

TEST A SZÍNEN

TARTALOM

SZERKESZTŐI ELŐSZÓ	3
KRITIKA	
Lovassy Cseh Tamás: #diadal (<i>#hattyúdal</i> . Kolozsvári Állami Magyar Színház)	4
Köllő Kata: Nyugalom Afrim-módra (<i>A nyugalom</i> . Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, Tompa Miklós Társulat)	7
Hegyi Réka: Tudósítás a láthatatlan emberek városából (<i>Double Bind</i> . Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, Tompa Miklós Társulat, Liviu Rebreanu Társulat)	10
Kovács Bea: Színészopera (<i>Koldusopera</i> . Csiky Gergely Állami Magyar Színház, Temesvár)	13
Bonczidai Éva: Főszerepben a statiszták (<i>Kövekkel a zsebében</i> . Figura Stúdió Színház, Gyergyószentmiklós)	16
INTERJÚ	
Orbán Bernadette – Ungvári Zrínyi Ildikó: Testtel festeni, tánccal hegedülni (Interjú András Lóránt koreográfussal)	19
ESSZÉ, TANULMÁNY	
Evelyn Birge Vitz: Zsigeri történetek. Rasaesztétika a középkori francia történetmesélésben (ford. László Beáta Lídia)	24
Adorjáni Panna: Kisebbségi testek. Vázlat és bevezetés a másság színházi reprezentációjának olvasásába	32
HATÁRÁTLÉPÉSEK	
Lotus Lykke Skov: Az Érzékképek megalkotása (ford. Kiss Melinda)	38

Pál Emőke: Testemlékezet és diktatúra. A testemlékezet felidézésének módszerei – a <i>Body Memory</i> c. projekt munkafolyamatának tükrében	43
Sebestyén Rita: Testcsatorna (Interjú Bataritával, Koreából, butohról – és még több helyről, még több mozdulatról)	48

KÖNYVRECENZÍÓ

Csuszner Ferencz: Egy erő megkezdi csendes működését (A <i>Kortárs táncelméletek</i> című tanulmánykötetről)	55
Deák Katalin: Kísérlet közösségi olvasásra (Ungvári Zrínyi Ildikó <i>Képből van-e a színház teste?</i> című könyvéhez)	58

DRÁMA

Székely Csaba: A homokszörny	61
------------------------------------	----

SZERKESZTŐI ELŐSZÓ

Testközpontú összeállításunk hálás vállalkozás, mert lényege szerint érinti a mai színházi törekvések legfontosabbjait. A test- és gesztusnyelvel, a test nem-mindennapi, nem-konvencionális használatával, a tér újraírásával folytatott kísérletek mára már a színház alapkérdéseit érintő jelenségek. Ezek olyan színházfelfogásokról beszélnek Erdélyben is, amelyek friss szellemet lehelnek a kőszínházak épületeibe is, azonban – be kell ismernünk – ez az ihletettség sokkal hamarabb hódít a kis- és alternatív színházak közegében, könnyebben alakulnak a kisebb színházi projektekben.

A mai színház egyik fontos és provokatív jelensége a táncszínház, a táncos test működése. Ez kerül terítékre lapszámunkban az András Lóránttal készült interjúban, megközelítvén a tánc, színház és zene sokszoros összekapcsolódásának témáját. Miközben Erdélyben is egyre inkább teret hódít a tánc- és mozgásszínház, utóbb András Lóránt vezetésével olyan társulat alakult, amely különleges színpoltot jelent a tánc- és drámai színház ötvözésének terepén.

A másság testi reprezentációival foglalkozik Adorjáni Panna írása: kisebbségi, marginalizált testeket és történeteket vizsgál elméleti szempontokat is rendszerező írásában, valamint erdélyi előadásokra fókuszáló elemzéseiben. Ám két további írás is nézőpontváltó szemléletet kínál az olvasónak, miközben a test és érzékelés problémakomplexumát fejtegetik:

Lotus Lykke Skov írásában olyan kutatásról olvashatunk, amely test és környezet kapcsolatát, metaforikus párbeszédét vizsgálja. Az érzékelési módok átrendezése megmutatja, hogy a konvencionális, látáscentrikus érzékelés hiányában, az érzéki megtestesülés eredményeképpen hogyan rendeződik át a tér is. Hasonló – történeti – tapasztalatokról számol be Evelyn Birge Vitz tanulmánya, amely a középkori történetmesélés kétféle sajátosságát mutatja be: az arisztotelészit, amelyet később látás- és hallásközpontú formaként kanonizált az utókor, valamint az ázsiai modellt (amely Richard Schechnernek a magyar szakirodalomban úgyszólván ismeretlen rasaesztétika – fogalmával ragadható meg). Ez utóbbi modellben a szerteágazó történetek és maga a mesélés varázsa él, az európaiótól eltérő testkonceptióval, amelyben a zsigereknek, a gazdag érzékelésnek és a burjánzó történeteknek nagyobb szerepe van, mint a látásnak és az egy tekintettel befogható főcselekménynek.

Testemlékezet, a performer belső érzékelése a témája a Batarítával készült interjúnak. Tájainkon még mindig ritkán találkozunk azzal a fajta testtudattal, az energiaközpont olyan intenzív használatával, amelyről a butohtáncosnő beszél. A performer teste csatornává alakul át munkája során, és a test különös viszonyba kerül az agyi emlékezettel. Ugyancsak a testemlékezetről számol be Pál Emőke, a *Body Memory* című interkulturális projekt kapcsán. A testemlékezet kutatása ugyanakkor a műtfeldolgozás eszközévé is válhatott a projekt során. Hiszen a színház alkalmas terepe lehet a kulturális, történelmi traumákkal való szembenézésnek.

Könyvrecenzióink mellett szokásos módon drámát is tartalmaz a lapszám: ezúttal Székely Csaba legújabb, *A homokszörny* című drámáját ajánljuk olvasásra.

Ungvári Zrínyi Ildikó

Lovassy Cseh Tamás

#DIADAL

#hattyúdal. Kolozsvári Állami Magyar Színház

Minden öregszik: a növények, az állatok, és persze az emberek is. Nincs ebben semmi meglepő, ahogy az is már-már magától értetődik, hogy intézményeink olykor elfáradnak, ha tetszik, időnként velünk együtt öregednek, hogy aztán, egy szerencsés pillanatban, új erőre kapjanak. Ilyen – maradandónak tűnő – pillanat a Kolozsvári Állami Magyar Színház nemrégiben bemutatott *#hattyúdal* című előadása, s valljuk be, az eddig bemutatott kolozsvári előadások fényében elmondható, hogy igencsak ráfért valami újszerű és friss az álmatagnak tűnő sétatéri színházra. Sinkó Ferencet, a produkció rendezőjét, a kolozsvári színház színészeként több előadásban is láthattuk már, kőszínházi rendezőként azonban most először mutatkozott be. A már címében is frissességet sugárzó előadás – a #-et, azaz „hashtag”-et a közösségi médiában kulcsszavak jelölésére használják – Csehov azonos című egyfelvonásosát veszi alapul, abból inspirálódik, de közel sem egy szokványosnak mondható Csehov-rendezésről van szó.

Pedig az előadás kezdeti képe akár emlékeztethetne egy Csehov-dráma záróképére is. Záróképére, hiszen a stúdiótérbe lépve a hangszórókból sűrű taps hangja hallatszik, és egy idős színész, Keresztes Sándor (aki vélhetőleg Szvetlovidov szerepében látható Csehov egyfelvonásosából) csikós jelmezben, egyszerű, ám láthatóan historizáló szándékkal megépített díszletek között, lehajtott fejjel várja a taps végét. A felvételtől beadott tetszésnyilvánításnak vége szakad, amint minden néző elfoglalta helyét, s bár arra számítunk, hogy az addig némán álló alak megszólal, váratlan fordulat következik: a színházi kulissza kerül az események középpontjába, megjelennek a színház valódi díszletmunkásai, láthatjuk a kellékest és a takarítókat is. Civilségük, improvizációjuk bájos, megmosolyogtató. Azt érezni, számukra is újszerű élmény a közönség figyelő tekintete előtt elvégezni a munkát, amelyre minden előadás után sor kerül. A bontás folyamata valós idejű, minden úgy történik és annyi ideig tart, mint a valóságban, és az előadás egészére is jellemző e kivárás: Sinkó Ferenc semmit nem siettetett, elég időt hagy ahhoz, hogy a színpadi események megtörténtté, és ebből kifolyólag valóságossá váljanak. Mikor az utolsó díszletelem is eltűnik a színpadról, és nem marad más, mint az egyszerű fehér balettszőnyeg és az üres tér, sötét lesz, a sötétségből pedig egy nem várt előadás bontakozik ki.

A színpadi fény hiányában csak a zörejekből következtethetünk arra, hogy itt a Csehov-féle *Hattyúdal* azon részéhez érkeztünk, amikor a megrészegetett vidéki komédiás elalszik a színházban, és felébredve szembetalálja magát az ott remeteként élő sűgőval. Majd lassan egy női énekhangra

leszünk figyelmesek, életre kelnek a reflektorok (valóban „életre kelnek”, hiszen mintha azok is valódi szereplői lennének az előadásnak, helyüket keresve „forgolódnak”, ezzel az előadás egyik leghatásosabb effektjét adják), és innentől kezdve egy mozaikszerű előadás-szerkezettel van dolgunk. Mintha az alkotók egy másik világba invitálnák a nézőt, mely nem függ a csehovi szövegtől, és ahol a hangsúly a történetmesélésről áttevődik a vallomásra – mintegy színpadi tanulmányként, képekben és etűdökben beszélnek az előadás központi témájáról, az öregedésről.

Ötvös Kinga, másodéves színészhallgató éneke közben felgyúlnak a fények és láthatóvá válik a földön fekvő, már ismerős, csikósruhába öltözött színész. A dal, melyet Ötvös fejen állva, egy láthatóan megterhelő koreográfia közben énekel, beindítja az előadást. Keresztes Sándor feláll, a színpad közepére megy, majd ismét csend lesz. Azután egymást váltják a jelenetek, melyek felsorolása értelmetlen lenne, hiszen ezek mindegyike valamilyen módon az öregedés témakörét járja körbe. Megjelenik a színpadon Albert Csilla és Györgyjakab Enikő is. Előbbi, rövid rákészlés után, az öregedés fizikai jeleit sorolja, bámulatos színészi jelenléttel mond tudományos szöveget, míg Györgyjakab Enikő testének részleteit fokozatosan felfedve táncol, a szemünk láttára öregszik meg: vállalai beesnek, a fizikai erőnlétet igénylő mozdulatsorok abbamaradnak. De Keresztes Sándor is felvállalja testét: egy másik jelenetben levetkőzve, a férfierő paródiájaként, hasára bajuszt festve tesz mulatságos mozdulatokat, miközben Albert Csilla és Györgyjakab Enikő lenge öltözetben próbálják elcsábítani. A mozgás és a rögzített koreográfiák szerves részét képezik az előadásnak, mégsem egy klasszikus értelemben vett mozgásszínházi produkcióval van dolgunk. Költőiségből sincs hiány, elég csak Ötvös Kinga második énekére gondolni, amikor a hatalmas párnán elterülő Keresztes Sándort vetített képek segítségével rajzolja körbe.

Az előadás második nagy egységében egy, a Kívánságkosár legrosszabb hagyományaira emlékeztető beszélgetőműsort láthatunk: Keresztes Sándor pályája végén járó színészként jelenik meg, akihez közhelyes, bugyuta kérdéseket intéz a műsorvezetői szerepben megjelenő Albert Csilla és Györgyjakab Enikő. Szakmáról, a színészi pálya nehézségeiről vall Keresztes – Csehov szövegén

#hattyúdal. Kolozsvári Állami Magyar Színház. Fotó: Biró István



keresztül –, a válaszok azonban ritkán mutatnak túl a megszokott színészpaneleken; Ötvös Kinga végig Keresztes mellett kuporogva, szövegkönyvből súgja az előre megírt válaszokat. Az efféle interjúhelyzetekben megszokott közhelyek ellenére is megindító jelenetnek lehetünk szemtanúi. Azok után, hogy Keresztes az előadás addigi részében egy friss, kortárs színházi beszédmód részese volt, egyszerre arról vall: egész életében szórakoztatott, olcsó komédiákban játszott, sikerei pedig – bár voltak – immár csak múlt időben léteznek. Az előadás teljes fogalmazásmódja hirtelen szembekerül az öregedő színész szavaival, és szemünk előtt válik a produkció zárójelenete a sokszor megkövült esztétikát képviselő kőszínházak kritikájává.

Az előadás egyik leginkább figyelemre méltó teljesítménye Keresztesé, hiszen egy olyan játékmódot sajátított el, mellyel a *#hattyúdal* bemutatása előtt nem igazán találkozhatott. A kortárs mozgásszínház követelményeivel szembesülve, testét felvállalva, lemondva a jól körülhatárolható történet színpadi elmeséléséről, teljes erőbedobással és maximális jelenléttel van a színpadon. Mindez Sinkó Ferenc munkáját is dicséri, aki remek arány- és ritmusérzékkel építette fel a *#hattyúdal* jeleneteit, és sikerült a nézők tekintetét az előadás központi problémájára irányítani: az öregedés természetére, és ami ennél is fontosabb, annak elfogadására. Györgyjakab Enikő, Albert Csilla és Ötvös Kinga fizikai teljesítménye és hatásos színpadi jelenléte is szükségeltetett ahhoz – ahogy Vajna Noémi dramaturg, Carmencita Brojboiu díszlettervező, Bocskai Gyopár jelmeztervező és bodoki-halmen kata zeneszerző munkája is –, hogy egy izgalmas, valós problémával foglalkozó, mai és szerethető előadás szülessen Kolozsváron.

#hattyúdal. Bemutató dátuma: 2015. március 14.; Kolozsvári Állami Magyar Színház; Rendező: Sinkó Ferenc; Dramaturg: Vajna Noémi; Díszlettervező: Carmencita Brojboiu; Jelmeztervező: Bocskai Gyopár. Zene: bodoki-halmen kata; Videó: Török Tihamér; Speciális effektek: Borsos Levente; Szereplők: Albert Csilla, Györgyjakab Enikő, Keresztes Sándor, Ötvös Kinga; valamint: Csíszér József Gábor, ifj. Csíszér József, Deák Attila, Erdős Endre, Fábíán Mihály, Györffy Zsolt, Hunyadi Melinda, Kerekes Zsolt, Molnár Tibor, Oprea Éva, Platz János.

Köllő Kata

NYUGALOM AFRIM-MÓDRA

***A nyugalom.* Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, Tompa Miklós Társulat**

Kíváncsian vártam Radu Afrim előadását *A nyugalomból*. Nem téves a fogalmazás, valóban így gondolom: Bartis Attila 2001-ben megjelent regényéből csak úgy lehet színházi előadást vagy filmet készíteni, ha az adott alkotó nem akarja minden áron híven követni a könyvben megírtakat, hanem átszűri magán a történetet, és elkészíti a saját olvasatú változatot. Megtartva és hangsúlyozva azokat a szálakat, amelyek ezt az olvasatot erősítik, és csak felületesen – vagy egyáltalán nem – érintve a többit.

Persze, olvasva a regényt, nehezen képzelhető el belőle színpadi változat, inkább filmre kívánkozik a történet, gondolná az ember, hiszen erős, vizuális hatású jelenetek váltják egymást, amelyek leginkább egy jó vágó keze alatt érvényesülnének. Láttam azonban nemrég az Alföldi Róbert rendezésében készült filmet, így azonnal meg is cáfolum az előző mondatomban leírtakat: sajnos bebizonyosodott, hogy nem így van. Legalábbis a 2008-ban készült film esetében. Határozottan unalmasnak tűnt az amúgy felkavaró, nagyon magával ragadó könyvből készült opus, és gyakran volt az az érzésem, mintha egy rögzített színházi előadást látnék.

Egyszóval, ellentmondásos ez az egész. Akárcsak Bartis Attila regénye: egyszerre taszít és ugyanakkor vonz. És talán ezért is mérvadó, hogy egy-egy adaptáció hova helyezi a hangsúlyt, milyen értelmezést kíván megmutatni a nézőnek.

Radu Afrimnak nem állt szándékában teljes képet nyújtani Bartis Attila művéről, szerencsére. Egyrészt, mert ez lehetetlen próbálkozás lenne, másrészt, mert számára a Bartis-regény narratívái közül nem ugyanazok hangsúlyosak, fontosak, mint a magyar olvasó számára. Az általa színre vitt változat az általa fontosnak tartott szálakat emeli ki, tartja meg a regényből.

Például a testi és szellemi leépülésre, a fullasztó, zsarnoki szeretet-gyűlölet kettősségére, az anya-fiú kapcsolat visszasságaira, a paranoiás anya árnyékában kibontakozó szerelem lehetetlenségére, a szülői kötelékből szabadulni nem tudó gyermek/férfi tragédiájára. A kapcsolatok szétesésére. A kényszerű/önkéntes bezártságra, a múlt fogságából kiszabadulni képtelen egyénre. Az anyahiányra/anyakeresésre. A szeretetétésre és az esetleges megmentő szeretet fel nem ismerésére.

Az „én-regényből” egyfajta „én-előadás” született, amelyről ugyan gondolhatjuk kezdetben azt, hogy mi közünk hozzá, de a produkció végül észrevétlenül átalakul „mi-előadássá”, ugyanúgy, ahogyan Bartis Attila regénye lassan beszippantja az olvasót, aki aztán egyszer csak azzal szembeül: ő is kerülhetne ilyen helyzetbe, ismer ilyen történeteket, netán vele is megtörténtek már hasonló dolgok.

Afrim sajátos Bartis-olvasatának megteremtéséhez először is Adrian Damian díszlettervezővel együtt kialakított egy nagyszerű teret. Aztán a próbafolyamat során készített egy saját szövegváltozatot, amely *A nyugalom* című regény, és a szintén Bartis Attila által jegyzett *Anyám, Kleopátra* című színdarab ötvözéséből született. Mindez pedig bőven elegendő egy nagy ívű kamaraprodukcióhoz.

Bár túlszűfoltnak és felaprózottnak tűnik, a színpadkép mégis nagyon funkcionális és jól szolgálja az előadást. A kisterem színpadára felépített tér jól hangsúlyozza a regénybeli bezártságot, ugyanakkor a saját lelkivilágukba bezárt szereplők jelképeként is leolvasható. Adrian Damian díszlete több kis térre osztja a színpadot, ezek egyszerre és külön-külön is élnek, a jelenetek helyszínétől, az idősíkok váltakozásától függően. De képes egyfajta szimultaneitást is megmutatni – például anya és fia életének egyidejűleg, de más-más térben zajló pillanatait. Mindezeket a helyszíneket egy vizesárok – folyó? – választja el egymástól (vagy köti össze őket?), egy szigetet képezve a színpad közepén. Ha filozofikus tartalmat szeretnénk tulajdonítani ennek a vizesárokknak, tekinthetjük akár az emlékezet és a feledés vízének (Léthé és Mnémoszüné), múltat és jövőt összekötő/elválasztó elemnek. A színpad közepén álló sziget pedig lehetne akár a megnyugvás szigete, de ez az állapot sajnos csak ideig-óráig keríti hatalmába a főhőst.

A marosvásárhelyi társulat előadásának egyik erénye, hogy azok is megértik a színpadon kibontakozó, töredezett, ám mégis követhető történetet, akik nem olvasták Bartis regényét. Sőt, talán azok a szerencsésebbek, akik nem valamiféle előzetes tudással ülnek be az előadásra, így nincsenek elvárásaik. „Kárpótlásul” viszont kapnak egy szörnyűségében is gyönyörű történetet, egy kegyetlen, nyugtalanító előadást, tele valóságos és szürreális, kisrealista és költői képekkel, kitűnő színészi alakításokkal.

S hogy miről is szól ez a történet? A Bartis Attila regényét megjelentető Magvető Kiadó így foglalja össze röviden a sztorit: „Anya és fia együtt él egy (pesti) lakásban. Az anya egykor ünnepeket, imádói által bálványozott, irigyei által megvetett és gyűlölt színésznő volt. Szenvedélyes, érzéki nő, aki mindig is úgy gondolta: szükség esetén szinte bármit megbocsát magának az ember. Tizenöt éve a

A nyugalom. Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, Tompa Miklós Társulat. Fotó: Adi Bulboacă



lábát sem teszi ki a lakásból. Szorong, retteg, gyűjtögeti disszidált lánya leveleit és árgus szemekkel figyelő íróvá lett fia minden mozdulatát. És miközben odakint szép lassan összeroskad egy politikai rendszer, egyre nyilvánvalóbb lesz, hogy a fiú immár sose fog szabadulni e gyűlölet és szenvedély szőtte hálóból. Még akkor sem, amikor az egy éjszakás, satnya kis kalandok után egy nap a Szabadság hídon találkozik Fehér Eszterrel”.

Ennek a címszavakban összefoglalt történetnek az egyes – számára fontos – rétegeit emelte ki és gyúrta össze működésképes drámai szerkezetű Afrim, és játszatta el a színészekkel. Az előadás másik nagy erénye ugyanis: a színészi játék.

Itt van például az Anyát megszemélyesítő B. Fülöp Erzsébet. Afrim nagyon jól ráérez ennek a szerepnek az összetettségére és fontosságára, színészvezetése tehát ennek megfelelően itt bizonyosul a leghatásosabbnak: tudja, hol kell eleresztenie a gyepőt és hol kell visszafogni a színészt. B. Fülöp Erzsébet pedig teljes mértékben aláveti magát ennek a rendezői követelménynek, alakítása ennél fogva hibátlan, játéka lenyűgöző. Pontosan érzi, hol kell több színt, emeltebb hangot, hangsúlyosabb gesztust használnia, és hol kell szürkén, szinte csak alig létezni a színpad egyik alig megvilágított sarkában. Úgy tud a legmélyebbre leásni önmagába, hogy a szívünk szakad meg, pedig igazából gyűlölnünk kellene ezt az őrütségében is tudatos figurát. B. Fülöp Erzsébet nagyon szépen építi fel az anya alakját, az életerős, diktatorikus hajlamú, gyerekeit sem kímélő, pusztító energiájú nő a szemünk előtt degradálódik önkéntes börtönében, fizikai és szellemi leépülése egyszerre visszataszító és megrendítő.

A fiát játszó Bányai Kelemen Barna az elején mintha nem találná a helyét (megjegyzem, hogy a március eleji bemutatót láttam, azóta feltehetően változott az előadás, érettebbé vált a színész munkája is). Kell egy kis idő, amíg rátalál a figura ízére, de aztán szépen, karakteresen formálja meg szerepét, ad hozzá izzást, mélységet, válik eggyé Andorral.

Eszter szerepét Kiss Borára bízta a rendező, és ez meglehetősen jó választásnak tűnik. Törékeny alkata, ártatlan tekintete szinte predestinálja a „megmentő angyal” szerepére. Alakítása nem mindig egyenletes, néhol meginog, de általában véve hihetően tárja elénk Fehér Eszter figuráját, aki szerelme tisztaságával képes lenne kivezetni Andort abból a pokolbeli labirintusból, amelybe anyja kényszerítette.

Berekméri Katalin „átváltozó művésszé” formálja Jordán Évát, az Andor könyvét kiadni készülő szerkesztőt. Hol agyoncigarettázott hangú öregasszonyként mutatkozik, hol bakfis diáklányként próbálja kikököteni fásultságából a hozzá nem nagy bizalommal közeledő Andort, és ezzel a leleményes ezerarcúságával végül sikerül elérnie, amit akar. Berekméri Katalin bámulatra méltó váltásokra képes, öröm nézni aprólékosan kidolgozott színészi játékát.

Bár csak rövid epizód szerepben jelennek meg, de ki kell emelnem a Rebekát alakító Nagy Dorottyt, és a párttitkárt megformáló Bartha László Zsoltot, mindketten remekelnek.

Van még egy erénye az előadásnak: Radu Afrim helyenként groteszk humorral oldja ezt a rettenetes történetet, s bár akad egy-két jelenet, amely kissé túlló a célon, és talán érdemes lett volna jobban visszafogni a gyepőt, az összhatás mégis pozitív. Kell ez a részleges oldás, hogy el bírjuk viselni az egészét.

A nyugalom. Bemutató dátuma: 2015. március 7.; Marosvásárhelyi Nemzeti Színház; Tompa Miklós Társulat; Rendező: Radu Afrim; Szerző: Bartis Attila; Dízlettervező: Adrian Damian; Jelmeztervező: Márton Erika; Rendezőasszisztens: Berekméri Katalin; Szereplők: Bartha László Zsolt, Bányai Kelemen Barna, Berekméri Katalin, B. Fülöp Erzsébet, Biluska Annamária, Galló Ernő, Huszár Gábor, Kiss Bora, Nagy Dorottya, Kölcze Kata, Nagy Péter, Ruszuly Ervin, Varga Balázs.

Hegyi Réka

TUDÓSÍTÁS A LÁTHATATLAN EMBEREK VÁROSÁBÓL

***Double Bind.* Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, Tompa Miklós Társulat,
Liviu Rebreanu Társulat**

Végletek között táncol a marosvásárhelyi *Double Bind* című előadás. Szerethető, mert esendő, őszinte előadás. Radikális, mert olyan témákat feszeget, amelyekről nem szoktunk színházban beszélni. Kicsit mégis unalmas, mert a téma szintjén nem mond semmi újat, nem foglal állást, még teljességre sem törekszik. Ugyanakkor élvezhető, mert a személyes történeteket jó dramaturgiai érzéssel retusálták az alkotók, csattanóra kiélezett jelenetek követik egymást. Üdítő, mert tizenegy gyönyörű és tehetséges fiatal alkotót, román és magyar színészeket láthatunk együtt játszani.

Románok és magyarok együttélését nevezik meg előadásuk központi témájaként az előadás alkotói. A két szerző-rendezővel, Alina Nelega íróval és Kincses Réka filmrendezővel készült interjúból (amely a vásárhelyi színház honlapján is elérhető) sok részlet kiderül az alkotófolyamatról, amelynek fontosságát, a próbálkozását és a keresését, úgy tűnik, különösen kihangsúlyozzák, akár a végeredménynél is előbbre teszik az alkotók. Ez kíváncsivá tesz bennünket, nézőket is: így utólag, talán izgalmasabbnak találnám az előadásnaplót böngészni, mint a másodlagos művészi tettet, a produkciót elemezni. Veszett fejsze nyele, hiszen a nézők sok esetben nem olvasnak beharangozókat, rendezőkkel készült interjúkat, ők csak az előadással találkozhatnak. Akkor hát beszéljünk erről, magáról a *Double Bind* című előadásról.

Önreflexív színházat látunk. Az első jelenettől az utolsóig, többé-kevésbé szabályos időközönként egy-egy színész elmeséli, mi történik (majd) a színen. Így (és nem az interjúból) tudjuk meg, hogy sokféle módszert kipróbáltak az alkotófolyamat során, olyanokat is, amelyek más terület sajátjai (például a családállítás). A két rendezőt is megismerjük, egy-egy színészről alakítja őket: Berekméri Katalin Kincses Réka szerepében, Elena Pirea Alina Nelega szerepében újrajátssza az előadás létrehozásának egyes pillanatait, reflektálnak egy-egy fordulóra, azokra is, amelyek a műhelymunka mélypontjai lehettek. Ez alkotóilag talán a legbátrabb tett, hogy felismerik a kudarc lehetőségeit, és meg is fogalmazzák: minden igyekezetük ellenére nem sikerül tisztábban látniuk, és előadásukkal nem képesek elhozni a világbékét sem.

A színpadra állított tükörkép, amelyben mindenki felismerheti magát, nyíltan vagy tudat alatt táplált indulatait, a problémák felmutatásán nem lép túl, az eredmény értelmében végül is nem vezet tovább, de jó tudni, hogy nem is ez volt az alkotói szándék. A cím is magyarázat: a *double bind* egy másik szakterület, a pszichiátria szakkifejezése, és kommunikációs dilemmát jelent, egymásnak

ellentmondó üzenetek szimultán közlését (pl. azt mondom, hogy szeretlek, de nonverbális viselkedésem gyűlöletet vagy közönyt jelent). A „semmi bajom a románokkal/magyarokkal” egy ilyen jellegű üzenet, hiszen legtöbbször azért hangoztatjuk, mert tudat alatt pontosan az ellenkezője dolgozik bennünk, foglalkoztat a kérdés. Az alkotók talán ezt értették az élveboncolás gyönyörűsége alatt.

A színészek (a már említettek mellett Claudiu Banciu, Barabási Tivadar, Bartha László Zsolt, Andrei Chiran, Csíki Szabolcs, Cristian Iorga, Laura Mihalache, Pál Emőke, Monica Ristea) bemutatkoznak, elmondják, hogy mindannyian hozzájárultak az előadás narratívájához, saját, személyes és hozott történeteikből áll össze a jelenetek sorozata. Feladatuk estéről estére újrájatszani ezeket, akár ők maguk, akár kollégáik, ismerőseik, barátaik, családtagjaik voltak a szereplői ezeknek. Felmutatják a történeteket, részletgazdagon, színházként feldolgozva (hiszen a személyes valóság kontextusából kiemelve, egy előadás burkolatában találkozunk velük).

Nem dokumentumszínház azonban az előadás, mint évekkel korábban a szintén Marosvásárhelyen bemutatott *20/20*. A Gianina Cărbunariu rendezte előadásra, amit szintén román és magyar színészek bevonásával hoztak létre a Yorick Stúdióban, utal is az egyik színész, aki abban is játszott. Témáját tekintve csak kicsit különbözik tőle, hiszen a *20/20* is a román–magyar feszültségeket boncolgatta, de egy konkrét esemény, a Fekete március néven elhíresült etnikai összetűzés kapcsán. Míg a Yorick alkotói előadásuk minden jelenetét dokumentumok alapján hozták létre (interjúk, régi hang- és videofelvételek segítségével), a *Double Bind* alkotói a személyes perspektívát választották. A sztorik, a helyzetek, a szereplők egytől egyig ismerősek, akár saját történetünk is lehetne, amit most alkalmunk van egy másik szemszögből, kívülről szemlélni, és adott esetben meg is mosolyogni, hiszen – ezektől bizonyos távolságban – butának, nevetségesnek tűnő indulatokról van szó legtöbbször.

Az előadásban felismerünk ultranacionalistákat, helybélieket (vagy erdélyieket, hisz sok városban ismert ez a fajta egymásmellettség), Marosvásárhelyre letelepedett polgárokat – számszerűen egyik sem nevezhető kisebbséginek vagy többséginek, hiszen itt körülbelül fele-fele arányban élnek

Double Bind. Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, Tompa Miklós Társulat, Liviu Rebreanu Társulat. Fotó: Cristina Gânj



románok és magyarok. Frusztrációkat és szűklátókörűséget lepleznek le a színészek, szikráznak az egymásnak feszülő ellentétek, alig hallatszik egy-egy toleráns magatartásra intő hang, az is inkább vicces, mint komolyan vehető álláspont. Itt csak pro és kontra van, ha például az autonómia kerül szóba. A végletekig, hajtépésig és kéztörésig. Közben gyakran pufognak közhelyek is, a közéleti szféra divatos hívoszavai (européer, regionalizmus). Ami számomra talán leginkább hiányzik az összképből: egy vegyes házasság története, amiben a két nemzetiség valóban együtt él, szeretetben, közös gyermekeiket mindkét nyelvre megtanítva. Persze tudjuk: a békesség unalmas színpadon, nincs benne helyzet.

Az együttélésekről Ada Milea, az előadás zeneszerzője is sokat tud, sokat tapasztalt: legismertebb, és Erdélyben mindkét nemzetiség körében népszerű dalai humorosan pellengérezik ki ezeket az indulatokat.

A *Double Bind*-ban eljátszott történetek ismerős, életszerű helyzeteket állítanak eléünk. Kiemelnék Marina Abramović szellemének megidőzését egy performansz erejéig (Bartha László Zsolt elmesélése szerint részt vett egy prágai workshopján, ahol azt tanulta, hogy az előadóművész, a performansz alkotója magából kell hogy építkezzen – ő gatyára vetkőzött és nekicsattant a falnak –, ez viszont egy másik alkotás, a *Le grande bellezza* című Paolo Sorrentino-filmet idézte meg).

Abszurdba illő a román lány története is, aki szeretne megtanulni Marosvásárhelyen magyarul: a román könyvesboltban is, a magyar könyvesboltban is értetlenül viszonyulnak „rendkívüli” kéréséhez, miszerint kezdőknek szóló tankönyvet vagy egyszerű kis szótárt szeretne beszerezni. Angolok, franciák, németek megtanulhatnak magyarul, nekik többféle kiadvány áll rendelkezésükre, de románok nem.

Az előadás csúcspontja mindenképp a talk show jelenet, sziporkázó humorral, jól időzített poénnal: karikíroz, parodizál, több irányba dőf élceivel, és a végén döbbenetesen szembesülünk a szomorú valósággal. A meghívottak szélsőséges nézeteket vallanak: „nagyromániások” állnak szemben a székelyföldi autonómia harcias képviselőivel (akik azonos nemzetiségű társai torkának esnek, csak mert nem vallják ugyanazt a nézetet), a mérsékelt álláspontú meghívott egyértelműen a csúszómászó, a hatalomért bármiféle alkura hajlandó politikus, a toleranciát hirdető civil szóhoz sem jut a dörszött szónokok között, a külföldi megfigyelő pedig egy kukkot sem ért az egészből, de ha botránny van, a hírcsatorna, aminek dolgozik, azonnal élőben kapcsolja őt. Ám mielőtt elfajulnak az indulatok, lekerül egy-két lepel a nem etnikai alapú kirekesztésről, előítéletekről is: a férfiak azonos hullámhosszon, természetes egyetértésben és nemzetiségtől függetlenül nevetik ki a szintén „kisebbségnek” számító nőket, kolléganőiket is. A hímszoviniszta reakció után pedig a nőekkel együtt sávot váltanak, és most már mindenki azonos hullámhosszon szidja a „nem normálisokat”, a melegeket.

Ezek vagyunk mi, románok és magyarok. A zárójelenet a végső csepp a keserű pohárban. Erdélyben a magyarok számára a románok láthatatlanok. Bukarestben, ahol „otthon vannak”, ott nem – ott kedvesek, rendesek, viccesek, szeretjük őket és ők is szeretnek minket. És viszont: a románok számára az erdélyi magyarok láthatatlanok, csupán román honfitársak, akik rosszul beszélnek az ország hivatalos nyelvét. Budapesten viszont, ahol „otthon vannak”, nagyon jó fejek, ott még kommunikálni is lehet velük. És így lesz ez ezután is.

Double Bind. Bemutató dátuma: 2014. december 6.; Marosvásárhelyi Nemzeti Színház; Tompa Miklós Társulat és Liviu Rebreanu Társulat; Írta és rendezte: Kincses Réka, Alina Nelega; Szereplők: Claudiu Banciu, Barabási Tivadar, Bartha László Zsolt, Berekméri Katalin, Andrei Chiran, Csíki Szabolcs, Cristian Iorga, Laura Mihalache, Pál Emőke, Elena Porea, Monica Ristea.

Kovács Bea

SZÍNÉSZOPERA

Koldusopera. Csiky Gergely Állami Magyar Színház, Temesvár

Előévesek voltunk a főiskolán, amikor a román színészek azt a feladatot kapták, hogy egy fél napon át koldusnak öltözve kéregezzenek. Csoporttársam kellő iróniával mesélt tapasztalatairól: Kolozsvár utcáin többször is azzal a kifogással utasították el, hogy a diákzsebből nem futja alalmaznára. A temesvári Csiky Gergely Állami Magyar Színház áprilisban bemutatott *Koldusoperájában* számtalanszor feltűnik a színész-koldus hasonlat: a színész itt a művészet kéregetője, aki különféle göncökbe bújva próbálja meggyőzni leendő adományozóit, a nézőket, saját igazságáról, hivatásának létjogosultságáról, s teszi mindezt olykor betegen, korgó gyomorral vagy úgy, hogy teljes kedvtelenség, kiszolgáltatottság lesz úrrá rajta. Az angolok találó kifejezése, a *sing for your supper* írja le azt a színészi munkáról szóló elgondolást, ami a Kokan Mladenović–Góli Kornélia szerzőpáros által jegyzett *Koldusoperában* körvonalazódik: az alkotónak szórakoztatni kell az alapvető létfeltételekért. Aki nem dolgozik, ne is egyék. A művészetet pusztán szolgáltatásra redukálja ez a cinizmus, ami az előadás egészét átjárja, és egyszerre lesz durván nyers és igaz: amikor egy színésznek estéről estére úgy kell maradandót alkotnia, hogy közben minimálbéren él, a művészi kreativitás és az alkotóvágy fontossága relativizálódik, háttérbe kerül. Üres hassal és kifizetetlen számlákkal nehéz a művészet szent oltárán áldozni.

Mladenović és Góli nem a közismert Brecht-adaptációt használja alapanyagként, hanem John Gay eredeti librettója mentén (az eredeti szöveget Orbán Enikő fordította) gondolja tovább a „zenés szociodramát”. A *Koldusopera* szöveggönyve megengedi, hogy lazán kezeljék, és ezt az alkotók ki is használják. Az eredeti szöveghez mindenféle vendégszöveg kapcsolódik: lejegyzett színészi improvizáció, magyarosított songok és politikai beszédek is helyet kapnak a temesvári színpadon, és úgy állnak össze stílusában homogén egészé, hogy csak az anakronizmusok mentén tudjuk elkülöníteni az egyes szöveghelyeket (dramaturg: Góli Kornélia). Gay 1728-ban befejezett művének ugyanis célkitűzése volt, hogy a fennkölt presztízsműfajt, az operát lehozza a földre, a nép valós igényeihez és helyzetéhez igazítsa, úgy, hogy az értük, róluk szóljon. A gayi alternatív opera tehát olyan szatíra, amely gunyorosan viszonyul a magasztos patetizmushoz, és organikusán építkezik abból a közegből, amelyben és amelyért létrejön.

A kortárs viszonyokat nézve a *Koldusopera* frappáns és szúrós felelet arra a nézői magatartásra, amely a szórakozást és a szórakoztatást követeli meg egy színháztól. Erre az attitűdre konkrét utalás is történik az előadásban: Aszalos Géza ceremóniamesterként egy elégedetlen néző (fiktív?) levelét

olvassa fel, amelyben a szerző arról vall, hogy több tiszta érzelmet és szentimentalizmust szeretne látni a színpadon. A színészek egy adott ponton valóra is váltják e különös, ám valóságos, őszinte befogadói hiányérzetre valló kérést, és a szappanoperák stílusában forróvérű, szirupos szerelmi jelenetet adnak elő. Ami tehát Gay színpadán még a pazar opera kifigurázása, Mladenović és Góli előadásában a spanyol és indiai sorozatok paródiájaként jelenik meg.

Amint szétválnak a függöny, az üres színpad látványa tárul elénk, jobb sarokban csupán a zenekar látható, ami elismétel egy gyors, játékos dallamot. Erre a játékosságra felel mindaz, amit a térre beérkező, civil önmagukat alakító színészek vita tárgyává tesznek. A fizetésemelés, a színészi létmód ellehetetlenedése, az általános pénznélküliség tematizálódik ebben az improvizatív első jelenetben, amelyben a társulati tagok kisebb-nagyobb csoportokba tömörülve egymással vitatkoznak. Van, aki el tudja fogadni a színészi pályával együtt járó áldozatokat, másokat annyira megingat az anyagi bizonytalanság, hogy alkotói kedvük és erejük is megkérdőjeleződik. Van, aki teljesen belefásult a felhalmozódott adósság, a turkálós ruhák és a kalciumhiány okozta fáradtság soha véget nem érő sorába, egyesek viszont kikérik maguknak a mártírszerepet, és azt hangoztatják, hogy ők mindenáron játszani akarnak – hiszen ezért lettek színészek. Többször is elhangzik, hogy nincs pénz; behoznak egy makettet, ami az előadáshoz kitalált díszlet kicsinyített változata, a színészeken pedig fehér póló van, amelyre a megálmódott impozáns jelmezek vannak nyomtatva. Ha nincs anyagi keret rá, akkor szegény színházat csinálunk, fogalmazódik meg a gondolat – ám ez már nem a Grotowski-féle szegény színház, ami a színészi munka lényegi voltára koncentrált, hanem a szó szoros értelmében vett pénztelenség, anyagi krízis színháza.

Milyen lehetőségei vannak a színháznak mint intézménynek a gazdasági válság utóestéjén? Milyen felelősséggel bír a rendező akkor, amikor nagy költségvetésű produkciót akar létrehozni, annak tudatában, hogy színészei hónapról hónapra élnek? Felmerül, hogy az előadást a pénzhiány miatt régi produkciók jelmezéből állítsák össze, s bár ez a megoldás remek ökoszínházat teremtene, az alkotók végül mégis elvetik az ötletet, és amikor kezdetét veszi a tulajdonképpeni *Koldusopera*, színes és kirívó jelmezeket öltenek a színészek (jelmeztervező: Tatjana Radišić). A díszlet azonban kellően minimalista és invenciózus (díszlettervező: Marija Kalabić), az újrahasonítás és gazdaságosság jegyében született, látunk például pillepalackból épített, grandiózus csillárt és sok füsttel, fátlyolla

Koldusopera. Csiky Gergely Állami Magyar Színház, Temesvár. Fotó: Bíró Márton



behatárolt tereket. Ez az alul- és túldíszítettség olyan látványbeli harmóniát kölcsönöz az előadásnak, ami megengedi az extravagáns, olykor ripacskodásig elmenő, stilizált színészi játékot.

A *Koldusopera* cselekményét családtörténetként és szerelmi háromszöggként is értelmezhetjük: Mr. és Mrs. Peachum (Balázs Attila és Tokai Andrea) kétes hitelű alakok, akik megtudják, hogy egy szem lányuk, Polly (Simó Emese) titokban hozzáment a Macheath (Molnos András Csaba) nevű rablóvezérhez. Macheath ugyancsak dubiózus figura, és a sors iróniája, hogy őt épp apósa futtatja, aki kerítőkkal és rablókkal üzletel. A szülők megtiltani már nem tudják az egybekelést, de bosszúból kiagyalják, hogy elteszik láb alól a nemkívánt vőlegényt. Macheath börtönbe kerül, egy régi szeretője (Borbély B. Emília) menti ki azzal a feltétellel, hogy a kapitány cserébe feleségül veszi. A hírhedt rablóvezér a két nő között a semmivel marad, és végül szembesülnie kell hitvány játékainak következményével.

A humoros alaptörténetet több, párhuzamos szálon futó szál egészíti ki Mladenović és Góli előadásában: megjelenik a Színész és a Koldus is, akik saját módszereikről és szükségleteikről beszélnek, a már említett ceremóniamester, aki ironikus kiszólásokkal terelgeti a nézői figyelmet, a társadalmi és gazdasági értelemben vett aktuálpolitikai utalások pedig kortárs asszociációkat is megengednek. A *Koldusopera* temesvári változata egy hatalmas intertextusként fogható föl, amelyben egy karikírozott Hamlet–Ophélia-szerelem, egy *Titanic*-paródia és szappanoperák is terítéken lesznek úgy, hogy közben a profitorientált vadkapitalizmus és a problematikus színházi intézményrendszer is görcső alá kerül. Mindemelllett a brechti színházból ismert kommentárok, elidegenítések („itt hagytak az előző jelenetből”; „ez egy parabola, mert a rendező úgy akarta”) és a nélkülözhetetlen társadalomkritika („létezik-e forradalom a graffiti és a Che Guevárá-s pólókon kívül?”) is megjelenik a *Koldusoperában*.

Az előadás azonban nem tökéletes: a jelenetek egy idő után vontatottá válnak és ritmusproblémák lépnek fel, a színészek vokális képzettsége is változó, és ez olykor zavaróan hat. Aki látott már egy vagy több Mladenović-produkciót, érezheti, hogy a rendező gyakran önismétlő megoldásokhoz nyúl. Ám a temesvári társulat színészei értik Mladenović sajátos, megalomán nyelvét és élvezettel játszanak, folyamatosan frissülő energiájuk a nézőkre is pozitív hatással van. A tempóproblémák idővel valószínűleg megoldódnak, és a temesvári színház *Koldusoperája* egész estés szórakoztatást ígér, jól adagolt társadalombírálattal és gátlástalan humorral.

Koldusopera. Bemutató dátuma: 2015. április 4.; Csiky Gergely Állami Magyar Színház; Temesvár; Rendező: Kokan Mladenović; Szerző: Kokan Mladenović, Góli Kornélia, John Gay; Az eredeti mű magyar fordítása: Orbán Enikő; Dramaturg: Góli Kornélia; Dalszövegek: Kokan Mladenović; Dalszövegek magyar változata: Góli Kornélia, Szerda Zsófia; Díslettervező: Marija Kalabić; Jelmeztervező: Tatjana Radišić; Zeneszerző: Irena Popović; Koreográfus: Andreja Kulešević; Szereplők: Aszalos Géza, Balázs Attila, Bandi András Zsolt, Borbély B. Emília, Csata Zsolt, Kiss Attila, Lőrincz Rita, Magyarai Etelka, Mátyás Zsolt Imre, Molnár Bence, Molnos András Csaba, Kocsárdi Levente, Simó Emese, Tar Mónika, Tokai Andrea.

Bonczidai Éva

FŐSZEREPBEN A STATISZTÁK

***Kövekkel a zsebében.* Figura Stúdió Színház, Gyergyószentmiklós**

Kinek a története mondható el? Hányféleképpen lehet elmesélni ugyanazt a történetet? Miként érdekes egy történet, ha a másé? Érdekes-e, ha a sajátom? Ilyen kérdések fogalmazódnak meg bennem, miközben a két színész által alakított tizenhat figura sztorizgat a Csujá László által rendezett *Kövekkel a zsebében* című előadásban. Marie Jones drámája egy ír faluban játszódik, ahova megérkezik egy filmes stáb, amelynek egy hollywoodi szuperprodukciónak a forgatásához szüksége van a csodás ír tájra és biodíszlet gyanánt a helyi tőzegásók közül kiválasztott statisztákra.

Az 1996-ban bemutatott dráma a premier óta töretlen sikernek örvend a világ színpadain. Ennek, amellet, hogy a dráma lehetőséget kínál a szerepek bravúrosan váltogatására, az is lehet a magyarázata, hogy a szöveg olyan kliséket érint, amelyek által a néző is otthonosnak érzi a színpadon megelevenedő világot. Egyik ilyen aspektus a tévécsatornákon is nagy népszerűségnek örvendő valóságshow-k és a hogyan készül típusú műsorok megidézése azáltal, hogy a színház *itt és most*-jában betekinthetünk egy filmforgatás kulisszái mögé, ugyanakkor az ír falu nyomorába is: egy kis közegben láthatjuk ezt a „mindenki tud mindenkiről mindent” helyzetet. Charlie Conlon, az idegen statiszta képviseli a néző szemszögét, aki próbál eligazodni a forgatás és a falu világában egyaránt. Ő a helyi különccel barátkozik össze, Jake Quinn-nel, aki nemrég tért haza Amerikából, most munkanélküli és az anyjával él. Ők a darab főszereplői, az ő szemszögükből ismerjük meg a forgatást és a falu életét.

A gyakori szerepcseré és a bravúros alakítás során élő karikatúrák jelennek meg a színpadon, egy-egy kinagyított gesztus által azonosítható a mozisztár, a rendezőasszisztens, a testőr, a veterán statiszta és társaik. Mindez szórakoztató játékot eredményez, amely az előadás végéig töretlen marad, bár az egyik helyi srác öngyilkosságának híre megtöri a felhőtlen séget.

Innen a történet két szálra szakad: a statisztákat és a nézőt magát is jobban érdekli, mi történt Jake unokatestvérével, a forgatásról kidobott statisztával, Sean Harkinnal, mint maga a forgatás. Ettől kezdve a filmesek munkája csak akadályozza az igazság kiderítését – Jake csak a szünetben tud elrohanni, hogy beszéljen a pappal és Sean barátjával arról, hogy mi történt valójában. Utalások szintjén kiderül, hogy a helyiek állami támogatást kapnak azért, hogy ne műveljék a földjeiket; jövőképp nélküli, mámorba menekülő fiatalok és idősek lakják az „érintetlen” ír tájat. A helyiek a negyvenfontos napidíjért tolonganak, hogy statiszták lehessenek a filmben, és az egész családot odajaratják ebédelni a forgatásra, ez a nagy esemény az életükben. Sean tragédiája megrázza őket, de a forgatás-

nak folytatódnia kell. A két színész továbbra is váltogatja a szerepeket, még mindig ki-kibuggyan a nevetés a nézőtérén, és ez a játék az, ami miatt a nézőt nem döngöli földbe a tizenéves fiú öngyilkossága, vagy a hírekből is ismert valóság, az állami támogatásból finanszírozott jövő nélküli stratégia: nyilvánvalóvá válik, hogy Sean története csak egy a sokból.

Charlie története mintha alternatívája lenne Sean történetének: Charlie is megtapasztalta a kilátástalanságot, amelyből már csak a halál tűnt kiútnak, de sikertelen öngyilkossági kísérlete után talpra állt, és statisztának jelentkezett a filmbe, abban a reményben, hogy így a saját forgatókönyvét megmutathatja a nagyágyuknak, és beszállhat a filmiparba.

A gyergyószentmiklósi Figura Stúdió Színház előadásában Kolozsi Borsos Gábor és Moşu Norbert-László alakítja a tizenhat szereplőt. Könnyedén váltogatják a szerepeket, jól elkülöníthető gesztusokat társítanak az egyes karakterekhez. Azok a jelenetek a legemlékezetesebbek, amelyekben nem külön-külön brillíroznak, hanem együtt játszanak: például az öreg, iszákos Mickey, a rossz leheletű, veterán statisztá, aki a legbennfentesebben mozog a forgatások világában, leginkább tisztában van a lehetőségeivel és a jogaival, bizalmaskodva a másik arcába hajolva osztogatja tanácsait a zöldfülűeknek. Izgalmas a tőzegásós jelenet is, amelyet ritmusgyakorlatként jelenítenek meg: kissé diák-színjátszós megoldásnak tűnhet, de ez a jelző itt nem pejoratív, hiszen statisztákról lévén szó, még hangsúlyosabbá válik a figura, akinek nincs rutinja abban, hogy eljuttasson valamit, hogy úgy tegyen, „mintha”. Jól sikerült megformálni a pösze Fin alakját is, aki Sean barátja: kalapját szorongatva, szemlesütve, motyogva válaszol a hozzá intézett kérdésekre, nem tud mit kezdeni azzal, hogy mindenki rá figyel, mindenki tőle várja Sean halálának magyarázatát. Ezek a karakterek az előadásban az írlakosokat, az otthon lévőköt képviselik, és sokkal emberibb módon jelennek meg a jövővényekhez képest: az amerikai stáb tagjai típusfigurák, egy-egy jellemvonást karikíroz az arctalan, megközelíthetetlen rendező, az álbizalmas rendezőasszisztens, a törtető és fontoskodó másodasszisztens, a beszédtanár, a mindent megkapó díva.

Kövekkel a zsebében. Figura Stúdió Színház, Gyergyószentmiklós. Fotó: Jakab Lóránt



Az előadás utolsó negyedórája már nem annyira feszes, mint Sean temetéséig volt. A néző egyszer csak azzal szembesül, hogy a korábban teljesen elérhetetlen rendező véleményt mond és tanácsokat osztogat a két statisztának, akik filmet készülnék forgatni Sean történetéből, és miközben ők álmodozva tervezgetik a tehéncsordát bemutató nagytotált, mosolyogva győzködnek minket, hogy ugye nincs igaza a rendezőnek, és ez egy jó kis történet. Ebben a negyedórában kezdenek a nézőtérben ülők fészkelődni, mert azokat a kérdéseket, amelyeket korábban a játék hatására a néző már megfogalmazott magában, most komótosan újra legyűrják a torkán.

A gyakori szerepváltásokat a figurákhoz társított gesztusok mellett a Török Réka által tervezett jelmezek is hatékonyan segítik, anélkül, hogy a színészek átöltözzenek: pusztán a kalap, a zakó és a gallér pozíciójának megváltoztatásával újabb és újabb szereplőket jelenítenek meg. A jelmez újabb kliséit hoz működésbe: a fekete Chaplin-kalap által clownokká lényegülnek a színészek, még hangsúlyosabbá válik, hogy mindez egy játék, minden történet csupán egy tréfa újabb változata, olykor tragikusabb vagy groteszkebb színekkel felrajzolt skicc.

A szöveg szerint a cselekmény egy ír faluban játszódik. Az előadás díszlete egyszerű fekete térbe helyezett többszintes fekete dobogó, amelynek a legfelső szintet képező téglateste a játék során több funkciót is kap: kocsmasztal, koporsó, majd Sean ágya lesz belőle. A fekete térben, fekete dobogón, fekete keménykalapokban előadott *Kövekkal a zsebében* már-már zavaróan emlékeztet a darab több éven át nagy sikerrel játszott kolozsvári előadására (rendező: Keresztes Attila), amelyben szintén egy fekete, egyik oldalán lejtős kialakítású dobogó volt a díszlet, valamint fekete keménykalapban és zakóban játszottak a színészek. Zavaró mindez azért is, mert ezek a színpadi megoldások nem eredeztethetők szerzői utasításokból, valamint intertextusként sem értelmezhetőek; nem lépnek dialógusba a másik előadással, nem érhető tetten olyan szándék, miszerint ez az előadás a másoknak valamiféle továbbgondolása lenne. Bármennyire pontosan és fegyelmezetten is játszanak a színészek, az előadás a korábban már bevált megoldások újrafeltalálása/újrafeltalálása miatt nem kínál olyan újszerű élményt, mint amekkorára ezt a két előadó befektetett és jól végzett munkája predesztinálná.

Kövekkal a zsebében. Bemutató dátuma: 2015. március 27.; Figura Stúdió Színház; Gyergyó-szentmiklós; Rendező: Csujá László; Szerző: Marie Jones; Jelmez: Török Réka; Szereplők: Kolozsi Borsos Gábor, Moşu Norbert-László.

Orbán Bernadette – Ungvári Zrínyi Ildikó

TESTTEL FESTENI, TÁNCAL HEGEDÜLNI

**Interjú András Lóránt
koreográfussal**

Hogyan kezdted? Színész-előképzett-séged van, azután pedig tánctanár lettél...

Fordítva volt. Először voltam táncos, meg bizonyos szinten koreográfus is. Körülbelül tizenöt-tizenhat éves lehettem, amikor elkezdtem „koreográfiákat” csinálgatni, de abban az időben még csak a versenytánc szigorú formai keretein belül, ugyanis a nyolcvanas évek második felében működött Csikszere-dában egy elég komoly társasági tánc-, és később versenytáncmozgalom Antal Miklós vezetésével. Ő volt az az ember, aki felvételi-re is segített felkészülni, miután eszembe jutott az az elvetemült gondolat, hogy engem a tánc csak úgy önmagában nem elégíti ki. Versenytánc-viszonylatban ez egybeesett azzal az időszakkal, amikor épp átbillentem a junior kategóriából a senior kategóriába – vagyis tizenkilenc éves voltam, mikor abbahagytam az aktív versenytáncot, és elmentem színésznek Kolozsvárra. Ott már rögtön az első héten dolgoznom kellett a színházban, vagyis színházi koreográfiát voltam kénytelen csinálni, amiről akkor még azt se tudtam, mi az. De helyzet-be voltam hozva, egykettőre beletanultam. Nagyon fontos volt a színházi „infúzió”, mert ez indított el a táncszínház irányába. Mesterkurzusokra kezdtem járni, külföldön, mert itt, a környéken nem lehetett ilyesmit tanulni. Ezek voltak az első igazán komolyan mondható

elmozdulásaim a táncszínházi koreográfia irányába – de ugyanakkor más, általam addig nem ismert mozgásrendszerek, műfajok irányába is (pantomim, flamenco, tangó, musical stb.) A versenytáncból sok mindent megtanul az ember, sok műfajnak az alapja – örültem is ennek később, koreográfusi kalandjaim során, viszont azt, hogy mi a koreográfia művésze-te igazából, azt menet közben értettem meg, és ez az elmélyülési folyamat még mindig tart. Sajnos ez a szakma nemcsak annyi, hogy valaki képes egy adott műfajon belül összeállítani egy figurasort, hanem ennél sokkal több. Tulajdonképpen rendezés, csak a nonverbális kommunikáció, vagyis a mozgás és a tánc formanyelvén.

Többet tud-e a táncos teste, mint a színész teste? Vagy másképp tudja?

Nem tud többet, csak tudatosabb. Az ember alaptól, ösztönösen hoz egy testkultúrát, és annak nagy részét reflexszerűen végzi. Egy táncos gyakorlatilag ezt tudatosítja. Ezt egyébként a hétköznapi ember is meg tudja csinálni, csak nem olyan tudatossági szinten. Ehhez évek kellene, amíg ezt az ember eléri. Van ennek veszélye is, amikor elkezd az ember tudatosan gesztikulálni, vagy bálni a testével, akkor abban egy idő után lesz valami hamis. Elveszítheti a természetességét. Ez ugyanolyan, mint a beszéd. Ha az ember

kiműveli a beszédtechnikáját, rátevődik jó adag művi dolog, egy tájszóláshoz képest. Ott is az a kérdés, hogy mennyire tartja meg a természetességét, miközben az egész arcberendezése átformálódott, tisztábban ejti ki a hangzókat. Ugyanígy van a táncban is, elvileg egy művi folyamat indul be – a kérdés az, hogy mennyire tud mögé sorakoztatni, amit a hétköznapi ember, önmagától, reflexszerűen tud. A színésznél is egyébként, és színésszel azért jó dolgozni ilyen műfajban, mert ott sok ilyen tartalom-forma társítás együtt kéz a kézben jár még. Ki lehet hozni egy olyan autentikus formavilágot a színészből, ami nem veszíti el a tartalmat, sőt meg tudja erősíteni. A táncosnál erre kicsit rá kell dolgozni, hogy a megszokott rutint levetkőzze. Hosszú évek során kialakul egy mozgáskultúrája – az, hogy milyen amplitúdóval, milyen dinamikával mozog, milyen formákat használ –, és egy idő után ezt nehéz levetkőzni, hogy autentikus dolgot szüljél. Ez a nagy feladat a táncosnál. A színésznél az a nagy feladat, hogy minél plasztikusabb legyen, minél inkább ki tudja a koreográfus művelni azt az autentikus formát, amit ő hoz, hogy megnövelje az amplitúdóját, dinamikáját, plaszticitását, a táncosnál meg valamilyen értelemben el kell rontani ezt. Az egyiknél javítani kell, a másikon rontani kell, úgyhogy ettől még tánc legyen ez is, az is.

A színésznél mindig ott van kéznél a beszéd, amibe még bele lehet kapaszkodni, míg a táncosnál nem, ha a táncszínházról beszélünk.

Alapvetően a táncosnál is ott van.

Nem igaz az, hogy a táncos alapvetően mindig a testére bízta magát?

Szerintem nem. Erre én azt szoktam mondani, hogy amikor két civil ember találkozik a diszkóban, nem csak táncolnak, beszélgetnek is. Az egyik a másikat nem zárja ki. Sőt, fontos a kontraszt: mialatt egy dolog történik testi közelség szempontjából, lehet, hogy teljesen másról beszélnek, azt erősítik meg, vagy annak mondanak ellent. Vagy hallgatnak. Tehát a beszéd folyamatosan jelen van, még akkor is, ha hallgatnak. A gondolatiságot nem zárja ki a tánc. Bár az érzelmek felől közelít, mindenképpen, de a gondolatnak is ugyanazok a lépcsőfokai. Van valami érzés, amit az ember megfogalmaz gondolat formájában, és utána közöl. A táncos is így van. Itt inkább arról van szó, hogy minőségében, koncentrátságában, elvontságában, információhordozás szempontjából különböző nyelvezetről beszélünk. Problémák vannak viszont a két nyelvezet párosításában. A tánc először is nem arra van, hogy történetet meséljen a szó szoros értelmében. Azért nem, mert nem az információk, hanem az érzelmek szintjén közöl, elsősorban, primer szinten, mert ez elvont, nem lehet egy gesztusról pontosan megállapítani (hacsak nem sztereotip gesztusokról van szó), hogy konkrétan mit jelent. Összetettebb, mint a fogalmi nyelv. Egy költői nyelven megírt szöveg sokkal jobban passzol a tánchoz, mert ott elsősorban metaforákban közöl az ember, nem információszinten. Mögöttes tartalom, ritmus, dinamika van benne. Amikor össze kell hozni a kettőt, az első dolog az, hogy a szöveggel, a hétköznapi közlésen túl, valamit kezdeni kell. Amitől elkezd elcsúszni a zene irányába, mert attól sűrítettebb forma lesz, és akkor nagyobb az átjárhatóság a két nyelvezet között.



Zene és költészet fele is?

Minden olyan irányba, ami a zene irányába közelít a ritmus, dallamiság miatt. Fontosabb lesz a szövegben a dinamika, dallamvilág, zeneiség, mint az információ, amit hordoz. Dramaturgként ezen kell dolgozni annak, aki színházban szöveget szeretne használni. És az az alapszabály, hogy ki kell zárni a rutinreakciót, a reflexszerűt. Erre mindenféle technikai módszer van. Én például azt a módszert szoktam használni, hogy teljes mértékben véletlenszerű vagyok. Én saját magamat is megpróbálom folyamatosan átverni, és meglepni, mármint olyan értelemben, hogy ne csináljak előrelátható dolgokat, mert mindenki ugyanarra gondol.

A szokványos dramaturgia ellenében?

Igen. A jó rendező is egy helyzet felépítésében így jár el, ha el akar jutni A-ból B-be: nem az egyenes utat választja, hanem a kerület. Ez azt jelenti, hogy amikor adsz egy feladatot egy színésznek vagy egy táncosnak, akkor az agyat ki kell kerülni, nem a célt kell belőni az ember agyába, mert akkor csak sztereotíp dolgokat hoz. Egy teljesen másik irányba kell elindítani őt, azért, hogy oda érkezen, ahová szeretném, hogy érkezen.

Vagyis ki kell kapcsolni a rációt...

Igen, ki kell kapcsolni a rációt, hogy lehetőleg ne vegye az ember figyelembe a végcél, amikor alkot, mert ha figyelembe veszi, szinte lehetetlen, hogy kizárja a sztereotípiáit. Én úgy kerülöm ki a leghatékonyabban, hogy teljesen véletlenszerű instrukciókat adok az embereknek, és megszületik egy koreográfia mint anyag. És legtöbbször ugyanilyen véletlenszerűen döntöm el, hogy melyik koreográfiai anyagot használom, melyik helyzetben. Tehát még azt is kizárom, hogy azt használjam, amelyik leginkább adná magát, hogy az adott helyen legyen. A lényeg az, hogy ellenponthelyzetbe kerüljenek a dolgok. Még az se működik nálam, hogy elindulok otthonról és elgondolom, hogy mit szeretnék csinálni, mert mire beérek a próbaterembe, biztos, hogy teljesen más fog

történni. Az a pillanatnyi spontaneitás lesz egy nagyon erőteljes belső tartalom, amit a táncos aznap hordoz. Aminek elvileg semmi köze nincs ahhoz, ami egy szituációba bele fog kerülni, de van valami, ami nagyon személyes belőle, és arra szükség van.

Miért jó, hogy abból a lelkiállapotból születik meg az a forma? És akkor mi köze a darabhoz, amiben használni fogod?

Nincs köze hozzá. De egy szerves forma, és nem egy rutinszerű, ami majd behelyezve egy helyzetbe, teljesen más tartalmat kap, de a szervessége nem vész el. És megvan az esélye, hogy a táncos ne csak megfeleljen, hanem táncoljon is. Ne csak egy kottát játsszon le, hanem zenéljen. Természetesen ez nem azt jelenti, hogy a kanonizált formákat nem lehet ugyanolyan szervesen megtölteni. A színházi helyzet még egy versenytáncosnál is fontos, ettől válik élővé egy helyzet.

És ehhez, ha a kortárs tánc formanyelvén szeretne alkotni, szükséges-e, hogy valamilyen klasszikus táncformában legyen előképzettsége? Vagy lehet ezt anélkül is?

Nem lehet. Próbálkozni lehet bármivel, de a tánc is ugyanolyan erőteljes szakma, mint a zene, nem lehet hazudni benne. Tudni kell először hangszeren játszani, hogy lehessen zenélni. Itt is valahogy így van: szinte mindegy, hogy milyen műfajban, de táncolni kell tudni, és csak akkor lehet különböző műfajokban kirándulni, felrúgni a formát. A kortárs tánc nem formákat akar visszaadni és megtölteni tartalommal, hanem új formákat akar létrehozni. Ez egy kicsit ilyen trepljovi hozzáállás.

A nem a helyzetből jövő formák megtalálásáról beszéltél. Honnan lehet tudni, hogy éppen az-e a jó mozdulat, vagy forma? Miről tud az ember meggyőződni, hogy most ez lesz a jó, amit éppen megtalált?

Meglepő lesz a válaszom. Akármilyen jó, csak legyen táncnak nevezhető. Miután valamilyen impulzus alapján megszületik a bruttó anyag,

nem az a kérdés, hogy jó-e vagy nem, hanem az a kérdés, hogy megvan-e a koreográfusnak és a táncosnak az a szaktudása, hogy tudatosan egy bizonyos stíllációs szintre eltolja dinamikailag, plaszticitásban, tartalmiségben. Komponálni tudjon vele, mert az csak egy kezdő anyag. Az a fontos, hogy ez egy szerves, személyes dologból jöjjön létre. Például egyszerűen azt mondom a táncosnak, amit sokszor szoktam alkalmazni első év első heteiben a tanítványaimnál, hogy csináljon nyolc-kilenc „lajhár pozíciót” egy széken, üljön ernyedten. Itt a csel az, hogy nem azt mondd neki, hogy csináljon egy koreográfiát abból a mélabús állapotból, amiben éppen van, hanem egyszerű és konkrét dolgot mondasz, amit meg tud csinálni. A lényeg az, hogy ahogy megcsinálja a feladatot, abba a saját maga magatehetetlensége fogalmazódik bele, anélkül, hogy ő azt tudná. Ha tudná, akkor elkezdené keresni, hogy hogyan magatehetetlen, fáradt vagy unott az ember, és akkor előjönne a sztereotípiák.

Van-e olyan táncos mestered, akinél ezeket a dolgokat jól látod működni, akitől tudsz tanulni?

Én elég sok embertől tudtam tanulni. Nem tudom különválasztani, mert a legnagyobb tanító az volt, ahogy a sorsom alakult, és itt visszakaranyarodom az első kérdésre. Életem első húsz évében zenész voltam. Hegedültem és klasszikus gitáron játszottam. Közben táncoltam, és húsz éven keresztül nagyon intenzíven képzőművészettel foglalkoztam, festettem. Közben bejött a színház, színész lettem, majd tanár. Mindegyik terület követelte a magáét és kiegészítette egymást. És nagyon hamar rájöttem, hogy azért csúszom el a színház irányába, mert külön-külön egyik sem elégít ki. Hanem ennek az összessége, ami nekem megfelel. Ez nagyon szerencsés helyzet, hogy az életem így alakult: átjárásom van különböző művészeti ágak között, van összehasonlítási alapom, és sokféle konzekvenciát le tudok vonni.

Akkor te tudod, hogy kell testtel festeni, vagy táncsal hegedülni...

Azt tudom, hogy számomra az alapművészet a zene. Szerintem nincs művészeti ág, ami létezni tud a művészetben levő nagyon erőteljes zeneiség nélkül.

Létrehoztál egy társulatot, András Lóránt Társulat néven, a frissen végzett diákjaidból.¹ Az, hogy a saját neveddel jelölted meg a társulatot, azt sugallja, hogy a csapatnak van egy sajátos stílusa.

Egyértelműen ezt jelenti. Nem volt ez egyszerű döntés, hogy én a társulatot saját magamról nevezzem el. Az elején kicsit zavart, de a tánc világában ez elég gyakori. Végül is be kellett látnom, hogy valóban az a helyzet, hogy egy bizonyos koreográfiai módszer, világlátás köré lettek emberek kinevelve, ők egy nagyon különálló irányt képviselnek, és elég erőteljesen. Legalábbis ki merem jelenteni magamról, hogy megtaláltam magamnak egy irányt, megtaláltam azt, aki vagyok.

A közös világlátás és formanyelv mellett egy lefedetlen terepet is látsz, amelyen ők majd haladni tudnak előre?

Én azt remélem, hogy ezt az utat, amit közősen alakítottunk, az erőteljesebbek tovább tudják formálni, a saját maguk irányába. Ez már történik is.

Azt mondd, hogy közösen alakítottátok.

Így van. Ez nem úgy történt, hogy én mint guru elmondtam, hogy ezt így kell csinálni. Ez kölcsönösen működik. Én magam rengeteget gazdagodtam általuk, a saját szakmaiságomat illetően, rengeteget tanultam tőlük és bővült a látásmódom. A táncosok egy része egészen profi volt a saját műfajában. És nemcsak általam fejlődtek, hanem kollégáim által is. Ilyen például Luca Kinga is, aki a klasszikus műfajban képezi őket, mert sajnos abból az irányból egyelőre kevesen kerülnek ide.

¹ A Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem diákjai (szerk. megj.)

Tudsz-e olyan társulatot a környéken, Romániában vagy Magyarországon, amelyik a titekhez hasonló kifejezőmódú?

Nem tudok, itt a környéken, sőt elég széles terepen nem. Azért merem ezt így kijelenteni, mert bár abban, amit én csinálok, szigorúan koreográfiai, technikai dolgokat illetően a 20. században nagyon sok ember volt Merce Cunninghamtól és Pina Bauschtól kezdve Nagy Józsefíg, akik sok vetületét csinálták és csinálják is a világban (és akiktől, ha nem is közvetlenül, hanem tanítványaiktól, munkatársaiktól sokat tanultam) – viszont, ami plusz, hogy a mi táncszínházunk nagyon erősen színházi.

Előadásaitok sikeresek a fiatalok körében. Mit gondolsz, miért van ez?

Azt hiszem, azért, mert a tánc nem az intellektusra hat elsősorban, hanem az érzelmi világra. Nem elgondolkodtatja, hanem erőteljesen bevonja, zsigerileg hat a nézőre. És az is érdekes, hogy nincs korosztálybeli határ, az idősebbet és a fiatalabbat is ugyanúgy vonzza. Csodálkozom mindig, amikor azt mondják, hogy ez rétegszínház, pedig nem az. Ha gond van, az nem azért van, mert nincs rá közönség, hanem mert esetleg nem jut el hozzá az információ. Vagy, mert nem használjuk ki azokat az eszközöket, amiket ma használni kell ahhoz, hogy az információ időben jusson el az emberekhez. Amikor egyszer csak nincsenek olyan sokan, mert esetleg aznap sok más előadás is van, akkor rájövünk, hogy hoppá, ugyanúgy kell a PR-ral is foglalkozni.

Van PR-osotok?

Eddig mi csináltuk azt is, de már van erre egy külön emberünk, Fülöp Tímea.

Vannak-e nehézségei a társulatnak?

Mint minden induló társulatnak, nekünk is vannak. Elsősorban az, hogy nincs egy kosár pénz a hátam mögött. Ez egy független társulat, amihez ragaszkodom, hogy független maradjon. Persze, rengeteg áldozatot is kell

hozni, hiszen itt tényleg akkor van fizetés, ha megdolgozunk érte, ez pedig egyfajta szűrőt is jelent. Van, aki bírja ezt, de van olyan is, aki nem. Helyzeti előnyünk is van, mert nincs ilyen társulat több, a sepsiszentgyörgyi M Stúdiót leszámítva, amely nem független, hanem állami támogatású.

Van már saját játszóhelyetek?

Van állandó játszóhelyünk, a zsinagóga, a Bräilla utcában, csak eddig azért nem játszottunk ott, mert adminisztratív problémák voltak. De lassan most már be tudunk költözni oda. A helyi zsidó közösségtől kaptuk meg egy évre, megpályáztuk, és megnyertük.

Hány tagja van a társulatnak?

Állandó tag hét van, de vannak bedolgozó táncosok is. A létszám mindig az adott előadástól függ.

Tervek a jövőre nézve?

Először is, hogy el tudjuk kezdeni a munkát a saját játszóhelyünkön a zsinagógában. Ott nemcsak a saját előadásainkat játszánánk, hanem befogadó színház is lenne. Főleg táncszínházi projekteket szeretnénk ide hozni, de nem csak, mindenféle olyan független, performatív művészeti megnyilvánulást is, ami nem kap elég figyelmet az államilag finanszírozott intézményi formák kereteiben. Felvállaltan a független színházi formákat támogatva, de természetesen fontos a szakmaiság – nem szeretnék egy amatőr kultúrházat létrehozni. Ezenkívül tánctanfolyamokat szervezni különböző műfajokban a civileknek. Workshopokat kellene tartani a szakmának. Illetve az a terv, hogy amit a tagok keresnének oktatásból, azt rájuk visszafordítani, hogy ők is tovább képezhessék magukat.

Evelyn Birge Vitz

ZSIGERI TÖRTÉNETEK

Rasaesztétika a középkori francia történetmesélésben

A középkori Európát tanulmányozó tudósok hajlamosak azt feltételezni, hogy a középkori történetmesélések performanszok, és nem csupán aurális¹ elbeszélések voltak, fennhangon mondott szövegek, hallhatóvá alakított írások, egy láthatatlan és testetlen olvasónak szóló középkori „hangoskönyvek”. Annak ellenére, hogy az auditív fontos alkotóelem – és hiszem, hogy fontos –, csak egy részét képezi a középkori narratív tevékenységek élő performanszainak.² A történetek, valamint drámák és költemények gyakran erős fizikai és érzelmi jelenlétet feltételező performanszok voltak, részt vevő közönséggel. Fogalmi szerkezeteket, metodológiákat és történelmi dokumentumokat vizsgáltam ahhoz, hogy megfejthessem a következő kérdéseket: hogyan meséltek, illetve hogyan adtak elő történeteket a középkori Európában.³

Az indiai performansz-elméleteket és -gyakorlatokat feltérképező Richard Schechner-írás, a *Rasaesztétika*⁴ lényeges megfigyeléseinek alkalmazása segítséget nyújt abban, hogy felismerjük és megértsük a számos középkori történetmesélésben, vagyis a hagyományos performanszban rejlő intenzív érzelmi telítettséget. A középkori francia történetmesélési hagyomány egy természetéből fakadóan hangsúlyosan *rasaesztétikát* ismert és gyakorolt – jellegében ünnepi volt, és gyakran túlfűtött érzelmi és fizikai állapotot jelenített meg. Ehhez a tradícióhoz igencsak energikus és lármás szokások kapcsolódnak – ez a fabliau-k és egyéb komikus történetek előadásának (performed) módja; viszont egy finomabb kifejezőmód is létezett, amely a lovagregények és hasonló művek előadását/performálását jellemezte. Mindemellett ezek a *rasa* performansz-variációk együtt éltek és

¹ Hallás útján ható.

² Jelen fordítás részlet Birge Vitz angol nyelvű tanulmányából, melynek adatai: Evelyn Birge Vitz: Tales with Guts: A ‚Rasic‘ Aesthetic in Medieval French Storytelling, *TDR*, Winter 2008, Vol. 52, No. 4, pages 145–173, ©2008 NYU and MIT, published by The MIT Press. (A tanulmány egészében a „performance” angol szót, mivel tágabb a jelentésköre, mint a magyar „előadás” kefejezésnek – ebben is igazodva Birge Vitz felfogásához, ahogy az a 3-as lábjegyzetből kiténik –, legtöbbször a performansz kifejezéssel fordítottam, illetve alternatív módon használtam a performansz és előadás kifejezéseket, szövegösszefüggés szerint. Az angol „performer” kifejezést pedig a szintén elterjedt performer szóval fordítottam – ford. megj.)

³ Az „előadni”, „előadott” (performed) kifejezés alatt minden olyan viselkedési formát értek, amelynek következtében egy megnyilvánulás felhívja magára a közönség figyelmét. Ez a tág meghatározás tehát magába foglalja az egyéni olvasást is, annak ellenére, hogy jelenlegi érdeklődésem a fizikai és dramatikus előadásmódokra irányul. Ilyen megnyilvánulási formákkal a tanteremben és egy internetes site-on kísérleteztem.

⁴ Richard Schechner: *Rasaesthetics*, *TDR*, 2001, 45, 3. (T171). 27–50. (A továbbiakban erre a kiadásra hivatkozunk, a főszövegben tüntetve fel az oldalszámot – ford. megj. A *rasa* szót ejtsd: raszá – szerk. megj.)

versengtek a mérsékelt és visszafogott előadói stílussal: a hivatalos előadásmóddal, amely a felolvasás sajátossága volt.

A középkori európai narratívák jelentős örökséggel gazdagodtak a keleti kultúrának köszönhetően, amely összetett mintákat sugallt, közvetítések és átalakítások következtében, így a fizikai performanszok általi történetmesélés, testfelfogás, valamint az érzelmek „megízlése” és megosztása ugyanolyan fontos, vagy talán még fontosabb szemponttá vált, mint a cselekmény egyszerű átadása.

Rasaesztétika

Schechner a nyugati és dél-ázsiai performansz-hagyományok között feszülő alapvető ellentétre hívja fel a figyelmet, amelyeket két mű, Arisztotelésznek az i. e. 384–322-es évekből való *Poétikája*, valamint a Bharatának tulajdonított szanszkrit előadás-elméleti kézikönyv, a *Nátjasásztra* példáz, amely i. e. a 2. század és i. sz. a 2. század közötti időszakban íródott.⁵ Ezek az alkotások az illető kontextus performansz-tradícióinak alapveit taglalják. A *Poétika* profán és következetes alkotás, ami a teatralitást elsődlegesen szemmel megragadható élményként gondolja el: a „színházat” a „nézés helye”-ként. A tudás és a látás közötti kapocs „a nyugati gondolkodás gyökérmetaforája/mesternarratívája” (29). Ezzel ellentétben a *Nátjasásztra* egy szakrális, „cselekvő, orális és testi/korporeális” szöveg, rengeteg történetben bővelkedik (28). A teatralitás forrása itt a száj, vagy még inkább az „ortól-a-hasig-és-bélig” vezető út. Mégis, amit szájhagyománynak nevezünk, nem korlátozódik és nem fókuszálódik csupán a szájra és a hangra, hanem ehelyett az egész fizikai személyhez kapcsolódik – a belsejéhez, egészen a zsigerekig (35).

A zsigerek valóban jelentősek, és Schechner az egész test és a teljes érzéki észlelés fontosságát hangsúlyozza.⁶ A rasa igénybe veszi a szemeket és a füleket⁷ (az emberek látják és hallják, ahogyan az ételt elkészítik, felszolgálják, elfogyasztják), az orrot (érik az étel illatát), a kezeket (ahogy elkészítik és megeszik az ételt), és nagymértékben a száját, a torkot, hasat, beleket egyaránt. A rasa nedvvel teli és folyamatot igénylő, összekapcsolja a külső elemeket a belsővel. A száj, ami „felfedezi a külvilágot és összeköti a belső világgal”, egyaránt nyitott az orrüreg és az emésztőrendszer felé. Az ajkak és a nyelv az érintés, ízlelés és szagérzékelés szervei. Míg a tekintet szigorúan összpontosít, a szaglószer nyitott, inkább egyesít, mintsem elkülönít (30). A rasa kiterjeszti a gyönyört, mint egy „végtelen díszvacsorát”; az „azonnaliségben”, nem pedig a „távolságban” rejlik értéke, inkább ízlelget, mintsem íté. „A gyönyör és elégedettség képessége orálisan bontakozik ki a rasaperformanszokban.” Zsigeri – „hasban” tapasztalt (33).

Maga a „rasa” kifejezés „érzék/ízt” és/vagy „zamatot/illatot” vagy, szó szerint „nedvet” jelent – vagyis, érzelmeket, mint előadott (performed), megízelt, és élvezettel bemutatott érzetek együttállását. Schechner a *Nátjasásztrából* idéz: „Azok a személyek, akik különböző fűszerekkel és szószókkal vegyített étellel táplálkoznak, ha érzékenyek, élvezni tudják a különböző ízeket, és ezért gyönyört

⁵ Schechner szerint a *Nátjasásztra* valószínűleg nem egyetlen szerző műve, hanem a korszak legjelentősebb nézeteinek kompilációja. Talán hasznos megemlíteni, hogy az általam kiválasztott oldalak által Schechner indiai rasaesztétikájának a hitelességét kívánom rögzíteni. Az én céloom nem a rasa önérvényességének a bebizonyítása, hanem annak a középkori európai irodalomban való alkalmazása. Mindezek ellenére fontos megjegyezni, hogy Schechner rasafogalmát néhány esetben a Schechner által szándékolttól eltérő értelemben használom. Különösen, hogy bizonyos esetekben a rasa fogalmát tematikusan használom, míg ő „folyamatosságában” definiálja (Schechnerrel folytatott személyes levelezés 2007-ből).

⁶ Elméletének kibontásában Schechner a *Nátjasásztrát*, a hagyományos indiai előadás performansz-gyakorlatát használta, és a saját, folyamatban levő kutatásait vette alapul, kiemelten a „rasadobozok”-at, ahogyan az általa kidolgozott sajátos színész/performerképzés módszereit nevezte.

⁷ Ezen a helyen a szöveg szelleme azt diktálta, hogy a fordításban ne vegyük figyelembe a magyar nyelvtani szabályt, miszerint a páros testrészeket egyes számban használjuk (ford. megj.).

észlelnék”, hasonlóképpen, „miután a színészek különböző érzések megjelenítésére szavakat, gesztusokat és érzéseket használnak, a nézők gyönyört éreznek.” (28-29)

Mégis, a rasa esztétikája „nem olyasvalami, ami a néző szeme előtt zajlik, egyfajta szemnek szóló látvány” (35), mint a nyugati világban. A rasa ezzel ellentétben az orr-száj területen⁸ és a zsigerekben történik, olyan tapasztalat, amely a külső világ és – a száj által – a test belsejének határvonalán jelentkezik, bevonva a bélidegrendszer, amely (evolúciós vonatkozásban) ősi és erős idegpályarendszer (ENS)⁹, amely a nyelőcső, a gyomor, vékonybél és vastagbél szöveteiből áll. Ez az ideghálózat zsigeri érzéseket vált ki.¹⁰ Bizonyos fokig a bélidegrendszer (ENS) az agyi idegrendszerrel függetlenül működik, és a két rendszert a bolygóideg kapcsolja össze. A rasa rendszere erőteljesen és közvetlenül a bélidegrendszeren keresztül működik.¹¹

A rasaperformanszok így lényegében érzelem által vezéreltek: a játék „állandó” vagy „maradandó” érzelmeket hív elő (31).¹² A *Nátjasásztra* szerint nyolc rasa létezik: vágy/szerelem (*sringara*), humor/nevetés (*hasya*), szájalom/fájdalom (*karuna*), düh (*raudra*), férfias energia/lendület (*vira*), félelem/szégyen (*bhayanaka*), undor (*bibhatsa*) és meglepetés/csodálat (*adbhuta*). A 10. században egy kilencedik rasát is hozzáadtak a már meglévőkhöz, ez a gyönyör/nirvána (*shanta*) rasája. Ezek az érzések „megismerhetőek, irányíthatóak, átadhatóak” (a művészetben, nem pedig az életben). Akárcsak a főzés esetében, ahol receptek léteznek, amelyek alapján előállítjuk őket – és megengedjük a közönségnek, hogy megkóstolja őket. A közönségtől mindenképp „elvárják a hangsúlyos visszajelzést – hogy kövesse a ritmust, hogy harmonikusan tapsoljon és énekeljen.” (33).

A rasa esztétikájában gyökerező munkák mégis az előadás élvezetére koncentrálnak; a feszes narratív struktúra kevésbé fontos, mint a különböző érzelmi témákon alapuló variációk kijátszása. Ezek a produkciók nem függenek a „tisztá bevezetéstől, tárgyalástól és befejezéstől”, nem a cselekmény hozza működésbe őket, hanem a kedvező „nyílt narráció indázása – ami rengeteg élvezetet nyújt –, mellékszálai, kellemes kitérői, melyek zamata nem érezhető a mozdulatlan ülés esetében” (34). Az indiai performansz műfajai tehát valóban a *Nátjasásztra* tanításait követték, gyakran napokig, vagy akár hetekig tartottak, általában fesztiválok és ünnepek részei képezték, melyek a lakmározással és a közönség részvételével történtek. „Körmenetek, himnuszéneklések, osztozkodás az étel fölött és a körbejárás előadások”¹³ szintén fontos részei voltak ezeknek az eseményeknek (34-35).

Az, hogy a gyönyör és az érzelem kerül a fókuszpontba, azt is jelenti, hogy a performansz/ előadás társadalmi körülményei kulcsfontosságúak. A hagyományos rasa színpadiasságában „a performanszok a gazdagok vagy az uralkodók lakomáinak részévé váltak”, ezért napjainkban is a vidám alkalmakkor, pl. esküvőkön történnek. A vallásnak (leginkább a hinduizmusnak) olyan „dözsöléshez kötődő jellemzői vannak, amelyek összefonódnak az előadással, szertartással és evéssel”. Schechner szerint Nyugaton sokkal inkább jellemző, hogy elválasztják a munkát a játéktól, a szentet a profántól (34).

Schechner így a *Poétika* és a *Nátjasásztra* között ellentétpárokat jelöl ki, és az ő nézőpontja szerint ezek az ellentmondások nemcsak az antikvitásra, hanem a későbbi korokra is jellemzőek: a

⁸ Az eredeti szöveg a „pofa”, „ormány” jelentésű *snout* szót használja (ford. megj.)

⁹ Michael D. Gershon: *The Second Brain: The Scientific Basis of Gut Instinct and a Groundbreaking New Understanding of Nervous Disorders of the Stomach and Intestine*. Harper Collins Publishers, New York, 1998.

¹⁰ A bélidegrendszer (Enteric Nervous System) egy „összekötő, az izmok, sejtek, neuronok szintjén működő és vizsgáló-izelő idegi folyamat, amely elválasztja a táplálékot a salakanyagoktól, elosztja a testi anyagokat, összekapcsolja a külsőt a belsővel, az érzelmi tapasztalatokat a zsigeri érzésekkel.” (Sandra Blakeslee: *Complex and Hidden Brain in the Gut Makes Stomachaches and Butterflies*. *New York Times*. 23 January: C1-3. 1996:C1)

¹¹ Schechner szerint a bélidegrendszer különböző elnevezések alatt fontosnak és „elméletileg jól megalapozottnak számított a változatos ázsiai performansz-rendszerben, az orvostudományban és a harművészetekben.” (Schechner i. m., 38.)

¹² Ezekre a *Nátjasásztra* „sthai bhavas”-ként utal.

¹³ *Wrap around theatre: az immerzív színház fajtája, ahol a közönséget körbefogja az előadás* (ford. megj.)

reneszánsz újraélesztette a görög–római színházi gondolkodást, és kidolgozta – az idők során és különféle variációkban – a frontális színházat az emelt színpadtérrel, függönnyel, amely elválasztja a színészt a passzív közönségtől. A 18. századtól kezdődően a drámaírás, különösen a „jól megcsinált drámákban”, a cselekményvezetésre összpontosított, csakúgy, mint Ibsen, Pirandello és Miller alkotásai. A több mint egy századon átívelő támadások ellenére is fenn tudott maradni ez a dramaturgiai forma, és annak ellenére, hogy ma már nem dominál, még mindig létezik és érvényes. Amíg a Nyugatról származó színház mindenhol ismert Indiában, a hagyományos indiai műfajok szintén virágzanak, és ezekben erős a rasa esztétikája. A hagyományos indiai táncszínházban (*kathakali*, *bharatanatyam*, *odissi* stb.) az előadók táncolnak, jelentéssel teli gesztusokat használnak, személytelen karaktereket jelenítenek meg, amíg a zenészek játszanak és énekelnek, az elbeszélők pedig mesélnek (44). A nézők sokkal inkább az előadóval, mintsem a cselekménnyel azonosulnak – csakúgy, mint az amerikai és a világi popzenében. A hagyományos indiai színház „vándorol” és talán „terelőutakat és rejtett ösvényeket tár fel...” (46), és a nézők figyelme nemcsak a történetre mint cselekményszálra irányul, hanem arra is, hogy a történet *hogyan* van előadva. Ezekben a színházakban a tapasztalat a „zsigeri ébredésben” gyökerezik – a teljes érzékelés élvezetében, beleértve a szaglást, ízlést és tapintást (47).

Schechner tanulmánya befejezésében kutatásra invitál, amely az oralitás, emésztés és kiválasztás színháziságára irányul, és amely különbözik a „pusztán vagy leginkább a szemnek és fülnek szóló” teatralitástól (47). Schechner meghívását elfogadva a következőkben a nyugat-európai performansz-hagyományokkal foglalkozó középkorkutató gondolatmenetét olvashatjuk.

A rasa esztétikája a középkori történetmesélésben

A középkori Franciaországban is létezett egy feltűnően rasa jellegű esztétika. Ez leginkább a történetmesélésre vonatkozott, főként a 13. és 14. századi komikus mesékre. Ezek között találjuk a legerősebb, legszembeütőbb – olykor botrányos – és legmeggyőzőbb példákat a rasamentálisra és testiségre. Tulajdonképpen már a 12. században – gyakorlatilag a francia irodalom hajnalán¹⁴ – létezett egy ilyen esztétika, még a komoly és magas színvonalú alkotásokban is, a romantikus történetek. Ezek a rasa esztétikáját követő performanszok a hivatali, visszafogott, gondolatközpontú performanszokkal versenyeztek.

De miképpen jut el egy keleti performansz-esztétika Nyugatra? Schechner markánsan elkülöníti a nyugati/arisztotelészi/látáscentrikus performansz-hagyományokat a keleti/rasa/zsigerközpontú tradícióktól. Az arisztotelészi hagyomány valóban erőteljes volt az antikvitásban, és az európai reneszánsz is újraélesztette – viszont a középkori időszakot *nem* az arisztotelészi hagyományok uralták. (Pontosabban, a 13. század végén az arisztotelészi hagyományok ugyan elterjedtek bizonyos filozófiai kérdések körében, de nem az irodalom és a színház világában). A középkor nem arisztotelészi jellege nem újdonság a középkorászok számára. Az a tény, hogy a középkor különbözik az antikvitás és a reneszánsz időszakától lehet a magyarázat arra, hogy több mai irodalmár (és néhány drámatörténész) a klasszikus korból egyenesen a reneszánszhoz ugrik, teljes egészében mellőzve a középkort.

Mennyire volt nyugati – vagy „görög–római” – a középkor? Ez a korszak természetesen katolikus volt, és a katolicizmus római eredetű – vagy, pontosabban: a pápa és az egyház adminisztrációs központja Róma. De Görögország és Róma – a logikán alapuló hagyományaik mellett – kultúrájába beszívargott és befolyást gyakorolt rá az ázsiai gondolkodásmód és vallásgyakorlás, legfőképpen a

¹⁴ A 11. század végétől a 12. század elejéig tartó időszakot nehezen éli túl a francia nemzeti irodalom, az ezt megelőző korokban, néhány nemzeti paragrafust leszámítva, a fennmaradó írások latin nyelvűek.

hellenisztikus korszaktól kezdődően.¹⁵ Következésképpen, a Kelet és Nyugat közötti szigorú különbségek tételezése nem képes megragadni a kulturális valóságok összetettségét, még az antikvitásban sem, és legkevésbé a középkorban. És vajon a katolicizmus annyira – és kizárólag – római eredetű? Talán G. K. Chestertonnak igaza volt, amikor azt állította, hogy a kereszténység egy egzotikus keleti vallás.¹⁶ A keleti mentalitás és hagyományai Nyugaton is jelen voltak, és maradtak.¹⁷

A középkor időszakában nem léteztek az ókori, illetve reneszánsz értelemben vett színházak, sem látáson és távolságon alapuló drámák. A középkor valóban nem engedett teret a különböző előadótípusok – táncos, akrobata, énekes, zenész, pantomimszínész, bolond, mesemondó és sok más művész – megkülönböztetésének. Például *A középkori angol énekmondó*ban John Southworth megjegyzi, hogy a jokulátor-énekmondó (minstrel) kifejezés egy sereg olyan férfit és nőt jelöl, akik máról holnapra, ügyeskedésből éltek mint szórakoztatók, a társadalom minden szintjén; hivatásos performerek, akiket (latinul) *mimos* vagy *histrioként*, vagy (franciául) *jugleur* vagy *jongleur*ként, vagy (óangolul) *gleemanként* ismertek.¹⁸

A fizikai utánzás (mime) és alakoskodás (mimicry) alapuló hagyomány, úgy tűnik, igencsak nagy jelentőséggel bírt. A történelmi, és történelem előtti színjátszás szakértői egyfajta folytonosságot hangsúlyoznak a késő klasszikus mimoszok (mimes) és a középkori jokulátor-énekmondók (minstrels) között.¹⁹ A középkorban elterjedt volt az a nézet, hogy Terentiust mímelő színészek adták elő, míg valaki hangosan felolvasta, és nem drámaian játszották el (lásd Davidson 1991: példáját²⁰). Grace Frank kijelenti:

Egyértemű, hogy a középkorban kevesebb különbség létezett a narratív és a drámai műfajok között, mint manapság. Abban az időben, amikor a kéziratok viszonylag ritkának számítottak, és a nyomtatott könyvek még nem voltak könnyedén elérhetőek a szélesebb olvasóközönség számára, az elbeszélések terjesztése egyetlen vándorénekes útjaitól függtek.²¹

A kifejezetten dramatikus produkciók később és lassanként váltak ki, egy széles körű előadás/performansz-mátrixból, amelyet vándorlantosok és egyéb játékosok adtak elő: mesélők és színészek, táncosok, akrobaták és zsonglőrök, énekesek és zenészek, akik rengeteg hangszerezen játszottak, medvékkel, kutyákkal és más állatokkal előadó performerek, és olyanok, akik állati és madárda-

¹⁵ A római színház és szórakoztatás számos jellemvonását őrzi a Római Birodalomnak, ami a performanszok találkozási helyének tekinthető (lásd: E. K. Chambers: *The Medieval Stage*. 2 vols. Clarendon, Oxford, 1903,1:1; Allardyce Nicoll: *Mimes, Masks and Miracles: Studies in the Popular Theatre*, Cooper Square Press, New York, [1931] 1963). A misztériumvallások szintén ideális példái ennek a jelenségnek. Görögország szintén a rasa esztétikájának befolyása alatt állt (lásd: M. L. Varadpande: *Ancient Indian and Indo-Greek Theatre*, Abhinav Publications, New Delhi, 1981); a görög színház ugyanis nem volt kizárólagosan arisztotelészi.

¹⁶ A katolicizmust több, egymással versengő befolyás érte a századok során Palesztinából, Szíriából, Egyiptomból, valamint Közép-Kelet más vidékeiről, Bizáncból, és a hangsúlyozottan nem római keltáktól.

¹⁷ Ezenkívül a középkori indorómai rasagyakorlat és az őshonos európaiak performansz-kultúrája keresztettk egymást. Ezzel a jelenséggel kiemelten foglalkozik az úgynevezett római liturgia. A korai római liturgiák hagyománya összekapcsolódott különböző helyi liturgiákkal – melyek közül a legfontosabb a milánói *ambrozián* liturgia, és a gall liturgiátradíciók Franciaországban. A római gyakorlatot elgondolás és meghatározás terén is Nagy Károly uralkodása alatt, a 8. század végén és a 9. század során egységesen rákényszerítették a nyugati kultúrára.

¹⁸ John Southwork: *The English Medieval Minstrel*. Boydell & Brewer, Woodbridge, 3.

¹⁹ Pl. Richard Axton: *European Drama of the Early Middle Ages*. Hutchinson University Library, London, 1974. (különösen az I. fejezet); Chambers i. m., I. rész; Edmond Faral: *Les Jongleurs en France au Moyen Age*, Burt Franlin, New York, [1910] 1970; Glynn Wickham: *A History of the Theatre*. Cambridge University Press, Cambridge, 1985. (különösen a 4. fejezet).

²⁰ Clifford Davidson: *Illustrations of the Stage and Acting in England to 1580*. Kalamozoo, MI: Medieval Institute Publications, 1991. 54–56.

²¹ Grace Frank: *Medieval French Drama*. Oxford, Clarendon, 1954. 254.

lokat utánoztak, hivatásos bolondok – és mások. Az előadóművészek gyakran több művészeti ágat ismertek és alkalmaztak.²²

A színpadok és az egyedien kijelölt színházi terek kimondottan késő középkori/kora modernkori jelenségnek számítottak. A középkorban a performanszok szokványos helyeken zajlottak, ahol a szórakoztatók elvegyültek és kapcsolatba léptek a közönségükkel: nem létezett a negyedik fal konvenciója.²³ A fenti kijelentéshez kapcsolódva, a középkor nem lehetett arisztotelészi korszak. Ami még izgalmasabb és meglepőbb, hogy a nyugati középkori performanszok a keleti, a lakmározó, testiségen alapuló, szenvedélyes vonalat vitték tovább.

Vajon az indiai és más keleti performansz-felfogások befolyásolhatták az európai középkort? A válasz természetesen pozitív – de a hatásokat nehéz történelmi pontossággal tetten érni, ugyanis igencsak összetett és közvetett módon voltak jelen évszázadokon keresztül. Az európai középkort egy főként nem elméleti, hanem kísérleti és intuitív egybeolvadás jellemzi: a nyugati, keleti, észak-afrikai és közép-keleti történetek, gyakorlatok és gondolati tartalmak fúziója. A kora középkori történetmeselési hagyomány egy kiterjedt, lényegében globális „sörfözde” része volt. Ebben európai cselekmények, témák és előadói stílusok – amelyek közül némelyek, de nem mindegyik, a görög–római antikvitás korából származtak – egyidejűleg és szoroson egymás mellett léteztek a keleti – különösen indiai, továbbá kínai – történetekkel, eszmékkel és előadásmódokkal.

Néhány római (és bizánci) világban ismert előadó túlélte a Római Birodalom bukását. Újabb típusú előadók/performerek érkeztek az osztrogót, vízigót, vandál, hun, perzsa népekkel, és mások, afrikaiak és észak-afrikaiak. Ezek a művészek és performansz-hagyományaik csak gazdagították, valamint bonyolultabbá tették a Kelet–Nyugat-vegyületet. Egy rövid leírás érzékelteti ezt az összetett állapotot: a bizánci történész, Priszkosz 448-ban szemtanúja volt a Bizánci Birodalom hun nagykövete, Attila által adott díszebédnek a Dunánál.²⁴ A vendégek meghallgattak²⁵ egy háborús tettekről szóló történetet, majd szórakoztatták őket: először a szkíta (Közép-Ázsia), majd a mór (mauritániai) komikus-performer. A mór komikus taglejtéssel sétált és gesztikulált, latinul, hun és gót nyelven beszélt (nem világos, hogy összekuszálta vagy inkább váltogatta a három nyelvet).²⁶ Attilát egyik esetben sem sikerült szórakoztatni (97). A különböző előadói stílusok keverése és ellenpontoszó használatuk széles körű volt, ugyanakkor meg ellentmondásos is: Priszkoszt lenyűgözte, Attila kedvetlenül fogadta.

Később, a 10. századtól kezdődően egészen a 13. századig, újabb interakciók következtek be Kelet, Közép-Kelet, valamint Nyugat között: a keresztes lovagok, és azok a performerek, akiket magukkal vittek Nyugat-Európa különböző helyeiről, újabb énekeseket, történetmeselőket ismertek meg, és kerültek velük kapcsolatba a Szentföldön és a keleti mediterrán vidéken, amelyeket folyama-

²² Nicoll i. m.; Evelyn Birge Vitz: *Orality and Performance in Early French Romance*, 1999. 186–189; Középkori performertípusokat bemutató képanyagért lásd a következő szerzőket: Davidson i. m.; John Southworth: *The English Medieval Minstrel*, Boydell and Brewer, Woodbridge, 1989; Glynn Wickham: *A History of the Theatre*. Cambridge University Press, Cambridge, 1985.

²³ Lásd pl.: Nicoll i. m.

²⁴ C.D. Gordon: *The Age of Attila: Fifth-Century Byzantium and the Barbarians*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1960. 94–99.

²⁵ Priszkosz rétor leírásának magyar fordítása szerint énekelték a történeteket (Priszkosz: *Küldetés Attilához*, http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Okor-kelet/Okori.es.keleti.irodalmak/index.asp_id=679.html, fordította: Szilágyi Sándor (szerk. megj.)

²⁶ További információk arról, hogy Európában a késői antikvitás és korai középkor ideje alatt (féltreveszem az Ázsiára vonatkozó részt, ugyanis ez kívül esik a tanulmány célkitűzésein) emberek és hatások összetett módon keveredtek egymással. Ferdinand Lot klasszikus tanulmányában *Az ókori világ vége és a középkor kezdete (The End of the Ancient World and the Beginnings of the Middle Ages*, Harper, New York, ([1927] 1961) c. művében találhatóak. Lot keveset beszél az előadókról vagy a performanszokról, és valóban, a történészek és kultúrtörténészek alig említik ezeket, vagy a művészetnek azon nyelvét, ami nem a „betűkre” szorítkozik (és ami folyamatosan gyengül ebben a korszakban). De olykor a sorok között suttogások hallhatóak – és Lot megjegyzése szerint „nincs olyan ember, bármilyen vad is lenne, akinek a szerelemre és a gyászra ne lenne meg a saját maga dallama, és ne lenné öröme a mese- és történetmondásban” (i. m., 380.)

tosan elárasztottak az új hatások, mint például a különféle arab csoportok, kurdok, türkök és mongolok. Évszázadokon át a keresztes lovagok előtt és után politikai nagykövetségek és karavánok utaztak a selyem útján, újra meg újra kapcsolatba hozván egymással a keleti és nyugati tradíciókat.²⁷

Ebben a korszakban különleges fontossággal bírtak az indiai hagyományok. A tudósok igen hamar felismerték, hogy számtalan Nyugat-Európában ismert mesének indiai gyökerei vannak, amelyek a híres *Játaka*²⁸, *Pancsatantra*²⁹, *Hitópadás*³⁰ és más mesegyűteményekből származtak. Ezeket a szövegeket több nyelvre is lefordították, mint például perzsa, pehlevi³¹, szír, arab, görög, héber és egyéb nyelvekre, akárcsak latinra, mint a *Disciplina Clericalis*³² és a *Dolopathos*³³ esetében. Indiai eredetű mesék bekerültek a különböző európai köznyelvbe, mint például az *El Conde Lucanor*ba (*Lucanor gróf és Patronio könyve*)³⁴ és Boccaccio *Decameron*jába. Mindkét mű a 14. században keletkezett. A mesék szóbeli vándorlásának útját nehéz követni.³⁵ Sok esetben egyértelmű, hogy

²⁷ Lásd: Metin And: *Drama and the Crossroads: Turkish Performing Arts Link Past and Present, East and West*, Isis Press, Istanbul, 1991; Vitz és Ozturkmen kiadás előtt (az időközben megjelent kiadvány adatai: Ozturkmen and Vitz ed.: *Medieval and Early Modern Performance in the Eastern Mediterranean*, Brepols, Turnout, 2014.)

²⁸ A *Játaka* egy mesegyűtemény, amely Buddhának azt a számos kezdeti inkarnációját tartalmazza, amikor emberi és állati alakot öltött. Páli nyelven íródott (ind nyelv, amit liturgiák és tudományos munkák nyelveként használtak a théravádai buddhisták) i. u. a 3. század körül. A *Játaka* néhány története még korábbi, nemzeti jellegű művekből származik, és sok *Játaka*-mesét újramondtak (olykor változtatásokkal) más nyelveken, mint például perzsául, görögül, latinul, héberül és arabul. Az *arab éjszakák* és egyéb alkotások is tartalmaznak *Játaka*-meséket. Lásd *A Játaka, avagy történetek Buddha korábbi születéseiről* (E. B. Cowell ed.: Dumbstruck: *The Jataka, or Stories of Buddha's former Births*. Luzac and Co, London.). Videó: <http://wilde.its.nyu.edu/mednar/>.

²⁹ A *Pancsatantra* (Öt könyv, Arthur Ryder transl.: *The Panchatantra*. University of Chicago Press, Chicago, [1925] 1956) egy indiai szanszkrit gyűtemény, amely állatmeséket és varázsmeséket tartalmaz, melyek keretes szerkezetűek (mint az *Ezeregyéjszaka* és sok más gyűtemény), és céljuk a fiatalság bölcs életmódra való nevelése. Az első *Pancsatantra* megjelenése Kr. e. 200-ra tehető, viszont azóta gyakran módosítottak rajta, így ma már különböző változatokban létezik. Egy Kr. u. 750-ben megjelent formájában a *Pancsatantra* egy Bidpai nevű bölcsnek tulajdonítható, valószínűleg szanszkrit nyelven a bírósági tanulók számára. Ebben a kötetben található munka fordításának dátuma 1199. A *Pancsatantra*-mesék szájról szájra terjedtek egészen Európáig áthaladva a perzsa, arab és egyéb nyelvű fordításokon.

³⁰ *Hitópadás*: *Szanszkrit mesék és közmondások* (Wilkins: *Hitopadesa: Fables and Proverbs from the Sanskrit*. FL: Scholars' Facsimiles, Gainesville, [1886] 1968.), a *Jó Tanácsok könyve* egy szanszkrit gyűtemény, amely nagyrészt a *Pancsatantra*-ban található állatmeséket tartalmazza, még elkötelezettebben tanít a bölcsességre. A perzsa és arab mellett számtalan más nyelvre is lefordították.

³¹ Középperzsa nyelv (ford. megj.)

³² *Tudósok útmutatója: A tizenkettedik század papi tudományok fordítása* (Pedro Alfonso: *The Scholar's Guide: A Translation of the Twelfth-Century Disciplina Clericalis*. Pontifical Institute of Mediaeval Studies, Toronto, 1969.) olyan történetek gyűteménye, amelyek szórakoztatóak voltak, látszatkomolyságú tanító jelleggel (18). Latinul íródott a 12. században, szerzője egy spanyol zsidó, megtért keresztény, Petrus Alphonsus (Pedro Alfonso vagy Alfonsi). A gyűtemény leginkább az arab történetekre fókuszál, melyek gyakran az indiai történetekben gyökereznek, de Petrus kétségtelenül ismerte nemcsak az arab, latin, héber és spanyol nyelveket, de a görögöt, provanszál, katalán, francia és angol nyelveket is. Forrásai közé tartozott a *Kalila wa-Dimna*, a *Pancsatantra* arab változata, ami a szanszkrit egy eltűnt pehlevi fordításán alapul (19).

³³ *Dolopathos, avagy a király és a hét bölcs* (Johannes de Alta Silva: *Dolopathos, or the King and the Seven Wise Men*. Binghamton, New York, 1981.) egy francia ciszterci szerzetes műve. Johannes *Dolopathosa* (1184 és 1212 között íródott) lényegi formája a *Pancsatantra*-hoz vezethető vissza, de megidézi az indiai Sindebartörténetet is, ami napjainkban az arab, szír, görög, spanyol és héber változatokban létezik. A kerettörténet nyugati változata – az ún. *Róma hét bölcse* – héber eredetű, terjesztői feltehetően a radaniták, az „evező zsidó kereskedők, akik körbeutazták a világot”.

³⁴ *El Conde Lucanor*, vagy *Lucanor gróf és Patronio könyve* (Juan Manuel: *The Book of Count Lucanor and Patronio*, University Press of Kentucky, Lexington, 1977.) egy 14. századi spanyol nemesember műve. A gróf és a bölcs jogtanácsos, Patronio között létrejövő párbeszéddel Juan széles körű forrásanyagot vesz elő. Kiterjedt kapcsolatai voltak a mórokkal, és újra feldolgozta a *Kalila wa-Dimna*-meséket (a *Pancsatantra* arab fordítása), és az *Ezeregyéjszakát* (melyeket a *Játaka* inspirált).

³⁵ Több kutató tárgyalja – részben tagadva és vitatkozva – az indiai mesék Keletről Nyugatra vezető útját, de F. Max Müller *A mesék vándorlásáról* c. tanulmánya kiemelten fontos (*Selected Essays on Language, Mythology and Religion*, AMS Press, New York, [1881] 1976). Ezeknek a történeteknek a továbbadásában ő semmiféle szerepet nem tulajdonít a mesemondóknak, szerinte mindez nyilvánvalóan szövegi, és a performanszszerű

a mesék laza szerkezetben, az írott formától eltérő módon terjedtek. Sőt, biztosan állíthatjuk, hogy több obszcén és erkölcstelen mese méltatlannak bizonyult az írott gyűjteményekhez – különösen azért, mert a legtöbb hagyományos narratíva szerkezete bölcsességre tanító céllal íródott. A keleti rasahagyomány erőteljesen hatott a nyugati történetek előadásmódjára. A narratíva nyitott volt nemcsak a különös történetek vonzerejére, hanem előadási stílusokra is.

A Keletnek a Nyugatra tett rasabefolyása különösen érvényes a középkori francia történetmesélésre – annál is inkább, hogy a színház újra felbukkan Nyugaton. A történetmesélés egy egyetemes jelenség: történetek és történetmondók messzire utaznak, közismertté válnak. Ezzel ellentétben, a szigorú értelemben vett színház – ahol bizonyos számú előadó többé-kevésbé rögzített szöveggel dolgozik – ritkább, legalábbis Nyugaton, és költséges volt, egy magas rangú védnökségtől függött, és általában egyházi, királyi vagy városi pártfogás és ellenőrzés alatt állt. A nyugati dráma így alapvetően lett kevésbé nyitott a szélesebb körű hatásokra vagy inspirációs forrásokra, mint a történetmesélés.

Több narratív mű egyaránt kérte és befogadta a rasaperformanszokat azáltal, hogy erőteljesen érvényesülő fizikai formanyelvvel bírt: a hang a testben gyökerezett, és innen tört fel; az érzések kifejezése és megosztása alapvető volt; ugyanakkor a performansz közösségi, interaktív és ünnepi jelleggel bírt. A rasaesztétika két különböző formát öltött: egy széles körű, merész, kitárulkozó, népi változatot és egy kifinomult, visszafogott, csiszolt és nemesi stílust. (...)

Fordította: László Beáta Lídia

(Jelen fordítás a következő szöveg alapján készült: Evelyn Birge Vitz: Tales with Guts: A ‚Rasic‘ Aesthetic in Medieval French Storytelling, TDR, Winter 2008, Vol. 52, No. 4, pages 145–173, ©2008 NYU and MIT, published by The MIT Press.)

elméletek fel sem merülnek számára, annak ellenére, hogy megjegyzi: a meséket a prédikációk során alkalmazták.

Adorjáni Panna

KISEBBSÉGI TESTEK. VÁZLAT ÉS BEVEZETÉS A MÁSSÁG SZÍNHÁZI REPRESENTÁCIÓ- JÁNAK OLVASÁSÁBA

Jelen dolgozat célja olyan színháztudományos fogalmak és elgondolások bevezetése, amelyek jelen pillanatban még nem képezik az (erdélyi) magyar színháznézés és -kritika szerves részét, de amelyek az egyetemes diskurzusban jelenlevőek, sőt, meghatározó jellegűek. A dolgozat rövidségét tekintve nem vállalkozom a különféle elméletek széles körű megismertetésére, de megkísérlem felvillantani azokat az aspektusokat, amelyek a másságot, a kisebbségi vagy marginalizált státust illetően közös irányelvekként használhatóak. Saját tudományos érdeklődésemet illetően a feminizmus-elméletek inspirálnak arra, hogy a színházban a más/kisebbségi testek ábrázolását vizsgáljam, de – minthogy a másságok vizsgálatát tekintően a nézés speciális aspektusait a különféle diszciplínákban szinonimnak látom – érinteni fogok egyéb területeket is, amelyek a térségünket illetően relevánsak lehetnek. Eszerint a nők testi ábrázolása mellett kitérek a romák és a szexuális másságok színházi reprezentációjára is, és az elméletek és gondolkodásmódok felvázolásán túl kísérletet teszek egy-egy romániai (magyar) előadással példázni a megfogalmazottakat.

A példák redukálása által kihagyok még számos számottevő kisebbséget és/vagy marginalizált közösséget, akiket igen ritkán látunk vissza a színpadokon, de reményeim szerint a kihagyás a folytatás lehetőségét villantja majd fel, és nem csupán pedig valamely hiány megisméltése lesz. A másság vizsgálata azzal a megdöbbenő eredménnyel jár, hogy az elemző személy egyre több olyan területet talál, amelyek a színházban (és gyakran más művészeti és társadalmi események alkalmával is) teljességgel láthatatlanok. Csak említésképpen hadd ismertessek pár példát: idősek és gyermekek, fizikailag és/vagy érzelmileg sérültek, etnikai kisebbségek (magyarok és szászok és románok egymás előadásáiban), különféle vallási és faji közösségek (zsidók, ateisták, újkeresztények stb.), de aránytalanul és/vagy sztereotip módon jelenik meg a színházban az értelmiségieken kívül szinte minden más lehetséges társadalmi réteg (szegények, újgazdagok, céges alkalmazottak, hajléktalanok stb.). Ahogy halad a felsorolás, egyre egyértelműbbé válhat a színházat nézők és értelmezők számára, hogy mennyire egyszínűnek és normatívnak mutatja be a színház a társadalmunkat, az a színház, amely egyébként gyakran kíván ennek a társadalomnak tükröt tartani. Peggy Phelan azt írja, hogy „ha valamely közösség mimetikus hasonmása nincs ábrázolva, az azt jelenti, hogy ők nincsenek megszólítva”¹: következésképpen a színházi reprezentációban láthatatlan másságok a színház mint művészet számára nem léteznek, nekik a színház nem szól.

¹ Peggy Phelan: *Unmarked. The politics of performance*, Routledge, London, 1993, 7.

(Elméleti gyorstalpaló: a másság politikussága)

Általánosságban kijelenthető, hogy azok a színházelméletek, amelyek a különféle marginalizált testeket és azok színházi reprezentációját veszik alapul, rendszerint abból az előfeltevésekből indulnak ki, hogy a progresszív színház (1) egyfelől a mindennapi létezésétől nem evidensen leválasztható artefaktum, ennek értelmében pedig a diverzitást és pluralitást mint értékeket felvállalja, (2) másfelől pedig nem megismétli, hanem megkérdőjelezi a status quót.

(1) A színház egyik legmeghatározóbb tulajdonsága abban áll, hogy „egyidejűleg anyagi folyamat – járás, állás, ülés, beszéd, köhögés, megbotlás, éneklés – és ugyanezen anyagi folyamat »jele« is”². Vagyis a színházi nézésnek két aspektusát különböztethetjük meg: a *jelenlét rendjét*, illetve a *reprezentáció rendjét*.³ Eszerint „az észlelés aktusa során (...) [a]mit az egyik pillanatban a színész jelenléteként észlelünk, azt a következő pillanatban alakként észleljük és ez fordítva is igaz.”⁴ Fischer-Lichte ezt a váltakozó szemlélésmódot *perceptív multistabilitásnak* nevezi, amely „tudatos, de nem szándékos”, és úgy találja, hogy a „testen belül artikulálódó” jelentések erőteljesebbek, „valóságosabbak” azoknál a jelentéseknél, amelyek valamely szimbolikus rendben (az előadás saját fikcionalitása, illetve az alakok) fogalmazódnak meg.⁵ Ebből kifolyólag is elmondható, hogy amikor a másságok ábrázolását vizsgáljuk, elsősorban a (színészi) testet, és az általa létrejött jelentéseket elemezzük.

Ami Fischer-Lichténél az esztétikai recepciót illetően *perceptív multistabilitás*, azt B. C. M. Beuker-nél a *szürke zóna* (grey zone) fogalmában összpontosul, ami szerint „a szociológia és etika, illetve az esztétika diskurzív területei egybeesnek”⁶. Beuker a színház egyik legizgalmasabb tabujáról⁷, az erőszak-ábrázolásról ír, amikor a színháznézés kettősségét taglalja: „Ha egy adott előadásban az erőszakot csupán szociális és etikai szemmel néznénk (...), azáltal a művészi keretézést tagadnánk. Ha viszont a színházi erőszakot pusztán esztétikai jelenségként fogadjuk és fogyasztjuk, (...) feszültséggel teljes hatása megszűnik, és kizárólag szimulákrum lesz.”⁸ A színházi alkotás legnagyobb lehetősége és veszélye tehát ebben a kettősségben áll, miszerint „a valóst a fiktívvel egyenrangúvá avatja.”⁹

Amikor tehát az előadásnézés közben a marginalizált közösségek, kisebbségek és másságok ábrázolását elemezzük, akkor tulajdonképpen azt vizsgáljuk, hogy e két terület – valóság és a színházi illúzió – kettőssége hogyan hat a másságokhoz kapcsolódó jelentésekre, és milyen mértékben befolyásolja, sőt, manipulálja a nézést.

(2) A *mátság* (otherness) Peggy Phelan meghatározása szerint valamely *ön-azonosság* (self-identity) ellenében fogalmazódik meg, vagyis olyan bináris konstellációban, amely szerint a dolgok egyfelől *értékkel* (value) megjelöltek, másfelől *jelöletlenek* (unmarked).¹⁰ Phelan által a pszichoanalízis és feminista elméletek felől olvasott „kulturális reprodukciók a nőt mint jelöletlent mind retorikailag, mind képiles *megjelölik* (re-mark), míg az értékkel felruházott férfi a diskurzív paradigmákban és a vizuális területeket illetően *jelöntektelen* (unremarked) marad. A férfi a norma, tehát *jelöntektelen* (unre-

² Hans-Thies Lehmann: *Posztdramatikus színház*, ford. Kricsfalusi Beatrix, Berecz Zsuzsa, Schein Gábor. Balassi Kiadó, Budapest, 2009. 119 (kiemelés a szerzőtől).

³ L. Erika Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella. Balassi Kiadó, Budapest, 2009. 205.

⁴ Uo., 204.

⁵ Uo., 205.

⁶ Brechtje Cornelia Maria Beuker: *Stage of Destruction. Performing Violence in Postdramatic Theater*. University of Minnesota, 2007. 83 (az angol szövegeket fordította A. P.).

⁷ Vö. Fischer-Lichte, i. m., 210. („A másik testének megsebzése, életének veszélyeztetése vagy kioltása – az európai kultúrában – a lehető legsúlyosabb vétség, amelyet csak a legnagyobb büntetéssel és a társadalomból való kizárással lehet megtorolni.”)

⁸ Beuker, i. m., uo.

⁹ Lehmann, i. m., 119.

¹⁰ Phelan, i. m., 5.

markable); a nő ezzel szemben a Másik, akit a férfi jelöl meg.¹¹ Ugyanezt az aszimmetrikus felállást a 70-es években Laura Mulvey a filmeket szervesen meghatározó, és mára már alapvető módszerként használt *férfi tekintet* (male gaze) koncepciójában fogalmazza meg kellő harsánysággal.¹² Vagyis a másság mindig valamely heteronormatív konstrukcióban fogalmazódik meg mássággként: ha nem így volna, a fogalom nem volna értelmezhető, hiszen a másság különbséget feltételez, mégpedig valamely alapértelmezett, elsődleges jelentéshez képest megfogalmazódó különbséget. Judith Butler radikálisabb értelmezésében és a szexus és gender konstruáltságát illetően „a biológiai nem kategóriája és a heteroszexualitás naturalizált intézménye *konstrukció*, társadalmilag intézményesített és társadalmilag szabályozott fantázia vagy »fétis«, nem *természetes* kategória, hanem *politikai*.”¹³ Más-képpen: „a nemiség (...) egy jelölésekkel sűrűn teleszött locus, s ezek a jelölések magukban foglalják és meg is haladják a heteroszexuális mátrixot.”¹⁴ Vagyis ha Butler nyomán elfogadjuk, hogy a heteroszexuális, ill. hierarchikus mátrixban a nem, a szexualitás – és továbbgondolva: a rassz, a társadalmi helyzet, a mentális és fizikai állapot – fogalmi csakis ideologikusan és normatívan értelmezhetőek, akkor ebből az következik, hogy a másság mindig mint politikai fogalom lesz a vizsgálat tárgya.

Eszerint vizsgálandó az, hogy az adott előadás milyen mértékben reflektál a másság mint olyan keretezésére (vagy egyszerűen elfogadja a másság heteronormatív meghatározottságát), illetve milyen mértékben engedi a nézőt magát reflektálni.

(Példák: saját történetek)

A másságok progresszív színházi ábrázolásának kétféle iránya lehet: egyfelől (1) egyre sürgetőbb az olyan művek, előadások létrehozása, amelyekben a marginalizált közösség önmagát megfogalmazhatja, vagyis azok az új produkciók, amelyek másféle nézőpontot használnak és alternatív, sajátos történetet mondanak el. Másfelől (2) szükségesnek látszik a kisebbségeket illető progresszív gondolkodás és reflexivitás beépítése a kanonikus szövegek színházi adaptálásába és az egyes rendezői formanyelvekbe. Vagyis nem elegendő azt mondani, hogy a nők/melegek/romák/stb. majd mondják el a saját történeteiket, vagy hogy a nők/melegek/romák/stb. majd megrendezik a saját feminista/queer/stb. előadásait, ha a különféle Szophoklész-, Shakespeare-, Csehov-, Brecht-darabok újrendezései során fel sem tevődik bennünk a kérdés, hogy abban hogyan reprezentálódnak a nők, meleg, transzneműek, zsidók, romák, feketék és még sorolhatnám. Ha a színház ugyanis az ismétlés és emlékezés terepe, az ismétlendő pedig történetileg és kulturálisan eleve heteroszexista és hierarchikus, akkor ezek az előadások ennek a rendszernek, tulajdonképpen a status quónak a kirekesztő és erőszakos újrajtszásai lesznek.¹⁵

(1) Az eredeti műveket illetően megemlíteném a temesvári Csiky Gergely Állami Magyar Színház *Gardénia*¹⁶ c. előadása, Elżbieta Chowaniec lengyel szerző drámája alapján. Chowaniec négy generáción keresztül mutatja meg a női sors változatos, de mindig tragikus végkimenetelű módzatait, és egyben alternatív történelmet is ír: a második világháborútól kezdve a lengyel kommunizmuson át a

¹¹ Uo. (kiemelés tőlem – A. P.)

¹² L. Laura Mulvey: *A vizuális élvezet és az elbeszélő film*, ford. Juhász Vera. In: Metropolis: *Feminizmus és filmelmélet*, 2000/4.

¹³ Judith Butler: *Problémás nem*, ford. Berán Eszter, Vándor Judit. Balassi, Budapest, 2006. 218. Idézi: P. Müller Péter: *Test és teatralitás*. Balassi, Budapest, 2009. 64.

¹⁴ Judith Butler: *Jelentős testek*, ford. Barát Erzsébet, Sándor Bea. Új Mandátum, Budapest, 2004. 225.

¹⁵ Vö. Lesley Ferris: *Staging Violence against Women. A Long Series of Replays*. In: John W. Frick (ed.): *Theatre and Violence*. Tuscaloosa, The University of Alabama, 1999.

¹⁶ *Gardénia* (szerző: Elżbieta Chowaniec, fordító: Pászt Patrícia), Csiky Gergely Állami Magyar Színház, Temesvár, 2002. Rendező: Kolta M. Gábor. Dramaturg: Sediánszky Nóra. Dísztlet- és jelmeztervező: Iuliana Vilsan. Rendezőasszisztens: Mátyás Zsolt Imre.

demokrácia, illetve kapitalizmus jelenéig ível annak a négy nőnek a története, akik mindig csalódnak a saját anyjukban, akik mindig kitörnek az őket elnyomó szülői nyomorból, és akik, miután felnőnek, mégis gyermeket vállalnak, mindig lányokat szülnék, és kivétel nélkül újraismélik saját anyáik vereségét. A négy szereplős darab már önmagában sűrű anyag, Koltai M. Gábor rendezésének pedig erénye, hogy nem akar ehhez a – szinte már túlzott – telítettség növeléséhez hozzájárulni. Ehelyett teret ad a többnyire hosszú monológokból és rövidebb párbeszédese jelenetekből álló történetfolyamnak, és tisztes távolságtartással, de mégis érzékenyen színpadi jeleneteket rendez. Nincsen erőteljes értelmezés, markáns rendezői koncepció, csak egy mindenféle szürke kacattal teli tér – mintha egy előadás kelléktárában volnánk, ahol kis térbe van belezsúfolva konyha, háló, nappali egy 20. század eleji Csehov-darabhoz –, amelyet szükség szerint használ a négy színész (Tokai Andrea, Borbély B. Emília, Lőrincz Rita, Tar Mónika).

A *Gardénia* mint dráma érdeme, hogy a hasonló politikai-kulturális környezetből kifolyólag, illetve a visszafogott rendezés miatt könnyedén értelmezhetővé válik a romániai magyar közegben mind a témát, mind pedig a feldolgozás milyenségét illetően. Egy másik kiváló példa arra, hogy hogyan tud egy mű egyszerre progresszív és teljességgel lokális lenni, a kolozsvári Groundfloor Group és ColectivA koprodukciójában létrehozott *Parallel*, amelyben két leszbikus/transznemű/queer nő (?) egy mozgást, éneket, stand upot és drag king show-t ötvözve beszél másságról, kítaszítottaságról és szeretetnyelvekről. A röpké egyórás, de annál telítettebb előadás fő érdemei: a játsszók (bodoki-halmen kata és Lucia Mărneanu) már-már performansszerű jelenléte és személyes érintettsége, és ebből következően a produkció igen magas rizikófaktora. Ugyanakkor igen fontos a test szubverzív használata: az előadás első felében azt követjük nyomon, ahogy két lány próbál beleférni a saját testébe, megbékélni azzal. A tér hátsó falán egy-egy piszoár, a lányok egy szál alsóneműben, meztelen felsőtesttel próbálnak eleinte hagyományos női testek lenni (egy edzővideóra aerobikoznak), hogy aztán megkíséreljenek hagyományos férfitestekké lenni (fociznak, eltüntetik a mellüket, megpróbálnak hozzáférni a piszoárhoz stb.). De a distinkció soha nem egyértelmű, a test már akkor is felforgatóan feszültséggel teljes, amikor látszólag egyértelműen valamilyen. Az előadás második része még inkább elbizonytalanító: a drag king show-ban Lucia¹⁷ egyszerre klasszikus tomboy és/vagy transznemű fiú, míg kata mintha egy nőnek öltözött transzfiú volna. A szexualitások sokfélesége és bonyolultsága mindvégig és felkavaróan érzéketlenül jelenik meg a mindig változó, *destabilizált*¹⁸ testen.

A *Parallel*¹⁹ minden szempontból rendhagyó a romániai magyar színházat illetően: a független szférában, román és magyar alkotók közös, angol nyelvű munkája, amelyben – egy olyan kultúrában, ahol ez a közösség egyébként szinte teljes mértékben láthatatlan és mellőzött – a szexuális kisebbségek egyszerre felemelően szubverzíven és rendkívüli érzékenységgel jelenítődnek meg. Hogy a *Parallel* mégis működik – sőt, mondhatni elsöprő sikert aratott mind az országban, mind külföldön²⁰ –, a személyességen túl annak is köszönhető, hogy a sajátos dramaturgiája pontosan a kulturális meghatározottságból indul ki. Az előadás egy adott pontján ugyanis az egyik szereplő elmond legalább egy tucat leszbikusokról szóló viccet, amelyet aztán a melegek általánosabb ócsárolása, majd egy ima követ. Az említett szekvencia kezdőpontja az a közeg, ahol a szexuális kisebbségek kizárólag a viccekben, a viccek tárgyaként, illetve a társadalmi „jóléthez” elengedhetetlen homofób véleménynyilvánítások negatív szereplőiként; a végpont pedig a szeretet elvitathatatlan jogáért való

¹⁷ Amikor a performereket nevükön nevezem, nem megfeleltetni kívánom a performert és játsszót, hanem jelezni a hagyományos szereplő, alak, megformálás hiányát, és hangsúlyozni a test és játsszó performativitását.

¹⁸ Vö. Butler, *Jelentős testek*, 23.

¹⁹ *Parallel*, Groundfloor Group & ColectivA, Kolozsvár, 2013. Koncepció és koreográfia: Sinkó Ferenc. Rendező: Leta Popescu, Sinkó Ferenc. Szövegek: mindenki. Dizlettervező: Valentin Oncu. Jelmeztervező: Bocskai Gyopár. Énekek: bodoki-halmen kata. Zene: danaga. Technikai vezetés: Almási Attila.

²⁰ Az előadás fesztiválszerepléseit a Facebook-oldalukon lehet a legpontosabban végigkövetni: <https://www.facebook.com/PerformanceParallel?fref=ts>, a letöltés ideje: 2015. május 1.

fohászkodás: ima a teremtőhöz, aki adta ezt a „pokoli nyavalyát” (*hellish illness*), ami miatt szégyen a test és a szerelem. Az előadás az utálatból és felszínességből vezet olyan mélységekig és alapigazságokig, amelyekkel már képtelenség vitázni: működik ez úgy, hogy az eleinte nevető néző egyszer csak meghallja azt, amin nevet, ezáltal pedig egyértelművé válik a saját (nézői) attitűdje, az a könnyedség, ahogy szórakozik, miközben a színpadon szomorúan, szinte már sírva hangzanak el az otrombábbnál otrombább viccek. Nincs viszont ujjal mutogatás és megmondás: az előadás belső szerkezetéből következik az, hogy a *Parallel* szinte mindig elementáris színházi élmény, amiről nem lehet nem összeszorult torokkal távozni.²¹

Végül, a romák ábrázolását illetően hadd említsem meg Mihaela Drăgan és Mihai Lukacs *La Harneală*²² c. előadását, amelyben roma családok kilakoltatását rekonstruálják maguk a kilakoltatottak – pontosabban a kilakoltatott nők. Az előadás koncepciója szerint egy kilakoltatásra felkészítő tanfolyamon vagyunk, amelyet Drăgan irányít, és amely során megtanuljuk a szükséges lépéseket és feltételeket ahhoz, hogy kilakoltatottak lehessünk, és majd ha sikerül a procedúra, együtt elénekkeljük a kilakoltatottak himnuszát. A legjobb kilakoltatott az előadás végén díjban részesül, vagyis kap egy lakást, feltéve, ha felhagyja a pereskedést a kilakoltató hatóságokkal. A téma komorsága és a valós szereplők szerepeltetése ellenére – és azt ellensúlyozva – a produkció rendkívül humoros, önironikus és optimista. Felszabadító nézni a történetek igazi szereplőit, ahogy néha nevetgélve, a szerepükből kilépve, a szöveget elrontva, jókedvvel és izgalommal játszanak: a *La Harneală* közel hozza a történetüket és ők magukat fizikai valójukban is. Az előadás akusztikus közege ugyancsak figyelemre méltó: roma népzenei dallamokra és ritmusokra skandálják és éneklük el úgy a kilakoltatottak himnuszát, mint az egyéb tüntető jellegű dalokat. Az előadás része a kilakoltatott család gyermekei, akik tulajdonképpen a zenei aláfestést szolgálják, de akik saját énekes produkcióval is előállnak, amely után a konferanszié Drăgan ki-mit-tud típusú játékot játszik velük a kilakoltatásról.

Ahogy a *Parallel*, úgy a *La Harneală* is rendhagyó a játszóknak mibenlétét illetően: a játszóknak egyszerre vannak szakértőkként²³ (experts) jelen, és vesznek részt színészként a történetek rekonstruálásában (ők játsszák például a polgármestert, a kilakoltatót, az ügyvédet is). A különféle szerepek felvételében, a színészi szerepre való reflexióban és személyes érintettségben egy időben körvonalazódik a másság és annak értelmetlensége. Hiszen a játszóknak egyértelműen nem színészek, ahogy egyértelműen nem azonosak a bemutatott történet „negatív” szereplőivel sem, de azáltal, hogy őket játsszák, nevetségessé és semmissé teszik azt a rasszizmust, amely tulajdonképpen a cselekmény mozgatórugója. A százszázalékos roma jelenlét ugyanakkor felmutatja azt a lehetetlenséget, amely bosszantómód mind a színházban, mind a jelen társadalomban szinte elképzelhetetlen: tudniillik, hogy roma legyen a polgármester, ügyintéző, konferanszié stb.

A fentebb taglalt példákban közös, hogy az általam ajánlott feldolgozásmódok első típusát teljesítik, vagyis olyan produkciók, amelyben a marginalizált közösség saját maga fogalmaz a másságról vagy a mássághoz valamilyen módon kapcsolódó kérdésekről. Az utóbbi kettő helyspecifikus elő-

²¹ Érdekes adalék, hogy az előadás egyik általam látott külföldi szereplésén – 2015 márciusában Budapesten a *dunaPart* elnevezésű színházi showcase keretében – egyértelműen kirajzolódott, hogy a *Parallel* az angol nyelv, a progresszív forma és tartalom ellenére mégis határozottan itthoni produkció. Az akkori előadást szinte csak külföldiek, nagyrészt az Egyesült Államokból és Nyugat-Európából érkező színházi szakemberek nézték, az általam elemzett részt pedig síri csöndben, egyetlen felnevetés nélkül hallgatták végig. Bár az ezt követő kritikai recepcióból és egyéni visszhangból kiderült, hogy általában nagyon izgalmasnak és revelatívának tartották az előadást, a nevetés hiánya pontosan jelzi a kulturális különbséget a témát illetően. Úgy gondolom, hogy ez a helyspecifikusság a *Parallel* egyik legizgalmasabb aspektusa.

²² *La Harneală*, La Bomba Studios, Rahova Uranus, 2014. Koncepció: Mihaela Drăgan és Mihai Lukacs. Szereplők: Mihaela Drăgan, Gabriela Dumitru, Marian Dumitru, Claudiu Eremia, Cristina Eremia, Alexandrina Fieraru, Andreea Fieraru, Cornelia Ioniță, Marian Ioniță, Mihai Lukacs.

²³ A szakértők a Rimini Protokoll dokumentarista előadásaiban olyan színészi képzettséggel nem rendelkező emberek, akik az adott előadás témáját illetően és egy bizonyos szakterületet, tudást illetően szakértőknek bizonyulnak. A produkciókban ők a „játsszók”, jelenlétük egyszerre performatív és dokumentumértékű. Vö. Rimini Protokoll: *Experts of the everyday. The Theatre of Rimini Protokoll*, 2008, Alexander Verlag, Berlin.

adás, amelyben a játékosok szorosan kötődnek a feldolgozott témához, és ezért a színészi/performeri létmód izgalmas és széleskörűen nem bejáratott részeit villantják fel. Az előadások formanyelvileg sem nevezhetőek szokványosnak: a dokumentarista színház, performanszművészet, show-kultúra adottságaival operálnak. A fókusz mindháromban a rendezői értelmezés vagy valamely erőteljes esztétikai koncepcióról a központi problémára és a performerekre, illetve az egyéni történetekre irányul. A legkonvencionálisabb mindezek közül a *Gardénia*, amely formáját tekintve hagyományos előadásnak bizonyul, de egy kevésbé hagyományos témát taglal, kellő érzékenységgel.

(Utószó)

A kiragadott példákat illetően nem lehet ugyan következtetéseket levonni az erdélyi magyar színház és a másság-reprezentációk viszonyáról, de az elmondható, hogy az ilyen értelemben progresszívnek minősülő előadások kivételek, és a színházi kultúrában az esztétikájukban másak, a színházi rendszert illetően marginalizáltak. Az előadások mássága azt mutatja, hogy nemcsak az említett kérdésköröket illetően, de a színházi kultúra makrokozmoszában sem beszélhetünk valóságos diverzitásról, olyan közegekről, amelyben nem az általam említett témák másak, hanem minden és mindenki egyszerűen csak más, sokféle.

Lotus Lykke Skov

AZ ÉRZÉKKÉPEK MEGALKOTÁSA

A koncepció kialakulása

Az *Érzékképek* koncepciója hosszú kísérletezés során alakult ki, amely során tájakkal és azok érzékelésével dolgoztunk. 2011-ben az érzékekre ható sétákat szerveztem egy régi botanikus kertben Aarhus egyik külvárosában a Quongafest underground színházi fesztivál számára. Munkatársam, Rasmus Malling Lykke Skov segített a véghezvitelben. Az ötlet az volt, hogy egy csapat bekötött szemű résztvevőt vezetünk a kertben történetmeséléssel, zenével egybekötve, szavakkal és fizikailag is vezetve őket. A következő évben elkezdtem fenomenológiát, land artot, a sötétség mibenlétét és színházi performanszokat tanulmányozni. Célom a téma elméleti felderítése volt. 2013-ban részt vettem egy szimpóziumon, amelyet a Mols Bjerger nevezetű farmon¹ szervezett meg a Secret Hotel művészeti produkciókat szervező csapata. Az esemény művészközpontú és kísérleti jellegű volt, ezért bekötött szemmel néhány sétát tettünk egy résztvevővel, így a beszéd fölöslegessé vált. Ugyanebben az évben a Reykjavíki Egyetem kampuszán, Izlandon, egy új projekt keretén belül, egy cserediákprogramnak köszönhetően teszteltük az ötletet, mialatt elnyerte végső formáját.

Rám, a séták performere és vezetőjeként nagy hatással volt az érzékekre ható színház (sensorial theater), a helyspecifikus installációs performanszok, amelyek során művész és résztvevő személyesen találkozik. Az utóbbit a dán színpadi művészeti produkciós közösség Wunderland (*wunderland.dk*), Carte Blanche (*cvlanche.dk*) és Cantabile 2 (*cantabile2.dk*) társulatainak előadásáiban láttam.

Fő ihletforrásom az érzékelésen alapuló munkamódszer költőisége, amelyet egy két hónapos gyakoronoki munka alatt tapasztaltam 2012-ben, a Carte Blanche-nál. Ehhez hozzájárultak a munkatársammal tartott kisebb szenzoriális sétakísérletek az Aarhus környékén levő erdőkben 2011 és 2013 között.

A séták során a találkozás esztétikai oldalára helyeztem a hangsúlyt, illetve „játék a jelenlétért” élményének a közvetítésére.² Seel játék-meghatározását követtem, miszerint a játék: „egy olyan szituáció, mely kizárólag önmagára vonatkozik, azonban előreláthatatlan körülményeket teremt (...) a kitüntetett jelenlét számára” (Seel 2005:135).³ Célom a „játék” során az volt, hogy különböző vezetői stratégiákkal kísérletezve a résztvevőknek különleges élményekben lehessen részük. Mivel a munka helyspecifikus és helyfüggő, a séta egyik fontos eleme a spontaneitás volt, a könnyed játékoság, a résztvevőkre való odafigyelés, és az állandó készenléti állapot. Annak ellenére, hogy egy szín-

¹ Aarhus melletti farm – szerk. megj.

² „play for presence” (Seel 2005:135, ford. K. M.)

³ “[...]a situation that does not point beyond itself, but nonetheless generates unforeseen conditions[...] in the possibilities of an extraordinary presence” (i. m., ford. K. M.)

padi művészeti közösség volt a projekt házigazdája, az *Érzékképeket* nem színpadi produkcióként határoztam meg, hanem főleg esztétikai gyakorlatként és tapasztalatként, Seel meghatározásával párhuzamba állítva. Szerinte a művészetten túli jelenségek önmaguk céljai. Szerepemet és pozíciómat természetesen meghatározta és fejlesztette a munkám alatt megszerzett tudásom. Szabadúszó történetmesélőként is dolgoztam, és öt évig az egyetem mellett résztvevői, illetve 2–6 éveseknek szervezett improvizációs színház facilitátora voltam.

Az *Érzékképeket* átvette a Secret Hotelnek az *Érzékképek Dialógusa*⁴ című hosszabb távú projektje. Az ötlet, miszerint a tájak képesek „beszélni” több formában megjelenik különböző kultúrákban és mozgalmakban. A Secret Hotelben az *Érzékképek Dialógusa* egy bizonyos irányelvet fogalmaz meg. Összehangolni igyekszik az alábbi területeket, amelyek listája a weboldalukon is megtalálható: résztvevői előadói művészetek, fenntarthatóság, animizmus, sámánizmus, spiritualitás, biológia, antropológia, humán földrajz, bennszülöttek tudása stb.⁵ Saját kísérletem főleg az elsőhöz kapcsolódik. Karl Benediktsson és Katrina Anna Lund megjegyzéseit a tájképek dialógusával kapcsolatban metaforákként követtem. A természeti tájat az esztétikai jelenséggel való találkozás és fenomenológiai kapcsolatok felől közelítettem meg, és nem mint az animizmus, sámánizmus vagy spiritualizmus természeti elemekkel való párbeszéd egy résztvevőjét. Céлом volt, hogy aktívan kapcsolatot teremtsék a környezettel az érzékelésen és a megtestesítésen keresztül, és tudatosítsam a test és a környezet

⁴ Az *Érzékképek Dialógusa* egy „interdiszciplináris projekt meghívott előadókkal, szakmai csereprogramokkal, laboratóriumokkal és vitákkal”. A „cél az, hogy felfedezzük, hogyan használhatjuk és provokálhatjuk az előadói művészetet egy olyan megközelítésben, amelynek kulcselemei az etika, a reflexió, a fenntarthatóság és a fizikai környezetünk.” (ford. K. M.) (<http://www.secrethotel.dk/landscapedialogues/?lang=en>)

⁵ (Lásd: <http://www.secrethotel.dk/landscape-dialogues/?lang=en>). Az *Érzékképek Dialógusának* másik kulcsfogalma az ökológiai-filozófiai gondolkodás, mely a norvég filozófus, Arne Naess-től, az ő *Deep Ecology* (Mély Ökológia, ford. megj.) c. könyvéből származik. Ő a bioszférikus egalitarizmus képviselője, amelyet úgy határoz meg, mint „az ember a környezetben kép elvetése a terület egészének meglátása érdekében” (Naess 1995:3, ford. K. M.). Minden élőlény osztozik a „virágzó élet egyenlőségében” (i. m.: 4, ford. K. M.)

Sensescapes Mols Bjergében. Fotó: Søren Gammelmark



már fennálló kapcsolatát. A séták során a kezünk, a lábunk, a fülünk és az orrunk *metaforikusan* párbeszédbe elegyedtek a kövekkel, a talajjal, a falakkal vagy egy autóval. De a szó szerinti test-világ kapcsolatának fenomenológiai szempontjából a résztvevők és a vezető befogadó teste már a séták előtt érintkezett a kövekkel, a talajjal, a falakkal, az autóval. Ebből fakad az *Érzékképek* alcíme is: *A tájak szenzoriális kapcsolatai*. Ez kiemeli a relációs tájak elvét a megtestesült létezésen, élőhelyen, cselekvésen, alkotáson, tapasztalaton, befogadáson és együttélésen keresztül.

A *cognito confusa*⁶ esztétikai tudásával együtt a folyamat továbbra is egy nyitott kísérletnek számít, állandó változásokon megy keresztül, lehetőséget teremt további kérdések és kutatások számára. Szándékom nem az volt, hogy egy kitűzött cél felé haladjunk, hanem a folyamatban lévő munka fenntartása, és hogy a kutatást összefoglaló kérdésre keressem a választ: hogyan lehet esztétikailag viszonyulni egy tájhoz? Szokáshoz híven a kísérlet „eredményei” hivatottak arra, hogy a kérdést megválaszolják, ezeket viszont nem lehet objektív adatokként kezelni, inkább úgy tekinthetünk rájuk, mint inspirációk, megfigyelések, impressziók, reflexiók és lehetőségek. Továbbá, mivel a munka eredménye élő események sorozata, és nem anyagi produktum, a végkifejletet nem lehet befejezettek vagy lezártak tekinteni. A testek és az ezeket ábrázoló tájak viszonyulásairól szóló írásos munkám is egy folyamatos interakcióban lévő tájkép vagy „test”, egy „írás-cselekvés, amely felfedezésekhez és elemzésekhez vezet”.⁷

⁶ Baumgartent és Seelt idézi több helyen a szerző; a kifejezés a nem előre meghatározott, nem irányított megismerést, tudást jelenti. – szerk. megj.

⁷ „act of writing that leads into discovery and analysis” (Edmunds Bunkse 1997:220, ford. K. M.)

Sensescapes Mols Bjergében. Fotó: Søren Gammelmark



Az útvonalak

Annak érdekében, hogy fenomenológiai leírásokat készíthessek, dokumentáltam mindegyik sétát a farmon, illetve Aarhus városi parkjában.

Az *Érzékképek* valójában bármilyen környezetbe ültethetőek, hiszen nem kötődnek festői tájakhoz, inkább egy több érzékelési síkon való létezés. A séták helyszíneinek kiválasztásakor figyelembe vettem a saját történelmi, testi és érzelmi viszonyomat a helyhez, illetve a lehetőségeket és a kihívásokat, a szabad mozgást, a felületek változatosságát, a terek különböző atmoszféráit és a jelen lévő életformákat illetően. Mivel a résztvevők lehetnek helybéliek vagy idegenek a helyszín függvényében, nekem mint vezetőnek fontos, hogy befogadhassam és átadhassam a helyről való ismereteimet és az ehhez fűződő örömet és élvezetet. Az *Érzékképek* gyakorlata a belső és külső tájak harmonizálására való lehetőség (Bunke 1997:221), ezért elsősorban magammal kellett kezdenem a munkát (i. m.: 219). Két, általam ismert és kedvelt helyszínt választottam: a Mols Bjerger-i farmot, ahol már előzőleg véghezvittem néhány rövid szenzoriális sétát, illetve Aarhus botanikus kertjét, mely közel van a lakásomhoz, és ahol sokszor sétálgattam egyedül.

Mielőtt a séták elkezdődtek volna, megvizsgáltam a helyszíneket, eldöntöttem az elindulási pontot, illetve néhány lehetséges útvonalat és megállót. Annak érdekében, hogy a kísérlet nyitott és spontán maradjon, ennek véglegességéről nem csupán én döntöttem. Első alkalommal egy ismerősömmel sétáltam, akinek bekötöttem a szemét. Az út a közös érzékelésünk és felfedezéseink nyomán alakul ki, lépésről lépésre. A többi alkalommal többé-kevésbé ugyanazokat az útvonalakat használtam, alkalmazkodva persze a változó körülményekhez.

Az első résztvevővel Mols Bjergén az esőre kellett reagálnunk. Diaconu Madalina írja, „az eső szétzilálja a mindennapok rendjét, rárója saját maga szabta törvényeit és viselkedését. Egy hirtelen zápor ideiglenesen felfüggeszti a hatékonyság szükségességét. Útvonalat kell változtatni és fedezékbe kell vonulni, amíg eláll. Másképpen: az eső egyszerre anarchista és költő”.⁸ Az első sétakalauzolásum során az eső nem csupán a hang, a hőmérséklet, a felület és az atmoszféra érzékelését befolyásolta, hanem a saját improvizációm is kizökölt egyenletes ritmusából; ki- és besétáltunk épületekbe, terekbe, hogy menedéket keressünk. Az eső egy prototípus-útvonalat készített, rengeteg variációval és átléphető küszöbvel.

Az első improvizált séta után az útvonal, a megállók, a tevékenységek többé-kevésbé állandósultak. Erre azért volt szükség, hogy összehasonlíthassam a résztvevők tapasztalatait, illetve hogy magam is fejlődhessek, érzékenyebbé és járatosabbá váljak az úton felbukkanó tényezőkkel szemben. Észrevettem, hogy minden egyes séta alkalmával a szerepem fejlődött. A leglátványosabban Mols Bjergén, ahol vendégből kutatóvá váltam, majd oda is költöztem. Utoljára Christine Fentz, a farm tulajdonosa és a kísérlet házigazdája vezette a sétámat a szokásos útvonalon. Be volt kötve a szemem, de annyira magabiztosan mozogtam, hogy ösztönzést éreztem: egyedül is megtehetném ezt az utat, ugyanígy, bekötött szemmel. Természetesen a változások, amelyek az időjárás, az évszak, a napszak, a hőmérséklet, a ritmus, az impulzus és a résztvevők állapotának és érzékelői magatartásának következtében történnek, mind kiemelik: a táj „egy élő terület, egy nyitott és dinamikus tér, szubjektuma saját kedvének és átalakulásainak”.⁹ Minden tapasztalat tehát különbözik az előzőtől, amely megóvjá a kísérletet attól, hogy unalmassá vagy elcséplté váljon.

Elhatároztam, hogy tesztelem az *Érzékképeket* városi és vidéki környezetben egyaránt. A koncepció nem változtattam, az új útvonalak során az előző gyakorlatokat, mozdulatokat és érzékelési tapasztalatokat használtam, mégis az a tény, hogy egy magánfarmról közparkba és közlekedési

⁸ “[r]ain has a disturbing effect on everyday order and imposes its own rules of behavior: an unexpected torrential shower temporarily suspends the imperative of efficacy, makes us change routes and prefer to wait under a shelter until it stops. To put it another way: rain is anarchic and poetic” (Diaconu 2011b:28, ford. K. M.)

⁹ „a living field, an open and dynamic landscape subject to its own mood and metamorphoses” (David Abram 1996:32, ford. K. M.)

területre ültettem át a gyakorlatot, jelentősen befolyásolta a tapasztalatot. A botanikus kert egy relatív biztonságos és nyugodt környezet, „a város tüdeje”¹⁰, mindazonáltal a városhoz tartozik. Diaconu a következőt állítja a városi terekről: „egy tartály, mely sem neutrális, sem üres. Dinamikus környezetként fejlődik lakóinak testi részvétele során, akiknek az érzékelési tapasztalatai kinyitják és megalkotják a teret mint atmoszférát. Az emberek nem csupán sebezhető alanyai a multiszenzoriális ingereknek, hanem maguk is jelentéssel ruházzák fel a folyamatot (...)”.¹¹ Míg a farmon egyedül sétálgathattam, addig a kertben folyton mozgó testekkel találkoztam, akik megfigyeltek, jelentést tulajdonítottak cselekvéseinknek, olykor reagáltak, hozzászóltak vagy közbeléptek. Mols Bjergén nyugodtan térhettünk be épületekbe, fedett terekbe, Aarhusban viszont zsúfolt és nyomasztó volt az út. A puha fűről a rohanó körgyűrűhöz mentünk, majd vissza a kertbe, az üvegházba, ahol a trópusi növények között is olykor sok volt a látogató, a zaj, hiszen ezt a részt néhány nappal a sétasorozatok előtt nyitották meg.

Az a tény, hogy Aarhusban élek és házigazdája lehetek a saját gyakorlatomnak abban a világban, ahol élek, azt hiszem, közelebb vitt szerepemhez. A városi környezetben továbbá alkalmam volt megvizsgálni egy egyszerű, a kísérlet számára viszont elengedhetetlen kérdést: „Hogyan érzékelünk létezési formákat és változó szenzoriális tényezőket olyan tájakon, amelyek közelebb vannak a civilizációhoz?”¹² A helyszíntől függetlenül a gyakorlat célja ugyanaz maradt. Szándékom az esztétikai találkozás közvetítése volt mindazzal, ami érzékelhetőnek és elérhetőnek tűnt – legyen az fű, szél, domb, autó, ajtó vagy kövezett út – a kiindulópont a kíváncsiság volt. Mindezek alapján kijelenthetjük: az *Érzékképek* egy olyan koncepció és gyakorlat, amely átlép a történelmi szakadáson természet és kultúra között, feloldja a kettéválasztást; táj és városkép érzékképben egyesül.

Fordította: Kiss Melinda

(Jelen fordítás a következő szöveg alapján készült: Lotus Lykke Skov: *Sensescapes. The phenomenology of sensorial landscape connections*, Mesteri dolgozat, Aarhusi Egyetem, 2014)

¹⁰ „the lungs of the city” (Diaconu 2011b:28, ford. K. M.)

¹¹ [...] „represents neither a neutral, nor an empty container, but evolves as a dynamic environment through its dwellers’ bodily engagement, whos every sensory experience ,opens’ and constitutes the space as atmosphere. Moreover, the humans are not only exposed as vulnerable, contingent beings to multisensory stimuli, but they also invest these actively with meaning [...]” (Diaconu 2011:7, ford. K. M.)

¹² „How do we sense beings and varied sensory aspects in landscapes closer to civilization?” (Bunkse 1997:225, ford. K. M.)

Pál Emőke

TESTEMLÉKEZET ÉS DIKTATÚRA

A testemlékezet felidezésének módszerei – a *Body Memory* c. projekt munkafolyamatának tükrében

Írásomban a *Body Memory* elnevezésű interkulturális projekt munkafolyamatára, ezen belül is a *testemlékezet* fogalmára szeretnék reflektálni. A projekt a madridi Residui Teatro főszervezésében, a milánói Regula contra Regulam és a kolozsvári Shoshin Színházi Egyesület partnerségében az Erasmus+ program támogatásával jött létre.

A munkafolyamat két szakaszra osztható:

Az első szakaszában mindhárom – a spanyol, az olasz és a romániai – csapat egy közös tematikára félórás színpadi anyagot készített elő saját kulturális, történelmi traumáiból építkezve. Azt a kérdést boncolgattuk, milyen implicit emléktartalmak épülhettek be viselkedésünkbe, hétköznapjainkba, azaz hogyan visszhangzik tovább a test emlékezetében egy adott történelmi korszak, esemény, trauma.

A második szakaszban, március 28. és április 8. között Madridban, a csapatok által előkészített anyagokat egyetlen közös előadássá alakítottuk, majd bemutattuk.

A romániai csapat által választott és tanulmányozott közelmúltbeli periódus az államszocializmus korszaka volt, ezen belül is főként a titkosszolgálat (Securitate) működési mechanizmusaira, az ügynökhálózatok szerkezetére, illetve az ügynökök tevékenységeire fókuszáltunk. A spanyol csapat a Francisco Franco spanyol diktátor által kormányzott periódust választotta kiindulópontjának, így a francóista rezsim (1939–1975) örökségével foglalkozott. Az olaszországi csapat pedig azt tanulmányozta, miként vállal szerepet ma – vagy vállalt szerepet a közelmúltban – Olaszország a világ különböző háborúiban.

A héttagú romániai színészcsapat tagjaiként (Ambrus Laura, Buchmann Wilhelm, Deák Zoltán, Csepei Zsolt, Pál Attila, Pál Emőke, Zongor Réka), illetve a rendező, Köllő Csongor mind közvetlenül 1989 előtt vagy után születtünk, így egyáltalán nem, vagy csak gyerekként éltük meg a diktatúrát. Annak felfedésére tehát, hogy milyen nyomokat hagyhatott generációnkban a diktatúra öröksége, első lépésként néhány konkrét esetet, eseményt, élettörténetet elemeztünk, amelyek inspirálónak hatottak a rögtönzésekre, színpadi munkára. Például Cs. Gyimesi Éva, Szilágyi Domokos ellentmondásos és tragikus végkimenetelű életútja, Elena és Nicolae Ceaușescu kivégzése volt a kiindulópontunk. Beszélgetéseket szerveztünk olyan szakemberekkel, akiknek a kutatási területe közvetlenül kapcsolódik a témához, a tanulmányozott kérdésekhez kötődő filmeket, dokumentumfilmeket néztünk, esettanulmányokat olvastunk.

Generációnknak nincs közvetlen tapasztalata mindazokról a nehézségekről, korlátozásokról, amikkel a diktatúra idején szembesültek a romániai társadalom tagjai. Nem tudjuk, mit jelenthetett órákat sorban állni, nélkülözni, a cenzúra függvényében alkotni. Nem tudjuk, mit jelenthetett attól rettegni, hogy a titkosszolgálat emberei megkínóznak, megszarolnak, beszerveznek vagy követnek, lehallgatnak, megfigyelnek. Azt a vallást gyakoroljuk, azt a szakmát választjuk, azt a könyvet olvaszuk, azt gondolunk, írunk, amit akarunk, azzal barátkozunk, akivel akarunk, oda utazunk, ahová csak akarunk, és folytathatnám.

Ceaușescu a középiskolás történelemfüzetem utolsó leckéje volt, 1989 pedig az utolsó megtanulandó dátum. A kivégzéséről készült amatőr felvételekkel a Youtube-on találok néhány évtől ezelőtt. Mindaz, ami szüleim generációjának a hétköznapjait jelentette, számomra – látszólag – történelem. Számomra elbeszélésekből, olvasmányélményekből, filmekből áll össze egy olyan társadalom képe, amelyben a személyközi viszonyokat a bizalmatlanság járja át, amely az egyének elszigetelődéséhez vezetett, amelyben a hatalom az egyén szabadságának, kiteljesedésének korlátozója. Megelevenednek képzeletben a hatalmas szürke tömbházak, a szürke kosztümkabátok, a gyárba siető tömegek és egyéb klisék. Az emlékképek nem a sajátjaim, így lényegében a környezetem (szüleim, nagyszüleim, tanárain és generációjuk), tehát másodkézből kapott emlékfoszlányok képei élnek bennem. Ennek tükrében joggal tevődik fel a kérdés, hogy mégis hogyan kapcsolódhatok a tárgyalt korszakhoz?

A rendszerváltás nem egyik napról a másikra történt meg – vagy történik még mindig. Mint az állóvízbe dobott kő után fodrozódó víz, úgy hullámszik tovább térben és időben mindaz, aminek a rendszerváltással elvileg le kellett volna zárulnia. A nagyszüleim számára a „változás” fogalma egyfajta időszámításként funkcionál: a történetek vagy úgy kezdődnek, hogy „a változás előtt...”, vagy úgy, hogy a „változás után...”. De rejlik ebben némi ellentmondás is, hiszen a „változás” fogalma – a „rendszerváltás”-sal ellentétben – folyamatszerűsége utal, mely folyamatnak az én generációm is tanúja. A kommunista/szocialista rendszer (vagy inkább a politikai elméletek félreértelmezéséből származó diktatúra) által meghatározott korlátok, akadályok vélhetően nem tűntek el nyomtalanul, csupán megfoghatatlanná, megfogalmazhatatlanná váltak, vagy adott esetben a szubjektumba beépülve belső korlátokká alakulhattak.

Egy beszélgetés folyamán fölkelte figyelmemet egy üzletember vallomása, mely szerint „negyven évig csalunk, loptunk és hazudtunk, gyerekeinket akaratlanul is ugyanerre neveltük”. Kijelentésénél valamivel összetettebbnek látom a problémát, mégsem szabad figyelmen kívül hagynunk azt a jelenséget, hogy generációnk felnevelői (szülők, nagyszülők, tanítók, tanárok) a diktatúrában éltek le életük nagy hányadát, és ez minden bizonnyal formálta személyiségüket, mentalitásukat, világról alkotott elképzeléseiket, amelyek egy részét akaratlanul is továbbadták nekünk.

A továbbiakban arra a kérdésre keresem a választ, mik lehetnek a diktatúrának azon örökségei, amelyek beépültek a mi generációnk mindennapjaiba, illetve milyen emlékezeti tartományokban vannak azok kódolva, elraktározódva.

Röviden összefoglalom, mit értek a *testemlékezet* fogalma alatt.

Thomas Fuchs elmélete szerint¹ a kognitív emlékezet explicit: tudatos természetű, konkrét eseményeket, tényeket képes felidézni a múltból, míg a testemlékezet implicit: a nem tudatos folyamatokat, az automatikus, gondolkodást nem igénylő, spontán cselekvéseket foglalja magába. Ide tartoznak az olyan szokások, motorikus cselekvések, mint például a járás, a beszéd, az írás, a tánc, az úszás, a biciklizés.² A test emlékezete lényegében a test tudása, a jelen pillanatig felgyülemlett tapasztalata. Ezeket a tartalmakat nehéz verbalizálni, nehéz elmagyarázni valakinek, hogyan kell szambázní. Jan Kott szerint „létezik külső és belső tapasztalat, olyan tapasztalat, amely átadható a

¹ Thomas Fuchs: *The Memory of the Body*; <http://www.klinikum.uni-heidelberg.de/fileadmin/zpm/psychatrie/ppp2004/manuskript/fuchs.pdf>

² Idézi: Mónica E. Alarcón Dávila, *Body Memory and Dance*, in: *Body Memory, Metaphor and Movement*, Sabine C. Koch, Thomas Fuchs, Michela Summa, Kornelia Müller, John Benjamins B. V., 2012. 107. (saját fordítás)

nyelv közvetítésével, s olyan, amely kisiklik a beszéd elől. Vagy – másképp fogalmazva – létezik olyan tapasztalat, amely átadható, s létezik egy másféle, amely a test tudása vagy emlékezete.”³

Thomas Fuchs a témával foglalkozó tanulmányában⁴ öt típusát különbözteti meg a testemlékezetnek:

*Procedurális emlékezet*hez (procedural memory) tartoznak azok a képességek, melyek állandó ismétlés útján sajátíthatóak el. A bizonyos elemek állandó ismétlése révén a figyelem egy idő után a részletekről az egészre irányul. Az apró elemek beépülnek a testbe és „elfelejtődnek”. Így képes például a zongorista a leütött hangok sorrendje helyett a zenére magára összpontosítani, vagy így vagyunk képesek egy szó elolvasásakor betűk helyett a szó értelmét olvasni stb. Tehát „mindaz, mit elfeledtünk, azzá vált, amik vagyunk”.⁵

A *situatív emlékezet*hez (situative memory) tartozik a térrel és a helyzetekkel kapcsolatos tudásunk. A térbeli tapasztalatok segítik elő például a tájékozódást, a sötétben való eligazodást. A különböző szituációkhoz kötődő tapasztalataink az intuitív helyzet-felismerési képességeinket határozzák meg.

Interkorporális emlékezet (intercorporeal memory) révén vagyunk képesek a környezetünk testbeszédét, viselkedését, metakommunikációs jelzéseit, nonverbális gesztusait értelmezni. Még akkor

³ Jan Kott: *A lehetetlen színház vége*. Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Budapest, 1997. 498.

⁴ Thomas Fuchs, i. m., saját fordítás.

⁵ <http://www.klinikum.uni-heidelberg.de/fileadmin/zpm/psychatrie/ppp2004/manuskript/fuchs.pdf>

*Body Memory projekt a Residui Teatro (Madrid) főszervezésében.
Partnerek: a milánói Regula contra Regulam és a kolozsvári Shoshin Színházi Egyesület*



is megérezzük a valós szándékot, ha a kapott jelek nem fogalmazódnak meg bennünk, nem tudatosulnak.

Inkorporatív emlékezethez (incorporative memory) tartoznak azok a felvett viselkedésminták, attitűdök, szerepek, amiket születésünk óta „eltanultunk”, lemásoltunk környezetünkől.

Traumatikus emlékezethez (traumatic memory) köthetők a súlyos balesetek, az erőszak, az erős fájdalom, a testi sértés, a kínzás, a halálos fenyegetettség stb. Egy traumatikus élmény után a testben állandóan jelen van az újbóli megtörténés lehetősége, amely komoly pszichotikus betegségeket eredményezhet. Így az említett eseteken a terápiás kezelés segíthet, javíthat. Bár banális példának tűnhet, de ha valaki leesik a lováról, és nem szenved komoly sérüléseket, rögtön vissza kell ülnie rá, különben megtörténhet, hogy évekig, vagy esetleg örökre tartózkodni fog a lovaglástól.

Visszatérve a fő kérdésfelvetéshez – miszerint milyen nyomokat hagyhatott a mi generációnkban a diktatúra –, megfigyelhető, hogy a korrupció, a szabályok megkerülése, be nem tartása, a kiskapuk keresése, a megvesztegetés még mindig gyakori jelenségek a hétköznapijainkban.

A szituatív emléktartalmak körébe tartozhatnak tehát mindazok a helyzetek, amikor tanúja voltam különféle mismásolásoknak (értsd: ravaszkodás, mellébeszélés), gyanús intézkedéseknek, szabálytalan eljárásoknak. Gyerekkoromban gyakran megfigyeltem, hogy bizonyos szabálysértések, például gyorsajtás pénzbírságát ki lehetett váltani egy szimbolikus összeggel, így, amikor fiatal felnőttként hasonló helyzetbe kerültem, első, zsigeri reakción szintén a megvesztegetés volt. Még az az igen tipikus szófordulat is kiszaladt a számon, hogy „nem tudnánk ezt valahogy megbeszélni, másként megoldani... stb.” Vagy: pár évvel ezelőtt még bevett gyakorlat volt diákok körében az úgynevezett blattolás (a kalauz lefizetése) a vonatokon, sőt a vonatjeggyel való utazást „természetellenesnek”

Body Memory projekt a Residui Teatro (Madrid) főszervezésében.

Partnerek: a milánói Regula contra Regulam és a kolozsvári Shoshin Színházi Egyesület



tartottuk. Megint csak meghatározó emlék, hogy kiskorúként, szülői felügyelet nélkül, nem megfelelő papírokkal, addig könyörgtünk a határőröknek, hogy kenőpénz fejében átengedtek a határon. A fojtott hangú diskurzusok, győzködések, az orvosnak előkészített borítékok, sumákolások és egyéb ügyeskedések mindannyiunk számára ismerős helyzetek. Mindezek akaratumk ellenére – még ha nem is alkalmazzuk őket – ott vannak mint lehetőségek az eszköztárunkban. Továbbá kiemelném még a tekintélyelvű nevelést, a rugalmatlan és hierarchikus oktatási rendszert, melynek hozadéka lehet a megfelelési kényszer, önállótlanág, a felelősség nem vállalása.

A korrupció vagy a tekintélyelvűség természetesen nem csupán a diktatúra sajátjai, azért helyeztem rájuk nagyobb hangsúlyt, mert a tárgyalt témánk vizsgálatakor a leggyakrabban visszatérő motívumok voltak.

A fentiekben főként a munkafolyamat elméleti kutatásaira fókuszáltam, amely a színpadi munka inspirációs forrása, kiindulópontja volt. Így felhasználtunk ezekből bizonyos képeket, helyzeteket, hangulatokat, ugyanakkor dolgoztunk saját – legkorábbi – emlékeinkkel is.

A próbafolyamat kezdeti szakaszában több egyéni feladatot kaptunk, például, építsünk/szerkesszünk mozgássorozatot bizonyos kulcsszavakra/mondatokra, vagy válasszunk egy gyerekkori élményt, idézzük fel annak körülményeit, érzet- és érzésvilágát, majd fogalmazzuk meg azt a test nyelvéen stb. A páros, illetve egyéni gyakorlatok révén megtalált mozgásminőségeket, dinamikákat, formákat, folyamatokat, viszonyokat az esetek többségében transzformáltuk, új helyzetekbe ültettük. A színészeknek végig nagy szabadságuk, kreatív terük volt saját „anyagaik” felett.

A montázstechnika eszközeire épülő előadás a romániai államszocialista korszak, ezen belül is főként a titkosszolgálat ügködéseinek néhány sajátos helyzetét foglalta magába. Ilyen atmoszférák, képek például a megfélemlítés, zsarolás, testi kínzás, külső nyomás, elnyomás, félelem, bizalmatlanság, paranoia, halálba menekülés, a sörösüvegekkel sakkozó Szilágyi Domokos, a körmöket letépdéső tartótiszt, a „boldogan” éneklő pionírok, kórusban elhangzó *Internacionalé*⁶, fojtott hangon, titokban énekelt *Laudemus virginem...*⁷, a diktátor és feleségének kivégzése, Szilágyi Domokos-versrészletek: „százötven fogoly féreg, akit egy csizma eltapos”⁸ stb. Ez volt tehát a romániai csapat kiindulópontja a testemlékezet felkutatásához.

Végül a színpadi anyag a madridi munkafolyamat alatt kiegészült, bővült a spanyol, illetve az olasz csapatok által előkészített – saját történelmi traumáikat feldolgozó – jeleneteikkel. Ahhoz, hogy érthető legyen, hogyan is történt a három színpadi anyag egygyé olvasztása, kiragadok a végső előadásból egy rövid részletet és megpróbálom azt az akciók szintjén leírni. Lévéen, hogy a 24 színész szinte állandóan jelen volt a térben, gyakori volt a kórus használata. A tér egyik felében tehát, két sorba rendeződve áll a kórus, a frontember kezében kifeszített spanyol zászló van. A tér ellenkező felében két színész: az egyik harmonikán játszik, a másik pedig spanyolul énekel Szilágyi Domokos *Halál árnyéka* c. verséből egy részletet. A hangsúly a tér közepén van: a katona elfogja és elhurcolja Ceausescut és nejét. Azok ellenkeznek. Én Cs. Gyimesi Évaként (vagy a halálba menekvők megtestesítőjeként) készülök a halálomra: a térben szétszórt köveket gyűjtöm össze és teszem a zsebembe, mindeközben egy másik színésznő homokot szór a tér közepén levő tál vizébe.

Ahogy a fentebbi kis mozzanat összetettségéből is nyilvánvaló, művészi és társadalmi szempontból is lényegbevágó kutatási terület a tárgyalt téma. Bár maradtak még olyan összetevők, melyek számomra megfoghatatlan, így megfogalmazhatatlan regiszterekben mozognak, valahol az implicit emléktartalmak mezsgyéjén, úgy gondolom, a diktatúra örökségeinek tudatosítása, megismerése, feldolgozása és felszámolása az én generációm ügye és feladata is.

⁶ A madridi előadásban egy időben hangzott el olaszul, spanyolul, románul, franciául.

⁷ *Laudemus virginem* egyházi ének, jelentése: Dicsérjük a Szűzanyát.

⁸ Az előadásban elhangzó versrészlet, Szilágyi Domokos a *Halál árnyéka* c. verséből.

Sebestyén Rita

TESTCSATORNA

Interjú Bataritával, Koreából, butohról – és még több helyről, még több mozdulatról

*R*ád gondoltam elsőként, amikor eldöntöttük, hogy ez a lapszám a testet helyezi fókuszba. Mégpedig azért, mert a butotáncos Carlotta Ikeda egy helyütt azt mondta: „töröld el a tested”, és ezt nagyon furcsa kijelentésnek tartottam a butohval kapcsolatban, ami kifejezetten fizikális műfajnak tűnik.

Szerintem arra gondolt, hogy a saját testedet kell elengedni, a testnek át kell alakulnia egy csatornává, és meg kell szűnnie individuumnak lenni. Mert ha a test átalakul egy csatornává, mindenféle testté, bármivé képes átalakulni – és igazából ez a transzformáció a lényege ennek az egésznek. De ez nem csak a butohra igaz. Akár egy balettelőadásra is igaz lehet ez az elgondolás, filozófia.

Azért jutott mindez eszembe, mert a te előadásaid kapcsán nem tudnám azt mondani, hogy így vagy úgy mozdul a kezed vagy a lábad, mert nézőként is észlelem ezt az átváltozást, és nem Bataritát látom elsősorban. Az átváltozást fejben is megéled, amikor táncolsz?

Úgy élem meg, hogy létezik egy tudat, ami kívül van, és ez a tudat figyeli a testet, hogy az úgy működik-e, ahogyan meg volt tervezve. Szándékosan használom ezt a magyartalan kifejezést, mert a műveltetés illik ide a legjobban. Tehát amikor előadást csinálok, még amikor úgy is tünne, hogy improvizáció, akkor is olyan tudatosság van a kislábujjamban is, hogy pontosan tudja, mit tegyen. De mindemellett nem arról van szó, hogy a kislábujjamba figyelek, hanem arra, hogy az a testcsatorna úgy működik-e, ahogy én azt elterveztem, hogy működjön. Mindenképpen tudatosan követem azt, ami történik, de mint mondtam, ez kint van, a testcsatornán kívül. Ez egy érdekes állapot, nehéz szavakban megragadni. Nemrég folytattam egy vitát egy művésszel, aki abban hisz, hogy transzba kell kerülnie ahhoz, hogy átalakuljon, hogy létrehozzon valamit.

Transzállapot alatt azt értjük, amikor valaki a racionális gondolkodását egy időre felfüggeszti?

Igen, és transzállapotba, mint tudjuk, sokféleképpen hergelik magukat az előadók. Én abban hiszek, hogy a csatornává alakuláshoz, a mindenné átváltoztatható állapotba el lehet kerülni tudatvesztés, transz nélkül is, úgy, hogy folyamatosan megfigyelő, tehát folyamatosan tudatos maradok.

Az a kérdés, hogy a gondolat megelőzi-e ezt a mozdulatot, vagy pedig engeded a mozdulatnak, hogy menjen, és figyeled?

Amikor alkotok, mielőtt bemegyek a próbaterembe, tudom, hogy mit szeretnék csinálni, és hagyom a testemet, hogy dolgozzon. De közben kívülről figyelem, és tudatosan megjegyzem, hogy mit csinált a testem – bár előzőleg nem gondoltam azon, hogy mit csináljon, hogy mozduljon. De amikor előadást csinállok, akkor készen van egy koreográfia, és már nincs gondolat, hanem a testnek testemlékezete van, és az vezet, lépésről lépésre.

Az agyi emlékezet az embert néha cserbenhagyja. Előfordul ilyen a testemlékezettel is?

Szerintem a test sokkal jobban emlékszik, mint az agy. De ugyanolyan tréning kell hozzá. Ez ugyanolyan, mint amikor valaki jó verstanulásban, vagy bármilyen agyi memóriajátékban – van, akinek a teste emlékezik jobban. A sok gyakorlás pedig folyamatosan fejleszti a testemlékezetet. De természetesen előfordul, hogy kihagy, és az előadásban valami más történik, mint aminek kellene. Kívülről figyelem ezt, és utólag észreveszem, ha valami elcsúszás történt, de az már késő, mert megtörtént, a test valami mást csinált. Előfordul ez, persze, de nem olyan sokszor.

Amikor a pontosságot elvárod egy előadásban, akkor a testedtől várod el a pontosságot, vagy a tudattól? Lehet, hogy szerdán ugyanaz a gondolat más testmozgást idéz elő, mint csütörtökön?

Ez attól függ, hogy milyen előadást csinállok. Ha teljesen kötött a koreográfia, akkor nincs szerda és csütörtök, mert akkor a test ugyanazt csinálja. Mert az, hogy mit gondol Batarita szerdán és csütörtökön, az nincs jelen, én már megszűntem akkor, csatornává válok. Amikor viszont olyan koreográfiát csinállok, ahol kötött pontok vannak, és hagyok magamnak szabad, improvizatív részeket, akkor megengedem, hogy a test úgy mozduljon, ahogy éppen az az állapot mozgatja – de akkor sincs jelen Batarita, inkább azt mondanám, hogy energiák veszik körbe ezt a testet. A nézők és a tér energiája is befolyásolja a test energiáját. Nagyon sokféle energia található ilyenkor, és én hagyom, hogy ezek befolyásolják a csatornává vált test mozgását. És van egy harmadik lehetőség, amikor konkrét a koreográfia, de időben hagyok játékot. Van, amikor a test három másodpercig szeretne valamit csinálni ahhoz, hogy megtörténjen az a valami, és van, amikor egy percig. Amikor olyan a darab, hogy ezt megengedem, akkor megjelenik ez a játék, de a mozgás vagy mozdulatsor ugyanaz.

Amikor ezeket a hiátusokat megengeded magadnak, akkor belső érzésed szerint töltöd ki ezt a saját időt, vagy a közönség reakciója szerint?

Ez a pillanattól függ. Nagyon érzékeny vagyok arra, hogy milyen energiák vannak a nézőtérben. A színpadi fénytől nem látok a közönség soraiba, de pontosan érzem, hogy melyik

Batarita. Fotó: Jörg Letz



irányból jön egy nyitott energia, hol ül egy olyan néző, aki teljesen zárt. Szeretem kinyitni ezeket a nézőket, és akkor arrafelé küldök energiát – ez azt jelenti, hogy abból, ami éppen történik, megengedem, hogy kicsivel több menjen át éppen abba az irányba. De hogyha azt tapasztalom, hogy be van zárva teljesen, akkor hagyom, mert lehet, hogy neki nem is kellene ott lennie. Van olyan is, amikor csupa nyitott ember ül a nézőtérén, és olyan koncentráció jön felőlük, ami megsokszorozza még azt az energiát is, amivel dolgozom.

Van olyan emléked egy közönségről vagy előadásról, amire azt tudod mondani, hogy igen, akkor megtörtént valami egészen különleges?

Nagyon sok ilyen előadás van.

Volt-e olyan, amikor olyan szinten zárt volt a közönség, hogy nem tudtál mibe kapaszkodni?

Ennyire soha nem befolyásol a közönség. Mint ahogy én nem vagyok jelen mint Batarita, így a közönségből a személyek sem befolyásolhatnak túl erősen. Az a legfontosabb, ami a darab célja.

Egy kicsit olyan ez, mint az isteneknek táncolni?

Ez túl erős. Én egy porszem vagyok, aki kapott valami ajándékot, ami miatt át tudok alakulni, és ezért nincs befolyásoló tényező abban a pillanatban, amikor táncolok. Azok a befolyásoló tényezők, amikről az imént beszéltem, nagyon kis arányban mozgatnak. Mindent alárendelek a darabnak, és az alkotótársaimtól is azt várom, hogy eszerint dolgozzanak. Ezért nincs köztünk alá-fölé rendelő viszony, mert csak az a gondolat van, amit a darab képvisel, aminek mindent alárendelünk.

Ha jól értem, úgy születik meg egy előadás, hogy van egy gondolat, amihez vonatkoztatva a test valamit csinál, és van egy tudat, ami figyel, hogy mindez jól alakul-e, esetleg alakítgatja a mozgást.

Ehhez hozzátenném, hogy a gondolat, amiből születik az előadás, az nem az én életemből való gondolat.

Ez lett volna a következő kérdés – hogy honnan jön a gondolat?

Olyan gondolatot próbálok találni, ami univerzális. Az, hogy járom a világot, és folyamatosan megfigyelhetek társadalmakat, embereket, természetet, bármit, azt jelenti, hogy van egy összehasonlítási alapom, és megtalálom azokat a pontokat, amik mindenütt jelen vannak. Például a *Hangok a széllel* című darabomnak a témája az elengedés volt. Az elengedés mindenhol nehéz folyamat, függetlenül attól, hogy Ázsiában, Európában vagy Amerikában járunk. Egy ilyen univerzális téma mindenki számára ismerős, mindenhol befogadható lesz. Tehát így jön a gondolat, és ekkor még nem megyek rögtön a próbaterembe. Elkezdek rajzolgatni, és versféleségeket írogatok.

Haikut?

A haiku egy zárt rendszer, nem mindig felel meg a haiku szabályainak, amit írok; előfordul azért, hogy haiku lesz belőle, de van, amikor egy szabad vers, van, amikor csak egy mondat. Látványt szoktam elképzelni, ahol majd elhelyezem a testet. És amikor mindez megvan, akkor megyek a próbaterembe, és hagyom a testet dolgozni mindezeknek megfelelően.

Ha nagyon sok kultúrában jársz, akkor valahol esszenciává válik minden, ahogy te is mondtad: közös pontokat keresel. Keresel valami partikulárist is, vagy csak az erős, közös arkhék vonzanak?

Ha végignézzük azokat a darableírásokat, amik a darabjaimról születnek, látható, hogy egyetlen mondatot szoktam írni, vagy valami nagyon rövidet, vagy igen, egy haikut. Pontosán azért, mert ez már egy esszencia – nincs szükségem arra, hogy fejtegessem a gondolatot, mert abban a pár szóban benne van az, aminek benne kell lenni. Az előadásaimról pedig nem gondolom azt, hogy meg kell értenie az embereknek, hanem metafizikai szinten, de a testüknek kell venni azt, ami történik a színpadon. És ha a nézők hagyják magukat kinyílni a metafizika felé, és nem azon töpregenek, hogy úristen, most mit akart ezzel, ez most mi volt, ez itt mit jelent, akkor biztos, hogy kapnak valamit. Ha viszont ezeken a kérdéseken feszengnek, akkor elmegy az előadás mellettük. Társadalmilag arra vagyunk hangolva, hogy értelmezzük a dolgokat köröttünk, ezért nagyon nehéz elengedni azt a fajta igényt, hogy megértésre törekedjünk. A tánc nonverbális kommunikáció, és ezért ebben meg kell engedni, hogy kinyíljon az a fajta érzékenység is, ami nem történet- és megértésalapú.

Nehéz szavakba foglalni azt, amit nem lehet narratívan, az értelem, a történet felől megközelíteni. Hogyan születik írás ezekről az előadásokról?

Szerintem nagyon fontos, hogy valamiképp ez írásba kerüljön, pontosan azért, mert a társadalmi beidegződés miatt nem tud mindenki feloldódni és kikerülni a megértés vágya alól. Jó lenne olvasni legalább róla, mert akkor a néző megérti, hogy ez egy normális folyamat, akkor talán túl tud rajta

Áramlás. Fotó: Pintér Gábor



lépni. Viszont ha nem olvas róla, zavart érez, és azt gondolja, valami nincs rendben vele. Amikor újjal találkozik az ember, nincs biztonságban, és ezt a bizonytalan, nem komfortos érzést kerülni akarja. Ezért is szoktam közönségtalálkozót tartani az előadásaim után, hogy ezt az érzést feloldjuk.

Tudsz beszélni előadás után?

Persze. Ha vége van az előadásnak, újra Batarita vagyok, tudok róla beszélni.

És a nézők?

Aki nem tud, az elmegy. Nem kötelező ott maradni.

Mondtak már olyat közönségtalálkozón, ami meglepett?

Olyat, ami meglepett volna, nem nagyon. Viszont olyat, ami meghatott, igen. A néző gyakran át-szíri az életén az előadást, és amikor megosztja a személyes élményét, az nagyon sokat jelent. Először is, ez nagyon bátor lépés, másfelől olyat mondanak el, ami másban is megtörténik, és ezzel felzabadják a többieket is – mindig nagyon meghatódom, és nagyon tisztelen az ilyen megszólalót.

Sokat jársz Keleten – jó lenne tudni, vajon ott másként fogadják be az előadásaidat?

Otthon érzem magam Ázsiában, mert ott sokkal több embernek van erős központja, mint Európában. Ezalatt azt az energiát értem, ami a köldök alatt található. Ázsiában azért fogadják be könnyebben az előadásaimat, mert az én központom nagyon erős, és ez az energiaközpont gondolkodás nélküli kommunikációra szolgáló adóvevőként működik, oda-vissza. Bár mostanában Ázsia is Amerika felé tart – éppen úgy, ahogyan mi képzeltük Amerikát olyan rózsaszínnek és minden lehetőség országának, most az ázsiai ember tekinti annak. Egyre kevesebb helyen tanulnak már tradicionális táncot például az iskolákban. Itt, Koreában mutattam be először az *Évszakok* című

Seasons. Fotó: Alfredo Pastor



darabomat, és amikor azt mondták erre, hogy én koreai vagyok, arra értették, hogy ugyanolyan energiával dolgozom, mint amivel Ázsiában dolgoznak. Most például egy tradicionális koreai tánc-csoportba hívtak meg tanítani, mert azt gondolják, hogy nekem megvan az az energiahasználatról való tudásom, amire nekik szükségük van.

Mikor jöttél rá arra, hogy testtudatban, és ebben a központi energiában inkább ázsiai vagy?

Legelőször, amikor Carlotta Ikeda 2002-ben azt mondta, „Te butohtáncos vagy”, és bár nem értettem akkor, hogy miért mondja ezt, elkezdtem butoht tanulni, és azt éreztem, hogy nem értem, honnan, de én ezeket már tudom. Aztán elkezdtem Ázsiába járni, és mindig maguk közül valónak ismertek fel: te japán vagy, te kínai vagy, te koreai vagy – ezt ismételtetik.

Addig is, amíg nem segítettek elhelyezni magad, nem érezted magad kívülállónak a tánc világában?

Mindig is kívülálló voltam. Itt az a furcsa, hogy fehér ember csinál olyasmit, mint az ázsiaiak.

Mi volt az eredeti képzettséged táncosként?

Berczik Sári néni mozdulatművész-képzője volt az első fontos lépcső. Sári néni esztétikus testképzést dolgozott ki, ami azért volt jelentős, mert abban az időben a kortárs tánc be volt tiltva Magyarországon, és csak a balett, a néptánc és a sport létezett. Sári néni a ritmikus sportgimnasztika mögé rejtette el azt a képzést, amit egy táncosnak meg kell kapnia, balett és néptánc nélkül. Ritmikus sportgimnasztikával kezdtem én is vidéki gyerekként, majd Budapesten az első tanárain, Sári néni, Dienes Gedeon bácsi, Szöllősi Ági néni és Sári néni mellett a legfontosabb mesterem, E. Kovács Éva néni, mind az expresszivitást erősítették. Ha arra gondolok, amit most csinálok, Ko Murobushi volt nagy hatással rám azzal, hogy felejtsem el magamat. Őt tartom a legfontosabb mesteremnek. Amíg a magyar mozdulatművészekkel dolgoztam, addig a saját érzéseim megjelenítésére, az önkifejezés eszközeként használtam a táncot és a testemet. 2004-től, miután Ko Murobushival kezdtem dolgozni, elkezdtem a testemet csatornaként használni.

Ha így kezdődött a karriered, miért nem lett belőled ritmikus sportgimnaszta?

Eltanácsoltak, mert egy fejjel nagyobb voltam, mint a korosztályom. Az apukám majdnem százkilencven centi magas, és mivel versenysportoltam, folyton mérték a csontjaimat, és azt állapították meg, hogy én is közel száznyolcvan centis leszek.

Magas is vagy, nem?

Százhatvanhat centis vagyok. De mindenki magasabbnak gondol. Szerintem ez is az energia miatt van. Valójában én kicsi vagyok. Szóval akkor elküldtek tornázni, hogy arra még jó leszek, de tovább nőttem, és ezért elküldtek a tornáról is. Hatévesen kezdtem a ritmikus sportgimnasztikát, és tizenhárom évesen már mindenhol el voltam tanácsolva. Akkor elmentem röplabdázni, és soha többet egy centit sem nőttem, úgyhogy én voltam a legkisebb a csapatban. Viszont Eger akkor NB1-ben játszott, úgyhogy profi sportoló lettem, és hobbiként jazzbalettre jártam a helyi művelődési házba. Utána testnevelési egyetemet végeztem, ahol tanári és sportrekreációs animátori diplomát szereztem. Ezután együtt végeztem el a mozdulatművész-képzőt, és az Iparművészetin a művészeti menedzser szakot. Legutoljára szereztem meg a koreográfusi diplomámat a Táncművészetin.

Nem voltál már túl kiforrott, túl erős ahhoz, hogy a koreográfiát elvégezd?

Érdekes, mert az egy válogatott osztály volt – kellett felvételiznünk, de meghívás alapján történt a felvétel. Tizenkilencen kezdtünk, és azt hiszem, hárman végeztük el. Aki azt gondolja, hogy túl kiforrott és érett, az szerintem szemellenzővel rendelkezik. Én most sem gondolom érett művészek magam. Volt olyan tanár, akihez én jártam be egyedül – privát óráim voltak –, mert biztos voltam benne, hogy tudok tőle tanulni, és tanultam is. Bozsik Yvette tanította az egyik fő tantárgyat, és olyan feladatokat adott, ami ellene ment a habitusunknak. Nekem például azt mondta: „csinálj valami humorosat, mert csak bőgni lehet azon, amit csinálsz, tiszta dráma az egész”. Olyan humoros kért tőlem, ami minden szinten érthető, neki köszönhetem azt, hogy egyáltalán elkezdtem ilyeneken gondolkodni. Vagy például inkább szeretem a testet térben szobortestként, képi módon mozgatni, Yvette pedig olyan térben mozgatott testet kért tőlem, ami dinamikus. Azt gondolom, ha olyat gyakorlunk, ami nekünk nehezebben megy, ami kibillent a komfortzónánkból, akkor az erősségeinkben még erősebbé válunk, amivel sokkal többet nyerünk.

A butohnak nincs egy kanonikus leírása vagy mesterkurzusa. Hogyan történik ez? Az ember egyszer csak belecsöppen, és elkezd ebben menni és működni?

Minden mesternek saját filozófiája van, és a tanítvány választja a mestert. Hogy te mire tudsz rácsatlakozni, azt csak te tudod. Yoshito Ohno egyszer azt mondta, nem az számít, hogy te japán vagy nem japán vagy, születni kell arra, hogy butohtáncos legyél, és ha van elég dolog a hátizsákodban, amit a kultúrádon, az érzékenységeden keresztül föl tudsz venni, akkor lehetsz butohtáncos. De én nem gondolom magamat butohtáncosnak. Még ha az is vagyok, akkor sem csak az vagyok. Inkább azt mondom, hogy csak egy csatorna vagyok, egy táncos, egy alkotó.

Mi a helyzet a jövőbeli terveiddel?

Egy duóra készülök éppen. Most találtam meg a partneremet, a neve PYO Sangman. Itt, Koreában a fesztiválon három koprodukcióban vettem részt – ez úgy nézett ki, hogy a fesztiváligazgató megmondta, ki kivel fog dolgozni. Az egyik ilyen koprodukcióban volt két koreai srác, egy mexikói lány és én. Az egyik koreai sráccal nagyon jól ment a munka, úgyhogy végre megvan ahhoz a duóhoz a partnerem, amit már másfél éve forgatok a fejemben. Kaptam otthon egy meghívást a Nemzeti Táncszínházba erre a darabra, és a tervek szerint november-decemberben elkészülünk. Ha ez a munka jól megy, akkor szeretnék filmet is csinálni az ötletből. Van még egy sokkal nehezebb terv is, egy szóló. Tavaly, Düsseldorfban a Tanzmessén volt a *Hair Off* darabom premiere, amelynek alapját a testtengelyen lévő energiapontokkal indított mozgással való kísérletezésem adta, amitől a mozdulataim egészen más minőségűvé váltak. Ha a kísérlettel és a gondolattal is jól haladok, meglesz jövő tavaszra.

Csuszner Ferencz

EGY ERŐ MEGKEZDI CSENDES MŰKÖDÉSÉT

A *Kortárs táncelméletek* című tanulmánykötetről¹

„A »táncra« gondolva még a posztmodern és a neoavantgárd korában is olyan képeket látunk magunk előtt, amelyeken jól képzett és edzett testek ritmikusan elrendezett, koreografált mozdulatokat hajtanak végre” – írja kötetbeli tanulmányában Gabriele Brandstetter (95). Hiába nyugtatnánk magunkat, hogy mi már a túlon is túl, a poszt-posztmodern korában leledzünk éppen, a fenti gondolattól aligha sikerülhet függetlenedni. Addig legalábbis semmiképp, amíg nem találunk egy, a kortárs tánc- és mozgásművészetet más módon, és nem egyszerűen a fenti idézet ellenében meghatározó definíciót, vagy amíg fel nem adjuk a meghatározásra irányuló törekvéseket. A kötet az utóbbi lehetőséggel él. Nem műfaji meghatározásokon keresztül nyúl a kortárs mozgásművészet egy-egy kiemelkedő szereplőjének munkásságához vagy egy emlékezetes alkotáshoz, hanem „különböző reflexiós módzatok, tematikák és aspektusok segítségével” (46) vizsgálódik. Így éppen az történik, amit a könyv címében szereplő többes szám ígér: a tanulmányokban egymást nem kizáró elméleti megközelítésekkel szembesülünk.

Ugyanakkor a párhuzamosan érvényesülő *táncelméletek* nem könnyítik meg a produkci-

ók elemző megközelítését. A kötet tanulmány-számba menő bevezetőjében maga a szerkesztő, Czirák Ádám figyelmeztet a kortárs tánc- és mozgásszínházról folytatott és folytatandó diskurzusok egyik nehézségére. „Az, aki a koreográfiai munkák leírására vállalkozik, olyan szélsőséges, mi több, *végletes* koordináták között kell rendszerezze a gondolatait, mint lassúság és gyorsaság, minimalizmus és eklektikusság, professzionalitás és amatőrizmus, teatrális és színháziatlan, művi és natúrális, narratív strukturálódás és az elbeszélés dekonstrukciója...” (23). És nem érnek véget itt a kihívások, hiszen az előadó-művészeti fogalomból antropológiai fogalommá bővülő koreográfia a róla szóló diskurzust is a megszokott sémák és határok meghaladására kényszeríti.

Talán ez a kényszerű kibővülés is oka annak, hogy az alapvetően tudományos szövegekben újra és újra metaforákra, illetve olyan utalásokra bukkanunk (pl. zen meditáció), amik bizonyos értelemben kitágítják (és így megkönnyítik) az egyes fogalmak értelmezési lehetőségét, másrészt viszont oldják a szöveg pontosságát. A *Kortárs táncelméletek* egyik legfontosabb értéke, hogy nyelvet próbál adni a kortárs mozgásművészeti produkciókról való beszédhez, ám egyúttal azt is megmutatja, hogy ez a tudományosságra törekvő nyelv önmagában aligha alkalmas a tánc, a mozgás pontos megragadására. Elképzelhető, hogy

¹ Czirák Ádám (szerk.): *Kortárs táncelméletek*. Performansz sorozat (szerk.: Czirák Ádám) I., Kijárat, Budapest, 2013.

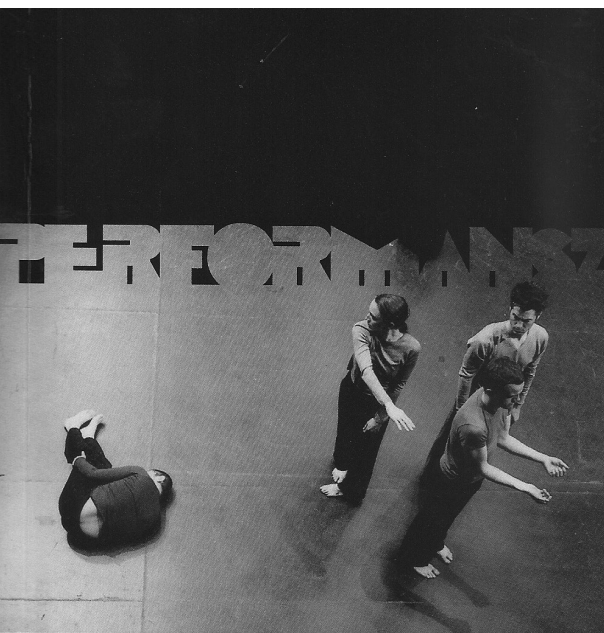
ez csak ideiglenes állapot, hiszen – Gabriele Klein szavaival élve – a táncelmélet „az akadémiai és művészeti berkekben meglehetősen fiatal” (202). Elképzelhető, hogy a helyzet változni fog, ám a kötet tanúsága szerint kevésbé valószínű. Ugyanis a könyvben szereplő tanulmányok alapján a kortárs mozgásművészet szempontjából csak másodlagos mindaz, ami róla nyelvi szinten megfogalmazható. Ehelyett a produkciók során a mozgás vagy éppen a nem-mozgás, a nyugalom során megmutató tapasztalati vonatkozások válnak relevánssá.

Nikolaus Müller-Schöll beszél *strong* és *weak dance*-ről, azaz *erős* és *gyenge tánc*ról. Míg az *erős tánc* jelentése legegyszerűbben talán a *jól képzett és edzett testek ritmikusan elrendezett, koreografált mozdulataiként* értelmezhető, a *gyenge tánc* a mozgásművészet értelmezésének, újraértelmezésének és kiterjesztésének terepe. A *gyenge tánc* egy lehetséges jellemzője, hogy az előadók „immár csak a tánc gesztusát adják elő” (232), csak

a lehetőségét villantják fel, így „mielőtt megkezdődne a tánc, abbamarad a táncolás, s így módon újból felmerül a kérdés, hogy miben is áll a tánc, az a kérdés, amely minden »strong dance«-ben elveszett, hiszen a »strong dance« kénytelen volt feltételezni, hogy »a tánc« mint olyan létezik” (233).

Többek között a *gyenge tánc* által is felvetett problematika, a *tánc mint olyan* létezésének megkérdőjelezése vezet el egy másik tanulmányban szereplő gondolathoz: „Valójában idegenként szembesülünk vele [a tánc], olyan idegenként, amely éppen azért, mert megvonja magát egy önazonos jelenléttől, a tapasztalat olyan mezejét nyitja meg, melyben azért járul ránk valami, mert felkelti a figyelmet” (134). A nem ismert, nem könnyen azonosítható tánc kapcsán emeli ki Gerald Siegmund a kortárs mozgásművészet egyik legizgalmasabb, ugyanakkor az egyik legnagyobb kihívást jelentő tulajdonságát. Az önazonos jelenlét megvonása nemcsak leveti magáról az otthonost kereső, az *újr felismerő látással* közelítő nézői tekintetet, hanem egyúttal lehetővé – és elengedhetelenné – teszi a *látó látás* alkalmazását. „A semmiben, azon a sem térben és különösen nem időben meghatározható helyen, *ott*, egy erő megkezdí csendes működését”, írja André Lepecki (67). Ha ez az *ott* az *idegenként megjelenő tánc*cal való szembesülés pillanata, akkor a *csendes működését megkezdő erő* nem egyéb a befogadó felkeltett figyelménél, ami elvezet a *gyenge tánc* kérdéseinek felismeréséhez.

Kai van Eikels *A gyülekezésen túl* című tanulmányában a Ligna-csoport *Rádióbalett* című performansa alapján vizsgálja a kapcsolódás és a szétszóródás lehetőségeit. Mint írja, „a kollektív cselekvés stratégiája” által implikált egyik elmozdulás „a gyülekezéstől a szétszóródás felé” történik, „mégpedig a szétszóródásban rejlő kollektivitás felé, amely nem pusztán a gyülekezés ellentéte vagy hiánya”, hanem olyan önszerveződés, „amelynek nem ismerhetők fel világosan a határai, és amely, bár nem csoportként jelenik meg, mégis alkalmas arra, hogy mozgósítsa és érvényesítse a kollektíva (Kollektív) erőit” (241). Eikels elsősorban politikai és társadalmi folyamatokról be-



Kortárs táncelméletek

szél szövegében, de ha az idézett részekben a kollektíva szót koreográfiára cseréljük, a *látó látást* megkövetelő, kortárs mozgásművészetre is érvényes állításként is (újra)olvashatjuk.

A *Kortárs táncelméletek* című kötetben Czirák Ádám bevezetője mellett négy különböző fejezetben tizenkét tanulmány szerepel. A *TESTISÉG – MOZGÁS – ÉRZÉKELÉS* fejezetben José Gil, André Lepecki és Gabriele Brandstetter járják körül a táncos testének és a test különböző állapotainak témakörét. A *HIÁNY – ALTERITÁS – OBSZCENITÁS* fejezet a táncművészet tendenciáit vizsgálja a távollét és az elkülönböződés kapcsán; a fejezet tanulmányait Gerald Siegmund, André Eiermann és Hans-Thies Lehmann jegyzik. A Gabriele Klein, Nikolaus Müller-Schöll és Kai Van Eikels szövegeit tartalmazó *KRITIKA – ELLENÁLLÁS – KOLLEKTIVITÁS* fejezet a táncelméletet és táncművészetet mint kritika megfogalmazására alkalmas gyakorlatot mutatja be. Az *ÉRINTÉS – ÉRZET – (MEG)ÉRINTETTSÉG* fejezetben pedig a fizikai érintések és az érzelmek közötti összefüggéseket kutatja Erin Manning, Gerko Egert és Krassimira Kruschkova.

A szövegekben folyamatosan visszaköszön a hiány kérdése. A cselekvés vagy a cselekvő hiányának, a közösség, a felismerés vagy az önazonosság hiányának tematizálása következtében az üresség, illetve feldolgozásának lehetséges stratégiái válnak a kötet központi motívumává – ugyanígy a *Kortárs táncelméletek* és az általa bevezetett *Performansz* című könyvsorozat is a kortárs előadó-művészetről folytatott diskurzusbeli újrátérítésére alkalmas stratégiai fontosságú lépés.

Mára a sorozat második kötete, az André Lepecki elemzéseit tartalmazó *A tánc kifulladás. A performansz és a mozgás politikája*² is megjelent. A tavasz óta kézbe vehető kötet ajánlója szerint ez a kiadvány is a *Kortárs táncelméletek*ben kijelölt irányt követi, és nem kevesebbet vállal, mint azt, hogy: „jelentősen és radikálisan átrajzolja a táncról való gondolkodást”.

² André Lepecki: *A tánc kifulladás. A performansz és a mozgás politikája*. Performansz sorozat (szerk.: Czirák Ádám) II., Kijárat, Budapest, 2015.

Deák Katalin

KÍSÉRLET KÖZÖSSÉGI OLVASÁSRA

Ungvári Zrínyi Ildikó *Képből van-e a színház teste?* című könyvéhez¹

[miért unjuk az olvasást]

A mai emberi működés a multimédiás eszközök nélkül elképzelhetetlen. A telefon, a táblagép és a laptop lényünk részévé vált. Mégis gyakran olyan kinövésként vagy vadhúsként érzékeljük magunkon ezeket a tárgyakat, amelyek a normalitástól szakítanak el. Úgy érezzük, mintha a nyomtatott könyv éppen az elvesztett „magunkban levést”, koncentrátságot őrizgetné. Amikor kezünkbe vesszük a könyvet, igyekszünk visszavonulni. Levágni magunkról a kinövéseket.

Ám mi van akkor, ha a multitaskingre nem ellenségként tekintünk? A multimedialitással – Nyíri Kristóf kommunikáció-filozófus szerint – visszatértünk az emberi érzékelés gazdagságához. „Az emberi gondolkodás eredendően képies ..., és most térünk vissza a gondolkodásnak ehhez a természetes közegéhez. A képiség előretörését nem a kultúra hanyatlásának tartom, hanem éppen hogy gazdagodásnak, amelyet az írástudók felelőtlensége volna nem kihasználni.”² A könyv nem tett egyebet, mint kényszerzubbonyba bújta az érzékeinket. „[A]z embert eredetileg is jellemző

multimediális gondolkodás kerül most vissza jogaiba.”³

[az olvasás mint párbeszéd]

Régen úgy válhattunk egy írott történet részesévé, ha egyetlen információforrásból, az olvasott szavakból összeraktuk magunkban a képet. (Persze saját tapasztalatainkat is mozgósítva.) Ekkor egy egyirányú kommunikációs rendszerben viszonylag passzív befogadók vagyunk. Ám az olvasás horizontja most, hogy az információt többféle forrásból gyűjthetjük össze, konkrétan is tágabb lett. Az online tér szabad információáramlása mintha demokratizálná a szerző-olvasó viszonyrendszert. A kommunikációs rendszer immár többirányú: az olvasó hangja könnyedebben megszólalhat benne. Hiszen amikor jelen könyv előadás-elemzéseit olvassuk, az online tér lehetőséget ad arra, hogy megnézzük az adott előadásokat. Képeket, sajtóanyagokat gyűjthetünk – több nézőpontból rakhatjuk össze a saját olvasatunkat, amely így párbeszédet folytathat a szerzőével.

Az Ungvári Zrínyi Ildikó könyvéhez általam készített *Youtube* csatorna⁴ azoknak – az online térben elérhető – előadásoknak és filmek-

¹ Ungvári Zrínyi Ildikó: *Képből van-e a színház teste?* Mentor – UArtPress Kiadó, Marosvásárhely, 2011.

² „Én techno-optimista vagyok”. (Bugyinszki György beszélgetése Nyíri Kristóffal.) Magyar Narancs online. 2004/1. (01. 08.)

³ Uo.

⁴ https://www.youtube.com/channel/UCIVLnADerOPD_heg8Qb17Ug

nek a gyűjteménye, amelyeket a kötet elemez. A tartalmak bárki számára elérhetőek; csak be kell írni a *Youtube*-keresőjébe: *Képből van-e a színház teste?* A csatornán a *Beszélgetés* fül alatt a könyv azon szövegrészei láthatóak – ezek jelen recenzió részeként olvasandók –, amelyek olvasóként az online térbe indítottak el. Az idézetek és az alattuk levő linkek – kb. 20 idézet és ugyanannyi videó – egy sajátos, szövegből, képből és hangból összerakott olvasói nézőpontot mutatnak. Ehhez hasonló csatornák minden multimedialis olvasás során megszületnek bennünk.

Ungvári Zrínyi Ildikó könyvének több mondata is megállítja és egy új médium felé irányítja az olvasóját. A tanulmánykötet szerkezete folyamatosan médiumok közötti átjárásra hív. Időt és teret hagy az egyéni csatornák létrehozására. Az olvasók multiszenzoriális gyűjteménye pedig az online térben is találkozhat egymással.

A *Képből van-e a színház teste?* csatorna arra tesz kísérletet, hogy a könyv közösségi párbeszédé váljon szerző és olvasó, olvasó és olvasó között. Érzékszerveket, billentyűzetet bekapcsolni!

[közös élményből indítani]

A tanulmánykötet az erdélyi színház testhasználatára kérdez rá. A könyv sajátossága, hogy a performatív fordulat utáni elméleti kérdésvetésekre (pl. Hans-Thies Lehmann, Erika Fischer-Lichte) olyan színházi előadásokban keresi a választ, amelyeket alkalmunk volt itthon látni, vagy amelyek létrehozásának – színházi alkotókként – akár részesei lehettünk. Ezek közül a szebeni *Faustot* és a kolozsvári *Ványa bácsit*, illetve a *Suttogások és sikolyokat* még mindig játsszák. Közös élményből indíthatjuk tehát az olvasást. A *Képből van-e a színház teste?* a saját előadásainkat együtt értelmezve segít megérteni a kortárs színházelméletet. A könyvet olvasva lehetőségünk adódik feltenni a kérdést, hogy az erdélyi színházi nyelvben hogyan jelenik meg mindaz, amit ma a színházról, azaz a testről mint színházi anyagról tudunk.

Vannak olyan megkerülhetetlen rendezők, filmek és előadások, amelyekre az erdélyi színházi iskolák gyakran „hivatkoznak”. Ilyenek Akira Kurosawa, Strehler, Brook *Lear*-értelmezései, Thalheimer *Oreszteiája* vagy Kantor *Halott osztálya*. Ezek lenyomatai elkerülhetetlenül megjelennek Purcărete, Bocsárdi, Tompa és Şerban előadásaiban. A könyvet olvasva felismerhetjük ezeket a találkozási pontokat. Tompa *Lear*-előadásában megláthatjuk például Kurosawát és Brookot, Purcăreténél pedig Kantort.

A fókusz a színészi testen van. Ez ilyen kérdéskörökhöz vezet: hogyan lesz az előadásban egy kezdetben jelentéktelennek tűnő hétköznapi gesztusnak története? Hogyan lehet egy anyag (például a vér) egyszerre díszlet, kellék és szereplő? Testetlenné válhat-e a színész? Milyen mértékben értelmezik újra az erdélyi előadások a néző-játszó kapcsolatot? Fontos-e a színházunk számára a közönség?

Ha úgy olvassuk a könyvet, úgy tesszük fel saját kérdéseinket, hogy a szöveget folyama-

UNGVÁRI ZRÍNYI ILDIKÓ KÉPBŐL VAN-E A SZÍNHÁZ TESTE ?



tosan megállítva megnézzük az elemzett filmeket és előadás-felvételeket, vagy elmegyünk a még műsoron tartott színházi eseményekre, az olvasás valóban multiszenzoriális élményre, Erika Fischer-Lichtét parafrázálva, együtt-

tes testi (?) jelenlétté válik. Könyvet, lejátsszási listát, kommentablakot, a színház jegypénztárának telefonszámát kézbe véve kezdődhet tehát az olvasás...

► Feliratkozás

Lejátsszási lista

- ▶  Emilia Gallotti Thalheimer
2.  Danaidele Purcärete
3.  Ran Akira Kurosawa
4.  Paradzsanov A gránátalma színe
5.  Lear Giorgio Strehler
6.  Die Orestie Thalheimer
7.  Előtte-utána Schilling Árpád
8.  Pantagruel Sister-in-law Purcärete
9.  A kopasz énekeső Tompa Gábor
10.  Krétakör Mohácsi János
11.  Un tramvai numit Popescu
12.  A szabadulóművész apológiája
13.  Repetiții Unchiul Vania
14.  Ványa bácsi Andrei Șerban
15.  Gianni Schicchi Purcärete
16.  Pantagruel sógornője | Cumnata lui Pantagruel
17.  Faust Purcärete
18.  Umarla Klasa Tadeusz Kantor
19.  Suttogások és sikolyok Șerban


Beszélgetés

Oszd meg a gondolataid!




Képből van-e a színház teste?
12 óraja (szerkesztve)

„Nézzük a Herceg első gesztusát: szinte egész szerelme, vágyakozása abban a gesztusban sűrűsödik, amellyel érintés nélkül végigsimogatja Emilia arcát, ezzel mintegy átveszi, testemlékezetébe zárja az arcot. (...) A gesztus háttere tehát az előadáson belül található.”

Válasz  



 Nyilvános Válasz

 / Képből van-e a színház teste?



Székely Csaba

A homokszörny

SZEREPLŐK

NŐK:

ÁFONYA

BARACK

EPER

MEGGY

NARANCS

FÉRFIAK:

BARNA

FEKETE

OKKER

VÖRÖS

ZÖLD

SEMMI I.

Botanikus kert. Áfonya és Barna egy padon ülnek. Barna meg akarja csókolni Áfonyát. Áfonya elhúzódik.

BARNA Most mi van?

Csend

ÁFONYA Semmi.

Csend

BARNA De tényleg. Mi van?

Csend

ÁFONYA Semmi.

Csend

BARNA Most komolyan. Mi a baj?

Csend

ÁFONYA Semmi.

Csend

BARNA Biztos?

Csend. Áfonya vállat von.

BARNA Mondd már el, mi a baj.

Csend

ÁFONYA Semmi.

Csend

BARNA Tehát nincs semmi baj.

Csend. Áfonya vállat von.

BARNA Akkor mégiscsak van valami.

Csend

BARNA Na. Mondd már el. Mi a baj?

Csend

ÁFONYA Semmi.

Csend

BARNA Biztos?

Csend. Áfonya vállat von.

BARNA Akkor áruld már el, mi a baj.

Csend

ÁFONYA Semmi.

Sötét

ÉVFORDULÓ

Étterem. Fekete és Eper egy asztalnál ülnek, előttük kinyitott étlapok. Mellettük egy üres asztal.

FEKETE De igen, krumplival etted.

EPER Nem hinném.

FEKETE De, de. Bazsalikomos krumplival.

EPER Nem ehettem krumplival. Az hizlal.

FEKETE Azért emlékszel rosszul, mert három éve volt.

EPER A krumpli három éve is hizlalt.

FEKETE Most nem az a lényeg, hogy mit csinált a krumpli három éve. Az a lényeg, hogy te mit csináltál három évvel ezelőtt. Megmondom: fácánt ettél, köretnek pedig bazsalikomos krumplit.

EPER Miért vagy ennyire biztos ebben?

FEKETE Mert tisztán emlékszem. Ilyen az agyam, érted? Megragadnak benne a dolgok.

EPER Én egyáltalán nem emlékszem a krumplira. Sőt... a fácánra sem.

FEKETE Erről beszélek. A nők agya olyan, mint az aranyhalé. Az enyém elefántagy, érted? Soha nem felejték. Úgyhogy, fogadd el, hogy azt etted, amit mondok. És hadd rendeljem meg.

EPER Várj még. *(az étlapot böngészi)* Lehet, hogy eszembe jut, mit ettem, és akkor azt kérek.

FEKETE Mondom, hogy azt etted, amit mondok. Fácán, bazsalikomos krumplival.

EPER Hogyhogy olyan az agyunk, mint az aranyhalé?

FEKETE Úgy, hogy olyan. A pillanatnyi valóságban éltek. Az aranyhalnak is csak néhány másodperces memóriája van.

EPER Honnan tudod?

FEKETE Figyelj. Mit csinál az aranyhal a vízben? Azt gondolja az aranyhal: no, ússzunk csak egy kört, ha már itt vagyunk. De mire megtesz egy kört abban a szarban... hogy hívják azt a szart?

EPER Akvárium.

FEKETE De azt a gömb alakú szart hogy hívják.

EPER Gömbakvárium.

FEKETE Biztos?

EPER Igen. Emlékszem.

FEKETE Jó. Szóval, mire megtesz egy kört a gömbakváriumban, addigra el is felejtí, hogy megtett egy kört, úgyhogy arra gondol: no, akkor ússzunk egy kört, ha már itt vagyunk. És így úszik körbe-körbe-körbe-körbe...

EPER Ez baromság.

FEKETE Nem baromság, szívem, ez tudomány.

EPER Az a baromság, hogy olyan az agyunk. Különben is, minden általánosítás baromság.

FEKETE Figyelj. Mondok egy példát. Tudod, hogy kell egy nőt lepattintani a csávójáról?

EPER Mármint... hogyan kell rávenni egy lányt, hogy megcsalja a barátját?

FEKETE Ezt most mért kellett újrafogalmazni, úgy nem volt jó, ahogy én mondtam?

EPER Csak biztos akartam lenni, hogy jól értem-e.

FEKETE Oké, szóval egy buliban vagy, tegyük fel. Vagy mit tudom én, valahol, ahol ott van a nő pasija is. Tudod, hogy kell lepattintani?

EPER Még sosem próbáltam, úgyhogy nem, nem tudom. Miért, te tudod?

FEKETE Az a lényeg, hogy magad felé fordítsd a nőt, és sokáig legyen háttal a pasijának. Érted? És dumálj neki.

EPER Aha.

FEKETE Eltelik így egy perc, és hidd el, rohadtul elfelejtí, hogy ott van valahol a pasija is a környéken. Mert te leszel a pillanatnyi valósága. És ő abban él. Onnantól te vagy neki a pasi. És ha jön a csá-

vója, csak pöcköld le: még egy perc, haver, és visszaadom neked. És dumálsz tovább a csajnak, és magad felé fordítva tartod. Érted? És aztán kiviszed, beülteted az autódba...

EPER *(szarkasztikusan)* Jó, legközelebb így csinálom.

FEKETE Jól van, na, ez csak egy példa volt.

EPER Példa.

FEKETE Ja, egy példa a... az agyatokra. Így működtök.

EPER Aha.

FEKETE Oké, nem volt jó példa. Vagyis jó példa volt, de nem a mostani helyzetben... szóval, ha figyelembe vesszük a... Ne haragudj. Na.

EPER Eljövünk megünnepelni az eljegyzésünket, a kettőnk eljegyzését, és te más nőkről beszélsz.

FEKETE Nem beszélek más nőkről. Vagyis nem konkrétan. Hanem úgy általában.

EPER Igen?

FEKETE Tudod, hogy vége annak a korszaknak, nem? Tudod jól. Mióta eljegyeztelek, rajtad kívül nincs senki. Ez egy ilyen... korábbi példa volt.

EPER Korábbi.

FEKETE Ja. Három éve csak te vagy, szívem. Érted? Eldöntöttem, hogy csak te leszel, és azóta csak te vagy. Mert így döntöttem.

Odalép Okker, a pincér.

OKKER Sikerült dönteni?

FEKETE Még nem.

A pincér bólint, és távozik.

EPER *(nézi az étlapot)* Az étlapon nem is szerepel a bazsalikomos krumpli.

FEKETE És akkor mi van? Ha akarod, tükörtojással is kérheted azt a fácánt, vagy spagettivel. Vagy mit tudom én. Rágógumival. Ha megvannak a hozzávalók a konyhán, bármit kihoznak neked. Krumpli van, olaj van, egyéb nem kell. Bazsalikom. Megkívántad, szólsz a pincérnek, elkészítik. Kész.

EPER Szerinted van a konyhán rágógumi?

FEKETE Hogy jön ide a...? Most nem az a lényeg, hogy mi van a konyhán. Különben igen, ezeknek itt minden van. Vagy ha nincs, kiszaladnak érte a sarki boltba. Bármit kérhetsz. Érted? Bármit.

EPER Szóval nem muszáj fácánt kérnem bazsalikomos krumplival.

FEKETE Nem muszáj.

EPER Akkor valami mást szeretnék.

FEKETE De nem abban maradtunk, hogy azt fogjuk enni, mint akkor?

EPER Igen, de én nem emlékszem, hogy akkor mit ettem.

FEKETE De én meg emlékszem, bazmeg!

EPER Most mért vagy ilyen?

FEKETE Ne haragudj. Csak kezdek rohadt éhes lenni, és fél órája húzzuk itt az időt. Nem akarsz azt kérni, amit akkor ettél, rendben, legyen. Leszarom. Csak dönts már valamiben. Tök mindegy, mit kérsz, csak kérjed már.

EPER Évfordulónk van, és neked ennyire mindegy, hogy mit eszünk?

FEKETE Nem, nem mindegy.

EPER Akkor?

FEKETE Most már... vagyis, nem úgy mindegy, hogy akármit... Kurva élet. Mindegy, válassz valamit.

EPER Szóval mindegy.

FEKETE Nem...! *(elharapja a mondatot, mert meglátja Zöldet és Barackot)*

Érkezik Zöld és Barack egymást átkarolva, nevetgélve. Megpillantják Feketéeket, elengedik egymást.

ZÖLD Nicsak, kik vannak itt!

EPER Ó! Sziasztok!

Fekete és Eper felállnak köszönni. Kézfogások, puszik. Fekete és Eper visszaülnek.

BARACK Ezer éve...

EPER Rég volt, az biztos. *(Feketének)* Mióta nem láttuk őket, szívem?

FEKETE Hm, hát... Mit csináltok ti itt?

ZÖLD Hogy mit csinálunk egy étteremben? Golfozni jöttünk.

BARACK Évfordulónk van.

EPER Komoly?

BARACK Aha, két évvel ezelőtt itt kezdődött minden. *(Átöleli Zöldet)*

EPER Mi minden?

BARACK Éppen ennél az asztalnál, itt, mellettetek. Két évvel ezelőtt itt lett belőlem menyasszony. *(megpuszilja Zöldet)*

EPER Nahát, fantasztikus! Nekem is itt kérte meg a kezem ez a drága ember. *(átöleli és megpuszilja Feketét)* Csak a miénk három évvel ezelőtt történt.

ZÖLD Mik vannak. Nektek is pont ma?

EPER Igazából tegnap, csak neki közbejött egy üzleti ügy, ezért áttoltuk mára.

FEKETE De minden évben eljövünk ide megünnepelni. A tavalyi mondjuk kimaradt.

EPER Meg a tavalyelőtti is.

FEKETE Ja.

EPER Ezért nem emlékszünk, mit ettem.

FEKETE Te nem emlékszel, szívem. Én emlékszem.

BARACK Ó, nálunk is gondok vannak a memóriával. *(megkocogtatja Zöld fejét)*

EPER Tényleg?

BARACK De szerencsére csak azzal, hi-hi. *(újból megöleli Zöldet)*

Csend

FEKETE Figyeljetek... ha gondoljátok, toljuk össze a ti asztalotokat a miénkkel, és...

ZÖLD Nem, nem, nem akarunk zavarni. Ez a ti évfordulótok.

FEKETE Meg a tietek.

ZÖLD Nem, köszi, tényleg, de... jól elleszünk itt a szomszéd asztalnál.

BARACK Igen. Elleszünk. Akkor mi most...

FEKETE Ahogy gondoljátok.

Csend

EPER Figyelj, ha egymás melletti asztalnál ülünk, úgyis mindent hallunk. Akkor meg, nem mindegy?

ZÖLD Hm. Végül is...

BARACK Biztos, hogy ez jó ötlet?

EPER Persze! Gyertek.

Fekete int Okkernek, és szól neki, hogy tolja össze a két asztalt. A pincér engedelmeskedik, Zöld és Barack is leülnek. Okker kimegy.

Csend.

FEKETE És? Mi újság veletek?

BARACK Minden a legnagyobb rendben. Múlt héten jöttünk vissza a hegyekből. *(megpusztilja Zöldet)*

FEKETE Tényleg?

ZÖLD Igen, kiruccantunk egy kicsit.

EPER Micsoda véletlenek! Mi is nemrég jöttünk haza a hegyekből.

ZÖLD Hú, akkor ott is találkozhattunk volna akár. Ti hol voltatok?

FEKETE Az olasz Alpokban.

ZÖLD Ja? Akkor nem. Mi csak itt.

EPER Annyira tökéletes volt minden! Négycsillagos nyaraló, pezsgőfürdő a világ tetején, gyönyörű kilátás...

BARACK Én is régóta szeretnék elmenni Lombardiába...

EPER Megadjuk a címét annak a nyaralónak, jó? Nektek is el kell mennetek oda. Mindenképpen. Jó?

ZÖLD Ühüm. De azért itt is jó volt.

BARACK Leszámítva, hogy megkergettek a pásztorkutyák...

ZÖLD Igen, de utána jó volt, nem?

BARACK Utána igen. Jó volt. Kivéve, hogy tízen voltunk összezsúfolva abban a füstös menedékházban, és valaki ráhányt a párnámra.

ZÖLD Kaptál másikat.

BARACK Egy macskahúgy szagút.

ZÖLD Jó, beszéljünk másról.

BARACK Miről?

ZÖLD *(habozik egy keveset. Feketének)* Láttatok azt a gyönyörű fekete Porschét itt, az ablak előtt?

EPER *(nevetve)* Láttuk.

ZÖLD Mi olyan vicces?

FEKETE *(mosolyogva előveszi a slusszkulcsát, kimutat az ablakon, megnyom egy gombot a kulcson, kintről pityegés hallatszik)* Úgy érted, azt a Porschét? *(újából megnyomja a gombot, újabb pityegés)*

ZÖLD Ne bassz! Eszméletlen!

BARACK Mostanában vetted, ugye?

FEKETE Ja, nemrég.

BARACK Korábban egy Volvód volt.

ZÖLD Erre hogyhogy ilyen jól emlékszel?

FEKETE Olyan az agya, mint... *(Baracknak)* Majd elviszlek egy körre, jó? *(Zöldnek)* Ugye elvihetem?

ZÖLD Persze.

FEKETE Visszakapod, nyugi. Vihetem?

EPER Csak előtte fordítsd magad felé, és dumálj neki.

BARACK Tessék?

FEKETE Semmi, ez egy ilyen... belső vicc.

Csend

ZÖLD *(körbenéz)* Jó kis étterem, ugye?

FEKETE Ahogy vesszük.

EPER Hogyhogy „ahogy vesszük”? Azt hittem, szereted.

FEKETE Ezt miből gondoltad?

EPER Te hoztál ide három éve.

FEKETE Mert ez volt a legközelebb az akkori lakáshoz. Mindenkivel itt kajáltam akkoriban.

EPER Szóval itt kajáltál mindenkivel.

FEKETE Igen, de most nem az a lényeg, hogy mit csináltam mindenkivel.

EPER Az előbb azt mondtad, hogy itt bármit lehet kérni. Ebből is gondoltam, hogy szeretted ezt a helyet.

FEKETE A konyhájuk tényleg nem rossz, de nézd meg a berendezést.

EPER Mi a baj vele? Elegáns.

FEKETE Épp ez az. Ezek a faragványok, tükrök, sok szalvétadísz, csillogás... annyira zsúfolt, annyira másodosztály. Egy top class étteremben két elem dominál. Fa és bőr. Üveg és króm. Műanyag és... másfajta műanyag. Ehhez képest ez... (Zöldnek) Te vagy a művész, most mondd meg: nem?

ZÖLD Én... nekem ez igazából... tetszik.

FEKETE Neked ez tetszik?

ZÖLD Hát... elegáns.

FEKETE Oké, ha neked ez tetszik, akkor én visszavonultam. Te vagy a művész. Ha ez neked tetszik...

BARACK Szerintem is túlzsúfolt.

FEKETE Ugye?

BARACK Aha, ez a sok csillogás meg minden...

FEKETE Ugye? Látszik, hogy annyira akarják. Az a rohadt nagy igyekezet. Felsőkategóriás étteremnek akarnak látszani. De épp ez az igyekezet buktatja le őket.

BARACK Aha, nagyon igyekeznek.

FEKETE Az igazi elsők sosem mutogatják, hogy ők elsők.

BARACK Nem, ők nem. Aha.

FEKETE Az igazi elsők a legszerényebbek. Náluk minden az egyszerűségről szól. Egyszerű anyagok, egyszerű formák. Két kocka, egy gömb, kész. Nem cirádák, meg csicsás tükrök, meg faszom szalvétahattyúk. (Zöldnek) Nem? Most művészszemmel. Nem?

ZÖLD Mondtam, nekem ez tetszik.

FEKETE A faszom szalvétahattyúk is?

Megjelenik a pincér két étlappal, leteszi őket Barack és Zöld elé. Feketére pillant, hogy szeretnének-e rendelni valamit, de Fekete tagadólag int. A pincér kimegy.

ZÖLD (Feketének) Jó, ha én terveztem volna ezt a helyet, biztos másképp csinálom...

FEKETE Na, látod!

ZÖLD De nem tudom ilyen szemmel nézni, mert emlékek kötnek hozzá. Itt kértem meg a feleségem kezét.

FEKETE Nem értem az összefüggést. Egy nő kezének megkérésétől eltűnnek a szalvétahattyúk?

ZÖLD Tudod, egy térben nem csak tárgyak vannak. Hanem emlékfoszlányok is.

FEKETE Emlék-foszlányok, ez jó, lírai. Foszlányok.

ZÖLD Igen. Köztük élünk. Például, ha egy hálószobában túl sokszor veszekedtél, egy idő után nem esik jól ott aludni. Már nem esik jól ott semmi. Mert ott vannak abban a térben szétszórva ezek a rossz emlékek.

FEKETE (mosolyogva) Oké, figyelj, nem akarok tudni a hálószobaitkaidról.

ZÖLD Most nem az enyémről beszélek, hanem úgy általában.

FEKETE Igen?

ZÖLD Igen.

FEKETE És te azt honnan tudod, hogy általában hogy is van a hálószobákkal?

ZÖLD Mire célzol?

FEKETE Semmire. Tényleg. Bocs.

BARACK Inkább rendeljünk. (lapozgatni kezdi az étlapot)

FEKETE Igen, annak nagyon itt van már az ideje. (a saját étlapjába néz)

BARACK *(becsukja az étlapot)* Nem is értem, minek lapozgatok itt, amikor pontosan tudom, mit fogok kérni. Úgy egyeztünk, hogy ugyanazt esszük, mint két évvel ezelőtt. *(megsimogatja Zöld arcát)* Én fácánt ettem, bazsalikomos krumplival.

Csend

EPER Az nem is szerepel az étlapon.

FEKETE Már megint az étlappal jössz.

ZÖLD Hát igen, ezen vitatkoztunk egész úton. Én egyáltalán nem így emlékszem. Valami csirkét evett, mintha, talán citromos szósszal, vagy...

BARACK Nem, nem. Fácán, bazsalikomos krumpli. Ez biztos.

EPER *(Baracknak)* Két évvel ezelőtt? Ezen a helyen?

FEKETE *(Epernek)* Miért, ő nem ehetett azt? Simán ehetett.

EPER Aha, simán.

FEKETE Ja, pontosan. Simán.

Csend

EPER *(becsukja a saját étlapját)* Én is ugyanazt kérek.

Sötét

MOEBIUS

Lakás előszobája. A bejárati ajtó előtt Vörös és Meggy. Mellettük egy nagyobb bőrönd és egy kisebb. Vörös megragadja a nagyobbikat.

MEGGY Most hova mész?

VÖRÖS Megmondtam, hogy ha még egyszer előveszed ezt a témát, én leléptem.

MEGGY Csak így? Nem értelek, még csak nem is veszekedtünk!

VÖRÖS Annál jobb. Legalább most megúsztam anélkül. Szevasz! *(indul)*

MEGGY Tényleg el akarsz hagyni?

VÖRÖS *(visszafordul)* Igen.

Csend

MEGGY Ha azok után, amit együtt... Ha mindezek után is képes vagy... akkor...

VÖRÖS Igen, mindezek után is.

MEGGY Akkor hagyj el!

VÖRÖS El is hagylak!

MEGGY Jó!

Csend

VÖRÖS Elhagylak, és nem jövök vissza.

Csend

VÖRÖS Tényleg nem jövök vissza.

Csend. Vörös elindul. Visszafordul.

VÖRÖS Nem viccelek.

Csend. Vörös lassan elindul.

MEGGY Ne is gyere.

VÖRÖS *(gyorsan visszafordul)* Nem is jövök.

Csend

MEGGY Jó!

Csend

VÖRÖS Hát jó. *(Lassan elindul. Néhány lépés után visszafordul.)* A... cuccaimért azért még visszajövök. De azt leszámítva nem jövök. Csak a cuccaimért. Jó?

Csend. Vörös elindul.

MEGGY Nem jó. Várj még egy keveset.

VÖRÖS *(gyorsan visszalép)* Jó.

MEGGY Mi rosszat mondtam?

VÖRÖS Azt, hogy... Megígérted, hogy ezt a témát soha többé nem veszed elő. És most mégis elővetted.

MEGGY Hogyne venném elő, amikor te megint...?

VÖRÖS *(közbevág)* Úgy, hogy megígérted!

MEGGY Igen, de... *(vesz egy mély lélegzetet)* Jó, rendben. Mostantól soha többé nem veszem elő. Oké? Soha többé. Így akkor maradsz?

Csend

VÖRÖS De soha többé!

MEGGY Soha többé.

VÖRÖS Akkor igen. Ha ezt akarod, és tényleg... akkor maradok. *(leteszi a bőröndöt)*

MEGGY *(kifű)* Végre észhez tértél. *(odalép Vöröshöz, megöleli)* Nem is értem, mi ütött beléd. Csak beszélgettünk.

VÖRÖS *(megöleli Meggyet)* Igen, beszélgettünk, te meg elővetted azt a témát.

MEGGY Jól van, hát kiszaladt a számon. Megesik.

VÖRÖS Megesik, de... megígérted, hogy nem fog megesni többé, és látod, mégis.

MEGGY Most viszont megígértem, hogy ez volt az utolsó. Nem?

VÖRÖS Igen. Igen. Csak múltkor is ugyanezt ígérted.

MEGGY Jó, de kiszaladt...

VÖRÖS Kiszaladt. Igen. Múltkor is kiszaladt.

MEGGY Megesik. Mondtam.

VÖRÖS Megesik. Meg azelőtt is megesett vagy százszor.

MEGGY *(feléz Vöröstre)* Most mit akarsz ezzel?

VÖRÖS Semmit. Csak arra próbálok rávilágítani, hogy túl sokszor szaladgál ki a szádon ez a téma, és... mindegy.

MEGGY És...?

VÖRÖS És emiatt nem tudok többé benned... Vagyis ezek után te az én szememben... Hagyjuk.

MEGGY Hogy milyen vagyok én a te szememben?

VÖRÖS Mindegy.

MEGGY *(eltolja magától Vöröst)* Nem mindegy. Milyen vagyok én szerinted?

VÖRÖS Mindegy. Az a lényeg, hogy béküljünk ki. *(megpróbálja újra megölelni Meggyet)*

MEGGY *(nem hagyja magát)* Nem mindegy. Mit akartál mondani?

VÖRÖS Semmit.

MEGGY De! Fejezd be a mondatot!

VÖRÖS Nincs értelme. Lépjünk túl rajta.

MEGGY Addig nem tudunk túllépni rajta, amíg be nem fejezed!

VÖRÖS Te most egy befejezetlen mondat miatt veszekszel velem, aminek még jelentése sincs?

MEGGY Egyáltalán nem veszekszem veled.

VÖRÖS De veszekszel.

MEGGY Nem veszekszem, teljesen nyugodt vagyok, és nagyon szépen kérek, teljesen nyugodtan, hogy fejezd be azt a kurva kibaszott mondatot.

VÖRÖS Nem.

MEGGY Nem?

VÖRÖS Nem.

MEGGY Úgyis tudom, mit akartál mondani.

VÖRÖS Mit akartam mondani?

MEGGY Ilyet nem mondhatsz rám, érted?

VÖRÖS Milyet? Nem is mondtam semmit.

MEGGY De gondoltad.

VÖRÖS Nem gondoltam.

MEGGY De gondoltad!

VÖRÖS Nem gondoltam!

MEGGY Mit nem gondoltál?

VÖRÖS Azt, amire gondolsz, hogy gondoltam!

MEGGY Én nem gondolok semmire! Te gondoltad azt rólam!

VÖRÖS Mit?

MEGGY Betelt a pohár, érted?! Ha ez a véleményed rólam, akkor... akkor én nem is tudom, miért élünk mi együtt! *(megragadja a kisebbik bőröndöt)* Szevasz!

VÖRÖS Várj!

MEGGY Nem várok. *(indul)*

VÖRÖS Nincs rólad semmi véleményem!

MEGGY *(megáll)* Mi?

VÖRÖS Vagyis van, de semmi köze ehhez. Kérek, tedd le azt a bőröndöt!

MEGGY Nem. Elmentem. *(indul)*

VÖRÖS Csak egy pillanatot várj még! Kérek szépen!

Meggy megáll, leteszi a bőröndöt, megfordul. Vörös odalép hozzá.

VÖRÖS Annyira felizgat, amikor el akarsz hagyni.

Vörös magához húzza Meggyet. Szenvedélyesen csókolózni kezdenek.

MEGGY Gyere. *(a hálószoba felé húzza Vöröst)*

VÖRÖS Megyek. *(közben csókolja)*

MEGGY De ezúttal beszélj, jó?

VÖRÖS *(elindul Meggyel, majd megtorpan)* Mi?

MEGGY Tudod. Többször mondtam már.

VÖRÖS Mit?

MEGGY Soha nem beszélsz szex közben.

VÖRÖS Szex közben.

MEGGY Igen. *(Tovább akarja húzni Vöröst a hálószoba felé, de Vörös elengedi a kezét.)*

VÖRÖS Mégis mi a fenéről akarsz beszélgetni szex közben? A focivébéről?

MEGGY Tudod, hogy értem.

VÖRÖS Bevezették az elektronikus gólbíró, tudtad?

MEGGY Ne légy ilyen, kérlek.

VÖRÖS Vagy meséljem el a legújabb olvasmányélményemet?

MEGGY Ne csináld.

VÖRÖS *(eljátssza)* Ah, ah, képzeld, drágám, azt írják, hogy 1914-ben, ah, amikor a merénylő Gavriilo Princip odalépett...

MEGGY Elég.

VÖRÖS ...ah, odalépett a trónörökös autójához kezében egy Browninggal, ah, fenekedet kicsit jobbra, ah, így jó, akkor először nem is Ferenc Ferdinándra lőtt, ah, hanem...

MEGGY Elég már!

VÖRÖS Igen! Elég! Ezt így nem lehet tovább csinálni! Minek kellett ezt is elrontani, mi? Jó volt minden, nem? Akkor minek kellett elrontani?

MEGGY Te rontottad el!

VÖRÖS Te rontottad el! De mennyire, hogy rohadtul te rontottad el! El kellett rontanod az egyetlen dolgot, ami összeköt!

MEGGY Hogy én? Mit, a szexet?

VÖRÖS Igen.

MEGGY De hát három hónapja nincs szex! Mert három hónapja itt állunk az ajtó előtt!

VÖRÖS Mit mondtál?

MEGGY Hogy három hónapja nincs... mert három hónapja ez előtt a rohadt ajtó előtt...

VÖRÖS Megmondtam, hogy ezt a témát ne vedd elő többé.

MEGGY Figyelj...

VÖRÖS Ugye megmondtam? És te megígérted. Megígérted vagy nem ígérted meg? Kész, én leléptem. *(Megragadja a nagyobbik bőröndöt, indul.)*

MEGGY Te most tényleg el akarsz hagyni?

VÖRÖS *(megáll)* Igen. És nem jövök vissza többé! *(Vörös elindul)*

MEGGY Várj!

VÖRÖS *(visszafordul)* Jó.

Sötét

NEM KÖNNYŰ

Szálloda recepciója. Fekete a recepció pultnak támaszkodik. A pult mögött a recepció, Okker.

FEKETE (*Okkernek*) Olyanok, mint az aranyhal, érted? A pillanatnyi valóságban élnek. Ezért kell hogy magad felé fordítsd a nőt, és dumálj neki. Úgy tartod, magad felé fordítva. Érted? És dumálsz neki megállás nélkül a... arról, ami eszedbe jut, meg... mindenféle szarról. Ami eszedbe jut. A lényeg, hogy ne akarj szórakoztató lenni. Nem azért vagy ott, hogy ő szórakozzon. (*Az órájára néz, majd vissza Okkerre.*) Mert mi történik, ha szórakoztató vagy? Amint kifogytál a vicces szövegből, a nő otthagya. Érted? Ez történik. Megy vissza a barátaihoz. Ráadásul a szórakoztatás rohadt fárasztó. Nem is értem, egyesek miért kínlódnak vele. Én életemben egyszer próbáltam szórakoztató lenni. Úgy kifáradtam, bazmeg... attól is álmos leszek, ha csak rágondolok. Szóval nem éri meg. Hanem szórakoztatás helyett mit csinálsz? Dicséred? Szépeket mondasz neki? Fenét. Támadsz! (*Öklével a tenyerébe csap, Okker ijedten megrezzen.*) Megmondod neki, hogy utálod. Hogy szarul van felöltözve. Bármit. Nem az a lényeg, hogy van felöltözve, csak támadj. Érted? Mert ezzel feszültséget teremtessz, és kizökkentetted a nőt, és az fontos. A nő akkor akad rád, ha vegyes érzelmeket tudsz kelteni benne. Érted? Azt mondd neki, hogy szép a mosolya, de szar a ruhája. Vagy mit tudom én. Szép a haja, de szúr a szakála. Ilyenek. Érted? És mire felfogná, fogod a nőt, és kiviszed. Nem engeded ellenkezni. Megfogod a csuklóját, és viszed. Érted? Hidd el, egy nő rohadt sok mindenbe belemegy, ha elég határozott vagy. Egyszer például... egyszer rávettem az egyiket, hogy vágja le a körmöm. Érted? Pedig csak aznap este találkoztunk. Megismerkedtünk, dugtunk... még csak nem is ebben a sorrendben... és reggel levágta. A körmöm. Megmondtam neki, hogy vágja le, és... na. (*Az órájára néz.*) Hol a fenébe van már? (*visszanéz Okkerre*) Szóval, egy nő rohadt sok mindenbe belemegy, de... figyelj, mert ez a legfontosabb: csak addig a pontig megy el, amíg nem érzi magát kurvának. Érted? Ez nagyon fontos. Máskülönben manapság már nincsenek kurvák, csak olyanok vannak, akik engedik élni magukban a nőt, meg olyanok, akik nem. Csak ők ezt nem tudják. Van bennük valami hülye belső gát, hogy ha ezt vagy azt megcsinálok, lotyó vagyok. Így működnek, nincs mit tenni. Ezért aztán... Figyelj, mondok egy példát. Vannak nők, akik elmennek veled a hálószobáig, de nem akarnak veled csókolózni. Engedik, hogy megdugd őket, de önszántukból nem csókolnak meg. Érdekes, nem? Ja. Eleinte én is meglepődtem. Azt hittem... (*ellenőrzi a leheletét*) hogy velem van baj. De aztán rájöttem, mi van. Arról van szó, hogy egy nő, aki aznap ismert meg téged, nem szeret döntéseket hozni. Érted? Azt akarja, hogy te dönts, hogy minden felelősség a tied legyen. Mert el akarja hitetni magával, hogy az egész csak úgy... megtörtént. Érted? Fogtad, vitted, dugtad. Ő nem is érti, hogy történhetett. A nők imádják így becsapni magukat. Viszont. Ha megcsókol téged, az már az ő döntése. Ha hozzád nyúl, kényeztet, az már az ő döntése. (*Megint az órájára néz, majd vissza Okkerre.*) Szóval, ha úgy érzi, hogy bármi, ami köztetek történik, rajta múlt és az ő döntése volt... akkor kurvának fogja érezni magát. Érted? És ezt egy nő soha, de soha nem akarja. Vagyis, kivéve egyetlen esetet. (*Megint az órájára néz, majd vissza Okkerre.*) Elmondom, hogy ne halj meg hülyén. A kivétel akkor van, amikor szándékosan feslett, kihasználta, utolsó lotyó akar lenni. Érted? Amikor azt akarja, hogy megalázzák, agyondugják, felmossák vele a padlót. Miért? Mert otthon nagyon rosszul mennek a dolgok. Boldogtalan. Bosszút akar állni a férjén. Vagy mit tudom én. Saját magán. Szenvedni akar. Érted? Mármost, honnan ismered fel az ilyen nőt? Onnan, hogy beindul arra, ha kemény vagy vele. Nemcsak engedelmeskedik, mint a birka, érted? Hanem elvárja, hogy bassz oda neki. (*Megint a tenyerébe csap, Okker megrezzen.*) Nehogy megüsd, ezt csak képletesen mondtam. Na jó, ha nagyon akarja, végül is... Az a lényeg, hogy ilyenkor muszáj szemétnek lenned, különben még jobban fog szenvedni. Érted? Faszat érted. Figyelj. Csak úgy enyhíthetsz a szenvedésén, ha eléred, hogy másnap... De ilyenekbe ne menj bele, jó? Ha ilyennel találkozol, inkább menekülj. Szóval. Azt kell elérned, hogy másnap, amikor visszagondol arra,

hogy előző éjszaka mi minden történt, akkor téged még saját magánál is jobban utáljon. Érted? És ez nem könnyű. Rohadtul nem könnyű. Mert egy boldogtalan nő semmit nem utál jobban ezen a világon, mint önmagát.

Csend. Érkezik Meggy. Okker bátortalanul felemeli a kezét, és integet neki, mint aki ismeri. Meggy elfordítja a fejét.

FEKETE Hol a kurva életbe voltál idáig?

Meggy meg akar szólalni, Fekete közbevág.

FEKETE Leszalom a kifogásaidat, egy órája várok! *(Egyik kezével megragadja, és maga után húzza Meggyet, a másikkal elkezd kigombolni a sliccét.)* A liftben fogod kezdeni, világos?

Sötét

A LEVÉL

Iroda. Eper az íróasztal mögött ül. Elég fáradt. Benyit Áfonya.

ÁFONYA *(bedugja a fejét az ajtón)* Jó napot! Ez itt az Letterman Levélfogalmazó?

EPER Nem, azt csak azért írtuk ki, hogy félrevezessük az embereket. Ez valójában egy titkos CIA-börtön.

ÁFONYA Igen? Akkor bocsánat. *(visszahúzza a fejét, be akarja csukni az ajtót)*

EPER Ne, ne, várjon! Csak vicceltem!

ÁFONYA *(vissza)* Akkor ez a Letterman?

EPER Igen, igen. Jöjjön be.

ÁFONYA *(belép)* Akkor jó napot.

EPER *(meglepődve)* Maga az?

ÁFONYA Ki, én?

EPER Maga!

ÁFONYA Ismerjük egymást?

EPER Maga az a gyorsírónő a bíróságról.

ÁFONYA Honnan tudja?

EPER Én, hát... egyszer behívtak egy tárgyalásra... Ott láttam.

ÁFONYA És ilyen jól emlékszik? A gyorsírónőket nem szokták megjegyezni.

EPER Nekem olyan az agyam, mint az arany... elefántnak.

ÁFONYA Miért, milyen agya van az aranyelefántnak?

EPER Ragyogó. Khm... foglaljon helyet.

Áfonya leül, maga mellé teszi a táskáját.

EPER Jó nagy táska.

ÁFONYA Tessék?

EPER A táskája. Jó nagydarab. De szép.

ÁFONYA Ja? Igen. Köszönöm.

EPER Egy nő legyen mindenre felkészülve, ugye?

ÁFONYA Pontosan. Remélem, nem volt semmi súlyos.

EPER Micsoda?

ÁFONYA A tárgyaláson. Tanúként szerepelt?

EPER Ja? Nem. Vádloltként. Véletlenül elütöttem a férjem egyik volt szeretőjét.

ÁFONYA Ó. Csak nem cserbenhagyásos gázolás?

EPER Jaj, nem, isten ments. Nem hagytam cserben. Kiszálltam segíteni.

ÁFONYA Az jó.

EPER Csak segítség közben véletlenül ráléptem az arcára.

ÁFONYA Értem.

EPER Háromszor.

ÁFONYA Megecsik.

EPER Meg.

ÁFONYA Aha. Nos, azért jöttem, mert olvastam a hirdetésben, hogy ha levelet készülsz írni valakinek, de nem tudom, hogyan fogalmazzam meg... akkor fordulj önközhöz, mert itt minden lehetséges helyzetre kész leveleik vannak.

EPER Így igaz. Ha kényes helyzetről van szó, egyes levelek megfogalmazása órákat vesz el az életünkől. Kinek van erre ideje? Ha hozzánk fordul, mi pillanatok alatt átadjuk önnek a körültekintően megfogalmazott levelet, amit már rég megírtunk ön helyett.

ÁFONYA És ezt hogy csinálják?

EPER Munkatársaink éjjel-nappal tanulmányozzák az emberi interakciókból adódó lehetséges helyzeteket. Igyekeznek minél több variációt belefogalmazni a szövegbe. Így ön egy gyors testre szabás után már viheti is a kész terméket.

ÁFONYA Tényleg bármilyen helyzetre van levelük?

EPER Nem hiszi?

ÁFONYA De, csak...

EPER Tegyen egy próbát.

ÁFONYA Lássuk csak. (*gondolkodik egy darabig*) Valaki hosszú ideje tartozik nekem, és szükségem van a pénzre, ezért szeretném, ha minél előbb megadná.

EPER Tartozás... (*beüt valamit a tabletjébe*) Hardcore verzió. Itt is van. (*olvas*) „Idefigyelj, te szartolagató személtáda / te utolsó bűdös kurva! Évek óta várok arra a rohadt...”

ÁFONYA (*közbeveg*) Nem, nem, nem, valami diplomatikusabbra gondoltam.

EPER Azonnal. (*pötyög a tabletjén*) Diplomatus verzió. (*olvas*) „Kedves pont-pont-pont – ide jön a keresztnév. Nagy bajban vagyok. Csak te segíthetsz. A párom hirtelen kórházba került, és nincs biztosításunk. / A kicsikémet tegnap elraborták és elküldték a levágott körmét. A kezelés / váltásdíj pont-pont-pont – ide jön a tartozás pontos összege. Ha nem fizetem ki három napon belül...”

ÁFONYA (*közbeveg*) Köszönöm, ez jó.

EPER Ezért keresett meg bennünket? Tartozást szeretne visszakérni?

ÁFONYA Nem, én... nos, közölni akarom a főnökömmel, hogy otthagynom a munkahelyem. De nem tudom, hogyan csináljam.

EPER Értem. (*pötyög a tableten*) Felmondási szándék... Személyes vagy szakmai okokból szeretne felmondani?

ÁFONYA Személyes. A főnök miatt.

EPER Értem. (*pötyög*) Itt is van. (*olvas*) „Te zsiros képű disznó!”

ÁFONYA A főnököm nő.

EPER (*olvas*) „Te hájas tehén!”

ÁFONYA Az a helyzet, hogy elég jó viszonyban vagyunk.

EPER (*pötyög, olvas*) „Hogy ityeg, ribanc?”

ÁFONYA Nem ennyire közel... legalábbis részemről egy... ez egyszerűen egy jó munkahelyi kapcsolat.

EPER (*pötyög, olvas*) „Szia, pont-pont-pont! Remélem, jól vagy.”

ÁFONYA Ez így rendben van.

EPER *(olvas)* „Régóta dolgozunk együtt, és soha nem volt közöttünk komolyabb nézeteltérés. De mivel őszintén tisztellek, úgy érzem, el kell mondanom, hogy legutóbb túl messzire mentél.”

ÁFONYA Ez biztos, hogy jó lesz?

EPER Igen. Udvarias, de határozott. Ezek a leghatékonyabb leveleink. Engedelmével, folytatom. *(olvas)* „Igencsak elgondolkodtatott a kettőnk munkahelyi viszonyát illetően az a kijelentésed, miszerint kikötőznél az ágy négy sarkához, és kinyalogatnád a hajlataimból a tejszínhabot.”

ÁFONYA Nos, nem egészen ezt mondta.

EPER Nem?

ÁFONYA Tejszínhab helyett gyümölcszseléről volt szó.

EPER Értem. *(a tabletre mutat)* Elnézést, a variációk néha lassabban töltődnek be. Folytatnám.

ÁFONYA Rendben.

EPER *(a tabletre néz)* Hoppá.

ÁFONYA Mi az?

EPER Idáig tartott a minta. A levél további tartalmáért már fizetnie kell.

ÁFONYA Igen? De még nem tudom, hogy jó-e a levél.

EPER Még szép, hogy jó. De ha elégedetlen lenne, visszafizetési garanciát vállalunk.

ÁFONYA *(elgondolkodik)* Mondja csak... Maguk is szokták használni ezeket a leveleket?

EPER Persze.

ÁFONYA És mindig beválnak?

EPER Minden felhasznált levelet a hatékonyság alapján pontozunk. Eddig nem volt 9-es alatti pontszámunk.

ÁFONYA És az jó?

EPER Nagyon jó. De ha gondolja, tehetünk egy próbát.

ÁFONYA Milyen próbát?

EPER *(pötyögni kezd a tablettjén)* Szeretnék magának küldeni egy levelet.

ÁFONYA Jó.

EPER Úgy értem, tényleg gondolkodom rajta. Hetek óta ez jár a fejemben. Csak nem gondoltam, hogy betoppan ide, ezért még nincs testre szabva.

ÁFONYA Levelet akart írni nekem? De miért?

EPER Olvasom, jó? *(olvas)* „Kedves pont-pont-pont!” Ide jön a maga neve.

ÁFONYA Igen.

EPER *(olvas)* „Engedd meg, hogy tegezzelek.”

ÁFONYA Jó.

EPER „Valójában nem a bíróságról / színházból / abból a buliból ismerlek. Hanem onnan, hogy láttalak a férjemmel. Tudom, hogy találkozgatsz vele.”

ÁFONYA Mi? Én? Kivel?

EPER „Legutóbb a Teinben / Livingben / G. Caféban láttalak benneteket.”

ÁFONYA Ja, vele? Ó a férjed?

EPER Igen.

ÁFONYA *(a tabletre mutat)* És honnan tudja az az ízé, hogy mindegyik helyen jártunk?

EPER *(folytatja az olvasást)* „Nem haragszom egyikőtökre sem. Aki rád néz, rögtön látja, miért tetszel a férfiaknak. / Nagyon fel vagyok dűlva. Fogalmam sincs, mit eszik rajtad. De nem ez a fontos. Tény, hogy te többet tudsz nyújtani neki, mint én.”

ÁFONYA De köztünk nem is...

EPER *(közbevág)* „Tudom, hogy számodra ez csak egy kaland. Talán az ő részéről is annak indult. De most már kezd komolyra fordulni a dolog.”

ÁFONYA Hogyhogy komolyra?

EPER „Nézz rám, majd nézz magadra: te sokkal szebb vagy, mint én. / Valójában nagyon is jól tudom, mit eszik rajtad: a fiatalságodat, de ne izgulj, elmúlik.

A te bőrod feszes, mint egy kamaszlányé / fehér, mint az antarktiszi hó / egzotikus, mint az illatos arabkávé / selymes, mint a legfinomabb barack. A szemed, mint egy ragyogó smaragd / pompás zafír / tündöklő tigrisszem.”

ÁFONYA Zavarba hozol.

EPER „A hajad selymes és dús. Feketén csillog, mint mandulaolajjal ápoltt ébenfa szelence / lángol, mint az aranybarna tengeri homok a naplementében.”

ÁFONYA Talán ennyi elég is...

EPER *(közbeveg)* „A hangod gyönyörűen csilingel. El tudom képzelni, mennyire feltüzeled őt vele szeretkezés közben.” *(letérdel Áfonya mellé)*

ÁFONYA De hát nem is feküdtünk le. Mi... mi csak...

EPER *(közbeveg)* „Nem versenyezhetek veled, hiszen sokkal szebb vagy nálam. De tudod, nekem csak ő van. Te akárhány férfit szerezhetsz magadnak. Amikor csak akarsz. Te vagy a legszebb nő, akit ismerek. Én viszont? Nézz rám. Ha őt elveszítem, soha nem lesz többé senkim.” *(fél karjával átkarolja Áfonya lábát)*

ÁFONYA Miért veszítenéd el, amikor...? Kérlek, állj fel, ez nagyon kínos.

EPER „Tudod, hogy álmában / szeretkezés közben a te nevedet ismételte? Észre sem vette. Úgy sírtam azután. Istenem, hogy sírtam. Ömlöttek a könnyeim órákon át, megállás nélkül.”

ÁFONYA *(megpróbálja kiszabadítani magát Eper öleléséből)* Kérlek, állj le!

EPER *(sírva)* „Most is sírva könyörgök, hogy hagyd meg őt nekem. Tőled függ a boldogságom. Az életem. *(keservesen zokog)* Bármit megteszek neked, bármit! Csak ne vedd el őt tőlem! Könyörgök! Ne vedd el őt tőlem!”

ÁFONYA *(kiszabadítja magát)* Nem érdekel a férjed! Soha többé nem akarom látni! *(kirohan)*

Eper abbahagyja a sírást. A tabletre néz, pötyög.

EPER 9,8-as.

Sötét

TÁRGYALÁS

Bírósági tárgyalóterem. Az asztal mögött Narancs és Okker.

NARANCS *(hosszan nézi Okkert)* Maga kicsoda?

OKKER Gyakornok vagyok, bírónő.

NARANCS A rendes gépírónóm hol van?

OKKER Betegget jelentett.

NARANCS És nekem miért nem szólt?

OKKER Nem tudom, bírónő.

NARANCS Holnap meg ne lássam itt magát. A rendes gépírónómet akarom. Világos? *(kelletlenül, kifelé)* Hívják be a következőt!

Belép Meggy és Vörös.

VÖRÖS Jó napot kívánok, én...

NARANCS Álljanak, kérem, oda.

VÖRÖS Bírónő, én csak fél órával ezelőtt értesültem erről az egészeztől, és...

NARANCS Majd akkor beszéljen, ha kérdezem. Kérem, álljanak a helyükre.

Meggy és Vörös elfoglalják a kijelölt helyüket. A bírónő lapozgatja az elé tett iratokat.

VÖRÖS Elnézést, bírónő, én csak azt szeretném...

NARANCS *(közbeváág)* Majd ha kérdezem! Addig ne szeressen semmit. *(Lapozgatja az iratokat. Felhív Meggyre)* Itt azt írja... *(Okkernek)* Mi lesz? Kezdjen hozzá.

Okker gépelni kezd.

NARANCS *(Meggynek)* Itt azt írja, hogy ön azt szeretné, a válást a férje hibájából mondjuk ki.

MEGGY Igen, bírónő.

NARANCS *(Vörösre néz)* Meg tudom érteni.

VÖRÖS Hogyhogy az én hibámból? Mostanig azt sem tudtam, hogy válni akar! És ő sem. Azt mondja, egy volt diákja ébresztette rá, hogy boldogtalan.

NARANCS Kérdeztem?

VÖRÖS Nem.

NARANCS Akkor?

VÖRÖS Elnézést.

NARANCS *(nézegeti a papírokat, majd Vörösnek)* Igaz, hogy mióta kirúgták a szállodából, ahol dolgozott, nincs állása?

VÖRÖS Ez... igaz. Jó állás volt. Sok borralaló, minden... De keresgélek, bírónő, szüntelenül keresem az új állást azóta is!

NARANCS Hogyne. Hogyne. *(Lapoz. Meggynek)* Ön itt azt állítja, hogy a férje alkoholista.

MEGGY Igen.

VÖRÖS Én? Már hogy lennék...?

NARANCS *(Vörösre néz)* Ami egyébként látszik is.

VÖRÖS De hát én soha nem is...

NARANCS *(a papírokat böngészve)* Azt írja, minden este megiszik egy üveg... mi ez? Genf... Glenn... fiddics... skótviszkit.

VÖRÖS Glenfiddich. [ejtsd: glen-fidihh]

NARANCS Tehát igaz.

VÖRÖS Nem, dehogy, én csak a bírónő kiejtését... én csak korigálni...

NARANCS Most meg a kiejtéssel kötözködik?

VÖRÖS Dehogy, bírónő, én... és az a viszki különben is nagyon drága.

NARANCS Tehát minden pénzüket elveri italtra.

VÖRÖS Nem!

NARANCS *(a papírokra pillant)* Valóban, itt azt írja, tényleg nem italtra veri el. Hanem szerencsejátékra.

VÖRÖS Milyen szerencsejátékra? Soha nem játszom!

NARANCS Értem, hogy magának ez nem játék. Azt gondolja, hogy biztosra megy, ugye? Hogy egész biztosan nyerni fog.

VÖRÖS Nem! Én soha...

NARANCS *(a papírokat böngészve)* Továbbá azt is állítja az ön kedves felesége, hogy ön kábítószer-élvező is.

MEGGY Így van.

VÖRÖS Tessék?

NARANCS *(a papírokat böngészve)* Rendszeresen szív marihuánát és heroint.

VÖRÖS Ez nem igaz! Különben is, a heroint nem szívni szokás, hanem szúrni.

NARANCS Látom, szakértő a kérdésben.

VÖRÖS Nem erről van szó. Hanem ez... ezt mindenki tudja.

NARANCS Ne mondja. És aki esetleg nem annyira jártas ebben a témában, mint ön... az hülye?

VÖRÖS Nem, Isten ments, én... én nem akartam senkit minősíteni... én...

NARANCS *(a papírokat böngészve)* Igaz, hogy ön rendszeresen viseli a felesége fehérneműjét?

VÖRÖS Dehogyan, hát nem is jön fel rám!

NARANCS Értsem ezt úgy, hogy időnként kipróbálja, csak konstatálja, hogy szűk?

VÖRÖS Nem, egyáltalán nem próbálom ki!

NARANCS Hanem mit csinál vele?

MEGGY Felhúzza, és jól kitágítja.

NARANCS Az nem szép dolog.

VÖRÖS Nem igaz!

NARANCS Tehát ön szerint szép dolog?

VÖRÖS Nem!

MEGGY Hát nem is.

NARANCS *(a papírokat böngészve)* Igaz, hogy ön agresszív a házastársával?

VÖRÖS Ez nevetséges! Soha egy ujjal nem nyúltam hozzá.

NARANCS *(a papírokat böngészve)* Épp ez a baj. Hogy sem ujjal, sem mással nem nyúlt a feleségéhez az elmúlt hónapokban.

VÖRÖS Tessék?

NARANCS Kedves felesége azt írja, ön hazudott a szexuális orientációját illetően.

VÖRÖS Ez meg mi a fenét jelent?

NARANCS Azt, hogy ön a férfiak iránt vonzódik.

VÖRÖS Mi? Nem vagyok buzi!

NARANCS Hogy mondta?

VÖRÖS Nem vagyok buzi!

NARANCS *(Okkernek)* Jegyezze: homoszexuális és homofób.

VÖRÖS De nem vagyok se homofób, se homoszexuális, se buzi!!!

NARANCS Kérem, őrizze meg a nyugalmát. Ön ahhoz a nemhez vonzódik, amelyikhez kedve tartja. Nem azért vagyunk itt, hogy ezt minősítsük.

VÖRÖS De nem azért nem fekszünk le, mert buzi... homo...!

NARANCS *(a papírokat böngészve)* Mi a helyzet a fogkrémrel?

VÖRÖS A fogkr...? *(Meggynek)* Nem hiszem el, hogy ezt is beleírtad!

MEGGY Nem tehettem mást.

VÖRÖS Mi az, hogy nem tehetél mást?! Talán ott állt a Gestapo, és pisztolyt tartott a halántékodhoz?!

NARANCS *(Vörösnek)* Tehát igaz?

VÖRÖS *(Meggynek)* Beleírtad a fogkrémet, de arról persze hallgatsz, hogy azt kéred, hogy beszéljek szex közben!

NARANCS Tessék?

VÖRÖS *(Narancsnek)* Elnézést, bírónő, csak egy pillanat. *(Meggynek)* Egy szóval sem írod, hogy folyton jössz ezzel a beszélgetős hülyeséggel.

MEGGY Nem hülyeség!

NARANCS *(Vörösnek)* Azt kérte öntől, hogy beszéljen szex közben?!

VÖRÖS Igen.

NARANCS Soha ki nem állhattam, amikor azt kérték tőlem, hogy beszéljek szex közben.

VÖRÖS Ugye?

NARANCS *(Meggynek)* Mégis miről kéne beszélgetnie, talán a focivébéről?

VÖRÖS Erről van szó.

NARANCS Németország szétverte Brazíliát, tudta?

VÖRÖS Bizony, porrá alázta.

NARANCS Én mondjuk a németekkel tartottam.

VÖRÖS Nyilván, bírónő. Sejtettem is.

NARANCS *(Meggynek)* Vagy be kellene számolnia a legújabb olvasmányélményeiről?

MEGGY De bírónő, én azt nem úgy értettem, hogy...

NARANCS *(közbevág)* Ah, drágám, ah, tudod, kire célzott Gavriilo Princip, amikor, ah, odalépett Ferenc

Ferdinánd autójához?

VÖRÖS A bírónő is olvasta?!

NARANCS Aha. Nem rossz sztori, ugye?

VÖRÖS Nem, nem.

NARANCS *(Hirtelen Meggy felé fordul. Szigorúan)* A felperes kérését, miszerint a válast mondjuk ki a férj hibájából, a bíróság elutasítja! A felperes leghamarabb kilencven napon belül nyújthat be újabb válási keresetet. A tárgyalást berekesztem! *(kalapácsával rácsap az asztalra)*

Sötét

SEMMI II.

Botanikus kert. Áfonya és Barna egy padon.

BARNA De most komolyan. Mi van?

Csend

ÁFONYA Semmi.

Csend

BARNA Elrontottam valamit?

Csend

BARNA Mit csináltam rosszul?

Csend. Áfonya vállat von.

BARNA Szóval rosszul csináltam valamit. De mit?

Csend

ÁFONYA Semmit.

BARNA Biztos?

Csend

BARNA Most már tényleg mondd el, mi a baj!

Csend

ÁFONYA Semmi.

BARNA Az a baj, hogy láttál abban a bárban?

Csend

BARNA De ugye tudod, hogy nem volt köztünk semmi?

Csend

BARNA Utána elváltunk, ment mindenki a maga dolgára. Hozzak tanúkat?

Csend

BARNA Vagy nem ez a baj?

Csend

BARNA Akkor mi?

ÁFONYA Semmi.

Csend

BARNA Biztos?

Csend. Áfonya vállat von.

BARNA Akkor áruld már el, mi a baj.

Csend

BARNA Semmi.

Sötét

DISZKRÉT

Szálloda recepciója. A pult mögött senki. Fekete és Barack a pult előtt áll.

FEKETE *(megsimogatja Barack nyakát)* Remélem, ízlett a fácán.

BARACK *(mosolyogva hozzásimul Feketéhez)* Soha nem ettem még ilyen finomat.

FEKETE És az éjszakának még nincs vége.

Megcsókolják egymást.

FEKETE *(körülnéz)* Csak ez a hülye recepció lenne már itt. Az egész életem azzal telik, hogy valakire mindig várnom kell. *(megnyomja a csengőt a pulton)*

BARACK Miért ezt a szállodát választottad?

FEKETE Ez volt a legközelebb az étteremhez.

BARACK Én útközben láttam még kettőt.

FEKETE Igen? Nem baj. Azok nem ilyen jók.

BARACK Miből gondolod?

FEKETE Nézd meg a berendezést. Az egész előcsarnok milyen izléses... és milyen diszkrét! Ha bejöttél, kintről nem lát senki. Érted? Nagyon diszkrét. Meg minden. És nézd, milyen finoman tüntetik el a szögleteket, hogy kanyarodik a fal, meg a fényforrások íveit, meg ahogy a fény rávetül a vörös bőrre. Ki van ez találva.

BARACK *(körbepillant)* Aha.

FEKETE De ez még semmi, majd meglátod a szobát. Minden fehér és kávébarna. Szuperalacsony ág, egyedi tervezésű berendezési tárgyak, tapsra halványuló fények...

BARACK Honnan tudod?

FEKETE Láttam a neten. *(körülnéz)* Hol van már ez az alak? *(Megnyomja a csengőt a pulton. Barackra néz)* Valami baj van?

BARACK Lehet, hogy mégsem volt ez jó ötlet. Mennem kéne.

FEKETE Ne viccelj már! Mért kéne menned?

BARACK Korán kelek.

FEKETE Szombaton?

BARACK Nagybátyám betegeskedik. Megígértem, hogy reggel meglátogatom.

FEKETE Ő annak a cégnek a tulajdonosa, ugye, a hogy hívják már...?

BARACK Igen. És csak én vagyok neki. Úgyhogy...

FEKETE Várj még egy kicsit. Mindjárt itt lesz *(körülnéz)* az a szemét kis tetű, aki elrontja az éjszakámat.

Csend

BARACK *(indulni készül)* Mikor látlak legközelebb?

FEKETE Hunyd be a szemed.

BARACK *(behunyja)* Miért?

FEKETE Akkor látsz legközelebb, amikor kinyitod a szemed.

BARACK *(kinyitja)* Jó, de ezután legközelebb.

FEKETE Fenn a szobában.

BARACK Tudod, hogy értem.

FEKETE Nemsokára. Pár hét múlva.

BARACK Csak? Hogyhogy? Miért olyan soká?

FEKETE Kivettem egy kis szabadságot. Megyünk a feleséggel a hegyekbe.

BARACK Értem. *(szünet)* És hova? Persze csak... ha nem vagyok indiszkrét.

FEKETE Egyelőre csak ide. Most lesz az eljegyzési évfordulónk. Vagy volt. Vagy mit tudom én. De jövőre kinéztük az olasz Alpokat.

BARACK Az biztos szép.

FEKETE Ja. Ha bejön ez a mostani üzlet, veszek egy új autót, és irány Lombardia.

BARACK Hm. Nekem sem ártana egy kis hegyvidéki kiruccanás.

FEKETE *(körülnéz, keresi a recepcióst)* Ja. Az nem árt.

Érkezik álmosan Vörös, a recepcióst.

FEKETE Végre, a rohadt életbe. *(átöleli Barackot)* De mielőtt becéloznánk a hegyeket, van egy javaslatom.

VÖRÖS *(beáll a pult mögé)* Jó estét. Elnézést, elnyomott az álom.

FEKETE *(Vörös elé tolja a hitelkártyáját)* Egy szobát kérünk ma éjszakára.

Vörös elveszi a kártyát, behelyezi a gépbe.

BARACK *(Feketét öelve)* És mi volna az a javaslat?

FEKETE Hogy tegyünk most egy tudományos hegymászókísérletet odafent. *(halkan)* Kipróbáljuk, hogy túrabakancs, felszerelés és ruha nélkül fel lehet-e jutni a csúcsra.

BARACK *(mosolyogva)* Nem is tudom...

FEKETE Benne vagy? Pusztán a tudomány és a sport fejlődése érdekében.

BARACK Ha kizárólag önzetlen, tudományos cél vezérel... akkor azt hiszem... *(megcsókolja)*

VÖRÖS *(Feketének)* Uram, ön ma ingyen használhatja a szobánkat.

FEKETE Tessék?

VÖRÖS Nem kell fizetnie semmiért. *(visszaadja a hitelkártyát)*

FEKETE Á, oké. Kösz! *(Baracknak)* Így még jobban fogjuk érezni magunkat.

BARACK Jó, de... hogyhogy nem kell fizetni?

FEKETE Most nem az a lényeg, hogy hogyhogy. Nem kell, és kész.

VÖRÖS Ez egy kedvezmény.

BARACK Milyen kedvezmény?

FEKETE Nem számít.

VÖRÖS Az úr az elmúlt harminc napban kilencszer vette igénybe szállodánk szolgáltatásait. A tizedik ingyenes.

BARACK Mi? *(elengedi Feketét)* Kilencszer voltál már itt? Egy hónap alatt?!

VÖRÖS Igen. A tizedik a ház ajándéka.

FEKETE Ez valami tévedés. Oké? *(visszacúsztatja a hitelkártyát Vörös elé)* Khm-khm. Nézze meg még egyszer.

VÖRÖS Biztosíthatom, uram, hogy nem...

FEKETE *(közbeveg)* Mondom, tévedés! Ellenőrizze még egyszer! És ezúttal... khm!

VÖRÖS Máris. *(ellenőrzi, majd a képernyőre mutat)* Egész biztosan önről van szó.

FEKETE Nem én vagyok az egyetlen, akit így hívnak. Vegye le a pénzt, és kérjük a szobakártyát.

VÖRÖS De látom az adatait itt, a képernyőn. Ön az.

BARACK Te ide szoktál járni?!

FEKETE Ugyan már, mért járnék ide? Nem vagyok én liftes fiú. *(Vörösnek)* Még egyszer mondom: ez tévedés! Világos?!

VÖRÖS Nem tévedés, uram. Örömmel közölhetem, hogy minden ingyen van. A szoba, a minibár, a szobaszervíz, a reggeli...

BARACK Ide szoktál hozni más nőket is, ugye?

FEKETE Ugyan már. *(Vörösnek)* Vegye le a pénzt, és kérem a szobakártyát!

VÖRÖS De hát nem kell fizetnie.

FEKETE De én fizetni akarok!

BARACK Mekkora marha vagyok.

FEKETE Dehogy vagy marha. *(Vörösnek)* Talán nem jó a pénzem?! Bűdös?!

VÖRÖS Tessék?

BARACK Azt hittem, én vagyok az egyetlen, és...

FEKETE Persze, hogy te vagy.

BARACK Mármint a feleségeden kívül.

FEKETE Ja, rajta kívül, ja. Nyilván. *(Vörösnek)* Mi lesz?! Vegye le azt a rohadt pénzt!

Vörös habozik. Fekete dühösen felugrik a pultra, és megragadja Vörös gallérját.

FEKETE Vegyen le kétszer annyit! Utalja át az egészet a saját számlájára, leszarom, csak vegye már el a pénzem!!!

VÖRÖS Kérem, ne! Higgye el, ez nem vicc, ma tényleg minden ingyen van!

BARACK Azt hittem, hogy köztünk van valami... különleges.

FEKETE (*a pultról*) De hát van is. Mondom, hogy tévedés. Tudod, milyenek ezek a gépek. (*Vörösnek*)
Utálja át magának az összes pénzemem, csak fogja be a mocskos pofáját, és adjon egy kurva szobakártyát!!!

VÖRÖS Kérem, én... megszegném a szálloda szabályait, ha kifizettetném...

FEKETE (*közbeveg*) Hallotta már a büdös életben azt a büdös szót, hogy „diszkrétció”?!

VÖRÖS De én nem...

FEKETE (*közbeveg*) Sejtettem, hogy nem hallotta! Hogy találta meg a város legjobb szállodája a világ legszarabb recepciósát?!

VÖRÖS Nem tudom, uram, én...

BARACK Azt mondtad, hogy szeretsz.

FEKETE (*a pultról*) Nem egészen ezt mondtam, de felfoghatjuk úgy is, hogy bizonyos értelemben...

BARACK Micsoda?

VÖRÖS Persze, hogy szereti, hiszen a város legjobb szállodájába hozta!

FEKETE Kuss legyen! Előbb megvárakoztat! Ezzel elrontja az egész szexuális feszültséget, annyira, hogy a nő elkezd nekem a beteg nagybátyjáról beszélni! Aztán beköp!

BARACK Ne hívj többé, oké?! (*kimegy*)

FEKETE Várj! (*Leugrik a pultról. Vörösnek*) Látja, mit csinált?! Úgy ki fogom rúgatni innen, hogy az orrával szántja fel a parkolót! (*elindul Barack után*) Várj, mehetünk másik szállodába is! (*kisiet*)

Sötét

A FÉRFIFALÓ

Zöld alsógatyában, egy masszázsgyhoz kötözve. Szája betömve. Fölötte alsóneműben térdel Áfonya, kezében kés.

ÁFONYA (*Zöldnek*) Kérdeztél valamit? Bocs, nem hallottam jól. Hát, ha már így rákérdeztél, a válaszem „igen”. Vagy legyen inkább „nem”? Választhatsz. Igen, meg foglak ölni. Nem, innen nem jutsz ki élve. (*szünet*) Minden férfival ezt csinálom, miután... De ugye nincs ebben semmi különös? A természetben ez tök normális, az imádkozó sáskák is ezt teszik. Nem? De. (*kis szünet*) Tudod, folyton kérdezik, miért olyan nagy a táskám. Hát ezért. Mert minden szükséges eszközt magamnál hordok. Filéző kés, nyúzóké, csontozó kés, csapókés... még egy svájci bicskám is van. Sose lehet tudni. (*kis szünet*) Jó, nem épp minden férfival végzek. Csak a hűtlenekkel. Ilyen szempontból más vagyok, mint az imádkozó sáskák. De sajnós mind hűtlenek vagytok. (*kis szünet*) Tudom, hogy én csábítottalak, de nemet kellett volna mondanod. Elvégre feleséged van. (*kis szünet*) Kicsit azért sajnálom ezt az egészet. Neked legalább volt modorod, nem úgy, mint... A múltkor például valami szállodai recepciós vagy mi... jaj, úgy felhúzott! Igen, recepciós volt. Állok a bárpultnál, ő végig dumál nekem, és amint körül akarok nézni, erőszakkal visszafordít, maga felé. És mondja tovább a szöveget. Valami nőről, aki egyszer tett neki egy ígéretet, és akibe ezért szerelmes lett, vagy... mindegy, valami lúzer sztori, nem volt benne semmi szórakoztató. Aztán megragadja a csuklómat, és kivisz. Csak úgy, kérdés nélkül. Mekkora tuskó, nem? Ugye. Nem ellenkeztem, de csak azért mentem el vele, hogy megszabadítsam a világot egy ilyen idiótától. Kicsit álljon helyre az egyensúly. Ez a baj veletek egyébként. Hogy nincsenek köztünk egyensúlyban a dolgok. Bár nemcsak ez. (*szünet*) Tessék? Tényleg hallani akarod? Hát jó. (*szünet*) Mert nem figyeltek. Soha nem figyeltek arra, amit mondok, hanem alig várjátok, hogy végre elkezdhessetek magatokról beszélni.

Mert többet dicsértek előttem más nőket, mint engem.
 Mert gyerekként kezeltek, pedig ti viselkedtek gyerekesen.
 Mert soha nem akartok útbaigazítást kérni, ha eltévedünk egy idegen helyen, hanem tudálékoskodtok, és inkább rossz irányba megyünk tovább.
 Mert túl kiszámíthatóak vagytok, és ragaszkodtok a szokásaitokhoz.
 Mert összehanyozzátok a fürdőszobát.
 Mert undorító vicceitek vannak.
 Mert nem beszéltek az érzelmeitekről, de még a gondolataitokról sem.
 Mert ha dühös vagyok, folyton azt mondjátok, hogy nyugodjak meg.
 Mert csak akkor aggódtok értem, ha le akartok feküdni velem.
 Mert fehér zoknit viseltek, meg szandált, meg bőrmellényt, vicces feliratú pólót, bő bokszeralsót, terepszínű nadrágot, strandpapucsot, mélyen kivágott V nyakút, hegyes orrú félcipőt, aranyláncot és focistatrikót.
 Mert nem borotválkoztok rendszeresen, elhanyagoljátok magatokat, tőlem viszont elvárjátok, hogy legyek tökéletes.
 Mert vezetés közben káromkodtok, szidjátok a nőket, és hülyén előztök.
 Mert összevissza kapcsolgatjátok a tévét.
 Mert szex közben megkérdezitek, hogy jó-e nekem, amikor pedig érzetek kellene, hogy milyen. És ha már itt tartunk...
 Mert azt hiszitek, hogy minden, amit az interneten láttatok, tényleg működik az ágyban.
 Mert olyan furán bámultok rám, amikor én vagyok felül, mintha elrontottam volna valamit.
 Mert pont akkor álltok meg, amikor nekem a legjobb.
 Mert nem tudtok bánni a kezetekkel.
 Mert akkor akarjátok bevetni a nyelveteket, amikor nem érzem magam tisztának és vonzónak.
 Mert haraptok.
 De legfőképpen: mert mindezeket másokkal is megteszitek.
 Semmit nem gyűlölök jobban bennetek, mint ezt. Hogy képtelenek vagytok elköteleződni. Ideig-óráig jó vagyok nektek, aztán... És persze rögtön találtok egy kifogást, hogy miért. De térjünk a lényegre. A húsod, ahogy nézem, körülbelül másfél hónapig lesz elég. Gyekszem változatosan enni, úgyhogy sokféleképpen foglak elkészíteni. Szerinted is ez a legjobb büntetés a nőfalóknak? Én találtam ki. Na, viszlát! *(felemeli a kést)* Jaj, várj csak! Egy utolsó kérdés. *(leengedi a kést)* Szeretsz?

Sötét

SZÉP SZÓ

Konditerem. Két szobabicikli. Az egyikben Meggy teker. Érkezik Okker, felül a másik biciklire, és tekerni kezd. Ránéz Meggyre.

OKKER Tanárnő! *(Felemeli a kezét, ugyanúgy, mint amikor a szállodában találkoznak.)*

MEGGY *(Okkerre néz, először nem ismeri fel, majd hirtelen)* Jaj, te vagy az? Hú. Hogy megnőttél!

OKKER Hát igen. Ez szokott történni a gyerekekkel, általában.

MEGGY Hi-hi. Igen. De rég nem láttalak! Mi újság veled?

OKKER Bemelegíték.

MEGGY Az jó. Nekem ez már a levezető. Ide szoktál járni?

OKKER Mostanában igen. Nemrég költöztem a közelbe.

MEGGY Aha, az jó. Nahát, hogy ennyi idő után...

OKKER Igen.

MEGGY Mióta is...?

OKKER Hatodik óta. Ötödik vége, igazából. Mióta a tanárnő otthagya az iskolát.

MEGGY Tényleg, igen. Rég volt.

OKKER Nagyon sajnáltam, hogy el tetszett akkor menni.

MEGGY Én is, de hát... ilyen az élet.

OKKER Ilyen. De miért tetszett akkor elmenni, tanárnő?

MEGGY Csak ideiglenesen voltam nálatok. Helyettesíttem a földrajztanárnőt, amíg gyeseen volt.

OKKER Kár. Hogy csak ideiglenesen. A tanárnő volt a kedvenc tanárnóm.

MEGGY Aranyos, hogy ezt mondod.

OKKER De komolyan.

MEGGY Te is jó fej voltál. Hm, rég volt. És ezek szerint most itt laksz a városban.

OKKER Itt, igen.

MEGGY És mit csinálsz mostanában?

OKKER Egy ideig pincér voltam egy étteremben, csak egy hisztis vendég kirúgott. Most egy szállodában dolgozom, mint recepciós. De nemrég beiratkoztam jogra, úgyhogy...

MEGGY Tényleg? Az én férjem is szállodai recepciós! Volt. Most éppen... most nem az.

OKKER Hm.

MEGGY Igen.

Csend. Tekermek.

OKKER Emlékszik még arra az ötödikes osztálykirándulásra, tanárnő?

MEGGY A barlangnál?

OKKER Aha.

MEGGY Persze, hogy emlékszem. Nem volt valami jól sikerült kirándulás.

OKKER De, szerintem nagyon jól sikerült kirándulás volt.

MEGGY Fura, hogy ezt mondod.

OKKER Miért?

MEGGY Hogy miért? Lássuk csak. Lezuhantál a szikláról, eltört mindkét lábad, és miután megtaláltalak, még vagy másfél órát vártunk a hegyimentőkre a zuhogó hideg esőben. A legtöbb ember nem így képzel el egy jól sikerült kirándulást.

OKKER Lehet. De nekem jó volt akkor ott a tanárnővel lenni.

MEGGY Igen?

OKKER Igen. Én... mindig is szerelmes voltam a tanárnőbe.

MEGGY Ó. Ez... aranyos.

OKKER Mi az aranyos benne?

MEGGY A gyerekszerelem. Az mindig aranyos.

OKKER Ez nem gyerekszerelem, tanárnő. Mikor először belépett az osztályba, nekem elakadt a lélegzetem. Én akkor rögtön magába szerettem.

MEGGY Hi-hi.

OKKER És ez nem múlt el azóta sem.

MEGGY Tessék?

OKKER Mondom, azóta is halálosan szerelmes vagyok a tanárnőbe.

Csend

OKKER Még soha nem voltam nővel. És nemhogy kapcsolatom nem volt, de még csak nem is csókolóztam senkivel. Vártam a tanárnőre. Tudtam, hogy egyszer újra találkozni fogunk. Csak ki kell várni. És most végre találkoztunk.

Csend

MEGGY Hát, erre nem is tudom, mit...

OKKER *(közbevág)* A tanárnő boldog?

MEGGY Hogy találkoztunk?

OKKER Nem, az élete. Boldog a házassága?

MEGGY Ez mégis miféle kérdés?

OKKER Tudja, miért nem boldog?

MEGGY Honnan veszed, hogy...?

OKKER *(közbevág)* Mert nem tartotta be az ígérését.

MEGGY Ó, szuper, már te is ezzel jössz. Milyen ígéretem?

Csend

OKKER Amikor ott feküdtem a sziklák közt, törött lábakkal, tele zúzódásokkal, a zuhogó esőben, reszketve... emlékszik, tanárnő? Vártuk a mentőket, és a tanárnő ölelt engem, próbált melegíteni és nyugtatni. Emlékszik, mit mondott? Azt mondta, hogy ne féljek, mert vigyázni fog rám. Mindig vigyázni fog rám.

MEGGY Míg jönnek a mentők.

OKKER Nem, nem. Mindig. Így mondta. „Ne félj, mindig vigyázni fogok rád.” Mondhatta volna, hogy „vigyázok rád, míg jönnek a mentők”, de nem ezt mondta. Hanem tett egy fontos ígéretet.

MEGGY Félhalott voltál... féltél... meg akartalak nyugtatni.

OKKER Tett egy ígéretet. Amit nem tartott be.

MEGGY Jó, elképzelhető, de egy extrém helyzetben mondunk dolgokat, amik...

OKKER *(közbevág)* Az nem egy extrém helyzet volt, hanem az én helyzetem, az én életem. És én számítottam a tanárnőre. És vártam. Egész életemben vártam, hogy jöjjön, és vigyázzon rám. És a tanárnő nem jött. *(elkezd egyre gyorsabban tekerni)*

MEGGY Mégis mit kellett volna tennem? Csak úgy ott teremni mindig, amikor...?

OKKER *(közbevág)* Én vártam. Hiszen megígérte. És nem értettem, hogy amikor a nagyobb osztályos fiúk megfogtak, és beledobtak egy szemetesekukába az iskolaudvaron... akkor hol volt a tanárnő? Miért nem vigyázott rám? Vagy amikor tüdőgyulladással feküdtem a kórházban, és nem volt, kihez szólnom? Vagy amikor megműtöttek? Hol volt? Vagy amikor a szüleim bezártak a lakásba, és egész nap hiába vártam rájuk...

MEGGY Figyelj, ezeken át kell esni.

OKKER ...és este a hírekben láttam a szüleim autóját, ahogy emelik ki folyóból?

MEGGY Ó, sajnálom.

OKKER És utána, amikor intézetbe kerültem, és nem volt senkim, csak a tanárnő, de a tanárnő nem jött?

MEGGY *(ellassít a tekerésben)* Én nem tudtam...

OKKER És akkor hol volt, amikor az intézetben leoltották a villanyokat, és engem a szobatársaim elkezdtek verni? Az intézet hálótermében. Vagy a zuhanyzóban. Szinte minden este. Hol volt, amikor meg kellett innom a vizeletüket, és arra kényszerítettek, hogy szaros fogkefével mossak fogat?

MEGGY Istenem... *(megáll)*

OKKER *(most már nagyon gyorsan teker)* Vagy minden hétvégén, amikor kettesben kellett fürödnöm a tornatanárral, és arra kényszerített, hogy...

MEGGY *(közbevágy)* Ne! Hallgass!

OKKER És utána, amikor feküdtem és véreztem egyedül a zuhanyzóban?

MEGGY Hagyd abba, kérlek!

OKKER *(annyira gyorsan teker, amennyire bír)* Folyt le a vérem a hideg csempén! Miért nem volt ott a tanárnő, hogy vigyázzon rám?!

MEGGY Bocsáss meg! Igazad van, ott kellett volna lennem! Becsaptalak, cserbenhagytalak! Sajnálom!

Okker lelassít, szinte megáll. Csend.

OKKER Én is. Én is sajnálom. *(szünet)* De mostantól minden másképp lehet.

MEGGY Mi lehet másképp?

OKKER *(újra normál tempóban teker)* Hagyja ott a férjét. Váljon el tőle.

MEGGY *(mint akinek máshol járnak a gondolatai)* Miért válnék el tőle?

OKKER Gondolom, van rá oka. Vagy találjon ki valamit. Hogy alkoholista, drogos, szerencsejátékos, meleg... teljesen mindegy.

MEGGY De hát nem akarok én elválni tőle. Örök hűséget fogadtam.

OKKER És az mivel érvényesebb ígéret, mint amit nekem tett? *(szünet)* Biztos vagyok benne, hogy nem véletlenül találkoztunk. A tanárnő mostanig rossz úton járt. Ezért boldogtalan. Velem kellett volna maradnia, hogy vigyázzon rám, ahogy ígérte.

MEGGY Lehet. Igen. Igazad van. *(leszáll a bicikliről)* De most már mindegy. Ha el is válnék... nem vigyázhatok rád ezután sem.

OKKER Miért?

MEGGY Mert megszegtem az ígéretem. És ezért fizetnem kell. Megérdemlem, hogy boldogtalanok legyünk. *(elindul kifelé)*

OKKER *(abbahagyja a tekerést)* Várjon, tanárnő! Ennek nem kell így lennie.

MEGGY *(megáll)* De igen. Köszönöm, hogy ráébresztettél. Boldoggá tehetnélek, de azzal nem hoznám helyre, amit elköttem. Csak úgy vezekelhettek, ha boldogtalanok maradunk, és viselem ennek a terhét.

OKKER Tanárnő...

MEGGY Örülök, hogy találkoztunk. Légy boldogtalan. *(kimegy)*

Sötét

CSAK EGY ÁTLAGOS BESZÉLGETÉS

Igazgatói iroda. Barack az íróasztal mögött. Belép Áfonya.

BARACK Szia! Gyere, foglalj helyet.

Áfonya leül Barackkal szemben, leteszi maga mellé a táskáját.

OKKER Látom, mindenhova magaddal viszed ezt a nagy táskát.

ÁFONYA Abszolút!

BARACK Egy nő legyen mindenre felkészülve, ugye?

ÁFONYA Pontosan.

BARACK Figyelj, mivel régóta ismerjük egymást, szeretném, ha erre a beszélgetésre most nem úgy tekintenél, mint egy állásinterjúra.

ÁFONYA Miért, ez nem egy állásinterjú?

BARACK Mondjuk azt, hogy nem.

ÁFONYA Jaj, bocs, akkor rossz helyre jöttem. *(feláll)* Melyik teremben van az állásinterjú?

BARACK Ül vissza, itt van.

ÁFONYA *(visszaül)* Igen?

BARACK Igen. De figyelj... míg meg nem örököltem ezt a céget szegény nagybátyámtól, fel se merült volna, hogy a főnök pozíciójából beszéljek hozzád, igaz? Addig úgy beszélgettünk, ahogy barátok közt szokás.

ÁFONYA Igen.

BARACK Akkor képzelj azt, hogy most nem most van, hanem régen van, és ez csak egy átlagos beszélgetés két barátnő között.

ÁFONYA Jó, megpróbálom.

BARACK Helyes. Kezdjük az elején. Ha jól tudom, nemrég hagytad ott az előző munkahelyed. Miért is?

ÁFONYA Volt egy kis konfliktusom az ottani főnökömmel, de erről nem szeretnék beszélni.

BARACK Értem. Milyen elvárásaid vannak ezzel a mostani munkahellyel kapcsolatban?

ÁFONYA Hogy a főnököm ne akarja kinyalogatni a gyümölcszeselét a hajlataimból.

BARACK Azt hiszem, ez megoldható. Miért szeretnél nálunk dolgozni?

ÁFONYA Mert voltam már titkárnő, és úgy gondolom, alkalmas vagyok rá.

BARACK Ezek szerint elolvastad a munkaköri leírást, és úgy gondold, hogy megfelelsz a követelményeknek, úgymint... *(felemel egy papírt az asztalról, beleolvas)* recepció és adminisztrációs munkák végzése... dokumentumok szortírozása és iktatása...

ÁFONYA Igen.

BARACK Pénztárkezelés, számlázás, banki átutalások végzése...

ÁFONYA Igen.

BARACK Valamint további feladatok ellátása, úgymint iroda karbantartása, pihenő- és ügyfélfogadó szobák rendbetétele...

ÁFONYA Igen.

BARACK És a főnök nő férjének rendszeres szexuális kielégítése.

ÁFONYA Igen.

BARACK Remek. *(leteszi a papírt)*

ÁFONYA Csak egy pillanat. Mi is volt az utolsó?

BARACK Az utolsó? A főnök nő férjének rendszeres kielégítése.

ÁFONYA M-mármint... a te férjednek?

BARACK Mit csodálkozol? Nem olvastad a munkaköri leírást?

ÁFONYA Ööö... azt hiszem... e fölélt átsiklottam.

BARACK Az apró betűs résznél van. Csillaggal, a „további feladatok”-nál.

ÁFONYA Értem.

BARACK Akkor jó. Szóval úgy érzed, megfelelsz az elvárásoknak.

ÁFONYA Most így... nem is tudom. Én ezt nem láttam, és... nem is ismerem a férjed.

BARACK Ne izgulj, ez nem volt követelmény.

ÁFONYA Ja? Jó. De akkor is... ez enyhén szólva furcsa.

BARACK Mi a furcsa benne?

ÁFONYA Hogy én a te férjeddal...

BARACK Na-na, ne szaladjunk úgy előre, még nem biztos, hogy megkapod az állást.

ÁFONYA Jó, de a gondolat, hogy én titkárnőként egy pasival...

BARACK Miért? Nem azt írja, hogy a főnök nő pincskutyájával. Arra én is azt mondanám, hogy furcsa. De egy férfival...

ÁFONYA Úgy értem... miért szerepel ez egyáltalán a munkaköri leírásban?

BARACK Aha, azt hiszem, értem a kérdésed. Nos, lehetne ez is opcionális, mint a túlórázás... de gondoltam, jobb, ha beírjuk az alapvető követelmények közé. Így legalább minden tiszta, egyértelmű, és a megfelelő ember kerül a megfelelő posztra. Tudod, aki ezt örömmel csinálja. Ráadásul, ha a titkárnőm a férjem szeretője lesz, az nagyobb elkötelezettséget vált ki belőle a cég iránt, ami lendületet ad a munkájának.

ÁFONYA De miért a titkárnőnek kell ezt a feladatot elvégezni?

BARACK Szerinted jobb lenne, ha inkább a takarítónő csinálná? Nem hinném, hogy a takarítónő az ő ízlése lenne. A titkárnőket jobban szereti.

ÁFONYA És te?

BARACK Azt hiszem, én is a titkárnőket szeretem jobban.

ÁFONYA Úgy értem, miért nem te csinálod? Bocs, ha ez tapintatlan kérdés.

BARACK Nem, semmi gond. Nézd, én ezt a céget szegény nagybátyámtól örököltem. Míg nagybátyám volt a vezérigazgató, neki nem volt olyan feladata, hogy legyen a férjem szeretője, és ha lett volna, akkor sem végezte volna el, mert nem kedvelte a férjemet. Így aztán az én munkakörömben sem szerepel. Érted?

ÁFONYA Jó, de... Hogy a francba kérdezzem, hogy érthető legyek? Te a felesége vagy. Az ilyesmit nem neked kéne csinálni?

BARACK Mit, hogy legyek a szeretője? Nem, azt a szeretőnek kell csinálni.

ÁFONYA Jó, feladom. És a férjed ezt hogyan kezeli? Neki ez természetes?

BARACK Nem tud róla.

ÁFONYA Hogyhogy?

BARACK Neki semmi köze a céghez. Ő művész.

ÁFONYA Ha nem tud róla, akkor miért akarsz olyan nőt felvenni, aki őt rendszeresen...?

BARACK Mert szüksége van nőre. Csak ezt nem tudja. És különben is képtelen lenne megszerezni egyet. Mellette még egy Szent Ferenc-szobor is kész Casanova. Észre se veszi, ha tetszik, és eszébe se jutna, hogy elmenjen valakivel.

ÁFONYA Lehet, hogy nincs is szüksége senkire.

BARACK De igen.

ÁFONYA Honnan tudod?

BARACK Például onnan, hogy rendszeresen vannak erotikus álmai a barátnőimről.

ÁFONYA Tényleg?

BARACK Aha, rólad is. Elmesélte, hogy álmában egy billiárdasztalon csináltátok.

ÁFONYA Hú, ne haragudj, biztos részeg voltam.

BARACK Nem tesz semmit. Máskor meg egy masszázstalon.

ÁFONYA Ez érdekes.

BARACK Látom, érdekel a dolog.

ÁFONYA Nem, nem. Ne haragudj, nem vállalhatom el ezt a munkát.

BARACK Miért? Nem tetszik a férjem?

ÁFONYA Nem erről van szó. Találkoztatok valakivel mostanában, úgyhogy ez az egész... nem aktuális.

BARACK Nem mondod, hogy még soha nem csaltál meg férfit.

ÁFONYA De. Amennyire emlékszem, soha.

BARACK Ez azt jelenti, hogy hűséges vagy, vagy hogy rossz a memóriád?

ÁFONYA Ő más, mint a többi. Még nem volt köztünk semmi komoly, de érzem, hogy ezt most nem szabad elrontani. Türelmes, kedves, szelíd... és rendőr.

BARACK Rendőr. És türelmes, szelíd. Az ilyenekből jön elő hirtelen a vadállat. Az összes pszichopata sorozatgyilkos szelíd, kedves ember volt.

ÁFONYA Tényleg? Hány pszichopata sorozatgyilkost ismersz?

BARACK Figyelj, ha még úgysem volt köztetek semmi, akkor minden rendben. Hűtlenség csak párok között lehetséges. Tiszta marad a lelkiismereted.

ÁFONYA Mondasz valamit... *(maga elé)* De akkor is... egy ilyen eset után meg se tudnék szólalni, amikor találkozunk. Hogy nézzek a szemébe? Csak ülnék mellette... ő látná, hogy bánt valami... én egyre mondogatnám, hogy nincs semmi baj... *(Barackra néz)* És a te lelkiismereted? Téged nem zavarna, hogy a férjed megcsal velem?

BARACK Hogy érted, hogy megcsal? Nem a hátam mögött csinálja valakivel, akiről azt se tudom, kicsoda. A megcsalásban ott van a csalás, az átejtés, a hamisság. De ha adsz valakinek ajándékba egy kesztyűt, abban nincs átverés, ha néha felhúzza. *(kis szünet)* Nézd, én megcsaltam őt. Oké? Szeretném, ha azt érezné, hogy ő is megteheti.

ÁFONYA És mi van, ha belém szeret?

BARACK Miért szeretne beléd?

ÁFONYA *(végignézi magán)* Ez most tényleg egy kérdés volt, vagy csak szavak egymás után, kérdőhangsúllyal?

BARACK Oké, szép vagy, kedves vagy... egyes kultúrákban valószínűleg okosnak is tartanának... de az érzelmek nem a te dolgod, neked csak a fizikai résszel kellene törődnöd.

ÁFONYA És ha mégis belém szeretne, azt bánnád?

BARACK Persze. A férjem engem szeret, én meg őt.

ÁFONYA Pedig akkor az tényleg nem volna megcsalás.

BARACK Azt hiszem, elvesztettem a fonalat.

ÁFONYA Az a szó, hogy „megcsalás”, pozitív vagy negatív? Ha kimondom, arra gondolsz, hogy az jó dolog, vagy rossz dolog?

BARACK Általában negatív. Rossz.

ÁFONYA Akkor figyelj. Ha lefekszünk valakivel, akit szeretünk, az a legjobb dolog a világon. Ugye? Tehát nem lehet megcsalás. Mert a megcsalás rossz.

BARACK Nem is tudom... Akkor sem akarom, hogy beléd szeressen. Nem ez szerepel a munkaköri leírásban.

ÁFONYA Pedig ez az egyetlen, ami megmenthetné.

BARACK Hogy?

ÁFONYA A... helyzetet. Ha belém szeretne. Ez menthetné meg.

BARACK Tudod mit? Nem értem, mit mondasz, de most ne foglalkozz ezzel. Kell az állás, vagy nem?

Áfonya gondolkodik.

Sötét

A HOMOKSZÖRNY

Gyerekszoba. Narancs egy babaágy mellett ül, kezében meséskönyv.

NARANCS Szavahihető emberek mesélik, hogy élt Bászra városában egy emír, akit Allah hatalmas vagyonnal ajándékozott meg. Palotájában több száz szolga leste a parancsát, kincstára tele volt ragyogó kincsekkel, szőlőtőkái roskadoztak a húsos fürtöktől. Az emír szívét mégis keserűség emészttette. Fia, Dzsáfár születésekor ugyanis ezt jósták a csillagászok: „Tudd meg, ó, emír, hogy nem láthatod a te fiadat férfivá érni. A Homokszörny fogja az ő vesztét okozni, a pusztító, amelyről sosem tudni, mikor és milyen alakban érkezik.” Az emír soha nem engedte Dzsáfárt a sivatagba, ahol tudomása szerint a Homokszörny lakozott, de még a palota kertjeibe is csak testőrök kíséretében mehetett. Minden évben kilencvenkilenc katonát küldött a dűnéken túra,

hogy öljék meg a Homokszörnyet, de egyikük sem tért vissza. Amikor a fiú tizennyolc esztendőre cseperedett, nem bírta tovább a bezártságot, és egy szép napon megszökött otthonról. Első útja a bazárba vezetett. Ahogy ott járt-kelt, megpillantott egy fátyolozott lányt, aki éppen egy drága szőnyeget vásárolt, amelybe bele volt hímezve Salamon pecsétje. Dzsáfár a lányt idegen hercegnőnek gondolta, mivel lépteit handzsáros marconák vigyázták, és minden szavát rózsailatú szűz rabszolgák lesték. Tekintetük összetalálkozott. Dzsáfárnak elakadt a lélegzete a lány gyönyörű zöld szemétől, amely egyszerre volt csábító és édes, mint a déli vadméz, és mély, mint a Próféta kútja. Azonnal belészeretett. Eléje lépett hát, és mielőtt a handzsárosok lefogták volna, odakiáltott neki: „Ki vagy te, szépséges lilium?” A lánynak is megtetszett Dzsáfár, ezért szólt a marconáknak, hogy engedjék el, majd így felelt: „Gyere utánam az oázisba, ahol lakom, és megtudod.” A fiú elszomorodott ezekre a szavakra. „A sivatagba nem mehetek”, mondta, „de gyere te az én palotámba!”. A lány nevetve elfordult, intett a kíséretének, és eltűntek a tömegben. Dzsáfár csak állt, mint akit megbabonáztak. Utána kétségbeesetten fésülte át az egész várost, de hiába, az idegen lányt és kíséretét mintha a föld nyelte volna el. Nekivágott hát a sivatagnak, mert fel volt már készülve a legrosszabbra is, és oázisról oázisra vándorolt, így kereste a lányt három éven keresztül. Három esztendő múltán aztán egyszer elaludt egy datolyafa tövében, és amikor felébredt, egyenesen az idegen lány smaragdzöld szemébe pillantott. „Hát eljöttél”, mosolygott a lány, és megsimogatta Dzsáfár homlokát. „Nagyon vártalak már.” Nem viselt fátylat, arca ragyogott, mint Napkelet legszebb csillaga. „Eljöttem”, mondta a fiú talpra szökkenve, és szíve majd kiugrott az örömtől. „Gyere be a palotámba”, szólt az idegen lány, két kezét a fiú felé nyújtva, „fűrödj le, egyél-igyál, és legyünk egymáséi. Az én palotám a Homokszörny palotája. Meglásd, boldog leszel nálam.” Dzsáfár ezt hallva ijedten ugrott hátra, előrántotta a szablyáját, és egy suhintással levágta a lány mindkét kezét. A szépséges lány fájdalmában térdre omlott, síró tekintetét Dzsáfárra emelte. „Nem öllek meg”, sziszegte a fiú, „de nem akarom, hogy csábító szemmeddel más ifjakat is a halálba csalogass!” Azzal kiszúrta a lány mindkét szemét. „Mit vétettem neked, hogy ezt teszed velem?”, kérdezte a lány jajgatva, „hiszen szeretlek, és boldoggá akarlak tenni”. „Te vagy a Homokszörny, aki a jóslat szerint a halálomat okozza!”, felelte a fiú. A lány két csonk karjával átölelte Dzsáfár lábát, és így szólt: „Az én népem a szerelmet hívja Homokszörnynek. Mert forró és pusztító, mint a sivatagi vihar, és sosem tudhatod, mikor és milyen alakban érkezik.” „Allah irgalmazzon nekem!”, kiáltotta Dzsáfár, majd földre rogyott, és elhajította a szablyát. „Te nem akartál megölni. Nem akartál bántani. Te szeretsz engem.” Átölelte a lányt, és sírni kezdett. „Hadd maradjak melletted! Hadd legyek az utolsó rabszolgád! Engedd, hogy etesselek, vezesselek, gondodat viseljem!” A lány így felelt: „Nem lehet. Ha a palotában megtudják, mit tettél velem, meg fognak ölni. Kérlek, menekülj!” „Ha megölnék, hát megölnék. Megérdemlem.”, mondta Dzsáfár. Azzal bekötözte a lány sebeit, ölbe vette, és megindult vele a palota felé.

Csend. Belép Fekete, fekete bőrdzsekiben.

FEKETE Szia, anya.

NARANCS *(feláll a székről)* Fiam! Hát hazajöttél? De miért nem szóltál? Főztem volna valamit...

FEKETE Nem volt betervezve. Egyszerűen... elegendem lett mindenből.

NARANCS Ez apád dzsekije?

FEKETE Az övé. Szóval elegendem lett mindenből, és nem volt, hova mennem. Úgyhogy beültem az autóba, és... ideutaztam.

NARANCS Megyek, összeütök valamit. *(odalép hozzá, meg akarja simogatni)* Úgy örülök, hogy itthon vagy!

FEKETE *(elhúzódik)* Hagyd, anya, fáradt vagyok.

NARANCS Ez apád bőrdzsekije?

FEKETE Igen, az övé, mondtam már.

NARANCS *(meg akarja ölelni)* Isten hozott, drága fiam!

FEKETE *(nem engedi magát megölelni)* Anya, hagyd már ezt! Most egyedül szeretnék lenni egy kicsit.

NARANCS Értem. *(szünet)* Akkor... a konyhában leszek, ha szükséged lenne valamire.

FEKETE *(észreveszi a babaágyat)* Nem mondd, hogy megint elővetted ezt az ágyat!

NARANCS Nem, én csak... éppen rendet csináltam, és...

FEKETE *(odalép az ágyhoz, kivesz belőle egy műanyag babát)* Ez nem én vagyok, anya, hanem egy rohadt műanyag baba!

NARANCS Tudom, tudom. Nem vagyok bolond.

FEKETE Jáрни se lehet ettől a szartól. Foglalja itt a helyet. *(megragadja az ágyat, felborítja, lábával a falhoz rúgja)*

NARANCS Kérlek! Jó. Látom, fel vagy dúlva. *(finoman megpróbálja elvenni Feketétől a babát)* Nem is zavarlak tovább.

Fekete észreveszi az anyja mozdulatát. Félrekapja, majd a falhoz vágja a babát.

NARANCS Ne!!!

FEKETE *(nevetni kezd, majd odalép a babához, és fölé hajo)* Jaj, kisfiam, jól vagy?

NARANCS Pont olyan kegyetlen vagy, mint apád! *(felkapja a babát, és kiszalad)*

Fekete kifújja magát. Leveszi a bőrdzsekit, ráteríti egy szék karfájára, és leül elé. Csend.

FEKETE *(a bőrdzsekinek)* Szia, apa. Most végre kettesben maradtunk. Elmesélhetem, mi történt?

Sötét

NOSZTALGIA

Hálószoba. Az ágyban Zöld és Eper. Eper feje Zöld vállán, a plafont bámulják.

EPER Szeretlek.

ZÖLD Én is.

EPER Ez olyan tökéletes.

ZÖLD Igen. Tökéletes.

EPER Még senkivel nem volt ilyen jó.

ZÖLD Igen. Senkivel.

EPER Azt kívánom, bárcsak örökké tartana.

ZÖLD Igen. Örökké.

EPER És ha belegondolok... olyan, mintha öröktől fogva együtt lennénk.

ZÖLD Igen. Olyan.

EPER Nem is emlékszem, milyen volt, amikor még nem voltunk együtt.

ZÖLD Én igen. Emlékszem.

EPER Tessék?

ZÖLD Igen. Tessék.

EPER Hogy érted, hogy emlékszel?

ZÖLD Nem volt az olyan rég. Az esküvőd előtt. Elég jól emlékszem.

EPER Nem szép tőled.

ZÖLD Akkoriban még ki nem állhattalak.

EPER Mi?

ZÖLD Be nem állt a szád, mindenért megsértődtél, mindenből tragédiát csináltál...

EPER Ez nem igaz.

ZÖLD De, de. Emlékszel, amikor képes voltál összeveszni a férjeddal azon, hogy ha esetleg vennétek egy nagyobb lakást, azt hogyan rendeznétek be?

EPER Nem emlékszem semmi ilyesmire, és különben is azt ő kezdte.

ZÖLD Hehe. És arra emlékszel, mekkora hisztit csaptál, amiért nem veled töltötte a te szabadnapodat, pedig ő aznap nem is volt szabad?

EPER Semmi ilyesmi nem történt! Aznap neki volt szabadnapja, nem nekem!

ZÖLD Jó, mindegy.

EPER Nem mindegy!

ZÖLD Nyugi, na. Az a fő, hogy mindez a múlté, és most boldogok vagyunk. Ez a fő, nem?

EPER Igen, az a fő, hogy most boldogok vagyunk!

ZÖLD Nincs okod fortyogni.

EPER Nincs, leszámítva, hogy elferdítet a múltat, és undok sárkánynak állítasz be.

ZÖLD Ugyan már, nem állítalak be semminek. Szeretlek. *(nevetni kezd)* Ja-ha-haaaj!

EPER Mi olyan kurva vicces?!

ZÖLD Most jutott eszembe... hehehe... Emlékszel, amikor az étteremben leetted magad bazsalikomos krumplival, és akkora hisztit csaptál, hogy végül kirúgattad a pincért? Ja-haaaj, szegény pincér... hehehe.

EPER Erre egyáltalán nem így emlékszem!

ZÖLD Mert olyan az agyad, mint az aranyhálnak, hehe.

EPER Mit mondtál?!

ZÖLD Ne húzd fel magad, kedves, most már szerencsére egyáltalán nem vagy olyan kiállhatatlan hisztis picsa.

EPER Mit mondtál?!!!

ZÖLD Hogy most már nem vagy...

EPER *(közbevág)* Azelőtt!!!

ZÖLD Nyugi, na. Csak annyit mondtam, hogy...

EPER *(közbevág)* Utállak!!!

Sötét

SEMMI III.

Botanikus kert. Áfonya és Barna egy padon.

BARNA Naaaa. Áruld már el, mi van.

Csend

ÁFONYA Semmi.

Csend

BARNA De valami baj van.

Csend. Áfonya vállat von.

BARNA Ha megbántottalak valamivel, engedd, hogy helyrehozzam.

Csend

BARNA Megbántottalak?

Csend

BARNA Mit csináltam rosszul?

Csend

ÁFONYA Semmit.

BARNA Biztos?

Csend

BARNA Most már tényleg mondd el, mi a baj!

Csend

ÁFONYA Semmi.

BARNA Könörgöm, esdeklek, rimáncodok. Mondd el: mi a baj?

Csend

ÁFONYA Semmi.

BARNA Biztos?

Csend. Áfonya vállat von.

BARNA Utoljára kérdzem. Esedezek. Kedvesem. Kérek szépen, áruld el: mi a baj?

Csend

ÁFONYA Semmi.

Csend. Barna előveszi a pisztolyát, és agyonlövi Áfonyát. Áfonya holtan fordul le a padról.

BARNA *(nyugodtan)* Akkor jó.

Sötét

Vége

Critică

Tamás Lovassy Cseh analizează spectacolul *#cântec de lebedă (#hattyúdal)* de la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, pe care îl consideră o producție novatoare în contextul repertoriului instituției datorită și formei sale. Regia lui Ferenc Sinkó pornește de la piesa într-un singur act a lui A. P. Cehov și pune în scenă nu numai tema generală a îmbătrînirii, dar și cea a îmbătrînirii corpului actorului.

Radu Afrim este un creator cu o viziune teatrală aparte: în acest număr puteți citi critica lui Kata Köllő despre spectacolul *Tihna (A nyugalom)* de la Târgu-Mureș. Köllő se apropie de adaptarea teatrală a romanului lui Attila Bartis dinspre interpretarea regizorală, arătând că aceasta nu vizează întreaga poveste și fundalul său, ci mai mult universul inconștient creat de relațiile încâlcite, reciproc dependente dintre personaje, sugerate și de imaginea scenică marcantă.

Réka Hegyi scrie despre un alt spectacol de la Târgu-Mureș: despre coproducția a companiilor române și maghiare, *Double Bind*, care tratează problema conviețuirii celor două etnii, făcând aluzie și la spectacolul *20/20* al Studioului Yorick. Spectacolul scris și regizat de Alina Nelega și Réka Kincses se bazează pe experiențe personale, punând în scenă situații dominate de prejudecăți dincolo chiar și de cele etnice.

Bea Kovács a văzut spectacolul *Opera de trei parale (Koldusopera)*, regizat de Kokan Mladenović la teatrul din Timișoara: producția reinterpretează libretul lui John Gay în direcția unei „sociodrame muzicale”, în care povestea încărcată cu trimeri intertextuale și aluzii critice la adresa sistemului social este încadrată de dilemele financiare și creatoare ale companiei care o interpretează.

Critica lui Éva Bonczidai se referă la *Pietre în buzunar (Kövekkel a zsebében)* de la Teatrul Studio Figura din Gheorgheni. Drama cu două personaje, dar o galerie variată de caractere oferă bogate posibilități de joc actoricesc: criticul vede în valorificarea acestor posibilități cel mai mare merit al regiei lui László Csuja.

Interviu

Coreograful Lóránt András se confesează: “În primii douăzeci de ani ai vieții am fost muzician. Am cântat la vioară și la chitară clasică. Între timp am dansat și timp de douăzeci de ani am fost preocupat foarte intens de arta plastică, am pictat. Am devenit actor, apoi pedagog. Fiecare domeniu își cerea partea și se completau reciproc. Și mi-am dat seama foarte curând că alunec spre teatru, pentru că separat nici unul nu mă satisfăcea.”

Eseu, studiu

Studiul lui Birge Vitz despre *Povestirile viscerele (Tales with Guts)* medievale demonstrează, bazându-se pe Rasa-estetica lui Schechner, că *Poetica* lui Aristotel concepe teatralitatea ca o experiență în primul rând vizuală: teatrul înseamnă „locul vederii”, iar legătura dintre cunoaștere și vedere este metafora de bază a gândirii occidentale. Prin contrast, *Natashastra* indiană este un text sacru activ, plin de povești și corporalitate. Tradiția orientală colorată, visceral-centrată a avut un efect îndelungat asupra teatrului medieval, dar urmele acestui efect sunt rareori păstrate în cultura scrisă menită să transmită înțelepciunea.

Studiul alterității lipsește aproape cu desăvârșire din cultura teatrală din Transilvania. Panna Adorjáni studiază corpurile minoritare din perspectiva teoriilor feministe. După parcurgerea unor spectacole din Transilvania, care prezintă grupuri marginalizate, constată că introducerea acestor puncte de vedere în gândirea teatrală este tot mai urgentă, ca să contracareze perspectiva exclusivistă și ierarhică. Astfel s-ar putea crea mediul în care “toate și toți sunt doar diferite și diferiți, de multe feluri”.

Treceri de graniță

Lotus Lykke Skov descrie experiența practică a plimbărilor-eveniment, conduse cu ochii legați în grădina botanică din Aarhus, pe dealurile din jurul orașului sau cu prilejul unor călătorii de studiu, apoi – cu ajutorul fenomenologiei – creează fundalul teoretic al plimbărilor performative conduse de ea. În traducerea lui Melinda Kiss putem citi despre elaborarea concepției și despre alegerea locurilor și itinerariilor în lucrarea *Sensimagini. Fenomenologia relațiilor senzoriale cu peisaje*.

Emőke Pál a scris pentru revista noastră un articol intitulat *Memoria corpului și dictatura*. Autoarea a participat la proiectul realizat în comun de Asociația Teatrală Shoshin, un partener italian și unul spaniol. În articolul său eseistic Emőke Pál scrie despre posibilitatea de a prelucra o experiență traumatică colectivă, cum ar fi dictatura, prin reacțiile, sensibilitatea și memoria corpului. Experință esențială, de prelucrat, responsabilitate socială și individuală, toate derivă de aici – scrie autoarea.

Cu prilejul primei sale vizite la Budapesta cu câțiva ani în urmă, Carlotta Ikeda a numit-o dansatoare Butoh pe Batarita. În interviul realizat cu ea putem urmări drumul dansatoarei, artistei și coreografei de la gimnastica sportive, prin handbal până la dans și coregrafie. Din discuția intitulată *Canalul corp (Testcsatorna)* vom afla cât de aproape sunt de mișcare artele înrudite – arta vizuală, literatura – în procesul creative și ce înseamnă centrul de energie pentru Batarita. Având reședințe dese în Asia, artista vorbește despre procesul de sublimare al creației, și în primul rând despre rolul corpului; despre legătura sa cu conștiința, experiențele, voința și percepția noastră.

Recenzii de carte

Ferencz Csuszner recenzează volumul *Teorii contemporane despre dans (Kortárs táncelméletek)* redactat de Ádám Czirák. Volumul apărut în 2013 la Budapesta conține traduceri de studii. Scrierile pot fi încadrate în domeniul dansului și artei mișcării contemporane și, dincolo de tema corpului și a mișcării, tratează aspecte psihologice, de comportament critic sau de sociologie.

Despre cartea apărută în 2011 la editura UArtPress a Universității de Arte din Tg-Mureș puteți citi recenzia lui Katalin Deák. În *Oare, corpul teatrului e din imagine? (Képből van-e a színház teste?)* autoarea Ildikó Ungvári Zrínyi ne face să înțelegem conceptele de teorie teatrală contemporană exercându-le pe spectacole contemporane din Transilvania. Autoarea recenziei a creat un canal YouTube în completarea scrierii sale, în care atașează 21 de înregistrări video la citate din carte și invită cititorii să-și transforme lectura într-o experiență multimedia, prin publicarea observațiilor, devenind astfel participanți unei lecturi colective multisenzoriale.

Dramă

Csaba Székely s-a afirmat pe scena teatrală maghiară cu câțiva ani în urmă, prin trilogia *Minelor* despre mediul transilvănean, dramele lui fiind traduse azi în mai multe limbi. Drama sa publicată în acest număr, *Monstrul de nisip (A homokszörny)*, se îndepărtează de tematica impusă de mediu și tratează problemele relațiilor dintre îndrăgostiți-căsătoriți-iubiți. Ordinea scenelor pare să urmărească dramaturgia unei mișcări ciclice fără sfârșit, în care apar perechi formate din femei cu nume de fructe și bărbați cu nume de culori, oferindu-ne momente dramatice când mai spectaculare, când tocmai ascunse, care sfidează liniștea. Fie vorba despre relații dominate de sentimente, corporalitate sau condiții sociale, rolurile feminine și masculine se combină și se despart ca într-un dans. Același dans poartă tristețea paradoxurilor relaționale, în timp ce caracterul jucăuș, ironia atent proporționată a textului se distanțează de personaje, privind, de fapt, natura umană din această perspectivă.

Critical Review

Tamás Lovassy Cseh analyses *#swansong (#hattyúdál)*, a performance of the Hungarian Theatre in Cluj and he considers it to be an innovative production in the context of the repertory of the institution due to its form and language. Ferenc Sinkó's staging starts from A. P. Chekhov's one-act play and it presents not only the general theme of growing old, but also the problem of the aging of the actor's body.

Radu Afrim is a creator with a special theatrical vision: you can read Kata Köllő's review about the performance *Tranquillity (A nyugalom)* directed by him at Tg-Mureş. Köllő approaches the stage adaptation of Attila Bartis's novel from the perspective of the director's interpretation, pointing out that the focus is not on the whole story and the background, but rather on the unconscious universe of intertwined, mutually dependent emotional relationships suggested also by the rugged setting.

Réka Hegyi reviews another Tg-Mureş performance: *Double Bind*, the co-production of the Romanian and Hungarian sections, which deals with the problems of the co-existence of the two ethnic groups, referring also to *20/20*, a former performance of Yorick Studio. *Double Bind*, written and directed by Alina Nelega and Réka Kincses is based on personal stories and stages situations of prejudice far beyond the ethnic ones.

Bea Kovács writes about *The Beggar's Opera* directed by Kokan Mladenović at Timișoara: the performance reinterprets John Gay's libretto in the direction of „musical socio-drama”, in which the story augmented with intertextual allusions and socio-critical asides is framed by the financial and creative dilemmas of the ensemble presenting it.

In this issue one can also read Éva Bonczidai's review about *Stones in His Pockets*. Marie Jones' two-man play, which displays a variety of characters offers rich acting possibilities: the reviewer considers that the merit of László Csujá's staging is the good exploitation of these opportunities.

Interview

The confession of choreographer Lóránt András: “In the first twenty years of my life I was a musician. I played the violin and the classical guitar. In the meantime I was dancing and for twenty years I was very intensely preoccupied with visual arts, I used to paint. I became an actor and later a teacher. Each territory was claiming its due and they completed each other. And very soon I realized that I was sliding towards theatre because none of them could satisfy me on its own.”

Essay, Study

The Birge Vitz study about the medieval *Tales with Guts* shows with the help of Schechner's Rasaesthetics that Aristotle's *Poetics* is a secular, rational work in which theatricality is understood to be experienced primarily by the eyes: theatre means “place of seeing”, the connection between knowing and seeing is the root metaphor of Western thought. By contrast, the Indian *Natyashastra* is a sacred text, full of storytelling, active, oral and corporeal. Asian thought and guts-centered tradition influenced European Middle Ages for a considerable time, but the traces of that influence are not registered in the written culture, which was meant to pass on wisdom.

The analysis of otherness is almost completely absent from Transylvanian theatrical culture. Panna Adorjáni studies minority bodies from the perspective of feminist theories. After a survey of Transylvanian performances presenting marginalized communities, she states that the introduction of these points of view is more and more urgent in order to counter-balance an exclusivist and hierarchic perspective. It could create the environment in which “everything and everybody is just different, of many kinds”.

Transgressing Borders

Lotus Lykke Skov describes the blindfolded walking events experienced in the botanical garden of Aarhus, on the hills surrounding the city or during foreign study-tours, and creates a theoretical background for these performative walks with the help of phenomenology. We can read about the development of the conception and the selection of sites and routes in the paper *Sensescapes. The Phenomenology of Sensorial Relationships with Landscapes* translated by Melinda Kiss.

Emőke Pál wrote an article entitled *Body Memory and Dictatorship (Testemlékezet és diktatúra)*. She participated as an actress in the common work of Shoshin Theatre Association, an Italian and a Spanish partner. In her essay-like article Emőke Pál writes about the possibilities of approaching a collective traumatic experiences, such as dictatorship, through the reactions, sensibility and memory of the body. Essential collective experience that needs to be processed, social and individual responsibility are all results of this – states the author.

On her first visit to Budapest a few years ago Carlotta Ikeda called Batarita a Butoh-dancer. We can follow the journey of the artist, dancer and choreographer from sport-gymnastics and handball towards dance and choreography. From the interview entitled *Body-channel* how closely the related arts – visual arts and literature – are linked to movement during the creative work and what Batarita means by energy-center. Often residing in Asia, the artist talks about the compressing, sublimating process of creation and first of all about the role of the body; about its connection to consciousness, experience, will and perception.

Book Review

Ferenc Csuszner reviews *Contemporary Dance Theories (Kortárs táncelméletek)* edited by Ádám Czirák. The volume published in 2013 in Budapest contains translations of studies. The texts can be ranked in the field of contemporary dance and movement, but beyond themes of the body and movement we can also meet psychological, critical behavioral as well as sociological aspects in them.

Katalin Deák writes about the volume published at the UArtPress publishing house of the University of Arts in Tg-Mureş in 2011. In *is the Body of Theatre Made of Image? (Képből van-e a színház teste?)* the author, Ildikó Ungvári Zrínyi makes us practice concepts of contemporary theatre theory on contemporary performances from Transylvania. The author of the review created a YouTube channel to accompany her writing, attaching 21 videos to quotes from the book, where she asks the readers to transform their reading into a multimedia experience by posting their comments and becoming members of a collective multisensory reading.

Drama

Csaba Székely burst into the Hungarian theatrical world a few years ago with his *Mine*-trilogy about the Transylvanian environment and his plays have been translated into several languages since then. His drama published in this issue, *The Sand Monster (A homokszörny)* steps away from the themes imposed by the environment and explores relationships between lovers, spouses, sex-partners. The order of scenes seems to follow the dramaturgy of an endless cyclic movement. Pairs of women with names of fruits and men with names of colours appear in dramatic moments that are sometimes spectacular, at other times hidden and defying silence. Whether relationships are dominated by emotion, carnality or social conditions, the feminine and masculine roles unite and separate as in a dance. The very same dance carries the sadness of relationship-paradoxes, while the carefully balanced playfulness and irony of the text keeps a distance from the characters, actually watching human nature from that distance.

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

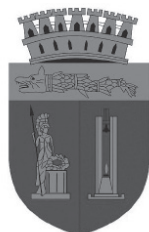
40 264 431282, gloria@idea.ro

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

Albert Mária
Boros Kinga
Jászay Tamás
Kelemen Kinga
Kovrig Magdolna
Matusinka Beáta
Nagy Noémi-Krisztina
Pánczél Magdolna
Salat-Zakariás Erzsébet
+ hét anonim támogató



Primăria și Consiliul
Local Cluj-Napoca



Susținem
CLUJ-NAPOCA 2021
Capitală Culturală Europeană
oraș candidat

