

TEST A SZÍNEN

TARTALOM

SZERKESZTŐI ELŐSZÓ	3
KRITIKA	
Proics Lilla: Mint kanálban, tükröződünk (<i>A mi osztályunk</i> . Szigligeti Színház, Nagyvárad)	4
Urbán Balázs: Az élet sodrása (<i>Vízkereszt, vagy amire vágytok</i> . Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy / Gyulai Várszínház)	7
Kovács Bea: Lightos lázadás (<i>Manipulációk</i> . Via Negativa / Csiky Gergely Állami Magyar Színház – TESZT / MASZK Egyesület – THEALTER / Kosztolányi Dezső Színház – DESIRÉ / Infant)	11
Adorjáni Panna: Táncos testek (Thealter Fesztivál, Szeged)	14
INTERJÚ	
Ungvári Zrínyi Ildikó: Nagy és kegyes szélhámosság (Interjú Sardar Tagirovsky rendezővel)	17
Boros Kinga: Nem sietek (Beszélgetés Nagy Alfréd színésszel)	21
ESSZÉ, TANULMÁNY	
Helmuth Plessner: A színész antropológiájáról (ford. Besze Flóra)	24
George Banu: Robert Wilson: az <i>árnyék-nélküli</i> színésztől a színész árnyékáig (ford. Gál Boglárka)	33
Szétbeszéd (Re: test/gondolat, szó/mozdulat, értelem-izom, drámát-megtettesítés, színészi-test-hazugság, légzés, testtechnikák)	38

HATÁRÁTLÉPÉSEK

Ramuné Balevičiūtė: Túl a test és a lélek dimenzióin: a testtudatos színészet felé (ford. Kelemen Kinga)	41
Ungvári Zrínyi Ildikó: Véletlen testek. A Másik színház – Abramovič, 512	48

KÖNYVRECENZÍÓ

Patkó Éva: A Castellucci Family (A <i>Teatrul Companiei Societas Raffaello Sanzio</i> című kötetről)	56
Bodó Márta: Mondja, hogy mutatják (B. Fülöp Erzsébet <i>A színházi hermeneutika alapjai: a Gesztus mint hermeneutikai tett</i> című könyvéről)	58

DRÁMA

Felicia Zeller: Beszélgetések úrhajósokkal (ford. Adorján Beáta)	61
--	----

SZERKESZTŐI ELŐSZÓ

Test és színház viszonyával foglalkozni nem csupán hálás vállalkozás, de a téma nagysága és szerteágazása miatt nem egykönnyen kimeríthető. A nyári számunkban már felvetett témát, a színen megjelenő test problémakörét folytatva olyan írásokat kínálunk az olvasónak, amelyek több tudományterület megközelítését használják: a filozófiai antropológia vagy a kognitív idegtudomány szempontjait gyümölcsözően használja a színháztudomány.

A színház az a hely, ahol emberek jelenítenek meg embereket – és ebben a megjelenítésben a test minduntalan valamiként formáltnak mutatkozik. Helmuth Plessner *A színész antropológiájáról* című tanulmánya, amely Besze Flóra fordításában olvasható, a filozófiai antropológia felől közelít a megtestesítés színházi helyzetéhez, amely az ember önmagából való kilépésének képességét, az emberi létezés excentrikus, ebből fakadóan pedig sérülékeny pozícióját teszi átláthatóvá. George Banu Robert Wilson előadásainak testkoncepciójáról írva azt a folyamatot követi, hogy a sokáig reliefszerű test mögött hogyan tűnik fel fokozatosan az árnyék. Banu az árnyéknélküliséget az ókori profilábrázolással ill. a japán fametszetekhez visszanyúló kontúr-kultusszal hozza összefüggésbe, ezeket pedig a mélység – Wilson esetében a lélektani realizmus – illúzióját felszámoló törekvésekkel rokonítja. Azt, hogy a kétdimenziós test azonban elkezd „megvastagodni”, árnyékot vetni, önmaga anyagságára reflektálni, Banu az ellenőrzött koreográfia felől a nem uralt tökéletlen esztétikája, az állandó jelenlét felől a rejtőzködő felé való mozgulásként értelmezi. Ramuné Balevičiūtė tanulmánya a színeszi játék és a kognitív tudományok kapcsolatával foglalkozik, azzal, hogy test és agy hogyan hatnak egymásra a színeszi munka folyamatában, valamint, hogy az elméleti és gyakorlati tapasztalatok miként hasznosíthatók a színészképzésben, alkotási folyamatban. Ungvári Zrínyi Ildikó Marina Abramowić a londoni Serpentine Gallery-beli performanszának intenzív tapasztalatát helyezi elméleti keretbe: a látás és tekintet dominanciájára épülő kultúránkban ez a művészeti esemény egy sajátos, nem-látásra alapozó érzékelési módot hangsúlyoz.

Erdélyi színházi alkotók gondolatai kerülnek egymás mellé a *Szétbeszéd* című írásban mozgulatról, testről, alakításról, de érintik e témát a Sardar Tagirovsky rendezővel és Nagy Alfréd színésszel készült interjúink is. Erdélyi előadásokra reflektálva a sepsiszentgyörgyi *Vízkeresztről*, a nagyváradai *A mi osztályunkról*, a Temesváron bemutatott *Manipulációk* című előadásról olvasható kritika, Adorjáni Panna pedig a Theater Fesztivál táncszínházi előadásain keresztül a táncos test eltérő esztétikáit vizsgálja. Könyvrecenzióink a magyar és román szakpublikációk test-témához kapcsolódó kiadványait követik.

Felicia Zeller *Beszélgetések úrhajósokkal* című drámája Adorjáni Beáta fordításában olvasható számunkban. A dráma asszociatív – Elfriede Jelinek szövegeivel rokon – nyelvisége polifonikus szövegfolymot eredményez itt, amelyben beszéd és beszélő nem rendelődnek biztonságosan egymáshoz. Zeller drámája, amely a német nyelvet/kultúrát tanuló Au-pairek és az őket befogadó családok mondataiból szövődik, hatalmi viszonyokat mutat nyelvi helyzeteken keresztül, és ezek a viszonyok a piacgazdaság szerinti hierarchiában helyezik el a szereplőket: mint jóléti vagy szegény országból származót, mint nyelvben és szokásokban otthonosat vagy idegent, mint olcsó női munkaerőt, a ki-ének élete eszközzé válik más nők karrierépítésében.

Proics Lilla

MINT KANÁLBAN, TÜKRÖZÖDÜNK

***A mi osztályunk.* Szigligeti Színház, Nagyvárad**

Mi sem tudtunk leszállni arról a vonatról, amire felültek *A mi osztályunk* szereplői: a magukba zárkózó és magukra hagyott társadalmi csoportok, az egymás létének jogosultságát is megkérdőjelező nemzeti öntudatok, az efféle ideológiákat kompakt világgéppé érlelő hazugságok, a kollektív közöny vonatáról – sőt hiába történt meg *bárm*i, sebesen robogunk tovább. A nagyváradai társulat előadása azért talál értő befogadókra, mert a hétköznapi nyugtalanító feszültsége szinte mindenkinek tapintható, aki a környéken él – ami persze nem választható el a színházi működőképességtől, hiszen a színház lényege a valóságosság, az élő anyag. Tadeusz Słobodzianek 2008-ban megjelentetett, majd 2009-ben elsőként Londonban színre vitt műve, hasonlóképpen az *Ilja próféta* című színdarabjához, attól jó színházi alapanyag, hogy bőségesen kínálja a megjelenítő erejű szent és profán helyzeteket. A szöveg ugyanakkor nem sorvezető, mindenkinek, aki színre akarja vinni, meg kell dolgozni a maga változatának igazságáért – ebben persze cseppet sem különbözik a nagy klasszikusoktól.

A váradiai előadásából ez – az előadás (meggyőző) ereje – megmutatkozott. A szándék persze forma nélkül mit sem mutat, hogy folytassam a kölcsönös relációk felemlegetését: Anca Bradu ismerte már a társulatot, és ezt már a szereposztásnál ki is használta – amit biztonsággal persze aligha tudnék pontosan rekonstruálni, inkább csak sejtem az előadást látva, hogy a rendezőnek voltak ezzel pedagógiai szándékai is. Csak vissza tudok tehát következtetni, hogy minden bizonnyal jól gondolkodott a színészek helyzetbe hozásának mikéntjéről Anca Bradu, az alapanyag ugyanis nemcsak közéleti aktualitása miatt érdekes, nemcsak a szerepek miatt – amelyekkel a színészek szinte kivétel nélkül a drámaiság alapelemét is kutatják a figurák megformálásával: *tudhatnának-e másként tenni, mint ahogy tesznek* –, hanem azért is, mert minden játszóknak hasonló mértékben ad lehetőséget.

A dráma kezdése nagyon erős, Tadeusz Słobodzianek feladja a leckét: minden szereplő elmondja a nevét, az apja foglalkozását, és azt, mi akar lenni. A színészeknek ebből a pár szóból kell megteremteniük a nemsokára kibomló dramatikus történetet. Nekünk háttal, arccal a játék még csukott tere felől fordulnak hozzánk a szereplők egyesével, hogy bemutassák magukat. A tér egy kvázi katedra, ahol ott áll az osztály a behajtott tábla előtt. Nagyon rövid idő van egy-egy alakot megfigyelnünk, de a nagybetűs életük előtt álló kamaszos lelkesültség villanásai mellett ott leng már valami baljós is, amit nemcsak visszagondolva (vagy a darab ismerete okán előre tudva) értünk, hanem a színészek meg is csinálják ezt, és ennek feszültségével kerülünk azonnal a játék hatása alá.

A tér (díszlet- és jelmeztervező: Horațiu Mihaiu) költőien funkcionális. Ahogy kinyílik először a kocka alakú doboz, ami egy éjfékete inerciarendszer (osztályterem, kisvárosi tér satöbbi), a boldog, khm... békeidőket jelzi, ahonnan elindul a történet, ahova felőlünk – a nézőtér irányából belépnek a szereplők. A továbbiakban pedig jelentéssé is, mikor nyílik ki teljesen a tér a kocka oldalainak „eltüntetésével”, illetve mikor záródik vissza önmagába a végén. A játék virtuális terét pedig a zene, az éneklés (zeneszerző: Horváth Károly) és a tánc (színpadi mozgás: Mălina Andrei) teremti meg, helyezik viszonyrendszerbe a közös kultúrát, illetve a különböző társadalmi és/vagy vallási csoportok szokásait. A mazurka, a klezmer, a mozgalmi dal, a sanzon vagy a sztepp, a különféle szertartásokat jelző csoportos táncok nem könnyítik el a játékot, sőt szeretünk süllyedni ezekkel a nekünk hagyott időkkel, hogy ne csak értsük, megsejtsük azt a világot, de éljük is meg kicsit.

A játékban minden fekete-fehér, csak a vért jelző kendők és csoportos indulatokat szimbolizáló zászlók vöröslenek ki ebből. A kellékek mind erős jelek lesznek a színpadon, nem csupán használati tárgyak; emlékezetes például a biciklipedálból eszkábált szvasztika költőisége, ami ráébreszt arra, hogy valóban, mintha egy kerékpáros gyorsaságával haladtak volna a pusztító eszmék Európában, illetve azon is túl. Az eszmetörténeti viszonyrendszer persze folyamatosan változik – amiként a történelemben –, ezért mindig dramaturgiai jelentése is van a jelenetek közötti szcenikai váltásoknak, mint különböző kulturális kommentároknak is.

Az előadás rendkívül gazdag látványvilága azzal gyönyörködtet (ezért szerencsés a színbeli visszafogottság, ezért nem „sok”, amit látunk), hogy miközben rengeteg beazonosítható szimbólumot használ, talán még több személyest is: amikor a gyilkossá lett, és tettének súlyát is értő szereplő kékesfehér fényben szemrehányást tesz a már halott lánynak, hogy hiába szerette. Vagy a pillanat, amikor egyik szereplő holtában lejtőn fekvő, fejével a közönség felé úgy látszik, mintha keresztrefeszült volna. Vagy egy igazi élő sóhaj, hogy ennyi volt az élet. Vagy az esküvői ajándékozás, amiben a zsidóságból az életben maradásért kitért arát sorban ajándékozzák gazdátlanává vált zsidó lakberendezési tárgyakkal, köztük egy saját holmival is. Vagy, ahogy a történelem szalompályáján sikeresen előrejutó egyházi

A mi osztályunk. Szigligeti Színház, Nagyvárad. Fotó: Dudás Levente



méltóság beszédet tart a főtéren, túlharsogva a saját, még tán pislákoló kételyeit. Ahogy csörömpöl a kibírhatatlanul sok gazdátlan kanál, ami a szerzés gyönyörűen hétköznapi szimbolikájával szembeesít.

A játék színházi erejét az alaposan elemzett anyagból épülő követhető rendszeren túl a meglepő, furcsa apróságok is erősítik – ezek varázsolják élővé a pillanatokot, és ezekkel mélyebbre jutunk a rekonstrukciós térbe, újra ráébredve, hogy a múltban is hús-vér emberek éltek – amikor például furcsa ügyetlenségből elcsattan egy férficsók, amitől egyik fél jobban zavarban van, mint a másik. A rendszerszerűen logikus színház és az embert érzékenyen élőnek mutató váltások hangulati finomságait nem is lehet pontosan elmagyarázni, végigkövetni, átélni viszont annál inkább: ahogy például a jelenetközi táncokban, éneklésekben a néhai osztály tagjai (a halottakkal együtt is) újra összeállnak, azáltal a figuráik az örökkévalóságba helyeződnek.

A figurák emlékezetes megmutatására, a szerepépítésekre azoknak is színházi lehetőséget kínál az író és a rendező, akik a történetek örületében tragikusan hamar meghalnak. Így a beteljesületlen szerelem – amit az iskolában zsidó esküvői rituálékat játszva is megjelenítenek – nem hagy kevésbé mély nyomot, mint a nyolcvanas éveikben meghaltak történetei. Ezzel arra a cinikus féligazságra is rácsófol az előadás, ami szerint a történelmet a nyertesek írják – ellenben rávilágít arra, hogy ilyen közegben nincsenek nyertesek, legfeljebb túlélők. A húszas évei elején erőszakos halált halt Jakob Kac (Szotyori József) kamaszos izgágasága, Dora (Gajai Ágnes) anygali kedvessége, Rysiek (Hunyadi István) értelmet kereső, tanácstalan nekikeseredettsége legalább olyan emlékezetes, mint az idős kort megéző, Marianná lett Rachelka (Tóth Tünde) szépséget és csúfságot átlátó hűvös bölcsessége, Wladek (ifj. Kovács Levente) fásult jósága, Heniek (Kardos M. Róbert) hevesen önérvényesítő élni akarása, Abram (Szabó Eduárd) érzelmesen tiszta embersége, vagy az öregséget meg nem élő Zocha (Fodor Réka) értelmetlenül sodródó magánya, Menachem (Kiss Csaba) minden helyzet erőből megoldó akarnoka, Zygmont (Dimény Levente) kiemelkedő elemző képességű hideg okosság. De leírhatnám ezeknek a figuráknak a rossz oldalait is, amelyek árnyalják a fentieket, mert azt ugyancsak mind megmutatták – a többségében kiscsoportokba rendezett jeleneteket elemezve rátalálhatnánk, melyik szituációban ki követ el gonosztságot; a mű egészében, az egyes alakok teljes történetében azonban megtaláljuk a gonoszságuk okait is. Közben nincs kikönyítve a személyes felelősség sem, iszonyodva méricskéljük magunkat, hogy lehetnénk-e Heniek, aki örülten ismételve törlí az arcáról a gyilkosság után az odafröccsent agyvelőt, vagy Zygmont, aki keménykedve igyekszik magyarázni, miért ölték meg Jacob Kacot, kislíusan affektálva, mint aki azt magyarázza, miért harapott bele a padtársa tízorájába. És talán ismerünk Rachelkákat, akik alighanem naponta végigverik magukat azon, hogy a túlélésük önfeladásból van, ezért rémes és keserű öregasszonyok.

Ahogy halad előre, az előadás egyre inkább az általános felé, a mába tart, a darab szándéka szerint színházilag is, ami ekként még nagyobb szabadságot kínál és vár is el a színre állítóktól. Éppen ezért nyílik még tovább az előadás színházi eszköztára, így kerül a színpadra például vetített kép is: a pingvinek, ahogy a szereplőtől el is hangzik, a valóságból a természetfilmek nézésébe való menekülését jelzik – az, hogy látjuk őket a háttérben, szép és merengésre ad okot. Hogy aztán megjelennek a vásznon életben maradt szereplők megöregített arccal is, nekem már nem hiányzik, a színészek ugyanis bőven eljászották ezt: az egyetlen dolog, amit feleslegesnek találtam; mellékes, mert persze semmit nem vett el az élményből, ami a közös múltunk érvényes olvasatait illeti. Ahogy mindenki másnak, nekem is gazdagodott az élményanyagom a korszakról és az emberről. Ám legyen bármilyen különböző is részleteiben az értelmezésünk, felmentést nem ad szinte senkinek, csak egy alulnézeti (tabló)képet arról, miért így történt meg a huszadik század.

A mi osztályunk. Bemutató dátuma: 2015. március 20.; Szigligeti Színház, Nagyvárad; Rendező: Anca Bradu; Szerző: Tadeusz Słobodzianek; Fordító: Pászt Patrícia; Díszlet- és jelmeztervező: Horațiu Mihaiu; Zeneszerző: Horváth Károly m. v.; Színpadi mozgás: Málna Andrei; Szereplők: Dimény Levente, Fodor Réka, Gajai Ágnes, Hunyadi István, Kardos M. Róbert, Kiss Csaba, ifj. Kovács Levente, Szabó Eduárd, Szotyori József, Tóth Tünde.

Urbán Balázs

AZ ÉLET SODRÁSA

***Vízkereszt, vagy amire vágytok.* Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy / Gyulai Várszínház**

A két évvel ezelőtti *Hamlet* után most a *Vízkeresztet* vitte színre Gyulán Bocsárdi László. A két előadás kapcsolatára plasztikusan utal a nyitókép, melyben először a *Hamlet* szövege, a komédiások dicsérete hangzik el. Magukat a komédiásokat pedig egymás mögött ülve, egy forgószínpadon láthatjuk.

A gesztus utal a két mű közti gondolati kapcsolatra is. A *Vízkereszt* Shakespeare utolsó komédiája. Vagy legalábbis az utolsó olyan komédiája, melyet nem ront el szándékosan, nem hangol tragikusra (mint a kevéssel a *Hamlet* után íródó „problémadarabokat”). De Illíria nem az idill földje – s ha nem is börtön, mint Dánia, bizonyosan nem a demokrácia mintaállama. Szereplői voltaképpen ugyanazokkal a dilemmákkal, kérdésekkel találják szembe magukat, mint az elkövetkezendő évek nagytragédiáinak szereplői – persze a válaszaik, cselekedeteik más milyenek, mint a tragikus hősöké. Mint ahogy a művek szerkezete is élesen eltérő. Míg a *Hamlet*ben minden történés, esemény a címszereplő személye köré összpontosul, addig a *Vízkereszt* mozaikosan építkezik. Ennek természetesen oka a műfaji különbség is, de e két mű mégis két szélső pont: nincs az életműben még egy annyira a főhősre összpontosító tragédia, mint a *Hamlet*, és nincs még egy annyira eklektikus, sok szálon futó cselekményű komédia, mint a *Vízkereszt*. A gondolati kapocs tehát nem indukál hasonló színpadi formát. És Bocsárdi László teljesen másféleképpen is nyúl a *Vízkereszt*hez, mint a *Hamlethez*. Míg két évvel ezelőtt szenzitív, befogadói ismeretekre építő, a shakespeare-i szöveget újraalkotó produkciót hozott létre, a *Vízkereszt* voltaképpen hagyományos, interpretáló előadás. Ami nem azt jelenti, hogy ne jelennének meg benne vendégszövegek, hogy ne épülne az egyes jelenetekre sok játéköttlet, hogy ne lenne a játék egészének izgalmas vizuális világa – ám mindez ezúttal a szöveghez tapadó értelmezés kibontását segíti elő.

Az interpretáció kulcsfontosságú eleme Bartha József díszlete, amely nem több egyetlen, kettősztott forgószínpadnál. Ennek mozgása sodorja elénk újra és újra a szereplőket, hol kiszámíthatóan, hol váratlanul. A néha meglóduló, néha hosszasan álló szerkezet a maga hangsúlyosan megkonstruált, teátrális valója ellenére, sőt talán éppen annak okán, teljesen természetesen képezi le az élet körforgását (aminek része az is, hogy az írói, rendezői szeszélyt a sors szeszélyeként, vagy ha tetszik, isteni szeszélyként értelmezi). A cselekmény rétegei így abban az esetben is egymásra épülnek, ha nem következnek egymásból. A játéktér természetesen tágabb a forgónál; a színészek

lelépnek róla, bejártsszák az üresen hagyott teret, de a játék origója a forgó marad. Egyetlen szereplő van pusztán, akit nem e szerkezet hoz elénk: a történeket végigkövető és végigkísérő félmeztelen gitáros, akinek kulcsfontosságú szerepe van az előadás atmoszférájának megteremtésében. (Sőt ennél valószínűleg nagyobb szerepet is szán neki a rendező – legalábbis az volt az érzésem, hogy a történetre, a játzókra kívülről (le)tekintő transzcendenciából is meg kellene valamit érzékeltetnie – ha valóban ez a szándék, akkor ennek maradéktalan érvényesítéséhez határozottabb színészi-rendezői gesztusokra volna szükség.)

A puritán, de a játékot meghatározó díszlethez szemkápráztató ruhák társulnak. Ritkán látni magyar színpadon olyan látványos és jelentésszerű jelmezeket, mint amelyeket Adriana Grand tervezett. Viola és Sebastian kék pilótaruhát visel, hozzá passzoló szemüveggel, ami nem csak arra alkalmas, hogy valóban összetéveszthetővé tegye őket, de metaforikusan úgy képezi le az ikerpár idegenségét, hogy szellemesen, érzékletesen egy másik közeghez kapcsolja őket – mintha nem a vízből, hanem az égből, vagyis a levegőből pottyantak volna a többiek közé. Az ő viseletük nem változik – a többi főszereplőé annál inkább. Oliviaról a játék végéhez közeledve úgy hámlanak le a szépséges fekete ruhák, ahogyan személyiségéről is lefoszlik a mesterségesen gerjesztett élethazugság; végül gyönyörűen szabott hófehér ruhában áll előttünk. Orsino lezserségükben is elegáns jelmezeinek tarkaságuk ellenére is van némi „kimenőruha” jellegük, az utolsó jelenetben pedig snájdig katonaként indul megkérni a grófnő kezét. Malvolio sötét, zárt viselete nem pusztán a gonosz tréfa eredményeképpen alakul csiricsaré sárgává; igazi énje az izléstelenül tündöklő ruhát viselve mutatkozik meg. De jelentőségteljesek a nem vagy alig változó viseletek is. Bocsárdi a – beszélő nevek sugallatától és a szerepkonvencióktól eltérően – nem kövér-sovány clownpárosra bízza Tóbi és Ábris szerepét, hanem két igen testes színészre, ám viseletük hangsúlyozza eltérő alkatukat, azaz Ábris puhány, feminin lényét, illetve Tóbi drabális férfiasságát.

A rendezői értelmezés a *Hamlet* árnyékából, azaz részint a megélt és megjátszott szerepek kettsége felől, részint pedig a léthez és nemléthez való viszony perspektívájából közelít az egyes figurákhoz és történetsíkokhoz. Bármennyire erősen fogja össze a forgó (és a rávetíthető metafora) a játékot, az értelmezés elsősorban nem az egészen, hanem a részekben keresztül történik. Annak okát, hogy az előadás jelen változatában némiképp egyenetlennek érződik, elsősorban abban látom, hogy az értelmezés eredetisége, mélysége és – ettől nyilvánvalóan nem függetlenül – a színészi alakítások intenzitása, gazdagsága történetsíkonként eltérő. (A „jelen változatot” ezúttal kivált fontos hangsúlyozni – aki kicsit is ismeri Bocsárdi László munkáit és munkamódszerét, tudja, sok változás, módosítás várható még a sepsiszentgyörgyi bemutatóig.) A legfinomabbnak, legteljesebbnek Feste alakjának értelmezését érzem. Nemes Levente különleges erővel és hallatlan természetességgel játssza el azt az embert, aki szinte két világ, a földi és az azon túli lét között lebeg. Két kézzel kapaszkodik a valóságba, komoly egzisztenciális küzdelmet folytat, vállalva a megaláztatásokat is, mégis, bölcs mosolya, finom távolságtartása, felülemelkedése minden gyötrelmen mutatja, hogy elszakadóban van már e világtól. Az éneket prózában mondja el, értelmet adva a szép reneszánsz közhelyeknek, közben kicsit cinkosan kacsmint a nézőkre, végül szép lassan felméri a csaknem kiürült színpadot.

Hasonlóan kompakt értelmezés és erős alakítás Pálffy Tibor Malvoliója is. Az udvarmesterből, ha hatalomra kerülne, nyilvánvalóan Claudius-féle zsarnok születne (annak kétségtelen uralkodói formátuma nélkül). Pálffy Malvoliója csupa visszafojtott, visszafogott indulat, csupa kisebbrendűségi és – ezt kompenzáló – felsőbbrendűségi komplexus szülte frusztráció. Nem csoda, hogy a levél hatására elhatalmasodik rajta a cezarománia, és elveszíti az önkontroll képességét. Az átalakulást Pálffy szuggesztíven és virtuóz technikával játssza, bár a Kiss együttest idéző magánszám feleslegesen túlnyújtott és kevésbé szellemes.

Kevésbé következetesen bontja ki Bocsárdi Sebastian és Antonio történetét. Az eleje kitérő: érződik, hogy Fekete Lovas Zsolt Antoniója bármit feláldozna a fiúért (hosszú, hiábavaló futása az előadás legszebb képeinek egyike) – ezért is mellbevágó az az érzéketlenség, mellyel Sebastian kihatásán „barátját”. Derzsi Dezső néhány tökéletesen megválasztott gesztussal, hanghordozással

érezkelteti ezt a pragmatikus kíméletlenséget – ám ahogyan Sebastian belekeveredik a Viola körüli történekek sodrába, visszavedlik szerető testvérré, kedves fiúvá, Antonio pedig szinte eltűnik az események forgatagában. Így nem sikerülhet kettejük történetét a játék egészen keresztül végigvinni.

Violát Kovács Kati talpraesett, ösztönös lánynak játssza, akiben tökéletesen megfér a pragmatikus gondolkodás és az önemésztő, teljesen hiábavalónak tűnő vágyakozás. Hol küzd szerepével (egy alkalommal látványosan megpróbál kivetkőzni belőle), hol rezignáltan elfogadja azt, de a lelke mélyén alighanem élvezi, hogy egyedül ő van tisztában azzal, hogy szerepet játszik. Olivíát el-elvakítja a magára vett, lényétől teljesen idegen szerep. Szalma Hajnalka a szerepkonvenció rideg, hűvös asszonya helyett vibrálóan érzékeny, szenvedélyes, érzéki erejét csak elvétve kontrolláló nőt játszik, akit a Violával való találkozás nem kifordít magából – épp ellenkezőleg: így talál vissza önmagához. Mátray László Orsinója hosszú ideig kifinomult pozórnek tűnik, ám a krízishelyzetben megmutatja foga fehérjét: a szép egyenruha ellentmondást nem tűrő zsarnokot takar. Furcsa helyzet: három következetes szerepértelmezést, markáns, formátumos alakítást látunk, de a szerepformálások inkább önmagukban izgalmasak, mint egymáshoz való viszonyukban. Ennek talán az élesen eltérő színészi játéktípus az oka: Kovács Kati gyakorlatilag a pszichológiai realizmus eszköztárát alkalmazza, Szalma Hajnalka főként kivételesen erős színpadi jelenlétéből, kisugárzásából építkezik, míg Mátray László a figurát kissé eltartva, gyakran idézőjelek közé helyezve mutatja Orsino pózait. Ha sikerülne valamiként közelíteni egymáshoz az eltérő színészi eszközöket, a szerepek közötti kölcsönhatás is gazdagabbá, izgalmasabbá válhatna.

A legtöbb teendő pedig nyilvánvalóan a Tóbi-szállal van. A már említett „alkati változáson” kívül alig társul ötlet, eredeti gondolat a jeleneteikhez – talán annyi látszik, hogy a szokottnál durvább, vul-

Vízkereszt, vagy amire vágytok. Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy / Gyulai Várszínház. Fotó: Kiss Zoltán



gárisabb, kevésbé szerethető a kompánia. De nem igazán derül ki, mi tartja össze őket (mi köti Máriát Tóbihoz, hogyan csapódik a társasághoz a náluknál kifinomultabbnak tűnő Fábíán stb.), monoton randírozásuk pedig kis idő után unalmas. Ennek megfelelően az optimálisnál egysíkúbbak a színészi alakítások, főként Diószegi Attiláé (Tóbi) és Gajzágó Zsuzsáé (Mária), de Erdei Gábor (Ábris) is inkább csak a játék első felében tud élni az alkat és lelkiakat kettősségét felmutató lehetőségekkel, Nagy Alfrédnak (Fábíán) pedig nincs lehetősége arra, hogy árnyaltabbá tegye a mű talán leghálátlanabb szerepét.

Egyenetlenségei ellenére az előadás egyszerre tud komoly és élvezetes lenni, és másképpen, más perspektívából elgondolkodtatni a *Hamlet*ben felvetett kérdésekről. Ez a kérdéssor elben folytatható és trilógiává is kerekíthető – bár nem tudhatom, vannak-e Bocsárdi Lászlónak ilyen szándékai. De tény, hogy ember és szerep, lét és nemlét, zsarnokság és alávetettség viszonyai többnyire markánsan, hangsúlyosan fogalmazódnak meg az ekkortájt íródott Shakespeare-művekben. A *Hamlet* után keletkezettek közül a legteljesebben éppen abban a drámában, melyet Bocsárdi már színre vitt egyszer, de amellyel kapcsolatban szerintem bőven maradtak adósságai. Bár általában szereptévesztésnek érzem, ha a kritikus a rendező (vagy éppen az igazgató) számára ajánlásokat fogalmaz meg, annyit azért leírok, hogy el tudnám képzelni magam jövő nyáron vagy azután Gyulán, a Bocsárdi László rendezte *Szeget szeggel* nézőjeként.

Vízkereszt, vagy amire vágytok. Bemutató dátuma: 2015. július 3.; Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy / Gyulai Várszínház; Rendező: Bocsárdi László; Szerző: William Shakespeare; Fordító: Nádasdy Ádám; Dramaturg: Ungvári Zrínyi Ildikó; Díslettervező: Bartha József; Jelmeztervező: Adriana Grand; Zeneszerző: Boros Csaba; A rendező munkatársa: Benedek Zsolt; Szereplők: Derzsi Dezső, Diószegi Attila, Erdei Gábor, Fekete Lovas Zsolt, Gajzágó Zsuzsa, Kovács Kati, Mátray László, Nagy Alfréd, Nemes Levente, Pálffy Tibor, Simó Lakatos Barna, Szalma Hajnalka, valamint: Farkas Csaba, Gábor Gabriella, Gecse László, Orbán István, Molnár Tibor.

Vízkereszt, vagy amire vágytok. Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy / Gyulai Várszínház. Fotó: Kiss Zoltán



Kovács Bea

LIGHTOS LÁZADÁS

***Manipulációk. Via Negativa* – Csiky Gergely Állami Magyar Színház – TESZT – MASZK Egyesület – THEALTER – Kosztolányi Dezső Színház – DESIRÉ – Infant (RO, HU, SRB, SLO)**

A The Who polgárpukkasztóan lázadó, örökzöld slágere, a *My generation* szól, miközben három ország hét színésze, műanyag bébikkel a kezükben, sorfalat áll egy hatalmas fekete fal előtt. Bojan Jablanovec szlovén rendező koprodukciós előadásának indítása máris kellően punk és arcba mászó, és bár a *Manipulációk* plakátján ott virít a tizennyolcas karika is, a színházi forradalom mégis eléggé szelídre sikerül.

A román–magyar–szerb–szlovén koprodukció a *Via Negativa* – Csiky Gergely Állami Magyar Színház – TESZT – MASZK Egyesület – THEALTER – Kosztolányi Dezső Színház – DESIRÉ – Infant együttműködésével valósult meg, a TESZT és a THEALTER nyitó előadásaként, az Infant pedig fesztiválzáróként mutatta be a produkciót. Jablanovec elmondása szerint a bizalom kérdéskörét akarta körüljárni: mit jelent egymásban, önmagunkban bízni, milyen határvonal húzódik a bizalmi játékok és a hatalmi manipulációk között?

Az előadás tulajdonképpeni első jelenetében Formanek Csaba egy mad scientist típusú tanárt alakít, aki nagy robajjal jön be a színré és a tér minden zegzugát bejárja. Formanek harsány, ripacsodó, elnagyolt alakítása azért vicces, mert teljes egészében megmutatja és kifigurázza azt a tanársztereotípiát, amelyet valamennyien ismerünk. Oktatónk könyveket csap le az asztalra, számonkérően tágra nyílt szemekkel várja válaszainkat a feltett, lehetetlen kérdésekre (miért? miért nem? de hogyan?), úgy írja tele a betöltésre szánt magas fekete falat, hogy közben krétája pattan, porzik, repül. Alig érzékelhető különbség van a szakmai szenvedély, az elhivatottság és az örület között. A megszállott tanár kérdéseire nem érkezik válasz: túlságosan visszafogott a közönség, vagy csak nem értjük a játék kétoldalúságát? Mi lenne, ha az interakció tényleg beindulna – lenne reakció a performer részéről a véletlenszerűen érkező válaszokra? Be tudná-e építeni a nézői beavatkozást játékába? Kérdéseim homályba merülnek, hisz az általam látott két produkció alatt egyszer sem kapcsolódnak be a nézők.

A Formanek által játszott karakter kulcsszavakban villant fel olyan kérdéseket, mint Isten létezése, Isten és ember kapcsolata, a lét és a semmi, valamint a gondolkodás rögzös útjainak milyensége. Mindezeket ötletek, elképzelések, eszmék kötik össze, az angol ideas szóval jelölve, amely a későbbiekben az ideas-ideal-deal (ötletek-tökéletes-alku) szójátékként alakul tovább a fekete táblán.



Manipulációk. Via Negativa / Csiky Gergely Állami Magyar Színház / TESZT / MASZK Egyesület / THEALTER / Kosztolányi Dezső Színház / DESIRÉ / Infant. Fotó: Bíró Márton

Formanek az előadás egyes etűdjeiben egyfajta ceremóniamesterként jelenik meg, például rögtön a következő jelenetben. Mielőtt kimenne a színről, arra kér bennünket, bármi is történjék, ne segítsünk az utána színre lépőn, hisz borzalmas zenész. A színházi reflexió itt már két síkon is elindul: egyrészt Formanek performerként van már jelen, aki tudatában van helyzete színháziságával, nem tart fenn semmiféle illúziót, másrészt ténylegesen megteremti az előadó-néző közötti viszonyt és reagál is rá. Megbíz bennünk, feladatot ad, számít ránk. Kimozdít passzivitásunkból, hiszen partnerré tesz, még akkor is, ha partnerségi viszonyunk pontosan a passzivitást, a nem cselekvést feltételezi. Formanek eltűnik, helyette egy gitárral takarózó, meztelen zenész (Kucsov Borisz) jelenik meg, akinek szája és végtagjai is le vannak ragasztva, erőszakos, ellentmondást nem tűrő fekete szigszalaggal. Pár pillanat és máris motyogva könyörögni kezd: mentsük már ki nyomorult, kiszolgáltatott helyzetéből. Izgalmas nézői pozícióba vagyunk hozva: bár megkértek, hogy ne segítsünk, ösztönösen mégis akarunk, ezért dönteni kell – kinek az oldalán állunk? Visszaéljünk az előző alkotó bizalmával, vagy cselekedjünk, annak reményében, hogy tettünkre nem derül fény? A közönség soraiból valaki feláll, és a színpad deszkájába szúrt késsel elvágja a ragasztószalagot. Kucsov hálálkodik, majd gitárával rázendít, és már szinte megállapítanánk, hogy nem is annyira kibírhatatlan zenész, mire visszatér a feldúlt, csalódott Formanek, aki szóvá is teszi kiábrándultságát: gyorsan felvési a táblára, hogy TRUST (bizalom), majd nagy lendülettel áthúzza azt. Kényelmetlen helyzetben vagyunk, hisz az előzőekben választanunk kellett, és választásunk most árulásként hat. Persze játék az egész: a performerek csak befolyásolni akarnak, ide-oda terelgetnek, próbálgatják lelkiismeretünket – manipulálnak. Aztán jön a felismerés: de hát mindig ez történik a színházban, csak most éppen észre is vesszük, és rögtön becsapva érezzük magunkat. Mégiscsak megbízunk az alkotókban, rájuk bízunk magunkat, lelki békénket, erre ők meg így...

Jablanovec előadása a továbbiakban is egymástól dramaturgiaiag független jelenetekből építkezik, amelyek a néző-performer, performer-performer, sőt rendező-performer közötti bizalmi viszonyok működésére kérdeznak rá. A produkció a performanszok egyszerűségét is magában hordozza, hiszen bizonyos etűdök az interakcióra építenek, amelyek minden alkalommal más és más irányba

mozdítják el a dolgok kimenetelét. Ilyen például az utolsó jelenet, amelyben Levko Esztella rengeteg vizet iszik meg, alkotótársai pedig egyre csak biztatják őt. Ez a jelenet is különböző reakciókat vált ki: a TESZT-en például az egyik néző felháborodottan vonult ki, arra hivatkozva, hogy életveszélyes játékot űznek a színésznővel, majd valaki le is állította a performert, a THEALTER-en viszont nyugodtan végignéztük, amint Esztella megissza a temérdek vizet, majd közösen megtapsoltuk teljesítményéért. Nézőként nehezen tudunk mit kezdeni ezzel a hatalmi helyzettel, amelybe belekerültünk: függ-e tőlünk a másik élete, van-e befolyásunk, és ha igen, mit kezdhetünk vele? Tudunk-e akkora hatást gyakorolni, hogy az megváltoztassa a produkció (vég)kimenetelét? A járókelő effektus értelmében minél többen tudnak segíteni egy rászorulóknak, annál kevesebben fognak, hisz mindenki arra számít, hogy majd a másik, a mellette levő fog beavatkozni. Ez a mechanizmus tökéletesen végigkövethető a *Manipulációk* ezen jelenetében, egy nagy adag voyeurizmussal keverve: szinte perverz kíváncsiságot érzünk, amikor végignézzük az etűdöt, tudni akarjuk, hogy meddig megy el a performer, le fog állni vagy közel kerül a rosszulléthez.

A *Manipulációk* jelenetei hullámzó intenzitásúak: van, ami túlmagyarázotttnak hat (a meztelen majomként csakis közöszlenni akaró politikai metaforája), van, ami kissé szájbarágós (a thinking, vagyis gondolkodás névvel kiosztogatott, jóformán ránk erőltetett rágógumik kiosztása), van, ami egyszerre gyönyörű és szexista (két, meztelen felsőteste között elhelyezett késsel táncoló színész lassú tánca – amelyet egy férfi néz), és van, ami a szó legjobb értelmében groteszk (a műanyag bábik sétáltatása a nézőkig és vissza, a nemzeti himnuszok altatóként való éneklése, a cselekvésre buzdító szövegek felrajzolása).

A *Manipulációk* megszelídített lázadás a színház olykor folytogatató keretei ellen, játékos reflexió a hatás-ellenhatás, akció-reakció, bizalom-befolyás tematikáira. A tapsrendnél újból felcsendül a *My generation*, visszatérünk a manipulációk elejére, csak ezúttal nem szépen, fegyelmезetten ülve a színházban, hanem már kint, védtelenül, váratlanul, mit sem sejtve.

Manipulációk. Bemutató dátuma: 2015. május 23.; Via Negativa – Csiky Gergely Állami Magyar Színház – TESZT – MASZK Egyesület – THEALTER – Kosztolányi Dezső Színház – DESIRÉ – Infant; Koncepció, rendezés, díszlet: Bojan Jablanovec; Szereplők: Borisz Kucsov, Formanek Csaba, Levko Esztella, Magyarai Etelka, Szorcsik Kriszta, Mátyás Zsolt Imre, Mészáros Gábor.

Manipulációk. Via Negativa / Csiky Gergely Állami Magyar Színház / TESZT / MASZK Egyesület / THEALTER / Kosztolányi Dezső Színház / DESIRÉ / Infant. Fotó: Bíró Márton



Adorjáni Panna

TÁNCOS TESTEK

25. Thealter (Szabad Színházak Nemzetközi Találkozója), Szeged

A szegedi Thealter Fesztiválon, július közepén a megszokottnál is hangsúlyosabban rajzolódik ki a testek, mind a fellépőké, mind pedig a nézőké. Az utóbbiak rendszerint a műsorfüzettel legyezik magukat a rendszerint levegőtlen Régi Zsinagógában, vagy akár a Kísszínházban, ahol az előadások nagy része bemutatásra kerül. Az előbbieket a reflektorok kegyetlen melegében izzadnak: a prózai színészek a körülményekhez képest mérsékelten, a táncosokról viszont már tíz perc után folyik a víz. A hőség és levegőtlenség látszólag elhanyagolható körülménye a fesztiválnak és az ott bemutatásra kerülő előadásoknak, de ha komolyan vesszük a színház élőségét, akkor valójában ezek a részletek is szervesen hozzátartoznak az előadásnézés, illetve az értelmezés folyamataihoz. Az alábbiakban a 2015. júliusi szegedi Thealter Fesztivál három táncelőadását elemzem, különös tekintettel arra, ahogyan azok a testet megjelenítik. Az általam szemügyre vett előadások két típusú testkonceptióra engednek következtetni: az egyik a klasszikus balerina teste, ami kidolgozott és esztétikus, ugyanakkor művinek és ridegnek hat, nagyon kevésbé emlékeztet saját, hétköznapi testeinkre. A másik típusú test látszólag kidolgozatlan, de legalábbis ismerősnek hat – ez a testkép azonban nem kevésbé profi vagy képzett, mint az előbbi, bár a köznapihoz hasonlatosabb testekhez általában egy alapvetően másféle mozgáskultúra is tartozik.

Fülöp László *there's an elephant in every room...* című előadásában a három test minden külső megkülönböztető jegy ellenére nagyon hasonló egymáshoz. Két lány és egy fiú (Biczók Anna, Cuhorka Emese, Fülöp László), mindhárman körülbelül ugyanakkora termetűek: roppant vékonyak, közepesen magasak, szépek, de szívósak. A negyvenpercnyi tánc alatt különféle duettekben és triókban a mindenkori emberi kapcsolatok szokványos és végletes pillanatai jelenítődnek meg: erőfitogtatás, a másik provokálása, incselkedés és erőszak, mindez pedig úgy, hogy egyik táncoshoz sem kapcsolódik állandó karakter. Nincs elnyomó és elnyomott, aktív és passzív, a jelenetek sorozatában mindenki mindent eljátszik, a férfi lelöki a nőt, a nő felemeli a férfit, valakit felnyomnak a falra, valaki a másik kettő közé áll, valakik együtt táncolnak, valaki felordít, valaki elengedi magát – és így tovább. A rendszerint aprózott, kis mozdulatsorokból néha összeáll valamiféle történet, amiben emberek azt játsszák, hogy azt csinálnak egymással, amit akarnak, de ami ugyanakkor improvizatívnak hat és olyannyira absztrakt, hogy már-már bármiről szólhat. Az egyébként csendben játszott előadást kétszer szakítja meg egy, a videojátékok midi-soundtrackjéhez hasonlatos zenei rész, amely alatt a három táncos derült égből tökéletes szinkronban kezd el táncolni. A lendületes és felszabadult mozdulatokra épülő koreográfiát másodjára kis variációkkal járják a táncosok, a változás

viszont lehet, hogy csak akkor vehető észre, ha az ember nagyon figyel. Ez a két jelenet üdítő: a zene és a szinkronban történő mozgás alatt nem próbálom dekonstruálni azt, hogy éppen mit látok. Ugyanakkor becsapós is: felszabadít pár perc erejéig, hogy aztán visszarántódjak a némaságba, a nehezen silabizálható, néhol kissé randomnak tűnő mozgások hosszú sorába. Az elefántot nem is keresem, a címtől olyannyira messzire rugaszkodunk el, hogy már bármi megtörténhet – ha engedek ennek a laza asszociációs játéknak és nem ügyködök a jelenetek megoldásain, a *there's an elephant* igen izgalmas, részletes és kompakt munka. Ha viszont nem tudok az előadással együtt elrugaszkodni, kusza, vontatott, fárasztó produkciót látok.

Fülöp László elvont koreográfiájával szemben Molnár Csaba a *Dekameron*ban sokkal könnyebben dekódolható, mininarratívákkal és felismerhető képi rendszerekkel dolgozik, de a címhez viszonyított elrugaszkodás mértéke itt is jelentős – nem érzem elengedhetetlennek, ezért meg se próbálom a látottakat a Boccaccio-féle pretextussal összeolvasni. Az egyórás előadás elején a négy táncos (Cuhorka Emese, Dányi Viktória, Molnár Csaba, Marco Torrice) teljes testét arany-, fekete, szürke, illetve virágmintás dressz borítja: ezek a fejet is elfedő ruházatok eltakarják a táncosok nemét, sőt mintha valami nem emberi lényeket látnánk, akik furcsán-szépen táncolnak a fehér krétával összefirkált fekete padlón. Ezt a jóleső neutralitást a kezeslábás levetésétől fogva felváltja az erőteljes nemiség, amely aztán végigkíséri Molnár Csaba darabját. A lányok a szépen megvilágított, feszes hátukat mutatva, incselkedve és lassan vetkőznek ki a ruhákból, mellék sejlenek fel, fenekük bukkanak elő. Az egyik jelenetben egy transzszexuális vagy nőnek öltözött férfi jógaoktatót jelenít meg, aki mindenféle röhejes és lehetetlen mozdulatot végeztet a foglalkozáson résztvevőkkel, miközben angolul magyaráz. Később valamiféle furcsa rituálét látunk, egy adott pillanatban pedig a háttérre

there's an elephant in every room... Sin Kulturális Központ / Fülöp László. Fotó: Révész Róbert



kivetítve egy padlón játszódo szexjelenetet is. Bundába öltözött, fekete parókás, hosszú fekete szoknya alak lejt boszorkánytáncot, hosszú szőke parókában, csillogó blúzban és magas sarkú cipőben egy férfi táncol. Ebben a szín-, anyag- és mozdulatkavalkádban az örület, a röhej és a szépség furcsamód találkozik, de bármennyire is színes és sokféle itt minden, a megjelölt karakterek sztereotipikusak és közhelyesek maradnak, a humor vagy ironia pedig felületessé teszi az ábrázolásmódot.

Mind Fülöp László, mind pedig Molnár Csaba testei elsősorban táncos testek. Tipikusan vékonyak és szépek, izmosak és tonizáltak, arányosak és karakteresek. Azok a mozdulatok, amelyeket véghezvisznek, profizmusról és mély táncudásról tanúskodnak. Abban, ahogyan ezek a mozdulatok kinéznek, egy teljes táncagyomány bújik meg. Mindkét előadásban hangsúlyosan érzékelné azt, hogy az alkotók valamilyen módon viszonyulnak a klasszikus baletthagyományhoz, amely ezeknek a táncosoknak a képzéséhez szorosan kapcsolódik. Legyen az kifigurázás, különféle tipikus elemek beemelése vagy megidézése, a balett, és egyáltalán a klasszikus tánc, mindvégig jelen van. Ilyen módon ez a két előadás ugyanannyira szól arról, amit tematizál, ahogyan magáról a táncról és a tánc mint forma mindentől független, absztrakt szépségéről.

A fesztivál záró előadásában, a portugál Lander Patrick *Tojáshéjak* (Cascas d'Ovo) című előadásában a mozdulatok vagy a táncos test szépsége egyáltalán nem a bravúros technikából, a táncos test lehetőségeiből vagy a koreográfia szépségéből adódik. A két táncos (Jonas Lopes, Lander Patrick) teste mondhatni átlagos, ahogyan az is átlagos, amit a háromnegyed órás előadás alatt csinálnak. Miután a körbehelyezett, kifújtt tojásokat rendre széttapossa a két bekötött szemű táncos, hogy a kört végigjárva egymással szembetalálják magukat, tapsolós játékba kezdenek. A játék úgy indul, mint a mindannyiunk által ismert egyszerű mozdulatsoron és ritmusos tapsoláson alapuló páros játékok, majd a koreográfia egyre összetettebbé válik, a mozgások pedig kiterjednek a kezeken túl az egész testre. A tulajdonképpeni koreográfia ennyi volna, a repetitív és ritmusos mozdulatok viszont nagyon lassan, szinte alig-alig összeállnak valami mássá is. Az egymáshoz érés, vakon a másik test keresése, összefonódás és elengedés látszólag csak részletek, mégis különleges energiát teremtenek mind a két férfi között, mind pedig az előadás egészét illetően. Szinte alig vesszük észre, hogy egyszer csak összeölelkezik a két férfi, bekúszik Moondog *Here's to John Wesley Hardin* c. száma, és az egymás karjaiban lassan forogva táncoló fiúkról lekerülnek a ruhák. Mindeközben emberek jönnek be a térre, egy lány hatalmas babzsákkal és tablettal, egy hölgy telefonál, valaki kutyát sétáltat, valakinek a haját vágják, másvalaki egy létrán egyensúlyoz, megint másvalaki görkorsolyán rojja a köröket a színpadon. Középen gyengéden vetkőzteti egymást két férfi, egymás fejét simogatják, ide-oda ringanak, erotikától szinte teljességgel mentesen, de annál szeretetteljesebben és óvatosabban, körülöttük meg megy az élet, porszívó zaja, emberek beszélnek, senki nem figyel sehova. A lecsupaszítás minden szinten tetten érhető: a mozdulatok leegyszerűsödnek, a tapsok, lélegzetek, csettintések zaja elnémul, a két táncosból két férfi lesz, akik valahogy a vakság ellenére megtalálták egymást a térben. Bosszantóan egyszerű és szívbe markolóan szép.

Fülöp Lászlónál és Molnár Csabánál a táncos test és a hozzá kapcsolódó mozdulatok csakis intellektuálisan dekódolhatóak, érzelmi síkon ellenállnak az értelmezésnek – ezek a testek a tánc és mozgás kivitelezői, ahogyan ezekben az előadásokban sokkal fontosabb szerepet játszik a koreográfia, tulajdonképpen a mozgások vizuálisan érzékelhető rajza, mint a játszó és testek inhe-rens performativitása. Lander Patrick ezzel szemben pontosan a testek performatív mivoltából indít: hogyan jöhet létre valóságos találkozás a színpadon két performer között és a tánc eszközeivel? A tulajdonképpeni mozgásvilág tehát egy jól kigondolt ötlet vagy színházi lehetőség értelmében alakul, azzal szerves viszonyban, de soha nem annak fölérendelve. Ez a különbség befolyásolja a nézés milyenségét is: a portugál előadás pontosan a performativitása és emberközeli ábrázolásmódja miatt sokkal zsigeribben hat, mint az általam látott magyar előadások, ahol értékelhettem ugyan mindazt, amit láttam, de nem éreztem semmilyen típusú mélyebb kapcsolódást a színpadon megjelenítettekkel. Ez a különbség nem föltétlenül von maga után automatikus értékkülönbséget, de annál inkább jelzi az alkotók színházi preferenciáit, pontosabban a testről való gondolkodásmódjukat.

Ungvári Zrínyi Ildikó

NAGY ÉS KEGYES SZÉLHÁMOSSÁG

Interjú Sardar Tagirovsky rendezővel

Mennyiben számít az egy rendező munkájában, hogy milyen kultúrához/kultúrákhoz tartozik?

Nagyon fontosnak tartom a különböző tapasztalásokat, sokat segíthetnek ezen a pályán. De még fontosabb a tapasztalások jelentőségét felismerni. Erre pedig bárkinek nyílnak lehetősége. Felismerni az adott kultúra rendszerét: szerintem itt kezdődik a munka. Elkezdhetetlen felismerni az adott világ működését, ami folyamatos hatással van az egyénekre. Az egyének közötti viszonyrendszereket tanulmányozni izgalmas. Az összefüggéseket keresni az univerzum, a történelem és a hétköznapi valóság között: elengedhetetlen rendezői munka. Ennek fontos állomása az idő kezelése. Minden világnak és kultúrának van saját ideje. És minden kultúra között léteznek hidak.

Az orosz kultúra talán közelebb áll hozzád, mint általában a magyar színházi világhoz.

Igen. Bár Csehov egyetemes nyelven beszél, azért mégis szerencsés, ha az ember más rendszert, más világot is megtapasztal. Az a világ, amiben én születtem, egyszerre volt orosz szellemiségű, tatár–volgai bolgár gyökerrű (édesanyám kazanyi, tatár ősökkel, édesapám kijevi, volgai bolgár felmenőkkel), és ott

volt benne a nyugati világ versenyszelleme is, a kapitalizmus sokszínű termékei csábítóak voltak az emberek számára, a szabadságot hirdették. Mindezt még próbálta felügyni a szovjet rendszer. Ez a négy hatás erősen jelen volt Kazanyban, ahol születtem. A célom részben az is, hogy valahogy közelebb tudjam hozni Csehovot a magyar közönséghez, és minden egyes munkával magamhoz is. Csehov mint szerző elképesztő pontossággal írta le a világot, amiben élt, az ő jelenléte fontos állomás lehet minden kultúrában. Ebben szeretnék híd lenni.

Efelől nézve, a magyar színházban – Erdélyben, Magyarországon – mára vajon kialakult valamiféle felületes Csehov-megközelítés?

Igen. Bár vannak hihetetlen felfedezések, például Őerban Ványa bácsija, Ascher Három nővére, Harag Cseresznyeskertje/Meggyeskertje.¹ És még vannak páran, akik képesek voltak kibontani a bűvös Csehov-dobozt. De többnyire az a tapasztalatom, hogy sokan

¹ Csehov *Meggyeskert* c. drámája csak magyar nyelven kapta a *Cseresznyeskert* címet, Tóth Árpád fordításában, minden más nyelven és az eredetiben is meggyeskert szerepel. Sardar Tagirovsky is ez utóbbi címmel játszatta az előadást Sepsiszentgyörgyön. (szerk. megj.)

nem ismerik azt a világot, ami az orosz szellem, a szláv lélek sajátja. Csehov egy bizonyos értelemben halad a később létrejövő abszurd költészet felé. Csehov nagyon mai és nagyon hagyományos. Nagyon realista pszichologizáló és nagyon költői. Nagyon intellektuális és nagyon ösztönös.

Szentgyörgyön Csehov Meggyeskert című drámájára esett a választásod. A társulathoz választottad a darabot?²

Nem. A gyerekkorom és az eddigi életem miatt választottam. A gyerekkori emlékeim abszurdnak tűnnek, pedig átéltem őket, léteztem bennük. Furcsa álommalá változtak mind. Ebből táplálkozom sokszor.

Miből áll össze egy rendező színházi identitása? Hatott-e rád az erdélyi színház? Szerinted van sajátos jellemzője az erdélyi magyar színháznak?

Azt szoktam mondani olykor, hogy a rendező is csak egy szerep, amit jól játszani. Brook azt mondja, a rendezőnek az a feladata, hogy elhitesse a környezetével, hogy ő az. Chaplin azt mondta mindenkinek, hogy ő filmrendező, pedig akkor még kamerát se nagyon látott. Brook vágya valahol az volt, hogy filmrendező lehessen. Chaplin pedig fantasztikus színházi ember volt, aki filmeket alkotott. Az egész egy nagy és kegyes szélhámosság. Én a film felé szeretnék nyitni, mint rendező, és sokszor-sokszor visszatérni a színház fórumához. Az erdélyi magyar színház számomra nagyon izgalmas. A színészek közelebb állnak a természet működéséhez, jobban tisztelik a vallások sokszínű jelenlétét, erősebb a kapcsolatuk az életből eredő humorról. Van humorérzékük. Felismerik az élet abszurd igazságait. És ebben nagy kedvesség és erő van, egy bizonyos típu-

sú emberség, amit a rossz értelemben vett civilizáció cinizmusa még nem irtott ki. A gépies közöny még nem vette át teljesen az uralmat. Ez erősen érezhető a színházban.

Azt mondtad egyszer, hogy baj, ha a színészek meglegészenek azzal, hogy a színpadon kimondják a szót. Hogyan kellene ezen változtatni?

Sok tréningre és gyakorlatra van szükség, am első látásra haszontalannak tűnik a színházi rendszer számára. A *Meggyeskert* próbafolyamatát is tréninggel kezdtük. Olyan gyakorlatokra van szükség, ahol a mozgás dinamikája párhuzamosan létezik a lélektani elemzéssel, s mindeközben van benne felfedezési szándék, kíváncsiság. A folyamatos meglepetésérzet nyitja ki a színész játékkedvét, azután kimondhat bármilyen szót vagy mondatot. Egy szó vagy mondat sosem lehet cél a színész számára. Egy szereplő, egy ember nem látja át a saját idegrendszerét teljesen, vagyis a szándék és az indulat ütközik, így születik meg a szó. A szavakkal próbáljuk sokszor palástolni a valóságot. Azt a valóságot, ami szótlán. Azt a valóságot, ami akkor teremődik, amikor csak nézünk a másik szemébe és összekapcsolódunk.

A különböző kultúrákhoz tartozó színészeknek gyakran mások a testtechnikáik, más a test tudástára. Tudsz-e/tudtál-e erre építeni?

A test szorosan kapcsolódik az idegrendszer működéséhez. A légzésünk azon múlik, hogy milyen állapotban vagyunk. A légzés pedig a véráramlással szoros összefüggésben működik, segíti a szív munkáját és a többi szerv feladatát. Ennek a rendkívül szövevényes térképnek az összegezése a test pszicho-fizikai megjelenése és létezése. Így különböznek egymástól a kultúrák, mindegyik más-más érzelmi-hangulati állapotok között létezik. Azt mondhatnánk, hogy egy városnak, egy országnak, egy nemzetnek sajátos és egyedi idegrendszere és hangulata van. Azért tartom ezt fontosnak, mert az egyén létezése szorosan függ az adott helytől és időtől. De az igazán izgalmas az, hogy a különböző embe-

² Az említett rendezés elnyerte a magyarországi POSZT (Pécsi Országos Színházi Fesztivál) közönségszűriének díját, valamint három alakítási díjat. *Meggyeskert* (Csehov). R.: Sardar Tagirovsky, Díszlet: Bartha József, Jelmez: Bajkó Blanka Alíz, Dramaturg: László Beáta Lídia, Rendező munkatársa: Balogh Zsuzsanna Eszter.

rek között szintén hidak jöhetnek létre. Az emberek ugyanolyanok, de ugyanakkor nagyon másak is. Folyamatosan kell kutatni az örök kettősséget: más, de ugyanaz. Szeretek az adott városba (ahol dolgozom) hamarabb érkezni, és pár napig átvenni a város hangulatát, légzését. Mindenhol másak az emberek és az állatok. Számomra ez lenyűgöző. Én most ott tartok, hogy próbálok hidakat építeni azáltal, hogy felismerjem/felismerjük őket.

Van egy Facebook-oldalad Összefüggések és illeszkedések címmel: mi köze ennek a színházhoz?

Keresem a párhuzamot színház és élet között. Próbálok megérteni az élet által produkált jeleneteket. Kíváncsi vagyok arra, hogy mit fejthetek meg a nonverbális kommunikációban. A telepátia működtetését gyakorolom néhány emberrel. A színház jó terep a gyakorlásra. Részben ezeket és ehhez hasonló dolgokat osztok meg az olvasókkal. Gyerekcipőben járunk még, de mindenképpen nagy segítség, ha írok a tapasztalatokról.

Alternatív színházi közeg és bábszínházi tapasztalatok birtokában léptél a rendezői pályára. Hogyan tudod kamatoztatni ezt a tudást? Szoktál ezekhez a formákhoz folyamodni a kőszínházi rendezéseidben?

A báb absztrakt. Ez felszabadító. A báb esetében nagyobb mértékben kell feladnod önmagadat ahhoz, hogy a báb valóban élővé váljon. Tehát a lényeg, hogy nem te fogsz szerepelni, hanem „valami más”. Ez a valami más fontos a színhészetben. Olyan, mintha valami el akarna játszani engem. Félfetek attól, hogy hogyan fogok eljátszani egy szerepet, de egy szereplő ugyanannyira félfek attól, hogy én eljátszom őt. A félfek közös. Az alternatívának nevezett szférában nem félfek attól, hogy mit hoz a jövő. Sötét és hideg pincékben kísérleteztünk azzal, hogy mi az ember, mi az élet. Sokszor nem volt díszletünk, jelmezeink, kellékeink. Függetlenebbek voltunk a függetleneknél, hiszen mi támogatás nélkül fektettünk energiát a színház felfedezésébe. Most sok a felkérés, de szeretném továbbra is folytatni a független szférában a keresést. Éppen egy



Szentivánéji álmot rendezek Pesten, teljesen ingyen. És a színészek is úgy vesznek részt benne, hogy nem kapnak semmi pénzt. Mégis mindenki ezerrel dolgozik és kutat. Többen öt fordítást tanultak meg, és az eredeti reneszánsz kori angol szöveget is elemezzük. És ez roppant fontos, mert ilyen értelemben lehet valami alternatív. Egyébként mostanában ez a szó értelmét veszítette. A jó színház nem alternatív és nem is hagyományos, mégis mindkettő. A kőszínházakban is tréningezve dolgozom, csak sajnos nincs elegendő időm a munkára. Arra a szabadságra törekszem, hogy képes legyek az adott csapattal olyan munkát végezni, ahol van időnk és terünk egymásra és önmagunkra. Ahogy Tomi Janežičnek és csapatának is volt a *Sirály* esetében. A *Szentivánéji álom* azért is lesz izgalmas, mert több hónapra keresztül vesszük elő egy-egy hétre. Több munkabemutatót fogunk tartani. A közönség pedig a próbafolyamat részese is lesz. A színészek és a nézők együtt tréningeznek. A munkafolyamat a koncepció is egyben. A nézők is színészek lesznek az előadásokon, de nem a hagyományos értelemben lesz interaktív. Ez életem első Shakespeare-rendezése. Nagyon mély és rendkívüli anyagnak tartom a szöveget. Egyszerre hagyományos és alternatív.

Az orosz színház Sztanyiszlavszkijról híres, de nagyon izgalmas az avantgárd formai kísérletezés, később a különleges abszurd megvalósítások. Használod ezekhez a tapasztalatokat?

Rómában és Pesten sokáig tanultam Sztanyiszlavszkij–Strasberg-módszert olyan mestertől (Paolo Antonio Simioni), aki szellemi leszármazottja Sztanyiszlavszkijnak. Nem könyvből tanulta a tréninget. A könyv sokszor félrevezethet. Alekszej Levinszkytól pedig az eredeti Meyerhold-tanulmányok egy részét tapasztaltam meg, az igazi biomechanikát. Ez számomra hatalmas érték, az eredeti módszer csak ketten ismerik a világon. A mesterem az egyik. Nagyon fontosnak tartom még Vasziljev és Zsukovszkij módszerét is. Ők is fantasztikus színházi emberek. És még vannak páran. A tapasztalt módszereket próbálom magamban valahogy elhelyezni, s ha szükség

van rá, akkor működtetem egyiket vagy a másikat. Szeretem a próbafolyamat során ötvözni a módszereket. És nem mellesleg minden színész más utat kíván. És minden előadásnak saját tréningje kell hogy legyen. Szerintem. Mert minden próbafolyamat egy új felfedezés, nem kezelhetem az adott anyagot rutinból.

Volt egy ilyen nevű társulatom, s volt egy olyan is, aminek az volt a neve, hogy Laboratorium Anime (A lélek laboratóriuma). A nézőpontok összeolvadása elengedhetetlen szembesülés számomra. Félelmetes és egyben gyönyörű az a tény, hogy mindenkit meg lehet érteni.

Mit gondolsz, mennyire kell a színháznak társadalmi, politikai feladatokat vállalni?

Pont annyira, amennyire nem veszíti el az adott színház azt aényt, hogy miért is született a színház. Szerintem a színház feladata ma az, hogy az ember megismerésében kapcsolatot teremtsen a tudomány és a vallás között. A mi világunk könnyen ítélkezik. Szerintem attól senki nem lesz okosabb, ha egy megható vagy provokatív előadást csinál arról, hogy milyen az aktuális politika. Shakespeare munkássága nem csak arra való, hogy elmondjuk általa a politikai gondolatainkat, szerintem ennél többről van szó. Sok igazság van, amelyek együtt és közösen alkotják a nagy igazságot, és bárhogy is próbálom nézni: ez roppant igazságtalan.

Mennyire kell a művészetnek a mindennapi problémákat feszegetni? És egyáltalán: milyennek látod ma a színház helyzetét – miben van az ereje?

Egyrészt a színház haldoklik, másrészt új utak és lehetőségek nyílnak meg. Szerintem abban van az ereje, hogy kezd egyre szabaddabb lenni a szokványosnak tűnő történetkezelést tekintve. A művészet foglalkozhat a mindennapi problémákkal és az örök érvényű igazságokkal. Mindkét pólus fontos. Ez számomra azt jelenti, hogy az idő kezelése a legfontosabb. Az időben létezik a színház vagy a művészet nagy igazsága.

Boros Kinga

NEM SIETEK

Beszélgetés Nagy Alfréd színésszel

Két évvel ezelőtt váratlanul súlyos betegségét diagnosztizáltak nálad, komoly kezeléseknél kellett alávetned magad, és hónapokig nem állhattál színpadra. Színészként hogyan élted meg ezt az állapotot, változott-e a viszonyod a testhez mint munkaeszközhöz?

Óvatosabb lettem. Régebbi előadásokban, például A csodában felmástrom a csillárra, majd percekig ültem a vízbe merülve. Az ilyen igénybevételt most már kerülöm. Ha nem muszáj, nem emelek nagy súlyokat, nem pörgök, nem forgok nagyon, mert attól szédülök. Szerencsére nem történt meg, amitől nagyon félttem: a műtét megbolygatta ugyan a memóriám, de nem akadályoz a szövegtanulásban.

Móka figurájához A csodában valóban komoly fizikai erőnlétre is szükség volt.

A vízbe fojtás jelenete nagy koncentrációt igényelt, hogy ne fáradjak ki, hiszen utána következett a szerepem nagyobb része. Viszont ez az előadás rendkívül sokat adott nekem. Nagyon ritka az olyan előadás, amely a személyi identitással foglalkozik, de nem ciki. A mai napig nagyon izgat ez a kérdéskör: a székely mivoltunk, a székely humor, hogy azt mások miért nem értik... Ebben az előadásban jól megjelent a humor, ugyanakkor az egész nagyon drámaivá tudott válni. A Tamási-féle mágikus realizmus is nagyon tetszett. Több mint 130 alkalommal játszottuk, néhány év szünet-

tel, ami szintén jó volt, mert nagy ajándék volt visszatérni az anyaghoz. Olyan ez, mint amikor tavasszal újraszántják a földet.

A csoda mind a Tamási-recepció, mind a sepsiszentgyörgyi színház történetében kiemelkedően fontos volt. Az előadás esztétikai önértékén túl számomra a produkció története is izgalmas: a 2002-es bemutató után 2008-ban koncepciójában áthangolva „újraszületett”, és közben számos szereplő kicserélődött. Néhányan elszereződtek időközben, másokat Boccsárdi László, a rendező cserélt le, és ez volt B. Angi Gabriella utolsó előadása is.

Az ember ezeket a helyzeteket készen kapja... Természetesen változik az előadás az új színészek belépésétől, és az is elkerülhetetlen, hogy preferenciáid legyenek, hogy melyik partnerrel szeretsz jobban játszani. Aki belép, annak be kell állnia egy rendbe, amit ő is készen kap. Abban az évben újjítottuk fel az *Illa profétát*, ami szintén sokkal szikárabb lett, mint a pár évvel korábbi bemutató. Bevallom, én úgy érzem, veszített ezáltal a szépségeiből az előadás.

Visszaemlékezve A csodára, megborzosgat az a gondolat, hogy Móka szerepében eljátszottad a feltámadásod. Sőt, nemcsak A csodában, hanem a Romeo és Júliában is meghaltál mint Romeo a cselekmény szerint, de a színen ez úgy jelent meg, hogy Romeo és Júlia ekkor kezd igazán élni, örülni.

Az ügyelőnk, Veress Edit írt egy üzenetet nekem, amikor a műtét volt: „Kicsi Móka, harcolj és légy erős!” Addig erre így nem gondoltam... Egyre inkább a jelenben élek. Értelmetlen rágódni a múlton és spekulálni a jövőn. Persze ezt mind csináltam én is, agyaltam eleget, és annak is megvolt a szerepe, de egy ideje úgy érzem, nincs szükség az okoskodásra, a nagy elméletekre... élni kell.

Ez is olyan, mint amikor a rendező valamit mond, és akkor azt el kell fogadni?

Igen, de hát azt is megtanultam, hogy a rendező mindig mond valamit, aztán az nem mindig lesz úgy. A rendező sem isten, előfordul, hogy amit reggel mondott, azt estére másképp gondolja, még az olyan rendezők is, mint Mihai Măniuțiu, aki általában kész előadástervet hoz. A rendező felrakja a struktúrát, a színésznek az a feladata, hogy azt megtöltse. Vannak munka-

folyamatok, amelybe az ember beledöglök, és az eredmény mégsem ütős. Máskor meg lazán, felhőtlenül zajlanak a próbák, mégis valami szép dolog születik a végére. Ezekre nyilván szívesebben gondolok vissza.

Van-e tudatos munkamódszered, vagy ez is egy olyan kérdés, amelyre nem agyalva adsz választ?

Mindig a szereplő igazságát keresem, hogy mi az az igazság, és ő hogyan harcol érte. A forma, amelyben aztán ez megjelenik, számomra másodlagos. Egyre kevésbé szeretem azt a színházat, amiben a forma az első. Nagyon értem azokat a nézőket, akik bizonyos előadásokhoz butának érzik magukat. Én is érzem néha, hogy ha a rendező nem nyilatkozna az újságban a szándékáról, akkor nem érteném, mit akart az előadással megfogalmazni. Nagyon sokszor látunk érdekes

Fotó: Barabás Zsolt



megoldásokat, szép képeket, szépen mozgó testeket, de nem tudjuk, hogy mi akart ez lenni? A román rendezők merészebbek, sokszor élnek ilyen „érdekes hatásokkal”, és megkerülik az embert, megkerülik a lényegét. A magyar színházban meg az szokott lenni a baj, hogy az emberre figyelnek, nagyon „természetsesek”, nagyon „hitelesek”, csak éppen földhöz ragad az egész.

Mit értesz a szereplő igazsága alatt?

A jó színházban az a szép, hogy mindegyik szereplőnek egyformán igaza van a maga szempontjából. A hollywoodi filmek eldöntik a néző helyett, hogy kivel tartson, ki a jó, ki a rossz. Az a színház, amiben én hiszek, azokat az élethelyzeteket mutatja be, amelyben mindkinek igaza van.

Mondj, kérlek, néhány közelmúltbeli példát, előadásokat, amelyeket akár színészként, akár nézőként szerettél!

A Hamletet például azért szeretem, mert Dióval (Diószegi Attila, akivel Rosencrantz és Guildenstern kettősét alakítják – szerk. megj.) nagyon jól dolgoztunk együtt. Bocsárdi csak megadta az alaphangot azzal, hogy két ilyen Stan és Bran testalkatú színészt osztott ki, aztán hagyott minket önállóan dolgozni.

Nagyon szerettem az alakításokban, hogy nem játszott rá a Stan és Bran figurákkal való hasonlóságra, nem merült ki abban, hogy az egyik cingár, a másik kövér. Meg azt is, hogy megtaláltátok a szereplők igazságát, ahogy te fogalmazol. Hogy ez a két fiú semmivel sem volt rosszabb, mint Hamlet.

Arra jutottunk, hogy ők egyivásúak Hamlettel. Barátok, akiket az élet olyan helyzetbe sodor, hogy beárujják a barátjukat. De nem gonoszak, nem vérprofi besúgók.

Említésre érdemes nézői élményed van?

Legutóbb az Interferenciák fesztiválon láttam A nép ellensége fogott meg. Izgalmasnak

túnt a Thomas Ostermeier rendezésének a nyitottsága az aktuális társadalmi problémákra, és a színészek nagyon jól játszottak. Emlékezetes maradt továbbá egy spanyol *Mizantrop*-előadás, amit tavaly láttam Madridban a Teatro Españolban. Ez egy 450 éves színházterem, amelyben nagyon kortársra hangolták Molière-t. Az is érdekes volt, hogy tele volt a nézőtér, hétköznapian öltözött emberek töltötték meg, akik nagyon jól reagáltak. A magyar színházzal sokszor az a bajom, hogy bár mindenki nagyon jól teszi a dolgát, mintha önkímélően játszanának. Nem látom azt, hogy felszednék a színpadot maguk körül. De nem biztos, hogy ezt bele kell írnod, mert aztán fene néken billentenek, hogy adják nekem a Kaszás Attila-díjat, én meg itt fanyalgok...

Tizenhárom éve vagy a Tamási Áron Színház tagja, amióta diplomáztál az egyetemen. Hogy érzed itt magad?

Nagyon jól. Nem kíváncszom el innen, viszont elismerem, hogy vágyom a szakmai felfrissülésre, mert sok minden már megszokott, rutinszerű. Ugyanakkor azt gondolom, hogy ez legyen a legnagyobb bajom. Azok után, ami az én életemben történt, a színház már nem olyan nagy ügy. Nagy ügy, de nem a legnagyobb. Úgy érzem, a színészetemnek is hasznára vált ez, ellazult pár görcs bennem. Nem izgulok, nem sietek már annyira.

Helmuth Plessner

A SZÍNÉSZ ANTROPOLÓGIÁJÁRÓL

Elő pillantásra meglepő lehet, hogy a filozófiai antropológia a színésszel foglalkozik.¹ Az a tény még meglepőbb, hogy mindeddig többnyire mellőzte azt.² A színész embereket mutat be. Egy ember megtestesít egy másikat, s a megtestesítés ezen a módon máshol nem fordul elő. A költészet és a képzőművészet „kerülőúton” és „bizonyos távolságban”, szavakkal, színekkel, valamint formákkal, de soha nem magában az emberben testesíti meg az embert. A mindennapi életben úgy találkozunk az emberrel, „ahogyan van”, smink nélkül és anélkül, hogy színlelne. Az efféle közvetlen hozzáférés kétségkívül hasznos az antropológia módszere számára, hiszen az antropológia azt akarja tudni, hogy miként van és mi az ember. Eközben a színészi szituáció olyan bonyolult, megkettőzött egység, amelyben a szerep szerint megtestesített személy elfedi a színész megtestesítő személyét. X úr mint Othello és Y hölgy mint Desdemona a képzelet személyei, és szó szerint a fantázia birodalmához tartoznak. Othello és Desdemona olyan képek, amelyek a valóság jelentőségével bírnak; a valóságos színházlátogató és a valóságos színész közé tolakszanak. Egy olyan képzeletbeli világ képei, amely világ hasonlít ugyan a valóságra, ám maga nem valóságos. Az antropológia teljes valóságában akarja tanulmányozni az emberi létezést. Muszáj ehhez egy olyan szituációt választania, amelyben képek leplezik el a valóságra vetett pillantást – képek, amelyeket nota bene a valóság teremt elő?

Valóban nota bene: ezek a képek hússal és vérrel, szellemmel és szívvel ábrázolnak embereket. Nem színes síkidomok egy síkon, és nem is eleven képek, mozgó szobrok. Ezek a képek emberek, akiket emberek testesítenek meg és ruháznak fel jelentéssel. Othello és Desdemona nem inkább és nem kevésbé él, mint X és Y a saját létezésében, meglehet, itt a szerződés és a fizetés iránti aggodalom nagyobb teret tölt be, mint a szerelem, a féltékenység – ezek jelentősége átlagos – és mint a sors. A színészek megtestesítő játéka teszi lehetővé, hogy ők maguk, valamint a nézők részeseülhessenek Othello és Desdemona sorsából. A színészek embereket, kész karaktereket állítanak elénk. Leválnak magukról, másokká változnak. Eljátszanak egy másik létezést. Nem húzhat-e ebből a helyzetből hasznot az antropológiai megismerés? Módszertanilag nem egyenesen felbecsülhe-

¹ A szöveg először 1948-ban jelent meg. A magyar fordítás az alábbi kiadás alapján készült: Helmuth Plessner: Zur Anthropologie des Schauspielers. In: uő: *Gesammelte Schriften VII. Ausdruck und menschliche Natur*. Szerk. G. Dox, O. Marquard, E. Ströker. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982. 399–418. (a ford.)

² A probléma szempontjából fontosak: Karl Löwith: *Das Individuum in der Rolle des Mitmenschen* (1928) a Pirandellóról szóló függelékkel, Jürg Zutt: *Die innere Haltung. Mschr. für Psychiatrie und Neurologie* (1929), Hans Kunz: *Die anthropologische Bedeutung der Phantasie* (1946), J. P. Sartre: *L'imaginaire* (1938; n. *Das Imaginäre* 1971) és *L'être et le Néant* (1944; n. *Das Sein und das Nichts* 1962), D. J. van Lennep: *Het wezen van de projectie*, Diss. Utrecht 1948. Továbbá Huizinga, Buytendijk és Bally a játékról szóló munkái.

tetlen érték-e, hogy itt az emberi egzisztencia mélységeiben teszi átláthatóvá magát azzal, hogy átalakulva önmagát teremti? Nem éri-e meg a fáradozást, hogy legalább szemügyre vegyük ezt a lehetőséget? Az ember azzal, hogy beszél, szól magáról, ítélkezik önmaga felett és ábrázolja magát, illetve másokat és a világot, s azzal, hogy kapcsolatot ápol önmagával, a társadalommal, a természettel, Istennel – értelmezi önmagát. Az antropológiai elemzés éppen az ember önértelmezésére kapaszkodik, tehát miért kerülne el, sőt honnan vehetné a bátorságot, hogy ne legyen tekintettel egy olyan viselkedésre, amelyben maga az emberi létezés ölt alakot?

1. Fejlődési fázisok

Ha a színjátszás eredetileg valóban a kultikus cselekedethez tartozott, s a dráma a szent cselekedetből fejlődött ki, úgy függetlenedése és végérvényes világiasodása, amely a modern színpadokon és a filmen ment végbe, minden bizonnyal máig őrzi nyomait e cselekvés alanyán, a színészen. Az előadó által megformált figura és az előadó funkciója az előadás céljához, annak tartalmához és formájához igazodik. A számunkra ismerős színésztípus az irodalom gyermeke, a polgári kor kedvenc csemetéje, a szabadon alkotó drámaköltők illetékes tolmácsa. A rendező által irányítva, olykor pórázán vezetve egymaga valósítja meg a költők akaratát. Bár a korlátlás és hogy mennyire világos számára a költő intenciója, korlátozza a színészt szerepe felfogásában, e határokon belül így is elegendő tér nyílik arra, hogy a személyes megtestesítés eredeti és ellenállhatatlan legyen. A döntő az marad, hogy a színész támaszkodik a szerepre, amelyben egyénisége egyszerre bontakozik ki és tűnik el. A változás médiuma továbbra is a személyiség.

Nem így volt ez a kultikus játék kezdetén. „A pap vagy a többi szereplő csupán bemutatja a szent hatalmat. Csak így érthetjük meg, hogy a kultikus cselekedetek során nélkülözhetetlen a jelmez és a maszk. (...) A maszk a kultikus cselekedetben részt vevő embert valaminek a képviselőjévé teszi. Egynemely primitív nép maszkos táncaiban a táncosok a szó szoros értelmében re-prezentálják a démonokat vagy az isteneket és az éppen bemutatott eseményt.”³ Az emberek helyettesként tűnnek el a maszk és a ceremoniális mozgás által meghatározott színmű mögött, amelynek szerepei nincsenek tekintettel az egyéniségekre, és amelyek szerzője és alkotója Isten. A maszkos táncosok cselekedete rituális ismétlés. A névtelenség és az előírt mozgások uralják a színpadot.

Az előadók fesztelenebbé váltak a költők által alkotott drámai szövegek keletkezésével és kialakulásával. A maszk lehullt, és a színész lassan a személyével lépett be az átváltozásba. Az ismert típusokat természetesen még sokáig elfogadták, nemcsak azért, mert a konvenció tiltotta a szabadon kitalált típusok túlzásait vagy a hagyományos szerepek új felfogását, hanem azért, mert a nézők újra és újra látni szerették a hasonló figurát: mint a bábszínházban a gyermekek Kasperit vagy az ördögöt. A társadalmi élet már megszabadult a tradíció nyomásától, ezt a színpadnak is követnie, az előadó teremtő erejű átváltozásainak lehetőségeire pedig válaszolnia kellett. Még a modern problémadrámák naturalizmusa – pszichológiai mélységeivel és az életigazságról alkotott eszményképével – sem juttatta el a színészt függetlenségének tetőpontjára. A szerep végül itt is kötötte a színészt. A klasszikus drámák deklamációjának harsány stílusa „meghaladottá” lett. Az alakítás és a gesztusok természetessége igyekezett felszámolni a színpad és a néző közötti távolságot, de érintetlenül hagyta azt, hogy a színész a szerepben létezik, s hogy ezzel személyesen a nézőnek tart tükröt.

Először a filmnek sikerült felszámolnia a távolságot, amikor is előtérbe helyezte legsajátabb lehetőségeit, s így megszabadult a színpadtól mint példaképtől. A kamerának köszönhetően ugyanis valóban nem kellett távolságot tartania, és a színpadképről közvetlenül áttérhetett egy arc, egy kéz, egy tárgy premier plánjára. Amennyiben a fotográfia visszaadja a valóságot, miközben szemlélhetővé

³ G. van der Leeuw: *A vallás fenomenológiája*. Ford. Bendl Júlia. Osiris, Budapest, 2001. 325. (A továbbiakban: van der Leeuw 2001.) Vö. továbbá uő: *Wegen en Grenzen*. Amsterdam, 1932., A dráma keletkezéséről: H. Reich: *Der Mimus*. Berlin, 1903.

teszi az embereket és a dolgokat, megerősíti valóságjellegüket. Szétfeszíti a színpad kereteit, kiiktatja a dramaturgiát, és anélkül, hogy elragadtatására – tehát a műélvezet feltételére – emlékeztetné, az események közepébe helyezi a nézőt. A film azt az illúziót kelti a színész számára, hogy önmagát testesíti meg. Ezért tulajdonképpen csak itt fordulhat elő, hogy a szerep egy személy számára, akit sárnya avat sztárrá, pusztán ürügy arra és segédeszköze annak, hogy szerepelhessen. Douglas Fairbanks, Mary Pickford, Charlie Chaplin, Heinz Rühmann lényegében saját magukat játsszák.

A színpad ezzel szemben csak szükség esetén tűr meg erős színészt jelentéktelen szerepben. Mivel a színház jelenetekből épül fel, s építőkövei a szavak, e szavaknak jelentőségteljesnek kell lenniük ahhoz, hogy igazolják az előadást. A nézővel szembeni távolság kötelez. Valamit előadnak a nézőnek, ami megköveteli a jelenlétét, mert mindaz, amiről szó van, órá tartozik. Vendég, és a vendéget illik megkínálni valamivel. (A színre vitel olyan ünnepély, amelyet az előadó szervez meg, nem pedig a néző, aki finanszírozza azt. Az a háziúr, aki a szerepet játssza, nem pedig az, aki a költségeket állja.) Ezzel szemben a film nem fogad vendégeket. Nem a szó táplálja, hanem a kép, a hangoskép, a színes, vagy akár plasztikus hangoskép; közvetlen, nem színpadképekkel közvetített valóságot akar nyújtani. Általa nem a részlet, hanem a töredék mutatkozik meg. A film esetében az ottlét illúziójáról van szó. A színészen ne lehessen észrevenni, hogy tudja, a nézők tekintete rászégeződik, a nézőnek pedig meg kell feledkeznie néző és hallgató mivoltáról.

2. Megtestesítés

A névtelen maszkos táncosok és a filmsztár – két külön világ. Az előbbieket a kultikus cselekedet előírásait követik, s nem arra törekednek, hogy a mozdulataik kifejezők legyenek, hanem mesélnek, s kifejezővé azáltal válnak, hogy tudósítanak egy eseményről. A filmsztár saját magát játssza, s ehhez a szerep nyújt háttérrel. Mindkettő, noha egészen más irányból, egy és ugyanazon magatartás lehetőségeire mutat rá: saját eleven testével [Leib] testesít meg egy figurát. S bár a tárgyi nyersanyaggal, a színekkel, a formákkal, a kelmékkal, a szavakkal, a hangzásokkal való előadás így elvben nem különbözik a színész közreműködésével zajló előadástól, és bizonyos esztétikai törvények mindkettőre egyformán vonatkoznak, az előadás, amelynek materiája a saját egzisztencia, arról árulkodik, hogy az ember távolságot tart ezen egzisztenciával szemben. Az esztétika többet gondolkodik e távolság következményeiről, mint amennyit mértékéről és jellegéről az antropológia. Hajlamosak vagyunk szem elől téveszteni, hogy a mindennapi élet megkövetelte „önuralom”, az uralom a játéktérként szolgáló szerep felett, az átváltozás és a színlelés képessége, amelyet a környezet és a hivatás többé vagy kevésbé minden emberre ráerőltet, az előadó esetében *arra a képre irányul, amelyet az előadó a néző számára életre akar kelteni*. Bármilyen tevékenységben merül is el az ember, megfeledezhet, sőt kénytelen megfeledezni önmagáról. Csak önmaga azon részéről vesz tudomást, és csak az válik le róla, amely szándékai elérésének eszközeként különös önuralomra és gondozásra szorul. A színész esetében e rész magát a színészt öleli fel, eleven testét és lelkét. A színész önmaga eszköze, azaz saját magát önmaga hasítja ketté, de ezzel egy időben, hogy a kép része maradjon, „innen” marad a hasadáson: az általa megtestesített figura mögött áll. Nem lehet e hasadás rabjává, mint a hisztérikusok vagy a skizofrének, hanem kontroll alatt tartva a képszerű megtestesítést, meg kell őriznie a hasadással szembeni távolságát. A színész csak ezt a távolságot tartva játszik.

Érthető, hogy a néző azon érzéseinek intenzitására vezeti vissza az előadónak a kifejezésben megnyilvánuló hatalmát, amelyek megfelelnek a kifejezés képének. Ám a néző ekkor megfeledezik arról, hogy a kép mögött – még akkor is, ha úgy látja, hogy az előadó eléri a közvetlen természetességet – nem valamely érzés, hanem a képalkotás szándéka áll. A színész meghatározott szituáción belül azonosul a figurával, de nem egyezik meg vele. Az előadó-interpretátor és a filmszínész is egy szerep olyan reprezentánsa, aki továbbra is maszkot visel. A „primitívek” maszkos táncosaitól csak abban különböznek, hogy a maszkjuk nem fából van, hanem a saját testük [Körper] az. Amint a mesterséges maszk lehullik, az eleven test maga válik az alkotás alapanyagává. Az előadó a saját kinéze-

te mögött éppúgy észrevétlen marad, mint a kultikus táncos. Csupán belekeveri a szerepről alkotott képbe a saját egyéniségét, vagy átítatja azt a szerepről alkotott képpel. A szereplő nem attól jó, hogy egy adott pillanatban érzései valódiak, vagy hogy mindazt valóban megéli, ami a szerepben életre kelt figura tetteinek megfelel, hanem attól, hogy gesztusain, mimikáján, hangján keresztül önmaga és mások számára képes megteremteni a mélység azon illúzióját, amelynek a figura tettei megfelelnek.

Egyetlen változat sémájába sem erőszakolható bele vagy kényszeríthető ki a színészi alakítás. Mindkét út nyitva áll számára, s a két út kiegészíti egymást. Mindkettőn előfordulhat, hogy a képalkotás kisiklik. A túl széles gesztus, egy-egy megkésztett jel üresnek és gépiesnek hat, amennyiben nem illeszkedik a képbe. Még a legerősebb érzés sem adható át, ha a hanghordozás és a mozgás nem érinti az ábrázolás felszínét. Az előadónak is úgy kell fáradoznia a képkompozícióért, és hanghordozását, járását, gesztusait, pillantását annak rendelkezésére bocsátania, ahogyan a grafikusnak és a festőnek kell uralkodnia a kerülöutakon, amelyek a vonalak és a színek eszközeit, a behatárolt felület felosztását írják elő számukra, és amelyek arra készítetik őket, hogy rövidítsenek, s hogy összesűrítsék a lényegét. Ezekről függ a látott, a láthatóban elgondolt illúziójának megteremtése. Egy valódi indulat, egy őszinte érzés segítségével az előadó rálelhet a hiteles kifejezésre, de ez csak akkor értékes, ha az indulat valóban a rendelkezésére áll. A színész *csak* akkor létezik, ha *uralkodik* magán.

A fentiekhez hasonló megállapításokkal nem egy bizonyos előadói stílus pártját fogjuk, hanem rátapintunk a színészi szituáció eleveire. Mind az expresszív, az akcióban egészen feloldódó, kifejező, túlságosan harsány, mind a józan, a száraz, a tökéletes és a magától értetődően természetes stílus hozzátartozik a bemutatás azon formájához, amely mintegy átugorja, kiszorítja a kép felszínéről az előadót, aki az illúziót kelti. A bemutatáshoz a klasszikus deklamáció, a commedia dell'arte stílusa, de egy olyan színházművészet bizonyos személyes formái is hozzátartoznak, amely önmagával játszik, önmagára figyel (adott esetben improvizációba megy át) vagy éppen ellenkezőleg, a szerepről alkotott kép tárgyilagossága a marionettszerűségig fokozódik, mint azok a formák, amelyek ellenállnak az előadónak és a hozzátartozó bemutatásnak. A maga módján mindegyik igaz. Hitelesség, nagyság, hatás vagy szépség tekintetében egyik sem előbbre való a másiknál. Az ember mindegyikben egyszerre közvetlenül és közvetve, természetesen és mesterségesen nyilvánul meg. Ezért e formák egyszerre mondanak valamit a színésztől, annak művészetéről, és az emberi természetéről. A megtestesítés adományaként a színészi tevékenységben válik nyilvánvalóvá, hogy az emberi természet képes bemutatni önmagát, s a megtestesítéssel válik láthatóvá, hogy az emberi létezés bemutatható.

3. A képalkotás terve

Joggal különböztetjük meg a színészt mint szubjektumot az általa játszott figurától mint objektumtól, ha nem tévesztjük szem elől azt a tényt, hogy ennek az objektumnak egy olyan szubjektumnak kell lennie, amellyel a színész a játék alatt azonosul. A művészi előadó esetében a képalkotás sajátos tervezete előzi meg ezt az azonosulást, s a színész a szerepe alakításakor ehhez a vázlat-hoz igazodik. E terv azt követeli meg a színésztől – s játéka ezen alapul –, hogy válasszon ki egy személyt, akivé a szerepben kell válnia. Ahogyan az imént jelzett stílusformák tanúsítják, roppant változatosan végezheti el a kiválasztást. Hogyan lehetséges, hogy e művészi folyamat, amelynek ismerjük a szöveg visszaadása, a beszéd, a beszéd és a mozgás közötti megfelelő koordináció során – a képalkotás tervéről nem is szólva – felmerülő nehézségeit, olyan eredményhez vezethet, amely képes megteremteni az emberi mivolt illúzióját? S mindegy, hogy az illúzió természetességét, hitelességét, nagyságát, hatását vagy szépségét magasztaljuk. Másképpen feltéve a kérdést: ha nem lenne az emberben „valami” a színészből már természetből fogva, lábra tudná-e állítani a figurát, felismerhetné-e a neki játszott figurában egyik oldalát, önmaga egyik lehetőségét, egy embert egy eszme fényében? Ebben a tekintetben nem kell-e hogy már eleve az legyen, akivé teszi magát?

Ha a színész alakításának hatóköre addig terjed, ameddig csak lehetséges, nem fed-e fel minden bizonyonnyal konkrétan az emberi konfigurációt?

Itt a figura által életre kel egy ember, s nem arról van szó, hogy a pusztá alak csak emlékeztet az emberre. Az árnyjáték, a báb- és marionettszínház bája – a rajzfilmet se felejtjük el – abban áll, hogy a pusztá figurákat az ember pusztá helyettesítőiként mutogatja, mindazok reprezentánsaiként, ami csak él és mozog a földön. Reprezentálni a figura és az ábrázolt távolsága miatt nehezebb, de annyiban könnyebb, hogy az élethű ember szemlátomást elmarad – a reprezentáció különösen nagy távolságot hidal át, miközben játszik ezzel a távolsággal. Nem csoda, hogy a mi civilizációnk kijózanodott realistáinál a gyerekek és a „primitívek” könnyebben követik ezt a képzelőerőhöz intézett felszólítást. Ráadásul a bábok, a marionettek és a szakrális maszkjátékok rokonok: a maszkjátékok pontosan megállapított sorrendje a kívülről mozgatott figurák mechanizmusával rokon kifejezési forma. Amint az ember vagy az emberhez hasonló lények szerepébe bújít valóságos ember színpadra lép, a nézővel kapcsolatos helyzet annyiban változik, hogy könnyebben megteremthető az átváltás illúziója: a figura távolsága attól, amit ábrázol, csekélyebb lesz. A hozzáférés nehezebb, a színész mégis, amikor csak akar, visszaléphet a megtestesítéssel megmutatott alak felé. Az a nyilvánvaló tapasztalat, hogy a valóságos személyt valóságos előadó alakítja, a néző és az ábrázolt személy közé férközik, így a figurától való, látszólag lecsökkent, a filmsztár által megsemmisített, határesetet jelentő távolság újraképződik, de természetesen magába az emberbe helyeződik át, s úgy bukkan fel, mint az embernek önmagához való viszonya.

A színész saját maga és a néző számára önmagához való viszonyában testesíti meg a szerepben megformált személyt. E viszonyban azonban a színész és a néző csak újraképi az ember önmaga és a mások közötti, a mindennapokban is fennálló távolságát. Ez a távolság – miközben játékra csábít, és latens játékkarakterét végig megőrzi – alapozza meg a mindennapok komolyságát. Mert végül is mi más lenne a mindennapok komolysága, mint a társadalomban felvállalt szerepnek való elköteleződés? Természetesen ez utóbbi játék nem bemutatni akar, s csak a játszótársakat ismeri, azaz az embertársakat. A tradíció, amelybe beleszülettünk, leveszi rólunk azt a terhet, hogy a társadalomban betöltött szerepeinkhez magunknak kelljen elkészítenünk a képalkotás tervét. Ennek ellenére önmagunk és a világ virtuális nézőjeként úgy kell tekintenünk a világra, mint színpadképre. Így tesz a költő, a filozófus, a történész, a szociológus, és mindenki, aki úgy értelmezi az embert mint jelenséget.

A létezés megingathatatlan egysége, s hogy az ember felfogja az emberi életvezetés szerepében való létezését, megköveteli az embertől, hogy értelmes összefüggésbe illeszkedjen. Ez az összefüggés határozza meg a társadalomban és a társadalomért betöltött összes pozíciót, funkciót és „tekinélyt”. Vagyis a társadalmi munka mindenkori rendszere nem kevésbé határozza meg a szerepet, mint annak értéke és rangja. A szellemekkel és démonokkal való kapcsolat miatt más szereposztás uralkodik a középkori keresztény Európában, s megint más a mi modern társadalmunkban, amely mint ilyen már nem kötődik szorosan a valláshoz. Más volt a háttere és más hatalmak mozgatták a primitívek és a klasszikus antikvitás önmegértését, mint Izraelét a próféták korában. A középkor az üdvörténet, a tizenkilencedik század a haladás felől nézve alakította ki, míg a kommunizmus dogmatizálta az ember szemléletét. Abban, hogy miként és hogyan érti meg magát az ember, a társadalmi szereposztás legalább annyira jelentős, mint az, amihez az ember a megélhetés gondjában ért – ez jellemzi a minden történeti változás közepette folyamatosan fennálló emberi létmódot. Az ember létében a létet értelmezi. Létének értelme van, azaz valamit előad a játszótársának, s legyen az a legszerényebb, szerepet játszik. Eljátssza, hogy ő „valaki”, hogy ő „valami”.

Az ember hivatásából vagy tisztségéből eredően a *reprezentáció*⁴ különféle társadalmi körülményei között válik „előadóvá” egy tömeg előtt vagy a népgyűlésen: bizonyos állami rendezvényeken uralkodóvá, a háborúkban hadvezérré, lovaggá, a bírósági tárgyaláson védővé és ügyésszé, hivatalos okból követté, a szertartás celebrálásakor pappá. Reprezentálásra csak azokat jelölik ki, akik

⁴ Vö. ehhez *Grenzen der Gemeinschaft* (1924) c. írásomat e kiadás V. kötetében.

„egy bizonyos” szerepet játszanak, s akiknek a nyilvánosság köreiben kell forogniuk, illetve az előtt fellépniük. Hiszen annak tudata, hogy reprezentálnak, együtt jár a különböző csoportokkal, rendekkel, osztályokkal, hivatásokkal, és a mindig másképpen stilizált szertartási rendhez kapcsolódó kötelességek mindet átjárják. Az ember, legyen bármilyen szerény pozícióban is, tagként felelősséget érez a csoportért, s anélkül, hogy erre hivatalból utasítanák, a csoportért teszi, amit tesz. Messzemenően itt is a tradíció veszi le az egyén válláról a képalkotás megtervezésének a terhét, a bemutatás követi a rítus szigorú szabályait, amely még gyakran kötődik a vallásos előadásokhoz. Valakit *alakít*... ráadásul jól vagy rosszul is mutathat. A figura azonban már kész van, s annak, aki alakítja, csak életre kell keltenie.

A figurához hozzátartozik a ruha, az ékszer, a hatalom, a méltóság jelvényei, az összes művészi toldás és javítás, az összes jelző és biztosan nem utolsósorban a név. „A ruha filozófiája az ember filozófiája. Az egész antropológia a ruhafodrokban rejlik.”⁵ Ám ezzel az ember a világ részévé teszi magát? A ruházkodás aktusa azt jelenti, hogy elfordult önmagától, hogy úgy állítja be magát mint világot? A ruha nem a bemutatás eszközei közé tartozna – a bemutatáshoz, amelyben az embernek a képalkotás tervét követve kell megtestesítenie önmagát? Képes-e úgylis „valakiként” létezni, úgy létezni egy szerepben, hogy nélküli az efféle előadást, ábrázolást és alakítást? A *vallás fenomenológiája* c. művében van der Leeuw emlékeztet (van der Leeuw 2001, uo.), hogy aki valaha viselt papi ornátust, tudja, hogy „a ruha teszi a férfit, vagy inkább: kiveszi az emberből a férfit, hogy csak a *minister*, a szolga maradjon belőle”. A mezítelenség miatt fellépő szégyenérzet mutat rá a ruha járulékos funkciójára, amely elsőként teszi az embert emberré, s oszt rá szerepet. Aki elveszíti a ruháját, az elveszíti az arcát, a méltóságát s énjét is. Természetesen a látható öltözet irrelevánssá lesz, miután felfedeztük, hogy az egyéniség leválasztható a testről, ill. amikor az öltözetet eltávolítjuk a földi körülményektől, s a személy bensőbbé és szellemivé teszi önmagát. Méltósága egy másik dimenzió felé lép. Ebből érti meg az ember, hogy általa nyeri el tartását. Mint újjászületett, mint majdan feltámadott halad át az életen: Isten a nevéen fogja szólítani, s a nevéen szólította. Ám még a világtól elforduló ember, a szerzetes, a remete, a magánzó is szerepet játszik, amely éppen az a magatartás, amely kerüli a társadalmat és tagadja a ruhaviseletet. Ő sem csupasza, hanem olyan megtestesített egzisztencia, amely létezése mértékét, igényeit és a képalkotás tervét annak objektív értelméből nyeri el, akit megtestesít. Ő is alakít.

Az ember az eleven hagyományból veszi a mértéket, az igényt, a képalkotás tervét. A nevelés és a társadalom állandó ellenőrzésének a műve, hogy az ember csak elsajátította mindezt. Ha fellázad ellenük, és kialakul egy megújító szellemű társadalom, akkor majd új mértékről, igényről, képalkotási tervről lesz szó. Utóbbiak nem egy kész ember gondjai lesznek, nem egy kész ember veti fel és viszi végbe őket. A mezítelen létező csak félig ember. S e félig embernek másokban és másokkal kell megtestesülnie. A létező heideggeri formulája, amelyben a létezőnek a saját létében a saját létére megy ki a játék, olyan viszonyként szól az emberi struktúráról, amellyel az nem megegyezik – ahogyan azt a test és a gondolat, a lélek és a szellem, túlságosan idejét múlt fogalmaktól függő metafizikája régi ontológiai modelljének származékai sugallják –, hanem *rendelkezik*. Az ezekben az összefüggésekben elhárított jelentés csak akkor felelhet meg a lét terminusnak, ha a magában zajló játék kapcsán, amelynek saját maga a tétje, nem olyasvalamiről van szó, ami „a tudatban” történik.

Végeredményben a színészi akció felől úgy értjük meg az emberi életet, mint egy szerepnek a *képalkotás* többé-kevésbé rögzített *terve* szerinti megtestesítését. Amikor reprezentálunk, tudatosan tartanunk kell magunkat a tervhez. Nem mindenki fogja úgy érezni, hogy rendelkezik az ehhez szükséges eszközökkel; ezek a képességek nem mindig adóttak. Ám kétségtelen, hogy hozzátartoznak az emberi egzisztencia feltételeihez. Egyúttal rámutatnak az egzisztencia önmagától való távolságának mindazon megjelenésére – az utánpótlásra és az alakoskodásra –, amelyek a társadalmi rangtól és funkciótól messzemenőkéig függetlenek. Az alattomosággal és a bizalmatlansággal jog-

⁵ G. van der Leeuw: *Der Mensch und der Religion*. Basel, 1941. 23.

talanul, az álnoksággal és a hamissággal szükségszerűen hozzuk őket összefüggésbe. A *mauvaise foi* lehet az oka az alakoskodásnak, s a rosszhiszeműség gyakran uralja az ember viselkedését a diplomáciai érintkezés során. Az elváltoztatott hangon való beszédhez azonban rossz szándék nélkül is hozzátartozik a „másnak látszunk, mint amilyenek vagyunk” köre: ekkor egy másik ember tartását akarjuk felvenni, utánozni akarunk valakit. Az utánzás azonban, amely képesség nem mindenkinek áll ugyanazon a módon a rendelkezésére, rámutat a megnyilatkozás lehetőségeinek *képi feltételezettségére* [Bildbedingtheit], e lehetőségek az utánzót bensőleg formálják. Az utánzó megváltozott magatartásánál fogva válik egy másikká. Eltekintve a színészi akcióval rokon mimetikus-imitációs előadásoktól, amelyek felvidítanak, különösen azok az egy bizonyos életstílust utánzó hasonulások az érdekesek, amelyeket annak jegyében, hogy ezzel a példaképet követik, a hívek kívánnak meg. A vallásos, háborús, állami élet erre számos és meggyőző példát nyújt. Természetesen ettől kezdve nem alakoskodásról van szó. Ebben az esetben az ember egy példaképből merít irányt és formát. Az ő mintájára alkotja meg önmagát. Mások által válik önmagává. Gondolatai és érzései rendjének, hadtestének, állásának, hazájának, osztályának, istenének, példaképének és vezetőjének gondolatai és érzései, ugyanakkor emiatt még nem kevésbé hitelesek és nem kevésbé a sajátjai. A képmás játszva oldódik fel, arra törekszik, hogy azonosuljon, és eggyé váljon vele.

Az emberi magatartás minden ilyen megjelenését szem előtt kell tartanunk, hogy a színészi akcióban viszontlássuk az emberi létezés azon tipikus körülményeit, amelyekkel az előadó játszik. Játéka hozza tudomásunkra e körülményeket, s a színpadra vitt figura megformálásakor ezeket elemelve olyan jelentőségre tesz szert, mintha egy antropológiai kísérletet végezne. A színész előadóként és alkotó személyiségként felelős azért, hogy esztétikai nivót érjen el, hogy mint minden ábrázolás, megtestesítő aktusa megfeleljen bizonyos művészi kívánalmaknak. E kívánalmak szerint a szöveg, a beszéd, ill. a beszéd és a mozgás közötti koordináció nehézségeit nem szabad éreznünk; a színésznek a képkalkotás tervén, amelyet a figura összes megnyilvánulásában követ, minden esetben uralkodnia kell, e tervnek tudatosnak és kényszerítő erejűnek kell lennie, legyen a megnyilvánulás módja bármilyen, eredeti vagy tradicionális, meggyőző vagy erőltetett, hiteles vagy művi, túlzó vagy észrevétlen, túldíszített vagy egyszerű. Erre sincs szabály, így mint a művészetekben általában, nem biztos, hogy az az előnyös, ha igyekszik elkerülni minden lehetséges hibát. A színészre is áll Liebermann mondata: a grafika sem rögzít mindent, néhány dolgot szándékosan elhagy [Zeichnen ist Weglassen]. Végső soron az előadó képkalkotói képességére van bízva, hogy mit kell elhagynia ahhoz, hogy a gesztusok a pillanat kényszere folytán szabadnak, meggyőzőnek, megindítóknak hassanak.

Mindazonáltal a színész, akár jól, akár rosszul, minden esetben elvállalja azt a feladatot, hogy szerepének sajátos figurája legyen. Ebben a végletes lehetőségben – amelyet az élet csak kivételes esetekben és ünnepélyes alkalmakkor kínál, továbbá csak azokat juttatja hozzá, akik nagy szerepet játszanak, főleg a papot és az uralkodót – az, aki embert ábrázol, az emberi méltóság reprezentánsává válik. Az emberiség méltósága az előadó kezében van. Ám e méltóság nemcsak abban gyökeresik, hogy az ember Isten képmása, hanem éppen ennyire abban is, hogy távolságot tart a számára megadatott Istentől való távolságtól. Egyedül a méltóság rendelkezik a megtört erővel, a hatalom és tehetetlenség közé feszített törekény életformával. Szellemi megnyilatkozásaiból észlelhető, hogy az emberiség fölénnyel rendelkezik a puszta élet felett, ám ezért azzal fizet, hogy számos akadályba ütközik, s hogy alsóbbrendű, mint a puszta élet. Ezért múlja felül Kleist *A marionettszínházról* c. írásában a medve a vívót. Az ember azzal, hogy felfedezte és ezzel egyúttal meghaladta önmagát, a *présence à soi* eme végzetes formájával elnyerte a szabadságát, és elveszítette animalitása töretlen biztonságát. A természet és Isten között, aközött, ami nem egy önmaga és aközött, ami egészen önmaga, a saját magát megjelenítő ember áll. Nem rendelkezik sem a marionettbábuk korlátlan pontosságával, ill. az állatok ösztönbiztonságával, sem a tévedhetetlen megvalósítás teljes eredetiségével.

Az ember olyan megtört eredetiség, amely nem rendelkezik önmaga felett. Nem esik egybe mindazzal, ami: ezzel a testtel, ezzel a vérmérséklettel, ezzel a tehetséggel, ezzel a karakterrel, amennyiben ezeket – tőlük távol tartva magát – úgy ismeri fel mint a számára adott létet. Ezek az

adottságok az ölébe hullottak, és tudatában marad esetlegességüknek, akár uralja majd őket, akár nem. Azzal kell élnie, amije van – vagy anélkül, amije nincs.

Az embernek önmagát megjelenítő létében rejlik az a törés, a lehetséges önmagát önmagától való megkülönböztetés azon „szakasza”, amely a választás kényszerében és a tudás hatalmaként jelöli meg az ember létezésének különös módját, amelyet excentrikusnak nevezünk.⁶ A létezés e módja egyszerre erény és gyengeség. Exponálja az embert, s ezzel olyan különös veszélynek teszi ki, amellyel az ember a kultúra eligazításaiban és kompenzációiban különféle módon igyekszik megküzdeni. A színjáték az egyik ilyen mód, amelynek során átláthatóvá teszi önmaga számára ezt a szituációt, s természetesen csak képekben, ill. a képzelőerőre támaszkodva ábrázolja azt, valamint feloldódik benne. A szerepjátszás ad formát és értelmet annak, hogy önmagát megjelenítse. A reprezentáció juttatja el a színészt és az előadót az önmagával való véletlen egységtől az ábrázolttal való művészi egységig, és azt a játék révén óvja. A képalkotás terve, amelyben az előadóra hárul a szerep, hogy megtestesítse az embert, jelentőségteljesen hozza napvilágra az emberi létezés képi feltételezettségét. Ami az emberben Kunzcal szólva (Kunz, 1946., II. p. 309) „feloldhatatlan, minthogy mélységében rejlő lebegés”, nem más, mint a médium, amelyben az ember önmagával, valamint az emberek és a dolgok világával ábrázolva, akarva, gondolkodva és cselekedve összeforr, s amely a művészi megtestesítés kiindulópontját képezi. Mindehhez bőséges utalást találhatunk a produktív képzelőerő kanti tanánál, Palágyinak a virtuális mozdulatról kialakított fogalmánál, a szellem általam kidolgozott érzéktanában, Weiszsäckernek a Gestaltkreisről szóló tanában, Leibnizről, valamint Bachofen és Klages romantikájáról nem is szólva.

Körütekintően kell megítélnünk azt a megalapozó viszonyt, amely a képalkotó elevenség és a többi, az ember excentrikus pozicionalitása által egyazon eredetiségben lehetővé tett, ill. kikényszerített viselkedési mód között áll fenn. A heideggeri analízis hatása, amely a lét értelmét az időiségben kívánta megjelölni – s hogy ezt a célját elérje, egy, az emberi létezés struktúráján át vezető meghatározott utat követett –, ahhoz a meggyőződéshez vezetett, hogy a különböző utak egyes szakaszai között egyértelmű megalapozó összefüggés fedezhető fel, sőt, mi több, egy olyan szükségszerűség, amely a kérdéses struktúrában exemplifikálja a heideggeri nyelvvel megigézett hanyatlás, gond stb. fenoménjeit. A semmi és a megsemmisítés, a halálhoz viszonyuló lét [Sein zum Tode]**, valamint az időzés [Zeitigung]** mint a végesség egzisztenciáléi, amelyeket Heidegger példaként használt a létről szóló interpretációja során mint módszertani kapcsolódási pontokat, nem kerülték el az antropológia figyelmét.⁷ Mintha kierkegaardai fogalmak és egzisztenciálonológiai formulák nélkül nem lehetne a mélybe hatolni! Azonban az életről alkotott meghatározott kép befolyásolja azon pontok kiválasztását, amelyekkel e fogalmak a módszertanhoz kapcsolódnak. Amit módszeresen gondolunk el, többé nem ismerhető fel előzetességében. Az antropológiai analízis nem áll természetes szövetségben sem ontológiai, sem etikai kérdésekkel. Csak azon feltételek konfigurációjával van dolga, amelyek specifikusak az emberi viselkedés számára.

Bármely komponens alkossa is azon konfiguráció egységét, amelyben az emberi létezés megnyilvánul, egyik sem képes elsőbbségre igényt tartva felülkerekedni ezen az egységen. Az utolsó szó az erkölcsi-vallásos döntésé. A filozófiának azért kell feltennie mindent arra, hogy az emberre vetett pillantás felszabaduljon, hogy egy folyton-folyvást elavult történeti aspektus közepette felnőjön azon korlátlan képességéhez, amellyel értelmezi önmagát és a világban a világra való nyitottságát. Közvetlenül és paradigmátikusán vetjük egybe a színész próteuszi átváltozó művészetével, amely alakot öltve hozza játékba az emberi létezést.

Fordította: Besze Flóra

⁶ Először In: *Die Stufen des Organischen und der Mensch* (1928) Id. e kiadás IV. kötetét; továbbá a *Macht und menschliche Natur* (1931) Id. e kiadás V. kötetét; és a *Lachen und Weinen* (1941) VII. kötet: 202–387.

⁷ ** A jelzett fogalmak fordításánál a következő műre támaszkodtam: Martin Heidegger: *Lét és idő*. Ford. Vajda M., Angyalosi G., Bacsó B., Kardos A., Orosz I., Osiris, Budapest, 2001. (a ford.)

A Plessner által hivatkozott művek:

- Hans Kunz: *Die anthropologische Bedeutung der Phantasie*. Verlag für Recht und Gesellschaft, Basel, 1946.
- Gerardus van der Leeuw: *Der Mensch und der Religion*. Verlag Haus zum Falken, Basel, 1941.
- Gerardus van der Leeuw: *Phänomenologie der Religion*. J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, 1933. Magyarul: *A vallás fenomenológiája*. Ford. Bendl Júlia. Osiris, Budapest, 2001.
- Gerardus van der Leeuw: *Wegen en Grenzen*. HJ. Paris, Amsterdam, 1932.
- D. J. van Lennep: *Psychologie van projectieverschijnselen*. Nederlandsche Stichting voor Psychotechniek, Utrecht, 1948.
- Karl Löwith: *Das Individuum in der Rolle des Mitmenschen*. Drei Masken Verlag, München, 1928.
- Helmuth Plessner: *Grenzen der Gemeinschaft* (1924); *Macht und menschliche Natur* (1931) In: uó: *V. Gesammelte Schriften V. Macht und menschliche Natur*. a. M.: Suhrkamp, Frankfurt, 1981 (2003). 7–133. és 135–234.
- Helmuth Plessner: *Die Stufen des Organischen und der Mensch* (1928) In: uó: *Gesammelte Schriften IV. Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie*. a. M.: Suhrkamp, Frankfurt, 1981 (2003²).
- Helmuth Plessner: *Lachen und Weinen* (1941) In: uó: *Gesammelte Schriften VII: Ausdruck und menschliche Natur*. am Main: Suhrkamp, Frankfurt, 1982 (2003²). 201–388. Magyarul részlete: *Nevetés és sírás* (5. fejezet). Ford. Kelemen Pál. *Lk. K. T. (Legkisebb közös többszörös, a kolozsvári Láthatatlan Kollégium negyedéves elméleti folyóirata)* 3 (2002) 10–11. 23–33.
- Hermann Reich: *Der Mimus*. Weidmann, Berlin, 1903.
- Jean-Paul Sartre: *L'imaginaire: psychologie phénoménologique de l'imagination*. Gallimard, Paris, 1940.
- Jean-Paul Sartre: *L'être et le Néant*. Gallimard, Paris, 1943. Magyarul: *A lét és a semmi*. Ford. Seregi Tamás. L'Harmattan, Budapest, 2006.
- Jürg Zutt: *Die innere Haltung*. *Monatschrift für Psychiatrie und Neurologie*. Nr. 73. (1929) 358–383.

George Banu

ROBERT WILSON: AZ ÁRNYÉK-NÉLKÜLI SZÍNÉSZTŐL A SZÍNÉSZ ÁRNYÉKÁIG

Frédéric Maurinnek, az én „Wilson-tanítómesteremnek”¹

„Számomra sok minden szorosan az árnyékokhoz köthető. Az árnyékok elsősorban a halálra emlékeztetnek (nem az »árnyékok birodalmáról« szoktunk beszélni?) Aztán, az árnyékok és a fényképészet között közvetlen kapcsolat van. A »fotográfia« jelentése görögül: »fényvel írni«. Az árnyék tehát egy naiv fotográfia... Idesorolhatnám továbbá Platón barlanghasonlatát is, erről azonban csak később szereztem tudomást. De az árnyék egyaránt a tiszta ámítás, totális átverés.

Az árnyék egy *deus ex machina* megtesztetése, és ebből az aspektusából tekintve válik számomra érdekessé, mivel az árnyék maga a színház, a színház mint artefaktum. Ami a leginkább tetszik az árnyékokban, az az efemer jellegük. Eltűnhetnek egy szempillantás alatt: elegendő, hogy a reflektor vagy a gyertya kialudjon, ahhoz, hogy a színpadon hirtelen semmi ne maradjon.”²

Wilson színészei sokáig *árnyék-nélküli*³ színészek voltak. Az ókori profilábrázolásokra emlékeztettek, melyekkel az egyiptomi, babilóniai freskókon találkozhatunk, vagy, egy közelebbi példára, a kontúrok kultuszára, melynek Gauguin és a *Nabis* néven ismert francia posztimpreszionista csoport tagjai egyaránt művelői voltak – mindnyájukon a japán fametszetek hatása érzékelhető. 1888-ban Gauguin az árnyékokat kiiktató japán festészetre hivatkozva beismerte, hogy ő is szeretné megszüntetni őket, mert az árnyékok arra szolgálnak, hogy „valaminek az illúzióját keltsék”⁴. A híres történész kiemeli, ugyanebben a műben, hogy „... a XIX. század végén uralkodó japán művészeti hatás hamar meggyőzte a nyugatiakat arról, hogy az árnyékokról könnyen le lehet mondani a kompozíció dekoratív aspektusának érdekében.”⁵

¹ A fordítás a következő szöveg alapján készült: George Banu: Robert Wilson: De la actorul fără umbră la umbra actorului. *Yorick.ro*, színházi hetilap. 30. szám, (<http://yorick.ro/robert-wilson-de-la-actorul-fara-umbra-la-umbra-actorului/>, 2014. június 24.)

² Christian Boltanski: *Brève histoire de l'ombre* [Az árnyék rövid története]. In: Victor Ieronim Stoichiță, ed. Droz, Genève, 2000. 220.

³ A helyesírási szabály szerint: „árnyék nélküli”, különírandó, a szöveg logikájából azonban jobbnak tartottam kötőjellel írni (ford. megj.)

⁴ E. H. Gombrich: *Ombres portées* [Vetett árnyékok]. ed. Gallimard, Paris, 1995. 74.

⁵ Gombrich, i. m., 33.

Ugyanez a koncepció érvényesül Wilsonnál, a felszín iránti vonzódás, és bármely mélység elutasítása. *Árnyék-nélküli* színész – eredendően így definiálható Wilson színésze. Nézzük, mit ír erről Frédéric Maurin: „Az áttetsző levegő- és időmembrán előtt a sziluettek *contre-jourban* (ellenfényben) emelkednek ki. A testi stabilitás, konzisztencia illúziója szertefoszlik, a test formái ellaposodnak, körvonalaik agresszíven kiemelődnek, a test nem több már, mint egyszerű relief.”⁶

Ezzel a megállapítással ütközve, amely a „kétdimenziósság” általános eluralkodásáról tanúskodik, olykor mégis bekövetkezik a „vastagodás”, a „testi kiteljesedés”. Példaként említhetjük a stockholmi Dramatern Színház színészeit a *Strindberg álma* c. előadásból, Michel Piccolit a Marguerite Duras műve alapján készült *A halál betegsége* c. előadásban, a *Peer Gynt* norvég színészeit, vagy a Berliner Ensemble színészeit a *Háromgarasos operából*. Nem beszélve Wilsonról magáról, a *Hamlet*-ben vagy *Az utolsó tekercs* című előadásban: a kontúrok itt elveszítik megszokott tökéletességüket, és valamilyenféle metaforikusan értett árnyékot vetnek (innen az elnevezés is: *vetett árnyék*). „Az árnyék megjelenése egy lény vagy egy tárgy anyagiságáról tanúskodik, mert minden, ami árnyékot vet, az kétségtelenül valóságos”, írja Gombrich (i. m., 25. o.) Ezáltal jut a színész „anyagisághoz” és kiterjedéshez, amelyek azonban a legtöbb esetben homályban vannak tartva. Ugyanekkor pedig kivonja magát a koreografikus és plasztikus tökély alól, mely Wilson sajátja, sőt, éppen ennek ellenében lép fel. A rendező szigorú és autoriter kódjai felől nézve a színészek így „tökéletlenekké” válnak. De amint azt tudjuk, csupán a megmunkálatlan, nyers állapotban levő kő lehet „árnyékos”; a deformáció, tökéletlenség az árnyék igaz forrásai.

Ez az árnyék egy engedetlené vált, lázadó színésze, aki ellenszegül, de nem szántsándékkal, hanem szervesen. Olyan árnyék, nevezzük „mentálisnak”, mely semmiképp nem rendezői beavatkozásra, hanem önmaga révén jön létre... Saját árnyékát hordozva a színész, úgy tűnik, már nem teljességgel Wilsontól függ, saját valóságot nyer, fel nem függeszthetőt, elutasítva azt az anonimitást, ahová az a színpadi projekt taszítja, mely őt túlnyomó részt plasztikus elemként tünteti fel. Ezen a ponton előrebocsáthatunk egy radikális változásra vonatkozó hipotézist, a kívülség diszkrét elutasítását, mely Caspar David Friedrich szavait igazolja: „A festőnek nem csak azt kell lefestenie, amit maga előtt lát, hanem azt is, amit önmagában, belül lát. Ha nem lát semmit belül, hiába festi meg azt, amit maga előtt lát. Inkább maradjon vesztes.” Az ilyen színészek „árnyékának” köszönhetően mi nem csak azt „láthatjuk”, amit Wilson mutat nekünk, hanem azt is, ami benne elrejtőzik.

Itt az ideje, hogy megemlítsük azt a fontos elméleti különbséget, ami elválasztja a *megrajzolt árnyékot*, a pontosan körülhatároltat, a *vetett árnyéktól*. Az előbbi a színész megkettőződését váltja ki, a rendezői szándékot követő, gondosan beállított fények eredménye; egy *kidolgozott, kreált* árnyék, színpadi világítástechnika segítségével létrehozott, amelyhez Wilson gyakran folyamodik (példáserterű ebből a szempontból a híres *Árnyék nélküli nő* című előadása).

A mesterséges, *megrajzolt árnyéktól* eltérően a *vetett árnyék* annak az árnyéknak felel meg, mely természetesen megjelenik a földön, a falon vagy bárhol máshol, egy fényforrás jóvoltából, melynek nem szándéka az adott tárgyat szimmetrikusan megvilágítani, azaz megkettőzni azt. A *vetett árnyék* kontúrjai bizonytalanok, ő maga elmosódott, homályos, enigmatikus.

Végül nem feledkezhetünk meg a *part d'ombre*⁷ fogalmáról sem, ez titkos, a színész ellenőrzése alól kiszabadult zónát jelöl, az *árnyék-oldal*, mely az anyag ellenállásában, a konzisztenciájában, tömörségében gyökerezik. Olyan árnyék, mely akaratlanul is érvényre jut. Furcsamód nem amatőr színészek, énekesek azok, akik valamiféle alkalmatlanságot, öntudatlan elutasítást mutatnak a wilsoni programmal szemben, hanem a legelismertebb hivatásos színészek. „Tökéletlenségük” megbontja a program tisztaságát, csorbítja szigorú rendezettségét. Ez pedig igencsak megragadhatja az alapvetően „nem-wilsoniánusok” tetszését, mint amilyen magam is vagyok.

⁶ Frédéric Maurin: *Robert Wilson*. ed. Actes Sud, Arles, 2010. 80.

⁷ Magyarul *árnyék-oldal* – használhatnánk az árnyoldal kifejezést is, ennek azonban az itteni jelentéshez képest túl negatív a jelentéstartalma; a továbbiakban *árnyék-oldal* (ford. megj.)

Az *árnyék-oldal* megnyit egy bizonyos mélységet, szintén a mű értelmezésének, vagy egy másik síkon, az akkurátus dramaturgiai olvasatának köszönhetően, ahogyan az a *Pillangókisasszony* című előadásban történik, melyben Wilsonnak sikerült ténylegesen meglepnie minket.

Tapasztalhatjuk, hogy esetenként a wilsoni színpad elsötétül: így magyarázható az *árnyék-oldal* megjelenése, melyeket előtte száműzött, kitaszított, megtiltott. Ily módon férhetünk hozzá ahhoz, amiről Tanizaki az *Árnyék dicsérete* című könyvében így ír: „árnyékos tér... bizonytalan tisztaságú tér”⁸. Tanizaki dicsérően szól az árnyékról, az *árnyékos* részről, melyet a nyugati kultúra elutasít, az a kultúra, mely szerinte a fényt privilegizálja és a tiszta, precíz vonásokat kedveli. Pályafutása során Wilson szembehelyezkedett a fény-árnyék „poétikával”, véleménye szerint az árnyék jelenléte „poetizál”, ő azonban elutasítja a „poetizálást”... Gyűlöli az árnyék mélységét, melyet vizuálisan a lélektani mélységgel azonosít! Wilson testeket akar „kiállítani”, nem pedig viselkedéseket „elemezni”. Az árnyék, mely néha-néha feltűnik nála, az egyébként hiányzó szabadságot kínálja, és a néző, ideiglenes társszerzőhöz hasonlóan, közbelép, hogy saját maga újraalkossa, önmaga tudatában, a teljes gépezetet. Az ilyenformán mozgósított nézőben ekkor valódi személyes képzelet aktivizálódik. Egyszeri és egyedi képzelet, melyet az alkotás azáltal stimulál, amit éppen „elnyomni” próbál, a rendező pedig azzal váltja ezt ki, aminek a leplezésén fáradozik. *Mindig van valami, ami hiányzik*. Éppen ez az, ami a nézőt elragadja, az a hiány, melyet pótolnia kell, a hézag, melyet ki kell töltenie, ez a „látható”, ami elrejtőzik – röviden, ez a nem létező „valami”, ami igénybe veszi, szükségessé teszi őt. Egy ilyen előadásnak „beszippantó” hatása van, a nézőt beszippantja a képbe, mely megszűnik egyszerű felületként működni. El kell mondani, hogy ez a hatás az eddigiekben Wilsonnál ismeretlen volt.

Lehetséges, hogy az *árnyék-oldal* terjeszkedése annak jele, hogy Wilson elfogadja az éjszakához való fokozatos közeledést? Lehetséges, hogy Wilson szabadjára engedi a lényében eddig elrejtett sötétséget? Vajon a felületek bizonyossága már nem annyira szilárd és kategorikus, a kontúrok eltompulnak, hogy utat nyissanak annak a „mélységnek”, melyet eddig távol szándékoztak tartani? Wilson színháza megbékélt az árnyékkal. Úgy tűnik, a rendező elfogadta egy német romantikus szerző meggyőződését: „A világ mélységes, sokkal mélyebb, mint amilyenek napvilágnál látszik.”

„Borítsuk árnyékba azt, ami túlságosan látható”, írja Tanizaki.⁹ A japán regényíró buzdítása viselkedésében Wilson újabb rendezéseiben, például a *Háromgarasos operában*. Ebben az éles pontosság helyét kevésbé szigorú átmenetek veszik át, mert anélkül, hogy tényleges „hangulatokról” lenne szó, mégis „atmoszférákról” beszélhetünk, melyeket nem választanak el egymástól annyira meredek törések, hogy könnyűszerrel érzékelhetővé válhatnak. Az átmenetek, legyenek bármennyire fátyolosak is, néhol ellentmondanak, sőt, megtagadják a korábbi ragyogó síkok precizitását, mintegy fémjelvezve egyféle homályosság eljövetelét, mely irányába Wilson egyre inkább kimozdulni látszik. A sötétséggel való törődés elengedhetetlenné válik, lehetővé teszi az anyag fellazítását és a kontúrok eltompítását – olyan elemek ezek, melyek lehetővé teszik a rejtélybe burkolást.

Megbékélni az árnyékkal Tanizaki számára annyit jelent: „nem azon aggódunk szüntelenül, hogy egy annál jobb helyzetet keressünk, mint amiben a jelen pillanatban vagyunk”.¹⁰ Valóban, elfogadásról van szó, de ugyanakkor feloldódásról is, ez pedig utat nyit számunkra ahhoz az *árnyék-oldalhoz*, mely felébred bennünk. Miként megy végbe az „ébredés”? A színésznek köszönhetően. (Ha tovább mélyítenénk az elmélkedést, beemelhetnénk a Leonardo *sfumatója* és Caravaggio *tenebrosója* közötti eltéréseket. Wilsonnál a fény és árnyék használatának dramatikus szerepe váltakozó módon jelenik meg az utóbbi időben, anélkül, hogy a rendező egyértelműen egyik vagy másik technikát választaná).

Az *árnyék-oldal* az elmúltat idézi, egy időbeli romlást, melankóliát, hiányt. Megnyugvást hoz, higadtságot annak, aki megértette, hogy ha szuverén hatalmának árán is, de el kell vetnie a kinyilatko-

⁸ Tanizaki Junikiro: *Eloge de l'ombre*. ed. P. O. F., Paris, 1977. 43.

⁹ i. m., 103.

¹⁰ i. m., 80.

zásra tett kísérleteket. Az árnyék periodikus megjelenésével, úgy tűnik, Wilson fokozatosan lemond a régi autoritásáról, az állandó, vállalt jelenlétről, és egyre inkább afelé kezdi fordítani figyelmét, ami elrejtőzik, ami nem válik kifürkészhetővé a reflektorok fényében: „Ki túrné sokáig a napot, ha nem hűsölhetne egy árnyék hajlékában?”, tette fel a kérdést egy Strindberghez közeli svéd költő.

„Minden, ami ragyog, lát”, mondta Bachelard.¹¹ Wilson korábbi, szigorúan és tűrhetetlenül ellenőrzött színpada mára szinte észlelhetetlen módon megváltozott, kegyesebb lett. Ha kezdetben brechti volt, abban az értelemben, hogy harcba szállt az árnyékkal, akkor most egyre inkább wagneri, vagy már-már grüberi. Mivel a színpad sötétségbe süllyed, a színészek nincsenek többé kiszolgáltatva a „vonalak” tisztaságának és szigorának, melyeket az a festőzseni rajzol köréjük, aki volt kezdetben Wilson, akit most a *tenebrosók*hoz közeli mélységek kezdik érdekelni, azok, melyeknél a szín mindig fontosabb volt a körvonalaknál. Az árnyék szentesíti a vonal vereségét... Az árnyék megjelenése olykor előre nem látható hatással van a wilsoni játéktérre.

Gombrich, De Chirico festményeire utalva a következőket mondja: „az árnyékok egyszerre mutatnak utat és zavarják össze a nézőt”.¹² Ez érvényes Wilsonra is, úgy tűnik, mostantól nem meglepni szeretne, inkább megragadni, beszippantani a nézőt, rejtélyt teremteni, a Maeterlinck által annyira kedvelt rejtélyt, az éjszaka rejtélyét, „mely nem áll meg az ajtók küszöbénél”, ahogyan a *Pelléas és Mélisande* szerzője fogalmazott. A világ éjszakáját, mely uralma alá kerít bennünket.

Különbséget kell tennünk az „árnyék” mint mélység (egy további „vastagítás” eredménye) és a „rendezetlenség” (amihez Wilsonnak nincs köze) mint az esztétikai program rendellenessége, a vonal eltorzítása és az anyag színpadra halmozása. A mai Wilson-előadásokban az anyag továbbra is ellenőrzés alatt marad; a színpadi világítás és a színészek egy új dimenzióba kerülnek, ahonnan felfedi magát számunkra az *árnyék-oldal*, nem igazán láthatóan, mégis érzékelhetően, egy olyan közönség számára, akiket arra hív, hogy inkább vessék bele magukat a sötétségbe, mint hogy a formák precíz táncát kövessék figyelemmel. A távolság csökkentése, egy jól felügyelt érzelmi *crescendo* javára. De egy lehetséges veszély javára is, mely a wilsoni színpadra leselkedik.

Grübernél hamar megszokottá vált az árnyék használata, a „színpadi világítás kimerülésének” tüneteiként. Wilsonnál csak lassan hódított teret, áldozatot követelt, a korábbi energiákról való lemondást, óvatos *sötétben tapogatózást*. Wilson megtért a sötétséghez! „Hosszú út vezet a feketéhez... a kék, amely a feketéhez közelít, szomorúsággal van átítatva, mely túlmutat az emberin, amikor a tiszta feketéhez érünk, ez egy kiegyezett máglyára hasonlít, melyből már csak a szén maradt”, írta Kandinszkij, egy *avant la lettre wilsoniánus*.

A *vetett árnyék* bizarr hatással jár, amennyiben megőrzi bizonytalan jellegét a világ megkettőződéséeként, mely inkább „álomszerű”, mint „olvasható”. Éppen ebben gyökerezik az árnyékok újszerűsége Wilson előadásaiban: ha nem is előre megfontolt a használatuk, a rendező fokozatosan lemond a száműzésükről, tiltásukról. Nem csupán az történik, hogy furcsa levegő lengi be a színpadot, hanem sebezhetővé is teszi azt. Arra a sebezhetőségre gondolunk, mely minden vitális közeg sajátja, melyben az emberi lény szigorú korlátok között, de lefegyverezve is érezheti magát, bármikor közbejöhet valami, védelme nem biztosított többé. A biztos támpontok meginognak, a határvonalak felszabadulnak, esetlegessé válnak. Néha maguk a színészek a kiindulópontjai ennek a homály és árnyék felé való „sodródásnak”, egy olyan színházban, mely köztudottan a fény és a vágás pontosságát részesíti előnyben. A növekvő, egyre intenzívebbé váló sötétségben felismerhetünk egy melankóliakezdeményt, vagy egy Mefisztó-reinkarnációt. A világításba vetett korábbi hit fogyatkozni látszik, ahelyett, hogy diadalmasan beborítaná a színpadot, a fény a sötétedésnek biztosít struktúrát.

Az *árnyék-oldal* – az ellenőrzés visszaszorítása és a feloldódás kezdete. Hozzáférés a világ „idegenségéhez” a „sötétség hatásai” által. Wilson ezáltal csatlakozik Dalíhoz és Magritte-hoz. „Egy napfényben fürdő tájat akarok festeni, éjsötét égbolttal (csillagok és holdsarló), mondta Magritte. (...)

¹¹ *La flamme d'une chandelle*. J. Corti, Paris, 1986. 102.

¹² i. m., 36. o.

El tudom képzelni a napfényes tájat sötét égbolt alatt. De látni azt, és újra megmutatni a vásznamon, csak akkor lennék képes, ha Isten lehetnék. Amíg ez meg nem történik, lemondok a tervről.” Nos, mára már csak Wilson képes elfogadni egy ilyen kihívást. És micsoda sikerrel!

Az árnyék sem, de még a tökéletes sötétség jelenléte sem hoz nyugalmat, lankadtságot vagy aluszékonytságot. Wilson megerősíti Maurice Blanchot szavait: „Az éjszaka, az éjszaka esszenciája az, ami nem hagy minket aludni.” – írta Blanchot, nem az alvást, hanem az álmatlanságot téve azzá a különleges állapottá, mely feltárja az éjszaka erejét és rabul ejti a hálójába jutott *lényt*.

Az ilyen éjszakák ismeretlenségbe burkolóznak, de a megismerésük irányába tett kísérletek egy pillanatra sem szűnhetnek meg. Éjszakák, melyekből Wilson, bár diszkrétan van jelen, kiszűr mindent, ami érzéki csalódást okozhatna. Álmatlan éjszakák, melyek részben a színésznek köszönhetőek, aki nem fogadja el többé, hogy árnyéka nélkül legyen jelen, és arra vetemedett, hogy megőrizze azt. Ennek mentén, az ő nyomdokait követve, Wilson egész színháza felfedezte az árnyék csábító erejét, és elkezdte egyre gyakrabban felfedni saját *árnyék-oldalát*.

Fordította: Gál Boglárka

SZÉTBESZÉD A TESTRŐL

Re: test/gondolat, szó/mozdulat, értelem-izom, drámát-megtestesítés, színészi-test-hazugság, légzés, testtechnikák

Berekméri Katus

A szituáció-cél megértése teszi a színész testét intelligenssé, így képes adott pillanatban már gondolkodás nélkül mozdulni, érezni. Ilyenkor a test gyorsabb a gondolatnál, a szituáció-cél újabb kontextusát fáziskülönbséggel a test recepciójából, reakciójából érti meg a gondolkodás.

*Woyzeck. Kolozsvári Állami Magyar Színház.
Fotó: Florin Biolan*



Bogdán Zsolt András

Minden hang, minden mozdulat csendből és mozdulatlanságból születik, és oda is hull vissza. Ez a törekenység, megismételhetetlenség képezi a drámaiságát és egyben a szépségét is. Ahol a csend, a fokozott figyelem folytán a nézőben megvastagszik, besűrűsödik, ott a színészben épp ellenkezőleg, kifeszlik és hangot mozdul vagy mozdulatot szól. Mikor mit. Majdnem egyszerre történik minden, egymásra futva, összetorlódva, mégis a legnagyobb rend értelmében.

A test, a tudatlanok tudásával, már azelőtt tud mindent a mozdulatról, mielőtt az érzés mentén bennünk fölfakadna, kibomlana. És fordítva, a mozdulat már azelőtt ismeri testünket, mielőtt az izmok fővényében partot érne. Tulajdonképpen a mozdulat, a gesztus kérezkedik be a testbe.

A nyelv önmagát írja, ha hagyod, ha kelőlőképpen performens antennád (tested) van, ami befogja a jeleket, ha egőd meghúzódik a várakozás és a csend mögött. A test az, ami a bonyolult társadalmi kapcsolatok és pszicho-

szomatikus rendszerek mentén, ezek egymásra hatásából, a létezésből egyharmad résznyire kiáll. Csak összefüggéseiben érdemes vizsgálni.

De talán mindennél fontosabb, hogy minden mozdulatot és minden hangot a légzés aktusa előzi meg. Ez képezi minden önkifejezés, átlényegülés, metamorfózis alapját; a szervezet kettős számrendszere ez, mely minden emóciót mozgássá és hanggá, minden hangot és mozgást emócióvá alakít át.

Csíky András, valami pazar eleganciával, sokkal tömörebben fogalmazta meg mindezt, egy próba folyamán: „Fiúka, gesztus nincs, csak amikor van!!!”

B. Fülöp Erzsébet

Egyik kolozsvári színészmesterség-vizsgámra meghívtam Bogdán Zsoltot, és amikor később beszélgettünk a látottakról, rákérdeztem az egyik hallgató teljesítményére, aki testi expresszivitásban sokat fejlődött. Zsolt kategorikusan válaszolt: „Lehet, hogy merészebben dolgozik, de egész vizsga alatt nem történt vele semmi. Figyelted a mellkasát?! Végig ugyanúgy lélegzett!”

Természetesen egy performert, aki a színészi test alapos ismerője, aki a test több típusú diszkrusát valósította meg színpadon, nem lehet átverni. A nézői attitűdre jellemző „valóság-effektus” fogalmat Roland Barthes 1968-ban vezette be, azóta a modern idegtudomány a 90-es években felfedezte a *tükörneuronokat*. Az adott előadás, színészi játék hiteléért az adott nézők tükörneuronjai a felelősek. Mivel ezek az idegsejtek által képesek vagyunk mások mozdulatait, arckifejezéseit, érzelmi állapotát visszatükrözni, egy jó előadás vagy színészi játék hatása a néző pszichofizikai szintjén is megtapasztható. Hazudhat-e a test a színpadon? Rá kell bízunk magunkat a nézői testérezetre.

Köllő Csongor

Az első a mozdulat, de ez belső mozgásra értendő. Impulzus. Milyen belső mozgást rendel hozzá a szóhoz, a mozdulathoz? Lényegtelen tehát, hogy mivel kezdünk: szóval vagy mozdulattal. Lényegbevágó viszont, hogy a folyamatban létrejöjjön a történet *szervesítése*. Önmagában a „szép”

Yvonne, burgundi hercegnő. Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy. Fotó: Barabás Zsolt



szó semmit nem ér, mint ahogy önmagában a „szép” mozdulat, mozgás sem. De ha a folyamatban a színész az egyikről átszáll a másikra, és közben bevonja a lehető legtöbb szerveződési szintjét (az értelmét, a testét és annak részeit, a reflexeit, asszociációit és megannyi más elemet), akkor valóban elér(het) a kifejezéshez. Minden más csak ideológia, elmélet, eszme-futtatás. Shakespeare-nél például sok szerelem a májban van (Orsino herceg). Ha ezt a színész nem értelmezi konkrétan, akkor csak egy gondolatot fogalmaz meg, „szép” beszéddel. Ilyen módon Martha Grahamnak és Wilsonnak igazuk van: a test tényleg nem hazudik. Az elmélkedő elme viszont megpróbálhat a testen keresztül hazudni. Csak nem számol azzal, hogy kívülről minden látszik.

Szabó K. István

Az meglehet, hogy a test nem hazudik, de attól még megtörténhet, hogy nem mond IGAZAT. A színészi anatómia rendszere rendkívül összetett, és képzés által alkalmas az átverésre. „A különbség a színész-prostituált és a színész-szent között gyakorlatilag megfelel annak, ami a prostituált mesterséget megkülönbözteti a tényleges szeretetből fakadó odaadástól – az önfeláldozástól” – állítja Grotowski, és én azt gondolom, hogy csak ez utóbbi, induktív módszer alkalmas az igazság tolmácsolására.

A mozdulatban ott gyökerezik a szó, ha kell, kivirágzik, ha nem, fordul egyet. A test valójában az aktus komplexuma. Építhető, formálható, finomítható, képesség és igény szerint. A testi gondolkodás: jelek organikus egymásra épülése. A színpadi játék/jelenlét pedig ezek hatékony közvetítésének mechanikája.

Testtechnikákat a színész önmagára figyelve alakít, felfedezve saját testi funkcióinak összefüggéseit, rezonátorait, melyek által megértheti egyediségét. Önmagává szelődülve, az „idegen” szövegek, szavak is igazodnak a módszerhez, és a színész képes azokat megszűrni gondolatvilágán keresztül.

Pálffy Tibor Hobó

Első a rend, aztán a csend! Fegyelem! Fegyelem! Ez a Hobo- (Földes László) idézet jutott eszembe, amikor a szomszéd macskája hirtelen mozdulatlaná vált. Természetellenesen, de természetszerűen – egyik hátsó lába hosszan kinyújtva hátrafele, egyik első lábbal a levegőben. Mozdulatlansága eltartott úgy fél percre, majd, amilyen váratlanul megállt, ugyanolyan váratlanul elindult. Anélkül azonban, hogy a madár látható lett volna, ahogy Wilson híres példájában mondja. És ismételtelen megállt, indult. Mindig váratlanul, meglepetésszerűen. Egyvalami viszont állandósággal bírt, aminek ez az egész koreográfia alá volt rendelve: a FIGYELEM.

Aztán mintha valami olyan történt még, hogy jött egy kisgyerek, s meg akarta fogni a macska farkát...

Tompa Gábor

Van-e nem testi színház? Szó nélküli irodalom? A színház: test a térben. Az a test a színházban, ami a betű a papíron. Az első, empirikus úton érzékelhető meghatározott réteg a színpadon a tárgyi világ. Ahogy a szó, a test is hazudhat. A jó színész testéről olvasni lehet, hogy mit gondol. És a szem is a test része. A színész: a költői test (Lecoq). A valóságot előbb a testünkkel érzékeljük. Van-e testen kívüli színház? Egy „plátói” színház? Belsőszínház? Belsőszínház? A jó színházi pillanat borzongató gyönyör. Gyorsan virágzik, akár a *Cseresznyés kert*. A „libabőr” a test metafizikája.

Ramunė Balevičiūtė

TÚL A TEST ÉS A LÉLEK DIMENZIÓIN: A TESTTUDATOS SZÍNÉSZET FELÉ

Miért pont a színészi játék?

Két fő szempontot különböztethetünk meg a színészi játék elemzésekor: a belülről tekintő gyakorlati vagy tapasztalati megközelítést, illetve a kívülről jövő elméleti megközelítést.¹ Míg a színészek színészi játékkal kapcsolatos problémái magától értetődőek, addig a színházi elméletírók nem túl gyakran választják a színészi játékot kutatásuk témájául. Amikor mégis erre esik a választás, a megközelítés főként filozófiai, kulturális, történeti, társadalmi és/vagy politikai szempontokat vesz figyelembe. A színházi szakírók a színészi játékot általában az előadás egyik jellemzőjeként, illetve valamely előadástípus jellegzetességeként értelmezik. Valójában a színészi játék mint jelenség kutatása sokkal többről szól, mint bizonyos technikák elemzéséről. Igencsak hozzájárul a színház és valamilyen szinten a kultúra és társadalom megértéséhez, hiszen elsősorban a színész testébe ivódott az a bizonyos kultúra. Ugyanakkor a színészi játék egy olyan terület, amely közel, a színház elemei közül talán a legközelebb áll az életünkhöz, hozzánk, emberekhez.

2013-ban a Litván Zene- és Színművészeti Akadémia nagyszabású projektet kezdeményezett *Gondolkodó test: színészi játék rendszerek elemzése és kortárs színművész munkafolyamatába való integrálása* címmel. Azzal a céllal vágtunk neki, hogy megértsük, milyen irányba induljon az iskolánk, és melyik színésznevelési modell lenne a legmegfelelőbb. Egyszóval: milyen színészre van szükség? Vagyis a projekt során megpróbáltuk összekötni a két perspektívát: az elméletet és a gyakorlatot.

Miért a test? Miért a „gondolkodó test”? Filozófiai feltevések

*A színháztörténet cambridge-i enciklopédiája*² színészi játék történetének szentelt fejezetében írja Josette Féral: „A művész-színház korában a múlt olyan formai hasonlatosságok mentén jelenik meg, amely nem szövegekben, hanem elbeszél és színpadi tradíciókban ölt testet – innen a test történetének fontossága” (Féral, 2013: 189). Ugyanakkor Féral, miközben olyan nagyszerű francia színészekkel példálózik, mint Adrienne Lecouvreur és Lekain, nem említi, hogy a testre igen spe-

¹ A magyar fordítás az alábbi kiadás alapján készült: Ramunė Balevičiūtė: Beyond the Physical and the Psychological: Towards Embodied Acting (12–22. o.). In uó (szerk.): *Acting Reconsidered: New Approaches to Actor's Work*. 2014. (A ford.)

² *The Cambridge Companion to Theatre History*, 2013. (lásd: könyvészet – szerk. megj.)

cifikusan tekintettek. A testnek a nyilvános és színházi térben is *konstruálnak* kellett lenni. Erika Fischer-Lichte vezeti be a „társadalmi test” fogalmát, amely az udvari ember azon erőfeszítésének eredménye, hogy „elrejtse a természet szeszélyének kitett fizikai testet” (Fischer-Lichte, 2004: 103). Ugyanez vonatkozott a színészekre is, akiknek bizonyos standardoknak kellett megfelelni, amelyben különlegesen fontos szerepet kapott a külső megjelenés és a sajátos fizikai vonások. A „természetes” test kívül maradt a figyelem tárgyán, sőt a színész testére úgy tekintettek, mint egy instrumentumra, amelynek képesnek kell lennie arra, hogy hibátlanul közvetítse a szereplő érzelmeit.

A huszadik század elején, a nagy társadalmi és színházi változásokkal együtt a testhez való hozzáállás is változni kezd. Az egészséges, sportos és természetes test társadalmi megítélése nő. Féral szerint abban az időben a kutatások középpontjában, többek között, a mechanika állt: „Úgy tekintünk tehát az emberi testre, mint egy gépre, amely erőforrásokat éget ahhoz, hogy hőt, energiát és hulladékot állítson elő. [...] A testről azt gondoljuk, hogy testmozgással változásra készíthető. Az egyén lehetőségei megnövekedtek” (Féral, 2013: 192-193). Mindazonáltal úgy hitték, hogy ebben a folyamatban a test alárendelődik az értelemnek. Ezt kitűnően példázza Vsevolod Mejerhold munkája a színhésszel. Mint tudjuk, Mejerhold, aki kitaróan állította, hogy „a testedzés létfontosságú” (Mejerhold, 2008: 17), a próbák során gyakran hivatkozott Constant-Benoit Coquelin elméletére, akinek állítása szerint „a komédiás létezése kettős. Egyik része az előadó, a zenész; a másik a hangszer, amin játszani kell” (Leach, 2004: 81).³

Így kezdenek tehát különbséget tenni a „fizikai” színészi játék és a „lélektani” színészi játék között. Ennek meghatározója pedig az a létfontosságú, nyugati kultúrára jellemző meggyőződés, hogy a test és az elme különálló. Rick Kemp idézi Mark Johnson filozófust: „Test és elme kettőssége olyannyira beágyazódott filozófiai és vallási hagyományainkba, a közös fogalmi rendszerbe, a nyelvbe, hogy úgy tűnik, az emberi természet megkerülhetetlen jellemzője” (Kemp, 2012: 15). A tizenhetedik századdal kezdődően (bár ennek a dualitásnak a gyökerei Platónig húzódnak vissza) a testet fizikai tárgyként, instrumentumként vagy gépként azonosítjuk be, amely alárendelődik a mindentudó elmének. Úgy hittük, az elme, amelyről azt gondoltuk, hogy képeket és érzelmeket tárol, teljes mértékben ellenőrzése alatt tartja a fizikai kifejezésformákat (az elme gondolkodik, a test cselekszik). Más szóval az elme egyfajta vezérlőpult, amely feldolgozza az adatokat. Ez azt is jelentette, hogy előbb van a gondolat és utána a cselekvés, vagyis maga a gondolkodás íródik át mozgássá.

A színészi játék tanulmányozásában a váltást a huszadik század utolsó évtizedeiben az úgynevezett *kognitív fordulat* vagy *testi fordulat* hozta meg. Ezek a fogalmak a fenomenológiából érkeznek, és kiegészülnek az idegtudományok, a pszichológia és a nyelvészet kapcsolódó felfedezéseivel. Maurice Merleau-Ponty elmélete lényegében változtatta meg a test kifejezésformáit és a tapasztalás felépítéséhez való megközelítést. Merleau-Ponty elutasította a test és elme dualitását, és különleges hangsúlyt fektetett az élő testre (*Leib*) amely részt vesz a tapasztalás megalkotásában: a világ a test által válik létezővé és tapasztalássá. Másképpen szólva: a világhoz való viszonyunk korporeális.

James Gibson amerikai pszichológus többekkel együtt cáfolta, hogy az elme egy külön szerv lenne, amely feldolgozza a testi érzékelés által továbbított adatokat. Azt állította: „Az érzékelés nem az elme teljesítménye a test által, hanem az egységes, közegében található szervezeté, és ez egyenértékű a szervezet a világban végzett saját felderítő mozgásával. Ha az elme egyáltalán létezik, nem a fejben keresendő, és nem is a külvilágban. Ellenkezőleg, benne rejlik az érzékszervi pályák azon hálózatában, amelyeket az észlelő a saját környezetéből merítettek alapján érzékel” (idézi Zarilli et al. 2013: 25-26). Később, az idegrendszeri tudományok kutatásai bebizonyították, hogy az elme nem passzív befogadója az érzékelésből származó adatoknak, hanem valamifajta kinesztetikus tér- és helyszíntudatossággal operál, amelyből aztán egyfajta cselekvési terv alakul ki a környezettel való

³ Mejerhold előre látta azt is, hogy az általa kifejlesztett és biomechanikának elnevezett gyakorlatok, amelyek a test fizikai képességeire épülnek, ugyanakkor a reflexek érzékenységét is fejlesztik, ami „megfertőzi” a közönységet. Ez az elmélet a test modern fogalmát vezeti be.

kölcsönhatásra. Több filozófus, aki a gondolkodás és az érzékelés viszonyát kutatta, arra a következtetésre jutott, hogy az érzékelés is egyfajta cselekvés. Alva Noë például a következőt állítja: „Az érzékelés nem valami, ami velünk történik, vagy bennünk. Valami, amit mi cselekszünk. [...] A világ mozgás és interakció által teszi magát az érzékelő számára elérhetővé. [...] Mi működtetjük az érzékelt tapasztalást; mozgásba hozzuk azt” (Ibid., 26).

Ezért van az, hogy a gondolkodó test fogalma lehetségessé válik.⁴

A színészet és a kognitív idegtudományok

Manapság a színháztudományban hatalmas érdeklődési hullám tapasztalható a kognitív tudományok iránt. Úgy tűnik, hogy a huszadik századi elméletekkel ellentétben „az idegtudományok esetén nincs tekintély, nincs szó alapszövegekről, amelyek a mindenki által elfogadott igazság felé vezetnek.” (Lutterbie, 2011: o. n.) Először is a kognitív tudományok, amelyek magukba foglalják a tudományos kutatásokat a pszichológia, nyelvészet és idegtudományok területén, ugyanakkor bevonják a filozófia, antropológia és humán tudományok eredményeit is; egyfajta keretbe helyezve segítik a megértést, és kihívások elé állítják a kortárs színházzal és performansszal kapcsolatos különböző elméleteket és gyakorlatot. Bruce McConachie szerint: „A kognitív tudományok empirikusan alátámasztott eredményei közvetlenül kapcsolódnak a színház és performanszelméletek állandó kérdéseihez, mint például a teatralitás, nézői befogadás, értelemképződés, identitásalkotás, kulturális felépítettség vagy történelmi változások folyamatának elemzése.” (McConachie, 2006: o. n.)

A kognitív tudományok alkalmazása a színészet és a színészképzés területén különösen gyümölcsözőnek ígérkezik, hiszen jelentősen hozzájárul annak megértéséhez, hogy mi történik, amikor a színész játszik, illetve ahhoz, hogyan legyen „jobb”, hatékonyabb a színészi játék. Tulajdonképpen a kognitív idegtudományok mai állása igazolni látszik a huszadik század színházelméleteinek és gyakorlatainak néhány állítását. Hozzájárultak például Sztanyiszlavszkij színésről szóló elméletének átgondolásához és újraértelmezéséhez (főként Phillip B. Zarrilli és Rhonda Blair kutatásai nyomán). Az agy szerkezetével és a neurokémiai folyamatokkal kapcsolatos új információk újragondolásra késztetnek olyan fogalmakat, mint: személyiség, én, értelem és érzés, és azt, hogy ezek hogyan nyilvánulnak meg a tudatban és a viselkedésben egyaránt. A kognitív idegtudományok kutatási eredményei kimutatták, hogy az emberi agy tevékenysége már a neuronok szintjén is folyamatosan felülvizsgálja önmagát, illetve igazodik az emberi élet minden pillanatára jellemző képvilág, érzetek, érzések és intellektuális impulzusok állandó áramlásához. A tudományosan megalapozott színészi játékkal kapcsolatos elméletek kiindulópontja, hogy a színészi játék, akárcsak az egyéb napi tevékenységeink, egy megtestesült, dinamikus rendszercselekvése. John Lutterbie, *A színészmesterség általános elmélete*⁵ címmel írt neves tanulmány szerzője írja: „Mindenki – akár színész, akár nem, illetve képességeitől függetlenül – többé-kevésbé ugyanazon kognitív mechanizmusokat használva lép kapcsolatba a környezetével, s ezek ugyanazon biológiai szabályoknak vannak alávetve: a test szerkezete határozza meg, hogyan – nem azt, hogy mit – gondolkodunk, érzünk és cselekszünk.” (Lutterbie, 2011: 12) Ugyanő állítja, hogy a színészet a színész mindennapi életének a része: „A művésznek nincsenek titkos, mások által nem birtokolt ismeretei; csupán azon képessége, hogy felismerje az olyan viselkedésmintákat, amelyek közléssel bírnak vagy meglepni képesek.” (Ibid., 128)

Azok a színházi szakemberek, akik ezeket az elméleteket az alkotómunka során kipróbálták, igazolják, hogy sikerrel használhatóak mind a színészi munkában, mind a színházi előadás létrehozásában. A tudományos gondolkodás segít válaszokat találni fontos előadó-művészeti kérdésekre, úgymint: hogyan hozza létre a színész a karaktert? Hogyan működik az emlékezés és a képzelet?

⁴ Elemzésében Maxine Sheets-Johnstone az előadó-művészeti ágak közül kizárólag a kortárs táncot említi, és a „gondolkodó test” egyértelmű példajaként említi.

⁵ *Toward a General Theory of Acting*, 2011 (lásd: könyvészet – szerk. megj.)

Mik az érzések? Hogyan jeleníti meg a színész az érzést fiktív környezetben? Rhonda Blair például kiemeli az emlékezést: „Ha úgy tekintjük, hogy az emlék nem pontosan visszakereshető igazság és nem is tárgy (abban az értelemben, hogy tényszerű), hanem sokkal inkább egy lenyomat, egy neurokémiai konstrukció, amelynek természete függ a pillanattól és kontextustól, amelyben újraélesztjük, akkor a színészet eszközeként hatékonyabban tudunk vele bánni.” (Blair, 2006: 175)

Továbbá, az érzés és érzelem fogalmak újragondolása hasznos segítség lehet a színész alkotómunkája során. Ahogy Sheets-Johnstone, *A test kutatásának fordulata* és *A mozgás elsőbbisége*⁶ című, alapvető tanulmányok szerzője fogalmaz: „az érzések ... a tapintható-kinesztetikai test lehetséges kinetikus megnyilvánulásai” (Sheets-Johnstone, 2009: 205). Vagyis kijelenthetjük, hogy az érzés egyben mozdulat is, hiszen változást idéz elő a világhoz való viszonyunkban. Sokan a színészmesterséget kutatók közül, Antonio Damasio, a kitűnő idegtudós kutatásainak köszönhetően tértek vissza az érzés vizsgálatához. Damasio bebizonyította, hogy az érzések (*emotion*) a test állapotára adott biológiai válaszok, illetve azok agyi reprezentációja, míg az érzelmek (*feeling*) az érzések tudatos mentális leképezései. A kutató szerint az érzelmek „lefordítják az élet folyamatos állapotát az agy nyelvére” (Damasio, 1999: 85). Egy érzelem „a test egy bizonyos állapotának érzékelése bizonyos fajta gondolkodásmód és bizonyos témákhoz kapcsolódó gondolatok érzékelésével egyetemben” (Ibid., 86). Ezek az eredmények a színházi szakembereket rávették arra, hogy új utakat keressenek az érzések színpadi életre keltésében.

Továbbá az „én” újraértelmezésének köszönhetően a karakterrel való azonosulás gondolata megkérdőjeleződött. Helyette a fiktív karakter megszemélyesítésének folyamatában az ideiglenesen létrehozott „szituációs én” javasolt. Röviden, a kognitív tudományok pozitív hozzájárulása a színészethez Rhonda Blair szavaival foglalható össze: „Egy »színészet-központú« tudás az agy működéséről, konkrétan szókinccset és eszközrendszert nyújt a színész munkájában a próbákön és az előadás alatt. Ugyanakkor benne rejlik az is, hogy kevésbé érzi a személyes »megterhelést« is, hiszen alapjául többek között az az általános folyamat szolgál, ahogyan minden emberi lény működik, és mint ilyen, nem a színész egyéni »pszichéjét« vagy »emocionális érzékenységét« állítja reflektorfénybe, ezáltal több szempontot állít fel a színészi játék módozataira vonatkozóan.” (Blair, 2008: 4)

Testtudatos színészi játék

Először is a testtudatos színészi játék nem azonos a fizikai színészettel. Emlékszünk Simon McBurney, a híres *Complicité* alapítójának szavaira: minden színház fizikai; ehhez hozzátehetjük, hogy minden színház ugyanakkor lélektani is, hiszen emberi lények vesznek részt benne. Ugyanakkor az is világos, hogy több köze van például Mihail Csehov, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski⁷ és Eugenio Barba, de még a félreértelmezésektől megtisztított Konsztantyin Sztanyiszlavszkij (leszámítva Lee Strasberget) munkájához, illetve a keleti színházi gyakorlathoz, mint másokhoz. Tulajdonképpen ez a bizonytalanság leginkább a fogalomtárral kapcsolatos probléma. Rhonda Blair szerint: „Amit ma a színészetben érzelmi vagy lélektani kérdésként határozunk meg, tulajdonképpen, a dolgok legmélyén jobban megérthető fizikai vagy testállapotbeli kérdésként. [...] A szomatikus és szenzoriális reprezentáció »félrefordítása« szemantikai-kulturális-pszichoterapeutikus szintre igencsak unalmas, éntudatos színészi játékhoz vezetett, amely leginkább arról szólt, hogy a színész a személyes vagy kulturális hitelesség szűk tartományában próbálja erőltetett módon »élni a szerepet« vagy próbál »karakterré válni.«” (Blair, 2006: 182)

Ha a tudományos megközelítést vesszük alapul, megszabadulunk a stílus vagy színésztechnika meghatározásától, vagy legalábbis csökkentjük jelentőségüket. Mindez arra készlet, hogy újragon-

⁶ *The Corporeal Turn*, 2009 (lásd: könyvészet – szerk. megj.) és *The Primacy of Movement*

⁷ Erika Fischer-Lichte állítása szerint amit „Merleau-Ponty elért a filozófia területén, azt Grotowski megvalósította a színház területén.” (Fischer-Lichte, 2013: 137)

doljuk a színészetben a „valódi” és az „igaz” fogalmát, hiszen az idegtudományok bebizonyították, hogy az empátia, az érzés és a képzelet többnyire ugyanazon idegpályákat hozza működésbe, akár a mindennapi életre, akár fikcióra reagál. Blair szerint: „A karakterbe való belépés, vagy a realitásba való beleolvadás kérdéskörei az előadás (*performansz*) stratégiáiként értelmeződnek át, ahol a karakter egy sor döntés és viselkedésforma együttesévé válik – és ez inkább folyamat jellegű, mintsem különálló entitás –, amelyeket a színész támaszt alá azzal, amit a szerepbe visz a képzelete, a hangja/ beszéde, a teste és az intellektusa által. Olyan kérdések, mint: mi a karakter és mi a színész sajátja, mi igaz és mi nem, vitathatóvá válnak.” (Ibid., 183)

Az, hogy a színésznek nem kell megtapasztalnia a „valódi” érzelmet ahhoz, hogy „igaz” legyen, további vizsgálatokat eredményezett arra vonatkozóan, hogy miképpen lehet az érzelmet megalkotni a színpadon. Ezen a ponton a kísérleti pszichológus Paul Ekman kutatása különösen jelentős. Röviden, Ekman bebizonyította, hogy izmaink tudatos mozgatása hatással van az érzéseinkre (bár ő főként az arcizmokat vizsgálta). A leginkább összefüggő módszert Susana Bloch dolgozta ki, akinek *Alba érzők. Színészek számára kifejlesztett pszichofizikai módszer a valódi érzelmek megalkotásához és irányításához*⁸ című tanulmánya szerint bizonyos fiziológiai tünetek tudatos ismétlése tapasztalati szinten idézi elő az érzést. Ennek a módszernek az alapja a különböző érzések végrehajtó mintái. Röviden, Bloch szerint a légzés, az izomtónus és izomaktivitás, valamint az arckifejezés irányítása érzelmet tud generálni.

Ez a módszer mindenképp hasznos lehet a színész számára, aki azt a feladatot kapja, hogy a karakter érzelmait közvetítse. Rick Kemp más előnyöket is felfedez az említett módszerben: „Hasonlóan a zongoristához, akinek a gyakorlás során ismételt skálázások az idegpályák megerősítése által növelik a kezűgyességét, úgy a különböző érzések irányítható fiziológiai megnyilvánulásainak gyakorlása fejleszti a színész azon képességét, hogy fikcionális körülmények hatására érzelmeket fejezzen ki, akár tudatos döntés eredményeként, akár képzelt stimulusra adott önkéntelen válaszként.” (Kemp, 2012: 168-169). Hogy ez lenne a hatás kulcsa, csupán konkrét eset elemzése tudná igazolni. Bár az emlékezés és az érzések közötti közeli viszony, amely a színész munkájának igen fontos része, tudományosan bizonyított, maradt a kérdés, hogy egy konkrét érzés megalkotásának képessége felnyitja-e a színész kreativitását? Damasio kutatása bebizonyította, hogy az érzések folyamatosan áramlanak (Damasio, 1999: 63). Nem rendelkeznek identitással, sokkal inkább folyamatok. És ebből jön a következő kérdés: nincs-e abban következetlenség, hogy létezik az élő test fogalma (*lived body*), vagyis a cselekvő test, a test, amely azonnal és közvetlenül reagál a környezet impulzusaira? Vagy tegyük fel a kérdést másként: elég-e a színésznek, ha annyit tud, hogyan kell érzéseket előidézni? Saját tapasztalatából kiindulva minden színész tanúsíthatja, hogy vannak esetek, amikor a cselekvések, amelyek egy-egy érzés felidézéséhez vezetnek, megfelelőek, s mégsem érezik a közönség irányából a várt választ, visszajelzést. Vagy az érzés felismerhető, de „lepereg” a közönségről. Ebben a tekintetben a technika, amely csak annyit tanít meg a színésznek, hogyan idézzen elő érzéseket, meglehetősen korlátozottnak tekinthető.

Ennek egyik oka talán az, hogy ezek a technikák nem teszik lehetővé a színész testtudatának megfelelően hatékony megnyitását, aktiválódását. Nagyon kevés leírást találunk arról, hogy mi is a testtudat. Ahogy Rick Kemp állítja: a testtudat holisztikus fogalma egyfajta oda-vissza ható és integrált kapcsolatot jelez a fizikalitás, a gondolat, az érzés és a kifejezés között (Kemp, 2012: o. n.). Melissa Hurt szerint: „a testtudat arra utal, hogy a színész tudatosan dolgozik azzal, amit érez, amit cselekszik és amit ért. ... A testtudat magába foglalja a színész érzelmait, érzékeléseit, hangulatát és szomatikus ismereteit, miközben ezek folyamatosan információt cserélnek egyfajta *biofeedback* hálózatban” (Hurt, 2014: 9). Feltételezhetjük tehát, hogy az érzés akkor „nem működik”, amikor a

⁸ Alba Emoting. A Psychophysiological Technique to Help Actors Create and Control Real Emotions. (A tanulmány megjelent: Theatre Topics, Volume 3, Number 2, September 1993, pp. 121-138 – szerk. megj.)

színészből hiányzik a tudatosság, vagy valami, amit Tadashi Suzuki „fizikailag érzékelhető érzékenységnek” (mondhatnánk karizmának, hiszen tulajdonképpen ugyanaz) nevez.

Az újabb testtudatos színészi technikák és fogalmak között megemlíthetjük Lábán Rudolf: *Laban Movement Analysis*, Phillip Zarilli: *Acting as a Psychophysical Phenomenon and Process*, Michael Lugering: *The Expressive Actor*, Arthur Lessac: *Embodied Actor Training* és mások műveit. Lényegében a testtudatos színészet leírható egyszerűen is: amikor tudatában vagyok annak, hogy mi történik a testemben, amikor nyitott vagyok a környezetemből érkező impulzusokra, amikor képzeletem és emlékezetem megnyílik. Kijelenthetjük tehát, hogy a testtudatos színészet egy dinamikus pszicho-fizikális (pszicho-fiziológiai) folyamat, amelynek során a színész a környezet impulzusaira válaszolva érez, érzékel, elképzel és emlékszik.

A fogalomtól a képzésig

Annak érdekében, hogy tudatos és fogékony színészt képezzünk, nem szükséges a kognitív idegtudományok tanait megtanítanunk neki. Ellenben, ahogy Blair javasolja, a színész „én-tudatának és érzelmi hitelességének új keretbe helyezése; a fizikai, a kognitív és az érzelmi kölcsönhatásának specifikus, árnyaltabb felfogása érdekében, illetve cselekvéseik és képzelőerejük újrakontextualizálása által ... bővíthetjük a színházi alapanyag feltárásának és létrehozásának lehetőségeit” (Blair, 2006: 182). Egyre több színészképzési módszer középpontjában a színészi munka különböző felfogásának szinergiája és integrációja áll, azzal a céllal, hogy a tudat és a test közötti természetes kapcsolatot helyreállítsa.

Célunk nem az, hogy megtaláljuk a színészmesterség, illetve színészképzés egyetlen, „igazi” módját. Inkább arról van szó, hogy találjuk meg azokat a vezérelveket, amelyek segítik a színészeket abban, hogy kreatív potenciáljukat megélték és képesek legyenek használni bármely előadás-stílusban vagy színházi nyelvezetben. Ahogy Zarilli mondja: „végre megélhetjük annak szabadságát, hogy nem kell megtalálnunk az <<univerzális>> nyelvet. Ehelyett energiáinkat arra fordíthatjuk, hogy folyamatosan keressük azokat a színészi nyelveket, amelyek méginkább megengedik, hogy egy adott céllal egy adott kontextusban megszülető adott előadás paradigmája megvalósulhasson” (Zarilli, 2002: 16). Ebben a keresési folyamatban a legfontosabb kihívás, hogy megközelítésünk dualisztikus helyett holisztikus legyen, és hogy a színész tudatosságát fejlesszük.

Fordította: Kelemen Kinga

A Balevičiūtė által hivatkozott művek:

- Blair, Rhonda. *The Actor, Image, and Action. Acting and Cognitive Neuroscience*. London and New York: Routledge, 2008.
- Blair, Rhonda. 'Image and action: cognitive neuroscience and actor-training'. In *Performance and Cognition. Theatre Studies and Cognitive Turn*. Edited by McConachie, Bruce and Hart, F. Elizabeth. London and New York: Routledge, 2006, pp. 167–185.
- Damasio, Antonio. *The Feeling of What Happens. Body and Emotion in the Making of Consciousness*. New York, San Diego, London: Harcourt Brace and Co, 1999.
- Féral, Josette. 'The Art of Acting'. In *The Cambridge Companion to Theatre History*. Edited by Wiles, David and Dymkowski, Christine. Cambridge University Press, 2013, pp. 184–196.
- Hurt, Melissa. *Arthur Lessac's Embodied Actor Training*. London and New York: Routledge, 2014.
- Leach, Robert. *Makers of Modern Theatre. An Introduction*. London and New York: Routledge, 2004.

- Fischer-Lichte, Erika. *History of European Drama and Theatre*. London and New York: Routledge, 2004.
- Fischer-Lichte, Erika. *Performatyvumo estetika*. Vilnius: Menųspaustuvė, 2013.
- Lugering, Michael. *The Expressive Actor. Integrated Voice, Movement and Acting Training*. London and New York: Routledge, 2013.
- Lutterbie, John. *Toward a General Theory of Acting. Cognitive Science and Performance*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.
- Kemp, Rick. *Embodied Acting. What Neuroscience Tells Us About Performance*. Routledge: London and New York, 2012.
- Mejerhold, Vsevolod. *Apie teatrą. Tekstų rinktinė*. Edited by Marcinkevičiūtė, Ramunė. Vilnius: Teatro ir kino informacijos ir edukacijos centras, Apostrofa, 2008.
- Performance and Cognition*. Theatre Studies and Cognitive Turn. Edited by McConachie, Bruce and Hart, F. Elizabeth. London and New York: Routledge, 2006.
- Sheets-Johnstone, Maxine. *The Corporeal Turn. An Interdisciplinary Reader*. Exeter and Charlottesville: imprint-academic.com, 2009.
- Zarrilli, Phillip B., Daboo Jerri, Loukes Rebecca. *Acting: Psychophysical Phenomenon and Process. Intercultural and Interdisciplinary Perspectives*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.

Ungvári Zrínyi Ildikó

VÉLETLEN TESTEK. A MÁSIK SZÍNHÁZ — ABRAMOVIĆ, 512

Hosszú sorban állással kezdődik az esemény: nagy csapat turista gyűl össze a Serpentine Gallery bejáratánál, és nem lehet azonnal bejutni a térbe, ahol Marina Abramović performansa történik.¹ Fegyelmезetten áll mindenki – már ezt a teret is megjelöli a művész márkanеve. Számít persze az is, hogy a sor elején állókat máris résztvevővé avatja az a néhány fiatal önkéntes, aki – egyébként angol múzeumlátogatási szokások szerint – törődik a látogatókkal, elkülöníti a bejutni esélyes csoportot, belépteti őket, és ami a legfontosabb: pecsétet nyomnak a kézfejre, amin az 512-es szám áll. Magának a performansznak a címe ez, ennyi ideig lehet részt venni ezen az eseményen (ötszáztizenkét óra egyenlő napi nyolc órával, 64 napon keresztül), és hogy ennek a szigorú számnak mi a tartalma, azt majd mindenki maga gondolja bele.

Semleges hangulatú előtérbe lépünk, ahol felszólításra otthagyjuk mobiljainkat, személyes holminkat, és zajtompító fülhallgatót kapunk. Utóbbit a performansz egész időtartama alatt viselni kell. És az így teremtődött süket csendben három térbe lehet bekapcsolódni: az elsőben L alakban székek vesznek körül egy stilizált kereszt alakú alacsony dobogót, amelyen emberek állnak, legtöbbször lehunyt szemmel, egyesek kézen fogva. A székeken figyelő nézők ülnek, köztük maga Abramović is. A második térben a résztvevők egy elszuttogott instrukció alapján rettenetesen lelassított tempóban járnak, egészen a szemközti falig, esetenként kézen fogva. Erőtéljesen befele irányított érzékelés történik ebben a folyamatban. És hasonló dolog történik a harmadik térben, azonban sokkal kiélezettebb helyzetben: itt a résztvevő szemét is bekötik, és magára hagyják az üres térben, ahol mások ugyanígy közlekednek. Nem kell itt a lassításra figyelni: a mozgás magától lelassul, a test és az érzékelés bizonytalansága miatt. Némaság borul az emberre, a sötétben sokasodnak a szemhéjon fénylő ábrák, belső tartalmak lépnek elő bizonyossággá, és hirtelen meg-megszakad ez a befele figyelés, amikor egy másik testhez ér a testünk: hirtelen elhúzódo, vagy kicsit elidőző test, többnyire csak sejteni lehet szándékát (máskor megölel), majd visszaolvad egy irány nélküli sötét térbe. Erről az intenzív tapasztalatról szeretnék írni a továbbiakban.

Abramović a performansz sorozat indításakor azt nyilatkozta: „Be akartam bizonyítani, hogy a semmiből is lehet művészetet csinálni”.² Kérdés persze, hogy miféle semmi az a semmi, ami mégis a művészet anyagául szolgál; hogyan lesz ebből performansz, illetve miért tekinthető mindez színháznak? Hol húzódo az a sáv, ahol ezek a jelenségek beépülnek színháztapasztalásunkba? A perfor-

¹ 2014. június 11– augusztus 15., Serpentine Gallery, London.

² Értsd úgy is: eszköztelenül – “I wanted to prove that actually you can make art with nothing,” idézi Dominic Rushe: Art Star Marina Abramović Caught up in Row over ‘Nothing’. *The Guardian*, 2014. május 29. Ez a fajta minimalizmus veszélybe is sodorta, ugyanis felvetődött a plágium gyanúja, de a projekt beindításakor fokozatosan derült ki, hogy Abramović performanszának nincs köze az amerikai Mary Ellen Carroll *Nothing* c. projektjéhez.

mansz kevés kelléket használ (szék, dobogó, fülhallgató, kendő, rizs és lencse), és alapvetően emberi anyagból dolgozik: a jelen levő résztvevői testekből, azok (szenzoriális) tudásából, figyelméből.

A figyelem struktúrája

Abramović gyakran folyamodik keleti meditációs technikákhoz a performansz során. Mivel azonban ezekben nem gyakorlott civil közönségről van szó, itt célszerűnek tűnik az európai fenomenológia és színházelmélet kategóriáival dolgozni, így a figyelem módozatainak fenomenológiai leírását, „a test metafizikáját” vetíteni a performansz jelenségeire. A figyelem, Merleau-Ponty szerint, tárgyakat alkot a meghatározatlan horizontból³, saját testünk és a mások testének tapasztalata is ebben a horizontban keresendő – valamint, hozzátennénk, a képek létrehozásának a technikája is –; ezek a figyelem szomatikus módozatai.⁴ Különleges státusa van itt a figyelemnek – az érzékelés köznapisági módozatai, a látás, hallás, tapintás hogyanja tematizálódik, és átkerül a művészet terepére. Abramović performansz-sorozatában ugyanis a figyelem nem alapozhat sem a látásra, sem a hallásra (bár vannak benne olyan elemek is, amelyekhez szükséges a látás, pl. a rizs- és lencseszámolás, az alapszínek intenzív szemlélése – elemzésünk azonban nem erre fókuszál).

A figyelem pedig kultúránkban a látás, a tekintet dominanciájára alapozó aktus/magatartás. Ha a figyelemből kivonjuk a látást, összedől az érzékek összeszerveződésének funkcionális, mindennapi struktúrája (amely egyébként megbízható rendszer, a mindennapokban a veszélyek és kockázatok kiiktatására alakult ki). A mindennapi életvitel érzékelési sémáin túl, leépül ugyanakkor a színházi terekben szocializálódott érzéki sokféleség (multiszenzorialitás) összerendezési módja is, amely pl. a kőszínház médiumához erősen kötődik (ez, mint ismeretes, *theatron*: „a nézés helye”). A látás kivonása a nézésre kapcsoló egyéb érzékek klasszikus színházi kombinációjának módját is dekonstruálja (ennek vannak közvetett változatai, amikor a látványt nem vizualitás-központú érzékeléssel toldja meg egy-egy előadás médiuma, pl. kiemelt szerephez jut a hang). Nyilvánvalóan legerősebb azonban, ha a látást magát kapcsolják ki/vonják ki teljességgel az érzékek komplexumából – Abramović performanszában ez történik.

Teljesen megváltozik itt a figyelem köznapisági, gazdaságos struktúrája: most a saját test lesz az elsődleges célpont, azt fogja létrehozni a résztvevő – a külső horizontból keveset érzékel: talpa alatt a padlót, és egy-egy véletlen információt.⁵ A saját test megélése történik meg – tudatosodása, avagy éppen hogy testi adataink feldolgozása (lélegzés, mikromozgások). Talán érzéki megtévesztettségnek is nevezhetnénk ezt az állapotot, amely a fizikailag tapasztalható rengeteg más adattal egészíti ki: mentális képekkel, a képzelet adataival – tulajdonképpen azzal, amit Merleau-Ponty *láthatónak* nevez.⁶ És mindez egy egyidejűleg mindennapi és színházi közegben történik, ahol a saját test, megfosztva leghatékonyabb érzékeitől, kitágított érzéki készenlétbe kerül. Nevezhetjük ezt performatív helyzetnek, ahol a nézőnek saját testét kell egy megváltozott nyelven, új kommunikációs módon performálnia, egy nem mindennapi, különleges létmódban újrafogalmaznia, s ugyanakkor kapcsolódnia a többi testhez: hogy újra Merleau-Pontyt idézzük, a térben kószáló, „társul szegődött testekhez”.⁷

³ „A figyelem tehát nem is képek asszociációja, és nem is a tárgyait már uraló gondolkodás önmagához való visszatérése, hanem egy új tárgy aktív konstitúciója: explicitté teszi és tematizálja azt, ami addig csak meghatározatlan horizontként volt jelen.” Maurice Merleau-Ponty: *Az észlelés fenomenológiája*. L'Harmattan, Budapest, 2012. 52.

⁴ Thomas Csordas értelmezi így Merleau-Ponty álláspontját: „Somatic modes of attention are culturally elaborated ways of attending to and with one's own body in surroundings that include the embodied presence of others.” Thomas J. Csordas: *Somatic Modes of Attention*. *Cultural Anthropology* Vol. 8, No. 2 (May, 1993), 138.

⁵ Ahogy egy beszámolóban olvassuk: „itt is a hallással, szaglással, arccal, szőrömmel, bőrömmel kell érzékelnem a másikat” (Göröcsi Péter: *Benyomások Marina Abramović 512 óra című gyakorlatáról*. <http://www.jelenkor.net/kulfold/275/benyomasok-marina-abramovic-512-ora-cimu-gyakorlatsorol>

⁶ Maurice Merleau-Ponty: A szem és a szellem. In: Bacsó Béla (szerk.): *Fenomén és mű*. Fenomenológia és esztétika. Kijárat Kiadó, Budapest, 2002.

⁷ i. m., 54.

A mindennapi performanszok esete is ez, amelyek azonban nem mindig kerülnek átfedésbe az esztétikummal. Itt azonban nyilvánvalóan a közönség rákészsége is az esztétikai tapasztalatra való nyitottságot eredményezi.

Hogyan „szegődnek társul” a testek? Különös közeg jön így létre – Abramović már a folyamat elején intenzív meditatív állapotba hozza a résztvevőket, amely a keleti technikákat alkalmazók körében szokványos.⁸ Olyan részvételi, közösségi közeg, amelyben a közösség ideáját és ottlétét csak villanásokban érzékeljük. Az esetleges találkozások tere interkorporeális (testközi) tér, amelyben azonban mindenki saját egyediségét éli meg, énjének kevésbé tematizált narratívátöredékeit. Másátöredékek ezek. Nem véletlen egyébként, hogy egy nyugati metropolisz, London a performansz színhelye. A múzeum előtti sorban állás tapasztalatából tudjuk, hogy sokszínű, soknyelvű, vegyes kultúrájú, interkulturális közegbe érkezünk. Amikor azonban beléptünk a csend terébe, első fokozatként háttérbe szorulnak a különbségek (felfüggesztődik a nyelv identifikációs működése); a szemek bekötésével láthatatlanná válnak a nemzeti markerek (bőr színe, termet, arc és szem karakterisztikussága), és szinte megszűnik a külvilág. Csupán akkor szakad meg ez a folyamat, amikor a figyelem pillanatokra elvonódik, intenzív módon fókuszálódik egy-egy érintésre, egyéb érzetre. A folyamat része a különbözőség és azonosság alternatív észlelése a közösség tapasztalásán keresztül.⁹ Valójában az egyedi test teremtése történik egy interkulturális közegben, olyan szituációban, ahol a látás elfedése miatt a résztvevői/performeri státus és a nézői státus folyamatosan egymásba alakul. A performansz anyagát tehát a testek és társul szegődésük (interakcióik) képezi.

Bár Abramović elutasítja a színházat, mégis él az eszközeivel. Aki a platformon, ebben a (színházi módon) kiemelt térben szerepel, az valós önmagát viszi színre, mutatja fel, a valós, megélt testét. Önmagát, mint Máságot, nem előírt vagy kritikátlanul elfogadott (netán felnagyított) identitását, hanem a sokszínűségben felvállalható létét.

Megtestesülés

Azonban a valós, megélt test és identitás felmutatása a platformon csupán egy lehetőség, amellyel nem mindenki él; a résztvevők többsége a folyamatot tapasztalja meg. S hogy ebben a folyamatban mi történik? Egyik legfontosabb jellemző, hogy a résztvevő – és ebben a gondolatmenetben már nevezhetjük performernek – nem cselekszi testét, hanem megéli, teremti. A „cselekszem a testem” a feminista írók (jelesül Judit Butler) szemlélete szerint reprodukálja a társadalmi szcenáriókat és rítusokat, a társadalmi nemeket (gender), amelyek a maguk rendjén újratertemlik az európai kultúrára jellemző maskulin tekintet dominanciáját. A tekintet kivonása által azonban eltűnik a hatalmi retorika lehetősége, valamint az a bináris ellentét, amelyet a test látható felülete és a belső természete között feltételez Foucault-tól Butlerig a konstruktivista elméletírás.

A saját test teremtése-létesülése egybecseng Merleau-Pontynak az érzékelő és az érzékelt összetartozásáról szóló gondolatmenetével, amely szerint „az emberi test akkor áll elő, amikor látó és látható között, érintő és érintett között, egy szem és egy másik között létrejön egy bizonyos összefonódás, amikor kipattan az érzékelő-érezkelhető szikrája”.¹⁰ Az összefonódás, amelyről Merleau-Ponty ír, ebben az esetben nyilvánvalóan meg-megmegszakad, hiszen az érzékelés nem folyamatos.

⁸ Ismeretes, hogy már korábban használt keleti technikákat, főként az Ulay nevű performanszművésszel való közös munkáik során: a tibeti buddhizmus, a jóga, a sámánrituálék technikáit. Vö: Defne Kirmizi: *Aesthetic Experience and Performance Art*: Marina Abramović, The Artist is Present. 38. <http://www.thesis.bilkent.edu.tr/0006371.pdf>

⁹ Ez abban a teremben jelent átütő tapasztalatot, ahol nem kell bekötött szemmel járni – ahogy Görcsi Péter megfogalmazza: „Amikor elsőként sétálok a teremben, már senkit sem látok magam körül, mégis érzem, hallom, tudom, hogy mindenki velem egyszerre lép. Mintha én diktálnám a tempót, pedig nem így van: mi diktáljuk a tempót, s ebben a teremben a tempó által létezhetünk együtt.” Görcsi i. m.

¹⁰ Maurice Merleau-Ponty: A szem és a szellem. In: Bacsó Béla (szerk.): *Fenomén és mű*. Fenomenológia és esztétika. Kijarat Kiadó, Budapest, 2002. 56.

Másrészt az, hogy „a test a világ része”, hogy „a dolgok és testem ugyanabból a szövetből vannak”¹¹, nyilvánvalóvá válik azáltal, hogy ez az aktív-passzív folyamat a performanszban közösségi háttér előtt történik, miközben az események az egyénre vonatkoznak. A résztvevő önmagát érzi a performansz alányának; ami történik, övele történik (ugyanakkor mások által). Az azonban, hogy az egyéni test a világba ágyazódik, azzal a felismeréssel jár, hogy a látás a testben születvén, a dolgoknak van egy „belső ekvivalense, jelenlétünknek ez a hús-vér képlete”¹². A mentális kép és a képzeletbeli is egy „belső tekintet” eredménye, amely különös módon létezik belső és külső között¹³ – a performanszban pedig éppen ez az alapvetően testi, mégis köztes létmód exponálódik a korlátozott érzékelés folyamányaként.

Ennek a folyamatnak a felütése és kiindulópontja a test megjelölése. Paradox módon a kézfejre pecsételt szám (512) nem a megrendszabályozottság, hanem éppen a felszabadítás jele – egy hosszú folyamatban való tetszőleges részvétel. A jel testi és nem diszkurzív tartalmakra utal.

Véletlen testek

A Másik teste a *véletlen* maga. A véletlenszerűség minduntalan megjelenik, valahányszor viszsaszorul a valóság logocentrikus felépítése. Ennek oka nyilván az Abramović-féle performansz felvállaltan nem klasszikus színházat idéző, azaz nem ismétlésen alapuló működése: semmi sem előrelátható, bármi történhet, mert a performanszban nincs próba, nincs kőszínházi beziztosítotttság. A performanszok karakterisztikuma, a kiszámíthatatlanság itt úgy jelenik meg, hogy a performer véletlennek érzi a Másik testét, hiszen nincs szabály, amely által az hozzá kapcsolódna – a viszonyulásokat, cselekvést a kultúra intézményei határozzák meg, ezek itt is megnyilvánulnak, azonban rögtön problematizálódnak ebben a térben (pl. a hirtelen elhúzóadás vagy az ölelés). Ugyanakkor időnként a performer teste maga is véletlenné válik egy pillanatra – ebben az intenzív folyamatban hirtelen a testvesztés tapasztalata történik meg, hogy aztán visszaálljon minden az én, a különleges módon elnyert egyedi test által vezényelt/teremtett poliszenzoriális mezőnybe.

Hogy hogyan történik a testvesztés? Sartre meggyőző példája szerint, amikor valaki leskelődik egy kulcslyukon át, nincs magánál, hiszen tekintetével rátapad a titkos látványra. Az önreflexió azután következik be, amikor (egy zörej hallatán) úgy érezzük, valaki néz: ekkor hirtelen magunkra, testünkre találunk.¹⁴ A szétválás ilyen mozzanata nem jelenik meg Merleau-Ponty fenti gondolatmenetében, aki azt hangsúlyozza, hogy „a világ magából a test szövetéből van szöve”.¹⁵ Abramovićnál hasonló dolog történik, de itt nem a látással és hallással, hanem a többi érzékkel, és a véletlenekhez kapcsolódóan. A befelé irányuló figyelem (kinesztétikus, tapintási érzetek, a mentális és fantáziaképek aktiválódása, azaz belső látás) hirtelen megszakad, kifelé fordul, majd újratereztődik, folytatódik az újratestesülés.

¹¹ i. m., 56.

¹² U. o.

¹³ Merleau-Ponty plasztikus megfogalmazása szerint: „ők a belsőnek a külsője, a külsőnek a belsője”, „belülről beburkolja” (vö. i. m., 57). A belső tekintet kapcsán harmadik szemről beszél, valamint arról, hogy testi szemünk gyakorlás útján jutnak a látás adottságához: a festő „látását csak látás közben sajátítja el” (u. o.) és ez azt igazolja, hogy a belső látásunk is kulturálisan meghatározott. Hasonló módon gondolkodik Helmut Plessner, aki *A színész antropológiája* c. írásában kifejti, hogy az ember hagyományában lényeges szerepet tölt be a kép-más, a képkötés terve – a megtestesülés eszerint történik (Plessner szövegét lásd jelen lapszámunkban – a szerkesztő megjegyzése)

¹⁴ Jean-Paul Sartre: *A lét és a semmi*. L'Harmattan, Budapest, 2005.

¹⁵ i. m., 56. A szétválás helyett különös attitűd jelenik meg Merleau-Pontynál: „inkább a kép szerint, vagy a képpel látok, mint őt látom” (i. m., 57); arról is beszél, hogy a festők úgy látják, hogy „a dolgok őket nézik” (i. m., 59). A nézettség-tapasztalatnak az elemzését megtaláljuk nemcsak Sartre-nál, hanem Lacannál is, aki szerint a dolgok visszanéznek – a kultúra néz vissza a konzervdoboz által, amelyet Lacan a tengeren úszni lát (Jacques Lacan: *Of the Gaze as Objet Petit a. The Line and the Light*. In: *The Four Fundamental Concepts Psychoanalysis*. W.W.W. Norton and Company, New York–London, 1998.) Hasonlóképpen, az én és a világ szétválását tematizálja Heidegger *A világkép kora* című írásában (Bacsó Béla (szerk.): *Fenoménon és mű*. Fenomenológia és esztétika. Kijarat Kiadó, Budapest, 2002.)

A bekötött szemmel bejárt/birtokba vett térben a *véletlenség* többnyire a váratlan érintés (vagy szagérzet) által teremődik. Bár tapintási tapasztalat, a hirtelensége miatt sok más érzet is hozzá kapcsolódik: látási adatok, képtörések, a sötétség előtti időszakból, amikor ruhát, bőrszint, eleven testeket lehetett látni – ezek egy interszubjektív miliőre utalnak tehát, amely most nagyon kevés elemből körvonalazódik.¹⁶ Lényeges adat továbbá az energia tapasztalata: például a két test gyors találkozása, ahogy az egyik gyakran azonnal elhúzódik – gyors tárgyiasulás jön létre, ahogy Merleau-Ponty mondja, amelyben kulturális tudásunk is részt vesz a maga előfeltevéseivel (a horizont, amelyből kiválik a tárgy, vagyis a Másik teste/testrésze, amellyel a pillanat töredékéig érintkezünk). Ugyanakkor azonban nem tudjuk beigazolni ezeket az előfeltevéseket, mivel nem huzamos tapintás történik, csak érintés, súrlódás, elmosódó információk rögzítése, ellillanó bizonyosság (érthető módon, hiszen a látás és hallás folyamatosan adatokat szolgáltat, folyamatos figyelmet biztosító dimenziója hiányzik, itt még meg-megszakadó formájában sincs jelen). A néma energia áramlását olyankor is érezzük, amikor nincsenek más külső észleleteink.¹⁷ Továbbá sajátos energiatöbblet alakul a testben azért, hogy a testet hol objektumként, hol szubjektumként érzékeljük, vagyis: hol rátapadunk a Másik teste által kínált nyomokra, azaz szubjektumként külső észleletekre fókuszálunk, hol pedig saját észleleteinket dolgozzuk fel, ekkor kettős módon, objektumként és szubjektumként is tekintünk testünkre.¹⁸ Az érzékelés adatai azonban nem kétpólusú modellként (az objektum-szubjektum alapállás csak a váltogatás dinamikáját határozza meg), hanem rizomatikus módon kapcsolódnak össze. Vannak ebben csomópontok, de ezek többnyire nem egyetlen érzékelési módon belül körvonalazódnak.¹⁹

Éppen az energia dinamikájának és a függetlenedésnek köszönhetően felszabadulás történik, de a *testben* – a résztvevő nem érzi bőrtönné a testét, hanem új lehetőségek megtapasztalását a testben és általa, hasonlóan egyébként ahhoz, amit Grotowski várt el színésztől: hogy felszámolja testében az akadályokat, egy szent, totális aktus révén. Olyan momentumok rögzülnek így, amelyek a látás másféle gyakorlataival vannak kapcsolatban: Merleau-Ponty példaként Panofsky kutatásait idézi, aki felhívta a figyelmet, hogy a lineáris perspektíván kívül van egy *perspectiva naturalis* is, a Régiek sferikus látómezeje, amelyről a reneszánsz teoretikusok igyekeztek megfeleledezni.²⁰ Ezeknek a másképp látásoknak az alapmozzanatát Fischer-Lichte rögzíti a megszakítás esztétikájáról szóló gondolatmenetében.²¹

Ha a *véletlen* szó latin eredetét, az *akkcidentális* szót nézzük, az magyarul esetlegest is, balesetet is jelent (ennek magyarul erőteljes ideológiai töltete van, a 'nem jó'/'nem jobb' bináris oppozíciókat működtető értelemben). Ehhez a véletlenszerűséghez tehát hozzátartozik a „bármilyen (rossz) történhet” érzése. Az ezzel kapcsolatban felvetődő kérdés persze nyilvánvalóan az, hogy a néző mennyire fogadóképes és nyitott a véletlennel való találkozásra – és ezzel a bizalom kérdéséhez jutunk el: mennyire bízik meg az ember a környezetében, mennyire meri rábízni magát bekötött szemmel?

¹⁶ Csordas Merleau-Ponty nyomán hangsúlyozza, hogy a test a figyelem módozatában nemcsak testére, hanem teste által is fókuszál, ami azt jelenti, hogy az érzetre figyelve az érzetet kiváltó miliőre is figyelünk. Ebben az esetben azonban a miliő/helyzet nyilvánvalóan több belső tényezőtől áll össze (Csordas i. m.).

¹⁷ Fischer-Lichte a közösségi energiáról.

¹⁸ Plessner (Husserlét követő) testfelfogását a következő oldalakon részletezzük.

¹⁹ Saját tapasztalatomban például ilyen csomóponttá vált egy, behunyt szemem előtt megjelenő elnyúló fényes háromszög: másik csomópont egy alkar, műanyag órával, amelyhez rövid ujjú inges test tartozott, képzeletem szerint japán turistáé – ezek a kapcsolódások mutatják, hogy hogyan fonódnak össze a mentális és fantázia-képek, a taktilis érzetek.

²⁰ Ez a látszólagos nagyságot nem a távolsághoz köti, hanem ahhoz, hogy milyen szög alatt látjuk a tárgyat. (Merleau-Ponty: *A szem és a szellem*, idézett kiadás)

²¹ *The Aesthetics of Disruption*. In: Erika Fischer-Lichte: *The Show and the Gaze of Theatre*. University of Iowa Press, Iowa, 1997 (magyarul: Erika Fischer-Lichte: A megszakítás esztétikája. *Játéktér* 2012/ősz-tél). A tér-idő kontinuumot a néző tekintete szakítja meg, a mozgás által – a montázs a néző feladata. A látás ilyen értelmű felszabadítása egyébként a 19. században történt meg, amikor Cray szerint a látás visszahelyeződött a testbe (Jonathan Cray: *A megfigyelő módszerei*. Osiris, Budapest, 1999.).

A performanszban a test archívumának átrendeződése történik meg. A test emlékeztetéről van szó, amely a testemlékezés folyamatában mozgósítódik. Abramović nem csak azáltal szervezi át a testi tapasztalatokat és az emlékezést, hogy a nem látás és nem hallás közegébe helyezi a résztvevők testeit, eképpen elejét véve annak, hogy az érzékelés automatikus módon rendelődjön alá a szokványos testi és gesztuscselekvésnek. Ezek a narratívák is kulturális minták, közösségi szokások szerint hatalmi-ideológiai szempontból kódoltak, a Máságot kirekesztőek, sőt az eltérést szankcionáló(k). Fontos összetevője a helyzetnek, hogy a szubjektum nem kényszerül arra, hogy önmagáról képet forgalmazzon, vagyis, Husserlnek és az ő nyomán Plessnernek a Leib–Körper (eleven, megélt test – objektív, fizikai test, illetve: fenomenális test-szemiotikus test) megkülönböztetését használva, szemiotikus testet építsen, identitásnarratívát alakítson magáról: az interakció pillanataiban megszületik ugyan annak az igénye, hogy képet mutasson fel a Másik számára,²² de igen kicsi az esélye annak, hogy ezek a gyors akciók rutinszerűvé váljanak (éppen ezért nagyszerűen írják körül a játékba időnként bekapcsolt színházi néző létmódját, érzékelését). Ezeknek a kinetikus narratíváknak a dekonstruálása teremt meg a véletlenség lehetőségét, a megtorpanást, a testi felismerést, az érzéki riadót – a test egyszerűsége, mint mindig, a véletlenben nyilatkozik meg. Ugyanakkor létrehozza az ismeretlennel való biztonságos találkozás lehetőségét is. A *véletlen* szó etimológiájának egyik értelme szerint: 'nem lényegi' (non-essential), azaz, a kitüntetett igazságot elkerülő, a logocentrikust kikapcsoló.²³ Az út tehát a nem tudáson keresztül vezet: harc a szokatlannal, az ismeretlennel, irgalmatlanul lelassított időben.

Idő: 512 óra

Profán időfolyamatból, turistaidényből tetszőlegesen kijelölt és a performansz által szakralizált tartam az idő. Mindenki annyit hasít ki belőle, amennyit szeretne, amennyi idő alatt talán elnyeri önmagát. És hogy pontosan mi történik ez alatt az idő alatt, azt nem kívánja megnevezni a művész: egy intervallumot jelöl meg, amelynek eseményei nem alkotnak külső narratívát: nincs tehát cselekmény, forgatókönyv, a segítők nagyon kevés utasítást, illetve útbaigazítást adnak a résztvevőknek. Eseményhalmaz van, amelynek nincs külső szempontra való vonatkozása. Hiányoznak a szavak, a fikcióra hagyatkozás: a három terem eseményei közt a mellérendelés logikája uralkodik, és ez biztosítja a pazar gazdagságot, illetve a nem nyelvi jelentések felé való totális nyitást. Amennyiben ezt az eseményt színháznak tekintjük, talán a táncszínházhoz áll a legközelebb, vagy a fogyatékkal élők nem drámai színházi előadásaihoz. Olyan performansz, amelynek csak időnként belépő karmestere-rendezője/dramaturgja maga a művész, illetve ő is csak annyira kiemelt, mint bárki más.²⁴

Abramović színháza

Színház-e ez, és ha igen, milyen színház? A mai színházelméleti elemzések, jelesül Fischer-Lichte fejtegetései nyomán komoly okunk van rá, hogy a performanszt teátrális eseménynek tekintsük – mindenképpen a posztdramatikus színház eseménye ez. Joggal gondolhatjuk, hogy az érzékek át-

²² Lásd Plessner idézett álláspontját az ember képéhez, reprezentációhoz való viszonyáról, mely ahhoz vezet, hogy az ember mások által válik önmagává, ugyanakkor azonban nem rendelkezik önmaga felett (Plessner i. m.)

²³ Hasonlóképpen dekonstruáló jellegű a másik teremben a járásnak és vele együtt az egész testnek a lassítása: az egyensúlyt destabilizáló tánc ez, rettenetesen lelassított, és éppen ezáltal válik a véletlen terepévé (etimológiailag: nem természetes, nem szokványos értelemben).

²⁴ Lásd fentebb Abramović színházat elutasító kijelentését, melynek értelmében az ilyen színházat nem lehet előre megrendezni, másrészt azt a megfogalmazást, mely szerint itt maga a művész is a performansz alapanyaga: „There will not be any work. It will just be me. Me and the public. And the public will be my only material and I will be the public's material in turn.” Rachel Campbell-Johnston and Jack Malvern: Public to make an exhibition of themselves in 512 Hours. *The Times Visual Arts*, 2014 June 10, <http://www.thetimes.co.uk/tto/arts/visualarts/article4113695.ece>.

E kérdéshez lásd még Szijjártó Zsolt tanulmányát, amelyben a rendező-dramaturg-szereplő/résztvevő státusok elbizonytalanodását tematizálja a Rimini Protokoll előadása kapcsán: Situations, Rooms. In: *Játéktér*, 2014/Tél)

rendeződésének szünesztétikus, színházbeli tapasztalata (Fischer-Lichténél, valamint a szünesztétika Lehmann által leírt működése esetén²⁵) az itt felmutatott működési modellen nyugszik. És vajon vannak-e véletlen testek a kortárs színházban? Amennyiben performanszszerű, az esetlegességet bevonó előadásról van szó, a részvételi színház eseteiről, akkor nyilvánvalóan ezen alapul a színházak közötti kapcsolatok, illetve a színház-néző kapcsolatok tetemes része a korszerű színházi műfajokban. Hiszen a közösségi tér, szertartásos, részvételi színház többnyire ilyen teret kínál, amelyben nem működnek a kőszínházi nézési stratégiák; sokkal inkább a sok nézőpontúság, és nem a mindentudó, hatalmi tekintet (gaze). Mozgó nézőközönség esetén helyspecifikus térben nyilvánvalóan ez történik, mint pl. Purcárete *Faustjának* Walpurgis-éj jelenetében, vagy bármely lakásszínházi előadásban; részlegesen Šerban *Ványa bácsijának* vagy Tomi Janežič *Sirály*-rendezésének kőszínházi előadásaiban is.²⁶

Miért becsesek ezek a tapasztalatok a színház számára? A vakság tapasztalata a színházban a performansz működésének lényeges mozzanatait erősítik fel, ebben a speciális közegben is. Azonban ezen túlmenő érvénye is van ezeknek a fogalmaknak. Mint a fentebbi példák bizonyították, a performanszszerűség, és az ebben az értelemben vett performativitás egyféléképpen modelleje a mai színházi tendenciák tetemes részének, mivel a színházi formák/műfajok heterogén terepén minden előadásnak sajátos formanyelvet, érzékelési modelleket kell létrehoznia (éppúgy, ahogy a performansz is mindig újszerű összefüggéseket teremt). Nemcsak a véletlenség, hanem az információsűrűség tapasztalata is hozzátartozik ezekhez. A testi érzékelés terén, a külső észlelet hatására ez valójában egy perspektívaváltás révén történik, a véletlenség elismerésével/elfogadásával, énkonstituáló szerepére való nyitottsággal. Ez pedig nyilvánvalóan hozzátartozik egy olyan identitáskonceptióhoz, amelyet több narratíva ölel körül, és amelynek lazább a szerkezete, mint a középpontos identitása. A véletlenség tehát: újrendeződés, újratestesülés. Létesülés, a szó deleuze-i értelmében (becoming). És az csak a teljesítmény kultúrájában probléma, hogy ez a létesülés nem a látási adatok azonnal ellenőrizhető útján történik (hanem sokkal inkább belső és összehasonlíthatatlan érzéki adatok által).²⁷ Ugyanakkor a kortárs színházi befogadás kérdéseire tapintanak – mivel pedig a színház posztmodern korban kialakult legtöbb jelensége (részvételi, fórum-, stb.) látást decentraláló, vagy legalábbis a tekintet megszakításának esztétikáját érvényesítő forma²⁸, rendkívüli fontossággal bírnak az érzékelés, a befogadás, a résztvevői és a nézői megtestesülés kérdéseit tekintve.

Abramović alkotásairól mondták, hogy performanszaiban posztthumán mélységekbe vezet. Itt most sajátos, szubjektíve megélt tereket hoz létre, főként keleti technikák által, és így belső világ jön létre, és olyan véletlenszerűség, esetlegesség, amely pl. a helyspecifikus vagy promenádszínház velejárája, ahol a nézőnek szokatlan terekben kell elhelyezkednie vagy áthaladnia – érzékelileg másfajta részvételt jelent, az érzékeket a néző már át tudja hangolni abban a pillanatban is, amikor médiumot vált a mindennapi életben. A mai színház erősen megköveteli ezt a *szenzoriális rekonfigurációt*: arányítás, *de-* és *áthierarchizálás* történik. A Rimini Protokoll például bátran vegyíti a technikai és a rekonfigurált/áthangolt érzéki tereket: valós kinetikus élmények kapcsolódnak virtuális terekkel egy telefonos előadásban, tükrökkel és más médiumokkal sokszorozott valóság, illetve augmentált való-

²⁵ E fogalmakhoz lásd: Fischer-Lichte i. m., 45, 80, valamint Hans-Thies Lehmann: *Posztdramatikus színház*. Balassi, Budapest, 2009. Lehmann itt beszél a keresés, csalódás, megvonás fontosságáról az érzéki tapasztalat szintetizálásában.

²⁶ A szereplők belépnek a játéktérbe, vagy pedig a játékosok keverednek közük: egymáshoz érnek, közel kerülnek egymáshoz, a szemlélődés igényelte távolság hiánya nem nyújt biztos fogódzókat. Az említett Faust-jelenet mutat egy másik lehetőséget az érzéki összerendeződés dekonstruálására: a (színházi és nem színházi) médiumok váltogatása révén.

²⁷ Jonathan Crary meggyőzően érvel amellett, hogy a perspektivikus szemlélet és látás modelleje hosszú időre meghatározta az európai gondolkodást és érzékelést (Crary i. m.). Továbbá meghatározta a történetmondást, a dramaturgiát (erről lásd Richard Schechner írását: *Rasaesthetics*, TDR 2001, 45, 3 (T 171), valamint Evelyn Birge-Vitz *Zsigeri történetek* c. írását a *Játéktér* 2015/2-es számában).

²⁸ F-Lichte: *Aesthetics of Disruption*, idézett kiadás.

ság. Az ilyen, újrhangolt érzékelésű térben derül ki eklatáns módon az, hogy a színházi előadás során hogyan kapcsolódnak össze a bennünk különböző médiumok szerint felépülő tapasztalatok, és hogyan öltődnek össze, szervesülnek egymáshoz régi és új tapasztalataink, illetve a fizikai, közvetlen úton szerzett, „klasszikus” tapasztalatok a technikai médiumok révén szerzett tapasztalatokkal.

Az átrendezés, összeöltés felhívja a figyelmet arra, hogy a különböző médiumokban különbözőképpen testesül meg a néző is (a több stílusban dolgozó színész számára ez régi evidencia) – a megtestesülés mindig függvénye az érzéki készenlétnek és konfigurációjának, illetve a sajátos, a médiumra jellemző együttállásának. A megtestesülés azonban másképpen történik a váltások, a fragmentálódás tematizálódásával. Máshol, a testen belül jelenik meg a tudatosság, amely a váltást végigkíséri az újraszerveződés folyamatában (hasonló ahhoz, mint amikor a testünk egy részét tárgyként érzékeljük). A Más megtapasztalása mindig hézagot, rést hoz létre a külső és belső perspektíva között.²⁹ A váltásokra épülő érzékelés, a perceptív rekonfiguráció azért fontos, mert (színházi) modellt nyújt az észleletek/érzetek és a racionalitás/reflektáltság újfajta összeépüléseinek.

Érzéki készenlét szükséges, éles állapot ahhoz, hogy a megtestesülés módozatai, a különféle tapasztalatok összeszővődjenek, szervesüljenek, és esztétikai tapasztalathoz vezessenek. A véletlen, mint ontológiai mozzanat, feltétele ennek a váltakozásnak. Efféle összekapcsolódások a művészi kísérletezés harmadik terében, nemcsak a kultúra változatos rendszereinek és stratégiai elveinek sajátosságaira, olykor ideológiai meghatározottságaikra hívják fel a figyelmet. Mivel ilyen konstellációban általában nincsenek jelen a mindennapokban, a színház közegében sűrítve tapasztalja meg őket a néző, és ember voltának dimenzióit tudja átgondolni azáltal, hogy a sűrített térben különböző, alternatív valóságdarabok lépnek egymással interakcióba, a harmadik tér szabályai szerint.³⁰ Ebben a térben egymásba csúsznak a mindennapi, a teoretikus és a művészi attitűd és perspektíva: a folyamat azt is bizonyítja, hogy egyszerre vonódnak be kulturális tapasztalataink és a kitalált kulturális tér tapasztalata: egy most létesülő tartomány.

Abramovic performansa tagadhatatlanul ilyen művészi tér. Nem használja a digitális világ elemeit, azonban megmutatja, hogyan kapcsolódnak be a közvetlenül tapasztalható fizikai valóság elemei a szubjektív világba, egy másképpen (nem digitálisan) virtuális világba, amelynek ritmusa, szerkezete a médiavalóságunkból származik. Nem a szimulált valóság darabkái ötvözi a fizikaival, hanem a fizikai világ másfajta mediális közvetítettségét mutatja, nagyon összetett módon, talán épp a külső szimuláció, a digitalizáltság, az automatizmusok ellenében, a közvetlenben/belső perspektívában, belső aktivitásban rejlt lehetőségekre fókuszálva. Abramovic performansa színház, és benne a performativitás eszközeit nagyítja fel, teszi uralkodóvá (tegyük hozzá, az illúziószínház működése ellenében). Résztvevői nyilvánvalóan nem nézők, hiszen éppen a klasszikus nézői pozíciót dekonstruálja, azzal a nem titkolt céllal, hogy kivonja a teret az uralkodó médium (rejtett) ideológiai teréből, olyan szabadságot biztosítva, amely segít újradefiniálni az emberit. Ha tekintetbe vesszük, amit Mieke Bal mondott: a látás tisztátalan, akkor talán azt mondhatnánk, hogy a vakság így a tisztánlátás előfeltétele. Nem esszencialista értelemben, hanem elfogadva, hogy ez emberi tisztátalanság, és ehhez tiszta tekintettel kell odafordulnunk. A tiszta itt csupán annyit jelent: előfeltevés-mentes, rugalmas, Máságot elismerő, kultúrájába nem bezárt.

Abramovic a kijáratnál minden nap végén elbúcsúzik a látogatóktól. Egyenként kezét fog velük, szemükbe néz. Tekintete intenzív, kapcsolódásra kész. Tenyere puha.

²⁹ A rés, a hiátus Merleau-Ponty szerint abból adódik, hogy nem vagyunk képesek hézagtalanul egymásra illeszteni a belső és külső perspektívát (*A látható és a láthatatlan*, L'Harmattan – Szegedi TE, 2008. 168.) – Abramovic performanszának tárgyalt részeiben éppen erre épül az érzékelés különlegessége.

³⁰ A harmadik tér fogalmát Homi K. Bhabha posztkoloniális elmélete szerint használom, megengedőbb módon, hiszen a közvetítés nem két fél közt történik, hanem sok alternatív világ között, amelyek nem feltétlenül hatalmi kódoltságúak, és nem mindig állítható fel a kolonizáló-kolonizált viszony. A kettősség itt a domináns kultúra ellenében artikulálódó attitűd értelmében érvényes (Lásd: Homi K. Bhabha: *The Location of Culture*. Routledge, London, 1994.)

Patkó Éva

A CASTELLUCCI FAMILY

A *Teatrul Companiei Societas Raffaello Sanzio* című kötetéről¹

Ha valaki még nem látott Castellucci-előadást, és kézbe veszi a könyvet, könnyen arra gondolhat, hogy nem lesz érdekes számára. Pedig a Societas Raffaello Sanzio alkotói² hét különböző tematikáról beszélgetnek, akár vitatkoznak két egyetemi tanár társaságában, és ezek az élő szövegek mindenféle előadás-ismeret nélkül is magukkal ragadnak. Cristina Modreanu nemcsak a kiváló fordítást jegyzi, hanem az átfogó és olvasmányos előszót is. A beszélgetések a *Tragedia Endogonia* előadás tizenegy fejezetére térnek ki (*Cesena, Párizs, Róma, Avignon, Brüsszel* stb.), Modreanu viszont részletesen ír más előadásokról is (*Divina Comedia, Hey Girl!, Four Season Restaurant*), ez a fajta sze-

mélyes bemutatás pedig jól előkészíti a *Tragedia...* megértését.

1. Az első beszélgetés a **tér**, a **színpad** és a **néző** kapcsolatáról szól. Elsődleges számukra a város viszonya ahhoz a térhez, amiben az előadás, amin éppen dolgoznak, játszódni fog. Templom, iskola, színház vagy éppen raktárház is lehet potenciális helyszín, mindenképpen referenciális pontja legyen az adott városnak. A formáról beszélnek, a formát sokkal fontosabbnak tartják a szövegnél, a ráruházott vagy belemagyarázott tartalomnál. A forma például a fény és az arany kombinációja, vagy a márvány. Az éhség, a szomjúság, a sötétség, a kör, a kocka, ezek mind formák. A tér kitalálását nagyban befolyásolja az ember mérhetetlen magánya a dolgokkal szemben.

Maga a színház is meghatározást nyer ebben a fejezetben, bár az alkotók ódzkodnak a definíciótól: a nézővel való viszony maga a színház.

2. A **dramaturgia** a társulat számára a figurákkal, az idővel és a ritmussal való bánásmódot jelenti. Chiara Guidi elmondása szerint a dramaturgia a krízishelyzetekben kezd a legjobban működni, amikor egyik képből a másikba megy át az előadás. A közlést folyamatosan meg kell szakítani, ez a dramaturgia egyik legfontosabb feladata. Előadásaikban az érzelmek dramaturgiája uralkodik, amely a zsigerekre hat.

¹ *Teatrul Companiei Societas Raffaello Sanzio. Conversații cu Claudia Castellucci, Romeo Castellucci, Chiara Guidi, Joe Kelleher, Nicholas Ridout. Colecția Scena.ro & Teatrul Național Timișoara.* (Sorozatszerkesztő, fordító: Cristina Modreanu.) Temesvár, 2013. (A román nyelvű beszélgetőkönyv egy 2007-es Routledge-kötet, a *The Theatre of Societas Raffaello Sanzio* második és harmadik részét tartalmazza.)

² A kötetben négyen szólnak meg közülük: Romeo Castellucci, Chiara Guidi, Claudia Castellucci és Scott Gibbons. A társulat a nevét különben a festő Raffaellóról kapta, és ez nem véletlen: az alkotók is többnyire képzőművészeti végzettséggel rendelkeznek – amint egy magyar nyelvű cikkben is olvasható, a színház.net-en. (A *Színház* c. folyóirat több másik cikket is közölt a társulatról; ugyanígy a Youtube-on látható előadásrészleteiket is ajánlani tudjuk az olvasóknak.) (szerk. megj.)

3. A **szimuláció**ról és az **illúzió**ról való beszélgetésben előadasképeket elevenítenek fel, illetve a bennük megjelenő szereplőket (Jézust, Mussolinit, de Gaulle-t stb.). Beleláthatunk a jelenetépítés és a szereplőválogatás mikéntjébe. A Societas Raffaello Sanzio társulat különleges kapcsolatot épített ki az illúzióval, nem akarja megtörni, széteszlatni, mert a színház számukra nem az igazságkeresés helye. Az igazságot nem a színházban kell keresni, hanem a hegyekben – mondja Romeo Castellucci.

4. A **kompozíció**ról főként a belső ritmus, a szerkesztett zeneiség és az intuíció kapcsán beszélgetnek az alkotók egy olyan előadásra hivatkozva (*Cryonic Chants*), melyben Chiara Guidi egy kórust vezet, illetve egy kecske is fellép. Valami titkos tudás sejlik ki ebből a fejezetből, valami, amit nem tudnak megosztani másokkal, mert annyira bensőséges.

5. A **próbák**ról szóló rész a legkonkrétabb, itt lehet legjobban belelátni a társulat munkamódszerébe. A színészekkel való munka kevésbé hangsúlyos, nincsenek improvizációk, a próba csupán a részletesen kidolgozott koncepció megvalósítása. Az előadás születése nem függ a próbafázistól, hisz papíron születik meg, a próbaszak valójában az alkotás leellenőrzése, a kivitelezés. Izgalmas, ahogyan erről hosszán és hevesen vallanak az alkotók.

6. Amikor a párbeszéd a **gesztus** tematikájából indul ki, hamar kiderül, hogy nem koreografált vagy begyakorolt gesztusról van szó. Fontos, hogy a gesztus ne szimbólum legyen, hanem a néző rögtön tudjon hozzá viszonyulni, legyen vele kapcsolata. Aztán a beszélgetés olaszos módon átvált a modellről való vitázásba, és mivel mindenki másként értelmezi a szót, parttalaná válik a beszélgetés; az olvasónak kedve támadhat csatlakozni, hozzászólni, mint egy jól sikerült közönségtalálkozón.

7. A társulat **jövője**, és főként az általuk megtalált változó út jövője zárja a beszélgetéssorozatot. Arra mindenképpen rájöttek a *Tragedia Endogonia* kapcsán, hogy a megírt művektől való elszakadás fontos lépés számukra, és attól sem akarnak eltekinteni, hogy előadásaik óhatatlanul párbeszédben állnak egymással, a most születő valamiképpen reflektál az előzőre. Sok munkájuk van, így a

létrehozás ideje és az amúgy is rövid próbaszakaszok tovább rövidültek. A *Hamlet*et már bemutatták huszonhárom évvel ezelőtt, de mára már értelmetlennek tartják a Shakespeare-művek színrevitelét. Nem az alkotó művészete, hanem a néző művészete a következő lépés. A jövő színháza a néző színháza.

A terjedelmes előszó és a beszélgetések után tizenegy oldalon keresztül Romeo Castellucci feljegyzéseiből olvashatunk színpadképzőleteket, random gondolatokat az emberi törekénységről. Bár a világ inkább Romeo Castellucci nevével van tele, az előadásokat feleségével együtt rendezi. Chiara Guidi éppúgy jegyzi az előadásokat, mint Romeo Castellucci, leosztják, hogy ki mivel foglalkozik (fény, jelmez, szöveg- és hangpartitúra stb.), és ez a közös gondolkodás végigkíséri a könyvbeli hét beszélgetést is. Hat gyermekük van, és megtörténik, hogy ők is és gyermekeik is fellépnek az előadásokban. Romeo nővére pedig a technikai kivitelezésért felelős; amint az egyik beszélgetésben mondja: ő inkább kívülről, összességében figyeli a folyamatot. Ebben a kontextusban, az általuk sokszor hangsúlyozott barokkos katolikus képzőművészeti hagyomány tudatával könnyen megközelíthető az olvasó számára a bemutatott munkamódszer, tulajdonképpen az egész nyelvezet, amiben ők a színházról beszélnek.

A könyvnek van egy függelékyszerű zárórésze is, mely felsorolja az összes előadást, amit a társulat 2013-ig létrehozott, színhelyekkel, sokat eláruló címekkel, fesztiválbemutatókkal. Fontos rész ez, hisz az előadások felsorolásából is kirajzolódik az irányvonal, amit a társulat a nyolcvanas évektől bejárta. Érzéklni lehet, amint a klasszikus szövegektől végképp elrugaszkodnak és új nyelvet keresnek; ennek a keresésnek az újabb fejezete volt a *Tragedia Endogonia*.

Bodó Márta

MONDJA, HOGY MUTATJÁK

B. Fülöp Erzsébet *A színházi hermeneutika alapjai: a Gesztus mint hermeneutikai tett* című könyvéről¹

„Ha elfogadjuk az oly sok színházi szakirodalomban megfogalmazott állítást, hogy a színpadi előadás jelentéshordozó és azonosulást megcélzó alkotás, akkor mintegy magától tárul fel a színpadi műalkotás hermeneutikai perspektívája” – jelenti ki könyve első oldalain a szerző. A hermeneutika sokak számára olybá tűnhet, mintha csak az elméleti szakemberek számára volna egy érthető szemlélet, ám a szerző egy nagyon is gyakorlatias világ, a színészi munka szolgálatába állítva érvel az ellenkezője mellett. A hermeneutika önálló tudományág, amely a megértés, az értelmezés folyamatát vizsgálja. „Könyvemben a színházi hermeneutika tárgyául az előadásszövegben létrehozott színészi testszöveget, a gesztust jelölöm meg”, jelenti ki B. Fülöp Erzsébet. Doktori értekezésének kötetbe szerkesztett változata két szempontból vizsgálódik e terepen: egyrészt a színész munkája nyomán kialakuló Gesztust, az előadásban a megjelenítés eszközt, másrészt mindennek a néző általi befogadását járja körül. Hiszen „ha a gesztus jelent valamit, akkor ez a jelentés valakinek a tudatában létezővé válik, valakinek, aki nézi”.

A kötet három nagy egységből áll. Az első *A Gesztus mint a hermeneutikai tapasztalat közege* címet viseli, és a hermeneutikai szakirodalom áttekintését tartalmazza. Foglalkozik a gesztus, a mimézis hermeneutikai vonatkozásaival, a jellel, az esztétikai élménnyel és az időbeliség kérdésével, szemügyre veszi a Gesztus és a megértés viszonyát is. Ez a rész a doktori munkák kötelező elméleti része, amelynek célja, hogy a doktori cím várományosa a választott szakterület eredményeit megismerje és alkotó befogadásukról győzőn meg. Jelen munkában jól követhető, amint B. Fülöp a hermeneutika, illetve az ezzel rokon elméletek nagyjainak számító szerzők (Gadamer, Ricoeur, Deleuze) műveire hivatkozva építgeti a maga elméleti útját, kereteit; eredetisége, sajátos hozzájárulása a témához az, hogy összekapcsolja a hermeneutikai keretet a specifikusabban színházi szerzők (Almási, Artaud, Barba, Brecht, Brook, Danto, Eco, Fischer-Lichte, Grotowski, Kott stb.) jelen kutatással összhangba hozható megállapításaival.

A második rész *A néző megértését* vizsgálja. Az eleve kisebb fejezet – az előző 60 oldalashoz képest csupán 24 oldal – legérdekesebb része, hogy perspektívát nyit a kollektív emlékezet kutatásának tudományába. Jan Assmann-nak *A kulturális emlékezet* című kötetére alapozva a szerző a nézői befogadásnak tágabb keretet ad. Fontos szempont

¹ B. Fülöp Erzsébet: *A színházi hermeneutika alapjai: a Gesztus mint hermeneutikai tett*. Editura Didactică și Pedagogică, Bukarest, 2013.

ugyanis egy végeredményben mindig közönséget igénylő műfaj, az előadás kontextusában a gesztus, Gesztus hatása, ezért fontos azt is tudni, a befogadó, a Néző hogyan értelmezi, amit lát. Hiszen értelmezésmentes megfigyelés nincs, a néző viszont mindenképp a saját megértéshorizontjából értelmez. A szerző a jelen pszichológiai kutatások nyomán jelzi, előbb reakciót hívnak elő a látottak-megfigyeltet, ezek akár esztétikai, akár kinesztetikai jellegűek lehetnek (azaz a néző is végeredményben a testével is reagál, válaszol arra, amit lát), s az értelmezés ezután születik meg. B. Fülöp Erzsébet mintegy figyelmezteti a színészeket: ha elmélyült és eseményserű a színész testhasználat, az a Nézőben is erősebb pszichoszomatikus reakciót ébreszt.

A szerző e két fejezetben bizonyítja a témában való jártasságát, szintézis-teremtő képességét, az eddigi kutatások kreatív reprodukálására való képességét. Hogy ezen a nehéz terepen jól igazodott el, Spiró György értékelése is igazolhatja, amely a kötet hátlapján olvasható: a szerző „a tanulmány törzsrészeiben megírta az esztétika rövid történetét”, hiszen „figyelmét nem kerüli el semmilyen jelentős irányzat, a nyelvfilozófiától a befogadás-esztétikáig minden nézetrendszer megvizsgál, amely valamilyen formában a színészetre alkalmazható lehet”.

Az elméleti keretet megrajzoló két fejezet követi a harmadik, gyakorlati rész, amely felé az elméleti kutatás mutatott. Az olvasó ez esetben is egyetérthet Spiró György véleményével: „A könyv számomra legizgalmasabb része ... az utolsó rész, ahol konkrét példákon elemzi a színészi munkát, az egyes erős, emlékezetes gesztusok mibenlétét, összefüggésben az adott – mai – kor befogadói érzékenységgel és tudásával.” Valóban ez a legizgalmasabb és végeredményben legszemélyesebb rész, amit az elméleti kereteket vázoló fejezeteken magát átrágó olvasó mintegy jutalmul kap: konkrét előadásokból vett konkrét példák elemzését. A szerző következtetése: a hermeneutikailag értelmezhető nagy hatású színészi testbeszéd, Gesztus-tett a lassítás-állókép-lassítás folyamatából áll. Ezt a következő esetekkel illusztrálja: Bogdán Zsolt

Faust-alakítása (Christopher Marlowe *Doktor Faustus tragikus históriája*, Kolozsvári Állami Magyar Színház, rendező Mihai Măniuțiu), Rezes Judit szerepe (a Katona József Színház *ledarálnakeltűntem* című előadása Bodó Viktor rendezésében), Pálffy Tibor Othello-alakítása (Sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház, rendező Bocszárdi László), Shakespeare *Romeo és Júliájának* müncheni előadása Leander Haußmann rendezésében, valamint a Lear királyt játszó színész halálgesztusa Peter Brook angol nyelvű rendezésében.

B. Fülöp Erzsébet a Gesztust mint a színészi test és jelentés egységét értelmezi, Brechtől indulva, aki elkülöníti a pontszerű, a színészhez vagy a színpadi játékhoz tartozó társadalmi gesztust az alapgesztustól. Ez utóbbit Brecht a darab cselekménysűrítésének megfelelőnek, tetterővel bírónak értelmezi, s ez az, amit B. Fülöp Erzsébet a maga tanulmánya nagy kezdőbetűs Gesztusának nevez. Ennek leírását a szerző két irányból kísérel meg: a Gesztus Nézőhöz való viszonyát és a Nézőnek a Gesztushoz való viszonyát értelmezi.


Az Applikáció című fejezetben, ahol a Gesztust mintegy visszahelyezi eredeti kontextusába, a színpadra és a konkrét előadó, előadás (és nézők) „elé”, azt az eljárásmodot alkalmazza, hogy a Gesztus konkretizálása érdekében interpretálóként a Gesztus eredeti címzettjének, a befogadó Nézőnek a szemléletmódjába helyezkedik, s arra figyel, a Gesztus-tett tartalma milyen jelentésstruktúrát képezhet a Nézőben. Azaz a konkrét, fizikai valóságból kiindulva igyekszik a részből az általánoshoz eljutni, és a Gesztus-tettről felállított elmélete érvényességét bizonyítani. Ugyanakkor ezzel a – laikus, nem színész – olvasónak a legizgalmasabbat kínálja: egy színész belső, mert a helyzet ismeretéből fakadó, elméletekkel is alátámasztott értelmezését adja a színpadon látható „varázslatnak”. Színész olvasóinak, azaz a mesterségbelieknek szintén érdekes fogódzókat kínál azáltal, hogy elméleti keretbe helyezi a sokszor intuitív munkát, amit egy szerep felépítése során végeznek, illetve a Néző megértése szempontjából mutat rá és utal vissza a színészi munkafolyamatra, s an-

nak sűrítő erővel bíró lényegi mozzanataira, a Gesztus-tetre.

Elemzései hiánypótlóak, a példának kiválasztottakhoz hasonló, elsöprő erejű, ritka színészi teljesítmények elemzésére még jócskán szükségünk van. A könyv ezért is fontos. Lényegi érdeme és hozadéka tehát az, hogy a gyakorló színész szerző saját hivatására elméletileg felkészülten is rátekint, és kutatói adottságokat bizonyító elemzőként kívülről tekint rá a színész munkájára.

B. Fülöp Erzsébet elméleti kutatásai és azok előadás-elemzésben konkretizálódott gyakorlati következtetései segíthetik saját

színészi munkáját a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulatában, de segíthetik tanítványaiét is, hiszen a szerző a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem színésztanoncainak oktatója is. Nem mehetünk el a kötet bemutatásakor amellett sem szó nélkül, hogy a könyv igényes kivitelezésű, s a Birtalan Zsolt által tervezett címlapon, amely Caravaggio *Szent Tamás hitetlensége* című képe felhasználásával készült, Tamás apostol Jézus sebéről tapintás, érintés által győződik meg. Gesztusa hermeneutikai tett, ahogyan az igazi színészi tett is az.

Colecția  Scena.ro & Teatrul Național Timișoara



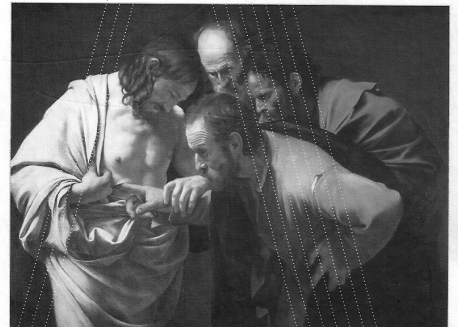
Teatrul Companiei
Societas
Raffaello Sanzio

Conversații cu Claudia Castellucci, Romeo Castellucci
Chiara Guidi, Joe Kelleher, Nicholas Ridout

Timișoara, 2013

B. Fülöp Erzsébet

A színházi hermeneutika alapjai:
a **Gesztus** mint hermeneutikai tett



 Edp

EDITURA DIDACTICĂ ȘI PEDAGOGICĂ, R.A.

Felicia Zeller

Beszélgetések úrhajósokkal

Fordította: Adorján Beáta*

HASZNÁLATI ÚTMUTATÓ

Az alábbi használati útmutató javaslat arra, hogyan járjon el egy magántanuló tanár nélkül. Persze van más lehetőség is, de elsősorban azoknak, akik tanárral tanulnak.

SZÍNPAD

Csillagfényes éjszaka (helyenként tábortűz)

CSELEKMÉNY

(divatbemutató) // Az úrállomáson úrhajósok csoportos interjúra gyülekeznek. Fotózás. Élőadás. Fontos beszámolók. Adogatják egymásnak a mikrofont. Némelyikük időnként önkéntelenül fellibben ...) // (...)

SZÖVEG

Egy súlytalan szöveg, amelyben soha senki nincs otthon. HOL ITT VAGYOK TÖBBET, HOL OTT, VALAHOGY ÚGY KÖZÖTT VAGYOK. Az előadók lebegnek (a család és a munka között), (Hajcslánd és más országok között)

Buborékként szállnak fel a szövegek (gondolatbuborékok) (szövegbuborékok) (beszéd-buborékok) (szappanbuborékok) repülnek, míg el nem tűnnek szem elől. Különálló buborékok, egymáshoz tapadó buborékok. Némelyik buborék egyé válik a másikkal. Terek keletkeznek, terek lebegnek, terek szétpukkannak.

BESZÉLGETÉSEK

A beszélgetést ma délután felvettük / rögzítettük. Bárki mondhat bármikor bármit. Lehet, hogy nem mindenki ért majd mindent elsőre. A hajcslándi szövegek sűrűjében úgy állunk időnként, mint külföldi belföldön.

* Felicia Zeller: Gespräche mit Astronauten. © henschel SCHAUSPIEL Theaterverlag Berlin GmbH. Alle rechte am Text vorbehalten. Magyar nyelvű előadási jogok: Creativ Média Színházi Ügynökség és Kult. Szolg. Bt. A Játéktérnek adott publikációs engedély értelmében nem engedélyezett a jelen műből való idézetek közlése más művekben.

A BESZÉLGETÉSBEN RÉSZT VEVŐ SZEMÉLYEK

Gabriele Fummel, menedzser.
 A barátja, Thomas, úrhajós.
 A fia, Péter.
 Az Au-pair lány, Masa (Rozsdajnából).

Constanze asszony, főtitkár.
 A fia, Szudoku.
 Az Au-pair lány, Olanka (Kurvisztánból).
 Az Au-pair fiú, Edgar (Fojtaszláviából).

Maren, szabadúszó filmproducer.
 Gyerekei, Lea-Marie és Antonia, becenevén Toni.
 Az Au-pair lány, Olga (Rászedóniából).

Helga, tudós.
 Férje, Walter, tudós.
 Fiaik, Ludwig és Leander.
 Az Au-pair lány, Irina (Ukuleléből).

És mások.

Olyanok is, akik csak úgy MOST BEKIÁLTOK VALAMIT bekiáltanak!

Bevezetés**HAJCS KETTŐ, KÜLFÖLDIEKNEK**

1.

ITT kell összehajtani, kétféle törlőruhát, ugyanolyan szélesre ITT AZ ÉLE itt kell VIGYÁZAT! Ha rosszul hajtom / máris jön a vénasszony / és visszadobja a hülye törlőit a ruháskosárba. LEHET EZT JOBBAN IS. VAGY NEM ISMERIK A VASALÓT ott Rászedóniában=Csalóniában?

Rászedóniai mostohaapám legszívesebben maga vasalja az ingeit ITT kell összehajtani, kétféle törlőruhát, ugyanolyan szélesre ITT AZ ÉLE itt kell VIGYÁZAT! Ha rosszul hajtom / máris jön a vén / tehén / és visszadobja a hülye törlőit a ruhás / -kosárba. LEHET EZT JOBBAN IS. VAGY NEM ISMERIK A VASALÓT ott Rászedóniában?

Rászedóniai mostohaapám legszívesebben maga vasalja az ingeit ITT kell összehajt- / STOP! / ROSSZ! Itt kéne ITT AZ ÉLE / mindjárt jön a néne / VIGYÁZAT! Itt is van! EZT MÁRIS KEZDHEJTJÜK ELŐLRŐL!

2.

Végre kedd van HAJCS KETTŐ itt van Irina, Abchab, Anna, Fiona, Maria, Masa, Purity, Teresa, Anjuska, CSAK OLANKA HIÁNYZIK (már jön is!) HELLÓ MINDENKINEK! Körbeülünk Ossl asszonnyal, gyümölcssteát iszunk és beszélgetünk. Én beszélek, te beszélsz, ő beszél MÉG EGYSZER MEGMUTATOM, ÉN HOGY HAJTOM nevetünk, ti nevettek, NEVETÉSE ÁT-ÜT-Ő-HANG-FOLT, MÉG A SÖTÉTBEN IS FELISMEREM, AMIKOR KACAG, AMIKOR KIBORÍTOM A TEÁT, FOLT KELETKEZIK AZ ASZTALON. A PADLÓN.

3

ÉN takarítok, te takarítsz, HOGY ÍRJÁK, TAKARÍTSZ? TAKARÍCC VAGY TAKARÍTSZ? Te takarítasz, ő takarít. Ő nem takarít. Ő nem / soha nem is takarított, soha nem is fog takarítani és soha nem is volt kellett lesz takarítani, merthogy CSAK FÉL TÍZ KÖRÜL JÖN vagy KÉSŐBB JÖN vagy LEHET vagy TALÁN LEHET ESETLEG vagy EGYÁLTALÁN NEM.

4

ÉN takarítottam. Te IGEN, DE ÉN EZT NEM NEVEZNÉM ANNAK. EZ NEM TAKARÍTÁS. EZ CSAK ÚGY ÉPPEN HOGY CSAK. A TISZTA MÉG KORÁNTSEM PATYOLAT.

5

Portörölő, törőrongy, rinyarongy. Der Lappen, a rongy, die Lappen, a rongyok. Ki? Én! Én csavarom ki a vödör fölött a rongyot vagy úgy mondják be VÖDÖRBE? Én úgy mondom: ben. VÖDÖRBEN minden a gödörben, az egész életem, a te életed lehet GÖDÖRBEN LENNI. Mondd utánam (a monddutánam-kánon): Ígérem, hogy az elkövetkezőkben a rongyot mindig a vödör fölött fogom kicsavarni úgy, ahogy azt az asszony mutatta. Az asszonnak nagyon fontos, hogy jól ki legyen MI? csavarva NEDVESEN FELTÖRÖLNI én nedvesen török fel, te nedvesen A KEDVESEN? kiveri a KÖVÉR feltörli, mi nedvesen töröljük, ti nedvesen törölte / TÖRLŐ-ŐRÜLET / mi töröljük / PFÚJ izzadság / szarság / ki nem állhatom a házimunkát.

6

ITT a tükrökhöz papírtörölt használok, mert ez higiénikusabb, mint a törölkendő UTÁLOM A RONGYOKAT, TELE VANNAK VÍRUSOKKAL / BACILUSOK MILLIÓVAL / UNDORÍTÓ! Nem szabad papírtörölt használnom, mert túl drága. EGYSZERŰEN TÚL DRÁGA! ELŐBB A FÜRDŐSZOBA, AZTÁN A VÉCÉ, ÉS MÁR ODA A FÉL TEKERC! Fél tekercs! Az meg mi!? EZ ÍGY EGÉSZ EGYSZERŰEN TÚL DRÁGA! / ITT! ITT SÚROLD! / ITT A SÚROLÓRONGY! A TÖBB MINT SZÁZÉVES SZUPERBIZTOS SÚROLÓRONGY NAGYANYÁM KELENGYÉJÉBŐL! IGAZI TARTÓS ANYAG! KÖRNYEZETBARÁT, TARTÓS, TAKARÉKOS. Egy nagy, nehéz, kopott rongy! Undorító! A RONGYOT RENDSZERESEN KI KELL MOSNI. ÉS MÁTÓL A PAPIRTÖRLŐ HASZNÁLATÁT IS RENDSZERESEN ELLENŐRZÖM. A PAPIR EGY ÉRTÉKES ERŐFORRÁS! VÉDJÜK AZ ESŐERDŐT: TEKERCSRŐL TEKERCSPRE! / Nekem kellene / még a rongyot is rendszeresen kifőzni, nemde?

7

Ha ő is takarítana, akkor ő sem mindenhol. A polcokat letörölgetni NAGYON IDEGESÍTŐ! A fürdőszobában például nem is tudom, hány ÖTVEN! Ötven üvegcséje van (mind különböző illatú!) és azokat minden alkalommal LESZEDNI, PORTÖRÖLNI, VISSZATENNI az én idegeimet ez nagyon nagyon nagyon ÖTVEN! (...) (Most már csak negyvenkilenc!)

8

NESZE, PAPIRTÖRLŐ! Jó messze eldobom a törölkendőt (a buszmegállóban egy kukába), hogy senki észre ne vegye ITT MÉG MINDIG NAGYON BÚZLIK! Hogy tüntessem el? Rögtön megérzi, ha hazaér! Mit csináljak? Esetleg kipróbálom ezzel! Illat nr. 2! PRÓBÁLD CSAK!

9

Utána aztán együtt pakolunk KÁVÉFŐZŐT KÉRNÉM KIKAPCSOLNI a csészéket NINCS KI MIND a szekrénybe. A FŰTÉST LEVENNI, LEGUTÓBB IS RÁ KELLETT FIZETNÜNK, EZERKÉTSZÁZKILENC EURÓ NEGYVENNYOLC!

10

A DRÁGA ÜVEGCSENEK LŐTTEK! / TELJESEN KÉTSÉGBE VOLTAM ESVE! MOST MIT CSINÁLJAK? A FRAGRANCE OF PURE FRAGRANCE! EZ MILYEN DRÁGA! A nyár könnyedségének gyöngéd illata MEGYEK ÉS SÜTŐK VALAMIT! NAGYON SOK OLAJBAN! KINYITOK MINDEN AJTÓT modern hercegnőknek, akik gyakran lehetni nosztalgijával ÍGY elegáns és varázslatos SIKERÜLT UTOLSÓ PERCBEN CSINÁLNI EKKORA BÚZ kontrasztok szimfóniájává egyesülnek. AZT HISZEM, VALAMIT ÉREZHETETT / A GYEREK HÁNYT / ÚGY TETTEM, MINTHA NÁLUNK EZ LENNE HAGYOMÁNYOSAN A SZOKÁS.

Párbeszéd MESE NINCS

1

Olanka, te most elmehetsz! MI VAN? GYERE IDE ANYUHOZ, TE ENGEM MÁR NEM IS, ANYUT MÁR EGY ICI-PICIT SEM elmehetsz! Mit áldogálsz ott GYERE IDE! De Olanka Szudokunak (MINDJÁRT JÖN A BÁRÓ, ÉS LESZ AZTÁN HADD-EL-HADD!) -mesét! Olanka végig kell hogy! ANYUNAK MOST VAN A MINŐSÉGI IDEJE, ÉS OLANKÁNAK MA VAN A SZABADNAPJA, TE PEDIG MOST IDEJÖSSZ! MESE NINCS. De van! Mindjárt jön a Báró és akkor ITT MEGINT MI OLYAN BÜDÖS? MEGINT OLAJSZAG VAN AZ EGÉSZ EMELETEN. VAGY MI EZ EGYÁLTALÁN? ZSÍR VAGY CSONTZSÍR VAGY MI EZ?! ZSÍR, CSONTZSÍR VAGY ZSÍROS CSONTZSIRADÉK?! ITT MEGINT NAGYON BÚZLIK VALAMI (Pedig külön felírtam, külön a különlistára, nektek, kurvoknak ez olyan nehéz, hogy a megbeszéltekhez tartsátok magatokat?!): RÉPA KELBIMBÓVAL, KICSIT PÁROLVA, CSAK VÍZBEN, NEM TÚL SOK SÓ, TEJSZÍN NÉLKÜL!!! HÁROM FELKIÁLTÓJEL!!! Nem láttam, cetli!!! MÉG MEGSZOKOD ITT EZT A PATTOGÁST, EZ ÍGY NEM MEHET de én igen EZT ITT MÉG BE KÉNE szia! DE RÖGTÖN! Holnap találkozunk!

2

Irinánál találkozunk a pincében (Ügür és én). Később elmegyünk a Lailasba, a Seven Heavenbe és a Smart Party Clubba. Ügür hazavisz EGY VADIÚJ EZÜSTSZÍNŰ GOLF GTI-T VEZET SÜLLYESZTETT SPORTMOTORRAL ÉS 17 ZOLLOS KÖNNYŰFÉM FELNIKKEL de nem hívhatom be. A szobámba sem. A boszorka házába, a boszorkaházba sem. Háromszor fel- és lekapcsolom a villanyt. Ügür járhatja a motort, közben háromszor megbögteti. És így beszélgetünk még sokáig.

Hallgass ide ÁLMODNI ÉS RÁMOLNI

1

Kiszállsz végre az ágyból! Ha egész éjjel holmi diszkókban flangálsz, nem is csodálkozom REGGEL HATKOR, MIKOR MINDENKI KEL KELL KELNEM, de Szudokut csak tizenkettő harminckor kell ALUDNI AKAROK! Az idióta boszorkának és az idióta boszorkagyereknek úgyis csak húsz perc kell és PIKK-PAKK el is mentek (az iskolába, a munkába) mit kéne ALUDNI AKAROK! Közülünk mindenki szívesebben, Szudoku is szívesebben legszívesebben, még én is szívesebben legszívesebben tovább ALUDNÉK de főtitkárként még a főnöknél is pontosabbnak kell lennem.

2

Egyszer csak veszem a bátorságot HÉ OLANKA! KELJ FEL! és megkérdem, hogy én nem MI NEM BÍRJUK A KÜLÖNCKÖDŐKET! A KÖZÖS ÉTKEZÉS NÁLUNK SZENT! Baromság! (Vagy ahogy nálunk mondják: ember embert, barom barmot nemz.) Nem a felkelésről szól ARRÓL IS de itt alapelvről van szó. Azt hiszem, azt akarja ÉS ÚGY TŰNIK, ÉS ÚGY IS VAN hogy én is keljek, hogy én,

miután ő, miután elmegy, miután elmennek, utána azonnal: mindent elrámoljak, az asztalt letöröljem, mossak, csináljam, igen ÉN MOSOM AZ ÖSSZES de rosszul leszek EZ HÁZISZOLGAFELADAT a boszorka azt az undorító kenyerét eszi (nem bírom), aztán rámolni / álmodni / aztán vissza az ágyba A SAJÁT ASZTALÁT SAJÁT MAGÁNAK KELLENE rámolni / álmodni / és így tovább ALUDNI AKAROK! De nem tudsz. DE TUDOK. Nem, éppen az, hogy nem tudsz! DE TUDOK, ÉPPE AZ, HOGY TUDOK. Nem, mert én most megcsikizem a talpad, és éppen az, hogy egyáltalán nem tudsz! NÁLUNK OTTHON MINDENKI ADDIG ALSZIK, AMEDDIG AKAR. VAN, HOGY REGGELTŐL ESTIG ALSZOM! Reggeltől estig? És mikor kelsz fel? KISZÁLLSZ VÉGRE AZ ÁGYBÓL!

Folytatás

HAJCS KETTŐ, KÜLFÖLDIEKNEK (KETTŐ)

1

Spar-Budget-szőlőlevet iszok, és ilyenmegolyan-cipőt nézek ettőlmegettől. Ezek ilyenmegolyan cipők ettőlmegettől? kérdem én és azt mondja, LEHET, HOGY MÉG VAN EGY PÁR! HÁNYAS LÁBAD VAN? MUTASD CSAK! Mutatom neki a lábam. Örülök! Tudom, ez a gyengém: visszaható és nem valódi visszaható igék. ILLENIE KELLENE ez durva BIFLÁZOK de aztán ott a cipő, amit az asszony ajándékoz, milyen régi, milyen elnyűtt, ezzel még itthon sem mászkálhatok MIT KÉPZEL MAGÁRÓL ócska kopott bőrtaposó, már kitaposta a kövér lábával, a kiálló csontjaival, a kinövéseivel EZ UNDORÍTÓ nekem nincsenek kinövéseim, én tizenkilenc vagyok. Az én lábfejem szép lábfej. MÉG MI SZÉP? Van egy kis tükör a szobámban, odatartom a lábam, a kezem stb. Mindent odatartok, amim van, és elégedett vagyok SZÉP VAGYOK fülelek, hogy elment-e, mielőtt lépek fürdőszobájába asszonynak, ahol felakasztott egy nagy tükör. Aztán púderezem magam márkás puder MÉG A RÚZS IS MÁRKÁS! Próbálok még ruhát is neki, de a ruhák, izéből leginkább, túl nagyok NEM ILLIK egyszerűen túl kövér, egyszerűen nem jó az alakja ÓVATOSAN AZ ÜVEGCSEKKEL! (...) Most már csak negyvennyolc!

2

OTT ÖRÜLSZ, ÉS AKKOR: EZ AZ ELNYŰTT CIPŐ! OTT ÖRÜLSZ, ÉS AKKOR: ODAADJA NEKED A RÉGI CUCCOKAT. Ez még egy nagyon jó színes tévé, és bár ennek az elektromos írógépnek hiányzik a kábele, de tulajdonképpen még KÖSZÖNÖM! Úgy teszek, mintha örülnék, udvarias vagyok, és nem utasítok el semmiféle ajándékot A MI OLANKÁNK! MEGPAKOLVA, MINT EGY DROMEDÁR! A RÉGI ÍRÓGÉP, A TÉVÉ! VISZ MINDENT KURVISZTÁNBA! BUSSZAL! DE HÁT HA NEKTEK IS MÉG RÉGI GÉPEITEK VANNAK, AKKOR Köszönöm! Nagyon köszönöm! Mi, kurvok szívesen ajándékozunk virágot, csokit, de csak drágát, nem az olcsót, mint az asszony a Spar-Büdzséből, hanem drágát, drágának kell lennie! Annyira drágának, mint a barátság.

Tudod

VEGETÁRIÁNUSOK

1

Azt esszük, amit főztem, és mindenki ehhez tartsa magát! (Gyerekek és Au-Pairek!) Nem válogatunk, és nem főzünk magunknak külön, sem steaket, sem csontot nem sütünk, ebben a házban nem szervezünk sem steak-, sem csontsütősdit, ezt így nem lehet HA MÉG EGYSZER AZOKAT AZ UNDORÍTÓ CSONTJAIDAT megint zsírszag van az egész lakásban vagy mi ez?! Mi ez az undorító édeskés bűz? Megint romlott húst sütsz? (Vagy mi ez???) NEM SZERETEM! NEM SZERETEM EZT A SZÓSZT! OLYAN FURCSA DOLGOK ÚSZKÁLNAK BENNE! Ezek fíák. PFÚJ, ÉN EZT MEG NEM ESZEM! Egyszer és mindenkorra mondom, mi vegetáriánusok vagyunk. Mi tudatosan élünk

egészségesen. KAPHATOK KETCHUPOT? KÉRLEK, ANYA! Téma lezárva. LÉGYSZI!! LÉGYSZI!! LÉGYSZI!! -

Azt esszük, amit főztem, és mindenki ehhez tartsa magát! (Gyerekek és Au-Pairek!) Nem válogatunk, és nem főzünk magunknak külön, sem steaket, sem csontot nem sütünk, ebben a házban nem szervezünk sem steak-, sem csontsütősdit, ezt így nem lehet HA MÉG EGYSZER AZOKAT AZ UNTORÍTÓ CSONTJAJDAT megint zsírszag van az egész lakásban vagy mi ez?! Mi ez az undorító édeskés bűz? Megint romlott húst sütsz? (Vagy mi ez???) NEM SZERETEM! NEM SZERETEM EZT A SZÓSZT! OLYAN FURCSA DOLGOK ÚSZKÁLNAK BENNE! Ezek fikák. PFÚJ, ÉN EZT MEG NEM ESZEM! Egyszer és mindenkorra mondom, mi vegetáriánusok vagyunk. Mi tudatosan élünk egészségesen. KAPHATOK KETCHUPOT? KÉRLEK, ANYA! Téma lezárva. LÉGYSZI!! LÉGYSZI!! LÉGYSZI!! -

(*stb.*)

2

Azt eszünk, amit főztem. Ha nem ízlik, akkor van helyette legfeljebb egy darab kenyér és nincs desszert. Ott a gyümölcsöstál, abból bárki bármikor nassolhat. Tartsd a markod! ITT VAN PETER KALMÁT / MEGESZIK EGY ALMÁT / ITT ÁLL PETER SZŐLŐSSY / JÁR NEKI EGY (...) / JÓ ÉTVÁGYAT MINDENKINEK!

A folytatás folytatása

HAJCS KETTŐ, KÜLFÖLDIEKNEK (HÁROM)

1

Az ügynökségtől a nő, aki Hajcslánda közvetített, megmutatja az ELFELEJTETTEM A NEVÉT Otto vagy Klaus? -katalógust. Mert ott sok modern ember van kinyomtatva, nem mintha ez nekem vagy a többieknek sokkoló lenne DE SOKKOLÓ mi jövünk és látunk EZ CSÚNYA a hajcslándiak ilyen szép dolgokat (amik hajcslándi viszonyok között nem drágák) nem vesznek fel, nálunk a lányok mind elegánsan öltözködnek DIVATTERVEZŐNEK TANULTAM! ÓVÓNŐ AKAROK LENNI. Schweinsteiger akarok lenni, de ha nem jön össze, akkor Podolski. HAJCSÚL AKAROK TANULNI, ÉS ÚJSÁGÍRÁST! MÉRNÖKIRE JÁRNI. HASZNÁLT ILYENMEGOLYAN CIPŐT AKAROK! EZT A NENA ÁLOMTÁSKÁT VAGY EZT ITT! HA-EZT-HORDOM-MINDENKI-KIAKAD! EZ A TUTI KEDVENC MÁRKA!

2

A hajcsok annyiféle táskát hordhatnak ÉN EZEKET A ZSEBPÉNZEMBŐL MEG SEM ENGEDHETEM MAGAMNAK de nem hordanak. TE ÉRTED EZT? ÉN NEM! Az ügynökségtől a nő azt mondja ENNEK A GENERÁCIÓNAK EZ A STÍLUSA HAJCSLÁNDBAN. Ő felkészít fel. Ötszázhuszonnégy euró a közvetítési díj. Ez nagyon nagyon sok. Kispórolom majd ezt a pénzt valahonnan, és a tartozásaimat is NÉZD CSAK, EZ ÍGY KÖRBE VAN! MILYEN CSÚNYA! Tulajdonképpen mindig is Lóglíába akartam menni! Olanka is, de vízumot kapni Lóglíába, azt nem könnyű! Lóglia, az egy divatos ország!

Figyelj

MINDEGY, MIT MONDANAK

1

Mindegy, mit mesélnek az elején, egyszerűen csak el akarnak menni, el otthonról, és hogy őszinte legyek HAGYD EZT tudom NEKED EZ értem én. Nagyon is értem én SÜKET VAGY?! Ki akarna huszonegy évesen egy totálisan fejletlen országban totálisan fejletlen férfakkal egy totálisan fejletlen és kilátástalan életet UNATKOZOM! Nagyon is tisztában vagyok vele, hogy MI?! UNATKOZOL?! Adok Masának egy esélyt ezen a helyen / velem / a lakásomban, hogy felnőjön. Jó AKKOR FOGD A

MACIDAT VAGY AZ AUTÓDAT VAGY AZ AKCIÓFIGURÁDAT, VAGY AZ AKCIÓSLABDÁDAT VAGY MIT, A VARÁZSCERUZÁKAT, A SÁRGA KROKODILT / ÉS JÁTSSZI! / egy ruhatervező tanoncnak nap-mint-nap-egy-hatévesre-vigyázni DE ÉN INKÁBB VELED SZERETNÉK lehet, hogy nem is pont ez (kicsit összepakolni, kicsit takarítani) a dolog, de mégiscsak itt van már ELŐSZÖR IS és másodsor pedig A SZOBÁJÁT MÁR EGYEDÜL IS (NAGYON IS ÉLETREVALÓ, MÉG AKKOR IS, HA MOST EGY KICSIT NEHEZEZBEN) Péter NEM KÉNE HOMOKOZNI és normális hétköznapokon, előbb játszva tanulni hajcsúl MINT FELTÉTEL (teszem fel) megyek UNATKOZOM az Au-Pair azt jelenti, ellenszolgáltatásért DOLGOM VAN te MI VAN OTT A KEZEDBEN? DOBD EL! Tartanunk kell magunkat bizonyos szabályokhoz TE IS egyáltalán kié ez a lapát SZEDD ÖSSZE MAGAD ne bőj TEDD LE.

Valami tévedés

AZ ABLAKNAK VAN EGY SZOBÁJA

1

Az ablaknak van egy szobája. A pincében van. Ha talpra ÉN TALPRA ÁLLOK ÉS BÍROK szépen aszfaltozott tiszta utcát, nagyon tisztát, nagyon simát, nagyon szépet! És szép házakat szép tiszta kertekkel HAJCSLÁND valami van! VALAMI TÉVEDÉS! Talán történt valami, amiről én nem tudok. Jön egy vihar, egy háború, egy árvíz KATASZTRÓFA milyen üres, minden, sehol egy ember. És egyszer csak átszaladt a róka. Teljesen egyedül voltam. És én is ÚJ VOLTAM ÉS TELE VOLTAM vágyakkal tele tettekreken MOST új életet kezdek EGYEDÜL a jövőt nekem NEKEM EGYEDÜL valami különlegeset A RÓKA EGY JEL!

2

Azt mondják nálunk, ahol róka jár, titok van, lehet megtalálok a szerencséd. Nem feltétlenül, de lehet. ITT a szőre nem is vörös és nem is barna, nem tudom, hogy nevezik ezt a színt, lehet, hogy koszos szín. A hátán, látod, milyen kopasz a bőr, és vékony a farka, és úgy lóg ott, mint kiszákkásodott kötél KEDVES RÓKÁM már öreg / az erdőben övé az üreg / hol tudja, hová tartozik és hol mindig ITT az ablakomon át ITT a gyors talpaival, mint én a gyorstalpalóval olyan gyorsan!

Hoppá

MENNEM KELL

1

Mindegy, mit mesélnek az elején, egyszerűen csak el akarnak menni, el otthonról, el / fel / HOPPÁ MENNEM KELL és kérek, nem egész délután tévézni! PÉTER! Hazajövök, és ellenőrizni fogom, a szemedből fogom FIGYELMEZTETLEK hogy a semeid a túl sok tévézéstől kis tévékké alakulnak és attól csillognak majd olyan különösen / és ott fog villogni benne minden / minden adás! Ezenkívül ellenőrzöm a készüléket is HA AZ MÉG MELEG, FIGYELMEZTETLEK TITEKET, INKÁBB JÁTSSZATOK, VAGY HELLÓ! MENTEM már itt sem vagyok, már a kocsiban ülök, gázolok, gázolok, százhárom, százharminc TOVÁBB próbálok a megbeszélésre, próbálok legalább a megbeszélés sorrendjére, amit ma JÓ NAPOT SWOBODANÉ.

2

Többször hazatelefonálok, hallgatózom, hogy nem megy-e a tévé, nem hallok semmit vagy mégis? Sauhendlné már odakint vár az IGEN TESSÉK KÉREM BEFÁRADNI leteszem. Masa azt mondja, mind jó. Mi?! Mi az, hogy MIND JÓ?! Mind jó így, a tévéprogram itt mind jó, minden ember mind jó, a gyerek feltűnően csendes, ez is jó MIND JÓ! A hölgy AUHENDLNEK HÍVJÁK, NEM SAUHENDLNEK belép, sajnálom SAJNÁLOM, HOGY nincs gyereke, kitűnő a bizonyítványa, de mégis KÉTÉVI

PRÓBAIDŐ UTÁN SAJNOS KI KELL HOGY nem könnyű feladat egy ilyen nagy, egy ilyen komplex vállalatot nyereségesen vezetni A KULCSOK / A KULCSOKON MÚLIK / egy összetartó csapat a lehalkított tévé előtt, ahogy leteszem, felerősítik, szétröhögik magukat, mialatt én Hendlnénak, Hendlaunénak ELNÉZÉST AUHENDL még egy szet írószert nyújtok át, egy kurta köszönöm KÖSZÖNÖM, ÖRÜLTEM!

3.

Később a folyosón látom, ott ül, sír és a cégfeliratot kapargatja az írószerekről / TE RAKÁS / SENKI! kiáltja, miközben én a liftre várok (már hozzászoktam) MOST FELPATTANOK INNEN ÉS hozzászoktam az ilyen reakciókhoz, meg a szóhasználathoz is SOK SZERENCSET, AUERHENDLNÉ lerepítem magam a mélygarázsba, beülök az ÉS EZ CSAK A KEZDET autóba, aztán elhúzó ebből az épületből, és csókolom! TAKARÉKCÉLJAINKAT TOVÁBBI MEGSZORÍTÁSOK NÉLKÜL NEM FOGJUK TUDNI ELÉRNI.

Téma

BÓLOGAT ÉS FONOAT

1

Mindegy, mit mond a kerge marha (még ha ordít is), én bólogatok SIMÁN MINDIG CSAK BÓLOGATOK hogy úgy tűnjön, mindent értek MIND JÓ szándékosan beszélek rosszul, kicsit átállítom magam, átállítom magam, mint a rádióban a frekvenciát, kicsit recsegősre, hogy hibázni tudjak anélkül, hogy pontosan BOCSÁNAT, MIT? érteném AKI AKARNI FOG AZ LESZ AZ AKARÓ.

2

A KÖVETKEZŐKET (SORRENDET IS) FELTÉTLENÜL BETALTANI! Vagy? Mit jelentsen ez? Erre nem tudok FIGYERNI? SZAPPANNAL KUTYÁT MOSNI? Vedret vinni. SZAPPANNAL KEZET MOSNI!!! Vagy úgy! Utánanézni! Előkészíteni! Mindent elrakni, eltenni, helyretenni. Tisztítószerral befújni HOGY NEKEM NEM ELÉG VILÁGOS? Fentről le, többször is, átmosni. Itatós EZT NEM ÉRTEM, ITATÓS! MI AZ AZ ITATÓS? Itatóst a szemetes mellé tenni?? Kétszer leöblíteni és eltörölgetni ÍRJA AZ ELŐDÖM egy bizonyos Maruska valahonnan Ukuleléből ZSENIÁLIS HASZNÁLATI ÚTMUTATÓ! Fummelné isteninek és praktikusnak tartja, hogy mindketten rozsdajainak vagyunk, pedig a másik ukulelei ZSENIÁLIS LISTA! Legalább nem kell mindent megmutatnom, mondja Fummelné, milyen praktikus. GYAKORLATILAG MINDENNEK GYAKORLATINAK KELL LENNI! És hogy ebben is legyen gyakorlatias, hozzáteszem rozsdánul FUMMELNÉ EGY HÜLYE KURVA! ÚGY TESZ, MINTHA A BARÁTNŐD LENNE az egyetlen használható infó ezen a cetlin. Egy igazi cetligazdaság MONDD UTÁNAM CET-LI-GAZ-DA-SÁG ezt a szót biztosan nem ismered még, azt jelenti (...) dolgok szanaszét. ÍGY VAN. Papírhalmok mindenhol / NÉHOL / MOSATLAN A FÖLDÖN mindenhol CD-k és lemezek!! ÉS GYAKORLATILAG MIT JELENT EZ NEKEM?

3

Az akaró nem a takaróból jön. A semmi viszont a semmiből. Anyutól jön egy csomag GYAPJÚ A JUHAINKTÓL beletúrok, sírnom kell, de csak kicsit, tulajdonképpen boldog vagyok / oké / hogy itt lehetek, így itt / CSITT! / VAGY ÉPPEN CSETT! inteni, ez nem az volt, amit én, nem GYŐZELEMRE JUHOK egyre előbbre jutok, nem juhok! Tervezek egy szuper gyapjúcccot.

4

Sírok JÖN MAGÁTÓL megint sírnom kell, pedig boldog vagyok / oké / hogy itt lehetek, itt ülhetek ÜLHETEK HAJCSLÁNDBAN és ülök és fonok a juhok gyapjából CSAK SZÉPEN ÜGYESEN FONOATNI és SZÉPEN ÜGYESEN BÓLOGATNI vágyom a közönséges erdők után, nem is ismerem

semmit a közönséges erdőkön kívül, soha nem is voltam sehol / ahol / ahogy most itt / semmit / ezt semmiképp sem FONOATNI / BÓLOGATNI / FONOATNI / BÓLOGATNI / kimutatni.

Lecke

IGENT MONDANI

1

Erről nem volt szó, hogy itt minden este csenget valaki, minden este másvalaki, leginkább színes bőrű TÉVEDÉS! SZÍNES BŐRŰ AZ, AKINEK A BŐRE VALAMI FESTÉKTŐL SZÍNES LETT. MI ÚGY MONDJUK: FEKETE. EGY FEKETE. FEHÉR, EGY FEHÉR, SÁRGA, EGY SÁRGA stb. (folytasd!) ... Nem is tudtam, hogy ennyiféle! Volt, hogy egyik gyakrabban jött, azt hiszem, de melyik?!

2

Mutass be neki, mondom JÓ, BEMUTATLAK. De nem mutat be. Soha nem is fog. Ezt amúgy gyakran csinálja IGEN mondja és aztán vár, hogy elmúlik-e minden csak úgy magától. Azt hittem, hogy a rostoklás az egy specifikus hajcslánci dolog AZ BIZTOS, HOGY EZ FONTOS. IGEN, EZ EGY PROBLÉMA. IGEN, ERRŐL BESZÉLNÜNK KELL. IGEN. FELTÉTLENÜL FOGLALKOZNUNK KELL VELE, ÉN IS FOGLALKOZOM VELE, DE CSENDBEN. CSENDBEN ÉS HOSSZASAN ELMÉLYÜLVE A KANAPÉMON. CSENDBEN ÉS ELMÉLYÜLVE, CSENDBEN ÉS HOSSZASAN ELMÉLYÜLVE, CSENDBEN ÉS HOSSZASAN ELMÉLYÜLVE A KANAPÉMON ÜLVE, ANNYIRA HOSSZASAN, HOGY MÁR SENKI NE EMLÉKEZZEN RÁ, HOGY MIRŐL, MIRŐL IS VAN ITT SZÓ EGYÁLTALÁN?

3

A jelentkezési lapjára valami egészen mást írt, nem azt, hogy gyanús alakokkal akar rendszeresen találkozni, akik a VW-motorjukat járatják, ami nekem (NEKEM!) az idegeimre megy, miközben ők órák hosszát hancúroznak az autóban a ház előtt. NEKEM KISGYEREKEM VAN, ÉS KÜLÖNBEN IS ALLERGIÁS VAGYOK A VW-MOTOROKRA nem erről volt szó! Ki tudja, ki jön ide napközben, amíg én nem vagyok. Megkérdeszem, kikérdeszem a gyerekeket. Láttátok Olankát idegen férfiakkal? IGEN. Magatokra hagyott? IGEN. Mit csináltak? IGEN. Olanka idegen férfiakkal beszélgetett a játszótéren? IGEN. Beültetett az idegen férfiak autójába? IGEN. Láttátok a vicces képű barátját? IGEN. Három lába volt neki? IGEN. Átjön, miután én elmentem? Játsszik veletek vagy másféle dolgokat csinál KI FÉL A FEKETE EMBERTŐL laza vagyok és nyitott, még csak nem is gátlásos, de ez a sok gyanús A NETEN RANDIZOL VELÜK kérdem én. EGYESEKET A DISZKÓBÓL, KEDVESEK, DIÁKOK. Constanze! Lehet, hogy te ezt egy kicsit másképp VÉGÜLIS OBAMA APJA IS DIÁK VOLT! Vendég, persze, hogy jöhet, de SEMMI FÉRFIVENDÉG én laza vagyok, de ennyire azért mégsem. Megértetted? IGEN.

Párbeszéd

FREE DRINKS FOR GIRLS ONLY

1

Olanka a kimenős miniruhájában. Olanka, az én FREE DRINKS FOR GIRLS ONLY házikurvám! Szájában csikk, kezében porszívó, a telefon a füléhez szorítva. Nem hiszem el, hogy mikor a munkából haza HALLOD?! TULAJDONKÉPPEN EZT MÉG AZELŐTT MEG KELLETT VOLNA, MIELŐTT ÉN a hamu leesik a földre, azonnal felszívja, közben telefonál. MIND TISZTA!

2

SZERETNÉM, HA MEGPRÓBÁLNÁL KICSIT TÖBB ÉRDEKLŐDÉST Olanka az ő háromnegyedes LOVE GIRL pólójában. Olanka az ő LOVE BOY retikülőgyűjteményével. Olanka ezzel az ezüst MEGINT-

HOVA-TETTE! ezüstcsillogós magassarkújával! AZÉRT EZ MÁR TÚLZÁS. HAJCSLÁNDBAN NEM MEGYÜNK ÍGY AZ UTCÁRA! ÚGY NÉZEL KI MINT EGY SAJNÁLOM-HOGY-EZT-ÍGY-KI-KELL-MONDANOM-DE-PONTOSAN-ÚGY-NÉZ-KI pontosan-úgy-nézel-ki KURVA! ANNYIRA SZERETNÉM, HA A CSALÁDI ÉLETÜNKBE JOBBAN BELE – alig tizenkilenc, és úgy megy ki a házamból tetőtől talpig kisminkelve, mint egy dög, azokban a lehetetlen cipőkben! NEM TÚLZÁS EZ EGY KICSIT, EZ A PÓLÓ? LEHET EZT MÉG EGYÁLTALÁN PÓLÓNAK NEVEZNI? EZ INKÁBB EGY TOP!

3

NEM VELED FOGOM MEGBESZÉLNI, HOGY MIT VEGYEK FEL. AZ ÉN SZABADIDŐM. ÚGY MEGYEK KI, AHOGY AKAROK. MOST EZ A DIVAT. CSAK TÁNCOLNI MEGYEK. NAGYON VIGYÁZOK. KÉRLEK, NE AGGÓDJ ÉRTEM / MINDIG IDŐBEN / OTT VAGYOK AZ ISKOLÁBAN. NEM PANASZKODHATSZ. NEM VAGY AZ ANYÁM. OTT TALÁLKOZOM MASÁVAL ÉS A BARÁTNŐIMMEL A HAJCS-KURZUSRÓL. CSAK BESZÉLGETÜNK. MENNEM KELL. MÁR TIZENKILENC VAGYOK.

4

Játszhatnánk egy játékot vagy filmezhetnénk egy filmet MONOPOLY SESAMSTRASSE TETTHELY csak üljünk itthon, kényelmesen TEÁT ISZUNK, KICSIT CSACSOGUNK. Meséj az otthonodról! Meséj Kurvisztánról! IGEN. JÓ ÖTLET. TÉNYLEG. IGEN. Ezt ismerem, ezt az IGENT. Kábé azt jelenti, mint a LESZAROM, ARANYOM!

5

Aggódok AGGÓDOM a rozsdajnai lányok sokkal szívesebben járnak ezekre az olcsó ÁTALÁNY-VEDELÉS NŐKNEK INGYEN helyekre PERSZE nincs elég pénzük és még annyi se PERSZE ÉRTHETŐ ha egész idő alatt az összes cuccot EZ A KABÁT! Vadi új, biztos, hogy kibaszott drága volt, honnan van neked MOST HOVA MÉSZ, ÍRD FEL IDE EGY CETLIRE ÉS VIDD MAGADDAL A TELEFONT, HOGY VÉSZHELYZETBEN EL TUDJALAK ÉRNI, HA igen igen. BÁRMIKOR HÍVHATSZ ÉS NE MONDD FOLYTON, HOGY IGEN! Igen.

6

Ezt a kabátot, ezt csak nem Kurvisztánban vetted! DE, EZ KURVISZTÁNBÓL VAN! Jól néz ki, ez a kabát! Nagyon jól! KÖSZI. Tényleg nagyon divatos! Ezt biztos nem Kurvisztánban! Biztos, hogy VALÓDI BŐR! Mégiscsak itt vetted, ezt a kabátot! Vagy ajándékba kaptad valakitől? NEM, EZ KURVISZTÁNBÓL VAN. Nem hiszem! DE IGEN, HA MONDOM!

Haladj előre

HALADJ ELŐRE A VÁRSÉTÁNYIG

1

Kiszemeltem magamnak a legszebb férfit, mert szeretem a szép férfiakat és mert megengedhetem magamnak, mindig is meg tudtam engedni, második helyezést nyertem egy szépségversenyen HÚZZ KÉTSZÁZ EURÓT! A férjem akart engem és megkapott engem. De folyamatosan azt mondja, hogy ezt így meg úgy kell HALADJ ELŐRE A VÁRSÉTÁNYIG és oda nem mehetsz. De nekem is van egy életem, még fiatal vagyok és vannak álmaim MÁSODIK HELYEZÉS és mit mondogat folyton? NE MENJ ÍGY ÁT, NE EZT HÚZD ő azt csinál, amit akar, nekem meg nem szabad! A FELESEGEM NE LEGYEN OKOSABB, MINT ÉN. Bántott, még azért is otthagytam SZERETNÉM ÉS KELL most kell a munkatapasztalat és a nyelvtudás. HA TUDSZ EGY NYELVET, KAPSZ MUNKÁT ÉS JÓ FIZETÉST. Aztán hotelben fogok dolgozni, és beszélgetni fogok idegen emberekkel NÉGY HÁZ MEG EGY HOTEL de az én végzettségemmel nem találok munkát KÉTEZER EURO LAKBÉR és a

nagy CSŐDBE MENTEM nyavalyog, mindent elvesztettél, miért nem mentél hozzá ahhoz a ronda Stanyevhez, aki minden nap beutazik a városba dolgozni. Ultramodern busszal! Én mindig is arra / (már régóta alszunk egy szobába' / a nagy meg én) TE JÖSSZ!

Bevezetés PRO ÉS KONTRA

1

ELŐSZÖR IS a munkaközvetítés is munka. Gyakran több munka, mint HA AZ EMBER NEM MINDENT SAJÁT MAGA CSINÁL nekem ez egyszerűen túl nagy erőfeszítés, mindig mindent AKKOR MÁR INKÁBB MEGCSINÁLOM ÉN de minél többször csinálsz meg inkább te, annál többször csinálsz meg mindent inkább te, és mert olyan régóta egyszerűen mindent inkább te csinálsz, mindenki természetesnek veszi, hogy ezt is inkább te csinálsz, csak mert csinálsz anélkül, hogy valaki egyáltalán, mert már nem bírod EZT MÁR NEM LEHET KIBÍRNI! SOHA NEM CSINÁL ITT SENKI SEMMIT és végül te csinálsz meg mindent. MIÉRT? Mert te mindig mindent megcsináltál. TE EZT AMÚGY IS MINDIG, MOST MIT AKARSZ ÍGY EGYBŐL, FEMINISTA CIKKET OLVASTÁL VAGY nem akarok én lenni a rendellenőr (vagy) a szőrszálhasogató (vagy) (folytasd!) ... szőröző / szőrörző / szőrtetregisztráló / mindig mindent felsorolni PRO ÉS KONTRA kinek van mikor miye milyen gyakran KI VESZI ITT A LÁDA SZÓDÁT / KI VISZI MINDIG A KUTYÁT / mindenhol cetlik lógnak, amiken úgylis az én nevem áll, mert neki semmi kedve folyton beírni magát mindenhova HAGYJÁL! Mosogatásból több mint háromszáz vonalam van, neki kettő, és azok, azokat is én húztam neki, hogy lássa, hogyan működik VONALAKAT HÚZNI ez a listavezetés, amit ő állítólag Á, NEKEM EGYSZERŰEN FONTOSABB A HÁZIBÉKE, MINTSEM FOLYAMATOSAN VESZEKEDNI!

2

Oké, belátom, az én hibám is, igen, jó, igazatok van, nem szabadott volna ennyire dicsérnem, ennyire istenítenem HURRÁ amikor ő csak TAPS Toni alig múlt kettő KÖSZÖNÖM, ELÉG Stefan éppen akkor szívódott fel ÉS EGYÁLTALÁN, AKKOR MÁR INKÁBB FELSZÍVOM ÉN először próbaképpen, aztán addig-addig, míg mindent át nem gondolt (Ott jön Lea Répával! És mögöttük Toni!) JÓ SZÓRAKOZÁST! Egy répát Répának! ÉN IS SZERETNÉK EGY RÉPÁT! Most már nincs több répám NINCS TÖBB RÉPÁM?! Lassan már tényleg TÉNYLEG NINCS TÖBB RÉPÁD?! Lassan már DE MÉG NEM AKAROK MENNI! RÉPÁNAK MÉG LEGALÁBB EGY RÉPÁT KELL ÉS a ló lehajtja fejét, hogy a csöppség a kinyújtott kezével az orlyukához érhesen HEIL HITLER! Erre belelkesedem! FEL A FEJJEL! Én egy kemény nő vagyok SZERETEM A LÁNYAIMAT!

3

Anjuska maradjon, Anjuska ne menjen HOVA MÉSZ? NE MENJ! Ha Anjuska megy, megyek én is ÉN IS! Ha Anjuskának menni kell, megyünk mind, mind megyünk Rablódiába! Nem hagyunk egyedül MIÉRT NEM MARADHAT ANJUSKA NÁLUNK, LÉGYSZI' LÉGYSZI!' Rendbe rakom a szobám / de mindig ám / szentül ígérem, hogy a szobámat mindig / és legyen bármi / rendbe fogom rakni, ha megkérnek rá, majd mindig, és itt, ezennel a Répa lovam életére esküszöm, hogy a szobámat mindig / és legyen bármi / DE ANJUSKA MIÉRT NEM MARADHAT ITT mert már nincs tartózkodási engedélye, mert lejárt a vízumja, mert ugyanúgy van, mint Agánál, Charitynél, Nalánál, Gracénél és Mosesnél, Caramelnél, Securitynál, Fionánál, Puritynál, Papricánál és hogy-is-hívják Teresánál is volt, mint mindig VÉGÜLIS NEM ÉN HOZOM A TÖRVÉNYEKET hülye lennék?! Kitalálnék magamnak ilyet, hogy mindig csak ide-oda, mindig csak az elválás, alig szokja meg az ember az egyiket GYERTEK GYEREKEK! MINDENKINEK EGY-EGY GOMBÓC FAGYI / EZ NAGYON TRUTYI / én is szomorú vagyok, küldök majd képeslapot, és majd meglátjátok, hol lakom, amikor haza ÉN IS MEGYEK gyertek már, hagyjátok Anjuskát nyugodtan pakolni ÉN IS PAKOLOK! ÉN MÁR BE IS PAKOLTAM!

ÉN is! BEPAKOLOK EGY NYULAT, EGY FOGKEFÉT ÉS EGY RÉGI MOSÓGÉPET. Bepakolok egy nyulat, egy fogkefét, egy régi mosógépet és (...) (folytasd!)

4

Holnap jön Olga ÚJ SZERENCSE, ÚJ LÁNY kivettem egy hét szabadot alapból / jön az Au-pair lány Rászedóniából / így hívjuk BELSŐLEG (MAGUNK KÖZÖTT) ne legyen már olyan igényes. Türelmes, szerény és szívós. Lehet, hogy tud lovagolni (reméli Lea-Marie) ő is már egészen IGEN, LOVAGOLNI! AZ JÓ LENNE akkor legalább lenne bennük valami közös. DE RÉPA AZ ÉN LOVAM, MEGLÁTJUK, HOGY ENGEDEM-E MAJD RAJTA LOVAGOLNI. Kedden, szerdán és minden második pénteken vigye Lea-Mariet lovaglóórára, majd hozza is el ELVINNI ÉS ELHOZNI MINDEN KEDDEN, SZERDÁN ÉS MINDEN MÁSODIK PÉNTEKEN és hétfőn, amikor egész nap ANTONIA KÉTÉVES / Anjuska, a mi rablódiai lányunk mindig olyan fura kását / kavart, és mondom NEM! A GYEREKNEK MÉG NEM ADUNK TEJET mire ő MÍI? ez a legújabb MÍI? Bessi étkezési javallata MÍI MIATT? ALLERGIA ez hozzátok még nem jutott el Rablódiába A BABYSZITTER CSAK NE NÉZZEN RÁM SANDÁN! MÍI? Nálunk bevett lett ez a MÍI! Csak remélhetem, hogy ANJUSKA MAJD KÜLD NEKEM ÉS A GYEREKEKNEK LEVELET RABLÓDIÁBÓL / a vonatállomásról / együtt hozzuk el az új lányt, ideges vagyok OLGA hogy meg tudom-e jegyezni a nevét, már többször is megígértem, Anjuskát sokáig Teresának hívtam, Teresát Anjuskának MÍI?! Aga, Charity, Grace, Moses, Security, pedig ebben különben nem vagyok olyan GONDOSNAK SZÁMÍTOK helló Maja Olanka Maria HELLÓ OLGA milyen volt az utazás?

Folytatás

HAJCS KETTŐ, KÜLFÖLDIEKNEK (NÉGY)

1

BERTA ÁTVISZI A GYEREKEKET mondd utánam és alkoss hasonló mondatot A-val! Abchab támogatja az őseit. Jó, de Nala is támogatja a szüleit, sőt a nagyszüleit is meg az unokahúgait és unokaöcseit is, a fiát meg a lányát mindenképp (a gyerekeit, akiket szeret és akiknek jobb jövőt akar) és azok nényét / és mivel híre ment a dolognak, további rokonokat is támogat / NAGY A CSALÁD ÉS TÁMOGATJÁK EGYMÁST, AHOGY CSAK TUDJÁK már nem látja át, Bazsalikomban az elosztás a nővére oltalma alatt áll, akit szintén ő támogat. A nővére a nagymamával együtt, akit szintén ő támogat, gondoskodik Nala gyerekeiről, akiket szintén ő támogat. Laila (13) egy robotkutyát szeretne / HOGY VAGYTOK? ÜDVÖZLÖM ANYÁT ÉS JÓ EGÉSZSÉGET! / Bazsalikomban süt a nap, harminchat fok van.

Páros gyakorlat

SZÁMÍTÓGÉPPLE BÁNNI

1

Ha azt mondom, használhatod a számítógépet, az nem azt jelenti, hogy egész nap az interneten lóghatsz, éjjel meg főként nem meg főként nem, hogy a dolgaiddal mindent MILYEN FÁJLOK EZEK EGYÁLTALÁN! Megtöltöttél mindent ezekkel a MILYEN FÁJLOK EZEK EGYÁLTALÁN meg sem néztem őket, de ha reggelig nem tűnnek el EZEK A FÁJLOK akkor én személyesen fogom!

2

Igen, nagyvonalú vagyok, és igen, a számítógéphasználatot is meg kell A TECHNIKÁHOZ VALÓ HOZZÁFÉRÉST MINDEN ORSZÁGBAN MINDEN EMBERNEK, DE MINDENKINEK MEG KELLENE meg kellene tanulni, mondom én MEG KELLENE (MEG KELL!) aztán amikor bekapcsolom / és minden tele TULAJDONKÉPPEN EZEK MILYEN titokban mindent, amit magától / ÜDVÖZLET

TRALLALÁBÓL / letöltött, leellenőriztem AMOR PROFILJA, KATTINTS A NYÍLRA / nem mintha olyan kafa / lenne vagy nem is a kíváncsiság, csak a biztonság A SZÁMÍTÓGÉP BIZTONSÁGA MIATT ÉS A SAJÁT BIZTONSÁGOM MIATT kell! Végülis ezen dolgozom, ha otthon még dolgoznom kell A MUNKÁBAN OTTHON VAGYOK, DE OTTHON IS MUNKÁBAN.

Téma

VÁR ELŐTT VÁROK

1

Ez a barátom A BARÁTOD, HOL? Itt a géppel (egyébként zsírzópisztoly) ő kvázi a férjem, de nem vagyunk összeházasodva, itt úgy hívják hajcsúl, hogy BARÁTOM és aztán van az EGY BARÁTOM és A BARÁTOM tehát A BARÁTOM most negyven-három napja van a nemzetközi úrállomás fedélzetén BALRÓL A MÁSODIK már több mint egy éve nem PÉTER! Gyere már ide! Éppen Thomas legújabb képeit nézegetjük! ÚJ APUS-KÉPEK! Péter! Mit csinálsz te ott egyáltalán? Gyere már ide! Jössz már végre? Hányszor kell még? Péter! Ha nem jössz most azonnal, nincs többet esti mese! És Masa sem fog neked több HÁROMIG SZÁMOLOK! Egy (...) kettő (...) és (...) az utolsó szám (...)

2

Lehet úgy mondani, hogy EGY BARÁT vagy úgy, hogy KETTŐ BARÁT amikor kettő van, kettő barát? Vagy BARÁTOMOK és akkor BARÁTNŐMÖK, amikor kettő van, tehát kettő barát? Sok nemzetközi barátom van A NEMZETKÖZI BARÁTOK ÉRDEKELNEK egész Mitropában, Trallalában IN CRAZY SEARCH FRIEND WORLD. A trallalai barátommal (barátomMAL) nemrég harisnyában A VÁROS TELJES KÉTÓRÁS BUSZUTAZÁSNYI TÁVOLSÁGRA VAN itt vagyok ITT EBBEN A KÜLVÁROSI VÁROSBAN vagyok EGY lánnyal barátnő, aki itt lakik EBBEN A KÜLVÁROSI VÁROSBAN mi ott HELLÓ MINDENKINEK! OLANKA VAGYOK (19) KURVISZTÁNBÓL, AU-PAIRKÉNT DOLGOZOM ITT, ÚGYHOGY HA VALAKI ITT LAKIK A KÖZELBEN, AHOL ÉN, AKKOR ÖRÜLNÉK, HA MEGISMERHETNÉM az interneten, ahol én P. S. MINDEGY, HA HAJCS IS VAGY, HA VICCES VAGY, JELENTKEZEM! Olankám! Én jelentkezem! Érte megyek, csengetek VICCES VAGYOK de ő még nem A SZUDOKU MÉG NEM, MÉG NINCS KÉSZ! MÉG FEL KELL HOGY, KÉRLEK, VEDD FEL A PIZSAMÁDAT elolvasom a neveket a táblán VEDD FEL, KÉRLEK, A PIZSAMÁDAT a csengőn (szeretem a hajcszlánci táblákat) felolvasom a neveket A PIZSAMÁDAT MOST MÁR KÉRLEK olvasom MEGMOSTAD MÁR A FOGAD és vissza (át) MI AZ, HOGY LEHET összeolvasom őket egymás között, ezeket a szép hajcs neveket SZUDOKU! várok LÉGY ÜGYES / ALUDJ KICSI ÉDES / AZ ANYA senki nem hív be (ez egy nagy hajcs dráma): az ajtó előtt EGY MŰ, AMIT EGY SZÍNHÁZ SEM AKAR JÁTSZANI ÉS A KÖZÖNSÉG SEM AKAR LÁTNI várok, kint. Várad előtt / várok / várad előtt / várok / (...) és így tovább SZERETEM A HAJCSLÁNCI VÁRAKAT-HÁZAKAT! A fű nem barna, mint otthon, hanem zöld. Hajcszlánc egy szép zöld ország SENKI NEM HÍV BE várad előtt / várok / házad előtt / várok / házad előtt / bárok / (...) és így tovább.

Teszt

BESZÉLGETÉSEK ÚRHAJÓSOKKAL

1

HOL VAN PÉTER APJA? TEFELISMERED PÉTER APJÁT AZ ÚRÁLLOMÁS ÖSSZEVISSZASÁGÁBAN? Péter apja hajcs. És úrhajós. Mellette egy rozsdajnai ember lebeg. Egy úrpilóta. Péternek az apja több nyelvet beszél. Beszél rozsdánul, lógolul, hajcsul, rablólul és primül. Az úrhajósok legtöbbször lógolul beszélnek. Súlytalanok. HA JOBBAN MEGNÉZED, OTT VAN IGOR, A ROZSDAJNAI ÚRPILÓTA, ÉPPEEN A KLM-NYASZ-ON DOLGOZIK – KÍSÉRLETI LOGISZTIKAI MODUL NYOMÁS ALATTI SEKCIÓJA. MINDEN KÍSÉRLETNEK MEGVAN A MAGA FIÓKJA.

2

Űrsétakor Péter apja pelenkát visel, akárcsak Péter (kiskorában). Péter apjának a pelenkája egy speciális pelenka NASA PELENKA. Első ábra (fent). Az űrséta nagyon hosszú és nagyon fárasztó. Mégis sétának nevezzük. Miért? Kapásból öt ok! Péter apja pórázon lóg. Az űrruhában nagyon meleg van. Péter apja izzad. Beépített ventilátorok vannak a ruha belsejében. Ezek hideg levegőt fújnak, hogy Péter apja meg ne haljon. Minden mozdulat nagy erőfeszítéssel jár. Hogy felemelje a karját, sokkal több erőre van szüksége, mint nektek, ha ti itt most felemelnétek a karotokat. MIELŐTT VÉGIGCSINÁLNÁL EGY KÍSÉRLETET, KÉSZÍTSD ELŐ ALAPOSAN. GONDOLD ÁT, AZ ELSŐ ALKALOMMAL MI MEHET ROSSZUL. AZZAL IS SZÁMOLNOD KELL, HOGY MAGADAT VAGY MÁSOKAT MEGSEBESÍTHETSZ. EZT HÍVJÁK KOCKÁZATFELMÉRÉSNEK.

3

Péter apja beköti magát, hogy ne szálljon el, amikor alszik. Az autóban is beköjtük magunkat BIZTONSÁGI ÖV-KÖTELEZETTSÉG VAN így jutunk el biztonságosan egyik helyről a másikra A GYEREKEKNEK SPECIÁLIS ÜLÉSÜK VAN egy száz km/h-s átlagsebességű balesetnél a test nem repül ki a szélvédőn. A túlélés túlélésszükséglet.

4

Péter apjának, miután lejár az úrállomáson való tartózkodása, három hét regenerálódás következik. Kettes ábra. Az orvosok kivizsgálják, hogy minden rendben van-e. Péter apja hazajön. Végre. Másfél év után. HELLO THOMAS! A sajtósok az ajtó előtt várakoznak. Harmadik ábra. Pétert is megkérdezik, hogyhogy az édesapja MEGVÁLTOZOTT ÉDESAPÁD? Péternek fogalma sincs KAPHATOK FAGYIT, LÉGYSZI! Péternek Péter apukája egy idegen. EGY ŰRLÉNY. NEM, DEHOGY. DE, AZ! NEM, NEM AZ. DE! AZ! Egy híres ember. Hammerikába utazik, aztán Rozsdajnába. Prímába, Windiába és Szvisszbe. De ma nem. Ezt a hétvégét a családjának szenteli. HONNAN VAN NEKED EKKORA FAGYID? MINDJÁRT EBÉDELÜNK! Thomas, nem kellene a gyerekek ebéd előtt A MINDENKORI NASSOLÁSHOZ OTT A GYÜMÖLCSÖSTÁL! Most ne legyél már ilyen MINDIG ILYEN SZIGORÚ? MOST MEG A SZEMÉT FORGATJA! LÁTOD, HOGY FORGATJA A SZEMÉT? TE IS TUDOD A SZEMEDET FORGATNI? NÉZD! AZ APU NEM CSAK A SZEMÉT TUDJA FORGATNI, DE A FÜLÉT IS MOZGATJA EGY IDŐBEN, ÉS MÉG A MOSATLANNAL IS TUD ZSONGLÓRÖZNI! Most terítettem meg az asztalt. EZT TE IS TUDOD! IGEN, EZ AZ, FIAM! EZT KAPD EL! IGEN! MAJDNEM! ÉS MÉG EGYSZER! SZINTE! MINDEN, AMI A FÖLDRE ESIK, A GRAVITÁCIÓ JELENVALÓSÁGÁT BIZONYÍTJA! ENNEK A TÁNYÉRNAK A RÖPPÁLYÁJA / MINDJÁRT MEGVAN / SZÁMOLD KI GYORSAN!

5

Büszke vagyok rád, kicsi fiam! És ne felejts el (ha nem is vagyok itt) minden nap gyakorolni! Gyakorlat teszi a THOMAS, BESZÉLHETNÉK VELED NÉGYSZEMKÖZT? Anyu! Már kezd mérges lenni / vörösés színt ölteni / minden szilánkot azonnal felseprünk! Ígérem! Háromszoros indiánbecsületszó! BESZÉLHETNÉNK VÉGRE, KÉRLEK ha nem az apja lennél vagy pont azért, mert az apja vagy, tényleg el tudnák viselni AZÉRT HOGY TE ITT! Vedd le a kezed a nyakamról! NEM VAGYUNK SÚLYTALANOK! ITT A DOLGOKNAK SÚLYUK VAN! HA FELDOBUNK EGY TÁNYÉRT, AZ LEESIK ÉS ÖSSZETÖRIK. HA MA VESZEL A FIÚNAK EGY FAGYIT, HOLNAP KETTŐT AKAR hogy is jut eszedbe, hogy! Ne légy már ennyire szájalmas! Egy fagyí, egy pár szilánk / úgyis a halál vár ránk / most mi ez! Amikor nyolc g nyomással kilőnek az atmoszférán át egy buborékban és annak a valószínűsége, hogy túlél, tiszta számítás alapján nyolcvankét százalék, akkor tudod meg, hogy valójában KÖSZÖNÖM THOMAS EZT AZ ÉLETTELI, EZT A MEGHATÓ BESZÁMOLÓT! Most átadom a mikrofont!

Ismétlés**KÜLÖNVÁLASZTANI VALAMIT**

1

MÉG NEM IS GONDOLTAM BELE RENDESEN, HOGY MI MINDEN VÁRHAZ MÉG RÁM, AMIKOR (Stefan) EZ INKÁBB AZ Ő FELADATA (Thomas) az ő kívánsága volt, az én ötletem az volt, hogy MÁR MAGAM SEM TUDOM, KI VAGYOK, ÉS ELŐBB MAGAMRA KELL TALÁLNO, AZ ÉN FELFEDEZŐS-KURZUSOMON. Míg a férfi önmaga keresésével van elfoglalva, a nőnek erre nincs ideje, neki a gyerekekkel, a kéglivel és a melóval kell foglalkozni A MELÓ ELŐTT / MÉG EGY CIGIT BELŐTT / azonkívül félnapot dolgozik HIVATALOSAN LEGALÁBBIS utána pedig hazahozza a munkát MEGBÍZHATÓ elsőre százötven százalékot hoz (legalább) MEGY EZ MÉG JOBBAN IS én száznolcvannál tartok IDE TUDOD DUGNI GYORSAN A FEJED hát persze ELVÉGZEM ÉN, SEMMI PROBLÉMA. Még gyorsan a gyorsan elvégzendő kupac, amit még gyorsan le kell tudni. Nem túl fontos dolgokat dugok a táskámba KAPHATOK EGY FAGYIT, LÉGYSZI'? ha én ezt EGYSZERŰEN BEGYŰRNI ha nekem egyszer MOST NEM időm lesz, akkor DE APA MINDIG VESZ NEKEM kiválogatni a papírokat a szatyorból EZT BESZÉLD MEG APÁDDAL lehet, hogy egyszerűen csak kidobom, titokban, de ahova kell A ZÖLD KONTÉNERBE a legjobb, ha felírod magadnak SÁRGA ZÖLD FEKETE mi adunk a környezetvédelemre, mi hajcslándiak, ebből te is tanulhatnál még valamit. Zuhanyáskor például megtanulhatnád, hogyan kell vizet spórolni, nagyon egyszerű. AKI GYORSAN LEZUHANYZIK, AZ IS TISZTA LESZ! AKI GYORSAN ÉS HIDEG VÍZZEL ZUHANYZIK, NEMCSAK TISZTA LESZ, DE SZIKLASZILÁRD IS! Tehát a tasakot a sárgába, a papírt a zöld HELYES konténerbe. Itt Hajcslámban minden ötödik kenyér kidobódik.

2

ÉN ÉRZÉKENY VAGYOK / TE PEDIG SZÁNALMAS! / Ó IGEN? AZ VAGYOK? TÉNYLEG AZ VAGYOK? SZÁNALMAS? MIT AKARSZ EZZEL MONDANI? SZÁNALMAS! TALÁN MEG TUDNÁD MAGYARÁZNI, MIT ÉRTESSZ SZÁNALMAS nagy szennyeshegy van a mosógép mellett, azt ki kellene KI TUDNÁD? EGYSZER TALÁN TE IS KI TUDNÁD Ez a hegy kész csoda! Nálunk otthon ilyen nincs CSAK ÁMULOK mennyi ruha! ÉN IS ÉRZÉKENY VAGYOK! NEM! TE VAGY A SZÁNALMAS, ÉN MEG AZ ÉRZÉKENY! Egyre inkább! / Hova tovább? / végtelenül növekedő ruhahegyek / írom a szószedetembe ÖBLÍTŐ, VASALÓ / nagyon jól haladok.

3

Este mindent átismételek, amit ma SZEMETET KÜLÖNVÁLASZTANI, FÉRFIT KÜLÖNVÁLASZTANI vagy a KÜLÖNVÁLNI A SZEMÉTTŐL, KÜLÖNVÁLNI A FÉRFITŐL az visszaható? Kérdem én, mielőtt végre elalszom.

Rendelő**ELDOBNI HAZAMENNI**

1

Amikor túlórázik AZ UTÓBBI IDŐBEN PÉLDÁUL TÉNYLEG SOKAT DOLGOZIK, MÉG A SZABADNAPJÁN IS én is ÚJ SOROZATOT GYÁRTUNK olyat, mint ÖSSZEHAZASODTAM A CSALÁDODDAL! de egészen más, hasonló, de más (Thekla Carola Wied helyett Heike Makatsch játszik, Peter Weck helyett Jürgen Vogel, és így tovább) a főszereplő boldog és általában elragadó HAJCSLÁNDBAN ISMÉT DIVATBA JÖTT A CSALÁDI ÉLET egy hatalmas projekt, amit én, mint az Ödnis-Film vezető producere vezényelek le, fogok levevényelni, ahhoz azonban apránként le kell szűkítenem a magánéletemet A FILMIPARBAN NEM TEHETSZ LE MINDENT CSAK ÚGY, PONTBAN ÖTKOR, HOGY TE MÉSZ HAZA, ÉS HELLÓ, TI NYUGODTAN FOLYTASSÁTOK most egy tényleg

menő dologra álltunk rá CSALÁD, MOST EZ A TREND egy trend, ami nekünk magas nézettségi kvótát / szerdán kilőjük a pilótát / most, ilyen gazdaságilag válságos időkben nagyon alaposan megfigyeljük a magánéletbe való visszavonulást, az érzelmi kompetencia és az emberi fészkek erősödését TERVEZETT GYEREKEK ez az eddigi legnagyobb projektem és ezt mindenképpen EZÉRT JÁR NEKI KARÁCSONYKOR TIZENNÉGY SZABADNAP, AMIKOR MI ÚGYIS SÍELNI most nagy szükségem van a segítségére a nap majdnem minden AMIKOR CSÖRÖG A TELEFON, A TELEFON CSÖRÖG de a túlórákat fizetni TÚLÓRÁKAT SZÁMOLNI ÉS FIZETNI kemény SZÍVESEBBEN VESZEM LAZÁN ajándékozz neki bérletet vagy mozijegyet ILYEN KIS AJÁNDÉKOKAT / gondolom / NEKI HÁROMSZÁZ EURÓ ELÉG SZÉP ÖSSZEG! Ha rossz a lelkiismeretem, arra gondolok NÁLUNK HÁROMSZÁZ EURÓ SOKKAL TÖBBET ÉR, MINT NÁLUNK. Ha belegondolok, háromszáz euró, azzal nálunk bizony nem ugrálsz, arra gondolok: Rászedóniában háromszáz euróval minden elképzelhető ÍGY VAN. Az én prím takarítónóm hét eurót kap egy órára, és még adót sem fizet. A vendéglátásban még jobban kihasználják őket. ÍGY VAN. Nala, aki hetente egyszer takarít nálam ÍGY VAN hát ő ISMERED A GAISBURGERI FELVONULÁST? NALA OTT DOLGOZIK HAVI NYOLCSZÁZ FIXÉRT. MOSOGATÁS, FELSZOLGÁLÁS, KÜLÖN RENDEZVÉNYEK, MINDEN EGYBEN nekem is vigyáznom kell a pénzre. Ha történe velem valami, ki gondoskodna A GYEREKEK SZEGÉNYSÉGET SZÜLNEK a lovaglóóráról, a tankönyvekről, tévéadóról, az ilyenmegolyan csizmácskáról Antóniának, egy új szánkóról ÉS MÉG OTT VAN AZ AU-PAIR az Au-Pair többbe kerül nekem mint a ló! RÉPA MÁR A CSALÁDHOZ TARTOZIK, MÉG AKKOR IS, HA A LOVARDÁBAN LAKIK ÉS NEM ITT, NÁLUNK. HA TONI VÉGRE MEGKAPJA A PÓNIT, AZT LEHET, HOGY ITT TUDJUK MAJD, TALÁN AZ ERKÉLYEN! De akkor anyu nem dohányozhat többé az erkélyen! MEG FOGSZ HALNI! FEJEZD BE! AZT MONDTAD, HOGY ABBA halló itt Maren, a lányom még mindig nem bukkant fel, remélem sikerül őt MEGÍGÉRTED! Hol marad? Hol van Olga? Tizennyolc órára itthon kellett volna, hogy én LEGKÉSŐBB TÍZ PERC MÚLVA!

2

NOS OLGA, MOST TIZENKILENC HARMINC VAN, HÁNYRA KELLETT VOLNA MA HAZAJÖNNÖD? Sajnálom! NEM EZT KÉRDEZTEM. HÁNYRA KELLETT VOLNA MA HAZAJÖNNÖD? Lekéstem a buszt! EZ NEM IDŐPONT! HÁNYRA KELLETT VOLNA MA ITT LENNED? Tizennyolc órára. EZ NAGYON NAGYON FONTOS LETT VOLNA NEKEM, NEKEM ÉS AZ ÖDNIS-CSAPATNAK, HOGY MA A MEGBESZÉLÉSEN! NEM MEGBESZÉLTÜK, HOGY MENNYIRE FONTOS, HOGY MA PONTBAN TIZENNYOLC ÓRAKOR? Sajnálom. OKÉ, VASALNI NEM TUDSZ, RENDBEN, DE A MAI NAPIG SEM TUDOD, MELYIK KÉSZLETET MELYIK FIÓKBA KELL TENNI, ÉS EZT MÉG Anyu! Nem tudok aludni! MIÉRT NEM, KICSI SZÍVEM? Mert ti olyan hangosan OLGA MÁSFÉL ÓRÁVAL KÉSŐBB, ANYU MÁR RÉG / MIT AKARSZ MÉG / EGYÁLTALÁN MIT KÉPZELSZ? ÍGY HOGY SZÁMÍTHATNAK RÁD A GYEREKEK? HA ITT VÉGZED A MUNKÁD, KÉPESNEK KELL LENNED FELELŐSSÉGET IS VÁLLALNI! NEM MEHETSZ EL, AMIKOR AKARSZ ÉS NEM HAGYHATOD A GYEREKEKET ANYÁTLANUL Anyu! Én sem tudok aludni! GYERE IDE KICSIKÉM! Miért sír Olga?

3

Ez az első alkalom, hogy lekéstem a buszt, és ez nem fair / mer' / nincs következő A MEGÁLLÓBAN VÁROK EGY NŐVEL azt mondja, én is mehetek a kétszáztizennyessel, egy másik busz, amelyik ugyanoda megy MONDJA A NŐ kerülővel. KERÜLŐVEL gondolom azt jelenti, nem áll meg mindenhol. Így hát felszállok AHOGY A NŐ MONDTA és kerülővel utazom, házak mellett, erdőkön át MÉG SOHASEM LÁTTAM itt jöttem idefelé is, de semmit nem ismerek fel (a sötétben) minden másként néz ki / elmegyek Maren háza mellett / elmegyek a végállomásig, amikor eszembe jut MEG TUDNÁ, KÉREM, MONDANI, HÁNY ÓRA VAN?

Rendelő BARÁTNŐK

1

Kedden boldog vagyok, mert keddre van nekem is időpontom KEDD TIZENNÉGY ÓRA ez az én időpontom, az én rögzített időpontom. Csak a rögzített időponttal rendelkező emberek az igazi / a fontos / emberek itt Hajcslándban TIZENNÉGY ÓRAKOR HAJCSKURZUS most nem ugorhatok be, mert Maren megint nem készült el vagy neki ELNÉZÉST, DE NEKEM KÖZBEJÖTT közbejött valami KEDDEN és ezt Maren is belátja TIZENNÉGY ÓRA végül is a felét ő fizeti, felét a hajcskurzus árának (EGYESEKNEK FIZETIK AZ EGÉSZET!) Ott van Irina! A városban van sok szép kávézók. Irina és én minden kedden találkozunk a kurzus előtt a NEMZETKÖZI BURGERVERENDÉGLŐBEN néha csak beülünk SZARUNK A VILÁGRA rendelünk magunknak egy kávé és óráig ott vagyunk (ülünk és csacsogunk). Úgy érezzük magunkat, mint azok a szabad polgárok, akik igaziból itt élnek KÉT KÁVÉT ÉS KÉT CHEESEBURGERT KÉRNÉK! SAJTAL / KÖSZÖNETTEL! / Irina rendel. Szinte akcentus nélkül beszél hajcsul AZ EMBEREK AZT HISZIK, MI IS EMBEREK VAGYUNK, MINT ŐK mi nagy Hajcslánd-rajongók vagyunk.

2

Az anyám és én mindig is nagy rajongói voltunk a hajcslándi síugrásnak! Otthon Rászedóniában SZATELITEN KERESZTÜL FOGTUK / Martin ADLER FURTWANGENBŐL Schmitt / aztán Hannawald, és Morgenstern is jónak találom JÓ, Ő OSZTRÁK, TUDOM (anyám az ugrásra ugrik gondolatban, és az asszimetrikus testtartást kommentálja) az első szabadnapomon az első dolgom, hogy elmegyek Garmischba OTT ÁLLTAM KÖZVETLENÜL A SÁNCNÁL Hanni Hanuülvii rosszul viaszolt síléceivel alig jut előbbre a lesiklopályán, szinte megáll a sáncnál RÖVIDDEL AZ UGRÁS ELŐTT egyedül mentem AZTÁN REPÜL Garmischba ÉS LANDOL közvetlenül a sáncnál FELÁLL ÉS ELBUKIK, NEM, CSAK MEGINOG, ÉS ÉRVÉNYES AZ UGRÁS! SZÁZNÉGY MÉTER! Felhívom anyámat TALÁLD KI, HOL de már el is nyelte az aprót, bedobok még egy annyit MINDEGY csak annyit akarok mondani GARMISCH annyira örült, az anyukám! MIND HIÁNYOZTOK! MIND NAGYON HIÁNYOZTOK! Profik vagyunk testtartásban ILYEN DOLGOK LASSAN MÁR OTTHON IS VANNAK, AZELŐTT ILYEN MODERN DOLGOK MÉG NEM IS VOLTAK néhány dolgot már tudtunk Hajcslándról, a hajcs tévéadásokban még a színészek is modernebbek voltak MOST MÁR MINDEN MODERN. MÉG NÁLUNK IS. A GYEREKEK ÜLNEK A TÉVÉ ELŐTT ÉS A SZÜLŐK SOKAT VANNAK TÁVOL ÉS A GYEREKEK AZT SEM TUDJÁK MERRE.

3

Irina a legjobb barátnőm, még akkor is, ha Ukuleléből származik és én nem SZERETEM Irina nélkül én KÉRNÉK MÉG EGY DUPLA DUPLABURGERT KÉT NAGY TASAK KETCHUPPAL! Már rég tönkrementem volna MENNEM KELL! OLGA! TUDHATNÁD MÁR! Irina családja megtiltotta Irinának, hogy fél tíz után a vécére TUDHATNÁD! SIETEK! Irina családja fél tízkor fekszik, Irinának azután már sem hazamenni, sem vécét lehúzni nem szabad. ÖT HÓNAPJA VAGYOK NÁLATOK ÉS MÉG SOHA SENKI NEM HALLGATOTT MEG! NÉHA NEKEM IS SZÜKSÉGEM LENNE TIZENEGY VAGY TIZENKÉT ÓRA hosszas tárgyalás után kiharcolta magának Irina, hogy a pincében aludjon KIVÉTELESEN tesznek neki egy matracot a pincébe SAJÁT BIRODALOM / AZONNAL MONDOM / A VASALÓDESZKA MELLÉ, IDE! Irina a pincében alszik, mint az ászka. Úgy surran a házba, mint egy titkosügynök. Ma korábbi busszal megy ÖT ELŐTT hogy még gyorsan KÜLÖNBEN HELLÓ!

4

Irina vendéglátó matterja gyakran bög, főleg akkor, ha Irina azt mondja, már nem bírja, menni akar, haza vagy egy másik TÉNYLEG ENNYIRE RÉMESEK VAGYUNK? Irina erre nem mondhatja, hogy

igen MI CSAK JÓT AKARUNK NEKED! Helga mindjárt szül és most MOST KÜLÖN BERENDEZTÜK NEKED A PINCÉT, PEDIG ITT FENT VAN ELÉG és most nem szabadna felizgassa magát MI ELRENDEZZÜK NEKED A PINCÉT ÉS ERRE TE AZT MONDOD, MENNI AKAROK! / AZT HISZEM, JÖNNEK A FÁJÁSOK / IRINA! HOL A FRANCBA VAN WALTER! Azt mondta, csak fél tíz körül jön vagy MA TALÁN KÉSŐBB vagy TALÁN AMIKOR TUD nem tudom TALÁN EGYÁLTALÁN NEM IS. Azért hívd csak fel! DE NEM TUDOM HOL VAN / az irodában! / DE OTT NINCS! De azt mondta AZÉRT MÉGSEM KELLENE FELIZGATNOD MAGAD!

Gyere velünk

SZABADSÁGRA MENNI

1

Azt mondja az öreg boszorkány, mehetnék én is velük. De én nem akarok. Én itt akarok maradni. Azt mondja, milyen szuper lenne ott, hegyek és persze nekem sem kellene dolgozni, ezt még ő sem gondolja komolyan. Blage is ott lesz. SZUDOKU IS NAGYON NAGYON ÖRÜLNE, HA TE de amikor Blage is ott van, az azt jelenti, hogy ő is rajtam lóg folyamatosan / pontosan / és a folyamatosan rajtam lógó Blagéval felslattoggni a hegyre úgy, hogy megfelelő cipőt se veszek / vágok egy pofát és úgy teszek / hogy időt nyerjek, mintha fontolgatnám (a kedvéért). Gondolkozom, mondom, gondolkozom, vagy legalábbis úgy teszek Ó, ÉN INKÁBB ITTHON MARADNÉK. Erre ő is pofát vág! Neki így sem jó, hogy én három hétig itt maradjak, egyedül a házában, akkor én itt mindenfélét művelhetnék MEGHÍVHATNÁM ÜGÜRT gondolja magában MINDENT TÖNKRETENNÉK tényleg nagyon szép a hegyekben, neked is világot kellene látnod és ÉN EGYSZERŰEN CSAK NYUGALMAT AKAROK ÉS ÜGÜRREL EGY JÓT KEFÉLNI úgyhogy nekem ez egy lehetőség, még a svizsszek is, Svizsszben, még ott is hajcsul beszélnek (tudom) ÉS CSAK ÚGY, LELKIISMERET-FURDALÁS NÉLKÜL KIVENNI VALAMIT A HÚTÓBÓL jól gondold meg! Erélyesen felajánlja nekem MEGLÁTOD, NAGYON NAGYON JÓ BULI LESZ mintha egy hülyegyereknek, miközben csak attól fél, hogy grillezni fogok a házában HÚST MEG EGYÉB VESZÉLYES DOLGOKAT.

2

HELLÓ MINDENKINEK! Még Olanka hiányzik, hol lehet, a közös vacsora az közös találkozási pont is, ezt ő is tudja, hogy mi itt néha nyugodtan valamit OLYAT ODA TUDTAM VOLNA NEKI (ott jön!) HOL VOLTÁL? MEGINT EZZEL AZ ÜGÜRREL VAGY ÜBÜRREL VOLTÁL? (ott jön!) MEGINT HOGY NÉZEL KI? HA HOLNAP MEGJÖN AZ ANYÁM, EZZEL A SZERELÉSSSEL NEM FLANGÁLHATSZ. Jön az anyád? Szereléssel? Mikor? Bocs, ezt nem értem. VEGYÉL VALAMI NORMÁLISAT MAGADRA, AMIKOR ITT AZ ASZTALHOZ, AMIKOR AZ ANYÁM HOLNAP ÉS AMIKOR MI ITT AZ EGÉSZEN EGYÜTT!

3

Ügürnek hívják. Ez egy teljesen normális fojtasztán név. Hajcsul a hívják azt is jelenti, jelenti TEKINTS AZ ÉG FELÉ, MÉG AKKOR IS, HA SÖTÉT, TALÁN CSAK A FELHŐK SÖTÉTSÉGE, MELYEK ELVONULNAK, AMINT FÚJNI KEZD A SZÉL (ÉS ELKEZD FÚJNI SZÉL). És a Szudoku tudod, mit jelent? SZUDOKU? HADD TALÁLJAM KI, TALÁN AZT, HOGY KITÖLTETLEN? Nem. Akkor REJTÉLYES? Nem. HMM. NEM TUDOM. Szudoku azt jelenti: Egy szám mindig egyedül marad.

Teszt**A SZOBALÁNYCSAPDA**

1

Élni és enni, mint a filmekben, legalábbis látszólag. Hazaérni és italt keverni a házibárban. Már gyerekként szerettem a pohárba hulló jégkockák csörrenését, Dashiell Hammett írásait HOZOTT EGY ÜVEG BLACK&WHITE-OT, SZÓDÁT ÉS POHARAKAT ÉS LEÜLTÜNK INNI amikor hazaérek, sohasem ülök le inni, soha nem hozok magamnak hűtött poharat, soha nem teszek fel a mondénnek tűnő vendégeknek olyan kérdéseket, hogy HOZHATOK EGY ITALT? vagy JÉGGEL? Meg kell nézmem, hogy Szudoku a házi feladatát MI?! ENNYI AZ EGÉSZ? EZT NEM HISZEM! De! VEDELŐ VERSENY VOLT, EGYÉRTELMŰ. Whiskey, pálinka, erősek, gabonaszesz, agyoncsapós, konyak, tüzes víz, torokkaparó, spiritusz, pikáns dolgok, pálinka A HAJCS NYELV NAGYON SOKRÉTŰ. Csak a házi bárig megyek, hogy az ujjamat végighúzva megnézzem, letörli-e néha a port MIND TISZTA de az üvegekben alig van valami! Valaki iszik a távollétemben OLANKA, GYERE CSAK IDE / ITT VALAKI MEGISSZA AZ ALKOHOLT / A BÁRBÓL, AZ ÉN HÁZI BÁROMBÓL. TE VOLTÁL? Nem. DE TI VOLTATOK ITT MOSTANÁBAN, TE MEG A BARÁTOD (HOGY IS HÍVJÁK ÜGÜR VAGY ÜBÜR!)? GONDOLKOZZ CSAK! Nem, nem én voltam és ő sem volt. HÁT AKKOR KI MÁS? SZUDOKU? Tudom, hogy újabban ezek itt ketten egyedül MIT CSINÁLTOK TI ITT, AMIKOR ITT KETTESBEN EGYEDÜL én nem iszom és ő sem iszik, nem is cigizik. Muzulmán, mondja Olanka és NEM BAJ csak tudni akarom, ki volt, tehát nyugodtan megmondhatjátok, ha ti EZ A RIBANC SZERETI AZ ERŐSET vagy ha nem te, akkor ez az Übür ÜGÜRNEK HÍVJÁK! Ez az én bárom és semmi keresnivalótok ott! NEM ÉN VOLTAM mondja Olanka DE VALAKI CSAK VOLT mondom én NEM ÉN VOLTAM mondja ő DE VALAKI CSAK mondom én GONDOLKOZZ ki más lehetett volna? A gyerek? A kertész? Az óvónő? Az anyám?

2

TE NEM HISZEL NEKEM, NEM TUDOK TOVÁBB ITT MARADNI! És keservesen sír, az én Olankám, ki gondolta volna!

3

Rendben, szobalánycsapdát állítok. Klasszikus szobalánycsapda: értéktárgyakat kihelyezni. Az én esetemben (ez lesz a verem) vonalakat húzok az üvegekre, hogy az italállásokat megjegyezzem. Így derítettem ki AZ ÉN ANYÁM NEM ALKOHOLISTA lehet, hogy ott a táskájában a karmeliták vize. Jó. Nem volt könnyű. NYISD KI MÉG EGYSZER A TÁSKÁD, KÉRLEK! Jó. Tudtam, hogy szívesen felhajt egyet-egyét, de hogy erőset, azt soha nem AZ ÉN ANYÁM NEM ALKOHOLISTA! Elnézést kértem Olankától LEHELJ RÁM, ANYA! Ha tehát X üveg (erős) és A, mint anya található ugyanabban a helyiségben, akkor sajnos azt kell megállapítanunk, hogy az általunk filccel megjelölt Á állás csökken, ha mindkét komponens (X üveg és A anya) az elmúlt I időt ugyanabban a helyiségben töltötte MINDEGY (ezt nem hiszem el!)

Gyakorlat**SZEGLET SZEMLE**

1

Ki tudja, hogy Olga a HALLÓ? Elrejtette / de előbb egy e-mail szemle / megfigyelés alatt áll / hogy mennyit telefonál MOST ITT A SARKON BE / e-mailek lefigyelve LEGJOBB, HA A PARKBA MENTEK. (A sajtószöveg kész kell hogy legyen.)

2

AZ ÖDNIS-FILM BEMUTATJA

3

Kié ez a kutya? / Miva'? / Hogyhogy nincs pórázon? Halló? Nem tiltották be már rég ezt a fajt? Hol a gazdája? Ki szívja a lányom véréét? Ki tudja, hogyan kell egy kézcsonkot elkötöni? Ezt a kezét itt most azonnal! Van itt orvos a parkban?

4

Pedig még külön hangsúlyoztam VIGYÁZZ ezt még biztosan hallotta! Talán hallotta, de lehet, hogy nem értette. Vagy lehet, hogy értette, de VIGYÁZZ! Ödnis hív IGEN hol marad a sajtószöveg, melléöntöm a kávé MOST MÉG EZ IS!

5

Még azt is mondtam az ajtóban, hogy KÉRLEK, NE de akkor ők már MEGÉRTETTED rég elmentek.

6

Ver a szívem NEM TEHETEK RÓLA! Én vagyok HALLÓ! Halló? megint én vagyok ÉN! Kí? Itt Maren. MAREN. Olga átadja a telefont Toninak és Toni dadog. Édes gyermekem! Kicsi törekeny kislányom! ANYU A TELEFONNÁL! HALLOD? ANYU VAN A TELEFONNÁL! HALLOD? ANYU AZ! NE FÉLJ! EZ ANYU HANGJA! EBBŐL A KIS MÜTYÜRBŐL JÖN, AMI OTT HALLATJA MAGÁT, PÁRÁPÁRÁPÁ, PÁRÁPÁRÁPÁ. TETSIK? IGEN, TETSIK! SZUPER! SZUPER EGY KÉSZÜLÉK! INNEN ANYU BÁRMIKOR időben meg kell tanítani a gyerekeket mobilt kezelni, akkor válik egy hívás bizalmassá, akkor tud szeretetet, aggodalmat, jelenléte (átvitt értelemben) közvetíteni, a gyereket felvilágosítani, hogy (amikor egyedül van) nincs egyedül, hogy bármikor ANYU BÁRMIKOR semmi több nem kell hozzá, csak egy drót, két joghurtos pohár és egy barát VISZLÁT! VISZONTLÁTÁS! VISZONTLÁTÁSRA!

Téma

BIZALMAT ÉPÍTENI

1

Maren azt akarja, hogy ezt a mobilt, mindegy, hogy hol vagyok, mindig HALLÓ?

2

Maren ezt akarja, Maren azt akarja, Maren nem bíz senkiben, azt akarja MIT IS AKAR VALÓJÁBAN? (Ezt, kedves gyerekek, megtudjuk a következőkben) AKARJA EGYÁLTALÁN, HOGY ITT DOLGOZZAK, HOGY ITT LEGYEK, HOGY A GYEREKÉVEL? ITT OLGA! ITT, HALLÓ?

3

Erről le kell szokni, de mialatt én itt HALLÓ, ITT AZ ALVÓMACID BESZÉL mondom, persze, erről sosem fogok leszokni, sosem fogok tudni leszokni A GYEREKEK VÉGÜL IS NEM CIGARETTÁK most is, ahogy itt ülök és a másik kettő ki tudja, hol! Igen, hol! Hol van a másik kettő? Hol lehetnek? Mikor mentek el egyáltalán? (Toni a sárga sapkát tette fel?) MEG KELL BÍZNOM BENNE / ÉPÍTENEM KELL ERRE / (de) (semmi de) ki tudja, hogy ő mit és mit hol, kire / ennek semmi értelme / így nem tudok ÖDNIS CSENGET (A sajtószöveg kész kell hogy legyen!)

4

A sorozatot már augusztusban és novemberben el kéne és HOGY MI MINDEN TÖRTÉNIK A GYEREKEMMEL! MINDJÁRT KIUGRIK A SZÍVEM A HELYÉRŐL. Hogy mikor megy adásba, még

nincs tisztázva FELHÍVOM. MOST EGYSZERŰEN FELHÍVOM MÉG EGYSZER, HALLÓ? HOL VAGYTOK? És akkor azt mondja: Tessék, itt halló! A Woll-úton. Woll-úton? gondolom én. Az a négy sávos ott lent, a kurva MIT CSINÁL A GYEREKEMMEL A WOLL-ÚTON?

5

ÖDNIS BEMUTATJA

6

Olga most Tonira, Maren kisebbik lányára vigyáz, de Marennek kételyei vannak. Rejtőzik-e Olga arca mögött egy másik, sikerül-e Lea-Marie-nak az olvasói alkalmassági vizsga, és mi lesz Tonival a MARADJON, ÉS MINDJÁRT MEGTUDJA!

7

Másnap megint felhívtam mobilon. Valahogy az Alexbe keveredett. EZ NEM LEHET IGAZ! TÉNYLEG NEM IGAZ! HALLÓ! Megmagyarázni persze nem tudja NINCS OTT SEMMI ÉRDEKES! (Igen, állj már távolabb, úgy jobban hallak!) NINCS OTT SEMMI ez így nem mehet tovább, nem azért fizetek, ráadásul nem is keveset, hogy vásárolni menjen az Alexba és Tonit is magával vonszolja az áruházakba.

8

Mit csináljak a kicsikkel a parkban? Ott nem lát semmi érdekeset! Aztán meg mindig ott ordít A KICSI ORDÍT az utcán viszont aránylag csendben volt, amikor meglátta az autókat. Autókat, motorokat ISMERTEK MÉG MÁS KIFEJEZÉSEKET A KÖZLEKEDÉSBŐL?

9

Azonkívül semmi kedvem egész nap a kicsikkel EZ NEM ÉRDEKES! Irinával találkozom a (nem hivatalosan) HIVATALOSAN EGYIKÜNK SEM JÁR HAT ODA de imádjuk a burgereket! Ilyeneket lehet kapni otthon is! De az ízük itt mégis más. MÁS, DE VALAHOGY MÉGIS UGYANOLYAN!

10

És a gyerekek is imádják a burgert! Toni lenyalja a zsemlet, a ketchupos tasakot, nevet és átmászik Lea-Marie-hoz, aki színes labdatóban / úszik a gyereksarokban / Ludwig a Coláját issza / bugyborékol a szívószállal, bugyborékol és bugyborékol A VÉGTELENSÉGIG TUDNÁM BÁMULNI! IMÁDOM A GYEREKEKET!

Tesz

JOBB ELLENŐRIZNI

1

INKÁBB ELLENŐRIZD MÉG EGYSZER, HOGY A GYEREKKOCSIN A FÉKEKET (mert tényleg megtörtént, hogy a nagy nem rögzítette a fékeket és a gyerekkocsi ÜDV EISENSTEINNAK önállósította magát és ITT ezen a dombon, ennél a padnál, amin a nagy csak ki akarta fújni magát, ezen a lejtőn, ami egyenesen a folyóhoz vezet INNEN FENTRŐL NEM IS LÁTSZIK de most, hogy a gyerekkocsi egyre gyorsabban gurul lefelé, neki egy fatörzsnek (lent a parton) ami megállítja, hirtelen, és a csecsemő MÉG CSAK BE SEM VOLT KÖTVE kirepítve (...) egyenesen a jéghideg vízbe (...) és a nagy OTT ROHAN utánaugrik és ő is belefullik.)

2

Vagy ahogy nálunk egy régi mondás tartja JÓ BÍZNI, DE MÉG JOBB ELLENŐRIZNI. Vagy ez nem is mondás, hanem szólás?

3

A TECHNIKA ÁLTALI FEJLŐDÉS. Az új mobilnak beépített adóvevője van. Olga örülni fog. Ez egy divatos mobil. Neki ajándékozom a születésnapjára. MINDEN JÓT! (Mind jól!)

4

Ez itt Olga. Tulajdonképpen most kellett volna elhoznia Tonit az óvodából. Jól nézünk ki. Még időben van. Hogy Toni vele van-e, most így nem látom, csak Olgának a jelenlegi MOST ELINDULT! Elindult ITT EZ A KIS ZÖLD PONT a Grimm testvérek utcán lefelé, jelez, hogy letér, még egyszer jobbra, közeledik a mi utcánk felé EZ A MI UTCÁNK most meg mit csinál? Miért fordult meg?

5

OLGA? Helló Maren. Hogy vagy? JÖSSZ? Ja, jövök ÁLLJ! MEGÁLLNI! HOL VAGY? MÉG AZ ÓVODÁBAN VAGY? Helyszín frissítve. OLGA? MÉG OTT VAGY? MÁR NEM VAGY AZ ÓVODÁBAN UGYE? MI A HELYZET? MONDD MEG, KÉRLEK, MI VAN. Mindjárt indulunk, Toni! Toni!

6

A zöld pont elég gyorsan halad a Grimm utca felé. Lehet, hogy szaladnak. A szívem is gyorsan ver. Miért nem ismeri be? Miért hazudik? Mi történik? Miért nem ismeri be egyszerűen, hogy nem is óvodában van, hanem már itt az utcában, most a sarkon SZÓVAL ITT VAGYOK! A kijelzőn körkörösén villog egy zöld pont MIKÖZBEN AZ ÚGYNEVEZETT HOME ALARM IS RIOG miközben a HOME szó újra meg újra a riasztó ritmusára nyomja HALLOD? MI EZ? Ó semmi! HOME nyomom HOME mozgatom a gépet, majd lezárom a programot ALMA Q.

Téma

SZÁMOLNI BESZÁMOLNI

1

Az anyám tanár, a nővérem ápolónő ÉS A BÁTYÁM ÁPOLÓ FÉRFI nekem sok sok tapasztalatom van, bennem nagyon nagyon megbízatsz SOKAT SOKAT MESÉLHETSZ, AMI SZÁMÍT nekünk itt most, nekem és neked MINDENT MINDENT, AMI EZEN A LISTÁN ÁLL, FIGYELEMBE KELL VENNI.

2

Olga pofákat vág. Ebből az ábrázatból a következőket olvasom NE CSINÁLJ BELŐLEM HÜLYÉT, NEM VAGYOK AZ ALKALMAZOTTAD, NEM VAGYOK A TAKARÍTÓNŐD, NEM (tudom én!) OLGA! Sajnálom.

3

Maren mindent tud. Legalábbis elméletileg. Mindent tud, mindent jobban tud, mindent előre tud, hogy mi fog történni, meg hogy mi lesz utána, ő mindig előre megmondta és mindig előre tudta, mégsem mondta, mégsem csinálta. HA RÁM HALLGATTATOK VOLNA! NEM MEGMONDTAM? NEM KELLETT VOLNA, DE ERRE ÉN IS GONDOLHATTAM VOLNA, HOGY TI, SŐT TUDNOM KELLETT VOLNA, HOGY TI! HOGY IS TUDTALAK TITEKET, HOGY IS TUDTALAK ÍGY, LEGALÁBB EGYIKŐTÖKNEK KELLET VOLNA! NEKED KELLETETT VOLNA ez feltételes mód KELLETETT KELLETETT KELLETETT ezt mi még nem is, ez óhajtó mód ÉN IS ÓHAJTOK VALAMIT. ÉN IS! ÉN IS! NEKEM HÁROM VAN! ÉN CSAK AZ EGYIKET ÓHAJTOM. MIT? SZERETNÉM, HA MAREN

MEGBÍZNA BENNEM. ENNYI AZ EGÉSZ. CSAK ÚGY TUDOK MINDENT! Tehát. Pillanat. Nekem is van egy pár óhajom. Szeretném, ha holnap reggelre még maradna valami ebben a hűtőben és tizkor pedig villanyoltás. Értjük egymást?

4

Maren listákban beszél ADD IDE, FELVESZEM de valóban megcsinálni (a valóságban valóban valóban csinálni) mindent nekem kell. Én vagyok az, aki tudja, hogy vannak a dolgok, hogy jók, hogy rosszak OTT NINCS SEMMI ÉRDEKES! Próbálja ki ő (Maren), úgyis azt hiszi, tudja. Töltse ő vele azt az időt, amit én töltök, mielőtt az ő TESSÉK! A LISTA! OLYAN VASTAG MINT AZ ÉN RABLÓ-HAJCS, HAJCS-RABLÓ SZÓTÁRAM!

5

NINCS NYALÓKÁZÁS / SE CSÚSZDÁZÁS / KÁROMKODÁS / MÁGLYARAKÁS / NE EGYEN / NE FELEJTSEN / ÉS ÍGY TOVÁBB! tedd le! Pfüj! Ez kakás! Ne a szádba MINDENT homokot, cicakakit, fűcsomókat, üvegszilánkokat, újságot, almát, rakétalépcsők roncsait, kupakokat, lövedékeket, egy kis darab MI EZ? Füttyi? HAGYD AZT! Mi ez egyáltalán? Füttyi / müttyi / KÖPÖD AZONNAL? MIT MONDTAM? KÖPD KI! Hát itt már nincs olyan, hogy homokozótisztítás? homokozótisztító-indítványozás / játszótér-alapítvány / Hajcslánd kezd csődbe menni. Egy lemerült elem. Egy ócska cipő. De rinyálnak. Folyton csak a rinya: túl kevés gyerek van! EGY KETTŐ és itt ez HÁT EZ CSÚCS ez a szeméttelp!

Énekeljünk együtt KARÁCSONY A PINCÉBEN

1

És, Olga? Te mit csinálsz karácsonykor? MÉG NEM TUDOM. Mi?! Hogyhogy még nem tudod NEM AKARSZ HAZAMENNI? Nem. NEM MÉSZ HAZA? Nem. DE TÉNYLEG NEM?! Nálunk a karácsony olyan, mint bármelyik hétköznap KÉRDEM / CSAK ÚGY. Maren azt akarja, hogy menjek, és ha lehet, csak akkor jöjjek, amikor ők is visszajöttek ÉRTEM ÉN de nincs pénzem utazásra TUDOM, HOGY MENNEM KELLENE, DE NEM TUDOM, HOVA! Kitaláltam valamit! IRINA! Irina elrejt a pincéjében. Sokat nevetünk, de csak halkán! / JOBB, MINT EGY UTAZÁS, KOMOLYAN ! / Psszt! Azt hiszem, jön EZ HELGA! Az újszülött sír LEANDERNEK HÍVJÁK beköti az ülésbe MINDIG CSAK SÍR, EZ IDEGESÍT! Irina! Irina! Ezt nem bírom egyedül / sírok veszettül / és most már Leander is sír! FELMÉGYEK, KAPCSOLD LE A VILLANYT! Oké! HA MINDEN IGAZ, ÚGY NÉGY KÖRÜL A NEMZETKÖZI BURGERBEN LESZEK LUDWIGGAL! Oké! Hamarosan! CIAO OLGA! Csá Irina!

2

Irina a karácsonyt előbb fent, aztán lent ünnepli. Megajándékozom magunkat egy üveg rozsdajnai vodkával. CSENDES ÉJ énekeljük és HALKAN SZÍTÁL A HÓ de MÉG SZÉP, HOGY nagyon halkán! AZ ÖRÖK BARÁTSÁGRA! ARRA, HOGY MINDEN ÚGY LEGYEN, AHOGY MI AZT! EGÉSZSÉGÜNKRE!

3

Ott jön Maren, ott jön mind a két lány, csokira barnulva SÍELÉS, AZ KLASSZ LEHET, DE NEM EZEKKEK! NEM EGY ILYEN IRIGY ÉS PICSÁSKODÓ, AZT HISZED, MENNÉK EGY ILYENNEL KIRÁNDULNI? SOHA!

Énekeljünk együtt ROZSDÁN DALOK

1

Honnan van papírkoronátok?! Mi? És hajtogatható jogar? Nem hiszem el! Csak nem voltatok a IRINA! Nem megtiltottam a gyorsétkezdék látogatását és MIK EZEK A KORONÁK!?! használatát? A tízpontos katalógus (jogok és kötelezettségek) tízedik pontja, igen. Itt van. Itt alól. ÉS? MOST? Most mi? MOST EZT MIVEL MAGYARÁZOD?! / HIÁBA KÖTÖD NEKEM AZ EBET A KARÓHOZ! /

2

Voltam a gyerekekkel (itt egész közel) A NŐVÉREMNEK ÚJ FOGSOR KELL egy bankban és volt ott egy fa hintaló, BEÁLLOK A SORBA a gyerekek felülnek a lóra és jó hangosan belekezdenek A BÁTÝÁMNAK SZEMÜVEG KELL / NAGYBÁTÝÁMNAK PEDIG GYÓGYSZER / hintadalba, elkezdik ezt a MERT ÉN NEM ISMEREK HAJCS HINTADALT, EZ PEDIG ROZSDÁN rozsdán dal, így hát a gyerekek ezt a rozsdán dalt éneklük JÓ HANGOSAN a falovon, az emberek pedig hallgatják. És ők jó hangosan énekelnek! Éneklük a dalt EZ AZTÁN A SZÍVBŐL SZÓLÓ! MILYEN SZÉP DAL! Amikor rájövök ÉS ŐK JÓ HANGOSAN ÉNEKELNEK, ÉNEKLIK A DALT de most már mindenki rájött, hogy ezek a gyerekek, annak ellenére, hogy hajcsok, rozsdánok, és ez így már túlzás, manapság nem feltétlenül előny külföldinek lenni (még akkor sem, ha az ember nem az). És utána mentünk a MOST MÁR BELÁTOM, ÉS NAGYON SAJNÁLOM de annyira akarták LÉGYSZI' IRINA, LÉGYSZI!' ráadásul a barátaik is mentek. És ez most nem eb!

Záróvizsga ELHAJTANI BEHAJTANI

1

A szüleim büszkék rám. Én büszke vagyok magamra, mi büszkék vagyunk NEHOGY AZT HIGGYE VALAKI én ezt nem tudom megcsinálni, meg tudom csinálni. Nem mehetek most csak úgy haza NEM IS ENGEDHETEM MEG MAGAMNAK bár ezek után úgy érzem magam, mintha MINDIG CSAK KENYERET ENNI! EZ KÍNZÁS! A KENYÉR NÁLUNK NEM ÉTEL! KENYERET CSAK AKKOR ESZÜNK, HA HÚST IS ESZÜNK! ITT KENYÉR VAN EBÉDRE ÉS KENYÉR VAN ESTE ESTEBÉDRE! – MINDIG CSAK KENYERET ENNI! EZ KÍNZÁS! A KENYÉR NÁLUNK NEM ÉTEL! KENYERET CSAK AKKOR ESZÜNK, HA HÚST IS ESZÜNK! ITT KENYÉR VAN EBÉDRE ÉS KENYÉR VAN ESTE ESTEBÉDRE! –
(stb.)

2

Kivel beszélsz? Masával. Ez helyi hívás. Kérhetném mégis, hogy ne telefonálj tizennyolc óra előtt NAGYON EGYSZERŰ ha nem tartod magad ehhez, majd neked kell az egész AZ EGÉSZ SZÁMLÁT a részletes számlát még be kell szereznem / talán holnap, igen / csakhogy EGYSZERŰEN NEM ÉREK RÁ ezt már megbeszéltük / itt húst nem eszünk / HALLOD? MEGINT MI BŰZLIK ITT? Mindenekelőtt visszatartom az Au-Pair fizetésed felét ÁLLÁS TARTÁS ELTARTÁS ez egy szócsoport, de nem valami összetartó; ameddig nincs tisztázva a dolog a telefonszámlákkal, amik az adótanácsadóknál vannak, aki nagyon csodálkozik, mennyit telefonálok (napközben is, amikor otthon sem vagyok).

3

Száz eurót tartott vissza a vén boszorkány, mert én AZ SOHA NEM SZÁZ EURÓ meg kellene mutatnia a számlát nekem SZÁZ EURÓ éhes vagyok és még egy szelet húst sem ÉS MOST MEGINT KIVEL TELEFONÁLSZ? LÁTOD? EGÉSZ NAP TELEFONÁLSZ, ÉS ÉSZRE SEM VESZED, EZT MÁR

ÉSZRE SEM VESZED, NEKED EZ MÁR ANNYIRA TERMÉSZETES CSELEKVÉS MINT MÁSNAK A LÉGZÉS utálok őt MIT AKAR van egy kis meg egy nagy nagy autója MIT AKAR MÉG?

4

Olanka apjának a tanári fizetése átszámolva száznolcvan euró per hónap, mégis abból fizette Olankának a repülőutat MÁR AKKOR GYANAKODNOM KELLETT VOLNA (máskor mindig busszal ment) HA SEJTETTEM VOLNA, AKKOR de Olanka nem beszél MINÉL RÉGEBB VAN ITT, ANNÁL KEVESEBBET BESZÉL rögtön lefekszik, és másnap még mindig fekszik, és hiába mondom KI AZ ÁGYBÓL! MINDJÁRT KILENC ÓRA! JÓSÁGOS ÉGI HA TE MINDEN ESTE HÁROMIG KIMARADSZ, AKKOR NEM IS CSODA, HOGY REGGEL ITT MÉG ott fekszik és sóhajtozik, az én kicsi kurvám! Én mindent megpróbáltam, hogy mint családtagot a mi családukba DE NEKI IS TÖBBET KELLETT VOLNA mégis mondom TESSÉK FELKELNI! ITT VAN A KÁVÉD IS! MIT SZÓL MAJD SZUDOKU, HA MEGJÖN AZ ISKOLÁBÓL, ÉS MIT GONDOLSZ, MIT SZÓLNA A FŐNÖKÖM, HA MA EGYSZERŰEN ÚGY HATÁROZNÉK, HOGY ÁGYBAN MARADOK? Fekszik az ágyban és fogja a hasát, fehér mint a fal, és még én kérdelem nagy hülyén KIFIZETTE APÁD A REPÜLŐUTAD? BIZTOSAN KURVA DRÁGA VOLT! HOGYHOGY AZ APÁD és akkor látom, hogy ott alól folyik neki a vér, én idióta! Így nem is lehet buszozni. A buszozást aligha élte volna túl. Ott vérzett volna el nekem! Az autóban is összeverezte az ülést, tiszta mocskolódás, de abban a pillanatban nekem nem is MI VAN OLANKÁVAL? BETEG? valahol Kurvisztánban valami kurv orvos valami rozsdán kötötűvel OLANKA NEM BETEG, Ő, NEKI, VOLT EGY KIS BALESETE, PONTOSAN, BALESETE VOLT OTTHON KURVISZTÁNBAN. Hazudsz! Te mondtad, hogy Übör volt! És te mondtad, hogy az ember ne hazudjon!

5

Később jött a számla az orvosnőtől ÖTSZÁZ EURÓ akkor még azt hittem ŐSZINTÉN SZÓLVA NEM AKARTAM KIFIZETNI nincs meg a címe FOGALMAM SINCS. Az Au-Pair lányok egészségügyi biztosítása küret esetén szóba sem jöhet. A biztosítás nem érvényes a tartózkodáson kívül fellépő betegségek esetében, és küretre sem, ha azokat a tartózkodás ideje alatt hajtják végre és a terhesség úgyszintén a tartózkodási időn belül A SZÁMLA AZ ORVOSNŐRE MARADT előre informálnia kellett volna, mielőtt MI TISZTESSÉGESEN LEADTUNK MINDENT de ő ennek ellenére vette kezelésbe a lányt, akkor a törvény szerint ez már az ő döntése, az ő felelőssége.

6

Olankának lejárt az ideje, most egy fiú dolgozik itt a változatosság kedvéért. Itt a fotója. Edgarnak hívják. Ebben a házban lakik a tizenkét testvérel. Jól néz ki. Ez persze kísérlet, egy ilyen fiatal fiúval. El tudom képzelni, hogy néha például füvet nyírjon vagy megmossa például az autót MEG ILYENEK. Újságíró akar lenni, itt írja a jelentkezési lapján.

Kapd el ITT A KULCS

1

Ha ez víg-játékfilm lenne, én MOST ITT túlcsonduló lábosokkal és serpenyőkkel lennék körbevéve, miközben egyikben kavargatnék ÉHES VAGYOK! a másikban főne MIKOR LEHET MÁR VÉGRE ENNI ITT VALAMIT? ÓRAREND SZERINT NEKEM MÁR EGY ÓRÁJA mindjárt!

2

Amikor beálok a garázsbeállóba EZ EGY ILYEN KIS JÁTÉK EDGAR ÉS KÖZTEM leengedem az ablakot és odadobom Edgarnak ITT A KULCS a kulcsot, ő meg elkapja AMIKOR MEGHALLJA

A MOTORT már szalad is ki át ITT a garázs előtt, hogy időben ITT A KULCS mindig elkapja! Ezt szeretem!

3

AZ ÓRAREND SZERINT ANYA ELŐÍRTA NEKED ÉS EDDIG ITT MINDEN AU-PAIRNEK, AKIK EHHEZ A HÁZTARTÁSHOZ TARTOZTAK én megint mást hallottam Ó IGEN? Az elődömtől sok információt Ó IGEN? Rólad is! Ó IGEN?! NEM HISZEM! De, de! AZT NEM MONDTA, HOGY KÖTELESSÉGED MINDEN DÉLBEN NEKEM VALAMI FINOMAT miközben én az egyikben kavargatnék, a másikban főne OLANKA EZT MINDIG TELJESEN MÁSKÉNT a tej kifut MILYEN EGY FURCSA JOGHURT EZ bugyborékol és spriccel, ott állok a merítőkanállal, Szudoku üvölt TE HÜLYE VAGY csörög a telefon, még nem porszívóztam és a vicc az, hogy MÉG TÍZ PERC, ÉS JÖN CONSTANZENÉ megvonom a vállam és csinálom a nem-is-tudom-hogyan-történhetett gesztust, grimaszolok mellé egy kicsit, mialatt a hátam mögött felrobban egy fazék EBÉDIDŐ! A közönség nevet. Így nem hallom az autót. MI A HELYZET, EDGAR! Constanzené haragszik. ÉS EDGAR HÜLYE! Mindenekelőtt lassú egy kicsit. EZ AZ UNDOZÓ PÉP hagy! Már úgyis NEGYED HÁROM! Fél óra múlva Stoffelnénél van időpontod. A LEGTÖBB DIÁKNAK SZUDOKU OSZTÁLYÁBAN MOST VAN IDŐPONTJA STOFFELNÉNÉL mindjárt indulnunk kell! STOFFELNÉNÉL MEGTANULOD, HOGYAN KELL EGYIK DOLGOT A MÁSIK UTÁN előbb veszünk gyorsan egy pizzát a pizzásnál. PIZZA! De előbb elhozzuk Pétert NEM HOZZUK EL PÉTERT? gyorsan felhívom KITESZI NEKEM A KULCSOT beviszem az autót, felmegyek a szobámba, megszámlolom a pénzt SZÁMOLOM aztán sírok SÍROK talán a düh miatt SZÜKSÉGEM VAN SAJÁT talán igen VAGY HOGY FEJEZZEM KI MAGAM?

4

Ó, nevez csak CONSTANZENÉNAK így akarom, így van ez rendjén. Közös nevezőre kell jutni. CONSTANZENÉ ez jó, ebben kreatív voltam, ez egyszerre távolságtartó és közvetlen. Vagy? Te milyenek találok, Gabriele? Nem tudom, úgy hangzik, mint HOGYHOGY? MIÉRT HAGYOD, HOGY hát ahogyan hívnak, Fummel. Fummelné, és csak később, amikor a viszony valamivel bizalmasabbá válik, amikor már jobban ismerjük egymást, Gabriele vagy még Gabi is SZÓLÍTHATSZ GABINAK az mindig szép, egy szép pillanat. De a lányoknak mindig gondot okoz, hogy Gabinak hívjanak. LÁTOD? Ezért a Constanzené nem is olyan A BIZALMASSÁGNAK NEM SZABAD FÖLÜLKEREKEDNIE egy bizonyos távolság (mindkét részről) automatikusan adott. A TEÁT MINT MINDIG / A ZÖLD SZOBÁBA / CONSTANZENÉ? Lehetne nyugodtan egy kicsit A BEVÁSÁRLÁST MÁR hogy ő tud-e még itt nekem ITT A CIPZÁR, ITT! BECSÍPÓDOTT AZ ÚJ FELSŐM! ITT becsípődött HÚZZA CSAK nem kell pirulni DE ELPIRUL! (Ezt szeretem!)

5

ITT A KULCS aztán felviszi, amiket vásároltam. Ez nem munka AKKOR NEM KÉRNÉM, HOGY amit vásároltam, én magam is fel tudnám EZ EGY JÁTÉK és ha már, akkor talán nevezzük inkább szolgáltatásnak. MEGÉRTETTED? MI JÓL MEGÉRTJÜK EGYMÁST.

Hívj már fel

SZAVAKAT ÖSSZEILLESZTENI

1

Figyelj, Masa MENNEM KELL a gyerekeknek kell és nem szabad MIND VILÁGOS! Ez most az a verzió, amikor MIND JÓ? Masa bólint és Masa készen áll, hogy ma tovább dolgozzon, mint általában MAJD HÍVLA, HA VÉGEZTEM! Gyere Péter, játsszunk MIT JÁTSSZUNK? Semmit.

2

A színes különrendezvényünk, aminek segítségével a témánkat belétek akarjuk, pozitív értelemben sulykolni AZ ÁTSTRUKTURÁLÁSOK GYAKRAN A MUNKATÁRSÁK KIKÖTÉSEIVEL ÁLLNAK ÖSSZEFÜGGÉSBEN ha visszhangra talál a mozgalmunk, úgy ingyensőr is MEGÉRKEZETT A HÍR. Pauli úr a csomagból meglepően szenvtelenül reagál a javaslatomra EGÉZSÉG, EGÉZSÉG, FÜMMELNÉ! (Fummelné, ha szabad kérnem) IGENIS! még ebben az évben az idő előtti BIZTOSAN NAGYON SZÉP HOBBII VANNAK ÉS VAN CSALÁDJA, AKIKRE EDDIG A KEVÉSÉNÉL IS KEVESEBB IDŐT késő éjszakáig ünnepelünk.

3

Ő egy erős nő, egy kemény nő, úgy dolgozik, mint egy férfi, és vannak napok, mikor úgy, mint egy kutya. Aztán hazajön, fáradtan, mint egy ló. Kidől a kanapéra, fáradtan, mint egy törzs fa. Igen, fáradt az helyes ÉN FÁRADT VAGYOK de itt Hajcslámban minden szót egy hosszú hajcs szóvá illesztünk össze. Mi úgy mondjuk, fatörzs és nem úgy, hogy törzs fa.

4

Azt mondja Masa, mit csinálnék nélküled? Azt mondja, sajnálom, Masa, de nem tudtam korábban! Azt mondja, Masa, akkor holnap, te holnap itt ne sokáig / még kábéra sem tudom, hogy nálam ez meddig / MAJD HÍVLAK. (...) Péter! Nem akarunk mi ketten valamit játszani? NEM! INKÁBB TÖNKRETESZEK ITT MINDENT!

5

Hívás. Hívásrögzítő. Hívásrögzítő-kábel. Hívásrögzítőkábel-katyvasz. Hívásrögzítőkábel-katyvaszcsomókatyvasz HÍVÁSRA VÁROK hogy mehetek-e vagy mégsem vagy talán, nagyon remélem ÚSZOTT A NAP én henyélek, fityegek a porszívóval, Edgarrá gondolok a második hajcskurzusról MIKOR LÁTOM ÚJRA egy nagy részt beszívok (gondolatban) MI LEHET, HOGY kicsit szerelmes vagyok TALÁN, MA ESTE TALÁN, MOST MÉG NEM, NEM TUDOM (Ez Edgar! Örülök, hogy nem kezdek el dadogni, mert (...) mert ez ő, mert (...) mert éppen rá gondoltam, mert (...) mert még úgysem tudok semmit sem mondani, csak TALÁN vagy TALÁN KÉSŐBB mert még nem tudom, mert nem hív fel, mért nem hív fel?) NEM TUDOM elpirulok VÁRNOM KELL egyrészt a hívásrögzítőkábel-katyvaszcsomókatyvasz-dolog másrészt PORSZÍVÓZNI, EZ AZ EGYIK AMIT de mi lett a sok cókómmal, ami az előbb még itt a földön HA ITT MOST VALAMI ÉRTÉKES VOLT, AKKOR ÉN LESZEK A HIBÁS, PEDIG NEM IS ÉN DOBTAM kikapcsolom a porszívót, felnyitom a porszívót, kiveszem a porszákot, amiből kiveszek egy kisebb akciós labdát.

Elmélyülés

HAJCS KETTŐ, KÜLFÖLDIEKNEK (ÖT)

1

MÁSODIK ÖSSZETEVŐ: ÖSSZETETT FŐNEVEK. OLVASMÁNY. Az ingázás egy beutazási lehetőség az ápolószemélyzetnek, idősapoló-személyzetnek, tudósoknak, felsőfokú végzettséggel rendelkező szakembereknek, művészeknek, előadóművészeknek és fotómodelleknek BASZÓDJ MEG a hatályon belüli felmondás a tartózkodási engedély visszavonását jelenti A KÖVETKEZŐ STRATÉGIÁT AJÁNLOM NEKED: A KLIENS MÁR HATÁROZOTTAN AKARJA, HÁT MENJ MÁR ÁT letelepedési engedély nem igényelhető, mint ahogy az egyéves Au-Pair vízumra ki- és továbbképzéshez való tartózkodási engedély sem, szerződés-stop-kivételesrendelet második bekezdés, második paragrafus. A SZERZŐDÉS-STOP-KIVÉTELES-RENDELET. A BEUTAZÁSI-LEHETŐSÉGEK-MEGSZIGORÍTÁSA. A BEVÁNDORLÁST-STOP. AZ INGÁZÁS. Hány összetett szó jut eszébe az üvegről és a játékról?

2

Gyerekjáték, táblajáték, gondolkodójáték, futballjáték, kézilabdajáték, volleylabdajáték, beachvolleylabdajáték, kosárlabdajáték, teniszlabda KÖSZÖNÖM, ELÉG LESZ!

Várj csak

AMEDDIG VISSZA NEM JÖVÖK

1

Figyelj, Masa NEKEM MOST MENNEM KELL a gyerekeknek kell és nem szabad MIND VILÁGOS! Ez most az a verzió, amikor MIND JÓ? De Masa bólint és Masa készen áll, hogy ma tovább dolgozzon, mint általában MAJD HÍVLAJ, HA VÉGEZTEM!

2

Itt lézengek egész nap, olyan unalmas! Kezdetben még nem volt ennyire unalmas, de most EZ OLYAN UNALMAS idegesít NEM KÉNE TÁNYÉROKKAL DOBÁLÓZNI! Ha az én gyerekem lennél, mondom én, és tudom, hogy ez gonosz dolog, de idegesít, mindent tönkretesz HA AZ ÉN GYEREKEM LENNÉL, AKKOR NEKEM SEM LENNE KEDVEM IDŐT TÖLTENI VELED! AKÁRCSAK AZ ANYÁDNAK! A repülő túl becsapódik, a komódra, a családi fotók közéjébe, egy csapat narancssárga úrhajós fehér papírt tart egy ablakszem elé AZOK OTT SZILÁNKOK! VIGYÁZZ!

3

EZEK NEM SZÁMÍTÓGÉPES KIFEJEZÉSEK erre senki sem készítette fel, ezeket az üzeneteket ő maga írta, filctollal fehér papírra, üdvözetek a családjának, amiket most az egész világ olvas SUSI, SZERETLEK, LISA, SZERETLEK, ANYUCI, SZERETLEK, GABI, SZERETLEK, BABY, I LOVE YOU, SWEET LITTLE BABY, I LOVE YOU SO, I LOVE YOU SO MUCH, MY SWEET LITTLE BABY, MY SWEET LITTLE BABY, MY SWEET LITTLE BABY LITTLE BABY this is a message for you I WILL BE BACK (...) SOON.

4

Az átstrukturáló csapat késő estig ülészik, pedig megígértem Péternek, hogy ma én viszem ágyba SWOBODANÉ, HÍVJA FEL MÉG EGYSZER MASÁT, MÁR NAGYON KÉSŐ VAN egyszerűen nem elérhető BIZTOS BIZTOS, HOGY NEM?! Igen, egészen biztos. Felolvasom neked a mesét a szomorú bogárról ÍGÉRED? Igen. ÉS HOZZON NEKÜNK MÉG EGY PÁR KANNA KÁVÉT!

Kérelmezheted

TISZTELET

1

Már elég nagy, tudja egyedül is, hogy mit szabad neki és mit nem MONDOM nem tudom, hogy tudja-e, hogy mit szabad neki és mit MONDOM, NEM de ő nem hallja. TE EGYÁLTALÁN NINCS MIT MONDJ NEKEM! APU AZT MONDTA, TE NEM! ÁÚÚ! ez egy EZ DISZNÓÓL! És nekem kell NAGYON EGYSZERŰ! IDEGESÍT! mindent összeseperni, minden szilánkot LÉGY EGY KICSIT KEDVESEBB A, mondja asszony a gyerekeknek, mintha tárgy lennék, a gyerek ezt nem tenni tönkre. Köszönöm szépen, mondom én is. Köszönöm. Köszönöm szépen. ITT ELVÁGTAM A KEZEM!

2

Jövök, mondom: Nálunk másként van. Mi nem festünk, nem barkácsolunk. És ha festünk, akkor nagyon óvatosan, nálunk ugyanis a festék nagyon drága. Hajcslándban a gyerekeknek mindent szabad. Ezt nem szabad. Én szeretem a gyerekeket, de nem így. A gyerek nem professzor, nem

orvos. Gyerek nem az, amit a kezében tartasz, hogy nem elessen. Gyerek mindig beszél, soha nem csend. Nálunk nem szabad. Meg akarom verni gyerek, verni asszony, mert asszony sosem mondja, nem jó. Te tiszteletet mutatni előttem. Te tiszteletet mutatni előtte. Masa-tisztelet. Felnőttek-tisztelet. Száját-megfogni-tisztelet. Várni-tisztelet. Pillanat-tisztelet, nem-mindent-megkapni-tisztelet. Mindig bocsánatkéréssel egy szemtelen viselkedésért. HA PÉTER VERI MAGÁT, AZ LEHET, HOGY AZ Ő REJTETT KÉPESSÉGEINEK A JELE (ÉS KITÖRÉSE?). Nem tudom, nem bírom, gyertek már MIT CSINÁLHATNÉK? Az idegeimre megy, idegesít, csak káosz van és üvöltözés UNALMAS VAGY! UNATKOZOM! ÉS AZ UNALOM AZ INTELLIGENS GYEREKEKNÉL, MINT ÉN, LELKI KÁROKAT IDÉZ ELŐ terror van, munka van. Egyszer neked is ki kell bírni. Nem tudni lenni mindig, mint a vaj. Autót direkt nyakamba dob ITT DUDOR. Ő menni ki, nekem fejem dudor. Meglesz neki oka, mondja asszony, nem egy igazságos fajta. Ha ő lenne nekem kistestvér, rég vége lenne VÉGE! Itt, mondom, más ember. Van lélek, van érzélem, vannak idegek. Nem darab játék. Nem bírok itt maradni, mondom. Asszony mondja, én őt nem hagyni cserben. Akkor kezd a problémák. Huh, én nem mások probléma miatt jöttem. Én jöttem problémától elszakadni. Mondom, most nincs bocsánat. Itt dudor. Nem szabad. Te mondani gyerek, nem szabad, akkor én nem menni.

Elmélet

SZERELMESNEK LENNI

1

Arról a kétszázhatvan euróból IGEN?! OKÉ, AKKOR KÉSŐBB kap az anyám ITT VAN EDGAR százat, a többi százhatvan az TALÁLKOZUNK költőpénz és én minden este TALÁN MASA IS VELÜNK JÖN kimegyek. MINDJÁRT FELHÍVOM az anyám a nyakamon lóg HALLÓ MASA? Küldök anyámnak CSAK FEL AKARTALAK HÍVNI, HOGY MEGKÉRDEZZEM, HOGY TE NEM?! IGEN?! minden hónapban száz eurót KICSIT UTÁNA KELL SZÁMOLNI ezt a fiamtól MINDENKINEK egy apró kis ajándék a fiamtól, aki Hajcslándban A SZABADNAPOMON de ne mondd el Constanzenének TAKARÍTANI MEGYEK neki nem kell mindig mindent HÍVJ VISSZA, HA MEGTUDOD, MIKOR TUDSZ, HA TUDSZ, HA TUDOD MIKOR ÉS HA ÉS HOGYAN, AKKOR miket beszélök itt? Tiszta hülye vagyok, szerelmes vagyok SZERETEM MASÁT de Masának várni kell, ameddig megtudja, hogy ma ITT Constanzené kitesz nekem egy zsák cipőt EZEKET KITAKARÍTHATOD de HOGY IS FOGALMAZZAM nekem mindegy, hogy tíz tizenegy tizenkét órát dolgozom, semmi gond, de cipőt, azt nem takarítok CIPŐKET NEM CSINÁLOM az autót igen, de cipőket nem! MI A HELYZET, EDGAR?! A CIPŐKET NEM MEGFŐZNI ÉS MEGENNI SZOKÁS, HANEM TAKARÍTANI!

2

Edgar felhív HÍVJ VISSZA, HA TUDOD, MIKOR TUDSZ, HA TUDSZ, HA TUDOD MIKOR ÉS HA ÉS HOGYAN, AKKOR puha a hangja, selymes, olyan szép ISTENEM libabőrös leszek, ha meghallom! Órákig tudnám hallgatni! MASA! GYERE MÁR! NÉZD! Nevetnem és sírnom kell. Péter tányérokat hajgál az erkélyről. Hogy örülök! A láb fejen áll, és a fej lábom! Szeretnék egyedül lenni és csak rá gondolni. Péter áll a kertben a slaggal. Ordítani akarok és füttyülni. VÍZSUGÁR! Ég a földön és föld az égen! De víz nem jön! NEM JÖN A VÍZ! Ujjongani akarok. Csendben akarok maradni és csak állni. Jelek / mintha megérintenének / minden olyan súlytalan és mindenhol (minden könnyű vagy nehéz) / bárcsak lettem volna merész / verseket írni / NE ERŐLTESD! / Ehelyett tervezek egy gyapjú EGYBEMINIT, DE TÉNYLEG MINI, ÉS TÉNYLEG DÖGÖS, PIROS MEG RÓZSASZÍN (EZ NEMZETKÖZI!) Péter síkít. Hagyom a gyapjúgombolyagokat elgurulni. Végigmérem magam HOGY NÉZ KI úgy akarom látni magam, ahogyan Edgar lát engem ÚSZNI AKAROK! Gyorsan kötök magamnak egy másik sapkát. Vannak még nekem csinos blúzaim. Nem akarok csak ülni és inni és megházasodni és gyerekeket szülni és aztán úgy élni, mint a szüleim SZERENCSEJT AKAROK PRÓBÁLNI!

Így megy ez HASZNÁLATI LOVAGLÁS

1

Köztudott, hogy ezekben a rétegekben is van szellemi potenciál, ami itt egyszerűen nem érvényesül, mert a lányok nem tudják mit csináljanak, és belefutnak ilyen korai házasságokba, aztán fuccs. MARTIN SCHMITT IS BEFUCCSOLT EGY ILYENBE szkájpolok az anyámmal, kommentálja az ügyetlen lesiklást EGY ALIG OLVASHATÓ V, AZT A CSILLAGÁT nem ingyen kaptam AZ ELSŐ FORDULÓBAN honvágyam van DE HANNAWALD IS ÉS MORGENSTERN IS / szeretleg téged is / légy jó és BOLDOG ÚJ ÉVET!

2

Olga kövér lett, felfedezte a mogyorós csokoládét. Én megpróbáltam neki elmagyarázni, hogy A CSOKIT NEM TÁBLÁNKÉNT, HANEM KOCKÁNKÉNT ESSZÜK de már alig néz fel, nézi a képernyőt, szkájpol. Az elején folyton megette az egész kosár almát. DE OLGA! Neki is meg kellett tanulnia EZT MOST SZÉPEN VISSZATESSZÜK, BELÉGZÉS ÉS LAZÍTUNK hogy ez nálunk mindig MÉG MINDIG NEM ÉRTETTED MEG! Alma van.

3

Lea-Marie ujjong IGEN! OLGA TUD LOVAGOLNI! DE MÉG HOGY! Majdnem négy hónap után hagyta végre, hogy Olga Répára, de a lovaglástanárnő ahogy meglátja Olgát csak húzza az orrát, nyereg nélkül a Lea-Marie lován HÉ LOVAGLÓK HÓ EMBEREK ÚJRA MEG ÚJRA elgaloppol az orra előtt, kövér, de gyors, annyira gyors, hogy csak úgy porzik A LOVAGLÁS mondja AZ VALAMI EGÉSZEN MÁS és ez, amit Olga csinál, ez csupán használati lovaglás, mi itt (mi hajcsok) mi a lovakat is megmozgatjuk, amikor lovagolunk, mert mi nemcsak lovagolunk (mint a rablódia) hanem meg is mozgatjuk a lovakat úgy, hogy az az állatnak is egészséges. Aztán Lea-Marie többet nem engedte, hogy Olga Répára HAGYD MÁR, HOGY Ő IS! Nem! ÖRÖMMEL és hallani, ahogy röhög (hi hi hi hi) A MI OLGÁNK MÁR RÉGÓTA NEM ahogy egyre hangosabban röhög (ha ha ha ha) CSILLAGSZEMŰ OLGA!

4

Lea-Marie ma egyik barátnőjénél alszik, a nappaliban megint vibrál a tévé, nekem még dolgoznom kell, ez az átkozott sajtószoveg HÉTFŐN KEZD AZ ELSŐ CSAPAT lemegyek és ott ül, kövéren a fotelben, mindent összekén, minden tiszta MOGYORÓSCSOKI-FOLT, EZEKET MAJD SZEDJE KI Ő lehetne a tévét kicsit halkabban, vagy nem akarsz kimenni valahova, a többi lány helyedben nagyon szívesen, nem unatkozol ÁÁ NEEM. Folyamatosan javaslatokat teszek neki KIS MÍÍÍ?! – ANJUSKA EGÉSZEN MÁS VOLT nem is veszi a fáradságot, hogy a depresszióját kezelje, és most hibásnak kellene éreznem magam? Talán honvágya van, lassan már a kanapéra sem vigyáz, anyaszerep egy csinos környezetben, Latte Macchiato a játszótéren, egy másfajta család ÉS mondom (kicsit bátorítólag) MIVEL ETETITEK TI A LOVAKAT RABLÓDIÁBAN? MOGYORÓS CSOKOLÁDÉVAL?

Mondd el a véleményed A SZERELMESEK SZERELMESEK

1

Bocsi. Lehetne esetleg egy kicsit halkabban is? NEM AKAROK SZÓLNI DE tulajdonképpen szívesen káromkodnék egy jót, egyszerűen csak úgy jól kiengedni mindent MINDEN MOCOKOT mindent, ami bennem hetek óta AMIÓTA MASA EDGARRAL mióta Masa ezzel az Edgarral BÁRHOL IS LEGYEN! Én persze örülök, hogy itt Hajcsládban is van egy életete, de EZT HOGY MONDJAM MEG NEKI

hogy aztán ÉS TE MOST CSEENDBEN MARADSZ bejön a házba teljesen kikészülve, mintha ez annyira megterhelő volna, hogy a légyottocskái között vagy mit csinál ott azzal a NEM EGY RÁSZEDÓN? Jön és megy és jön és megy. Jön és megy és énekel, folyton csak énekel EZ A DUDORÁSZÁS jól az ember fülébe mászik ÓBOÁZÁS egész este TE MEGSÉRÜLTÉL? kérdi a fiam, mert ki van szívva, hogy néz már ki, de mit mondjál, ha énekel, nem mondhatod, ha valaki énekel, és énekelve zajong a házában ÉNEKELNI TILOS fáj a fejem, mondom neki, nekem itt még leveleket kell írnom, adóhivatal, gyermeksegélypótlékigénylőkérelem LEHETNE ESETLEG EGY KICSIT HALKABBAN IS és akkor jön a bólogatás, dudorászás, grimaszolás MILYEN ÖNFELEDT, ÖNTELT GRIMASZ, ILYET CSAK A SZERELMESEK, UTÁLOM A SZERELMESEKET! A szerelem olyan piszokul szerencsésé teszi az embert. ÉN EZT NEM TŰRÖM! Nekem ezt egyáltalán nem muszáj végignézni. AJTÓT! Már rég nem voltam szerelmes, ilyesmire nincs is idő, de nekem is van magánéletem, nekem is jár, és senkinek nem hagyom, hogy azt elnótázza.

2

Hogy ott még mi minden NEM IS AKAROK BELEGONDOLNI hogy ott még mi minden történhetett volna, ha AZ ÉN ÉDES PÉTEREM, HOGY IS NYÚLHATOTT PÉTER A VASALÓHOZ ez most tényleg nagyon bosszant, igen MIT CSINÁLSZ, ÁLMODOZOL VAGY ez most tényleg nagyon ÁLMODOZOL VAGY VASALSZ, AMIKOR VASALSZ? Odajön teljesen összeégett kézzel, totálisan szétégett kézfejjel, jön nekem üvöltve és sírva, miközben MASA! ODAADTAD NEKI A VASALÓT VAGY MI? MI? TELEFONÁLTÁL? NEKED CSAK ERRE AZ ÁTKOZOTT GYEREKRE KELL VIGYÁZNO! BÍZTAM BENNED, LÁTOD / MOST PEDIG NAGYOT CSALÓD- / TAM. NAGYON CSALÓDOTT VAGYOK. HA A GYEREK NEM KAP BIOBANÁNT, AZ RENDBEN, NEM FOG BELEHALNI, EZT ÉN IS ÍGY LÁTOM, DE meg voltam réműlve, szemrehányásokat tettem magamnak, dühös voltam, hogy nem voltam itt. Hol voltál? NEM VOLTAM ITT. Hol voltál? NEM VOLTAM ITT. Mit csináltál? Forró vizet öntöttem a kezére, nagyon forró, lobogót, hogy egy életre megjegyyezze, mennyire fáj, amikor PERCEKIG igen, fáj, ha az ember akár egy másodpercig nem figyel! EZ NAGYON NAGYON NAGYON FÁJ!

3

EGÉSZ ÉJSZAKÁN ÁT HALLOM / AHOGY A SZOBÁJÁBAN VINNYOG NAGYON / kicsi Péterem, megégett gyermekem, ez a rozsdán lány.

4

MIT CSINÁLSZ, AMIKOR ÁLMODOZOL? ÁLMODOZOL VAGY VASALSZ, AMIKOR VASALSZ? Álmodozom. Ez itt Edgar. Masa! De nem lát. Elrepülök mellette. Vasalok, de nem hall. A levegő nem terjeszti a zajt.

5

Itt járt Masa! Láttátok? Kiáltott valamit, de mit?! Mit kiáltott? Nem értettem. Valami olyasmit, hogy ASA ASA? (A levegő nem terjeszti a zajt.)

6

MASA! Kiáltom a nevem, a hang a számon jön ki és megtölti a buborékot, minél hosszabban minél hangosabban kiáltok annál mélyebben, kiáltok, kiáltom a nevem, a hang a számon jön ki és megtölti a buborékot MINDEN SZÓT, AMIT KIÁLTOK, MEGINT VISSZA KELL HOGY, MINDEN SZÓT, AMIT KIÁLTOK, LÉLEGEZNEM KELL, MINDEN SZÓT, AMIT KIÁLTOK, ISMÉT VISSZA KELL HOGY (üzemanyaggal szűkösen állunk, vasalnom kell) észreveszem, ahogy egyre jobban eltűnök, kiáltok és csak kiáltok, kiáltom a nevem KIÁLTOM MASA hátha őt TALÁN ŐT VALAKI MEGHALLJA, MIELŐTT ÉN (...)

Gyere velünk LÓGLIÁBA!

1

Psszt! Mutasd, ez nem fest jól! Áú! Ezt a hólyagot sajnos ki kell pukkasztanom, de nem ordítani! Áú! Tulajdonképpen te itt Áú! a munkaidőmben egyáltalán nem HAMAROSAN MÁR EGYÁLTALÁN NEM! Áú! ELHÚZOK, ÉS SOHA TÖBBET NEM MEGYEK VISSZA EZEKHEZ A Psszt! ÉS NE MONDD NEKEM MÉG EGYSZER, HOGY PSSZT, KÜLÖNBEN TE SEM LÁTSZ MÁR HÁÚ! SOHA TÖBBÉ! Psszt!

2

Várj! Masa! Nem mehetsz csak így el, maradj nyugodtan. TE MARADJ! ÉN MENTEM! ELMEGYEK LÓGLIÁBA! Megörültél? Ne olyan hangosan! Psszt! TE BESZARI! Ebből elég! ÉN VÉGEZTEM! Masa! Légy észnél! NEM MAGAMMAL, VELED, TE BESZARI! BEFEJEZTEM VELED! HÜLYEGYEREK!

3

CALAISTÓL FOLKSTONIG HARMINCÖT PERC az alagúton át, örület! VALAMI KAMIONSOFŐR CSAK FELVESZ és még ha sikerülne is, hogy elbújj egy konténerbe / ott döglesz meg élve / vagy már előbb kinyomoznak! És szaladsz egy tökre kivilágított mezőn, és egyszer csak belerohansz az áramos kerítésbe LÓGLIA! AZ ORSZÁG, AHOL A FEKETE-YORKSHIRE-BÁRÁNY SZÜLETETT. HATALMAS, KÜLÖNLEGES VÁSÁR, GYAPJÚDIVAT Á LÁ MASA! Ezt megcsináltad AKI MER, AZ NYER a gyerek ÉN MEGMONDTAM, LÉGY CSENDBEN üvölt! Gratulálok! Köszönöm szépen!

4

Ahogy megint lejövök, már EDGAR! HOL VAGY? MINDENEKELOTT KÖTELESSÉGED / HOGY ITT LEHETŐLEG NE / EGYEDÜL üvöltő Szudokut ideiglenesen sem csokival tömni / OKÉ, ÍGÉREM / KÉT TÁBLÁVAL eltűnt! A francba! Ezek a roszdánok! Euróalagút! Ilyet csak az azok csinálnak, akik megták az életüket! Az életuntak vagy a roszdánok! Az életuntak, a kétségbeesettek vagy a roszdánok. Én egyikhez sem tartozom / én férfi vagyok / és nem hülyegyerek NEM VAGYOK BESZARI nem hagyom magam VALAMI KAMIONSOFŐR CSAK FELVESZ elnyomni. Egy régi fojtaszláv közmondás szerint HA A NŐK MEGSZÖKNEK, NE ŐKET KÖVESD, HANEM A TERVEDET! És jövő héten hajcsvizsga.

Valami hiányzik MASA

1

Felhívom ezt az Abchabot. Talán beszélhetnék a testvérével vagy egy jó barátnőjével vagy a hajcsanárnőjével. Jól beszél, jobban, mint ahogy elsőre mutatja, amikor MASA NINCS ITT, FOLYIK SZÉT A MUNKARENDEM ettől még sok minden függ ITT NEM RÓLAM VAN SZÓ nem tudok csak úgy két vagy három hetet, attól függően, hogy milyen hosszú LEGKÉSŐBB MOST AZONNAL! Felejtsd el! Mindenkit le tudok rázni. A nagy megint Mallorcára, Thomas az állomásra MÉG A TAKARÍTÓNÓMET IS MEGKÉRDEZEM, HOGY A GYEREKGONDOZÁST de egyszer sem képes ezeket a munkaidőket (még akkor sem, ha csak két hétről van szó) EZ NEM LEHET IGAZ!

2

Beismerem: Masa nélkül itt LEHÚZNÁD A HANGOD, KÉRLEK? semmi, de tényleg semmi, itt lógok NEM KELL ÜVÖLTENED, MI TÉGED ANÉLKÜL IS! napok óta folyton szabadságot kell vennem, a cégnél is elszabadult a pokol APASÁGI HÓNAPOK Buxtel úr kimarad, pedig már az egész évet vele

terveztük. Ül otthon az erkélyen és követi a csecsemő izgalmas fejlődését ANNAK IDEJÉN ÉN EZT NEM ENGEDHETTEM MEG MAGAMNAK ez a magatartás, így sosem jöttem volna vissza, ha én ott hónapokon át MILYEN KICSI EMBER, MEKKORA TERMÉSZET, MEKKORA CSODA csak úgy, mert szórakoztatja PÉTER! HÁNYSZOR KELL MÉG NEKED annyiszor mondtam már annyi mindent, és amikor FIGYELMEZTETEM egyik fülén be, a másikon ki / gó!!!

3

MI A HELYZET A NŐVÉREDDDEL? A NŐVÉRED NEM TUDNA PÉTERRE VIGYÁZNI? A nővérem tanul KIBERNETIKÁT VAGY FESTÉSZETET VAGY MIT TUDOM ÉN, FOGALMAM SINCS mindenesetre semmi köze a gyerekekhez, ezt biztosan tudom MÉG AZT SEM TUDOM, HOL LAKIK EGYÁLTALÁN! EGYÁLTALÁN MIKOR LÁTTAM ŐT UTOLJÁRA? A TEMETÉSÉN A Kinek? PILLANAT! HALLÓ? ABCHABBAL BESZÉLEK?

Foglald össze AZ UTOLSÓ NAPOK

1

A VÉGE FELÉ A MOTIVÁCIÓ MINDENKINÉL ALÁBB mindegy mennyire voltak elkötelezettek az elején, amikor észreveszik Ó MOST MÁR CSAK KÉT HÁROM HÓNAP akkor egytől egyig MÉG HUSZONÖT NAP!

2

Lea-Marie is kövér lett. Alig tizenhárom és már kétszer akkora, mint én. Néha kártyázunk / vagy kint a kertben játszunk / JÁTSSZUNK EGY KICSIT A KERTBEN így mondják GYERE! JÁTSSZUNK EGY KICSIT A KERTBEN! Aztán kimegyünk és ő rám veti (tudja jól, hogy milyen nehéz, ha rám fekszik) magát NEM KAPOK LEVEGŐT utálom, ez hülyeség, olyan, mint amikor rád esik egy fa, egy kövér fa, egy hajcs tölgy VIGYÁZZ! és már megint rajtam fekszik KÖVÉR TEHÉN! ha elmegy, a szobámba megyek tanulni. Mérnök akarok lenni EGY JÓ MÉRNÖKNŐ mint az apám SZERETEM, AHOGYAN ÉPÍTIK A HÁZAKAT HAJCSLÁNDBAN én is ilyeneket akarok építeni Rablódíában, később. Kinézek az ablakon, tanulmányozom a házak művészetét, nagyon szépek OLGA! és stabilak GYERE! OLGA! GYERÜNK! GYERE LE! Ha ez itt lejár és sikerül a vizsgám, később itt akarok tanulni EGY KICSIT A KERTBEN JÁTSZANI. Hát jó, jövök. Jövök! Kapj már el! MEGVAGY!

3

MÉG NEGYVENHÉT (mert tegnap elfelejtettem vonalat húzni, az eggyel lerövidíti az időt) NAP.

4

Elmélet. Én így mondom el a véleményemet. Más a véleményem, mint a többieknek. EZ NEM IGAZ! ÉN NEM ÍGY GONDOLOM! NEM SZABAD! EZ HÜLYESÉG! HÜLYÉSKEDSZ! SZÁLLJ MÁR LE RÓLAM, TE HÜLYE BAROM! EZT KOMOLYAN GONDOLOD? AZÉRT ÍGY NEM BESZÉLHETSZ! ÍGY AZÉRT NEM BESZÉLHETSZ! DE BESZÉLEK! MEGMONDALAK ANYÁNAK! ÁRULKODÓ! NEMCSAK EGY KÖVÉR BAROM VAGY DE EGY KÖVÉR BAROM ÉS EGY HÜLYE ÁRULKODÓ IS! AKI MONDJA MÁSNAK! MENJ ÉS MONDD MEG ANYÁDNAK! (Még huszonhárom nap!) NEKEM OLYAN MINDEGY!

5

NÉLKÜLED teljesen padlón lennék NÉLKÜLED nem tudnám, mit tegyek, tényleg nem tudom, mit csinálnék nélküled NÉLKÜLED egyetlen napot sem AJÉJJÁJJJÁDIDÁDÁJDÁJ! SÁJDIDÁJ! Ez Herbert Grönemeyer! Igen, talált. Ő írta ehhez a szöveget is? Talán AZ URAT DICSÉRD / TŐLE

KAPOTT MINDEN JÓÉRT / kipihenem! Illetve gondolom, hogy tényleg kipihenném! Tényleg vesz nekem NÉLKÜLE nem is tudnék úgy dogozni, ahogy időközben NÉLKÜLE itt nem menne semmi A SOROZATOMAT FELDUGHATNÁM időközben pótolhatatlan! Úúúú! Mindent levett rólam, mintegy automatikusan, mintha mindig sejtette volna, hol kell egy segítő kéz, soha nem volt mogorva, mindig hálás, mindig vidám, tiszta ÉNEKEL megbízható, nem kurvás, egyáltalán SZERETI A ZENÉT (egész nap az ablakpárkányán ül) NEKI A SZOBÁJÁBAN AZONBAN NEM VOLT LEJÁTSZÓ alpból megtanulta, hogy takarít ÉNEKEL főzni is tud, nem úgy, mint mi / itt / nálunk, de Ó OLGA, BÁRCSAK ÖRÖKRE ITT MARADHATNÁL!

6

NE VÁGJ MÁR ILYEN POFÁT! ENNYIRE AZÉRT NEM LEHETETT ROSSZ NÁLUNK! Nem, persze, de én is szabad akarok egy kicsit lenni EZT KI NE AKARNÁ? amikor takarítok, jobban tudok dönteni KÉTEZER EURO KELL a szemeszter elején és hatvan a havibérletre (plusz albérltet, mobil, könyvek) ÉS MOGYORÓS CSOKOLÁDÉ!

7

De Olga maradjon, Olga ne menjen HOVA MÉSZ? NE MENJ! Ha Olga megy, megyek én is ÉN IS! Jaj, gyerekek! Mindig, mikor elmegy egy lány, újra és újra elmagyarázom: Olga nem dolgozhat tovább Au-pairként, ez tilos MIÉRT? Mert ő egy másik országból jött és ahhoz, hogy itt Hajcslándban dolgozhasson, speciális papírok kellenének AGÁNAK, CHARITYNAK, NALÁNAK, GRACENEK, MOSESNAK, CAMELNEK, FIONÁNAK, PURITYNAK, PAPERICÁNAK ÉS ANJUSKÁNAK IS OLYAN SPECIÁLIS PAPIROK? Igen. Pontosan! És ezek most lejártak EZÉRT VAGYOK MOST AZ ÉPÍTÉSZETIN DIÁK! Most még speciálisabb papírjaim vannak! Vastag zöld és vastag sárga papír / itt / ebben a barkácsszettben! SIKERÜLT A HAJCSVIZSGÁM! Pecsétet barkácsolunk burgonyából! / Faragjunk le azokból / mondja Stoffelné / a tervekből, hé VAN EGY KIS SZOBÁM A KOLLÉGIUMBAN, NINCS MESSZE (de egészen biztos, hogy nem jövök titeket meglátogatni!) DIÁKMUNKA-ENGEDÉLYEM IS VAN ENNYIMEGENNYI ÓRÁRA / krumplit vettem zsákjára / TEDD LE! MINDJÁRT INDULNUNK! Stoffelné azt mondja, minden tervhez kell egy belső lista KÉPZELJÜNK EL EGY ÜRES LAPOT amire belsőleg feljegyezzük, ami az átalakításhoz NEKED MI ÁLL RAJTA? Színek kellene és kések! / Jobb is! Gyertek! / hagyjuk békén Olgát, hogy a nadrágját / mi veszünk pár rózsát / az új PECSÉT NÉLKÜL A PAPIR SEM ÉRVÉNYES!

Téma

HALLANI LÁTNÍ HALLGATNI

1

Irina vendéglátó mutterja gyakran kezd el bögni, különösen, ha Irina azt mondja, nem bírja tovább, menni akar, haza vagy egy másik TÉNYLEG ENNYIRE BORZASZTÓAK LENNÉNK? MI CSAK A JAVADAT AKARJUK! IRINA! TE VAGY NEKÜNK A MI IRINÁNK! NEM MEHETSZ EL! NE HAGYJ MINKET CSERBEN, KÉRLEK! SZÜKSÉGÜNK VAN RÁD! MIT FOG LUDWIG ÉS LEANDER? Akkor Walter félrevonja Irinát A FELESÉGEM azt mondja HELGA azt mondja EGY KICSIT ÉRZÉKENY. EZT MEG KELL ÉRTENED. NEKEM SEM KÖNNYŰ, KÉRLEK SEGÍTS! TELJESEN EGYEDŰL VAGYOK! EZZEL AZ ASSZONNYAL! ÍGY NEHÉZ! TE FIATAL VAGY, SZÉP VAGY, ERŐS VAGY! SEGÍTS! KÉRLEK, KÉRLEK TÉGED KEFÉLLEK! (Bocsánat, elszóltam magam!) KÖNYÖRGÖK NEKED ez azt jelenti SZERETNÉLEK.

2

Irina vendéglátó mütterja gyakran kezd el bőgni, főként, ha meglátja Waltert, ha meglátja Ludwigit, ha meglátja Waltert, Ludwigit vagy Leandert. Mostanában akkor is, ha Irinát látja. Tulajdonképpen mindig. Helga bőgni kezd, ha Irina felemeli a fejét vagy becsukja az ajtót, ha a villanykapcsolót matatja, akár ha a konyhaasztalnál ül MI A GOND? Folyton csak sírsz! Pedig olyan jó dolgod van! Van két szép gyermeked, van férjed, szép házad ÉPPEN EZ AZ! ÉPPEN EZ AZ! NEM BÍROM MÁR! Én nem értelek téged, Helga! Ha nekem mindez meglenne, ami neked SEMMI OKOD, HOGY MOST MEGINT SÍRNI KEZDJ!

3

Ei fogok válni a férjemtől, akkora egy seggfej, hallod, Irina WALTER EGY NAGY S mindjárt pakolunk ITT EZEK A LÁDÁK de úgy, hogy Walter erről semmit HALLANI, LÁTNI ÉS HALLGATNI! Jól van, Helga, csomagolunk / ITT! / MÉG EZT IS! Te velem jössz meg a gyerekekkel! LEANDER ITT A SZVETTER! Először anyámhoz költözünk! És egy szót se a férjemnek! Előbb az ügyvéddel kell EZT ÁTVÉSZELJÜK!

4

HOL A FELESÉGEM / nem tudom pontosan én sem / MI?! NEM TUDOD PONTOSAN? PEDIG TE MINDIG EGÉSZEN PONTOSAN TUDOD! HOL REJTŐZIK? MINDKETTEN REJTŐZTÖK, TI KETTEN, TI UDVARHÖLGYEK / AKIK MINDIG EGYÜTT REJTŐZNEK. NE HAZUDJ! TE MINDIG MINDENRŐL EGÉSZEN PONTOSAN MINDENT, GYERÜNK, KI VELE, HOL VAN? HOL VAN HELGA? tényleg nem tudom EZ MINDEN BIZONNYAL TÚLZÁS / HOGY TI KETTEN EGYMÁST/ HA TE, HA TE AZT HISZED, HOGY ITT ÉLHETSZ AZ ÉN HÁZAMBAN, AZ ÉN PÉNZEMEN (SZÍVOD IS RENDESEN!) / ÉS A FELESÉGGEMMEL A HÁTAM MÖGÖTT / (LÖKÖD!) / NEKÜNK MÉG BESZÉLNI VALÓNK VAN! TE ROZSDÁN RINGYÓ! HA HAZUDSZ, AKKOR ITT VALAKI NAGY ÍVBEN REPÜLNI FOG de nem tudom, bocsánatot kérek, hogy nem tudom, de tényleg nem tudom, hol HOL VAN? HOL AZ AZ ÁTKOZOTT FELESÉGEM? A FENÉBE IS! MONDD KI! NYISD KI A POFÁD! ÉS EZEK MIK EZEK A LÁDÁK? LE A PINCÉBE VELÜK!

5

Egy szót se a feleségemnek HALLANI, LÁTNI ÉS HALLGATNI pontosan! Ezt honnan ismered?! Ó, HÁT TANULTAM, MÁR NEM IS TUDOM HOL! Irina, meg kell értened, Helga mostanában TE UGYE LÁTOD, HOGY NAP MINT NAP SÍR teljesen labilis, és ha valahogy valamit megtud kettőnkéről, még öngyilkos lenne és mi lennénk a hibások! Hagyd, Walter, a hűhót! / csak nyomd meg a kapcsolót! / Csinálj fényt!

(...)

(...)

(...)

Hasonlítsd össze VÁLTOZOTT VALAMI?

1

Hallo, itt Olga beszél. OLGA? Olga! Olga vagyok! IRINA! HOGY VAGY? Te itt VÁRJ CSAK, EZT MÁR KI KELL SZÁMOLNOM tíz éve! Hát ez EZ NAGYON KLASSZ! MICSODA MEGLEPETÉS, ÚGY ÖRÜLÖK! Holnaptól pontosan öt napig a városban leszek EZ NAGYON KLASSZ! Előadást tartok a hagyományos agyagépítkezésről LÉGMOZGÁSOS ÉS MELEG RABLÓDIAI HÁZAK – ENERGIATAKARÉKOS MODELL KORSZERŰ SPORTTERMEK ÉPÍTÉSE HAJCSLÁNDBAN? erre most már egy átlagpolgár

is le tud szerződni! És te? Találkozunk a kedvenc nemzetközi burgervendéglőnkben MÉG MEGVAN! Csak közben kétszer akkora lett, mint előtte ITT EZ AZ ÚJ TETŐTERASZ most már saláta is van FÚJ! korábban ez sem volt KÉT ROYAL KINGSIZE CHEESEBURGERT ÉS TE? TE MIT KÉRSZ? Ugyanazt.

2

Csak nem még mindig ennél a TÉNYLEG ENNYIRE RÉMESEK LENNÉNK? MI CSAK JÓT AKARUNK! IRINA! De igen, náluk vagyok. NEM VAGY! De igen, vagyok. NEM! De, vagyok. DE HISZ TE VAGY A MI IRINÁNK! NEM MEHETSZ EL! Nem mentél el?! NEM HAGYHATSZ MINKET CSERBEN! És mit csináltál egész idő alatt? SZÜKSÉGÜNK VAN RÁD! MIT FOG LUDWIG ÉS LEANDER? Ezek a gyerekek, hogy is hívják őket LUDWIG ÉS LEANDER ők most már LUDWIG MOST TIZENNÉGY ÉS LEANDER MÁRCIUS ELEJÉN TÖLTİ mi lett a terveddel / kérek, ne könnyekkel! / Ne bőgj, Irina! Nem lehet olyan vészes! DE AZI! Ó, dehogy! SZÉGYELLEM MAGAM!

3

Nem jött össze A GYEREKEK ÉS AZ EGYETEM nem tudtam összehozni MINDIG VOLT VALAMI (Ludwig gyakran volt beteg, jól fejlődött az utóbbi időben ITT A FOTÓKON IS LÁTNI, MERŐBEN! EZ LUDWIG!) Öt év után még egyetlen vizsgát sem. Mondom Helgának HELGA, EGYEZTETNÜNK KELLENE. EZ ÍGY NEM MEGY. De Helga azt mondja, ő most nem foglalkozhat még az én órarendemmel is, neki is van órarendje, az egyetemének is van órarendje, a gyerekeknek is van órarendjük, a csoportjának is, Walternek is, az újságnak is, ahova még ma egy cikket, és ha még jönnek én is az órarendemmel EGYSZER ELÉG. EGYSZER MEG KELL MONDANI: STOP! ÉS MOST AZT MONDOM, STOP! STOP! ÉN SEM LEHETEK MINDENRE TEKINTETTEL! EZT NEKED KELL VALAHOGY. CSAK NEM ESTÉL A FEJEDRE. Én nem, de Ludwig. Ludwiggal orvoshoz kell. Sebhelyet összevarrni. Vigasztalásképpen BÉCSIT SZERETNÉK bécsiszelet, citromot én veszek / kedves évfolyamtársaim / mindenki azt hiszi, én csak a tartózkodásiért iratkoztam be EZT GONDOLJÁK TITOKBAN, GONDOLOM ÉN csak gondolják GONDOLKODNI EGÉSZSÉGES. De egyszer VÉGE! Addig senkinek sem szabad KIIRATKOZOM háromhavonta Ukulelébe utazom és újra vissza Hajcslándba TURISTA VAGYOK turista vízummal. Csak azt akarom mondani, hogy ÁLLJ! Több mint tíz éve vagyok Hajcslándban és itt dolgozom és akkor itt most háromhavonta utazzak ki- és be / a hatóság kedvére és engesztelésére / (pedig nekem ez egyáltalán nem hiányzik!) Nem akarok úgy tenni, mintha turista lennék ÁÁÁ MEG AKAROM NÉZNI A SZÉP TÁJAT! EGYSZER A FEKETE ERDŐBEN AKAROK VÁNDOROLNI! IGEN, VOLTAM OTT HÁROM HÓNAPPAL EZELŐTT, ÉS ANNYIRA TETSZETT, HOGY ÁTMENETILEG! minden alkalommal óráig állunk a határon / ellenőrzés kutyákkal porázon / (...) Ez az ön csomagja? ÁÁÁ ANNYIRA ÖRÜLÖK MÁR A WELLNESSKÚRÁKNAK / A FEKETEERDŐI ÓRÁKNAK / Kérem, szálljon ki!

4

Nagyon nagyon öregnek érzem magam az ukulelei barátnőimhez képest (akiknek már mind vannak gyerekeik, mind megházasodtak) felmondtam ITT VAGYOK semmim sincsen ITT VAGYOK TÍZ ÉVE talán jobb lett volna, ha öt évvel ezelőtt, talán négy (vagy három) kihasználtam volna valamelyik pillanatot, hogy megmondjam, én megyek ÉN MEGYEK, ÉN MOST MEGYEK, ÉN ELMEGYEK, MENNI AKAROK, HAGYJATOK ELMENNI, HALLJÁTOK, HAGYJATOK ELMENNI, HALLJÁTOK, MENNEM KELL, IGEN, MOST MÁR MEGYEK IS igen, jobb lett volna, de egyik pillanatot sem EBBEN A CSALÁDBAN FOLYTON CSAK KÁOSZ VAN senkinek sincs ideje, senki nem figyel a másokra Ő TÉNYLEG GYÖNGYSZEM! De én ezt gyakran közvetetten is TALÁN nagyon gyakran szóba hoztam JOBB LETT VOLNA, HA kielégítő választ nem kaptam, sem Helgától A GÖRNYEDT HÁTA MEG A NAGY FOLTOK A SZEME ALATT, EZ AZ ÁRTATLAN HERNYÓ ÚGY NÉZ KI A FOTEL CORSÁBAN,

MINT EGY MÉRGES KÍGYÓ sem Waltertől MIT SZÓLSZ? NEM KELLENE MÉGISCSAK VALAMIKOR TALÁN NEKEM IS MÉGISCSAK A SAJÁT ÉLETETEMET ÉLNEM?

5

Olga megcsinálta. Olga házakat épít Rablódiában, nem csak lakóházakat, kórházakat is. CSAK NEM EBBEN A PINCÉBEN LAKSZ MÉG MINDIG? Saját irodája van huszonnégy alkalmazottal. A PINCE MÁR NEM OLYAN PINCE, MINT AZELŐTT. MEGCSINÁLTÁK NEKEM SAJÁT LAKÁSNAK. Az agyagot kizárólag Hajcslámban használja. Lehet, hogy felkérést kap majd a várostól egy új sportcsarnokra, egy lélegző sportcsarnokra, tiszta agyagból. AKKOR TE IS GYAKRABBAN LENNÉL HAJCSLÁNDBAN! OLYAN JÓ LENNE! GYAKRABBAN TUDNÁNK lehet, hogy elhozom a gyerekeimet is VANNAK GYEREKEID? Ó! Igen. Ez itt Otto / itt a fotó / és Piná / meg a póni. NAGYON ARANYOSAK! De ki fog rájuk vigyázni, amikor mi abban a fázisban! Mert végül is nem helyettesíthetem én a nagyszülőket is, a nagynéniket is / és a rokonokat is/ (Rablódiában mindenkit!) mindenkit Hajcslámba hozni VAN VALAMI ÖTLETED?

Figyelj

KISCSALÁDI STRUKTÚRÁK

1

Nem volt más választásom, muszáj volt a gyerekeket úgymond leadnom, hogy nekem félúton NEM PASSZOLTAM LE A GYEREKEKET gyakorlatilag mindig a lakásban voltak MINDIG OTTHON és csak annyi, hogy most másvalaki IRINA ITT VAN, IRINA MINDIG ITT VAN, TÍZ ÉVE VAN IRINA tényleg nagyon jól tudok a munkámra koncentrálni GONDOSKODOM ARRÓL, HOGY A GYEREKEIMRŐL GONDOSKODJANAK ezt ajánlom minden nőnek, ez jobb, mint az elferdült hagyományos kiscsaládi struktúrák mellett kitartani MEGCSINÁLTAM A DOKTORIT, MOST LEADOM AZ most sokkal jobban viszem, mint nyolc évvel ezelőtt, akkor én szinte félhalott NEM VOLT MÁΣ VÁLASZTÁSOM mert Walter mindig csak magáva! IRINA GONDOSKODIK A GYEREKEKRŐL, A GYEREKEK WALTERNÉL TETT LÁTOGATÁSÁRÓL, A GYEREKEK WALTER SZÜLEINÉL TETT LÁTOGATÁSÁRÓL, AZ ANYÁMRÓL AZ OTTHONBAN, AZ ORVOSNÁL, AZ ISKOLÁBAN, AZ ÓVODÁBAN, GYEREKFARSANGKOR Ludwignak sürgősen kell egy fegyver, száz töltény, egy pár új cipő ÉS TERMÉSZETESEN A HÁZTARTÁSÁRÓL IS nekem már semmire sem kell FELSZABADÍTOTTAM MAGAM ez is lehetséges alternatíva, leszámítva, hogy ez munkabeszerezői intézkedést is MESÉLD BE EZT AZ ANYÁDNAK, VELEM NEM FOG MENNI.

2

Az anyám a lányokat már egyáltalán nem tudja külön AZ ANYÁD AZT HISZI, ÉN NATALJA VAGYOK, AKIRŐL AZT HISZI, HOGY NADJÁNAK HÍVJÁK talán jövő csütörtökön vagy pénteken el tudom intézni, hogy ő is újra MEGLÁTJUK, HOGY TÉGED ha engem a saját anyám még NEM HAGYOM, HOGY LELKIISMERET-FURDALÁST OKOZZ! Biztosan felismer még, elvégre én vagyok a HELGA! VAGY TE VAGY AZ? HOLGER?! Ludwig és Leander nem szívesen mennek az idősek otthonába SZIA NAGYI! Ti kik vagytok? NAGYI! Kimegyek Nataljával az erkélyre, cigizünk és szitkozódunk / tegnap voltunk / és megint NADJA! HOL VAN? ITT JÖN! MINDIG OLYAN KÉSŐN JÖN HOZZÁM! Natalja is ukulelei. Az én kezdeményezésemre minden héten JAJ, MÁR MEGINT! KÉRLEK, IRINA! NAGYON BÜDÖS! meglátogatjuk. A TI NAGYITOK NEM BÜDÖS! Helga úgy gondolja, HOGY TE ELSZÁNT VAGY, IRINA csak szófogadó onokák látogatják rendszeresen a nagyijukat JAJ, MÁR MEGINT! és jó barátnők az ők NADJA! HOL MARAD? CSINÁLJA MÁR! SEGÍTSÉN! ITT JÖN! MINT MINDIG, TÚL KÉSŐN! HOZZÁM MINDIG OLYAN / úgy úgy Zimmerne / öt.

Dialógus
KÖLCSÖNÖSEN ÖSSZEHÁZASODNI

1

Helga! Sütöttem sütit. A KEDVENC SÜTIM! / (TULAJDONKÉPPEN NINCS IDŐ, DE) MEG KELL PRÓBÁLNOM / Ülj le! Tessék kávé! (TULAJDONKÉPPEN NINCS IDŐ, DE) MI A BAJ? Átgondoltam! EZ NAGYON FINOM! Meg kell hogy mondjam, ez így nem mehet tovább! Most tíz éve vagyok MI EZ A RECSEGÉS! / vissza a témához / találkoztam egy barátnőmmel, építészmérnök és LUDWIG! FEJEZD BE ITT A LABDÁZÁST! úgy érzem, eljött az idő (nekem is), hogy végre azt mondjam ÁLLJ! Így nem tudok itt tovább élni LUDWIG! Itt jön. Ó jó fiú, örül, ha ÖTSZÁT LÖVÉS! hozzám simul, és a fejét alólról a tenyeremhez dörgöli. És akkor azt mondja Helga ITT VALAMIT MUSZÁJ VÁLTOZTATNI már én is gondolkoztam VIGYÁZZ! KAPASZKODJ MEG, LE NE ESS! És azt mondja ÖSSZEHÁZASODUNK!

2

Megházasodsz?! NEM! ÖSSZEHÁZASODUNK! MI KETTEN, TE MEG ÉN. Te meg én? Én és te? IGEN! TE ÉS ÉN.

3

Itt most hallgatok EZT MEG HOGY ÉRTED?

4

IRINA! TE VAGY A LEGNAGYOBB ÉS LEGÉRTÉKESEBB GYÖNGYSZEM, AKIT VALAHA IS (akarsz a feleségem lenni?) EZT KOMOLYAN GONDOLOM! TÖBBÉ NEM HIÁNYOZHATSZ AZ ÉLETEMBŐL! LUDWIG ÉS LEANDER, ŐK IS SZERETNEK TÉGED. (akarsz a feleségünk lenni?) KÖNNYŰSZERREL BE TUDJUK EZT BIZONYÍTANI, HOGY ITT EGY SZOROS ÉLETKÖZÖSSÉGRŐL VAN SZÓ. EGY TÖBB MINT TÍZ ÉVE FENNÁLLÓ ÉLELMISZERKÖZPONTIPARTNERSÉG. De Helga! Akkor házas lennél! És én is! Mit mondanánk a férfiaknak?

5

Ha akarod, előre lefektethetjük a válás időpontját CSAK MI KETTEN, CSAK MAGUNKNAK (az ügyvédem itt már mindent előkészített) PUSZTA LEGALIZÁLÓ-HÁZASSÁG hogy neked ne kelljen folyton BE ÉS KI hogy végre biztonságod, hogy itt végre nyugalmad KI VAGY BE VAGY BE VAGY KI! Ez Leanderre is vonatkozik! Döntsd el, hogy akarsz-e itt ülni velünk AKKOR VAGY ÜLJ LE VAGY MENJ KI / hogy neked ne kelljen itt folyton ki- / és beutazni EZ UGYE NEMCSAK NEKED KÉNYELMETLEN, EZ A GYEREKEKET IS MEGVISELI ÉS EGYÉBKÉNT ENGEM IS! (MINDIG ARRA GONDOLOK, MOST MÁR TÖBBET NEM JÖN VISSZA, MOST MÁR OTT MARAD, MOST OTT RAGAD, MOST NEM TUD ÁTJÖNNI, VISSZA FOGJÁK KÜLDENI, ÖRÖKRE UKULELÉBEN MARAD ÉS AKKOR MI MIT CSINÁLUNK!) Irina! Mióta végre az egyneműek is házasodhatnak Hajcslándban, azon gondolkodom, hogy házasodjunk össze. Soha senki másnak nem ajánlanám ezt fel! Ez csak neked szól! TESSÉK! / EZEN A PAPIRON / rajta van minden: jogok és kötelezettségek.

6

Nem tudom. Mit mondhatnék OTTHON UKULELÉBEN hogy ne meséljek róla, ha megházasodok! Nem tudom, tényleg, Helga! Mit gondol majd Ludwig és Leander? Mit gondolnak majd az emberek? Nagyon szégyellem magam.

Kreatív gyakorlat**KI VELE, MI NYOMASZT!**

1

Irina néha arról beszél, hogy nekünk valamikor talán mégiscsak lesz egy házunk vagy egy szebb lakásunk AZT A KURVA MINDENIT! Megkeresem rá a pénzt és különben is mindig vannak ilyen igények EGY SZEBB LAKÁS ÉS TALÁN EGY JOBB AUTÓ IS ezt majd jól ki kell hangsúlyoznom EGY NAPON ezt nagyon nagyon jól ki kell fejeznem, ki kell EGYSZER CSAK TÉNYLEG TISZTÁN KIFEJEZNI kimondani, mi a helyzet AZT A KURVA MINDENIT! Egyszerűen így kell mondani, hogy egészen pontosan EGÉSZ EGYSZERŰEN FÉLREÉRTHETETLENÜL érthető, hogy MERT én tulajdonképpen lehet, hogy nem akarok egész életemben neki fizetni.

Kiértékelés**NEMZETKÖZI EGYÜTTMŰKÖDÉS**

1

Ez tényleg nagyon jó ITT egy ilyen klassz nemzetközi csapatban ITT ezekkel a klassz kollégákkal ITT akik tényleg a legtöbbet adják és adták ITT MIND a legtöbbet IGEN MIND MIND NAGYON NAGYON BÜSZKÉK VAGYUNK és most továbbadom a mikrofont EZ EGY ÚJNAK A KEZDETE köszönöm ezeket a klassz szavakat! Harisnyában látunk itt titeket, köhögésben, a Juri Gaga tréningközpontban JURI GAGA BE VAN KAPCSOLVA? Major Tom?

2

Thomas üdvözl. Üdvözl engem, üdvözl a gyereket AZ EGÉSZ VILÁG, EGÉSZ HAJCSLÁND lebeg, kis zászlócskát tart a levegőbe INTEGET aztán megszakad a kapcsolat HOZD HELYRE A KAPCSOLATOT! Péter megint bóg, csörög a mobilom, jézusom! MENNI KELL! Nekem a föld véges atmoszférájú anyáúrhajó, véges kiterjedéssel. Fent nincs határ: se nyelvhatár, se vallás. Viszonylag kevés emberi hatást látni. Csupán egyet: A Földet a maga sebezhetőségében, nagyon bonyolult, nagyon törekeny KI ÍRTA NEKI EZT A SZÖVEGET?

Critică

În columna de critică teatrală Lilla Proics analizează spectacolul Teatrului Szigligeti din Oradea. Anca Bradu a regizat *Clasa noastră*, de Tadeusz Slobodzianek care a obținut anul acesta premiul de cel mai bun spectacol la Festivalul Teatrelor Maghiare din Kiszvárd.

László Bocskárdi și trupa sa participă a doua oară la Festivalul Shakespeare din Giula (Ungaria): anul acesta a regizat *A douăsprezecea noapte*. Interpretarea critică a lui Balázs Urbán identifică sursa concepției regizorale despre personaje și planurile povestirii în raportarea la existență și neființă, la rolurile trăite și interpretate. Din punctul de vedere vizual, acest caracter de mozaic este concentrat în scena rotativă amplasată în mijlocul spațiului scenic.

Bea Kovács analizează *Manipulări*, un spectacol prezentat la Festivalul TESZT. Producția semnată de Bojan Jablanovec s-a născut din colaborarea unor companii și festivaluri din patru țări – România, Ungaria, Serbia și Slovenia – la care a participat și teatrul din Timișoara. *Manipulări* tematizează problematica încrederii, în timp ce, ca teatru-performance, înteroghează limitele așteptărilor teatrale clasice.

Panna Adorjáni analizează segmentul de teatru-dans al festivalului Theater din acest an, urmărind coreografiile lui László Fülöp, Csaba Molnár și Patrick Lander și din perspectiva estetică diferită a corpurilor dansatoare și a apariției scenice prelucrate sau (aparent) cotidiene a corpului.

Interviu

Ca regizor, Sardar Tagirovsky se consideră un mediator, care vrea să-l apropie pe Cehov de cultura maghiară, inclusiv în limbile altor culturi din care provin experiențele sale și nu în ultimul rând, și în limba viselor absurde. Tânărul regizor s-a confesat despre corp, respirație și cultură, relația dintre corp și păpușă, pregătirea actorilor și înțelegere.

„Am devenit mai precaut” – spune actorul Alfréd Nagy, care s-a luptat mult timp cu o boală serioasă. Am vorbit cu el despre sarcinile corporale-tehnice ale actorului, despre constituția sa fizică și tematizarea identității secuești.

Studiu, Eseu

Cunoscutul articol al lui Helmuth Plessner, *Despre antropologia actorului* studiază felul în care privirea noastră asupra realității este blocată de imaginile în care oamenii sunt prezentați prin carne și sânge, spirit și inimă. Aceste imagini sunt oameni, întruchipați și înzestrați cu sens de către oameni. Actorul întruchipează un personaj prin corpul său viu [Leib]. Ca un dar al întruchipării, activitatea actorului ne demonstrează că natura umană este capabilă de auto-reprezentare, iar întruchiparea face vizibilă reprezentabilitatea existenței umane. Jocul actorului seamănă cu un experiment antropologic în urma căruia aflăm că omul e o ființă care se reprezintă pe sine dar nu e stăpân pe sine însuși.

Într-un studiu-eseu George Banu elaborează teoria conform căreia actorii lui Wilson a fost multă vreme actori fără umbră, pentru că teatrul lui Wilson a fost caracterizat de cultul conturului, de atracția suprafeței și refuzul oricărei profunzimi. Wilson vrea să „expună” corpuri, nu să „analizeze” comportamente. Extinderea acestei *părți de umbră* în spectacolele regizate de el ar putea fi semnul unei acceptări wilsoniene a apropierei progresive de noapte.

Compilația *Dezvoltare despre corp* conține texte nestructurate și variate ale unor creatori din Transilvania. Cuvintele cheie sunt: corp/idee, cuvânt/gest, intelect-mușchi, întruchiparea dramei, minciună corporală actoricească, respirație, tehnici corporale.

Treceri de frontieră

În columna Treceri de frontieră din acest număr două studii mai ample tratează corpul aflat pe scenă, ambele fiind demne de interes datorită împletirii perspectivei practice cu cea teoretică.

Studiul lui Ramuné Balevičiūtė (tradus de Kelemen Kinga) cercetează jocul actoricesc în împletirea corpului și a minții, din perspective psihologice, sociale și filozofice. Se pune un accent deosebit pe relația dintre jocul actorului și procesele cognitive, adică pe funcțiile specifice care se activează în corpul și mintea actorului și interacțiunea lor în timpul jocului actoricesc. De exemplu, dacă există identificare cu rolul și ce fel de procese declanșează formarea unui rol în corpul și mintea actorului.

Idikó Ungvári Zrínyi scrie în studiul său despre seria de performance a Marinei Abramović prezentată la Serpentine Gallery anul trecut, combinând propria sa experiență cu incursiunea teoretică. Autoare abordează „arta iscată din nimic” din perspectiva atenției și a experienței, iar fenomenul orbirii din performance cu uneltele științei teatrului și ale fenomenologiei. În final apare întrebarea dacă performance-ul lui Abramović poate fi considerat teatru, răspunsul fiind oferit de spațiile teatrului comunitar/ritual/participativ.

Recenzii de carte

Éva Patkó prezintă volumul în limba română *Teatrul Companiei Societas Raffaello Sanzio*. Răspunzând la întrebările adresate de doi critici, Romeo Castellucci, Chiara Guidi și Claudia Castellucci își exprimă ideile despre

șapte arii de subiecte: spațiul, dramaturgia, iluzia, repetiția, gestul, compoziția și viitorul companiei. Se fac referiri mai ales la seria de spectacole *Tragedia Endogonia*. Volumul publicat în 2013 este traducerea parțială a unei publicații în limba engleză apărute în 2007. Editor și traducător: Cristina Modreanu.

Márta Bodó recenzează cartea actriței și profesoarei de actorie din Tg-Mureș, Erzsébet B. Fülöp intitulată *Bazele hermeneuticii teatrale: Gestul ca act hermeneutic (A színházi hermeneutika alapjai: a Gestus mint hermeneutikai tett)*. Volumul începe cu prezentarea generală a hermeneuticii și continuă cu abordarea hermeneutică a gestului actoricesc, pe baza conceptului introdus de Brecht (Gestus). Urmează apoi perspectiva spectatorului și analiza gestului actoricesc în cinci spectacole: Faustus lui Zsolt Bogdán în *Istoria tragică a Doctorului Faustus* de la Cluj, rolul lui Judit Rezes în adaptarea după Kafka din Budapesta, Tibor Pálffy în *Othello* la Sf-George, Leander Haußmann în *Romeo și Julieta* la München, precum și gestul morții lui Lear în regia lui Peter Brook.

Dramă

Conversații cu astronautii a dramaturgului și artistei-media din Germania, Felicia Zeller, tradus de Beáta Adorjáni a fost nominalizat pentru cea mai bună piesă germană nouă a anului 2011 la Mülheimer Theatertage. Spațiul textului-eveniment cu o dramaturgie non-lineară este Knautschland, personajele sunt femei care lucrează ca Au-pair și familiile care le-au primit. Jucându-se cu identificările geografice, drama manipulează referințele la realitate în așa fel încât să traseze experiența străinătății, a situațiilor mărunte, cotidiane, umiltoare ale sub- și supraordonării. Tensiunea dramei lui Zeller este construită din situația lingvistică de statut infantilizat al celui care învață o limbă străină, de care se leagă numeroase alte gesturi ale puterii de natură culturală sau economică. Perspectiva lingvistică ironică, la fel ca în textele similare ale Elfriedei Jelinek ridică problema expresiei (de sine): vorbirea neregulată, chinuită și bogată în același timp oferă spațiu de manifestare personajelor minore ale discursului social.

* * *

Reviews

Lilla Proics reviews a performance of the Szigligeti Színház in Oradea. The Romanian director Anca Bradu directed Tadeusz Slobodzianek's *Our Class*, which this year was awarded the Best Performance of the Kisvárdai Festival of Hungarian Theatres. The drama that follows the story of Polish and Jewish classmates and through them the history of the 20th century, brings to life a theatrical space for the understanding of the past and Proics's detailed description presents the tools applied by the performance to create it.

László Bocsárdi directs for the second time his company at the Gyula Shakespeare Festival: this year we could see his *Twelfth Night*. Balázs Urbán's critical review considers that the directorial conception approaches different characters and time-slots from the perspective of the duality of experienced and acted roles from and the relationships towards being and non-existence – this mosaic-feature is unified visually in the revolving stage built in the centre of the stage.

Bea Kovács analyses *Manipulations*, the performance presented at the TESZT Festival. The performance signed by Bojan Jablanovec came to life as the co-production between theatres and festivals from four countries – Romania, Hungary, Serbia and Slovenia –, one of which was the Timișoara Theatre. The theme of *Manipulations* is that of trust, and in its quality of performance-theatre it questions the borders of classical theatrical expectations.

Panna Adorjáni analyses the dance-theatre segment of this year's Theater Festival – she surveys the choreographies of László Fülöp, Csaba Molnár and Patrick Lander also from the different aesthetics of the dancing bodies, and the worked-out or (seemingly) ordinary stage appearance of bodies.

Interview

As a director, Sardar Tagirovsky considers himself a mediator, who would like to get Chekhov closer to Hungarian culture, through the language of the other cultures his experiences are rooted in – and last, but not least also through the language of absurd dreams. The young director shares his ideas about body, breathing and culture, the relationship between body and puppet, actor training and understanding.

„I have become more cautious” – says Alfréd Nagy, who has struggled with a severe illness for a long time. He speaks about the bodily-technical tasks and the constitution of the actor, and about Szekler identity as a theme.

Study, Essay

Helmuth Plessner's famous study, *On the Anthropology of the Actor* explores the ways in which the gaze on reality is covered by images in which people are represented with flesh and blood, soul and heart. These images are people embodying people and endowing them with significance. The actor embodies a character with his or her lived body (Leib). And as a gift of the embodiment, the actor's activity makes it obvious that human nature is capable of representing itself and the embodiment makes it visible that human existence can be represented.

The actor's performance is like an anthropological experiment, which reveals that humans are self-representing beings, but they do not dispose of themselves doesn't rule himself.

George Banu reveals in his essay that Robert Wilson's actors have been *shadow-less* for a long time, as Wilson's theatre is characterized by a cult of contours and an attraction towards surface accompanied by a rejection of any kind of depth. Along his career as a director he has opposed the "poetics" of light and shadow because he hates the depth of the shadow that he identifies visually with psychological depth. Wilson wants to "exhibit" bodies, not to "analyse" behaviours. The fact that recently the *shadow-side* has appeared in the performances directed by him, is perhaps the sign that Wilson has accepted the gradual approach towards the night.

The composition *Dis-Speech about the Body (Szébeszéd a testről)* contains un-structured, multi-coloured texts of Transylvanian theatre-makers. The key words are: body/thought, word/gesture, intellect/muscle, embodiment of drama, acting body-lie, breathing, and body-techniques.

Transgressing Borders

In the Transgressing Borders column two longer studies treat the body on stage. Both approaches are noteworthy on account of the interweaving of practical and theoretical perspectives.

Ramunë Balevičiūtė (translated by Kelemen Kinga) studies the performance of the actor in the interweaving of body and mind, from psychological, social and philosophical perspectives. The author emphasizes particularly on the connection between the actor's performance and cognitive processes, on which functions of the actor's body and mind are activated and on their impact on each other during the performance. One question for instance is if there is identification with the character and what kind of processes the creation of a character triggers in the body and mind of the actor.

In her study Ildikó Ungvári Zrínyi writes about the series of performances by Marina Abramović at the Serpentine Gallery last year, combining her own experience with theoretical research. The author approaches the "art made of nothing" from the perspective of attention and experience, while she analyses the blindness experienced at the performance with the tools of theatre studies and phenomenology. Eventually the question arises to which extent Abramović's performance can be considered theatre. The answer is in the spaces offered by communal/ritual/participatory theatre.

Book reviews

Éva Patkó presents the Romanian language volume *The Theatre of the Societas Raffaello Sanzio Company (Teatrul Companiei Societas Raffaello Sanzio)*. Answering the questions of two critics, Romeo Castellucci, Chiara Guidi and Claudia Castellucci address seven subject areas: space, dramaturgy, illusion, rehearsal, composition and the company's future. In the volume they refer mainly to the series of performances *Tragedia Endogonia*. The book issued in Romanian in 2013 is the partial translation of an English volume published in 2007. The editor and translator is Cristina Modreanu.

Márta Bodó reviews the book of Tg-Mures based actor and teacher, Erzsébet B. Fülöp, entitled *The Basics of Theatrical Hermeneutics: Gesture as Hermeneutical Action (A színházi hermeneutika alapjai: a Gesztus mint hermeneutikai tett)*. The volume begins with a general presentation of hermeneutics and continues with the hermeneutical approach to the basic gesture of the actor, based on Brecht's concept (Gestus). Further on it presents the spectator's perspective and follows the actor's gestures in five performances: it analyses Zsolt Bogdán's Faust in *The Tragic History of Doctor Faustus* at Cluj, Judit Rezes's role in Katona József Theatre's Kafka adaptation, Tibor Pálffy's performance in *Othello* at Sf-Gheorghe, Leander Haußmann in the Munich *Romeo and Juliet*, and Lear's death gesture in Peter Brook's production.

Drama

Contemporary German playwright and media-artist Felicia Zeller's *Conversations with Astronauts*, translated by Beáta Adorjáni, was nominated in 2011 for best new German play at the Mülheimer Theaterstage. The location of Zeller's text-event with nonlinear dramaturgy is Ditchland, the characters are Au-pairs who work there and the families who have taken them in. Playing with geographical identification, the language makes real references ambiguous, sketching the experience of foreignness, as well as the small, humiliating, ordinary situations of sub- and super-ordination. The tension of Zeller's drama is constructed on the linguistic situation of the infantilized status of a foreign language-learner that is related to several other – cultural and economic – gestures of power. The ironic linguistic perspective, much like Elfriede Jelinek's similar texts, also raises the problem of (self)-expression: struggling and developing, random speech opens the space for the minor characters of social discourse.

Játéktér – erdélyi színházi periodika

Főszerkesztő: Varga Anikó (kritika, dráma)

A szerkesztőség tagjai:

Sebestyén Rita (Határátlépések – világszínházi sorozat)

Ungvári Zrínyi Ildikó (tanulmány, esszé, interjú)

Zsigmond Andrea (könyvrecenzió)

Lapmenedzser: Kovács Gábor (kovacs.jatekter@yahoo.ro)

Színházak hírei, kapcsolat: Dunkler Réka (jatekteroffice@yahoo.ro)

Segédszerkesztő: László Beáta Lidia

Korrektúra: Kovács Emőke

Fordítás: Albert Mária

Logó, dizájnelemek: Adrian Ganea

Borítóterv: Benedek Levente

Tördelés: Molnár Rozália

A lapot alapította 2012-ben Sebestyén Rita és Kötő József.

Az alapító szerkesztőség tagjai: Sebestyén Rita (főszerkesztő), Ungvári Zrínyi Ildikó, Kötő József, 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 lapszámokban közölt cikkek a szerzők és a nyilatkozók véleményét tükrözik, melyekért a szerkesztőség nem vállal felelősséget.

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
Kolozsvár Polgármesteri Hivatala és Városi Tanácsa

Proiect realizat cu sprijinul: Primăriei și Consiliului Local
Cluj-Napoca; Consiliului Județean Cluj

Proiect editorial co-finanțat de Administrația Fondului Cultural
Național

Proiectul nu reprezintă în mod necesar poziția Administrației
Fondului Cultural Național. AFCN nu este responsabilă de
conținutul proiectului sau de modul în care rezultatele proiec-
tului pot fi folosite. Acestea sunt în întregime responsabilitatea
beneficiarului finanțării.

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



PROIECT CO-FINANȚAT DE:

