁRNYÚ ÖREG Nem tudom.

A TÁVCSÖVES VAK FÉRFI Hülyeség. Tolvajt kellett volna kiabálj.

A BEVÁSÁRLÓKOC SIS NŐ Kiabált, de nem fogták meg. Kérsz enni? Éhes vagy?

A TÁVCSÖVES VAK FÉRFI Nem. Megyek a Cocóba. *(A KULCSOS EMBERHEZ.)* Szia, Marcel. *(A BEVÁSÁRLÓKOC SIS NŐHÖZ.)* Ma éjszaka telihold lesz. Teljes telihold.

A BEVÁSÁRLÓKOC SIS NŐ Akkor viszontlátásra. Jó szórakozást. Menj, ne is lássalak.

A TÁVCSÖVES VAK FÉRFI Gyere velem a Cocóba. Megmutatom a teliholdat távcsővel.

A BEVÁSÁRLÓKOC SIS NŐ Elment az eszed. Hagyj békén.

AZ ITALOS ÜVEGES CSAVARGÓ Gyerünk, tűnés innen a teleszkópoddal együtt. Majd holnap megint jössz!

A TÁVCSÖVES VAK FÉRFI Ki jön velem a Cocóba? *(Odamegy A KULCSOS EMBERHEZ.)* Megtaláltad a kulcsokat? *(Anélkül, hogy választ várna, az öreghez.)* Jössz velem a Cocóba? Megmutatom a teliholdat. *(Megérinti a szárnyát. Diszkrétén.)* Psszt... keres téged egy nő, egy bolond nő... Vigyázz magadra... Ez minden holmid, ami megmaradt?

A FÉLSZÁRNYÚ ÖREG Igen.

AZ AKARAT NÉLKÜLI NŐ Kész, elég legyen, ne piszkáld már.

AZ AKARATNÉLKÜLI CSAVARGÓ Azt csinálók, amit akarok, meg vagyok értve?

AZ AKARAT NÉLKÜLI NŐ Hallgass, Bobo.

A TÁVCSÖVES VAK FÉRFI *(az öreghez)* És a másik?

A FÉLSZÁRNYÚ ÖREG Már nem tudom.

A TÁVCSÖVES VAK FÉRFI De megvolt valaha egyáltalán?

AZ ITALOS ÜVEGES CSAVARGÓ Már nem tudja.

A TÁVCSÖVES VAK FÉRFI Te hallgass. Nem veled beszélek.

A KULCSOS EMBER Milyen kár, hogy semmit sem értünk.

A TÁVCSÖVES VAK FÉRFI *(az öreghez)* Hé, hozzád beszélek. Hallasz?

A FÉLSZÁRNYÚ ÖREG Igen.

A TÁVCSÖVES VAK FÉRFI Megvolt neked, vagy nem volt meg a másik?

A FÉLSZÁRNYÚ ÖREG Nem tudom.

A KULCSOS EMBER Hát akárhogy is, már túl késő. Akkor is, ha érted, már túl késő... Mindig így történik... Amikor megvannak a kulcsok, már túl késő...

A BEVÁSÁRLÓKOC SIS NŐ *(az öreghez)* Legalább tudod, hogy honnan jössz? Honnan pottyantál ide?

A TÁVCSÖVES VAK FÉRFI Isten küldött? Ő küldött? Mihozzánk küldött? Hé, válaszolj.

A FÉLSZÁRNYÚ ÖREG Nem tudom.

AZ ITALOS ÜVEGES CSAVARGÓ Soha nem tud semmit. *(Az öreghez.)* Benyaltál egy fél üveggel az italomból, mégsem tudsz semmit. Mondd, ember, ki küldött, Isten vagy az ördög?

A FÉLSZÁRNYÚ ÖREG Mondom, de nem tudom... tényleg... honnan tudjam? Már régóta nem tudok semmit.

A TÁVCSÖVES VAK FÉRFI De legalább tudtál valaha?

A FÉLSZÁRNYÚ ÖREG Nem.

A TÁVCSÖVES VAK FÉRFI De gondolkozz egy kicsit, mi a fene... Ő mondta, hogy mondj nekünk valamit? Kellett volna mondj nekünk valamit?

A FÉLSZÁRNYÚ ÖREG *(kicsit kizökkenve a letargiából)* Igen... Biztos... Egészen bizonyosan...

AZ ITALOS ÜVEGES CSAVARGÓ Nézz oda! Tehát kellett volna mondjál nekünk valamit... Na, nézd csak... *(Iszik.)* Egészségedre!

A BEVÁSÁRLÓKOC SIS NŐ Kellett volna mondjál nekünk valamit? Igen?

A TÁVCSÖVES VAK FÉRFI Gyerünk, beszélj! Azt mondták, hogy mondjál nekünk mit?

A FÉLSZÁRNYÚ ÖREG Elfelejtettem. Mindent elfelejtettem...

A TÁVCSÖVES VAK FÉRFI Ez a pasas hihetetlen. Hihetetlen! Hogy felejtse el? Buta vagy? Azt mondták, hogy adj át nekünk valamit és te elfelejtetted? Milyen jogon felejtetted el?

A FÉLSZÁRNYÚ ÖREG Nem tudom, hogy elfelejtettem-e...

AZ ITALOS ÜVEGES CSAVARGÓ Nem tudja... De hát az Isten szerelmére, próbálj meg visszaemlékezni.

A FÉLSZÁRNYÚ ÖREG Nem tudok.

A BEVÁSÁRLÓKOC SIS NŐ Na, ezúttal egy kicsit átvertél bennünket!

A FÉLSZÁRNYÚ ÖREG *(csuklik, majdnem sír)* Nem tudom... tényleg nem tudom... túl sokat ettem... hányingerem van...

A BEVÁSÁRLÓKOC SIS NŐ Gyere csak, gyere csak ide... *(Segít, hogy a sínek közé hanyjon.)* Gyerünk, hányd ki... Dobjál ki mindent... Túl sokat ittál... Hányysz vagy nem hányysz?

A FÉLSZÁRNYÚ ÖREG Hányok de... nem tudok... nem nagyon tudok...

AZ ITALOS ÜVEGES CSAVARGÓ Ez mindennek a teteje! Hogy mindent elfelejtessen... Hát akkor nekünk lőttek... Hát ha ez így van... erre tényleg inni kell!

*A CSAVARGÓ a harmonikán játszik. A TÁVCSÖVES VAK FÉRFI felszereli a távcsövet egy háromlábú állványra.*

A BEVÁSÁRLÓKOC SIS NŐ *(karjaiba veszi az öregot)* Ölelj át... vártalak... vártalak... *(Ráveszi, hogy néhány tánclépést tegyen.)* La, la, la... Gyere, gyere, jól van... jól van így... jól van...

A TÁVCSÖVES VAK FÉRFI Mennyire elegendem van már mindenből... Hogy legyen valami mondanivalód és ne tudd, hogy van-e valami mondanivalód... Mimile, az idegemre mész!

AZ ITALOS ÜVEGES CSAVARGÓ Na, vajon miért? Mert telihold van.

A TÁVCSÖVES VAK FÉRFI *(megragadja A FÉLSZÁRNYÚ ÖREGET és kényszeríti, hogy belenézzon a távcsőbe)* Nézz bele! Nézz oda fel!... Nézz rá, mert ha te látod, akkor ő is látni fog ... és elmondja, mit kellett volna mondjál nekünk...

A FÉLSZÁRNYÚ ÖREG Igen...

A TÁVCSÖVES VAK FÉRFI Látsz valamit? Mondd, látsz valamit?

A FÉLSZÁRNYÚ ÖREG Igen, látok...

A TÁVCSÖVES VAK FÉRFI Mit látsz?

AZ AKARATNÉLKÜLI CSAVARGÓ Mondjad, testvér, ne hagyj cserben.

A BEVÁSÁRLÓKOC SIS NŐ Gyerünk, erőltess meg magad.

A KULCSOS EMBER Látod, hogy sötét van?

AZ AKARAT NÉLKÜLI NŐ Látod a kulcsot?

A FÉLSZÁRNYÚ ÖREG Nem tudom... Látok valamit, de nem tudom, mit látok... Nem tudom...

*AZ AKARAT NÉLKÜLI NŐ és AZ AKARATNÉLKÜLI CSAVARGÓ ismét játszik. Az ITALOS ÜVEGES CSAVARGÓ kíséri őket. A bőrönd belsejéből zaj hallatszik, mintha egy bezárt madár verdesne benne. A FÉLSZÁRNYÚ ÖREG megfogja a bőröndjét és a kijárat felé indul. Ekkor belép A FIATAL NŐ. A két ember útja kereszteződik anélkül, hogy meglátnák egymást. De mielőtt kimenne, A FÉLSZÁRNYÚ ÖREG A FIATAL NŐ felé néz. Ez utóbbi A FÉLSZÁRNYÚ ÖREG után fordítja fejét. De vajon látják-e egymást?*

## Vége



## INTERVIU

Barna Bányai Kelemen, fost membru al Companiei Tompa Miklós a Teatrului Național din Tg-Mureș, în prezent actor la Teatrul Weöres Sándor din Szombathely, Ungaria, pornește de la noțiunea de arta actorului și evocă anii săi de teatru școlar, apoi studenția și stagiunile aglomerate petrecute la teatrul târgumureșean, unde sarcinile sale actricești cele mai importante s-au legat de nume precum Gianina Cărbunariu, Radu Afrim sau Aba Sebestyén. În continuarea interviului vorbește cu Emőke Kovács despre sisteme de gesturi, limbaj corporal, utilizarea recuzitei, memorizarea textului, limbajul teatral din România și din Ungaria, încredere, munca în echipă și metodele de lucru ale regizorilor.

Nóra Balázs a realizat un interviu cu Csilla Albert, actriță la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj despre experiența anilor de studenți, perioada rolurilor mici, spectacolul recital personal și despre munca comună cu Andrei Șerban și Silviu Purcărete. Csilla Albert povestește ce înseamnă pentru ea întâlnirea cu textele îndrăgite, ce greutăți sunt într-un proces de muncă, cum se pregătește pentru un rol, precum și cum vede educația actorilor și situația teatrelor independente din Transilvania.

## STUDIU, ESEU

În esul său András Hatházi discută în primul rând probleme legate de discursul despre creația actoricească, printre altele *raison d'être* al discursului studiilor teatrale, precum și probleme referitoare la procesul de creație actoresc, cum ar fi relația dintre rol și actor, opoziția între instinct și rațiune, sau creația ca sacrificiu și suferință. Intenționăm să continuăm discutarea temelor propuse în numărul de primăvară al revistei.

La ce servește draperia galbenă de culoarea soarelui? Eseul lui Ádám Burák descrie programul londonez Ecole Nomade al regizoarei de renume mondial Ariane Mnouchkine. În timp ce ne prezintă exercițiile workshopului și comentariile aferente ale regizoarei, încearcă să poziționeze proiectul în ansamblul operei lui Mnouchkine.

Drumul actorului către stele este deosebit de îngust – spune Oskaras Koršunovas la atelierul său din Veneția, prezentat de Eszter Tompa. Facem cunoștință cu metodele, gândurile incitante și figura umană a regizorului lituanian într-o imagine rapid desenată.

Studiul lui Erzsébet B. Fülöp se concentrează asupra respirației ca elementul cel mai important al muncii actorului. Exercițiul 3 x 7 avertizează cititorul în legătură cu mai multe teme, dincolo de atenție, senzații corporale sau stări de deschidere. Autoarea evaluează practica orientală a conștientizării corpului, atașându-i noțiuni cheie ale practicienilor și teoreticienilor teatrali occidentali: *sphota*, *starea*, și *acum* sunt plasate în aceeași dimensiune.

Cum lucrează actorul cu piciorul? Teatrul japonez și metoda Suzuki sunt mai puțin cunoscute la noi: Gábor Viktor Kozma ne informează despre studiile sale cu Suzuki, prezentându-ne în același timp elementele de bază, concepția despre corp și managementul energetic al metodei, tematizând posibilitatea aplicării ei în cultura noastră teatrală.

## TRECERI DE GRANIȚĂ

Cartea *Actorul și ținta* (*The Actor and the Target*) de Declan Donellan este un îndrumar și un ghid practic destinat actorilor. În acest număr despre arta actorului apare, în traducerea lui Balázs Bodolai, capitolul al doilea, în care autorul clarifică înțelesul noțiunii de țintă și ilustrează prin exemple practice folosirea metodei. Conform metodei propuse, actorul trebuie să aibă întotdeauna o țintă, toate acțiunile actorului și, prin urmare, ale personajului fiind funcțiile acestei ținte.

JaroViňarský, prezență frecventă pe scene străine, este unul dintre cei mai de seamă reprezentanți ai dansului contemporan și teatrului de mișcare din Slovacia. În interviul său Ivo Dobrodovský îl întreabă pe dansatorul performer despre cariera sa în contextul teatrului și dansului contemporan din Slovacia. Traiectoria discuției lor arată dinspre trecut către un viitor posibil, din care aflăm care este relația lui Viňarský cu mișcarea și corpul, cum este mișcarea individuală și cea de grup și ce diferențe există între limbajele de dans ale diferitelor culturi.

## RECENZII DE CARTE

Krisztina Rosner și-a publicat teza doctorală în 2012, la editura maghiară L'Harmattan. Lucrarea sa teoretică minuțioasă despre prezența actorului și liniștea, precum și despre relația dintre cele două a fost recenzată pentru cititorii revistei de Áron Ádám Kovács.

Miklós Bács este un actor talentat, care joacă atât în limba maghiară cât și în limba română. Este profesor la Universitatea Babeș-Bolyai din Cluj, astfel că mulți actori tineri au putut beneficia de virtuțile sale pedagogice. Levente Imecs-Magdó prezintă ultima sa carte din cele trei apărute până acum. Volumul *Propedeutica limbajului teatral nonverbal în arta actorului*, publicat în limba română, conține o introducere scurtă, urmată de multe exerciții folositoare.

Primul volum al Bibliotecii Mici (Kiskönyvtár) de Teatrul Național din Budapesta este o carte semnată de Eugenio Barba despre întâlnirea sa cu teatrul Grotowski, și despre cele 30 de scrisori adresate lui Barba de Grotowski. Csongor Köllő, „discipolul” celor doi oameni de teatru a scris o prezentare personală despre volumul intitulat Țara cenușii și a diamantului.

József Ódza Szabó a fost un regizor renumit al Teatrului Szigligeti din Oradea. Volumul care prezintă opera regizorului în vârstă de aproape 90 de ani, stabilit în prezent în Irlanda, a fost publicat de teatrul orădean în 2016. Autorul povestește despre experiența sa la alte teatre din Transilvania și aflăm despre forța unificatoare a operei sale. Recenzia cărții este semnată de Árpád Levente Biró.

## DRAMĂ

Drama *Omul cu o singură aripă* a lui Matei Vișniec apare în acest număr într-o traducere excelentă de Éva Patkó. Textul lui Vișniec poate fi interpretat ca istoria fragmentată a prezentării unui secret în care – fidel tradițiilor dramei absurdului – secretul se presupune a fi imposibil de descoperit, iar asupra acesteia planează și întrebarea dacă are un conținut inteligibil, posibil de interpretat sau decodat. Drama lui Vișniec se organizează în jurul unei singure imagini puternice, metodă deloc străină de gândirea metaforică a teatrului absurdului, dar, similar cu alte texte ale autorului, ea se amestecă indisolubil, esențial cu deconstrucția gândirii metaforice: asupra creaturii de origine semi-umană, semi-animală, semi-dumnezeiască sunt proiectate diferite interpretări și dorințe ale personajelor, numai ca să fie debarasate ulterior. Astfel, omul cu o singură aripă, viața căruia apare în fața noastră ca o istorie-apocrif cu umor profan și acru, de-a-lungul unei investigații, evocări fragmentate, confruntă cititorul cu inexplicabilitatea existenței umane care unește în ea cotidianul cu extraordinarul.

## INTERVIEW

Speaking about the notion of the art of acting, Barna Bányai Kelemen, former member of the Tompa Miklós Company of Tg-Mureş National Theatre, at present actor at the Weöres Sándor Theatre in Szombathely, remembers his years in acting school, his university time and the rich seasons at the theatre from Tg-Mures, where his most remarkable acting tasks are connected to names such as Gianina Cărbunariu, Radu Afrim and Aba Sebestyén. The discussion with Emőke Kovács continues with topics such as systems of gestures, body language, the use of props, memorizing the text, trust, working in group, respectively the working methods of different directors.

Nóra Balázs's interview with Csilla Albert, an actress at the Hungarian State Theatre of Cluj starts with her college experiences, then continues with retelling a period of small roles, her one-woman show and her work with Andrei Şerban and Silviu Purcărete. Csilla Albert talks about the importance of encountering texts that are close to her heart, the difficulties of a work process, her way of preparing for a role, as well as her opinion about actor training and the situation of independent theatres in Transylvania.

## STUDY, ESSAY

András Hatházi discusses mainly the issues of the discourse regarding the creative work of actors, but also about the validity of the discourses in theatre studies, as well as certain questions referring to the creative work of the actor, such as the relationship between role and actor, the opposition between instinct and reason, or the sacrifice and suffering in artistic creation. We intend to further pursue these questions in our Spring issue.

What is the use of the sun-yellow curtain? Ádám Burák's essay reports about the London based Ecole Nomade programme of the world-famous director Ariane Mnouchkine. While presenting the exercises of the workshop and Mnouchkine's commentaries about them, the author intends to place this project within Mnouchkine's body of work.

The actor's way to the stars is pretty narrow – says Oskaras Koršunovas during his Venice workshop that Eszter Tompa presents. We get acquainted with the Lithuanian director's methods, his thought-provoking ideas and his human figure in a swift sketch.

Erzsébet B. Fülöp's study focuses on breathing as the most important element of the actor's work. Exercise 3 x 7 calls the readers' attention to more than focus, bodily sensations and the state of openness. The author discusses the Eastern practice which deals with presence-awareness, attaching to it the concepts of Western theatre-makers and theorists: *sphota*, *being-in-it*, and *now* are placed in the same dimension.

How does the actor work with his or her feet? Japanese theatre and the Suzuki method are lesser known in our region. Gábor Viktor Kozma informs us about his studies with Suzuki, while presenting the basic elements, the conception about the body and ways of using energy in this method, while also proposing possibilities of applying the method in our theatrical culture.

## TRANSGRESSING BORDERS

Declan Donellan's *The Actor and the Target* is a practical guidebook for actors. In this issue of Playing Area, as the topic is the art of acting, we publish Balázs Bodolai's translation of the second chapter, in which the author clarifies the meaning of the target, while also offers practical examples to illustrate how to make use of it. According to the method, the actor must always have a target, and this target is the function of every action of the actor and subsequently, of the character.

Jaro Viňarský is one of the most important representatives of contemporary Slovakian dance and movement theatre, who is also often present on foreign stages. In this interview Ivo Dobrodovský asks the dancer-performer about his work in the context of contemporary Slovakian theatre and dance. Their dialogue spans from the past towards a possible future, while we also find out what Viňarský's relationship with movement and the body is, what it is like to move alone or in company, as well as what the differences between the dance languages of different cultures are.

## BOOK REVIEW

Krisztina Rosner had her doctoral thesis published in 2012 in Hungary, at the L'Harmattan publishing house. Her thorough theoretical work about the actor's presence and silence, as well as the relationship between them is presented to the *Playing Area* readers by Áron Ádám Kovács.

Miklós Bács is a talented actor who performs both in Romanian and Hungarian language. He also teaches acting at the Babeş-Bolyai University in Cluj, where many young actors had the opportunity to experience his pedagogical virtues. Levente Imecs-Magdó introduces his latest volume of the three that had so far been published. The volume entitled *Propedeutica limbajului teatral nonverbal în arta actorului* (*The Propedeutics of Non-Verbal Theatrical Language in the Art of Acting*) published in Romanian in 2012 contains a short theoretical introduction followed by many useful practical exercises.

The first volume of the Small Library (Kiskönyvtár) of the National Theatre in Budapest is a book signed by Eugenio Barba, in which the author recounts his encounter with Grotowski's theatre. The volume also contains 30 letters addressed by Grotowski to Barba. Csongor Köllő, the Transylvanian „disciple” of these two theatre-creators, wrote a personal review about the volume entitled *The Country of Ashes and Diamonds* (*Hamu és gyémánt országa*).

József Ódzsa Szabó had been a renowned director in the Szigligeti Theatre of Oradea. The theatre published a volume presenting the career of the now almost 90 years old director, who currently resides mainly in Ireland. The author recounts his experience at other theatres but we also find out what the unifying force of his body of work is. Árpád Levente Biró reviewed the volume.

## DRAMA

Matei Vişniec's *The Man with One Wing* (*Omul cu o singură aripă*) is published in Éva Patkó's excellent translation. Vişniec's text can be interpreted as a fragmentary story of the revealing of a secret, where naturally – in keeping with the traditions of absurd drama – not only is the secret postulated as impossible to reveal, but at the same time the question arises whether it has any rational content worth decoding and understanding. Vişniec's drama is constructed around one strong image that is not far from the metaphoric thinking of absurd theatre, but is at the same time, similarly to the author's other texts, essentially linked to the deconstruction of metaphoric thinking: different interpretations and desires of the characters are cast on the half-human, half-animal, half-godlike creature only to be discarded later. Thus, the man with one wing, whose life is recreated for us in an apocryphal-story with a profane and bitter humour along a fragmented investigation or remembering, confronts the reader with the inexplicability of human life as a mixture of the ordinary and the extraordinary.

## **Játéktér – erdélyi színházi periodika**

*Főszerkesztő: Varga Anikó (kritika, dráma)*

*A szerkesztőség tagjai:*

*Adorjáni Panna (Határátlépések – világszínházi sorozat, Talált kép)*

*László Beáta Lídia (interjú)*

*Ungvári Zrínyi Ildikó (tanulmány, esszé)*

*Zsigmond Andrea (könyvrecenzió)*

*Segédszerkesztő: Gál Boglárka*

*Korrektúra: Kovács Emőke*

*Fordítás: Albert Mária*

*Logó, dizájnelemek: Adrian Ganea*

*Borítóterv: Benedek Levente*

*Tördelés: Molnár Rozália*

*Lapmenedzser: Kovács Gábor (kovacs.jatekter@yahoo.ro)*

*Színházak hírei, kapcsolat: Dunkler Réka (jatekteroffice@yahoo.ro)*

A lapot alapította 2012-ben Sebestyén Rita és Kötő József.

*Az alapító szerkesztőség tagjai:* Sebestyén Rita (főszerkesztő), Kötő József,  
Ungvári Zrínyi Ildikó, Karácsonyi Zsolt.

*Az alapító szerkesztőség munkatársai:* Demény Péter, Zsigmond Andrea, Dunkler Réka,  
Albert Mária, Szilágyi N. Zsuzsa.

A lap felelőssége abban áll, hogy teret adjon a véleménynyilvánításnak. A lapszámban közölt cikkek a szerzők és a nyilatkozók véleményét tükrözik, amelyek nem feltétlenül egyeznek a szerkesztőség véleményével.

Responsabilitatea revistei noastre este de a găzdui opiniile, oricât de diverse, ale colaboratorilor noștri. Responsabilitatea pentru conținutul fiecărui text aparține autorului.

The journal is only liable for allowing free expression of opinions. Responsibility for the views expressed in the articles rest solely with the authors.

ISSN 2285 –7850

ISSN-L 2285 –7850

Készült a kolozsvári GLORIA Nyomdában

Felelős vezető: Nagy Péter igazgató

GLORIA CASA DE EDITURĂ ȘI TIPOGRAFIE SRL

Cluj-Napoca, Dorobanților 12

40 264 431282, gloria@idea.ro

## TÁMOGATÓK

Bethlen Gábor Alap  
Communitas Alapítvány  
Kolozs Megyei Tanács  
Kolozsvar Polgármesteri Hivatala és Városi Tanácsa  
Nemzeti Kulturális Alap

Ministerului Culturii, Művelődési Minisztérium

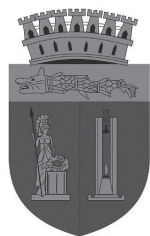
Proiect realizat cu sprijinul: Primăriei și Consiliului Local  
Cluj-Napoca; Consiliului Județean Cluj

Proiectul susține candidatura orașului Cluj-Napoca la titlul de  
Capitală Culturală Europeană 2021

Albert Mária  
Boros Kinga  
Jászay Tamás  
Kelemen Kinga  
Kovrig Magdolna  
Matusinka Beáta  
Nagy Noémi-Krisztina  
Pánczél Magdolna  
Salat-Zakariás Erzsébet  
+ hét anonim támogató



Susținem  
**CLUJ-NAPOCA 2021**  
Capitală Culturală Europeană  
oraș candidat



Primăria și Consiliul  
Local Cluj-Napoca

