

## *Beköszöntő*

A JÁTÉKTÉR színházi periodika azért jött létre, hogy aktív részese legyen a romániai magyar színházi életnek. Egyrészt krónikája, másrészt közreműködője kíván lenni ennek a művészi nyelvében és struktúrájában is rendkívül sokszínű világnak a román és a magyar kultúra metszéspontján. Alapelve a nyitottság és a kíváncsiság, amellyel a fókuszban lévő közeghez közelít, és amellyel a világ főbb színházi eseményeit is igyekszik elhozni olvasója számára. Magyar és román alkotók, szakemberek, kritikusok, írók a szereplői és a létrehozói ennek a lapnak, amely nagyrészt a közönség számára is érthető, elérhető nyelven beszél közegünk sokrétű és változó színházművészetéről.

ro

Revista teatrală SPAȚIU DE JOC a fost înființată pentru a lua parte în mod activ la viața teatrală maghiară din România. Pe de o parte, ea dorește să fie o cronică a teatrului, iar pe de alta, să colaboreze la lumea aceasta care e foarte diversă atât din punct de vedere al limbajului artistic, cât și a structurii, aflată la intersecția dintre culturile română și maghiară. Principiul ei de bază e deschiderea și curiozitatea cu care încearcă să „importe” și principalele evenimente teatrale ale lumii. Colaboratorii și protagoniștii revistei sunt dramaturgi, artiști, critici de teatru, ea este deci în mare parte accesibilă publicului și vorbește într-un limbaj accesibil despre arta teatrală stratificată și schimbătoare a mediului nostru.

en

The theatre periodical PLAYING AREA came to life with the intent to become an active part of Hungarian theatrical life in Romania. It wishes to be a chronicler and a participant of this world of extreme diversity both in structure as well as in artistic expression, situated on the meeting point of Romanian and Hungarian culture. Its basic principles are openness and curiosity towards the environment in its focus, trying at the same time to bring to readers other events of the wider theatrical world. Hungarian and Romanian theatre-makers, professionals, critics and writers contribute to this journal that speaks in mostly widely accessible, understandable terms about the multi-layered and changing theatrical life of our area.

a szerkesztők / editorii / the editors

PÁRBESZÉDEK .....	4
Kelemen Kinga: Párhuzamos fesztiválrajzok. Interjú Alice Georgescuval, Bocskárdi Lászlóval és Tompa Gáborral.....	4
Tompa Andrea: Az ismert (?) szomszéd. Beszélgetés Marian Popescuval és Iulia Popovici-csal a romániai magyar színházokról (ford.: Demény Péter) .....	12
ELŐADÁS-ELEMZÉSEK .....	17
Jászay Tamás: A halál és a lányka. Keresztes Attila szegedi rendezéseiről .....	17
Varga Anikó: Talanok, telenek. Radu Afrim szatmári rendezéséről .....	23
Karácsonyi Zsolt: Színházi edzés és vidéke. Három kolozsvári Andrei Șerban-rendezés .....	28
Biró Réka: Ahol a keresés van. Temesvári színházi tendenciák .....	33
TÁRCÁK .....	38
Kocsis Tünde: Hogy látja Géza? (A Gégagyerek, Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, Tompa Miklós Társulat).....	38
Orbán Enikő: Régi-új mese az igazság(ok)ról (Bölcs Nánán, Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, Tompa Miklós Társulat) .....	40
Csuszner Ferencz: Kisvárosi beavatás (Arany-légy, Figura Stúdió Színház, Gyergyószentmiklós).....	42
Adorjáni Panna: Bánk bán jelen van! (Bánk Bán? Jelen!, Váróterem Projekt, Kolozsvár).....	43
Boros Kinga: Szentgyörgyi fiatalok (Trakhiszi nők, Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy) .....	45
Boros Kinga: Adrenalin (Tesztoszteron, Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy) .....	47
PORTRÉK, INTERJÚK .....	49
Köllő Kata: Legyen büszke arra, hogy színész. Interjú Bíró József színésszel .....	49
Majoros Csilla: Számoljunk visszafele. Beszélgetés Szabó K. István rendezővel.....	53
Deák Katalin: Férfimese szépiára. Interjú az udvarhelyi De mi lett a nővel? alkotóival .....	56
TANULMÁNYOK, ESSZÉK.....	58
Erika Fischer-Lichte: A megszakítás esztétikája. A német színház a média korában. (ford.: Ungvári-Zrínyi Ildikó) .....	58
Nánay István: Színházi rendszerváltás 1990 után. Szubjektív erdélyi helyzetkép.....	70
Kötő József: „felmutassa... maga az idő, a század testének tulajdon alakját és lenyomatát”. Hamlet-értelmezések .....	75
KÖNYVRECENZÍÓK .....	82

Bartha Katalin Ágnes: A Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet arcai (A SZISZI története című könyvről) .....	82
Szóke Zsolt: Egy több száz oldalas CV (Andrei Şerban kötötéről) .....	86
DRÁMA .....	87

Kellemen Kinga

## PÁRHUZAMOS FESZTIVÁLRAJZOK

Interjú Alice Georgescuval, Bocsfárdi Lászlóval és Tompa Gáborral

## **Mintha tőzsdén játszana az ember**

Beszélgetőtárs: **Alice Georgescu**, a bukaresti Nemzeti Színházi Fesztivál (FNT) művészeti igazgatója, a Kritikusok Nemzetközi Szövetsége (IATC) román tagozatának elnöke.

### **– Milyen történelmi, politikai, szervezeti környezetben született meg a Nemzeti Színházi Fesztivál (FNT)?**

**AG:** A FNT évente megrendezett esemény, amely egy időben a legnagyobb román drámaíró, Ion Luca Caragiale nevét viselte, és amely a Romániában egy évad alatt született előadások legnagyobb seregszempléje. Általában ősz közepén, október végén, november elején zajlik a Művelődésügyi Minisztérium, Bukarest Város Polgármesteri Hivatala és a Román Kulturális Intézet támogatásával, ugyanakkor maga a szervezés 2004 óta az UNITER (Román Színházi Szövetség) kizárólagos feladata, ők voltak annak idején, 1991-ben, a minisztériummal együtt a kezdeményezők. 1996 óta az előadásokat az UNITER Szenátusa által három évre kinevezett művészeti igazgató – foglalkozása szerint színikritikus – válogatja a nyáron zárult évad felhozatalából. 2005 óta, az anyagi lehetőségek és konkrét ajánlatok függvényében a fesztivál nemzetközi produkciókat is vendégül lát. Jómagam 1999-ben és 2000-ben voltam a fesztivál művészeti igazgatója, és 2011-ben kaptam meg újra ezt a tisztséget. Ami az idejű kiadást illeti, el kell mondanom, hogy Romániában a 2012-es év választási év, s mint ilyen, nem igazán kedvező a színház, és általában a kultúra számára. És gazdasági válság van, ami nem csak Romániára jellemző. E két szempont, egymást felerősítve, oda vezet, hogy a politikusok elkerülhetetlenül demagóg diskurzusa helyenként éles kiszólásokat tartalmaz például a „hatékony gazdálkodásra” vonatkozóan – amit úgy fordíthatunk le gyakorlatilag, hogy komoly megvonásokra számíthatunk a kultúra területén anélkül, hogy az itt dolgozók bármit tehetnének ellene. Végül is, kisebb gondunk is nagyobb a kultúránál, nem igaz? A válság ürügyén és a hatékonyság jegyében megszüntették például a Román Közzolgálati Televízió Kulturális csatornáját (TVR Cultural), miközben, úgy tűnik, ez nevétséges összeg megtakarításához vezet csupán. Nevezhetném ezt „válságos” helyzetnek – de nem nevezem, mert meg szeretném őrizni az optimizmusomat –, szóval ebben a helyzetben a FNT igyekszik becsülettel helyt állni. Úgy tűnik, minket is elért a „szenny-hullám”: bár az előadások válogatása lezárult, a fesztivál-program nem került nyilvánosságra, mert még most (két hónappal a fesztivál kezdete előtt!) sem tudjuk, hogy a Művelődési Minisztérium, mint főtámogató, mekkora összeggel járul hozzá a rendezvény megszervezéséhez. És nincs értelme beharangozni valamit, hogy utólag kiderüljön: nem engedhetjük meg magunknak, hogy betartsuk az ígéretünket, mert a programból vágni kell, visszavonni, előadásokról lemondani.

### **– Melyek a fesztivál programjának válogatási kritériumai? Változtatott-e valamit, amikor újra fesztiváligazgató lett?**

**AG:** Be kell vallanom, kétségbeejtő számomra ez a kérdés, akárhányszor hallom, és elég gyakran hallom. Mik lehetnek a kritériumai valakinek, aki kiválaszt valamit egy „halomból”, azzal a céllal, hogy másoknak is megmutassa? Az egyetlen őszinte válaszlehetőség, amely mindig felborzolja a kedélyeket, valahogy így hangzik: a legfontosabb kritérium, hogy nekem tetszen. És valahogy így is van. Persze, ezen a ponton túl árnyalni is lehet: mi tetszik, miért tetszik, mennyire tetszik, miért csak ez tetszik és így tovább. De hogy egy elfogadhatóbb választ is nyújtsak: a beválogatott előadásnak valamilyen szempontból reprezentatívnak kell lennie. Lehet reprezentatív a rendező szempontjából, a társulat szempontjából, a történelmi pillanat szempontjából, az adott történelmi pillanatban a társadalom kedélyállapota szempontjából, vagy a színpadtechnika fejlődése szempontjából, és így tovább. Ez főként az országos válogatásra érvényes. A nemzetközi válogatás esetében közbejön a „divat”, ami a kultúrában sem hagyható figyelmen kívül. Tulajdonképpen milyen „kritériumok” alapján válogatsz ki kettőt, hármat, harmincat a világban létrejövő több tízezer előadás közül? Jómagam úgy próbálok ezt megoldani, hogy betartom a „cégért”. Ha a fesztivál nevében „nemzeti” (bonyolult jelző, de ez egy másik beszélgetés tárgya), akkor számomra az a természetes, ha olyan alkotásokat mutat be, amelyeknek köze van Romániához. Így hát olyan előadásokat is szem előtt tartottam, amelyek külföldön születtek, de román, pontosabban romániai szerzők, rendezők munkái. És persze nem hagytam figyelmen kívül más fesztiválok programjait, a díjakat, amelyeket az előadások kaptak, a színházi pletykákat és nem utolsósorban, amint már mondtam, a saját ízlésemet.

### **– Tájékoztató, vendégjátékokra kiírt pénzügyi keret nélkül a FNT maradt a fővároson kívüli (jó) színházak számára az egyetlen lehetőség a bukaresti megmutatkozásra. Gyakorol-e ez a tudat valamilyenfajta nyomást a válogatás folyamatára?**

**AG:** Így igaz, klasszikus értelemben vett tájékoztató, turnék nincsenek már, s így a fesztiválok jelentik Romániában az egyetlen lehetőséget arra, hogy egy előadás máshol is megmutatkozhat, mint a saját, otthoni környezetében. És ilyen értelemben a FNT biztosítja a legnagyobb láthatóságot egy fővároson kívüli színház számára. És tulajdonképpen a bukaresti színházak számára is, hiszen a fesztivál idején egy-egy bukaresti előadás nézettsége sokkal magasabb, mint a „hétköznapi” programban. Én ezt nem élem meg tulajdonképpeni nyomásként, de el kell

ismernem, hogy sikerült reflektorfénybe állítanom néhány társulatot, akiknek munkáját értékesebbnek, kezdeményezéseit izgalmasabbnak ítélem. Pontosabban: akkor is beavagoltam egy előadást, ha kifogásolnivalót találtam benne, de például tetten érhető volt a társulat szándéka a kifejezéstárának megújítására.

– És milyenek találja a bukaresti közönség reakcióit? Nyomon követhető-e egyfajta változás a fesztiválnak köszönhetően?

**AG:** A közönség általában az elvárásoknak megfelelően reagál, még akkor is, ha fesztivál-előadások esetében ezt a reakciót nem kellene, csak nagy hibaszázalékkal számítva figyelembe venni. Már csak azért is, mert, Bukarestben legalábbis, a fesztiválon szereplő előadások közönségét jórészt színházi emberek, szakmabeliek alkotják, és ők nyilván másként reagálnak, mint az egyszeri fizető néző. De ha valamilyen változást említhetek, akkor az a közönség – legyen az „civil” vagy „szakma” – reakcióinak *minőségében* mutatkozik meg. Egyértelmű a változás a más nyelven, főként magyarul játszott előadások befogadását illetően. Ha kezdetben volt valamilyenfajta ellenállás ezekkel szemben – és itt nem kell feltétlenül etnikai okokra gondolni, egyszerűen zavaró tényező folyton felkapni a fejünket és a feliratot követni, vagy a színészek hangja helyett a hol suttozó, hol motyogó szinkrontolmács hangját hallgatni – ez mára mondhatni teljesen eltűnt. A saját megfigyeléseim alapján a közönség legalább annyira várja a „kisebbségi” színházak előadásait, mint a „többségi” színházakét, és néha jobban, mint a „külföldi” színházakét.

– Azon fesztiválok esetében, amelyeket egy-egy színház szervez, a társulat tagjai vitathatatlanul kedvezményezettei a rendezvénynek. Hogyan látja ezt a FNT esetében, hogyan „húz hasznót” a szakma ezeknek az előadásoknak a jelenlétéből?

**AG:** A szakma úgy és annyi hasznót húz, ahogyan és amennyit óhajt! Senki nem kötelezhető arra, hogy eljőjön és megnézzen egy előadást, hogy beszélgesen róla, hogy reflektáljon a látottakra. Vannak a bukaresti színészek között olyanok, akik minden vidékről, illetve külföldről jött előadást megnéznék, és olyanok is vannak, akiknek eszük ágában sincs ezt megtenni. A rendezők esetében a helyzet árnyaltabb; általában mind eljönnek, de vannak, akik a szünetben tüntetően távoznak, és vannak, akik maradnak és tiszta szívből tapsolnak a végén, ami igaz az igaz, főként a távolabbról érkező kollégáknak. Ahogy a franciák mondanák, *Il faut de tout pour faire un monde* (szabad fordításban: sokféle emberből tevődik össze a világ), és a színházi világ sem különb. Összefoglalva, a FNT hatása a szakmára mindenképpen pozitív.

– Melyek a fesztivál megszervezésének legnagyobb kihívásai?

**AG:** Művészeti igazgatóként leginkább vállat kellene vonnom erre a kérdésre és ajánlani, hogy keresse fel vele az ügyvezető igazgatót vagy a technikai igazgatót. A szomorú igazság az, hogy minden, ami a fesztivállal kapcsolatos, előbb-utóbbi kikötő nálam. Mintha én lennék a felelős mindenért, a válogatásért, a jegyeladásért, a helyekért a teremben, a vetítő működéséért, néha még az időjárásért is! Elismerem, megpróbálok távol tartani magam mindentől, ami konkrét szervezés, de nem igazán sikerül. Úgyhogy az én szempontomból, az anyagiakon túl, amire nem szeretnék most visszatérni, a legnagyobb nehézség annak a több ismeretlen egyenletnek a megoldása, ami a nézők jelenléte, vagy isten ments, hiánya egy-egy előadáson. És ebben benne van a „hírverés” és marketing mellett a közönség valamilyenfajta érzékenységének a felismerése, egy előadás lehetséges hatásainak az előrevetítése, és hasonló nehezen megfogható dolgok. Olyan, mintha a tőzsdén játszana az ember, tele van izgalmmal és kockázatokkal.

**Alice Georgescu:** Într-adevăr, dispariția, practic, totală a turneelor „clasice” a făcut ca festivalurile să devină, în România, singura posibilitate ca un anume spectacol să circule în afara spațiului unde a fost produs și, desigur, din acest punct de vedere, FNT este locul cel mai „vizibil” în care poate ajunge un teatru din afara Bucureștiului. (Și nu numai din afara Bucureștiului, pentru că, inclusiv la spectacolele teatrelor bucureștene, frecvența spectatorilor este mult mai ridicată la o reprezentație jucată în festival decât la una „obișnuită”.) Personal, nu am resimțit această situație ca pe o presiune propriu-zisă, dar, trebuie să recunosc, intenția de a pune în evidență o anumită trupă – care, mi s-a părut mie, a avut o activitate mai bogată sau inițiative mai interesante – a funcționat. Mai clar: chiar dacă am avut unele rețineri critice față de un spectacol, l-am adus totuși în FNT dacă am socotit că el ilustrează dorința trupei respective de a-și înnoi mijloacele de expresie, de exemplu. Dar, cum ziceam, nu am simțit asta ca pe o presiune.

**Alice Georgescu:** The truth is that there are no more theatrical tours in the classical sense, so in Romania the festivals are the opportunities for a performance to show itself elsewhere than its own home environment. In this sense, the NTF (National Theatre Festival) offers the greatest visibility for a theatre that is not situated in the capital. As a matter of fact, it offers the greatest visibility for Bucharest theatres as well, since during the festival there is a greater affluence than in the usual program. I do not feel any additional pressure because of this, but I have to admit that I was able to help a few companies, whose work and endeavours I considered more valuable and exciting. More precisely: I selected a performance even if I had objections, but for instance, I detected the company's intention to renew their means of expression.

Színházi válaszok korunk történéseire

Beszélgetőtárs: **Bocsárdi László**, a sepsiszentgyörgyi Reflex Színházi Biennálé fesztiváligazgatója, a Tamási Áron Színház igazgató-rendezője.

– Milyen kulturális, politikai, anyagi, illetve szellemi környezetbe „született bele” a Reflex fesztivál?

**BL:** Akkor ötlött fel bennem egy nemzetközi színházi fesztivál létrehozásának gondolata, amikor a színházunk 60. születésnapját készültem megtervezni. Több szempontból is jónak tűnt az ötlet. Már régóta hiányoltam azt, hogy a magyar színházi kultúra (sem az anyaországban, sem a határain kívül) nem rendelkezik legalább egy számottevő nemzetközi rendezvényt. A kolozsvári Interferenciák fesztivál első kiadása is a miénkkel egy időben született. Ezenkívül a rendezvénynek voltak előzményei Sepsiszentgyörgyön: itt zajlott az első három nemzetiségi kollokvium 1978–1992 között, ezeket követte 1997-ben a Tamási Centenárium és 1998-ban a Teátrum elnevezésű rendezvény. Ez utóbbi már nemzetközi előadások találkozájává sikeredett: az akkori romániai és magyarországi évad legizgalmasabb produkcióiból tudunk válogatást bemutatni.

A 2005 utáni időszakban azt tapasztaltam, hogy a Tamási Áron Színház társulatának kortárs színházi kalandja bizonyos szempontból nyugvópontra ért. Befejeződött egy építkezési időszak, a közönség fokozatosan egyre nagyobb számban csatlakozott a színház célkiűzéseikhez. Szükségessé vált a továbblépés. Úgy éreztem, egy igényes válogatású nemzetközi találkozó, ahol az előadások esztétikája az újdonság erejével hat, nemcsak a közönségünket lepheti meg, hanem a társulat tagjai számára is új impulzust jelenthet. Nem utolsó sorban az is eszembe jutott, hogy egy sikeres, nagyobb léptékű rendezvény a munkaadónkkal, a város akkori vezetőségével való nem túl kiegyensúlyozott kapcsolatunk javulását is meghozhatja. A színház 60. évfordulójára időzíteni az első találkozót rendkívül jó ötletnek bizonyult, mert a várostól és a megyétől meglepetésünkre olyan mértékű támogatást kaptunk, hogy az megalapozta a Reflex Színházi Biennálé anyagi bázisát. Ezután sokkal könnyebben lehetett további támogatásokat megnyerni.

– Meghozta-e a fesztivál eddigi két kiadása a remélt változást a fenntartóval való viszonyban?

**BL:** A Reflex első kiadásának sikere, visszhangja egyértelműen javította a városvezetéssel való viszonyunkat. Ennek tulajdonítható, hogy a következő kiadásra mind a város, mind a megye vezetősége 25 százalékkal-al nagyobb támogatást biztosított a számunkra. A bizalom mindkét irányban növekedett. Úgy érzem, a Tamási Áron Színház eredményeitől nem független a „Sepsiszentgyörgy – Székelyföld kulturális fővárosa” célkitűzés megszületése. A gondokra is közösen kezdtük keresni a megoldást, emiatt színházunk nehéz gazdasági helyzete dacára bizakodónak kell lennem.

– Melyek a fesztivál programjának válogatási kritériumai? Változott-e ez a két kiadás során, illetve tervez-e változást a következő kiadás alkalmával?

**BL:** A Reflex első kiadása két közép-európai színházi évad szakmailag elismert előadásait gyűjtötte össze, amihez meghívtuk egy abban a pillanatban színházi szempontból fontosnak tartott nyugat-európai színház, a Deutsches Theater Thalheimer rendezte *Oresteia* előadását. Célunk, hogy a miénkhez hasonló, miénkkel közös történelmi és kulturális múlttal rendelkező országok legmagasabb szintű színházi kínálatát szembesítsük a nyugat-európaival. Szembesíteni akartuk magunkat és közönségünket azzal, hogy mennyire hasonlít, illetve különbözik a miénktől más nemzetek színházi válasza korunk történéseire.

A második kiadásnál nem mondtunk le az utolsó két évad legjobb előadásainak válogatásáról, de fontosabbá vált, hogy a meghívott produkciók, útkereső jellegűkből fakadóan jelezzék az európai színház alakulásának lehetséges irányait. Olyan válogatást próbáltunk adni a mai tendenciákból, amely megmutatja, mennyire változó egy-egy alkotó viszonyulása a színházhoz. A továbbiakban a válogatási szempontjaink nem fognak változni, viszont olyan országok színházi eredményeire is kíváncsiak leszünk, amelyek nemcsak a közép-európai régiót képviselik, viszont elért eredményeik alapján az európai vagy akár a világszínházi palettán meghatározónak számíthatnak.

– Hogyan fogadja a társulat ezeket az impulzusokat. Észlelt-e változást, és ha igen, milyen téren?

**BL:** Nehéz erre válaszolnom, hiszen folyamatosan együtt vagyok velük; nehéz kívülről látnom a kollégákat. A fesztivál lebonyolításában sokan szerepet vállaltak, lehetőségük volt tehát idegen társulatok belső életébe belekukkantani, láthattak munka, sőt fesztivál-körülmények között számukra ismeretlen, neves más országbeli rendezőket, színészeket. Megtapasztalták, ezúttal kívülről figyelve, a nézők befogadó készségét meglepő színházi nyelvezetű előadások esetében. A társulat minden tagja számára továbbképzésszerű volt a rendezvény. Tény, hogy a Tamási Áron Színház társulata jelen pillanatban is egységes, lendületes, jó formában levő együttes, amelyben olyan művészek vannak, akiknek kitekintésük, most már konkrét tapasztalatuk is van a kortárs európai színházi bizonyos tendenciáira vonatkozóan. Ennek hozadéka, remélem, a további munkánkban, eredményeinkben érzékelhető lesz.

– És a közönség?

**BL:** A kortárs színház összefüggésében folytatott párbeszédünk a közönséggel nyilván egy soha le nem záruló, sokszor drámai folyamat. A fesztivál két kiadása után számomra egyértelműnek tűnik, hogy a színházunk iránti bizalom messze nagyobb lett, mint azelőtt. Ma a sepsiszentgyörgyi színházat látogató réteg színházi ízlése, nyitottsága messze maga mögött hagyja egy sor sokkal nagyobb, szintén színházzal rendelkező város színházi közönségének az ízlését. Az itteni fiatalok vonzódása a művészethez jó ideje példaértékű. Érdemes ebből a szempontból megvizsgálni a művészeti felsőoktatási intézményeket elvégző fiatalok névsorát.

– **Melyek azok az akadályok/nehézségek, amelyekbe a Reflex eddigi kiadásai során belefutottatok?**

**BL:** A felmerülő gondokra mindkét kiadáson végül sikerült megoldásokat találnunk. A legnagyobb problémát a játszóhelyek állapota, megfelelő felszereltségének hiánya jelentette. A megoldások költsége rendkívüli módon megterhelte a rendezvény költségvetését, viszont nézőinket egy-egy új, váratlan helyszín felavatásával sikerült kellemesen meglepnünk. Izgalmas feladatnak ígérkezik, hogy a továbbiakban új játszóhelyeket találjunk, és megfelelő állapotba hozzuk őket.

– **Ez a fesztivál számára elengedhetetlen befektetés a Tamási Áron Színháznak is új játszóhelyet hozott. Új irányt jelent ez a repertoárban is?**

**BL:** A kialakított új játszóhelyek egy része sajnos csak a rendezvény idejére jött létre, ezek nem képezik a színház tulajdonát, tehát nem válhatnak folyamatos színházi helyszínné. Igaz, hogy közben egy új stúdióterem is megszületett, de ennek technikai felszerelése még folyamatban van. A városvezetés által erre a célra megszavazott befektetés mértéke nyilvánvalóan összefügg a Reflex által fémjelzett színvonallal. Amennyiben befejeződik ennek a térnek a felszerelése, és a felelős szerv úgy dönt, hogy a rendelkezésünkre bocsátja, a jövőben módosulni fog a műsorpolitikánk. Nagyobb hangsúlyt tudunk majd fektetni a stúdió jellegű előadásokra. Az említett térben nagyobb lehetőségünk lesz egyrészt arra, hogy kialakítsunk meglepő, nem konvencionális játéktérket, másrészt, hogy létrehozhassunk színpadtechnikai szempontból igényesebb produkciókat. A hangsúly a nagyteremről átkerülhet majd erre a térre.

**László Bocárdi:** *Bineînțeles, dialogul nostru cu publicul, în contextul teatrului contemporan, este un proces neîntrerupt, deseori dramatic. După primele două ediții ale festivalului este evident pentru mine că încrederea în teatrul nostru a crescut considerabil. Gustul teatral, deschiderea celor care frecventează teatrul nostru depășește cu mult gustul cătorva publicuri din orașe mai mari dotate cu teatre. Atracția către artă a tinerilor de aici este exemplară în ultima vreme. În această privință se pot consulta listele absolvenților din instituții de învățământ artistic superior.*

**László Bocárdi:** *Naturally, our dialogue with the audience, set in the context of contemporary theatre is a never-ending, often dramatic process. After the two editions of the festival it seems obvious to me that confidence in our theatre has grown a lot. The theatrical taste and openness of our audience exceeds by far the taste of the theatre audience of a much bigger city. The interest of our town's youth for art has been exemplary for quite a long time now. It is worth to consult the lists of graduates of art universities in this respect.*

**Jó követői vagyunk ennek a városnak**

Beszélgetőtárs: **Tompa Gábor**, a kolozsvári Interferenciák Nemzetközi Színházi Fesztivál igazgatója, a Kolozsvári Állami Magyar Színház igazgatója.

– **Milyen politikai, kulturális, színházszervezési kontextusba született bele az Interferenciák fesztivál?**

**TG:** Igazság szerint a Kolozsvári Magyar Színház először 1992-ben, fennállásának 200 éves évfordulóján rendezett egy fesztivál jellegű, 12 napig tartó rendezvényt. Aztán volt két mini-fesztivál is, a Harag György, illetve Vlad Mugar Emléknepok. Valahogy érlelődött tehát a törekvés, a vágy, a gondolat, hogy jó lenne egy nemzetközi fesztivál, hogy megismertessük Kolozsvár közönségével az európai színjátszás némely törekvését, más nemzetek, más országok színjátszását. Az Interferenciák elnevezés azt jelzi, hogy kultúrák interferenciáján helyezkedünk el, amit én mindig egy szerencsés állapotnak, előnynek fogok fel, nem pedig egy hátránynak.

Az első kiadás 2007-ben volt, az Európai Színházi Unióval (UTE) való tárgyalásaink idején, és az, hogy egy nemzetközi fesztivált is meg tudunk rendezni, komoly érv lehetett azoknak az érveknek a sorában, amelyek számítottak a színház unióba való felvételekor. Jelen volt néhány olyan európai társulat, akik soha nem jártak itt: egy spanyol társulat, egy lengyel társulat, volt visszatérő is, a Katona József Színház, akik 15 év távlatából tértek vissza. A fesztivál 10 napját nagyon pozitív eseménynek könyvelem el; megmozgatta a közönséget, még azokat is, akik nem járnak gyakran színházba, persze elsősorban továbbra is a fiataliságot.

Az Interferencia gondolatának gazdagságára igazából csak azután döbrentünk rá, miután elgondolkoztunk, hogy mi legyen a második kiadás témája. 2009-ben a terek interferenciájáról volt szó, kiléptünk a színház területéről, bevontunk más tereket: volt előadás a Transzít házban, az Ecsetgyárban, a Román Nemzetiben, a Bánffy Palotában. Az előadások eljutottak olyanokhoz is, akik nem jönnek el a színházba. Valamelyest összehasonlítási alapot is adott, és erre szüksége volt a városnak és a színháznak is.

**– A saját előadásait is nemzetközi kontextusba helyezte a színház.**

**TG:** A városban mi elindítottunk egy folyamatot; a színház egyfajta híd szerepet tud betölteni, az együttélésnek egy formáját tudja felmutatni. Amióta szinkron-tolmácsoljuk, illetve manapság feliratozzuk az előadásokat, a románság nagy számban jön az előadásainkra. És van egy érdekes zárandoklás ide Székelyföldről: iskolák, gimnáziumok busszal jönnek Sepsiszentgyörgyről, Csíkból előadást nézni. A színház a köztudatban sokkal erőteljesebben van jelen, és ez a feliratozásoknak és az Interferenciáknak is köszönhető.

**– Milyen nehézségekbe ütközött a két kiadás megszervezése?**

**TG:** Egy ideje az Egyesült Államokban is dolgozom, és azt vettem észre, hogy sok gazdag ember van, akik színházi fesztiválokat, zenekarokat, filharmóniákat, rádióadókat támogatnak hihetetlen összegekkel, és ezek kizárólag magántőkéből működnek, állami hozzájárulás nélkül. Itt is van egy csomó gazdag és tehető ember, magyarok között is, és még nem láttunk olyat, hogy egy fityinget is adtak volna jelentős kulturális rendezvényre. Ugyanakkor az állami támogatás bizonytalan, mindig izgulni kell az utolsó pillanatig. Az eddigi kiadásokat a Művelődésügyi Minisztérium támogatásával hoztuk létre, és sikerült meggyőzőm a Miniszter urat, hogy ne az utolsó pillanatban csöpögtessek a támogatást, mert ha korábban megkapjuk a pénzt, és el tudjuk indítani a különböző vendégtársulatokkal a szerződéseket, akkor időben megvásárolhatjuk a repülőjegyeket, és gyakorlatilag 40-50 százalékot meg tudunk spórolni. Akkor nagyon jól működött. A második kiadást sokkal több előadással szinte ugyanannyi pénzből hoztuk ki.

A várossal is érdekes viszonyban állunk. Az Interferenciák fesztivál – a TIFF (Erdélyi Nemzetközi Filmfesztivál) mellett – Kolozsvár számára a legfontosabb argumentumok egyike az Európai Kulturális Főváros áhított címének elnyerésére. Ugyanakkor a város egyetlenegyszer támogatta a fesztivált, és nem is az Interferenciákat, hanem a 2008-ban, a két kiadás között megszervezett UTE fesztivált. Emil Boc polgármester annak idején megígérte, és be is tartotta az ígérteit; annak a költségvetésnek mintegy 25-30 százalékát kitétte a város. Legutóbb kétszáz ezer eurót kértünk, és megígérték kétezret, szinte gondolkodtuk, hogy elfogadjuk-e vagy sem. Közben azt gondolom, hogy a színház is a városé, és ez a fesztivál is a városé, és azt hiszem, hogy sokkal többet emlegetik Kolozsvárt a világban és nemzetközi szinten a színházunk kapcsán, mint nagyon sok más szervezet, intézmény esetében. Nagyon jó követői vagyunk ennek a városnak. Ráadásul kényelmes is: kétszáz ezer euró két évente. Mi ez ahhoz képest, ha az önkormányzathoz tartozna a színház és fenn kellene tartani?

**– Hogyan állt össze a fesztiválprogram?**

**TG:** Amikor az első kiadás indult, akkor általam is ismert előadások jöttek. Egyéb szempontok is voltak: legyen hazai előadás, legyen kisebbségi társulat. Volt valamilyenfajta ideológiai tartalom, amiből azt szeretném, ha egyre kevesebb lenne, és egyre inkább a színházról szólna. Persze a színház kapcsán állandóan föltevődnek a kérdések: mi a színház, mi a színház most, merre halad, mik az új tendenciák, válságban van-e a színház, van-e olyan új tendencia, amit láttunk negyven évvel ezelőtt, csak azt hiszszük, hogy új? Hová alakul a színházi nyelv, mit ért ma a közönség, hogyan olvassa a színházi nyelvet? És ez érdekes, mert vannak különbségek. Jó színház és jó színház között nem igazán van különbség, de befogadás és befogadás között nagyon nagy különbségek vannak. Hogy ez mennyire kultúra kérdése, bizonyítja az is, hogy amikor például a III. Richárd előadásunkat játszottak Koreában, Szöulban, akkor átlagban ezer néző nézte meg az előadásokat. És azt volt a félelmetes, fantasztikus, szinte páratlan élmény számunkra, hogy egy szinte ismeretlen nyelven játszott előadásra bejönnek, megtöltik a nézőteret, és az előadásokat két és fél órán keresztül figyelemmel követik, szóról szóra, mondatról mondatra, reagálnak az előadás legapróbb gesztusaira, nevetnek. Ehhez kell egyfajta kíváncsiság, figyelem és persze fegyelem. Elképesztő volt.

Visszatérve a programra, az elmúlt két Interferenciák Fesztiválon több UTE tagszínház vett részt előadásokkal, persze a minőség és színvonal figyelembevételével. Az idén is lesz két-három tagszínházi előadás, melyeket a közgyűlések, a találkozók alkalmával láttam. Ezzel az a szándékom, hogy az Interferenciák egy platformja legyen az Uniónak, különösen, hogy magát az UTE fesztivált 2008 óta anyagi okok miatt nem sikerült megszervezni, nálunk volt az utolsó kiadás. Aztán vannak olyan előadások, amelyeket fesztiválokon látok, én, vagy mások. Ez egy eléggé bevett gyakorlat. Nagyon sok olyan előadás van, amely végigjár különböző nagy fesztiválokat, ezek jelentős előadások, amelyek az elmúlt egy-két-három év terméséből tevődnek ki. És persze vannak azok az előadások, amelyek a téma miatt megkerülhetetlenek. Az idei fesztivál témája *Hangok dialógusa*, ez egyelőre egy munkacím, a színház és zene közti interferenciát járjuk körül. Olyan előadások jönnek, amelyeket az opera és színház viszonyát tárgyalják, amelyek bemutatják, hogy milyen tendenciák vannak, hogyan kezelik most a zenét, bizonyos előadások hogyan ragadják meg a zenei struktúrát. Goebbels, Nagy József, Marton Dávid, Langhoff, Purcărete előadásai lesznek a programban.

Az idei Interferenciák ráadásul egybeesik a színház 220. évfordulójával, de azt gondolom, hogy ezt nem kell túllihgni. Nem minden nullával végződő évforduló kerek, lesz majd 250 meg 300, ha lesz, de annál fontosabb, hogy hogyan kapcsolódik a mához, a mai társadalomhoz, hogyan veti fel a mai ember problémáját, az emberiség problémáját, hogyan tart tükröt ma is a természetnek. Azt gondolom, hogy maga az esemény elég erős lesz ahhoz, hogy méltó legyen az évfordulóhoz.

**– Milyen előnik származik a társulat tagjainak a fesztiválból?**

**TG:** Azt hiszem, hogy az elmúlt három-négy évben, amióta tagjai vagyunk az Európai Színházi Uniónak, s ennek köszönhetően még többet turnézunk és vendégzerepelünk különböző fesztiválokon, a társulat egy kicsit felszabadultabbá vált. Az Interferenciák alkalmával pedig az a színház vagyunk, aki rendezi a fesztivált, van egy társulatunk, de nem úgy vagyunk jelen, mint egy résztvevő társulat, akinek próbálni, játszani, majd továbbutazni kell, hanem vendéglátókként. Az összes előadást meg tudjuk nézni. Ez a társulatnak is nagy nyereség, mert összehasonlítási



alapot kap; látja, mi a helyzet a különböző országok színjászásaiban, ismerkedik a társulatokkal, a művészekkel, személyes barátságok kötődnek, meghívások születnek. Én ezeket a dolgokat természetesnek tartom. Nagyjából úgy működik a színház a világban, hogy művészi hitelességen alapuló barátságok kötődnek. Hangsúlyozom, nem érdekszövetségek, hanem barátságok, amelyeknek művészi eredményét fel lehet mutatni. Ennek a fesztiválnak, illetve annak, hogy sokféle, néha nagyon különböző színházi gondolkodásmódú, stílusú, korú, ízlésű rendező dolgozik a kolozsvári társulattal, az a hozadéka, hogy ez a társulat könnyedén tud új nyelveket beszélni. És nem csuklóból. Van egy munkafegyelem, amely meghaladja az itt vendégként dolgozók várakozásait, ezt mindenki fontosnak tartja megemlíteni.

Ezek a kihívások építik, ugyanakkor egy jó értelemben vett bizonytalanságban is tartják a színészeket, a művészeket, ami nagyon fontos. A színházművészet ezért nehezebb, mint minden más. Egy költőnek elég, ha megírja azt a száz verset, mint Pilinszky, vagy egy regényt, olyat, mint a *Varázshegy*. A színházban ez nem lehetséges. Akármennyit rendeztél vagy játsztál, a következőben lehet, hogy megint nagyon mélyre zuhansz, félelmeid vannak, bizonytalanságaid, de ezek nélkül nem is lehet semmi újat létrehozni.

**Gábor Tompa:** Cred că în ultimii trei-patru ani, de când suntem membrii Uniunii Teatrelor Europene și, datorită acestui lucru, participăm la mai multe turnee și festivaluri, compania a devenit mai relaxată. Cu ocazia Festivalului Interferențe noi suntem teatrul organizator, dar nu avem o prezență ca oricare altă trupă, care trebuie doar să repete, să joace și apoi să plece, ci suntem gazde. Putem vedea toate spectacolele. Acesta este un câștig pentru membrii trupei, deoarece li se oferă o bază de comparație; află care este situația teatrului în alte țări, fac cunoștință cu companii și artiști noi, se leagă prietenii personale, se nasc invitații.

**Gábor Tompa:** I think that for the past three or four years, since we became the members of the Union of European Theatres, and due to this we go on tours and participate more often at festivals, the members of our company have been more emancipated. During the “Interferences” Festival we are the organizing theatre, we have a company, but we are not simple participants, who just have to rehearse, act, and leave – we are hosts. We can all see the performances This is a great advantage for the company as well, since they get a basis for comparison; they can see the situation of theatre in different countries, they get acquainted with other companies and artists, friendships are made, invitations are issued.

Tompa Andrea

## AZ ISMERT (?) SZOMSZÉD

Beszélgetés Marian Popescuval és Iulia Popovici-csal a romániai magyar színházakról

– Melyek a romániai magyar nyelvű színházak alapvető strukturális kérdései? Elsősorban társadalmi helyükre gondolok, támogatásukra, arra, hogy bizonyos épületekben és városokban a román színházakkal együtt működnek, a közönséggel kapcsolatos kérdésekre, egyáltalán helyükre a romániai színház térképén.

**MP:** Biztos vagyok benne, hogy a magyar színháztörténészek pontosan tudják, hogyan jelentek meg a magyar színházak. Nagyon erősen kötődtek és kötődnek a mai napig az olyan városokban élő magyar közösségekhez, mint Marosvásárhely, Kolozsvár, Sepsiszentgyörgy, Nagyvárad, Temesvár, Gyergyószentmiklós, Székelyudvarhely. Amennyire előny ez az ő létezésükben, annyiban hátrány is: a bezárkózás kockázata nagyon is valóságos, ahogy más országokbeli „kisebbségi” színházak is ismerik ezt az Amerikai Egyesült Államoktól kezdve az európai országokig.

Régóta úgy gondolom, hogy azoknak a színházaknak a létezése, melyeknek más a nyelve, mint a „többségé”, jótékony hatással van a romániai kultúrára, hiszen ezáltal jobban működik egyfajta interkulturális dialógus, a sokféleség a kreativitás motorja. Ha történelmi szempontból nézzük, a kommunista román állam politikája gyakran egy épületbe kényszerítette a román színházat a magyarral, sőt, a némettel, lásd a megdőböntő

temesvári példát. Akkoriban úgy vélték, hogy a „kisebbségi” színházak így jobban „beilleszkednek” a nemzeti kultúrába. Ám az, hogy egy kisebbség kulturális helyét ilyen módon megszabták az ország kultúrájában, nem más, mint egy szociális magatartás kényszerítése.

Két példa, mindkettő 1990-ből, a „szabadság” első romániai évéből. Ion Caramitruval, Dan Jitianuval, Mircea Diaconuval és néhány más színházi emberrel együtt belevágtam azt UNITER létrehozásába. Először úgy hívták, Román Színházi Egyesület. Beletelt egy kis időbe, amíg meggyőztem az Egyesület Tanácsát, hogy ez az elnevezés nem fedi a valóságot, vagyis azt, hogy léteznek itt magyar, német, jiddis nyelvű művészek is. Végül sikerült megváltoztatnom az elnevezést, s azóta Romániai Színházi Egyesület a neve. Ez a „romániai” jelentős lépés volt, amelyet úgy éreztem, meg kellett tennünk. A másik példa: benne voltam az első, 1990-es Országos Színházi Fesztivál zsűrijében. Szerettünk volna egy magyar nyelvű előadást díjazni. A minisztérium képviselője hallani sem akart erről. Tiltakoztunk, végül mi győztünk.

Ezenkívül a romániai magyar színházaknak gyakran el kell viselniük a társadalom és/vagy a politika nyomását. A német színházaktól eltérően, melyek kevesebben vannak ugyan, de hát a német nyelvű közösségek is kisebb számúak, mint a magyarok, a romániai magyar színházak, főleg a kilencvenes évek első felében, nagyon gyenge kísérleteket tettek abba az irányba, hogy a román közönséget is becsalogassák. Néhányan egyenesen egyfajta szeparatizmust működtettek, melyet a saját etnikumuk erős politikai képviselete is táplált (az RMDSZ létrehozásáról van szó), s ez folyamatos vitákhoz vezetett még a magyar közönség és a művészek között is. A viták arra vonatkoztak, vajon egy etnikai alapon szerveződött párt hiteles szereplője-e a demokratikus folyamatnak? A művészek, legalábbis egyesek közülük, gyakran meggyőző választ adtak: túlléptek a politikai szeparatizmuson, hogy elkezdhesék a kulturális és művészeti párbeszédet a „többségek” és a „kisebbségek” között. Idézôjelben használom ezeket a szavakat. Egy kultúra nem működhet a diszkrimináció elfogadása alapján.

Ezek a román társadalomban létező politikai feszültségeken túl azonban a magyar színházaknak meg kell oldaniuk a működésükhöz szükséges anyagi kérdéseket is. Amit a városi vagy a megyei tanácstól kapnak, vagy azok a támogatások, melyeket az AFCN-hez (Román Kulturális Alaphoz), a Romániai Színházi Egyesülethez vagy a Román Kormány Kisebbségi Ügyosztályához benyújtott projektekért nyernek, mindezek csak erőfeszítések, hogy bizonyos projektek megvalósuljanak. Hogyan is választhatnánk fel egy kulturális stratégiát, ha a támogatásod csekély vagy kérdéses? Azok a támogatók, fenntartók, akik olyan közösségekből valók, ahol sok a magyar, azt követelik a színházaktól vagy a társulatoktól, vegyék figyelembe a magyar közösség igényeit. Ez a legfontosabb kötelességük. De hát akkor hogy marad hely a kísérletezéseknek? Mint tudjuk, a művészetek nem mindig felelnek meg a közönség elvárásainak, hanem olyan ötleteket, állapotokat, szempontokat kínálnak, amelyeket aztán a közönség vagy elfogad, vagy nem. Ám az előadóművészetek és a közönség közötti viszony dinamikája megkívánja, hogy megfelelően ösztökléjék és támogassák, különben egy etnikai, kulturális, vallásos közönség szegregációja hangsúlyozódik, és semmivel sem járul hozzá a szellemi, kulturális nyitáshoz.

**IP:** Valóban, a bezárkózás kérdése (mely a támogatáshoz fűződő aspektusokban is megnyilvánul) súlyos kérdés, hiszen gyakran önmagára kényszerített szempont, és a politikum is kedveli. A magyar közösség nagyon is konkrét okokból szeretné az identitását minden kétséget kizáró módon kinyilatkoztatni (ilyen ok például a romániai magyaroknak a hetvenes-nyolcvanas évekbeli erőszakos integrációja), de most már szerintem fennáll a veszélye, hogy a másik végletbe esnek. Hallottam egy Marosvásárhelyen tanuló székelyudvarhelyi diákról, aki diszlettervezést tanult, és egyáltalán nem tudott románul, következképpen nem tudott dolgozni olyan hallgatókkal, akik nem beszéltek magyarul, mert angolul sem tudott eléggé. Ő maga egy identitás határozott állítása volt. Nagyváradon működő intézményeket (a színházat és a bábszínházat – mindkettő kétnyelvű volt és saját teremmel rendelkezett) nyelvi megfontolások alapján szerveztek újra. Gyergyószentmiklóson meg az a helyzet, hogy az eddigi igazgatónak, Béres Lászlónak távoznia kell a helyi vezetők kívánságára, mert az ő stratégiája gyakorlatilag túlságosan kozmopolita volt (és előzőleg hasonló történt Székelyudvarhelyen). Ha a romániai „román” színházaknak van egy nagyszerű saját erénye, az az etnicitás és a nacionalizmus tökéletes hiánya, per definitionem multikulturális közeg, és teljes őszinteséggel állíthatom, hogy soha nem láttam olyan előadást, mi több, nem is hallottam olyanról, amelynek „a román identitás kinyilatkoztatása” lett volna a tétje. A román színház tökéletesen „fordítható” kulturálisan (valószínűleg éppen túlzott esztétizálása miatt...). A magyar színházat a politikum arra kényszeríti, hogy önmagába zárkózzon, s ennek legnyilvánvalóbb jele, hogy a román nyelvű feliratkozás még a nagyon vegyes, többségében román közösségekben is hiányzik (s mindez akkor, amikor a románok többsége nemigen beszél magyarul a magyar többségű régiókban; márpedig ennek történelmi okai vannak, a magyar nyelv marginalizása a kommunista évtizedekben, nem valami zsigeri rosszindulat). Innen a támogatás drámai furcsaságai is: a „központi” támogatásokat (a Román Kulturális Alap, az Országos Táncközpont, a Művelődésügyi Minisztérium által kiírtakat) nem egy föderális állami szerkezetre találták ki: mert ha ez a társulat egy kulturálisan és nyelviileg szegregált közönséghez szól, akkor a színház nem fér hozzá ezekhez a támogatásokhoz, és kizárólag a helyi támogatásokra lesz utalva, amelyek politikailag a lehető legellenőrzöttebbek. Vagy a magyarországiakra. A romániai magyar színházak problémái (attól, hogy mit tesznek, odáig, hogy milyen pénzeket kapnak) lényegében a romániai magyar közösségek problémáival függnek össze, amelyet teljesen a 19. század metódusaira emlékeztetően kezelnek és irányítanak.

– **Az utóbbi években bizonyos magyar színházakra hangsúlyos figyelem irányul nemcsak a román kritika részéről, hanem a díjak alapján is (és talán a támogatások területén is). Melyek azok a tényezők, amelyek ebben szerepet játszanak? Vajon kizárólag esztétikai szempontok, vagy mások is (politikaiak, társadalmiak stb.)?**

**MP:** Nyilvánvalóan léteznek magyarázatok erre a jelenségre: egyes magyar színházak „felemelkedése” a kolozsváritól a sepsiszentgyörgyiig, a székelyudvarhelyiig vagy másokig a romániai színházak teljes térképén. Ezek részben a művészeti megnyilvánulások minőségéből fakadnak, részben a politikum bizonyos mértékű befolyásából, a másság felé való nyitásból, mely egyre hangsúlyosabb, mióta Románia 2007-ben az EU tagja lett. A jelenség hangsúlyozásához egyes színikritikusok is hozzájárultak, akik kiemelték a művészi minőséget, a legjobb előadások és rendezők kivételes világgépét és látásmódját. Meg kell mondanom azonban, hogy a román színház kiválósága fakadni látszik. A kilencvenes évekhez vagy a 2000-es évek első feléhez képest kevesebb a nagyszerű román előadás. A díjakon, melyeket többször is ugyanazoknak a román

művészeknek (rendezőknél, díszlettervezőknél vagy színészeknél) osztottak ki, nemegyszer a rutin íze érződött, mintha bérletet váltottak volna rájuk. Így hát természetes, hogy a magyar színházak, rendezők, színésznők vagy színészek előtérbe kerültek, joggal. Expresszivitásuk, kulturális, etnikai, vallási háttérük, a színpadi játék humora és kifinomult „brutalitása”, a színpadi játék felépítésének intelligenciája – nos, mindez olyan hivatkozási pontot jelent, melyre bármely ország bármilyen kultúrájának szüksége van.

De hát mit díjaznak a díjak? Mi az értéke a művészetben az osztályozásnak? Brâncuși és Henry Moore, Mozart és Jean-Michel Jarre, Shakespeare és Eugène Ionesco közül kit választana? Kinek adná az első díjat? Azt válaszolja talán, nem lehet összehasonlítani őket, hiszen különböző korszakokban alkottak. Akkor hát ugyanabból a korszakból: Csehov, Caragiale és Wedekind közül ki a legjobb? Ugyanez a helyzet, amikor az előadásokat mérlegeljük: a díjakat különböző kategóriákban osztjuk ki: rendezés, színészi játék, díszlet, zene stb. Az előadás azonban olyan egész, amely nem részletekben készül! A díjakat kizárólag az előadásoknak kellene adni, az „egészeknek”, nem a „részeknek”.

Megjegyezném ugyanakkor, hogy a nálunk rendezett legjobb magyar előadások olykor összeolvadnak azzal a színházi nyelvvel, amit a román kollégák beszélnek. A kulturális közelség talán magyarázat erre. De létezik egy másik közelség is: a magyarországi színház közelsége, amellyel sok romániai magyar művésznél és alkotónál gyakran kapcsolata van. Olyan előny ez, amely könnyebb, nagyobb lélegzetvételt biztosít: a román kollégák nem tehetik meg ugyanezt. Ezt az előnyt azonban kevésbé használják ki, azt hiszem, ami például új itteni magyar drámák írását illeti. Ritkán fordul elő, hogy egy díjazott romániai magyar előadás egy itteni magyar szerző művét állítsa a középpontba.

A romániai magyar színházak gyakran nagyon érdekes előadásokat vagy színházi kutatásokat produkálnak. Sokszor nyernek például a Román Kulturális Alap pályázatán, ami sokat elmond kreativitási potenciáljukról.

**IP:** A támogatás nem annyira a díjaktól függ, mint olyan tényezők összehatásától, melyek között sok a nagyon szubjektív s melyek lényege egyszerűen az, hogy a bírálók félnek bármilyen szocio-politikai kihívástól.

Miért figyelnek annyira a színikritikusok a magyar színházra? A díjak és a figyelem egyaránt normatív funkciót tölt be: azt mutatják, mit gondolnak színházi berkekben arról, hogy mi volna a színház ideális iránya. Mindegyiknek az a tendenciája, hogy hangsúlyozza az egybeesést (és büntesse az eltérést) a román színház bizonyos modelljeivel, illetve -től: a román színházi kultúra a siker újratermelődésének kultúrája: megállapítottuk, hogy egy bizonyos játéktípus „esztétikailag értékes”, ezentúl a konzerválásában és az újratermelésében vagyunk érdekeltek. Egy olyan szélsőségesen konzervatív és átesztétizált környezetben, mint amilyen a román színház, a magyar színház egy része éppen azért nyer, mert szentebb, mint a római pápa – konzervatívabb és átesztétizáltabb, mint bármely más.

**– Hogyan írhatjuk le a romániai magyar színházak jelenlétét a romániai román kritikában? Valós az a kép, amely a kritika alapján ezekről a színházakról kirajzolódik? Úgy vélem, ebben a kritikai diskurzusból csak néhány színház van jelen. Mi történik a többiekkel?**

**IP:** A helyzet, fogalmazzunk így, összetett. Mégpedig azért, mert több tényező függvénye – vannak olyan városok, amelyekben működik magyar színház és román nyelvű színikritika, de ahová a „bukaresti kritikusok” nemigen teszik be a lábukat: ilyen Nagyvárad vagy Temesvár (általában Romániában a sajtó és főleg a színikritika nagyon központosított, Bukarestben tömörül, ezer okból, amely mind arra egyszerűsíthető, hogyan kereshetik meg az emberek a betevőt); vannak olyan városok, ahol a magyar színház a helyi sajtó is figyelemmel követi: ilyen Kolozsvár; olyanok, ahol a magyar színházról csak a „központból” figyelik: Sepsiszentgyörgy; és olyanok, amelyekről a román kritika semmit nem tud vagy nagyon keveset (ide tartozik a többség: Szatmár, Csíkszereda, Székelyudvarhely, Gyergyószentmiklós) A romániai magyar színház „országos” tükröképét két intézmény határozza meg: a Kolozsvári Állami Magyar Színház és a Sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház, egyszerűen azért, mert a kritikusok ezeket ismerik a legjobban és mert az az esztétika, amelynek alapján alkotnak, egybeesik a román színház fő irányvonalával és a kritikusok elvárásaival. És azért, mert ezek a színházak érdekeltek abban, hogy a román kritikában megjelenjenek; a többiek esetében gyakran kölcsönös érdektelenségről van szó: azok az intézmények olyan színházról csinálnak, mely egy közösségi és kulturális kerítésen belül értelmezhető, amit viszont nem akarnak „lefordítani” a kívülállókra, és a kritikusok egyáltalán nem is igekeznek, hogy megfejtse.

**MP:** Kétségkívül van igazság ebben az értelmezésben. A magyar és a román színikritikusok között inkább protokolláris kapcsolatok alakultak ki, mint valós érdeklődés a másik színházi kultúráját illetően. Mennyire ismerik a román kritikusok a romániai magyar színházat? Úgy látom, a magyar kritikusok jobban ismerik a román színházat, mint fordítva. Bizonyos értelemben érthető: a román művészek, előadások száma nagyobb, mint a magyaroké.

Másfelől a magyar társulatok, az ismert és Iulia által is jelzett kivételeken kívül kevésbé érdekeltek abban, hogy román kritikusok érdeklődését felkeltsék. Egy pusztán meghívó, melyet a társulat körlevélben elküld, nem elegendő. Aki valóban a figyelem középpontjában akar lenni, nagyobb erőfeszítést kell tennie. Mint a más országokban működő független színházak, társulatok vagy csoportosulások: nem hagyják magukat, amíg nem jön el az előadásaikra néhány befolyásos kritikus vagy legalább olyanok, akik jól írnak (a nyomtatott vagy internetes sajtóban vagy a színházi blogokon), vagy jól beszélnek (a rádióban vagy a tévében). Sokan még mindig azt hiszik, hogy a díjakért harcolni az egyetlen lehetőség arra, hogy a kulturális termékük, alkotásuk, kísérletük létjogosultságot nyerjen a kultúra piacán. Ezt a gondolatot elavultnak tartom egy olyan országban, ahol a díjak olyan módon inflálódtak, ahogy a hiúság is.

**IP:** Mégiscsak hozzá kell tenni viszont, hogy Románia olyan ország, ahol rengeteg az előadás, és ezeket olyan városokban adják, amelyekben nagyon különböznek egymástól a közösségek és a művészi elvárások; ez egy olyan ország, amelyben elég nehezen utaznak a „központból” „vidékre”, és függetlenül attól, milyen nyelven játszanak, nem minden színház van lefedve a kritika által. Általában a színházak annyi figyelmet kapnak a kritikusoktól, amennyi még belefér az „ismert út” tehetetlenségébe.

(s ez egyenlő azzal a hírnévvel, amelyet az alkotó a magáénak mondhat és azzal, hogy mennyire ismerik a kritikusok; én például nagyon sokat tudok a Temesvári Állami Német Színházról, amely 12 órára van onnan, ahol én élek, és amely német nyelven játszik, és semmit a giurgiu-i színházról, amely egyóránnyira van autóval és román nyelven játszik), annyit, amennyi időt a kritikus áldoz arra, hogy megnézze az előadásokat; annyit, amennyire ismerik azt, aki ott rendez és amennyire az előadások részt vesznek a színházi hagyományok és az előadások diskurzusának párbeszédében. Általában a kritikusok és a befutott vagy befutásra vágyó művészek nem egy sajátos közönséggel keresik a párbeszédet, és nem művészetten túli kérdésekkel bombázzák a publikumot, hanem a színházi hagyománnyal beszélgetnek, a mainstream metareferenciális tudásával és az esztétikumhoz való viszonytal. Hogy mondjak egy olyan példát, melynek nincs köze a magyar színházakhoz, de releváns abból a szempontból, mit várnak el a kritikusok az előadásoktól, Gianina Cărbunariu *X mm Y km-ből* című előadását követően, mely a Szekuritáté archívumából származó jegyzőkönyvön alapul, a kritikusokkal való vita kizárólag a rendező bizonyos esztétikai döntéseire fókuszált, akinek a szemére hányták, hogy nem tart be néhány színházi normát.

Marian Popescu: Aș vrea să observ că cele mai bune spectacole de expresie maghiară de la noi urmează, câteodată prin "contaminare", modele de realizare a discursului teatral profesat și de colegii români. Proximitatea culturală explică, poate, acest lucru. În același timp, însă, mai există o a doua proximitate: a teatrului din Ungaria cu care mulți artiști și creatori de spectacole de expresie maghiară din România au contacte frecvente. Este un avantaj care permite o "respirație" mai lejeră; colegii români nu au cum să facă același lucru într-un context similar. Dar avantajul e mai puțin fructificat, cred, în ce privește, de pildă, scrierea unor texte de către maghiari de la noi. E rar ca un spectacol premiat de expresie maghiară din România să aducă în prim plan un text al unui autor maghiar de la noi.

Iulia Popovici: În general, imaginea teatrului de limbă maghiară din România ca parte a peisajului „național” e dată de două instituții: Teatrul Maghiar de Stat din Cluj și Teatrul "Tamási Áron" din Sfântu Gheorghe, pur și simplu pentru că criticii le cunosc bine și pentru că esteticile pe care le practică rezonează cu liniile centrale ale teatrului românesc și cu așteptările comentatorilor. Și pentru că aceste teatre *sînt interesate* de reflectarea în critica românească – de foarte multe ori, în cazul celorlalte, e vorba de un dezinteres reciproc: instituțiile respective practică un tip de teatru de nișă comunitară și culturală pe care nu vor să-l traducă outsiderilor, iar criticii nu sînt deloc preocupați să facă singuri efortul de familiarizare.

Marian Popescu: I would like to make a note of the fact that sometimes the best Hungarian performances directed in our country are moulded, "by contamination" on the models that Romanian colleagues apply in their theatre-making discourse. It is due, perhaps to cultural proximity. At the same time there is another proximity: that of Hungarian theatre with which many Hungarian creators and artists in Romania have frequent contacts. It is an advantage that allows a more leisurely "breathing"; their Romanian peers have no similar context. But this advantage, I think, is not so well put to use by our Hungarian playwrights. It is seldom that a prize-winning Hungarian performance in Romania is based on a Hungarian author's work from our country.

Iulia Popovici: Generally speaking, the image of Hungarian theatre in Romania as part of the "national scenery" is defined by two institutions: The Hungarian State Theatre in Cluj and the "Tamási Áron" Theatre in Sfântu Gheorghe, just because they are well known by critics and because their aesthetics resonate with the central tendencies of Romanian theatre and the expectations of commentators. And also because these theatres *are interested* in Romanian critical reflection – with other theatres it is quite often a case of mutual lack of interest. In these cases the institutions practice a community niche theatre and culture that they do not want to translate to outsiders, and critics are not in the least interested to make an effort of familiarization on their own.

Jászay Tamás

# A HALÁL ÉS A LÁNYKA

Keresztes Attila szegedi rendezéseiről

Több okból is érdemes Keresztes Attila eddigi három szegedi prózai bemutatójával foglalkozni ezeken a hasábocon. Elvileg ugyan átjárhatóak a határok Magyarország és Erdély között a szó minden értelmében, a gyakorlat mégis azt mutatja, hogy a rendezői mobilitás meglehetősen csekély ebben a viszonylatban. A különböző rendezői iskolák, színházi hagyományok és eltérő színpadi nyelvek emiatt aztán nem tudnak egymással termékeny kapcsolatba lépni: a kölcsönös tanulás-tanítás folyamata már az első lépéseknél megtorpan.

Különösen igaznak tetszik ez az állítás a magyarországi vidéki színházakra, amelyek többségében mára a látogató üzemszerű, gyakran kiszámítható működést érkezik, anélkül, hogy különösebb meglepetések érnék. Valahol persze érthető ez, hiszen a jogi és pénzügyi keretek nemigen teszik lehetővé a bátor kísérletezést (de még a bátortalant sem): muszáj biztosra menni, vagyis mindenáron teltházat kell(ene) produkálni. Csakhogy – és ha már a Szegedi Nemzeti Színház produkcióiról írunk, ne feledkezzünk meg a kilencvenes évek második felének arról a szakaszáról, amikor Zsótér Sándor, Kovalik Balázs, Telihay Péter, Szikora János egyszerre dolgozott a Tisza-parti városban – a társulat fejlődése és a színház szakmán belüli pozicionálása szempontjából nézve muszáj volna figyelmet fordítani a progresszióra is, de legalább arra, hogy a színészek változatos feladatokban mutakozhassanak meg.

A szegedi színház műsorpolitikáját, rendezői gárdáját évtizedes távlatban vizsgálva azonban feltűnik, hogy az utóbbi időben épp erre, a színészt és nézőt egyaránt meglepő kihívásokra, az útkeresésre fordítódott itt a legkevesebb figyelem. Igen tanulságos ebből a szempontból Zsótér (egyelőre) utolsó szegedi előadásának a recepcióját végigkísérni: 2007-es *Lear királya* sok nézőnél kiverte a biztosítékot, s a kritikai visszhang is csupán egy közepes állapotban lévő társulat heroikus próbálkozásaként értékelte az előadást. Az ekkorra már elkönnyített, súlytalan és tét nélküli évadokhoz szoktatott szegedi közönség (és társulat) néhány év alatt megfedkezett arról, hogy létezhet másfajta, a nézőt vitapartnernek tekintő, esetenként testét-lelkét igénybe vevő, kérdezni és gondolkodtatni akaró színház is.

Az alábbiakban Keresztes Attila három szegedi kisszínházi bemutatójáról lesz szó. Úgy vélem, hogy a 2010 áprilisa és 2012 februárja közötti időszakban tartott premerek részben megszüntetik azt a fajta hiányérzetet, melyet a fentiekben szóvá tettem a dél-alföldi teátrum mai működésével kapcsolatban. Nem különösebben felforgató előadások ezek, esztétikájuk mégis merőben eltér a Szegeden megszokottól, s ez nem maradt észrevétlen szakmai körökben sem: országos és szaklapokban egyaránt megjelent, ha nem is feltétlenül elismerő kritikák születtek róluk.

Túlzás volna trilógiaként tekinteni e három, részben azonos alkotócsapattal készült produkcióra, ám nem lehet nem észrevenni az előadásokat összefűző kapcsolatokat. Molnár Ferenc *Liliomja* után Kosztolányi Dezső (Thuróczy Katalin által színpadra írt) *Édes Annája* következett, majd Ibsentől a *Hedda Gabler* zárta a sort.<sup>1</sup> A 19-20. század tág értelemben vett fordulóján járunk tehát, amikor az addigi világképet meghatározó

<sup>1</sup> Molnár Ferenc: *Liliom*. Szegedi Kisszínház, bemutató: 2010. április 16. Rendező: Keresztes Attila, díszlet: Mira János, jelmez: Jeremias Bianca Imelda.

Kosztolányi Dezső: *Édes Anna*. Szegedi Kisszínház, bemutató: 2010. november 26. Rendező: Keresztes Attila, díszlet: Fodor Viola, jelmez: Jeremias Bianca Imelda. Film: Kovács Gábor Péter, Szabó Dezső.

Henrik Ibsen: *Hedda Gabler*. Szegedi Kisszínház, bemutató: 2012. február 24. Rendező: Keresztes Attila, díszlet: Fodor Viola, jelmez: Jeremias Bianca Imelda.

szigorú szabályok oldódni-lazulni kezdtek, a társadalom kisebb és nagyobb egységein belül egyformán. A család mint ideális együttélési forma fogalma problematikusá vált az életben és a színpadon is: a ma sokszor porosnak tűnő (vagy inkább: annak játszott) Ibsenről tudjuk: anno valóságos botrányhősnek számított, hiszen az évszázados családmódról kijelentette, hogy rosszul működik. Liliom már csak a túlvilágról figyelheti lánya cseperedését, Édes Anna a rá nehezedő iszonyatos nyomás miatt robbanásszerűen semmisíti meg kvázi-családját, Hedda pedig eleve méltatlannak és idegennek érez bármiféle társas kapcsolatot.

A magány és kiszolgáltatottság hol halk derűvel, hol túlságosan komolyan szemlélt drámáivá válnak a klasszikus, kanonizált darabok Keresztes Attila kezében, aki igyekszik friss szemmel tekinteni a magyarországi színházi hagyományba jól illeszkedő szövegekre. És itt nem csupán arról van szó, hogy a rendkívül konzervatív műsorpolitikát folytató színházaink viszonylag sűrűn előveszik ezeket a darabokat (még a regény alapú *Édes Annát* is ideértve), de arról is, hogy mindegyik szinte felkínálja magát a jól bevett lélektani realista értelmezésre. Keresztes azonban elrugaskodik a kézenfekvő megoldásoktól: a *Liliom* minimalista, modellszerű scenikája és hasonló interpretációja után az *Édes Anna* túlszűfolt, levegőtlen térbe kerül (még ha a modellhelyzet bizonyos értelemben meg is ismétlődik, lásd lejjebb), s ezek mintegy elő- és felkészítik a közönséget a *Hedda Gabler* stilizált, erős jelképekkel dolgozó közegére.

Az egymástól független darabok közötti párbeszéd lehetőségét erősíti a rendező színészválasztásával. Gidró Katalin játssza a századelő Pestjének két emblemikus cselédalakját, Zeller Julit és Édes Annát, Danis Lídia pedig Anna hisztérikus úrnőjét, Vizynét, valamint a jégnél is hidegebb Hedda Gablert. Mintha az utóbbiak, vagyis Anna és Hedda az előbbieket továbbgondolt szerepvariánsai lennének: talán ők azok, akik beteljesítik azt, ami az előbbieknél, Juli és Vizyné fejében még csupán megfogant, ám különböző okok miatt nem jut már erejük-idejük a megvalósításra. Minden esetben a halállal így vagy úgy farkasszemet néző, egyedüllétre ítélt nő áll az előadás centrumában: az asszonnyá tett lányok (újabb közös pont!) körül hőzőngő (Liliom), tébláboló (Vizy), kakaskodó (Patikárius Jancsi) vagy szerencsétlenkedő (Jörgen Tesman) férfiakat képtelenség komolyan venni.

## Liliom

Liliomból századfordulós *Jedermann*t csinál Keresztes Attila. Előadása elején egy fekete bőrruhás, ördögfrizurás fiatalember (később Ficsúr) és egy tetőtől talpig fehérbe öltöztetett, tekintélyt parancsoló külsejű idős férfi (később a detektív, illetve a /mennyei/ fogalmazó) járja különös, vadnyugati pisztolyhősöket idéző táncát Keith Jarrett zongoramuzsikájára, miközben a címszerepet játszó Pindroch Csaba a színpad szélén ülve bámul minket, nézőket, a szájából félig kilógó fopiszikálót unottan rágszálva. Később is Liliom háta mögött zajlanak az események: flegmából vagy tudatosan, de nem szól bele élete folyásába, pedig egy egész sereg ember próbálja a jó irányba terelni. Mintha egy szerepjátékot látnánk megelevenedni: mindig két út, két választási lehetőség áll Liliom előtt, ám ő vagy ösztönösen (?) a rosszabbat választja, vagy egyáltalán nem dönt, ami természetesen szintén döntésnek minősül utóbb.

Szinte örül annak, hogy miután Julinak teszi a szépet, a nagyhangú, közönséges Muskátné azonnal kirúgja a körhintáról. Tartja magát akkor is, amikor Muskátné már nincs a színen, hiszen Juli (és önmaga) előtt is mutatnia kell, hogy ő a férfi a házban. Korán nyilvánvaló lesz, hogy Juli (Gidró Katalin) és Liliom között erős szál feszül: mindkettejük józansága és nyugalma magukra erőltetett póz csupán, s érezni, hogy a karcos felszín mögött valójában riadtak és magányosak. Szeretetre vágnak, de a bennük lévő kommunikációs gátak miatt képtelenek ezt kifejezni: a két „szerelmes” egymással is feltűnően sután és ügyetlenül beszélget. Liliom keserű és gunyoros, de sokáig lehetetlen eldönteni, hogy csak tréfál-e, vagy valóban ennyire kemény és cinikus.

Modellszerű értelmezésről beszéltem, s erre nem csak az egész előadáson következetesen végigvonuló, a Jó és Rossz között a Liliom lelkéért vívott küzdelem utal, hanem Mira János üres tere is. Gyakorlatilag egyetlen díszletelem a színpadon a hosszú, fekete téglatest, amely padként, asztalként, vasúti sinként is működik, s amelyből kezdettől kimered ferdén a jókora konyhakés, amivel majd Liliom megöli magát. Olyan színpadi jel tehát a kés, mint Csehov falán az a bizonyos puska: fenyeget és előrevetít. Illetve az esetünkben – ez a megoldás pedig már közvetve az *Édes Annához* kapcsolja az előadást – egyben rekonstrukcióként is érthetőek a színpadi történések: mintha mindannyiunk okulására néznénk meg, milyen események vezettek el addig a pontig, amikor Liliomról az evilági és a mennyei hatalmak is egyaránt lemondanak. (Haláltusáját az addig őt őrző-pártfogoló angyalok közönyösen nézik végig.)

Az egész előadás hangulata csendes és visszafogott: nincsenek nagy érzelmi hullámzások, legszemélyesebb vallomásaikat is halkan, szégyenlősen mondják el a szereplők. Így lesz fájdalmas és súlyos pillanat, amikor Juli bejelentése után, hogy gyerekek lesz, a talán döbbsent, talán elbizonytalanodott Liliom a hirtelen óriásivá növekvő üres térbe kiáltja csak örömét. A szegedi *Liliom* szikár megfogalmazású tablókban gondolkodó előadás volt: kevés gesztussal, koncentrált szövegmondással, erőteljes színészi jelenléttel kísérelte meg benne Keresztes.

# Édes Anna

Látszólag egészen más gondolkodás működtette a bő fél évvel később bemutatott *Édes Annát*. Fodor Viola díszlete illusztráció is lehetne a *horror vacui* fogalmához: Vizek polgári enteriőrje az utolsó négyzetcentiméterig tele van pakolva bútorokkal, nippelkel, babákkal, kitömött madarakkal és soktucatnyi más kiegészítővel. Mintha a kinti „háborús” állapotokra – hiszen a Tanácsköztársaság idején játszódik a regény – is rimelne az elviselhetetlenül zsúfolt, ettől aztán végtelenül nyomasztó tér: a konzervatív Vize házaspár talán egy óriási doboznyi múltat akar megmenteni az okkal-ok nélkül démonizált „komcsiktól”? Vizek lakása börtön, nem csak az új cseléd, Anna, de önmaguk számára is: a nyitó képben Vize (Danis Lidia) üzönten bolyong és rámul, halott kislánya játék babáját szorongatja a kezében.

Az asszony konok mániakussága a szavak nélküli depressziótól az őrzőgő, félelmetes hisztériáig terjedő skálán mozog (a jellemzés akár Hedda Gablerrel is szólhatna...). A felkapaszkodott (illetve magát annak gondoló) Vize emberére talál a butuska szolgálólányban, a sokáig néma Édes Annában. Gidró Katalin az újabb cselédszerepet egészen más irányból közelíti. Míg a *Liliom* Julikáját jó ideig valami mélyen gyökerező önteltség irányította, amit jókora távolság választott el a felelős anya és családfenntartó később felvett szerepétől, addig Anna meggyötört, törékeny figuráját parányi gesztusokból, alig hallható mondatokból, és egyáltalán: egy mindenestül ijedt és kiszolgáltatott létezésből fogalmazza meg.

A korábban említett bűnügyi rekonstrukció itt valósággá válik, hiszen Thuróczy Katalin remek átdolgozásában a véres események *után* vagyunk, s az ablakos hátsó falakra vetített vizsgálóbíró (Jakab Tamás) szigorú arccal faggatja tettének okairól a sokáig a színpadon bal elől mozdulatlanul álló, a kizárólag rá irányuló fénycsóvába meredő Annát. A vallomástétel során Annából alig lehet egy-két szót kiimádkozni, s az erőteljes színészi koncentrációt követelő epizódok után láthatjuk újrájátszva is mindazt, amiről a vizsgálóbíró kérdezte a cselédet; igaz, legtöbbször kissé módosított, a vallomástól eltérő formában.

Ahogy a *Liliomban* a jókora kés, itt a konyha kövére rászáradt hatalmas vértócsa utal fenyegetően a közeljövőre (vagyis a közelmúltra), Jancsi (játék)pisztolyt fog Annára, akinek korábban minden undora dacára egy tyúk nyakát kellett elvágnia és így tovább. Baljós ómenből nincs hiány az előadásban: a szagokra, zajokra túlérzékeny Annát éppúgy megviseli a múzeumi környezet, mint asszonyát; a halott gyermekéhez mindenáron ragaszkodó Vize elviselhetetlen majomszeretettel csüng Patikárius Jancsin, de az ártatlan kislányként a lakásban bolyongó Anna iránt is talán hasonlóan érezne, ha nem tátongana közöttük a mély társadalmi szakadék. Már a *Liliomban* is izgalmasan, a feszültségkeltés egyik forrásaként alakult a proxemika, vagyis hogy például egyes szereplők mikor és miért érintik meg egymást. Az *Édes Annában* is tanulságos megfigyelni az érintések rendszerét: Vize és felesége között tulajdonképpen nem létezik a szexus, míg Vize és Anna viszonyát tekintve mindez már nem jelenthető ki hasonló határozottsággal, s a Vize–Jancsi reláció keresetlen túlfűtöttsége még az amúgy bamba Vizek is szemet szúr.

A pontosan és szigorúan megkonstruált előadás fő erénye, hogy bár teljes időtartamában a Kosztolányi által is fejezethosszat boncolgatott, minden bűnügy legfontosabb kérdésére, a miéltre keresi a választ, mégsem ad arra egyértelmű és világos feleletet, csupán válaszlehetőségeket kínál, ezzel is élénken tartva a nézői figyelmet.

# Hedda Gabler

Ha valaminek, úgy a miérteknek biztosan nincs értelme a szépséges bestia, Gabler tábornok lánya, Hedda életében. Szeszélyes, önző és kiszámíthatatlan nőszemély, akinek a darabvégi öngyilkossága úgy is olvasható, mint annak a ténynek a teátrális beismerése, hogy ő nem való erre a világra a félemberek, fél-férfiak mohón köré gyűlő csapatába.

Ahogy az *Édes Annában* – a címszereplő kivételével – fantomokként, fehérre mázolt arccal keringett az összes szereplő, itt egytől egyig feketét hord mindenki: talán az életüket gyászolják? A vakítóan fehér, perspektivikusan szűkülő, stilizált szobabelsőt ábrázoló díszlettel éles ellentétben állnak az éjsötét viseletek. Keresztes jól ráérez az ibseni szövegnek nem is a legmélyén rejlő abszurdítására: a gyakran hétköznapi, banális szentenciák mögöttes tartalmát kutatja akkor, amikor például némelyik szereplővel monomániás megrögzöttséggel ismételt mondatokat vagy cselekvéseket, s a másíknak szánt, de látványosan célt tévesztett szövegrészek megint az embertől emberig terjedő kommunikáció lehetetlenségére hívják fel a figyelmet.

Az azonosíthatóan északi világban játszódó történetben mintha kisebb-nagyobb jéghegyek fenyegető és fenséges ütközéssorozatát néznénk végig. S közülük is a legtekintélyesebb és legfélelmetesebb természetesen a fiús külsejű, saját nőiségével komoly harcot vívó, befelé forduló Hedda, aki az öt körülvevő férfiakat és nőket csupán két dologra találja alkalmasnak: arra, hogy elkábítsa, majd kihasználja őket. Danis Lídia árnyalt, sokrétű alakításában Hedda Gabler kevés szóval, szuggesztív jelenlétével képes uralni a színpadot: sokáig csak teste körvonalait látjuk, hátul, mindentől és mindenkitől távol ül a földön felhúzott térdrel, összekulcsolt kezekkel. Szfinxként őrzi és uralja a területét, és játékában sikerül megjelenítenie azt a kettősséget, ami Hedda szerepét valódi kihívássá teszi: a lelke mélyén égő vágyat a számára megfelelő különleges férfi felkutatására, s egyben annak a belátását, hogy mindez teljességgel lehetetlen.

Addig mindenképpen, amíg ebből a felhozatalból lehet válogatni. A férje, Jörgen Tesman (Pataki Ferenc) csupa gátlás és elfojtás, ám érezni, hogy bármelyik pillanatban robbanhat: egy pszichiáter alighanem komoly gyerekkori traumákat tárna fel nála. Brack doktor (Jakab Tamás) cinikus, vén gazember, egyértelműen a halott Gabler tábornokot idézi Hedda számára, igaz, már egy leromlott, elfajzott kiadásban. És a harmadik férfi, akitől oly sokat várt Hedda, az emberiség történetét tudományos munkában feldolgozó Ejler Lovborg (Kedvek Richárd) mindenben a pipogya férj ellentéte, szó szerint az utolsó szalmaszál, akibe-amibe kapaszkodhatna. Ám minden hiába: a kisszerűségtől legalább annyira undorodik Hedda, mint annak beismerésétől, hogy maga sem tud se más, se több lenni annak a mocsárnak a lakójának, amely szépen lassan lehúzza és megfojtja őt is.

ro

Despre spectacolele din Seghedim ale lui Attila Keresztes

**Piese de clasice și canonizate devin datorită lui Attila Keresztes piese de singurăță și vulnerabilități prezentate când cu un umor senin, când cu o seriozitate excesivă. Regizorul încearcă să se uite cu o privire proaspătă la textele care fac parte din tradiția teatrală din Ungaria. Și e vorba aici, nu numai despre faptul că teatrele noastre care duc o politică repertorială foarte conservativă pun pe scenă aceste piese destul de des (chiar și cea bazată pe un roman de Dezső Kosztolányi), ci și despre faptul că fiecare dintre acestea aproape că oferă posibilitatea interpretării psihologico-realiste, atât de obișnuită la noi. Dar Keresztes se distanțează de soluțiile obosite: după scenica minimalistă aducând modelul piesei *Liliom* de Ferenc Molnár, *Anna Édes* prezintă un spațiu aglomerat, sufocant, toate acestea pregătind publicul la mediul stilizat al *Heddei Gabler* în care vedem simboluri puternice.**

en

Attila Keresztes' directions at Szeged

**In Attila Keresztes' hands classic, canonised texts become either silently serene or overly melancholic dramas of solitude and defencelessness. He tries to approach the well-established texts of Hungarian dramatic tradition with a fresh view. And this does not only mean that in the repertoire of our extremely conservative theatres these texts appear relatively often (including the novel-adaptation *Sweet Anna*), but that they are all prone to consecrated psychological-realistic interpretation. Keresztes, however, waives handy solutions: after the minimalist, model-like scenography and corresponding key of *Liliom*, *Sweet Anna* is set in a crowded, air-lacking milieu. These directions prepare and train the audience for the stylized, heavily symbolic environment of *Hedda Gabler*.**

Varga Anikó



# TALANOK, TELENEK

Radu Afrim szatmári rendezéséről

A román színházat látványszínházként, képszínházként szokta leírni a szaksajtó, és ez a fogalomhasználat rendszerint odaérti, ha nem is mondja ki minősítő vagy pusztán értelmező szándékú különbségtétellel – hogy mihez képest. A (kis)realista játéknyelvet, a szöveg(mondás)ra erőteljesebben épülő színészi játékot, a metaforikus, sokszor groteszken túlzó játékmódot valamilyen módon mégis szembeállítja a realistán pszichologizáló, az irodalmi anyaghoz való illusztratív viszony közelében működő színházcsinálással. Bár jó, azaz történeti értelemben is pontosításra szoruló kérdés, mire gondolunk, amikor román színházat mondunk. Többnyire egyfajta éthoszra, a formát kitüntetetten kezelő színházi hagyományra, amelyet olyan nagy rendezők munkássága fémjelez, mint Ciulei, Mugur, Șerban, Purcărete, Mănuțiu, miközben a kortárs paletta messze nem homogén. (Egyre több példát látunk arra, ahogyan fiatal alkotó(műhely)k ettől az esztétizálónak tartott hagyománytól eltávolodva határozzák meg magukat, s nyitnak teret – intézményes vonatkozásban is, egyre bővítve a Romániában előzmények nélküli független szférát – a társadalmi, nemi, etnikai kérdések teatralizálásának.)

Radu Afrim rendezői munkássága a maga módján – a saját színházi nyelv kialakításának igénye, a vizuális fogalmazásmód és dramaturgia fontossága szerint – hasznosítja a képszínházi nyelv hagyományát. A saját nyelvhez persze nem csak egy stílusban és mediálisan is töredeztettebb, ironikusabb, idézetesebb kompozíciós technika, de az alkotói érdeklődésben megmutatkozó rendezői stratégiaváltás is hozzátartozik. Afrim, szemben a nagy mesterek klasszikus drámákat újraértelmező rendezéseivel, megkülönböztetett figyelemmel fordul a kortárs drámairodalom felé. Komoly szakmai elismerést (legjobb rendezésért járó UNITER-díj) kapott például a Thúróczy Katalin *Csütörtökünnep* című drámájából rendezett *joi.megaJoy* című előadásáért, de rendezett már David Graig-, Oleg Bogayev-, Line Knutzon-, Dea Loher-, Vassily Sigarev-szövegeket: ez a figyelem kétségkívül a kis történetekhez, a napjaink társadalmá által meghatározott emberi viszonyok problémáihoz való vonzódást jelzi.<sup>2</sup> A klasszikusokkal szembeni ikonoklaszta indulat pedig mintha épp annyira fakadna a bevett rendezői gyakorlattal szembeni szépségszóból, mint abból a vágyból, hogy a saját történeti idejükből kimozdított szövegek kortárs életeréseket tükrözzenek. *Három nővér* - rendezése például számos helyen és szabad játékosággal parodizálja a Csehov-játszás közhelyeit (Irina "I love Moskva" feliratú pólót visel; Natasa szamovárbá vizes; a játék egy nagy, fehér asztal körül zajlik).<sup>3</sup>

Az Afrim rendezéseiben felépülő előadásvilágok jellegzetes problémák (pl. szerelmi boldogtalanság, magány, öregség, infantilizmus), figurák (pl. szerepszerű kitettségekben mutatott transzvesztiták, vagy női szerepeket alakító férfiszínészek) és a tájkép-díszletek motívumainak, bizonyos elemeinek ismétlődéseiben kapcsolódnak össze. S bár az ismétlődéseket a néző néha épp az adott előadásból kiszóló művészi modorként érzékeli, ezek mentén (is) rajzolódik ki Afrim sajátos érzékenysége.

Ez alatt nem csak a védjegyszerű formai fogalmazást, a költői képalkotás módját értem, hanem egy, az emberi kapcsolatok megoldhatatlanságai iránti affinitást is. Afrim mintha különböző optikák párhuzamosságát használná: közelbe hozza a konkrét emberi történeteket, nyűgöt, bajt és örömet, miközben előadásainak lebegő meseszerűsége az elmúlás sokkal metafizikusabb, távolabbi szempontját hangsúlyozza. Azt, amelyből az élet nehézségeihez, az érzelmi kuszaságokhoz empátiával közelítő alkotói szemlélet fakad, amely a köznapok apró tragédiáiban is meglátja a szépséget; innen ered az emberi dolgokat iróniával tekintő szomorkás pillantás, a profán gesztusokkal teli mesemondó hajlam.

Füst Milán *Boldogtalanok*<sup>4</sup> ennél kicsit sötétebb, fájdalmasabb emberi világról szól. Afrim ezt nem félt a saját nyelvére fordítani a szatmári társulattal rendezett előadásában, mindamelllett, hogy ebben a fordításban nem alakult ki egységes előadásnyelv, amely elmélyítette volna a pontos ötletek sokaságát – s épp ezért nehéz is egyértelmű választ találni arra, mi ragadta meg a rendezőt a drámai anyagban. Az biztos, hogy eltartja magát a történettől, el a lélektani-realista helyzetállításoktól, jó ízléssel el a történet pikantériájától, és egy olyan színházi víziót valósít meg a színpadon, amelyben nem az érzelmi-egzisztenciális-szociális nyomasztás és nyomorúság generációs átörökített börtönviszonyai látszanak előtérbe kerülni, hanem az ember alapvető hiánylény volta. Az, hogy az emberhez hozzátartozik a kikívánczolás a saját életéből, mélyen meghatározza a vágy, hogy más legyen, mint ami.

<sup>2</sup> Thúróczi Katalin: *joi.megaJoy*, Odeon Színház, Bukarest, 2006. Rendező: Radu Afrim, díszlettervező: Vittorio Holtier, jelmeztervező: Varga-Járó Ilona, zene: Vlăicu Golcea.

<sup>3</sup> A. P. Csehov: *Három nővér*, Andrei Mureșanu Színház, Sepsiszentgyörgy, 2003. Rendező: Radu Afrim, díszlettervező: Radu Afrim, koreográfia: Fatma Mohamed.

<sup>4</sup> Füst Milán: *Boldogtalanok*. Szatmárnémeti Északi Színház, Harag György Társulat, 2011/2012 évad. Rendező: Radu Afrim. Díszlet- és jelmeztervező: Iuliana Vălsan. Szereplők: Bándi Johanna, Bíró József m. v., Fábry Koppány m. v., Galló Ernő, Gál Ágnes, Laczkó Tekla, László Zita, Nagy Orbán, Némethy Zsuzsanna, Varga Andrea, Vencz Stella, Zákány Mihály.

Afrim a boldogtalanság e gondolatára építi fel az előadást, és alkot egy álomszerű, atmoszferikus világot, amelyben kitüntetett szerepet kap a látvány és a mozgásnyelv. A pompásan gazdag díszlet (Luliana Válsán) önmagában egy világot alkot, ha nem „a” világ leképezése. A színpad jobb oldalán lévő konyhát úgy borítja be egyenletesen a szürke festék, szinte összefüggő hártját képezve a tárgyakon, mintha a mindennapi használatukhoz való hozzáférést gátolná meg. Szürke az asztal, a köré rakott tonettszékek, a hűtő, rajta a kétrózsás rezsó, a konyhapalcok. Szürke a mosdólávór és a vizeskancsó, a tejeskanna, a bögre, a vágódeszka szélei, de még a falra akasztott fokhagymafűzér is. A színpad közepén egy ágas-bogas, kiszáradt fa ékeskedik, mindenféle kincssel teleaggatva – odvában játék babát, lábánál kis bronzszobrot, ágain kitömött fácánt, családi fotót, lámpákat és lampionokat, s még mi mindent láthatunk. Bal oldalon egy székből, ágyból, vitrines szekrényből összerakott szoba. Ez sem a realista konvenciók szerinti „belső”: a szoba két falát vastag mohaszőnyeg futja be, kiáradva a padlóra is, mintha a természet egy, az emberinél érzékletlenebb, kitartóbb létezőként venné lassan birtokba a teret. A színpad mélyén hatalmas, régi ablakkeretek lógnak, mögöttük a keskeny folyosót sejtelmes járásként használják a színészek.

Ironikus, költői Éden-rekonstrukció ez egy formáját és határait nem leelő család hétköznapijaiba ágyazva, amelynek közepét a tudás édig erő, szikkadt fája uralja. Jancsika, akit az előadásban egy hat-hét éves fiúcska (Fábry Koppány) alakít, ide mászik fel, amikor szerepe szerint meghal, itt gubbaszt mozdulatlanul az előadás végéig. Amikor pedig Huberné (Bíró József) is eltávozik, az ablakor mögötti folyosó a másvilágra nyújt kilátást: ezen a Styx folyón evez hangtalanul ide-oda az özvegy, egy gurnival szoknyaként magára aplikált, mohával borított ladikban.

Válsán díszlete lekötö a tekintetet. Hiszen a dús látvány mozgósítja a felfedezői izgalmakat: úgy érzi magát a néző ebben az antik bazári tárgyakavalkádban, mintha egy nosztalgikus relikviákkal megrakott padlásra keveredett volna. Az izgalom pedig annak ellenére működik, hogy a gondosan válogatott és kitalált tárgyak burjánzásában, a kopottság tüntető szépségében van valami zavaróan dekoratív. Amit másfelől egy, a tárgyhasználatban jelentkező önreflexív humor ellensúlyoz: pl. a szürke tonettszékek közül az egyiknek rövidebbre vannak fűrészelve a lábai, megakasztva az azonoság sorát, létrehozva egy groteszk gyerekbűtort. Vagy a szürke tárgyak dekoratív mozdulatlanágát egyszerűen csak éltszerű nyersséggel robbantja át Róza (László Zita), amikor a Sirma (Zákány Mihály) által hozott kolbászt felrakja sülni a rezsóra.

A látvány szempontjából egységnek tűnő díszlet mégsem válik színházi értelemben vett egységgé, mivel azt, ahogyan működik, már nem az önmagában álló vizuálé (melynek szimbolikája többnyire statikus), hanem annak a dramaturgiával, a színészi játékban megjelenő gondolatossággal való viszonya határozná meg. Ez a kapcsolódás viszont sokszor esetleges.

Afrim „fordításának”, drámaértelmezésének egyik dramaturgiai alapötlete Huberné – az előadás színlapja szerint özvegy Huber Evermódné – figurájának felnagyítása, központivá tétele. Az előadás eleve az ő eltűnéséről szóló TV-hírral kezdődik, a világ megbillenésének jelentéktelen mozdulatával. A következő pillanatban pedig őt látjuk színpadra botorkálni, amint látogatóba érkezik a fiához. Hubernét férfiszínész alakítja, és a nemcsere kabarékól ismerős öskliséje – amely azon a változáson alapul, ahogy az öregedés egyes nőkben átrendezi a nemi arányokat a férfias kinézet javára, kiszorítva őket a saját nemükből, kijelölve a női sors végét – olajozottan működésbe is lép, rengeteg humoros helyzetet generálva. Amennyire hálás ez a lehetőség – Bíró József lubickol a szerepében, remekül ráérez a karakterre –, annyira kockázatos is, mivel az alakítás (a műfaj vonzásából eredően, amely egy közvetlenebb kommunikációt jelent a nézővel) magánszámmá válik, el-elszakadva színpadi történet másikkal. Bíró ebben a szerepben pontos karikírozással alkotja meg egy önző, sunyi, zsarnoki, luxusra éhező, kiszolgáltatott helyzetben lévő anya alakját. Aki folyton elfelejti a „menye” nevét, édelgő kedvességgel mindig másképpen szólítja őt, tettetett lelkesedéssel fordul unokája felé, a fia előtt megalázkodva húzza össze magát – egyszóval folyamatosan játszmázik és alakít, társadalmi szerepeinek (szegény anya, nagymama, anyós) külső elvárásai szerint. Olykor pedig ezekről megfeledkezik, mint amikor lánya fiatalos ruhájában, szétszórva libben be Huberekhez.

Az előadás szerelmiháromszög-viszonyában egy másfajta logika érvényesül. Afrim itt a dráma lélektani alaphelyzetét fogalmazza meg színházként – mozgáskoreográfia és filmszerű effektekkel komponált képsorok segítségével –, azt, hogy minél erősebb az elfojtás, annál könnyebben bomlik le a fantázia és valóság közti határ, annál riasztóbb és azonnalibb átjárás adódik egyikből a másikba. A fantáziavilágot csábos nőalakok (Bándi Johanna, Gál Ágnes, Lackó Tekla, Vencz Stella) népesítik be, készen a zavarkeltésre: belesnek az ablakon, a háttérben táncolnak, beszüremlenek a lakásba. Huber (Galló Ernő) Rózát kapja ölebe, de egy fényváltással már egy szőke démont ölel. Vagy az ágyra pillant, ahol halálosan beteg kisfia fekszik, s a következő pillanatban már egy nőt lát heverni az ágyon. Ehhez hasonlóan, nagy amplitúdójú kilengésekben mutatkozik meg az ambivalencia természete is: Hubert az egyik pillanatban még a fia iránti, lelki-furdalással kevert szeretet önti el, ajándékot hoz neki, a másik pillanatban már meg is feledkezik róla. Róza az egyik pillanatban még szerelmesen öleli Hubert, a másikban már fojtogatja; hol sorstársa és cinkos barátnője Vilmának (Varga Andrea), hol vetélytársa. Az előadás másik erőssége, hogy találó habitusokon, jelmezeken, test-történeteken keresztül teszi láthatóvá az érzelmi viszonyhálót. A kezdeti képtől, amelyben a fekete kombinéba öltözött Róza egy mosdótálba hajtja a fejét (mintha meg akarna fulladni), értjük, látjuk, hogy egy öregedő nő áll előttünk, akinek a testét megviselte az idő, a terhesség, az állandó érzelmi és anyagi nélkülözés. S hogy Róza telt alkátának nőiessége már nem annyira friss és versenyképes, mint a vékonyka, törekeny Vilmáé, aki még naiv gyerek lány. Sirma Ferenc (Zákány Márton) testes, darabos figurája, jóllehet egy szexuálisan veszélytelen, nagyra nőtt mamlasznak tűnik, mégis magába sűríti azt a taszítást, amelyet Róza okkal érez iránta. Huber nyugtalan örökmozgása – betáncolja, tornázza az egész színpadot, földön hempereg, asztalra ugrik – folytonos alakváltással jár együtt, érett férfiból infantilis kölyökké vedlik, szabadon csapódva az anyaként, szeretőként, párként tekintett nőkhöz.

Ezek az önmagukban mély, okos színházi gondolatok és megoldások mégsem alakulnak közös nyelvvé, nem gravitálnak valamerre. Talán ez az oka annak, hogy az ironikus átírás, amely a szöveget is érinti, nem szab határokat magának, a megengedő parttalanság pedig hosszú távon az előadás ellen fordul. Huberné különperformanszába még mindig belefér egy újabb poén, jóllehet a néző számára már érthetetlen, belső utalásként hat (pl. a játék krokodil táskába gyömöszölése), vagy fölösleges fokozásba torkollik (ilyen például Huberné McDonaldsban festett cicamaszkja, amely a mobiltelefonhoz, a környezetvédő szatyor használatához hasonlóan a néző valóságára utal – de nem lényegi módon). A fogalmazás hullámzó színvonalra a koreográfiára is igaz: néhol szituatív, és tartalmasan fejezi ki a szereplők érzelmeit (pl. Róza és Huber szeretkezése, egymást kínzása), máshol langyosan elmosódó revübe vált. Végül a színházi önreflexió és a történet összekapcsolódása is következetlen. Az

összhatást tekintve nem, illetve véletlenszerűen ágyaznak meg egymásnak, így aztán az a szellemes csattanó, amelyben Vilma egy papírra rajzolt revolverrel öli meg magát, a történetből való hirtelen kiszólássá válik, tétellelné könnyíti a szerelmi-emberi drámát.

Afrim *Boldogtalanok* - rendezésének erényei itt-ott hevernek, töredékként szerteszórva az előadásban, az összeszedégetés feladata pedig a nézőre hárul, ha nem akar megelégedni egy hatásos, felszíni benyomással, vagy külön kincsként vinni magával Bíró József alakítását, László Zita szenvedő Rózájának alakját, Galló Ernő köznapi gyarlóságokkal teli Huber Vilmosát. Minden hibája ellenére, a szatmári színház kontextusában fontos előadás Afrim rendezése. Ez a kontextus egy színházi megújulás-folyamatot jelent, amelynek lényeges elgondolása volt a markáns vendégrendezőkkal való közös munka a három évig igazgatóként működő Keresztes Attila saját rendezései mellett. A Mohácsi János által rendezett *Vesztett fejszével* a szatmári színház a POSZTra is eljutott, és a hosszú évek pangása után kapott kitüntető szakmai figyelem legalább annyira szól a színházi átrendeződés programjának, mint az előadásnak.<sup>5</sup> Mindemellett a *Boldogtalanok* Afrim első, magyar társulattal való közös munkája, és ez újabb kontextusba – a román és magyar színházi együttműködésébe – helyezi az előadást. Bevett, fontos interkulturális gyakorlat ez, amelynek spektruma az egyszerű munkakapcsolattól az elmélyült, társulati műhelymunkáig tart – gondoljunk a Kolozsvári Színház neves román rendezőkkel való páratlan, hosszú távú együttműködésére. A közös alkotás művészi hozadékain túl a színházi nyelvek és valóságok különbségében egy mindennapi kulturális helyzet másképpen reflektált tapasztalatával szembesül a néző.

ro

Despre spectacolul din Satu Mare a lui Radu Afrim

**Afrim parc-ar folosi paralelismul opticilor diferite: ne arată îndeaproape poveștile concrete ale oame-nilor, suferințele, problemele și bucuriile lor, dar atmosfera plutitoare a spectacolelor lui accentuează metafizica sfârșitului, a faptului că toate au un sfârșit, metafizică din care se naște viziunea empatică față de greutățile vieții, o viziune care observă și frumusețea în haosul sentimentelor; de aici privirea melancolică și plină de ironie cu care se uită la lucrurile omenești, de aici înclinația de povestitor plină de gesturi profane.**

en

Radu Afrim directs at Satu Mare

**It is as if Afrim applied the parallel use of different optics: he brings the concrete human events with their worries, misery and joy closer, while the floating tale-quality of his performances suggests a much more metaphysical, remote view of transcendence. This springs from the roots of an empathic creative approach to the hardships of life and sentimental confusion, from the ability to notice beauty in the small tragedies of everyday life. This is the origin of the sad look of irony at all things human, the storytelling disposition laden with profane gestures.**

Karácsonyi Zsolt

---

<sup>5</sup> Michael Frayn: *Vesztett fejsze*, Szatmárnémeti Északi Színház, Harag György Társulat, 2010. Rendező: Mohácsi János, dramaturg: Mohácsi István, díszlettervező: KHELL Zsolt, jelmeztervező: Szűcs Edit, zene: Kovács Márton.

# SZÍNHÁZI EDZÉS ÉS VIDÉKE

Három kolozsvári Andrei Şerban-rendezés

Andrei Şerban, a román rendezői iskola egyik legismertebb alakja három alkalommal rendezett az elmúlt években (2007 és 2012 között) a Kolozsvári Állami Magyar Színházban, és ez különös jelentőséggel bír a kolozsvári magyar társulat elmúlt negyed századának történetében is.

Az 1992-ben rendezett *A kopasz énekesnő* nemzetközi sikere e korszak elején gyakorlatilag megadta azt az irányt, amely rövidebb vargabetűkkel, de azóta is jellemzi a társulatot. Egy olyan, a színház színháziasságára figyelő előadásmód alakult ki, amely szerencsésen ötvözi a román és a magyar színházi hagyományokat, ha nagyon leegyszerűsítve akarok fogalmazni. Mert itt nem csupán a magyar, a román hagyományokról van szó, de a teljes európai, vagy az európaihoz kapcsolódó színházi hagyományokról. Nem véletlen a többes szám. Amíg a múlt század utolsó évtizedében egy sajátosan kolozsvári „beszédmód” kialakítása volt a tét, addig a 21. században a már kialakult stílus különböző, a társulattól többé vagy kevésbé eltérő, elsősorban rendezői gondolkodásmódokkal való ütköztetése, szembesítése vált fontossá. Amíg a kilencvenes években a sétatéri színházat Tompa Gábor és társulatának nevezhetjük volna elsősorban, manapság a Társulat, vagy a Színészgárda a megfelelő kifejezés. Ami, természetesen, az igazgató-főrendezőnek köszönhető, aki, korántsem látványosan kivonulva, mégis egyre inkább engedte, hogy a Társulat, mint általa is formált, de önálló Lény élje a maga életét, és ilyen önálló entitásként hívja fel magára a figyelmet.

A kilencvenes évek Vlad Mugur-előadásai, a főrendező színrevitelei, Mihai Măniuţiu színpadi adaptációi, hogy a teljesség igénye nélkül, csak néhány jelentős nevet emeljünk ki, egy olyan sajátos színházi nyelvezet létrehozását tették lehetővé, melynek köszönhetően a Társulat gyakorlatilag megérett arra, hogy az európai színházi kultúrán belül szinte bármilyen irányban képes legyen elindulni. A magas szakmai mérce, a profizmus akkor érhető tetten igazán, amikor szakmai seregszemléken is egyértelművé válik – jól látszik ez a különböző európai, óceánon túli vagy hazai fesztiválok, például a kolozsváriak által szervezett Interferenciák visszhangjából is.

Mindezek együttesen is magyarázzák, miért engedett a csábításnak a kortárs színház egyik legismertebb rendezője, miért tartotta fontosnak a kolozsvári Társulattal való közreműködést, egy (ha előre meg sem tervezett, de mégis) hosszabb távú program megvalósítása érdekében. Amint azt Şerban is jelzi a különböző vele készült interjúkban, a színészi munka színvonala volt az, ami döntésre készítette.

És éppen a színésszel való munka sajátos módja az, amely a három előadást (*Ványa bácsi*,<sup>6</sup> 2007; *Suttogások és sikolyok*,<sup>7</sup> 2010); *Hedda Gabler*,<sup>8</sup> 2012) közös szátra fűzi.

A „reveláció”, a „kísérlet” és az „új irány”. Ez a három fogalom jelzi a három előadás fő jellemvonásait. Az első, vagyis a „reveláció” – a *Ványa bácsi*. Itt a színésznek a sajátos módon újraértelmezett „térfogalommal” kell szembesülnie. Azzal, hogy a közsínházi forma igenis átalakítható, nem-hagyományos színházi térré. Természetesen, nem egészen új megoldás ez, hiszen láttunk mi már a közönség sorai között sétáló színészt, ott létrejövő jelenetet... Nem-hagyományos színházi térré azért alakulhat át, mert olyan térformákat és térhasználatot hoz létre, amelyekre talán nem is gondoltunk volna. Például arra, hogy a nézőtér fölötti kupoláról le lehet engedni a csillárt, amíg az meg nem áll éppen a színész feje fölött fél méterre, vagy arra, hogy a zsinórpadlás felső régiói felé vezető lépcső játék, színészi játék helyszíne is lehet.

<sup>6</sup> A. P. Csehov: *Ványa bácsi*. Paul Schmidt angol változatát magyarra fordította: Koros Fekete Zsuzsanna. Kolozsvári Állami Magyar Színház, 2007. Rendező: Andrei Şerban, dramaturg: Kelemen Kinga, díszlet- és jelmeztervező: Carmencita Brojboiu.

<sup>7</sup> Ingmar Bergman: *Suttogások és sikolyok*. Andrei Şerban és Daniela Dima színpadi adaptációja. Kolozsvári Állami Magyar Színház, 2010. Rendező: Andrei Şerban, díszlet- és jelmeztervező: Carmencita Brojboiu, dramaturg: Kovács Kinga, rendezőasszisztens: Albu István, a dramaturg munkatársa: Biró Eszter, fényterv: Maier Sándor és Andrei Şerban, hangterv: Kerekes Zsolt, Nagy Rezső.

<sup>8</sup> Henrik Ibsen: *Hedda Gabler*. Andrei Şerban és Daniela Dima színpadi adaptációja. Kolozsvári Állami Magyar Színház, 2012. Rendező: Andrei Şerban, díszlet- és jelmeztervező: Carmencita Brojboiu, a rendező munkatársa: Daniela Dima, dramaturg: Biró Eszter, fény: Maier Sándor és Andrei Şerban, hangterv: Kerekes Zsolt, Nagy Rezső.

Ezért válik a nézőtér csehovi kertté, a színpad első része a ház nézőtér-teraszává, ahonnan a kertben, vagyis „a mi helyünkön” zajló eseményeket figyelhetjük. A színészek helyettünk játsszák el azt, ami velünk is megtörténhet, megtörténhetett volna. Később az előadás során az előtérből a színpad közepére kerülünk, és már egyértelművé válik színészi, avagy statisztai szerepünk.

Mert Šerban sikeresen kerüli el a színpadra helyezett néző „stúdió-hatását”. Forgathatjuk a fejünket, de a mélybe lehúzó sár közelsége túlságosan is konkrét ahhoz, hogy a látvány esztétikai szépségén túl, ne érezzük át annak lehetőségét, hogy mi magunk is besározódhatunk – ha ugyan mindez meg nem történt már a színház épületébe való belépésünk előtt. A fent és a lent, a kint és bent folyamatos megcsúszásával, átalakításával lép működésbe a színház, mint sajátos, öntörvényű tér és gépezet, amelyet, túl a rendezői elképzeléseken és a térhasználaton, mégiscsak és természetesen a színészek működtetnek. Olyan színészek, akiknek egyszerre kell, hagyományos és nem-hagyományos formák között, formák által mozogni. Miközben újból és újból rádöbbenünk, hogy színház az egész világ, ők az egyedüliek, a színészek, akiknek nem szabad tudni a létezésükről. Ott vannak a színpadon, mint annyiszor, és nem csak a negyedik falat nem szabad észrevenniük, de a nézőket sem, miközben átvágtatnak közöttük, és nem szabad kárt tenni senkiben. Teljes átélés és teljes öntudat ilyen mértékű felfokozása túlmutat már minden realizmuson, stilizáltságon, teatralitáson, minden bizonnyal az ideálist megcélzó színház irányába.

Mert Šerban előadása nem csupán a *Ványa bácsit* értelmező saját rendezői szemlélet lecsapódása, Csehov darabját mint a színház lényegét megfogalmazó színművet hozza elénk. Színészek által, természetesen, olyan színészi teljesítmények által, amelyek önmagukban is külön tanulmányt érdemelnek. Bíró József (Szerebrjakov) fájdalomtól eltorzuló arca, Györgyakab Enikő (Jelena) „színművésznőt” elénk hozó szerepfarmálása, az a mozdulat, ahogy Bogdán Zsolt (Asztrov) kiteríti a „jövő térképeit” (hogy a zsinórpadlás lépcsőin véghezvitt fölényesen könnyed, akrobatákhoz méltó mutatóvanyairól már ne is beszéljünk). De ott van a maga sokrétűségében, a kicsinységből kiemelkedni nem tudóban rejülő nagyságot is megmutatni képes Hatházi András (Ványa) alakítása. És a többiek, sorra mind, egyetlen, mindent, az egész világot, a csehovit, és a mi színházról alkotott képünket is felforgatni kész lendület. A Társulat – egy olyan pontos, Csehovot új megközelítésben felmutató esszé-színházi előadásban, amelyről csak jóval később, amikor a díjesők lehulltak, és az ováció is elhalkult már, amikor tehát ezeket a sorokat írom, akkor derül ki a számomra, hogy mennyire fontos esszé. Miközben, *csak* előadás akar lenni, és ilyen értelemben ez a „csak” a legnagyobb teljesítmény.

Ilyen előzmények után talán nem túlzás, ha ezt mondom, mindenki újabb revelációra készült, ami azonban a *Suttogások és sikolyok* esetében nem érte el azt, amit sokan vártunk. Közrejátszhatott ebben az is, hogy itt a társulat mintha valami másra figyelt volna. Maga az előadás folyamatosan azt az érzést keltette bennem, mintha itt nem egy előadással lenne dolgunk, inkább egy olyan produkcióval, amely csak Ingmar Bergman előtt akar fejet hajtani, és csak a filmet kívánja valamiféleképpen színpadra átültetni. A bemutató közönségét már a stúdióterem előterében fogadja az előadás. Bergmant alakítja Bogdán Zsolt, vagy inkább szemmel láthatóan azt „játssza el”: ő Bergman. Teszi mindezt úgy, hogy eléggé egyértelmű, nem csak Bergmant, de magát Bogdán Zsoltot is látjuk. Ekkor még elfogadom: itt szándékos a konvenció idezőjelbe tétele, hogy szerep és az azt alakító színész egyszerre legyen jelen a megformálásban. A későbbiekben azonban már látom, az egész előadást ez az elvarratlanság jellemzi, miközben a filmszerűséghez túlságosan is közel marad a rendező. Pompás fényjátékok, drámai villódzások tartják ugyan fenn a nézői figyelmet, ám az előadás nem akar létrejönni. Filmkockák sora, amelyekben az erős színészi jelenlét továbbra is élvezhetővé teszi a látványt.

Mégis mi az, amitől a szálaknak nem sikerül tökéletesen elvarródni? Bogdán Zsolt számtalan alakot játszik el, egyetlen előadásban, képes a másodperc töredéke alatt váltani, a többi szereplő is (Ágnes – Pethő Anikó; Karin – Kató Emőke; Mária – Kézdi Imola; Anna – Varga Csilla; Bergman asszisztense – Albert Csilla), egytől egyig készen áll arra, hogy megvillanjon, suttogásból sikolyba lépve, szemünk láttára alakuljon át, de a rendező nem hagyja, hogy az előadás továbbhaladjon. Újra és újra kimerevülnek a képek. Színészt-, közönséget próbáló előadás ez. Mintha egy örökkön-örökké zajló főpróbát látnánk, anélkül, hogy maga az előadás végre színre kerülne. A közönség itt is a színházi gépezettel szembesül, de a *Ványa bácsitól* eltérő módon. Mintha csak plakátról, megismerjük a játszó személyeket, sorra fellépnek a stúdió előterében felállított pódiumra, kiderül, kit is alakítanak, aztán az előadás terének létrejöttét is szemrevételezhetjük, a kezdés előtt moccannak még a díszletek.

Aztán a színészek, katarzisz, snitt, katarzisz, snitt, a teljes katarzisz elmarad valahogy a végén. Miközben eltávolodunk, alakításoktól, filmtől, színháztól, és mégis, miután mindennek vége, visszanézünk. És megint. Talán ez volt a cél.

A *Ványa bácsi* következetes, végigvitt radikalitása és a *Suttogások és sikolyok* szándékolt töredezettsége után Ibsen drámájának színrevitele az, ami a három előadást egységesen is értelmezhető egészévé teszi. Számos tényező támasztja ezt alá. Sikerül visszahozni a lendületet, amely a *Ványa bácsit* jellemezte, a *Suttogások és sikolyok* töredezettsége pedig apró, jól kidolgozott, és ami fontos: lekerekített történetekben, jelenetekben emelkedik át az előadásba. Visszafelé nézve, talán már nem is annyira meglepő az, ami a *Suttogások és sikolyokkal* történt.

Šerban ezzel az előadással vágta el a *Ványa bácsi*hoz kapcsolódó szálakat, és erre a vágásra szükség is volt ahhoz, hogy a *Hedda Gabler* szikár könnyedsége a színpadon ennyire életképes lehessen.

A nézők a trilógia második részében lábbelijükre zacskót húzva lépnek az előadás terébe, a tükörsima padló megóvása okán. A műanyag védőburok, ha akaratlanul is, de valamiféle múzeumi hangulatot kelt. A *Hedda Gabler* nézői is felhúzzák a védőburkot, azonban jelenléte elfelejtődik. Inkább a lábunk alatt zizegő őszi falevelekre figyelünk, miközben az üvegházon keresztül lépünk be a stúdió játéktérébe. A rendező előreugrik az időben, valahol a múlt század ötvenes éveiben járunk, de nem Európa északi tájain, hanem Amerikában. A díszlet is utalhatna erre, de a legfontosabb mégis a zene, a felcsendülő slágerek sora. (Többek között Frank Sinatra, Nat King Cole, Marilyn Monroe, Billie Holiday hangja szólal meg.)

A *Hedda Gabler* felől nézve erősebben hat az a társadalomkritikai él, amely a korábbi két előadásban is jelen van, de a szereplők gondoljai, szenvedései némiképp elfedik, hogy mindannak, ami történik, a tágabb értelemben vett környezet, a társadalom is kiváltó oka. A *Hedda Gabler* pedig egyértelműen kimondja: a pénz az egyik fő forrása minden bajnak és szenvedésnek.

A történet kezdetén minden tökéletesnek tűnik. Szépen berendezett, „nagy” házba érkezik meg a pár: Jörgen Tesman (Bogdán Zsolt) és Hedda Gabler (Kézdi Imola). De túl sok itt a virág, túl nagy a jókedély, erőltetettek a mosolyok. A felszínen minden rendjén valónak tűnik, ám az is tisztán látszik, hogy a ház bizonytalan alapokon áll. Elsősorban a rendezetlen számlák miatt. És itt nem csupán pénzügyi értelemben vett számlákról van szó. A múlt az, ami a jelent és annak jó irányba való folytatását lehetetlenné teszi.

Nincs menekvés ebből a világból, nem lehet felemelkedni, kilépni ebből a zárt rendszerből. Csehovian szólva, esély sincs arra, hogy Moszkvába utazzunk. Csak az alakoskodás marad, a nézőnek sincs hova menekülni – több mint két és fél órán át tartja fogva az előadás, hiszen nincs szünet és csak a játéktéren át volna lehetőség a távozásra, ha valaki ki szeretne lépni az „életből” az életbe. „A mai ember tükörképei ők” írja Șerban a szereplőkről. Egy olyan társadalom tagjainak a tükörképei, akik nem hajlandóak szembenézni a halállal, a pusztulással, magával a valósággal, miközben az újra és újra kibukkan a maga kegyetlenségével a könnyed, szépen ívelő gesztusok mögül.

Ami újra előtérbe kerül itt, az az ismét önálló Lényként is működni képes Társulat. Szemmel láthatólag Șerban és a Társulatnak az előadásban szereplő tagjai úgy vélték, itt az ideje, hogy újból „összecsapjanak”, és e kollízió eredményeként jön létre az előadás. A kapcsolat, ami a *Suttogások és sikolyok*ban megbomlani látszott, ismét erősebbé válik. A hangsúly ismét a színészi munka végletes kimunkáltságára helyeződik. Mert a kolozsvári társulat tagjai ezt tudják talán a legjobban: precízen, komolyan elvégezni a rájuk bízott feladatot. Andrei Șerban is tudja ezt, ám valami mást akar ezúttal a színészektől, mégpedig azt, hogy mozduljanak ki az eddigi színészi teljesítmények által körvonalazott keretből, és valami olyan újat hozzanak létre, ami összefoglalja azokat és túl is mutat az eddig elért eredményeken.

Izgalmas látvány, hogy a szereplők közül többen is (Bogdán Zsolt, Hatházi András, Kézdi Imola) a korábbi szerepekben is felbukkanó gesztusokat, megoldásokat hoz át a Hedda Gablerbe. Bogdán Zsolt és Hatházi András (Brack bíró) a korábbi komikus színezetű gesztusokat gyűjti egybe – ezek már valamiféle tragikomikus színezetet öltve erősítik a szerep megformálását. Kézdi Imola esetében a játékosan komoly, szándékoltan színészi gesztusok mélyülnek tovább. A Rendező és a Társulat találkozásának a Közönség mellett új győztesei is vannak. Varga Csilla bravúrosan vált át „néniből” „prostituáltba”, Csutak Réka a szolgáló megformálójaként jól bírja, és az előadás végéig meg tudja tartani azt a minden rezdülésében megnyilvánuló elfojtottságot, ami az utolsó jelenetben sem „tud” kitörni. Éppen ebben a szándékolt nemtudásban rejlik az alakítás ereje. Györgyjakab Enikő (Elvstedné) alakítása is fontos állomás lehet színészi pályáján. Míg a *Ványa bácsi* Jelenájaként a divát játssza el, itt jól érez rá, milyen is egy darabos, fél-értelmiségi, vidéki hölgy. Szűcs Ervin (Lövborg) esetében vált talán a legfontosabbá az Andrei Șerbannal való találkozás. Ahogy a *Suttogásokban* ez tetten érhető Pethő Anikó vagy Kató Emőke esetében, Szűcs egyre bátrabban kalandozik a színészi munka eddig még általa ritkábban bejárt területein is. Az eddigi szerepeiben olykor felbukkanó bizonytalanság itt eltűnik, de úgy, hogy mégis az alakítás szerves részévé válik. Nem gesztusaiban, de valahol a szereplő háta mögött érezni ezt a konok, elmaradni sehogy sem akaró bizonytalanságot, miközben Szűcs mer és tud célratörő lenni, pontosan és kimerően, még az örület mélypontjain is. Megedzette, erősebbé tette ez az előadás.

Elmondható ez a többi színészlőről, a nézőkről is, akik nem feledhetik el: ugyanazon az ajtón léptek be, ahol két és fél órával később Hedda Gabler öngyilkos lett.

A Társulat és a Rendező találkozásában arra is érdemes figyelni, hogy Șerban többször is kettős szereposztással dolgozott, ami például a *Ványa bácsi* esetében nem csupán új színek megjelenésével jár együtt, de elmozdítja az előadás futópontját is. Két színvonalas alakítást láthatunk, de nem mindegy, hogy Jelenát lendületes divaként (Györgyjakab Enikő), vagy apró női fortélyokba kapaszkodó, visszafogottabb, de határozottabb (színész)nként (Kézdi Imola) látjuk-e a színpadon. A Rendező keményen fogja, alakítja a jó anyagot, a Társulatot, de játszani is engedi, végül önmagát is beleértve, amikor az értelmezési lehetőségek több változatát is a néző felé nyújtja.

Ahogy azt az Ibsennek címzett képzeletbeli levélben írja a rendező a *Hedda Gabler* műsorfüzetének elején: a három előadás trilógiát képez, amelyben a színészek jelentik az összekötő kapcsolatot. A színészek és a színészek edzése, teszem még hozzá.

Mert e trilógia elsősorban edzés: ez süt át az előadásokon, hogy a színészek képesek még magasabbra emelni a léceket, és kellő előkészületek után, a néző számára könnyednek látszó mozdulattal átugorni ezt is. A fentebb már említett neves rendezőket követően Andrei Șerban e három rendezésével bizonyította, hogy a már jó és kész anyag, az ismert és elismert Társulat továbbra is alakítható, lehet még feljebb emelkedni, nyitott az út. A Kolozsvári Állami Magyar Színház történetében a Trilógia ezért fontos állomás.

ro

Zsolt Karácsonyi: *Aménagement teatral și interpretiv în zilele lui. Trei spectacole clujene ale lui Andrei Șerban*

„Revelația”, „experimental” și „noua direcție”. Aceste trei noțiuni semnaleză principalele direcții ale celor trei spectacole. Primul, adică „revelația” e *Unchiul Vanea*. Aici, actorul se izbește de noțiunea de spațiu reinterpretat într-un mod caracteristic, de faptul că spațiul tradițional poate fi recreat ca unul non-convențional. Desigur, asta nu e ceva nou, am mai văzut actori care se plimbă prin public, scene care s-au înființat acolo... Poate deveni spațiu teatral non-convențional deoarece creează forme de spațiu la care poate nici nu ne-am gândit. De exemplu, cine s-ar fi gândit că din tavan candelabrul poate fi lăsat până la punctul când se oprește abia cu o jumătate de metru peste capul actorului, sau că scara ce duce la regiunile de sus ale podului de scenă poate fi și locul jocului, a jocului actoricesc.

Zsolt Karácsonyi: *Theatrical Training and its Surroundings. Three Andrei Șerban-directions at Cluj*

“Revelation”, “experiment” and “new direction”. These three concepts mark the main features of the three performances. The first one, the “revelation” is *Uncle Vania*. Here the actor was confronted with a uniquely redefined “space-concept”, with the revelation that classic theatrical space can be transformed into a non-conventional one. Of course, this is not an invention, as we have all seen actors walking in the rows of the stalls or whole scenes set among the audience. The transformation into non-conventional space is possible because the performance creates forms and usages of space that we have never thought of. It has never occurred to anyone before that the chandelier of the cupola can be lowered to a half a meter distance above the actor’s head, or that the staircase leading to the flies can become a playing area for the actor.

Biró Réka

# AHOL A KERESÉS VAN

Temesvári színházi tendenciák

Temesváron alig öt éve még a *Nemzet csalogánya* című előadás volt látható. A múlt évadban *Immanuel Kant, Deviancia és Furnitur*.<sup>9</sup> Az ötévnyi munka alapján véve keresést, mozgolódást, határfeszítést mutat. Nem nagy dobbantó a mélységekből, hanem kigondolt építkezés. Arról, hogy mit keres magában egy társulat, keveset tudhatunk addig, amíg meg nem találja azt. Addig marad nekünk a keresés folyamatának követése. Így az igazán fontos kérdés a 2011–2012-es évad előadásaival kapcsolatban nem is az, hogy miért lettek olyanok, amilyenek, hanem hogy miért pont ezek a témák, miért ezekre a darabokra esett a választás, mit jelentenek ezek a téglák az építkezésben. Első ránézésre nem kiváló előadásokról van szó, és ez nem is változik második ránézésre sem. Viszont ha megfelelőképpen tesszük fel a kérdést, akkor túl kell lépniünk a lemondás könnyelműségéről és izgalmas kérdésfelvetések folyamatába sodródhatunk. A három előadás különböző célt és célközönséget jelöl ki magának. A feldolgozott témák és az általuk felvetett kérdések változékonyak, más-más réteget szólítanak meg. Az előadásokon keresztül megfigyelhető a társulat keresési folyamata. Különböző próbálkozások és kihívások teszik egységessé ezt a folyamatot. Az egyik az intellektuális réteghez szól, háttértudást és magasabb szintű figyelmet, koncentrációt a megértéshez. A másik társadalmi problémákat feszeget, történetstörédek felsorakoztatásával időt ad a gondolkodásra. A harmadik pedig szórakoztatói magatartás mögé bújva égetően fontos egyéni, de ugyanakkor mára már szociális hatósugarú problémákkal szembesít. A három út, a három minőség egy közös kihívást, határfeszítést mutat, amelynek nem az eredménye, a végtermék válik érdekessé, hanem az egységes képről leolvasható szándék és fejlődés. Az elmúlt évad előadásai a nézőközönség típusaira is odafigyelnek, különböző nézői attitűddel közelíthető meg a *Kant*, a *Deviancia* és a *Furnitur*.

## Az intellektuális kihívás

Mivel a történet egyáltalán nem a valóságot kívánja szolgáltni, ezért a Thomas Bernhard-darab karakterei szélsőségesen maszkírozott személyiségek lehetnek. A darab már alapszituációjában sem támaszkodik a történelmi valóságra, hiszen Kantról az egyik köztudottan elterjedt tény az, hogy nem hagyta el Königsberget, most mégis Amerika felé hajózik. A fiktív szituáció így megengedi a valótlan tények elfogadását, mint

<sup>9</sup> Thomas Bernhard: *Immanuel Kant*, 2011. Fordította: Matkovic Ágnes. Rendező: Alexandru Colpacci, díszlet- és jelmeztervező: Carmencita Brojboiu, színpadi mozgás: Baczó Tünde, zenei összeállítás: Kiss Attila.

Németh Ákos: *Deviancia*, 2011. Rendező: Németh Ákos, rendezőasszisztens: Szőke Zsolt, dramaturg: Gálovits Zoltán, díszlet- és jelmeztervező: Albert Alpár.

Vinnai András: *Furnitur*, 2012. Rendező: Göttinger Pál, rendezőasszisztens: Dobre Júlia, díszlettervező: Albert Alpár, jelmeztervező: Balázs Gyöngyi, koreográfus: Katona Gábor, zeneszerző: Cári Tibor.

Kant feleségének, Kant asszonynak a jelenlétét, a filozófus szemfényvesztését, a papagáj fontosságának megjelenítését, emberként való ábrázolását. A drámaszöveg alaphelyzetének fikciója, úgy tűnik, nemcsak a valóságos helyzet kicserélésére szolgál, hanem Kant életének és gondolkodásának kifordítását mutatja fel. De mi alapozhatja meg ennek a kifordításnak az érvényességét? Kant egyik legnagyobb felfedezése a kopernikuszi fordulat, amelyet Kopernikusz elméletére alapozva a metafizikában használt. Kopernikusz az akkori feltételezést, miszerint a csillagok forognak körülöttünk, megfordította, azt feltételezve, hogy a megfigyelő kering, míg a csillagok nyugalomban vannak. Kant a tárgyak szemlélete kapcsán végezte el ugyanezt a kísérletet, arra a következtetésre jutva, hogy nem a szemlélet igazodik a tárgyhoz, hanem a tárgy igazodik a szemléletalkotó képesség tulajdonságaihoz. A darabban többször elhangzó mondat: „Kopernikusz felfedezte Amerikát, Amerika felfedezte Kantot” a megfordítás elméletét juttatja eszünkbe és világossá válik, hogy a Thomas Bernhard szövege duplacsavar által értelmezhető. Ehhez a komplexitáshoz képest a színpadra festett, sokszor kimerevítettnek tűnő kép vázlatszerűvé válik.

A temesvári *Kant* szereplőinek az arcán fehér maszk bővíti ki a játékmód töredezettségét. Ennek a gesztusnak egyik értelmezése lehetne a már majdnem kirakatbábukká forrott karakterek hangsúlyozása. Viszont az elsődleges értelmezésen túl a smink segédeszközzé válik, ami pótolni, eltakarni szeretné a karakterábrázolások nem elég mélyre menő kidolgozását. A karakterek éles mozdulatai a szöveg éles gondolatait kívánják megalapozni, ám a szaggatottság a szövegértésben is töredezettséget okoz. A szöveg a hangerősség fel- és lefokozásán túl elvész a hajófedélzeten végigdübörgő szereplők lábai alatt. A darabban rejlő tömény szöveg mögötti gondolatok csak sejtésként jutnak el a nézőtérig. Az egyetlen játék, ami marad és segíthet a megértésben, a szereplők által átvett, a papagájra jellemző ismétléses beszédstílusban elhangzó mondatok játéka. Kant gondolatok között ugráló monológjai mindig egy lényeges következtetésbe torkollnak, de a színpadon nekilendülő mondatáradat végső gondolata kimerül egy kinagyított gesztusban, vagy a hajófedélzet hosszanti átjárásában. Ugyanakkor a géniuszokra és környezetükre jellemző közhelyes gesztusokban is leleplezhető az előadás pontos átgondolásának hiánya. Kant elkezdi teleírni a hajó fedélzetét gondolataival, a környezete pedig vagy tátott szájjal áll, vagy próbálja elsimítani a helyzetet. Az előadás nem vonultatja fel a darab összes szereplőit, de még így is kevésnek tűnik a vágás. A színpadon olyan szereplők is megjelennek, akik nem tesznek hozzá az értelmezéshez, nemhogy nem segítenek a befogadáson, de megzavarják azt. Ilyen elhagyott szereplővé válik a hússütő szakács jelenléte, akivel Kant pár perc erejéig a kőménymag használatáról vitatkozik. Az előadásban más szereplők is elhagyottá válnak a színpadon, segédeszköz nélkül maradnak bent jelenetekben. A steward időközönként jegyzetel, vagy Kant utasítására a hajó irányát kiáltja fel, de az ideiglenes elfoglaltságon kívül nem marad más számára, mint a hajófedélzeten való ácsorgás. Ezeket az üresjáratokat Kant asszony kibővíti jelenlétével, még ha végig is követi a színpadon történő összes mozgást, reccsenést.

A szövegben és az előadásban felvetett kérdések többsége válasz nélkül marad. A darabban kifordított helyzetet az előadás egyértelműnek kezeli, a kiinduló szituáció miértjének megértésére nem kapunk lehetőséget. Kezeletlenül marad a szereplőkön megjelenő rettegés a hajókürt felhangzásakor, az előadás végére megöregedő steward, Amerika pozicionálása. A Kant gondolatait őrző papagáj nemének kiválasztása is kérdés, hacsak nem azért nőnemű, hogy biztosan egyértelmű legyen, Kant egyetlen felesége a munkája volt. Ez által viszont már érvénytelenné válik, hogy az előadás a darab fiktív szituációját kiindulópontnak veszi. A megválaszolatlan kérdések között az előadás alatt viszont kitűnik egy lehetséges megoldás. Ez a szövegből kirajzolódó, egymástól pontosan elválasztható, kiforrott karakterek közti viszony megtalálása. Ennek sikerében főként a Kant és a Friedrich papagáj figurák kapcsolata, Kant asszony és Ernst Ludwig inas közti kommunikáció, a Milliomosnő és a Biboros rövid találkozásai osztozhatnak. Az egyetlen kérdést, amelyre az előadás választ ad egy kedves pillanattal, azt a Milliomosnő teszi fel a jelenlévőknek: „Ki volt tulajdonképpen ez a Leibniz, akiről olyan gyakran beszél?”. A valóságban Immanuel Kant gondolkodását Gottfried Wilhelm Leibniz filozófiája segítette, hatására fordult a metafizika irányába. Az alaposan megformált inas karaktere, Ernst Ludwig, egy alig észrevehető pillanatban arcán végigsimítja kezét és Leibnizként mutatkozik be. Az előadás végén a madáridomárok gesztusával Kant felé nyújtja karját, leveszi hátán a filozófust a kalitkáról, mire ő ugyanazzal a gesztussal simítja végig Ernst Ludwig arcát, amivel az Leibnizként bemutatkozott.

### Társadalmi kérdések kutatása

A legutóbbi népszámlálás szerint Románia lakosságának száma valamivel 19 millió fölött van, ebből 687 ezer ember él valamilyen fogyatékkal, ez 3 százaléka az országnak. Ebből az összegből Temes megyében 23 415 személyt tartanak nyilván, amely a megyék közötti mennyiségi ranglistán valahol az élen szerepel. A Németh Ákos által írt és egyben rendezett darab valószínűleg nem ezekből az adatokból ihletődött, viszont ahhoz, hogy az évad egyik darabválasztása legyen, lehetett valami köze. A dráma egy autista lány és környezete helyzetét mutatja be, szerkezete rövid, egymást váltó jelenetekből épül. Az előadás felépítése a szövegéhez hasonló, a jeleneteket teljes sötét és könnyűzenei töredékek választják el egymástól. A lépcsőzetes műgyep játéktér színe és „műanyagsága” visszaadja azt a Zsanett környezete számára megnyugtató, de *szintetikus* gondolatot, hogy a lány világa is ilyen egyszerű. A *Deviancia* tömördek jelenetsorozata alatt kiderül, hogy a címadó szó nem a főszereplőre vonatkozik, inkább a körülötte élő emberekre jellemző. A kifejezés eredetileg az útról való letérést jelenti, a drámában pedig egymás után sorakoznak a *letért* magatartású szereplők. Amíg a szöveg szerint egyre fontosabbá válik a környezet egyéneinek sorsa, addig az előadás alatt Zsanett karaktere kezd csak egyre inkább kialakulni. Pontosan viszi végig szereplőjét a jeleneteken, míg végül a hátán is az előadást. A drámaszövegben rejlő humor elvész, így nincs mihez képest megteremtődjön komolysága. A nyelvi játékok nem hallatszanak ki, nem történik hullámmás, ezért a nyomasztó alaphangulat nem okoz feszültséget, hanem semlegességbe torkollik.

Az előadás hossza időt ad a gondolkodásra. Miután a néző túljut az alapvető kérdéseken, hogy milyen lehet fogyatékkal élni, milyen lehetőségei vannak egy ilyen személynek, hogyan láthatja a világot stb., akkor kezd feltenni azokat a kérdéseket, amelyekkel a dráma valójában foglalkozni akar. Egy ember egyéni sorsa mellett hogyan tud viszonyulni fogyatékkal élő, illetve ezen is túl, valamilyen betegségben szenvedő emberhez? Zsanett figurája megadja a kellő lehetőséget a színpadon jelen levők számára, hogy építkezni, viszonyulni tudjanak hozzá. Sajnos egyikük sem lép át a sztereotípiákon, holott a szöveg okot ad arra, hogy a felvetülő kérdések ne a beteg körül forogjanak, hanem a betegséghez való viszonyulás aurájában keringjenek. Mintha a temesvári előadás Zsanettje találkozott volna autistákkal, de a többiek nem találkoztak a valóságban velük. Mindez eltávolítóan hat, s ezt csak erősítik az időnként felhangzó összevágott zeneszámok. Az előadás nincs térségbe



helyezve, nem pozicionálja magát, így érvényét veszti a nézőközönséghez kiszólaló gesztus. Akkor sem kerül közelebb a nézőkhöz, mikor kettőt belőlük székestől a színpadra vitet szereplőivel. Az előadás erőssége pontosan a hiányosságában rejlik, hiszen rákényszeríti a nézőt a keresésre, és arra, hogy olyan kérdésekkel foglalkozzon, melyeket az előadás nem mutat fel. Így találhatunk rá arra a pillanatra, amely egyszer csak felüti fejét a jelenetek között olyan feszültséggel és hitelességgel, amelyre lehetőséget hordoz az egész produkció. A három lány hozzánk közel ül, Zsanetten csodálkoznak és dicsérik, hogy milyen gyönyörű koszorút csinált. A közepén ülő Zsanett fejére helyezik a koszorút, elkezdik csiklandozni, nevetnek. Zsanett is nevetni próbál, miközben teste, az autizmusból adódóan, ellenáll az érintésnek.

#### **Rafinált szórakoztatás**

A *Furnitur* becsapós. Körmönfont módon engedi magát megismerni, ritmusosan beleringat musicales dalaiba, eltereli a figyelmet mozgalmassal terével, elhitheti a nézővel, hogy a szórakoztatására van itt. Ha már teljessé válik a kényelem, elköveti azt a szélhámoságot, hogy olyan kérdéseket kezd feltenni, amelyekből a *színházi kanapé* kezd kényelmetlenné válni. A musical-paródia nem marad meg a musical sajátosságainak kifigurázásánál, túllép ezen, a szerelmes musical daloktól kezdve és a rockoperán keresztül még egy némafilm komédia-jelenetet is képes belegyúrni úgy, hogy az belepasszoljon. Az érzelmes műfajok parodizálása nemcsak az elnagyolt gesztusokban, hanem a szövegben is fellelhető. A humor abban rejlik, hogy a szereplők teljes komolysággal adják át magukat a szentimentális műfajok sajátosságainak. Ennek egyik kulcsfontosságú tényezője, hogy jó zenei kvalitásokkal rendelkeznek a színészek, így az előadás egyszer sem billen át szórakoztatóból nevelésbe.

Egy előszobát látunk, amelyhez egymást váltva frappánsan csatlakozik a háló-, konyha-, dolgozó-, fürdőszobadoboz. A játéktér felett még egy szint található, ide csak egy áttetsző tükroren keresztül lehet belátni. Shiva Shurman nézelődni megy a *Furnitur* bútoráruházba, de ott nem hétköznapi problémákkal szembesül. A moderátor végigvezeti a férfit az élet fontosabbnak tartott stációin, sajnos ő az egyedüli, akinek sokszor elvész a hangja a színpadon és érthetlenné válik. Az anyós és após megjelenése üdítő, egyszerre nevettek és hangsúlyozzák játékkal az élet abszurd helyzeteket. A páros karikatúrává növekszik, minden kifogásolnivalót lesöpör az előadástól. A humoros jelenetek akkor fordulnak át, amikor a három technikus a felső szintre kerül. Az áttetsző tükör mögött egy szappanopera-részletet szinkronizálnak. A hatalmas tükör, ahonnan időközönként leereszkedik az ipari porszívó, hogy felszívja a Shurman által hirtelen felindulásból betört tükeit, még egyet fordít a paródián, s már nem a szappanopera szinkronizálása, hanem az életből jól ismert túldramatizált helyzetek a tét. A jelenet után az eddig esetlennek tűnő Shiva Shurman karakter egy szerethető hétköznapi emberré válik, aki a bútoráruházban fejt meg a magával hordott kérdéseket. Az előadás kezdetben biztonságba helyezi a nézőt, majd lassan adagolja kérdésvetéseit a családalapításról, az apa és a gyerek közötti viszonyról, az élet fordulópontjairól, már a kezdet kezdetén pusztulásra ítelt kapcsolatokról és főként az otthonról. A *Furnitur* humora szétfeszíti a komikum kereteit, és a kertben egymással szemben lipinkázó férfiak látványa átesik a banalitáson, megteremtve a kellően kitarított pillanatot.

ro

#### **Tendințe teatrale din Timișoara**

*Furnitur* e un spectacol ghidus. În mod șiret, aceasta se lasă cunoscut, te alină cu melodiile ce aduc a musical, te duce cu spațiul lui dinamic, creează în spectator iluzia că el este aici la un divertisment. Și când confortul devine absolut, atunci te trezești că e o eschrocherie: apar întrebările care fa canapeaua teatrală foarte incomodă.

en

#### **Theatrical Tendencies at Timișoara**

*Furnitur* is tricky. It has a devious way of becoming familiar, swinging us rhythmically into its musical-like songs, distracting attention with a dynamic space, making the audience believe that it is all entertainment. But when comfort is complete, it commits the rogues of asking questions that will make the theatrical couch uncomfortable.

## Háy János: A Gézagyerek. Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, Tompa Miklós Társulat<sup>10</sup>

Háy János *A Gézagyerek* című drámája a világnyelveken kívül már indiai nyelven is olvasható *Gézababua* címmel. Hogy nemcsak olvasmányként, de színházi előadásként is gyakran játszott és sikeres – részben még a szerző és szövege érdeme, ám nagyrészt kiegészül a színházi alkotók munkájának eredményességével. A csökkent szellemi képességű fiatal férfi története 2012 februárjában Marosvásárhelyen is meglevénedett. A találó darabválasztás a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház vezetőségének köszönhető, amely felismerte, hogy Erdélyben igencsak adekvát tükörkép az alkoholistákkal, kiégett munkásokkal, civakodó házasságokkal teli jövőtlen, rutinos életet élők világa, ahol a gyárakat megvette „a német”, és ahol minden nap ugyanolyan egyforma kilátástalanságban, tehetetlenségben telik, noha nincsek híján az emberek a jószándékúknak, és az sem ritka, hogy éppen olyanok mondanak ki életigazságokat, akiktől nem várunk. A vásárhelyi előadásban ennek a világnak szerves része az autista Gézagyerek, aki lehetőséget kap „normálisnak” lenni azáltal, hogy ő lesz a kőnéző a kőfejtőben, ő, a „hibás”, aki környezete „normális” alakjaival szemben az egyetlen lázadó lesz az értelmetlen és emberhez méltatlan munka és élet ellen. Gézának ugyanis „csak” az a dolga, hogy nézze a futószalagon a köveket, és baleset esetén megállítsa a szalagot. De hát mit ér ez a munka és ez az élet, ha soha nincs cselekvésre készítő (bal)eset, ha soha nem érezheti hasznosnak magát az ember?

A helyes darabválasztást egyedül azzal lehetett még kiegészíteni, hogy jeles rendezőt kértek fel a darab kifejtésére, továbbgondolására, mégpedig a magyarországi Rusznyák Gábor személyében. A színész-rendező, aki egy-egy előadás(á)hoz zeneszerzői munkát is végez, a kétezres évek elején mutatkozott be a marosvásárhelyi közönség előtt, többek közt Shakespeare: *Rómeók és Júliák* (2001), Molière: *A hecc – Gömböc úr* (2002) vagy a *Szomorijáték* (Heinrich von Kleist: *Penthesilea* – 2004) előadásaival.

A vásárhelyi stúdióterembe lépve fekete-fehér kockás padlózat és rajta egy-egy alig észrevehetően kiemelkedő kőkocka fogadja a nézőket, akik a téglalap alakú tér két hosszabb, egymással szemben levő oldalán helyezkednek el. A majdnem teljesen üres tér a fiktív terek összességét sűríti magába: központi helyen az otthon konyhája, a magasba emelve pedig – a kőfejtő szalagok szintjén – a kőnéző széke, ezek körül pedig a falu kül- és belterei: a buszmegálló, a szomszédok tere, az utca és a kocsmá. A tér sajátosan bizarr és groteszk hangulatát és a gyakori helyszínváltásokat egy kézzel húzható gépezetre, gördülő szalagra függesztett, majdnem folyamatosan mozgó tárgyak sokasága idézi, melyek repetitív módon jelennek meg. A hangot is hallható szalagot – amelyről a tárgyak lógnak –, mindvégig egy színházi díszletmunkás húzza merev, kifejezéstelen tekintettel. Minden helyszínváltást a szalaghúzó indukál, mert e szalagra aggatva jelennek meg a következő helyszín specifikus tárgyai, szimbolikus jelei, például a falu utcáját egy kisbabaágyból kinéző plüss és egyéb játék kutyák jelképezik.

A munkás hol láthatóan előttünk húzza a szalagot, hol a játék- és nézőtér mögött folytatja végtelen köreit, ezáltal e monoton világ tagjává és részesévé teszi a nézőket. Ebben a szokatlan környezetben ismerjük meg Gézá, a mögötte támaszként álló édesanyját, a szürke és részeges hétköznapiakat pengető, magánéletileg is kiégett Banda Lajos és Herda Pityu kőfejtőket, a kőfejtő főnökét és a kocsmátölelékeket: Kerekacs mellett Vízikét, a falu lecsúszott alkoholista kurvját.

A színészek kezében is furcsa, elgondolkodtató tárgyak jelennek meg: így a Gézagyerek kezében egy bokszkesztyűt látunk, Karesz buszsofőr játék autóbust hoz, és abban viszi-hozza a munkásokat a kőfejtőbe, az állandóan perlekedő szomszédok gyakran egy felfüggesztett ablakkeret mögül játszanak, vagy egy zöld fonál által a szó szoros értelmében össze-kötvé „eszik egymás idegeit”.

A szimbolikus térrel és kellékekkel ellentétben a karakterek, a színészi játék sokszor visszafogott, egyszerű, már-már szintelen, akár az őket körülvevő világ. Ez a gyakran belső intenzitásába, izzásába visszafogott játék szükséges ahhoz, hogy az egyszerre naturalistán durva és felemelő költői nyelv minden szövegumórával érvényesüljön.

A feszültebb pillanatok a drámai részekén kívül a munkája miatt egyre nyugtalanabb Gézának (László Csaba), az őt egyre nehezebben kezelő édesanyjának (Berekméri Katalin), a perlekedő szomszédoknak (László Zsuzsa, Tatai Sándor) és Vízikének, az agyament – a vásárhelyi előadásban egy szkizofrén beütésű, kecskebékás színezetet kapott –, züllött nőnek (B. Fülöp Erzsébet) köszönhetjük.

László Csaba kidolgozott játéka késhelyen táncol a beteges és egészséges, gyermekien naiv és felnőttesen tisztánlátó között. Berekméri Katalin személyében egy megtörtésében is erős anyát látunk, aki meglepő módon fizikálisan – Géza érintés-idegenkedését ismerve – alig ér fiához, és az anyai szeretetet más módokon próbálja

<sup>10</sup> Rendező: Rusznyák Gábor. Díszlet- és jelmeztervező: Cseh Renátó. Zenei munkatárs: Márkos Albert. Rendezőasszisztens: Máthé Tekla Noémi. Szereplők: Gézagyerek: László Csaba, Rózsika néni: Berekméri Katalin, Banda Lajos: Tollas Gábor, Herda Pityu: Sebestyén Ábá, Kerekacs Béla: Ördög Miklós Levente, Laci bácsi: Györffy András, Szomszéd férfi: Tatai Sándor, Szomszéd nő: László Zsuzsa, Marika: Szabadi Nóra, Vízike: B. Fülöp Erzsébet, Karesz: Korpos András.

meg éreztetni. A két munkás fáradt, fakó szövegmondása sikeresen csattanó poénnal tarkított. Kiemelten sikeres monológja van a Herda Pityut alakító Sebestyén Abának, amikor halálfélelemmel és szorongással telített mondatai közben májkrémes kését rávágja és durva mozdulatokkal rákeni a kenyérré. Emlékezetes továbbá B. Fülöp Erzsébet játéka: a groteszk kecskébeka az elején nagyon elüt a többiekől, ám az előadás folyamán egyre érthetőbb és sajnálhatóbb lesz e karakter kirívó mássága, mely az előadás legvégén egy Gézához intézett megható gesztussal azt is példázza, hogy a legmélyebbre süllyedt személy is képes a legtöbbre: az együtt érző szeretetre. Az előadás alaposan meghúzott szövegekönve néhol beleírásokkal tarkított, olykor helyi utalások ütnek meg fülünket, jelezve, hogy az alkotó fázisban nagy szerepet kapott a színészek improvizációs készsége, és az előadás egésze csapatmunka volt.

A jelenetek között megcsendülő zenei betétek stílusa változatos, s ez talán a ráhangolás szándéka mellett azt hivatott jelezni, hogy egységes értékrend hiányában elválaszthatatlanul összekeveredett immár a szép és értékes a felszínessel, giccsessel. Egyedül a mindennapi munka biztos, és az egyedüli kiút az alkohol bódító erejében rejlik

Az előadás végén apró, ám szép utalásnak tűnik a húsvét felidézése azáltal, hogy a szomszédasszony festett tojásokat hoz. A szakrális idő ily módú megidézése az előadás legvégén a nézők háta mögött megjelenő Mária és Jézus ikonikus ábrázolásával gazdagodik, ezek azonban nem elég erős és szerves jelek ahhoz, hogy szakrális síkra tereljék és zárják le a történeteket. Az áhitat valahol elmarad. A szerző igénye, hogy műfajában ez egy „istendráma” legyen – a darab valahogy rákérdezzen Isten jelenlétére a világban –, nem tud kiteljesedni, inkább megmarad az önmagában nagyon izgalmas és szépen kifejtett emberi dráma szintjén. E drámában Géza egy amúgy jó szándékú poén áldozata lesz, minek következtében döbbenete félelemmé és agresszióvá válik, érzékeny személye és amúgy is különös, introvertált látásmódja pedig még inkább – és talán végérvényesen – bezárul.

Az előadás színházi nyelvezete érdekes és furcsa, gyakran feltehetjük magunkban a kérdést: miért pont az a tárgy jelenik meg egy-egy karakter kezében, néha túl nyers vagy túl direkt asszociációknak, erős és látványos, hatásos szimbólumnak érezhetjük őket. Mindez addig tart, amíg rá nem jövünk – ha rájövünk! –, hogy miért *ilyen ez a világ*. Az előadás egyik fő „kulcsa” a végén kerül elő, ám olyan szerény vagy szelíd módon, hogy sokan további gondolkodásra készítő hiányérzettel – noha ettől még akár elégedetten is! – távoznak. A végén ugyanis Géza fenn ül a kőnéző székében és minden szereplő megjelenik, bejön-kimegy, éli életét, és Géza fentről, mint valami mozi szereplőt nézi mindannyiukat. Ez a jelenet lenne hivatott arra, hogy rádöbbenjünk: azért ilyen ez a világ, mert a Gézagyerekek *így látja, az ő* gyermekien naiv és ártatlan fejében így élnek az emberek, a falu. A Géza képzeletében kicsinyül vagy nő meg valami, torzul vagy merevedik elválaszthatatlanul egy-egy személyhez egy-egy tárgy vagy gesztus.

Nagyon izgalmas koncepciót, jól működtetett humort, szépen kivitelezett játékot és felismeréseknek helyet adó előadást köszönhetünk Rusznyák Gábornak, alkotó társainak és a színészeknek. A marosvásárhelyi *Gézagyerekek* egy erős és főleg színházi közegében rendhagyó színházi nyelvezetű, különös színezetű, eredeti munka.

## Gotthold Ephraim Lessing: Bölcs Náthán. Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, Tompa Miklós Társulat<sup>11</sup>

Van-e aktualitása egy, a 18. században írt, de a keresztes háborúk idején, Jeruzsálemben játszódó szövegnek napjainkban? Egy alapvetően cselekménytelen és értekező szövegből hogyan rendezzünk pörgő, feszes előadást, amely képes túllépni az eredeti szöveg statikusságán? És hogyan tegyük mindezt Marosvásárhelyen a Nemzeti Színház nagyszínpadán?

A Harsányi Zsolt által rendezett Bölcs Náthán érdekes és sikeres kísérlet. A Tompa Miklós Társulat színészeivel és a Művészeti Egyetem másodéves diákjainak közreműködésével született előadás Harsányi előző rendezéseihez hasonlóan annak a német expresszionista színháznak és „színházcsinálásnak” a jegyében született, amelyre példát már a *Plato-novban* is láthatunk. Ezzel máris tisztáztuk, hogy a német dráma- és elméletíró Lessing szövegeiből született előadásban nem a realista színházi jelleg uralkodik. Bár az előadás egyes pontjain (főként a színészi játék milyenségében és a karakterformálásban) még vissza-visszaköszönnek a színházainkban oly sokáig uralkodó realista hagyomány jól ismert elemei, a kialakított tér, a színészek megkoreografált mozgása és a rendezői koncepció is a már említett német expresszionista színházzal hozhatóak kapcsolatba. A letisztult formák és erős vizuális hatások uralkodnak ezen az előadáson.

<sup>11</sup> Fordította: Lator László. Rendező: Harsányi Zsolt. Dramaturg: Csépp Zoltán. Dizlettervező: Adrian Ganea. Jelmeztervező: Alina Herescu. Zene: Vlaicu Golcea. Színpadi mozgás: Bezsán Noémi e. h. Szereposztás: Náthán: László Csaba, Recha: Gecse Ramóna, Curd von Staufen: Korpos András, Daja: Berekméri Katalin, Szaladin: Bányai Kelemen Barna, Szittah: Moldován Orsolya, Al-Hafi: Bartha László Zsolt  
Bonifades: Ördög Miklós Levente, A jeruzsálemi pátriárka: Tollas Gábor, A pátriárka emberei: Kovács Botond, Meszesi Oszkár, a szultán mamelukjai, rabszolgák: a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem II. éves színész szakos hallgatói.

Adrian Ganea dizzeleite az elvont és stilizált geometrikus formák használata jellemzi, melyek egyszerű, letisztult tereket hoznak létre. Ebben az esetben elsősorban a perspektíva szabályai érvényesülnek, hátrafelé szűkülő és emelkedő színpadi teret hozva létre, amely a szituációtól és helyszíntől függően válhat utcaképpé, oszlopcsarnokká, ligetté vagy lépcsővé. A jól kidolgozott és letisztult díszlet sajátossága, hogy nem csak tereket és helyeket képes létrehozni, de a színészek mozgását és a térben bejárt útvonalait is meghatározza.

Harsányi előadásának mindenekelőtt ez a látványyszerűség válik az erősségévé, amelyhez hozzátartozik a fény- és hangtechnika bravúros használata is; ez nem csak hangulatában segíti az előadást, de sokszor a látványt és a játékot kiegészítve szinte önálló alkotásként működik.

Mégis, az előadás azon részei, melyek szövegmondásra épülnek, sem a színészi játék, sem a rendezői megoldások terén nem képesek megtartani a néma jelenetekben megteremtett feszességet. Ennek egyik oka az lehet, hogy Lessing szövege alapvetően statikus, nehézkes stílusú, s a kisebb nagyobb dramaturgiai változtatások ellenére sem sikerült teljes mértékben hozzászelídíteni a játékhoz. A játék ritmusa szaggatottá válik, lassú szöveges, és erős expresszionista jegyeket hordozó látvány-jelenetekre osztva az előadást.

A karakterformálás és a színészi játék következtelenségeinek egyik oka talán épp a tudatosan a szöveg ellen működő szereposztásban keresendő. A címszereplőt alakító László Csaba kicsit másként lett „náthános” és másként lett bölcs is. A bölcs jelző, sztereotípiák ide vagy oda, mindenekelőtt a következő jelzőket és képzetársításokat juttatja eszünkbe: tapasztalt, idős, okos, tekintélyt parancsoló, intellektuális fölény. László Csaba Náthánja ezzel szemben túlságosan fiatal a Lessing és a hagyományosan a bölcs szóhoz társított elvárásokhoz és jellemvonásokhoz képest. A szerep felvállaltan és tudatosan válik disszonánssá, tompul a szövegben megteremtett mélysége, ettől a bölcs jelző is inkább ironikus felhangot kap, semmint tekintélyt. A szerep legsarkalatosabb pontja a Szaladinnak (Bányai Kelemen Barna) előadott gyűrűs példázat. Az írói koncepcióval ellentétben itt Náthán egyedül, szinte a közönségnek mondja el a három gyűrű történetét, ami már önmagában is nehéz színészi feladat. László Csaba előadásában a történet mélysége és súlya elvész, mégsem veszi teljesen hitelét, csak új dimenzióba helyezi, újfajta értelmezési lehetőségeknek adva teret. Bár hiányzik belőle az a bölcsesség, tapasztalat és erő, ami miatt ténylegesen a szöveg szerinti Bölcs Náthán lehetne belőle, az előadás Náthánja szerethető figura, aki már-már bájosan derűs jelenlétével oldja a tér mértani merevségét. Noha a lessingi értelemben véve nem bölcs, mégis, koherens és hiteles játékaival megteremti Náthánt az apát, a barátot és a kereskedőt.

Harsányi előadásában kicsit a lovag válik központi figurává. Korpos András templomos a összetett karakter. Már a színpadon való első megjelenése és az alakjához kötődő apró jelzések (például a fehér toll) is erről a rendezői és színészi értelmezésről árulkodnak. Az előadás során egyszerre hangsúlyozódik a figura emberi, ugyanakkor kissé misztifikált oldala is, ezzel teremtve meg a hozzá kapcsolódó történelem értelmezhetőségének összetettségét. Bár ebben az értelmezésben a lovag figurája rengeteg lehetőséget rejteget, Korpos nem mindig használja ki ezeket a játéklehetőségeket.

Érdekes helyzet alakult ki Moldován Orsolya Szithája kapcsán. Ugyanaz válik a játék erősségévé, ami a gyengéjévé. Száraz és kimért játéka egyszerre kölcsönöz erőt a karakternek és teszi egyoldalúvá. Szaladin ezzel ellentétben nagyon is emberi, már-már esendő figura, akinek uralkodói hatalma és távolságtartása mögül hamar felsejlik a melegszívű, de a legkevésbé sem gyakorlatias, nővére hatalma alatt éldegelő testvér alakja.

Gecse Ramóna Rechája naiv és kissé gyermeges, ez azonban teljesen belefér az előadás által megkívánt koncepcióba. Apja lánya, de megmentője iránti rajongása már a kamaszok idealizált vágyakozásának megfogalmazódása. Az a meseiség, amely a lovag alakját jellemzi, részben ennek a rajongásnak a kivetülése. A Recha keresztény nevelőnőjét alakító Berekmeri Katalin cserfes és nagyszájú, de erős jellemű karakter. László Zsolt Al-Hafija kicsit harsány és hirtelen, de alapvetően egyenesen megformált figura. Mindkettőjük játéka igyekszik megfelelni annak az expresszionista játékmódnak, amelyet a kialakított tér hoz magával, ám olykor nagyobb hangsúlyt kap a realista szövegmondás, mint a játék koncentrátsága.

A Tompa Miklós Társulat *Bölcs Náthán* előadása tagadhatatlanul újszerű és ígéretes kísérlet. Bár a kivitelezés nem mindig tökéletes, az újítás és a változás kétségkívül pozitív irányba mozdítja a társulat munkáját. Kísérlet ez a szöveggel, a nézővel, a játékkal és a térrel. Reményeink szerint lesz folytatása.

ro

#### **Nathan înțeleptul, Teatrul Național din Târgu-Mureș, Compania Miklós Tompa**

Forța spectacolului lui Harsányi stă în chiar această spectaculozitate la care se adaugă și folosirea extraordinară a luminilor și a vocilor; asta nu ajută spectacolul doar din punctul de vedere al atmosferei, ci aproape că devine o creație prin ea însăși, completând jocul actorilor.

en

#### **Wise Nathan, Târgu-Mureș National Theatre, Tompa Miklós Company**

The force of Harsányi's direction is primarily its visuality, part of which is obtained with the mastery of light and sound. This does not only contribute to the atmosphere of the performance, but complementing the imagery and the acting it almost functions as an individual work of art.

## Arany-légy. Figura Stúdió Színház, Gyergyószentmiklós<sup>12</sup>

**A** *Miként lehet aranyat csinálni?* kérdés megválaszolása igencsak emberpróbáló feladat. Goda Gábor mégis ezzel a kérdéssel érkezett a gyergyószentmiklósi Figura Stúdió Színházhoz. Az *Arany-légy* megalkotása közben a társulat tagjai számukra ismeretlen utakra léptek, közös munkájuk eredménye pedig nézők és játékosok számára egyaránt szolgálhat kiemelkedő színházi élményként és beavatásként.

Az előadással a rendező nem kínál választ a maga által felvetett kérdésre. Az *Arany-légy* színpadi jegyzet, mentális térkép, amely a társulat aranyhoz fűződő gondolatait sűríti. Szerepe nem más, mint alapot és támpontokat adni a nézőkkel folytatható közös válaszkereséshez.

Az előadás tere kávézóra emlékeztet. Asztalok, melyek közül egyet fekete vászon fed, és három kisebb emelvény tölti be a stúdiótermet. A színészeknek fenntartott, letakart asztal kivételével a többi mellett a közönség foglal helyet. A díszlet egyetlen igazán interaktív eleme a pincér, aki időről időre körbe jár, és felveszi a nézők rendeléseit.

A kezdeti kép felbomlása után a színészek is körülülnek a maguk asztalát. Megfogják egymás kezét, s a felemelkedő fekete vászon alól lebegő területek tűnnek elő. Közben zümmögő aranylégy száll fel, s a legyet röptető színész hathatós közreműködésével a közönség asztalaira, a nézők vállára, karjára, arcára száll. Miután az össze-vissza szálldosó légy ürügyén alaposan szemügyre vehették egymást a nézők, felgyorsul az előadás.

Gyorsan pergő képek sora tárul a publikum elé. Férfi és nő, ember és ember közötti kapcsolatok, az embert irányító érzelmek, a fizikai és a szellemi, a külső és a belső között feszülő ellentétek motívumait hozzák be újra és újra ezek a jelenetek. Az egymáshoz többszörösen kapcsolódó, ismétlődő motívumok miatt képek sora helyett akár képek szöveteről is beszélhetnénk. A jeleneteket lineáris sorrendbe kényszerítő idő szabályai egyébként is hatályon kívül helyeződnek az előadás alatt. Falra vetített órainga suhan át többször is a színen. Ilyenkor az idő megáll, a színészek megmerevednek, a fények kialszanak. Az inga eltűnésével minden onnan folytatódik, ahol abbamaradt.

Ritkán engedik szabadon a hatásos (és hatásvadász) képek a közönség tekintetét. De a nézők figyelme ilyenkor sem kalandozhat el. *Szerinted mi az élet sója?* – kérdeznak végig egy alkalommal mindenkit a színészek, az elhangzó válaszokat pedig az asztalokon elhelyezett, sóval töltött apró zsákokra tűzött papírra írják. Később egy kísérlet elvégzésére kéri fel a közönséget. Párban kell előre megadott eszközökkel, előre megadott módon hangszert készíteni. Az előadás végéhez közeledve ismét az apró, sóval töltött zsákok kerülnek a középpontba: miközben a színészek a zsákok tartalmát egy urnába öntik, hangosan felolvassák az összeírt válaszokat.

Izgalmas előadás az *Arany-légy*, és nem elsősorban a látvány vagy a közvetlenül az aranyhoz kapcsolódó gondolatok miatt. A gazdag és erős vizuális ingerek talán az előadás három fontos eleme közül a legingatagabbat alkotják. Az *Arany-légy* végén, a hatásos képek lecsengésével felmerül a kérdés, hogy nem pusztán alibi vagy kevésbé jelentős melléktermék-e mindaz, ami a közönség elé tárul. A másik két elem: a színészek alkotókká válása és a néző játékosá alakítása a színházi viszonyrendszeren belül minőségi átalakulást eredményez.

Az *Arany-légy* megalkotásának módját a néző sejtethi ugyan, de nincs, ami konkrétan elé tárja a munkafolyamatot. Ennek ellenére a színészek alkotóvá lényegülése lehet a színház szempontjából a legfontosabb és a legtávolabbra mutató elem. Ez a minőségváltás az első válaszlehetőség, amit Goda Gábor saját kérdésére ad.

Ha a színészek beavatása az alkotásba a legfontosabb, a nézők játékosá válása az előadás legizgalmasabb és leginkább megkomponált része. A folyamat a hagyományos nézőszerep dekonstruálásával és a néző előadásban belül érvényes jelenlétének tudatosításával kezdődik. Kiemelkedő pontja, amikor a néző a rászálló aranylégy miatt a terem összes többi tekintetének keresztütszébe kerül. A tekintet tudatosítása után a „Szerinted mi az élet sója?” kérdéssel keresztül megjelenik a nézők hangja és gondolatvilága, valamint a többi nézővel szembeni kíváncsiság.

A kíváncsiságot a válaszok felolvasása elégíti majd ki. A párban végzett kísérlet során végül a közvetlen, néző és néző közötti interakció is létrejön.

A fenti két, konkrét céllal bíró és célját elérő elem tükrében az előadásban az aranycsinálás lehetősége utáni kutakodás céltalan lézengésnek hat. Bár az arany mint központi motívum számtalan irányt és lehetőséget ad a keresésre, az előadás leragad néhány – kétségtelenül igen szépen megjelenített – kézenfekvő általánosságnál. Egy idő után mintha már nem az lenne a cél, hogy újat mutasson, hanem az, hogy a színészek bizonyíthassák, képesek újabb és újabb formában a nézők elé tárni a már látottakat. Ugyanakkor a sok ismétlésnek pozitív hatása is lehet. Az *Arany-légy* végén aligha marad olyan néző, aki úgy érezné, hogy nem értette az előadást.

Míg a játékos és a nézők színházi minőségének átalakulását nevezhetnénk az alkotásba, illetve a játékba történő beavatásnak, addig a szabad asszociációra épülő keresgélésre leginkább a *Bevezetés a kortárs előadások értelmezésébe* cím illene. Igaz ugyan, hogy a bevezetés és a beavatás hasonlóak, egyikük az út kezdetét, másikuk az adott út végét jelöli. Természetesen ebben az esetben is igaz, hogy egy út vége egy újabb út kezdete is. Így érthető, ha a néző némileg türelmetlenül és elégedetlenül távozik az előadás végén. Nem arról van szó, hogy az *Arany-légy* ne váltotta volna be a vele szemben támasztott elvárásokat. Sokkal inkább arról, hogy a színház lassan őrlő malmjai miatt nehéz kívánni az újabb, immár bevezetteknek és beavatottaknak szóló előadást. Várakozás közben pedig joggal rémlik fel bennünk a rendező kezeit elégedett dilerként dörszülő alakja: az első adag megtette a hatását.

ro

### **Inițiere din provincie. Musca de aur, Teatrul Studio Figura, Gheorgheni**

*Musca de aur* e o tabletă scenică, o hartă mentală care comprimă ideile legate de aur ale companiei. Rolul piesei nu este altceva decât să dea baza și punctele de referință în căutarea răspunsului împreună cu spectatori.

en

### **Small-town Initiation (Golden Fly, Figura Studio Theatre, Gheorgheni)**

The *Golden Fly* is a theatrical essay, a mental map condensing the company's ideas about gold. Its role is to provide a basis and support for the common search for answers, involving the audience as well.

<sup>12</sup> Rendező: Goda Gábor m. v. A rendező munkatársa: Gold Bea m. v. Tér, elrendezés: Bodóczki Antal. m. v. Jelmez: Lőrincz Kriszta m. v. Zene: Orbán Ferenc m. v. Játsszák: Boros Mária, Kolozsi Borsos Gábor, Kőmíves Csongor, Máthé Annamária, Mihály Alpar Szilárd, Moșu Norbert-László, Vajda Gyöngyvér.

## Váróterem Projekt, Kolozsvár<sup>13</sup>

A kolozsvári Váróterem Projekt Erdély egyik legfrissebb független társulata: a fiatal és lendületes alkotók minden előadásukkal a hagyományos színházi formák egyeduralkodó ellen küzdenek. A legutóbbi projektjük, a Visky Andrej által rendezett *Bánk bán? Jelen!* címet viselő osztálytermi előadás is már eleve több igényt elégít ki. Ez a *Bánk bán* ugyanis kizárólag középiskolások számára szól, és egy olyan drámát dolgoz fel, amely a köztudat szerint állandó hiánycikk az (erdélyi) magyar színházak repertoárján (dramaturg: Bertóti Johanna). Az előadás helyszínül egy osztályterem szolgál, időtartama kb. 50 perc, a Katona József-darab pedig ráadásul tananyag, ezért viszonylag akadálymentesen beférkőzheti magát a különféle kolozsvári gimnáziumok rendes órarendjébe.

A „műfaj”, mármint hogy középiskolásoknak szánt osztálytermi előadásról van szó, akár színházpedagógiai jellegű foglalkozásra is utalhatna, de a Várótermesek produkciója inkább a fiatalok vagy inkább a kamaszok színháza kategóriába tartozik, ami térségünkben ugyancsak hiánycikk – hogy ne mondjuk azt, hogy nincs. Ez a *Bánk bán* a tizenévesek hangján szólal meg, abból a korból és közegből, amelyben ők élnek, felvállalva az egyszerűséget és akár a (le)egyszerűsítést is; megérti őket és behelyezkedik a helyzetükbe. Más szóval: felelősséget akar vállalni egy olyan rétegért, amelynek tagjain nemcsak a színházban, de az élet szinte minden területén tanácstalanul átnézünk.

A *Bánk bán? Jelen!* a cím ellenére nem adaptálja a mába a történetet, hanem inkább értelmesen elmondja azt, de stílusában, értelmezésében mégis a jelent veszi alapul. A szereplők bejönnek, bemutatkoznak és egyben felvázolják a dráma előzményét. Mindannyian szürke árnyalatú ruhákat hordanak, amelyeken stilizált festés jelzi a történelmi kort, a jelmezek anyaga viszont teljesen mai, sőt hétköznapi jellegű (jelmeztervező: Kürti Andrea). Minden szereplőhöz egy-egy kellék járul, amellyel könnyen azonosíthatóvá válnak, és amely egyszerűen beszél a jelleméről: így Bánkot (Csepei Zsolt) bilincs köti a bőröndjéhez, Melindának (Molnár Margit) csinos kalapja van, Gertrudis (Sebők Maya) egy lovaglopálcával kormányoz, II. Endrén aranyszínű játékkorona van, Petur bánon pedig színházi maszk, és mindkettőt egyazon színész játssza (Vetési Nándor). A nőcsábász Ottó (Imecs Levente) aranykereszt-fülbevalót hord, „hüségese” bajtársa, Biberach pedig övtáskát. Ez utóbbit egyébként nő játssza (Ravasz Tekla), a figurát tehát akár queerként is értelmezhetnénk, és ez volna az izgalmas, de a remek lehetőség nem teljesedik ki. Kissé egysíkú marad az ugyancsak nagy sanszokkal induló Ottó is – fájó ez a két mulasztás, hiszen Ottó és Biberach kulcsfigurái a cselekménynek.

A játékszabály a spontaneitás: az osztályterembe vetődött darab rögtönzés-szerűen bontakozik ki, eleinte mintha kissé idegenkedve a furcsa környezettől, majd egyre tudatosabban felhasználva azt. A szereplők felírják a nevüket a táblára, Ottó még a telefonszámát is, ő majd a katedránál randizik Melindával, Melinda ugyanitt később Bánkkal, és ugyanide ül le

II. Endre is az előadás végén ítéletet hozni. A legvégén pedig nekünk, a padban ülő nézőknek (akik ekkor a bírakat játsszunk) kell eldönteni, hogy mi legyen a királynő gyilkosával, vagyis hogy jól megdöböljük-e krétával Bánkot vagy sem. A táblának egyébként más funkciója is van, hiszen a gyilkosságok is ott mennek végbe: az a szereplő, akinek valaki letörli szivaccsal a nevét, meghal. A szivacs nedves, a gyilkosságnak nem marad nyoma, az összerogyant test sem borzaszt el. Megejtően tiszták ezek az „egy kattintással” történő merényletek, és halk egyszerűséggel beszélnek az internet-éra virtuális világáról, egyáltalán a virtualitásról, a felelősségről, a játékról, a színházról stb. A produkció egyik legmélyebb és legpontosabb megoldása ez.

A meglepetésszerűen színházzá váló tér akkor működik a legjobban, amikor benne a közönségnek is szerepe van. Ilyen jelenet például az, amikor az ös- szeesküvöket játsszunk, Petur bán pedig kiosztja a peticiót, amit majd alá kell írniuk. Közben pedig – mint a tanár az órára készülletlenül jövő diákokat –, dörgedelmesen szid, végül meg az egész bandát kitessékeli az osztályból. Felszabadító ez a lazaság, mert nem felhívítja, hanem újraszínezi, feléleszti a drámát.

Új szint kap Bánk figurája is, akit, mint már mondtam, valóságos bilincs köt a bőröndjéhez. Ezt majd később, Melinda megbecstelenítése után ő maga fogja kinyitni a Gertrudis nyakában lógó kulccsal. A bilincs a rajzfilmekhez és mesékhez illő szabatossággal szól Bánk munka iránti elkötelezettségéről, akit a hivatása elhív otthonról. A bőrönd pedig ugyanúgy eszünkbe juttathatja a filmekből ismert VIP üzletembereket, mint az önmagukat agyondolgozó édesapákat, akik alatt egyszer csak megcsúszik a talaj, és úgy megy szét a családjuk/házasságuk, hogy észre sem veszik. Amikor pedig Bánk „rajtakapja” Melindát, úgy veszekednek, mint a sértődött és heves kamaszok, akik nem rosszindulatból, hanem inkább a bölcs belátás híján bántják meg egymást és lesznek képtelenek a kibékülésre. „A féltékeny Bánk”, így gúnyolja magát a főszereplő, mint a srác, akit megcsaltak, és előre fél a haverok ugratásaitól. A tinis hevület akkor is érződik, amikor kétségbeesésében megoldhatatlan matek-képleteket firkál fel a táblára, ezzel jelezve tanácstalanságát és zavarodottságát. Melinda is elkezd rajzolni: ahogyan az ábra stilizáltsága, úgy a beszédmódja is előrevetíti az őt egyre inkább bekebelező örületet.

Gertrudis lovaglopálcája egyértelmű jelzés az önkényuralomra, de akár szadomazo kellékként is értelmezhető – ezzel a pálcával paskolja meg Ottót fenytésésképpen, mert férjes asszonynak udvarol, majd ugyanezzel suhintja meg az eleje járuló Melindát. Melinda szürke fejfödjén a karimát lila fátolyköltemény ékesíti, de az örület beálltakor a dísz lekerül róla, és ekkor Melinda megfordítva hordja azt: a kalap keménykalappá, Melinda pedig beckettii bohóccá változik át. Az örülete ehhez mérten stilizált és elvont, ami viszont nem válik hasznára az előadásnak, hiszen az mind stílusában, mind pedig a karakterek felépítésében teljességgel mai mintát követ. A 21.

<sup>13</sup> Dramaturg: Bertóti Johanna. Jelmeztervező: Kürti Andrea. Jelmeztervező asszisztens: Kürti Anita.

Rendezte: Visky Andrej. Szereplők: Csepei Zsolt, Imecs Levente, Molnár Margit, Ravasz Tekla, Sebők Maya, Vetési Nándor.

század popkultúrájának elemeivel teletűzdelt környezetben az abszurdba hajló téboly meglehetősen semmitmondónak bizonyul. Az elütő játékmód elidegeníti Melinda alakját, és így a tragédiáját sem tudjuk igazán megérteni vagy átérezni.

A *Bánk bán? Jelen!* a kisebb hibák ellenére igen értékes előadás. Fiatalok játsszák, és ennek megfelelően az egész dráma ifjúsági sztorivá változik át, pont olyanná, amilyenek a mai fiatalság tragédiái, szerelmei, csalásai. Nem akar nagyot dobantani, és nem akar több lenni annál, mint amennyit megbír. De fenntartja 50 percig egy osztálynyi tinédzser figyelmét, szórakoztatja őket, és közben ügyesen elvégzi a tanár feladatát is: kíváncsivá tesz egy olyan történet iránt, amelytől annak idején szinte kivétel nélkül mindannyian megfélemlítve éreztük magunkat.

ro

**Banul Bánk – prezent! Banul Bánk, Proiectul**

**Váróterem, Cluj**

„Genul”, adică faptul că vorbim despre un spectacol performat într-o sală de clasă ar putea face aluzie la o ocupație de pedagogie, dar producția se apropie mai curând de teatrul copiilor sau a adolescenților, ceea ce nu prea se găsește în spațiul nostru teatral – ca să nu spunem că lipsește.

en

**Bánk bán is Present! Bánk Bán? Here!, WaitingRoom Project, Cluj**

The “genre”, that of a classroom performance, would hint to drama-pedagogical activity, but the production of WaitingRoom should rather be ranked in the category of youth or teen-ager theatre – a rare or altogether missing commodity in our region.

## Szophoklész: Trakhiszi nők. Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy<sup>14</sup>

A sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház műsorán legutóbb 2003-ban szerepelt antik görög tragédia, az *Antigoné* Bocsárdi László rendezésében. Balogh Attila, a mostani *Trakhiszi nők* rendezője akkor volt kilencedikes. Hogy látta-e azt a Szophoklész? Nem tudjuk. Akár láthatta is. Mint ahogy e sorok szerzője néhány évvel korábban szintén kilencedikesként látta az *Alkésztisz*t, amelynek kávézós jelenete meghatározó színházi élménye lett.

A három előadást nem is annyira esztétikai, gondolati hasonlóságuk sorolhatja egyazon bekezdésbe, mint inkább az idő, amely láthatóvá lesz általuk. Jelen esetben a társulatépítéssel, közönségneveléssel eltöltött idő. Balogh Attila rendezése kapcsán ugyanis mindenképp Bocsárdi László színházáról és Sepsiszentgyörgyről kell szólni.

Nem valami fenséges előadótér a valamikori tervezőintézet épületében kialakított Kamaraterem. Bejárata hátulról, egy kopár betonudvarról nyílik, mintha szándékosan rejtőzne el. Szűk, lépcsős előtérben feszengve izzadunk a júniusi hőségben, csak később gondolkodok rá: a kevésbé ismert darab, a még ismeretlen rendező és a levegőtlen dacára is zsúfolásig telik a Kamaraterem. A szentgyörgyi közönség tud már valamit.

A színpadon három generáció. Molnár Gizella ötvenöt éve szentgyörgyi színész, egyike az idősebb generáció azon keveseinek, akiknek '95-ben sikerült továbbmennük a színházhoz érkező Figura-különménnyel. A Dajka szerepében alázattal, tapintatosan irányítja Déianeirát – a szerep mögött a művésznő társulati szerepvállalását, szakmai hozzáállását vélelem felsejleni. Héraklész feleségét D. Albu Annamária alakítja, akit a bő tizenöt szentgyörgyi éve alatt többnyire kisebb, groteszk figurákban láttunk. Adná magát a közhely, hogy megérett a tragika szerepére, de félrevezető a kifejezés. Déianeirája hétköznapi asszony, fonnyadnak bájai, félti a házasságát, otthonába zárkózik az emberek megvetése elől – és mindezt kíméletlen öntudatossággal veszi számba. A „mitológiai magasságok” helyett a színésznő a mélyen emberit mutatja. Molnár Gizella és D. Albu Annamária – ehhez a kemény maghoz kell felzárkóznia az újonnan érkezőnek. Az egyetemista Sándor Annának, akire Balogh az ágyasul elrabolt Iolé hercegnő szerepét osztja, nem új a terep. A szentgyörgyi drámaosztályban érettségizett, abban, amelynek Molnár Gizella tanított színpadi beszédet; abban a színházban vált nézővé, amelynek most színpadára lép.

Sándor Anna, Balogh Attila, Benedek Zsolt dramaturg, Gólicza Előd díszlettervező mindannyian volt drámaosztályosok, osonósok. Az osztályt vezető, az Osonó Színházat irányító Fazakas Misi korábban Bocsárdinál volt színész. Tágítsunk még egyet a körön: az Osonót anno megalapító irodalomtanár, Salamon András „keze alól” indultak sokan, Mátray Lászlótól Györgyakab Enikőig. Vagy egy másik irányba: a Tamási Áron Színházzal átellenben, a Magma Kortárs Művészeti Kiállítóterben kapott helyet a *Mester és tanítványa* című kiállítás-sorozat, szervezői, a magmás képzőművészek a Plugor Sándor grafikusról elnevezett iskola volt diákjai. Kegyelmi pillanat egy város életében, ha ilyen szépen ért(ik) össze a múlt és a jelen. Jó megélni ezt.

A rendezői magiszterin idén diplomázó Balogh Attila közvetve Bocsárdi-tanítványnak vallja magát, abból a köpenyből bújti ki ő is. Meghívása a TÁSZ-ba: a „fiatal oroszán” befogadása. Nálunkfelé ez nem szokás. Nagy múltú, dicső intézmények vezetői mennek úgy nyugdíjba vagy nyergelnek át máshová, hogy valami rövidlátó pozícióföltöltéstől vezetve nem gondoskodnak potenciális utódjukról. Mintha a távozásukkor szükségszerűen bekövetkező krach igazolná munkájuk eredményességét. Persze nem tudjuk, melyik „inas” váltja majd be a hozzá fűzött reményeket. Bocsárdi színháza mindenesetre fogadta a pályakezdő Balogh Attilát, és művészeti vezetőként foglalkoztatja az alig harmincas Zakariás Zalánt.

Hogy az atyai örökség mily nyomorító tud lenni, arról szól a *Trakhisz*ban Hüllosz sorsa. De Baloghot nem bénítja a nagy példakép, és elkerüli az epigonizmus csapdáját is. Rendezése emlékeztet az *Antigonéra* és az *Alkésztiszra*, amennyiben mindhárom előadás felfejti az antik tragédia csontos héját, hogy kivájja alóla az eleven, lüktető emberlelket. Balognak ebben kitűnő társa Benedek Zsolt, aki a fordítást (!) és az átdolgozást jegyzi. A prózába szedett szöveg szóhasználata köznapi és szabatos, nem csomagol poézisbe. Különösen Déianeira replikáinak egyenessége, tárgyilagossága vág mellette: „Nem az első eset, hogy a természet úrrá lett rajta... De eddig nem hozta haza! (...) Azt akarom, hogy szeressen!”, szűköli, amikor megérti, hogy Iolé férje legújabb szeretője. Héraklész figurájának értelmezését is megszabja a szöveg. „Megmondta Zeus: ma szabadságra megyek” – értelmezi a jóslatot, miszerint e naptól kezdve fel lesz mentve munkái alól. Pálffy Tibor alakítása folyamatosan felülírja a hős isteni származását, Héraklészé öntelt és kicsinyes, hosszan végrendelkezik és nyavalyog, „összepisilem magam”. Ugyan mi a heroszi test szenvedése az emberi lélek kínjához képest? Iolé néma – Sándor Anna szemé vörös, arca merev, csak a keze remeg megállíthatatlanul. Déianeira szó nélkül távozik a színről meghalni. „Déianeira panasztát sírják a népdalok a világ valamennyi nyelvén” – írja Jan Kott, és valóban, a szentgyörgyi Nők Kara magyar népdalokban éneklük ki a fájdalmat, mely „nem kérdi meg, hogy urak vagy szolgák vagyunk-e”. A változtatások igen céltudatosak, és az alkotóknak a hagyományhoz való viszonyát modellálják. Hiszen mit értünk, érzünk ma a szophoklészi Kar dicsőítő dalaiból? Mit jelenthet még a 21. századi nézőnek egy antik isten?

Hüllosz egy Mars csokival indul apja keresésére.

<sup>14</sup> Rendező: Balogh Attila e. h. Műfordító, dramaturg: Benedek Zsolt e. h. Díszlettervező: Gólicza Előd e. h.

Jelmeztervező: Dobre-Kóthay Judit. Szereplők: D. Albu Annamária, Kónya-Útő Bence, Sándor Anna e. h., Pálffy Tibor, Erdei Gábor, Diószegi Attila, Molnár Gizella. Trakhiszi nők kara: Csegedi Zolna, Hajdu Csenge, Hajdu Laura, Kelemen Fruzsina, Kovács Linda, Nagy Annabella, Nagy Zsuzsa, Szász Kinga, Ureczki Anita.



ro

### Tineri din Sf. Gheorghe. Femeile din Trahis. Teatrul Áron Tamási, Sf. Gheorghe

Schimbările sunt foarte hotărâte și slujesc foarte bine scopul, ele modelează relația creatorilor față de tradiție. Ce înțelegem, ce simțim dacă ascultăm Corul gloriicator al lui Sofocle? Ce poate însemna un zeu al antichității pentru un spectator din secolul al 21-lea? Hyllus pornește în căutarea tatălui său cu o ciocolată Mars.

en

### Youth of Sf. Gheorghe The Women of Trachis, Tamási Áron Theatre, Sf. Gheorghe

Interventions are very effective and they model the relationship of the creators to tradition. What can we understand or feel from the eulogies of Sophocles' choir? What does an ancient god mean to a 21<sup>st</sup> century audience? Hyllus sets out to find his father equipped with a bar of Mars chocolate.

### Andrzej Saramonowicz: Tesztoszteron. Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy<sup>15</sup>

Milyen idegrendszeri folyamatok zajlanak le a nézőtér sötétjében? Milyen hormonokat termelnek mirigyek? És vajon miért nem tekintünk soha úgy nézői önmagunkra, mint testekre, amelyek biológiailag reagálnak a színpadon kitett más testekre?

Elsősorban nyilván azért, mert a legtöbben nem vagyunk neurológusok, endokrinológusok. Valójában pedig szeretjük a művészetfogyasztás intellektuális tevékenységének fennkölt álcája alatt kielégíteni eredendő kíváncsiságunk. Önként vállalt nézőtéri mozgáskorlátozottságunk okán szívesen feltételezzük azt, hogy testünk héttől kilencig kikapcsol. Szigorú illetudással szabályozzuk funkcióit, pironkodunk, ha egy csöndes jelenetben korogni kezd gyomrunk, és igyekszünk akkor köhögni, amikor a színpadon is zaj van. Az egyetlen vállalható testi működés a taps. Polgári kori nézői paradoxon, hogy előbb ünneplőbe öltöztetjük testünk, majd úgy teszünk, mintha a nézőtér ajtaja előtt hagytuk volna. Pedig mi mással magyarázhatnánk azt, hogy ugyanaz az előadás nekem *tetszik*, neked nem?! Hogy én a könnyekig meghatódok (Ó, de ritkán fordul ez elő, ki is pislogjuk gyorsan, meg ne lássák!), míg te gallérodba bújva ásitózol? Szememből prolaktin folyik, szádból adenozin tódul. Hormontengerben úszik a nézőtér.

A (jó) színházcsinálók tudják ezt. Persze nem a biokémiai képleteket, de a folyamatokat, a hatásmechanizmusokat ismerik. Tudják, hogy a színházban egyik test nézi a másikat, amely egy harmadik testet idéz, hogy ebben az *együttlétben* van valami nagyszerű és egyedi, ami miatt – mint a prúd, ám távolmaradni nem tudó szerető – újra és újra jegyet váltunk. Jó színházi előadáson az ember mindenekelőtt azt *érzi*, hogy *él*.

A sepsiszentgyörgyi Új Stúdióban Zakariás Zalán rendezésében játszott kortárs lengyel *Tesztoszteron* kevésbé a kelet-európai drámairodalomba, inkább az észak-amerikai sitcom műfajába írja bele magát. Andrzej Saramonowicz egy meghiúsult lagzi ürügyén összetereli a násznép férfimaradékát, rájuk zárja a vendéglő ajtaját, és ha már adott a család menyasszony miatti keserv, jöhet a sírás-nevetés, melynek lényege, hogy minden nő ribanc. Kivéve a jelenlévők kedves édesanyjait és feleségeit, akikről menet közben persze kiderül, hogy egyáltalán nem kivételek, olyannyira nem, hogy az egymás számára kezdetben ismeretlen férfiak közt rokoni szálak fedeztetnek fel. A szerző gyors lefolyású szituációkból szerkeszti a darabot, terítékre kerül a mutytól a macsóig mindegyikük „szerelmi” élete, kit hogyan vertek át a gaz bestiák. A kipörgő sztorikat pofonok határolják: amikor a helyzet már tarthatatlan, valaki valakinek behúzza, majd új sztori indul, legalább olyan vicces, és ha lehet, még váratlanabb, mint az előző. Saramonowicz ebben láthatóan nagyon tehetséges, elirogatna így egy többvados tévésorozatot. De ha *így*, akkor miért nem a saját fotelemből nézem, mondjuk, a *Two and a half men*?

Szórakozni derogál? Dehogy. Az egész azon múlik, hogy az előadás milyen kommunikációs helyzetet kínál a nézőnek. Ha passzív vegetálás a cél, akkor én inkább *Download torrent* – mert koroghat a gyomrom, ehetek közben stb. Valahol oda jutunk vissza, hogy miért fals a színház vagy tévé dilemma. A tévénél kényelmesebb, tespedősebb *kikapcsolódást* a színház soha sem fog tudni nyújtani, írjon Saramonowicz akármilyen humoros jeleneteket, mindig ott lesz, ha más nem, hát a körülöttem ülő többi test mint zavaró tényező. A színháznak viszont éppen a testek eme egyidejű jelenlétéből adódóan megvan az az egyedülálló képessége, hogy *bekapcsoljon*.

A testről mint biológiai szerkezetéről ritkán esik ilyen sok szó, mint a *Tesztoszteronban*. A különböző párkapcsolati történeteket a szereplők folyamatosan a hormonok nyelvére fordítják le, párhuzamba állítják az állatvilágban megfigyelhető párzási és „megcsalási” szokásokkal, aztán echte férfimódra össze is méri, hogy kit mivel,

<sup>15</sup> Rendező: Zakariás Zalán. Díszlet: Csiki Csaba. Jelmez: György Eszter. Fordítás: Pászt Patrícia

Szereplők: Erdei Gábor, Szakács László, Márton Lóránt, Derzsi Dezső, Kolcsár József, Nagy Alfréd, Diószegi Attila. Ördögök: Ferenc Áron, Vitályos Lehel, Tinca Teddy.

mekkorával áldott meg a természet. De az egész csak duma, poén, amely mögött a szerző áll, nem egy-egy karakter. A szövegek elosztása a hét szereplő között nagyjából esetleges, a szereplők egyénisége a komikumnak alávetett, és a kijátszandó poén függvényében képlékenyen alakul: aki kezdetben agyatlan dúvad, az később mint a női lélek raffinált ismerője tűnik fel, akit kezdetben lebuznak, később arról mesél, hogyan volt meg neki a nő, akire mindenki más csak hokizott, és akinek szerelmi csalódása az alaphelyzetet adta, menet közben mellékszereplővé törpül.

A sitcomosan kétdimenziós világot a rendezés rock-koncerttel lényegíti át színházzá. Saramonowicz a darabban rockzenét rendel oda, ahol a pofonoknak kellene elcsattanniuk. Ezt továbbgondolva, Zakariás színpadán ördögmaszkos rockzenészek bújnak minduntalan elő. Zenéjük fülsüketítő, vörös ördögfejük kajánul vigyorog és idegesen ráng, csupasz felsőtestükön vadul táncolnak az izmok, ahogy verik a dobot, tépik a gitárt – mintha a társadalom civilizált felszíne alatt kontrollálhatatlanul ténykedő hormonok lennének. Megjelenésükkor az előadás radikálisan beszédmódot vált, megváltoztatja a maga felállította illem- és játékszabályokat, zavarba hoz, és ezzel célegyenesen eléri, hogy felocsúdjunk a langyos heherészésből. A fináléban aztán – ami a darabban megintcsak a végtelenített történetzövés esetleges berekesztésének tűnik – maguk a szereplők nyomnak egy váratlanul profi, frenetikus mini-koncertet, de ezt már a saját civil nevükön. Józsi (Kolcsár József) dobol, Ali (Nagy Aldréd) és Tücsi (Márton Lóránt) gitározna, Dezső (Derzi Dezső) a billentyűs, Löki (Szakács László) és Golyó (Erdei Gábor) énekelnek, és Dió (Diószegi Attila) konferálja fel őket, miközben alaposan megbuliztatja az addig pedáns közönséget. Tiszta adrenalin.

ro

În rubrică mai puteți citi articolul lui Kinga Boros despre *Testosteronul* din Sf. Gheorghe și cronică lui Tünde Kocsis despre *Copilul Géza* al lui János Háý.

en

In the same column a review of *Testosterone* at Sf. Gheorghe by Kinga Boros and of Háý János's *The Géza-Boy* at Tirgu-Mures by Tünde Kocsis

**Köllő Kata**

# Legyen büszke arra, hogy színész

Interjú Bíró József színésszel

Csodáltam, amikor annak idején eldöntötte: otthagyja a biztonságot adó társulati létformát, és szabadúszó színész lesz. Akkortájt nemcsak ez a létezési forma, de szinte maga a kifejezés is ismeretlen volt tájainkon, az erdélyi magyar színészek ugyanis évtizedek óta hagyományként örökölték a társulatban zajló színházi életformát – annak jó és rossz oldalait egyaránt –, és eszükbe se jutott függetleníteni magukat az intézményi létől. Bíró József azonban vett egy nagy lélegzetet, és 2000-től beállt szabadúszó színésznek. Ennek már tizenkét éve. Magánemberként többször is beszélgettem vele erről a lépéséről; kíváncsi voltam, hogyan vette az akadályokat, milyen tapasztalatokra tett szert. Most itt az ideje, hogy „hivatalosan” is beszéljünk erről a szerintem rendkívül fontos témáról, már csak azért is, mert egyre több színész szembesül a problémával, hogy a főiskola befejeztével nem tudja, mit kezdjen magával, hiszen nem kerül társulathoz, csupán – szerencsés esetben – szerepszerződést kap ideig-óráig. Úgy vélem, ez az interjú számukra is tartogat egy-két választ. Szabadúszás, tanítás: két fontos lépés Bíró József színészi karrierjében – erről beszélgettünk hát a legtöbbit.

**– Úttörő voltál ebben a műfajban. Ez a lépés ugyan szabadságot biztosított neked, de talán megszületett ezáltal egy másfajta kiszolgáltatottság, másfajta bizonytalanság. Tizenkét év után hogy látod?**

– Inkább úgy fogalmaznék: van ennek pozitív és negatív oldala. A pozitív része az, hogy én döntöttem el: hol játszom, kivel és mikor. Persze ez ideális helyzetben van így. Nyilván, ez alatt a tizenkét év alatt teljesen más lesz az ember státusza, de ha én nem dolgozom fegyelmezetten, precízen, nem vagyok megbízható, akkor lehet, hogy a következő produkcióra már nem hívnak meg. Egy állandó alkalmazott nincs ilyen helyzetnek kitéve. Természetesen felelősségre lehet vonni, de attól még kiosztható a következő alkalommal is. Nekem viszont jó minőségű munkát kell kiadnom a kezemből, ahhoz, hogy a jövőben is igényt tartsanak rám. Úgy érzem, ez is egy plusz, jobban odafigyel az ember a munka minőségére. Ha dolgozom, keresek, ha nem, akkor nem keresek. Ha elvállalok egy munkát, ennek függvényében is fontos, hogy a tehetségemnek megfelelően a maximumot nyújtsam, és szakmailag megfelelek. Ezen kívül a megbízhatóságra is oda kell figyelni, például az egyeztetést illetően. Így, tizenkét év után, azt tudom mondani, előfordult, hogy három színháznál is dolgoztam párhuzamosan, és mégsem volt fennakadás. Tudtak egyeztetni, egyik színház sem késelt a bemutatóval miattam, nem volt probléma az előadások időzítésével. Az a baj, hogy minden színházban félnek ettől, pedig, ha a szervezőosztály jól működik, akkor nem lehet fennakadás.

**– Feltételezhetően a plusz munkától félnek, ami ezzel jár, nem?**

– Igen, plusz munka, meg odafigyelés, hiszen, ha van egy külsős színész, akkor egy hónappal előre le kell adni egyhavi munkatervet, hogy az illető színésznek megfelel-e, nincs-e más elfoglaltsága abban a periódusban. Egyeztetni kell, föl kell venni a telefont, de most már létezik elektronikus posta és egyéb kommunikációs eszközök.

**– Amikor eldöntöted, hogy szabadúszó leszel, nyilván magaddal is meg kellett vívnod ezt a harcot.**

– Magammal olyan szempontból kellett megvívni, hogy vállalnom kellett a rizikót: ha nem dolgozom, akkor nem keresek. Ami ösztökél is, mert ugye, eszébe jut az embernek: ha otthon ül és nem csinál semmit, akkor mi történik? Ez viszont azt szülte, hogy ültem a könyvtáram előtt, és elkezdtem gondolkodni azon, ha esetleg nem lesz munkám, akkor mit fogok csinálni. És akkor jöttek az ötletek. Tarsolyomban tartok a mai napig is öt-hat ötletet, amit akármikor elővehetek és megcsinálhatok.

**– Mégiscsak kellett egy kis bátorság fölállalni ezt a szabadúszást, úgy látom.**

– Igen, valóban kellett. Másrészt azonban segített a döntésben az is, hogy akárhova hívtak azelőtt, mindig abba ütköztem, hogy nem tudok elmenni, mert kiosztottak egész évre. Egyeztetni kellett volna, és nyilván nem mehettem el az anyaszínházamtól. Akkor gondoltam azt: kipróbálnám magam egy másik társulatnál, más rendezővel, olyannal, akit én választok meg, és nem akit „kapok”.

**– Nem lehet valami kényelmes életmód.**

– Nem, egyáltalán nem kényelmes. Nincs kocsim, de ha lenne, akkor sem lenne kényelmesebb. Volt olyan periódus, mint már említettem, hogy három helyen dolgoztam párhuzamosan: Kolozsváron, Budapesten és Marosvásárhelyen. Éjszaka felültem Kolozsváron a vonatra, reggel leszálltam Budapesten, próbáltam, este előadás, éjszaka vissza a vonatra, elmentem Vásárhelyre, reggel leszálltam és próbáltam. Aztán vissza Kolozsvárra. Ezt hosszú ideig nem lehet csinálni. Akkoriban sem volt kényelmes havonta több száz kilométert utazni, és most sem lettek jobb a körülmények.

**– És intézményi szinten miként zajlott a „leválás”?**

– Intézményi szinten falakba ütköztem. Volt, ahol szívesen fogadták ezt a szabadúszós változatot, hiszen az intézmény megszabadul egy csomó fölösleges papírmunkától: én leadom a számlámat, és utána fizetem a saját járulékaimat. De volt olyan színház is, ahol azt mondták, nem fogadnak el számlát, mert ők még nem találkoztak ilyenekkel. Itt az alkalom, mondtam, ki kell próbálni, meg kell tanulni. Nem, jött a válasz, mert akkor mi lesz, ha a színészek majd itt is ezt akarják. De miért kell ettől félni, hadd próbálkozzon velem más is.

**– Hogyan kell egy színésznek önmagát menedzselnie? Ha éppen nem fut be valami felkérés, akkor neked kell keresgélni? Ajánlkozni?**

– Ilyenkor az ember fölveszi a telefont – mert vannak ismerősei, barátai: rendezők, színházigazgatók, és jelzi, hogy „erre és erre a periódusra szabad vagyok, nincs-e rám szükség”? Még nem voltam ilyen helyzetben, de ha lennék, valószínűleg ezt tenném. Ha az ember szabadúszó, akkor vagy van egy menedzsere és az adja el, vagy ha saját magát menedzseli, akkor igenis föl kell venni a telefont és jelezni kell, hogy van-e valakinek valami ötlete velem kapcsolatban.

**– Van egy stabil otthonod, de többnyire nem vagy otthon. Milyen érzés folyton máshol lenni?**

– Mostanában azért kevesebbet vállalom, főleg amióta elkezdtem tanítani. Az élet egyébként úgy működik, hogy az ember bepakol egy bőröndbe, és abból él. Ebben van a tapasztalatom. Szervezés kérdése, hogy például lehessen mosni, vagy egy salátát elkészíteni, hogy ha este későig tart a próba és már minden vendégő bezárt. Ilyenkor az olvasólampától elkezdve mindent vinni kell. Például szűnyogtörőt is.

– **Azt hittem, az úgy működik, hogy te csak telefonálsz az illető színházhoz: érkezel, ilyen és ilyen szállást kérsz, ilyen és ilyen berendezéssel, legyen hűtőszekrény, mosógép, egyebek.**

– Ha rendelkezik színészlakással az a bizonyos színház, akkor ez megoldható, általában ezek bérelt lakások, föl vannak szerelve. De egy szállodában nem valószínű, hogy biztosítanak ilyesmiket. Amúgy nem is vagyok szálloda-centrikus, nem szeretem a szállodakomfortot, mert személytelen és hideg.

– **Tanítottál a főiskolán 1992 és '97 között, aztán következett egy nagy szünet. Most ismét folytatod. Miért döntöttél akkor úgy, hogy abbahagyod a tanítást, és most miért kezdted újra?**

– Tulajdonképpen kényszer-szünet volt, mert akkortájt egy évet ingáztam Debrecen és Kolozsvár között, és azt mondtam az egyetemem, hogy emiatt nem tudom tovább vállalni. Tanítani csak komolyan érdemes, a távtanításban nem hiszek. Nehéz lett volna megoldani. Volt egy másik problémám is. Akkor még nem volt az egyetemnek rendes épülete, effektíve büfé-szinten működött az oktatás. Bekéredzkedtünk ide-oda, vagy a színház megengedte, hogy a próbateremben próbáljunk. A diák várt rám a színház büféjében, míg én befejeztem a próbát, és így telt az életünk. Végül is két évfolyam végzett ilyen körülmények között; büfé-évfolyamnak hívtuk őket. Nyilván belőlük is színészek lettek, tehát így is lehetett, de ez nem volt megoldás. Annak idején azt hittem, hogyha én tüntetően azt mondom, nem tudok tanítani ilyen körülmények között, akkor ennek talán lesz foganatja. Nem lett. Több évnek kellett eltelnie ahhoz, hogy az egyetem épülethez jusson, és valamelyest megoldódjon ez a része a dolognak. Időközben, amikor itthon voltam, vállaltam mesterkurzusokat, amit jónak tartok, de az kevés. Két hét alatt nem lehet szenzációs dolgokat tanítani, az csak költsónak való. Ha a diáknak van már egy alapképzése, akkor esetleg megismerkedhet egy másfajta látásmóddal is, és ha érdeklő, akkor tovább folytathatja. Nemrég aztán ismét lehetőség adódott, hogy tanítsak, én pedig vállaltam. Persze most is csak bedolgozóként, nem vagyok az egyetem alkalmazottja. De engem érdekel a tanítás.

– **Miért érdekel?**

– Ennek szakmai oka is van, meg egyéni oldala is. Szakmai szempontból azért szeretnék tanítani továbbra is, mert úgy érzem, veszélyben van a szakmám. Ezt már évek óta mondom. Rosszak az iskolák. Nagyon oda kell figyelni, hogy ki és mit tanít. A jelenlegi tapasztalat is azt mutatja: a fiatal színészek, akiket fölvesznek a különböző társulatokhoz, nem tudnak járni, nem tudnak rendesen beszélni, nem tudnak színházban gondolkodni. Nem kapnak színpadit nevelést, és technikailag sem felkészültek. Hiába mondom a fiatal kollégának, hogy figyelj, nem tudsz járni, nem tudsz beszélni, én nem tudok leállni a próbák alatt és megvárni, amíg ő megtanulja ezeket a dolgokat, nekem végezniem kell a feladatomat.

Úgy érzem, sokmindent át tudok adni a diákoknak. Nagyon sokat tanultam annak idején az engem tanító színészektől. Abban a ritka, kivételes helyzetben vagyok, hogy nagyon jó rendezőkkel dolgozhattam, és még fogok, remélem. Tőlük is rengeteget tanultam. Mindezt szeretném átadni; nem tartom otthon bezárva, hét lakat alatt. Például, amit Vlad Mugurtól hallottam a próbafolyamatok alatt. Lejegyeztem a példányomba. Vagy nemrég, amikor Matthias Langhoff rendezett Kolozsváron, ültem a sarokban és jegyeztem, amit mondott. Ezeket át szeretném adni, hogy legalább tudják: léteztek–léteznek ezek a színházi emberek.

– **Azt mondod, baj van a színészkutatással. Mi történt menet közben, hogy ennyire megromlott a helyzet?**

– Először is előállt egy furcsa helyzet: egy csomó fiatal tanít. Ezzel nincs is semmi baj, de én úgy gondolom, nekik idősebb kollégák mellett kellene tevékenykedniük. Tehát legyen egy vezéregyenység, aki tanít. És mellette a fiatalabb szinten tanul asszisztensként két-három évet, megtanulja a színészvezetést, és hogy milyen a pedagógus viszonya a diákkal. Ugyanis a pedagógus–diák viszony egészen más, mint egy színész–rendező viszony. Ezeket meg kell tanulni. Bratyzás nélkül. Meg kell tartani egyfajta távolságot. Nem vagyok híve a vaskalapos tanár–diák viszonyoknak, de ettől függetlenül, létezik tisztelet, a diáknak föl kell néznie a tanárra. Másrészt meg, mit tanít az a tanár, aki frissen végezte el a főiskolát? Hiszen neki sem tanították meg a szakmát, mert a három év kevés, csak ízelítőt kaphat abból, hogy mit kellene tudnia. Tehát ezt is be kell pótolnia. Azonkívül pedig nincs is színpadit tapasztalata. Akkor mit ad át? Tudom, hogy van rengeteg szakkönyv, azokat el lehet olvasni, de időbe telik, míg az ember kipróbálja, hogy annak mi a folyamata, a mechanizmusa, hogy mi a végcélja annak a gyakorlatnak. Ez tulajdonképpen kísérletezés. Panaszkodunk, hogy a színészeknek nincs színpadit fegyelmük. Mert nem volt kitől megtanulják a színpadit iránti tiszteletet, alázatot. Tudom, hogy ezek régi, avított dolgoknak hangzanak, de a mai napig így működik a színház. Nemrég beszéltem egy színházigazgatóval, aki azt mondta, a fiatal végzősök nem tudják, mi az, hogy olvasó- vagy rendelkező próba. Nem tudják, hogy a próbára próbáruhátt kell fölvenni. Nem azért, mert koszos a színpadit, és hogy ne piszkold be az utcai ruhádat, hanem mert az egy lezser öltözék, abban tudsz mozogni. Ha bemegy valaki, mondjuk egy miniszoknyában vagy egy túsarkú cipőben, biztos, hogy nem fog tudni bukfeneczni, arról nem beszélve, hogy nem divatbemutatóra megy az illető.

– **Te hogy építet fel ezt a három évet? Mert bármennyire is nem tetszik ez nekünk, sajnos el kell fogadni, hogy csupán három év áll a tanár és a diák rendelkezésére.**

– Az első év az önismeretről szól, akkor még nem is nagyon szeretek szöveget használni, inkább a tér, a közösségben való mozgás, a koordináció a fontos: hogyan viszonyulok egy személyhez, egy tárgyhöz, hogy viszonyulnak hozzám, és így tovább. Sok színpadit improvizáció. Itt a fantáziára fektetem a hangsúlyt, mert a mi gondolkodásunk eltérő és gazdagabb kell hogy legyen a hétköznapi gondolkodásnál, el kell rugaszkodni a hétköznapiaktól. Az a szegényes fantázia, amivel egy diák elvégzi a középiskolát, nem elég ehhez. Ki kell nyitni a gondolkodásukat, fejleszteni kell a fantáziájukat. Utána jöhet minimális szöveges gyakorlat. Komoly problémának látom, hogy a diákok nagy százaléka nem tud olvasni. Nem tudják, milyen érzés egy könyvet a kezükbe fogni, érezni az illatát. Nem tudnak szöveggel dolgozni. Aztán másodéven – most már két évfolyammal is próbálkoztam ezzel – veretes szöveget adok a kezükbe. Görög drámákat, romantikus szövegeket, minél

nehezebbeket. Hogy tudjanak közölni egy mondatot, egy gondolatot, tanulják meg, mi az, hogy jelzős szerkezet, tanulják meg a szövegfeldolgozást. Következik a Sztanyiszlavszkij-módszer, amihez én még hozzávettem a Strasberg-féle módszert, ami lelkiileg is megdolgoztatja az embert.

**– Hogy készít fel a diákokat arra, hogy a főiskola után mit kezdjenek magukkal?**

– Amit a szerencse ad, azt ki kell használni. Azt mondom mindig, hogy a minőségi munka legyen a vezérelvük. Olcsón is lehet sikert elérni, de becsületesebb és értékesebb, hogyha minőségi munkát végez az ember. A siker tisztavirág életű, a kemény munkának később jön meg a gyümölcse, de az megalapozott.

**– De azt nem tanulják meg, hogyan menedzseljék magukat.**

– Nekem ki tanította meg? Nekem sem volt könnyű.

**– Ha már visszatértünk rád, milyen az, amikor mindig más, idegen helyre mérs dolgozni, mindig meg kell találnod a helyedet az adott társulatban, talán az is megtörténhet, hogy épp nem fogadnak nagyon szívesen.**

– Ilyen is volt. Nem könnyű.

**– Hol?**

– Nem mondom meg. Először is induljunk ki abból, hogy ugye kollégák között vagy, de van, aki hallott rólad, van, aki nem. Nyilván már a próbák alatt le kell tenni valamit az asztalra. Nem húzhatom magam után a múltamat, meg a kitüntetéseimet, vagy a diplomáimat, nem ezekkel lépek színpadra, hanem a szakmából kell bizonyítanom. Persze, ez az állapot is egy külön státusz. Nem lehetek szervesen a kollektíva részese, vendég vagyok, tudom, hogy eddig tart a szerződés, és utána elmegyek. Nem is nagyon lehet beleszólni az életükbe. Ez egy másfajta státusz. Közben meg azt érzem, hogy ennyi év után azért hiányzik egy társulat.

**– Valóban?**

Kolozsváron itthon vagyok, a saját társulatomnak érzem, de hát nyilván itt sem szólhatok bele dolgokba. Nem is illik. Néha érzem a hiányt, hogy kellene valahova tartozni. Ennyi év után már megfogalmazódik ez az érzés.

**– Ha alkalom adódna rá, vállalnád?**

– Nem tudom. Mindenképp le kellene előtte ülni, és át kellene tárgyalni a dolgot szerződési szempontból is. Annyira azért nem vágyok arra, hogy egész évben játsszak, és le se essek a színpadról.

**– Összeférhetetlen vagy színpadon?**

– Nem, nem hiszem. Nem tudom, hogy milyen hírek terjengnek rólam, de szerintem nem. Ha esetleg kialakult ilyen vélemény, akkor az igényességemből kifolyólag tűnhetnek annak. Inkább maximalistának nevezném magam, emiatt lehet, hogy igényesebb vagyok, mint a többi ember. A fegyelmezetlenséget nem szeretem.

**– Ezek szerint a diákjaidnak már az első órákon előrevetíted, hogy ezt meg kell tanulniuk?**

A pontosság ezen a pályán nagyon fontos. Ha az életben nem tanuljuk meg, akkor a színpadon sem leszünk pontosak. Az egymásra figyelés rendkívül fontos ebben a szakmában.

**– Meg lehet tanulni a színpadi alázatot?**

– Ez a tradíció. Ezt is át kell adni. Beszélni arról, milyenek voltak az elődeink, hogy viselkedtek a színpadon. Kellene tudni, hogy kik és milyenek voltak ezek a színészek, ki Orosz Lujza vagy Töröcsik Mari. Legyen büszke arra, hogy színész. Ennek örülni kell.

**– A díjak? Fontosak?**

– Jó érzés. Mindig jó, de három napig tart. Jó, mert azt jelenti, hogy a szakma odafigyelt rám és értékeli a munkámat. Jólesik. De sok munka van mögötte. Aztán megyek tovább.

ro

**Să fie mândru că e actor. Interviu cu actorul József Bíró**

Eu cred că pot să transmit, „să le dau” o mulțime de lucruri studențiilor. Personal, am învățat o groază de la cei care m-au învățat pe mine. Am lucrat cu regizori foarte buni și sper să mai lucrez. Am învățat și de la ei. Toate acestea vreau să le dau studenților mei, nu vreau să țin lucrurile învățate acasă, sub pecetea tainei. De exemplu ceea ce am auzit de la Vlad Măgura, mi-am notat în exemplarul meu. Sau nu de mult, când Matthias Langhoff a pus o piesă la Cluj, am stat într-un colț și mi-am notat. Toate acestea vreau să le transmit pentru că așa măcar o să se afle: au existat și mai există asemenea oameni de teatru.

en

**Proud to be an Actor. Interview with the actor József Bíró**

I think that I can give a lot to my students. I have had the privilege to work with very good directors, and I hope this will continue. I have learnt so much from them, too. I would like to pass all this on; I don't intend to keep it a secret. For instance, there is all that I have heard from Vlad Mugar. It's all in my rehearsal notes. Or recently, when Matthias Langhoff was directing at Cluj, I was sitting in the corner taking notes. I would like to transfer all this knowledge, to let students know that these theatre-people really existed, that they still exist.

## **Majoros Csilla**

### **Beszélgetés Szabó K. István rendezővel**

– Számoljunk visszafele: 42 előadás, 22 színház, 12 év – csupa páros. 1999 őszén, Székelyudvarhelyen kezdted hivatásos színházi pályád. Mit jelentett ez akkor, ott számodra?

– Páratlan lehetőséget. Feladatot kaptam, része lehettem egy új színház születésének, s bár nem volt egyáltalán könnyű időszak, mégis nagy ajándéknak tartom ezt a családi 7 évet. Úgy érzem, hogy az ott ért hatások egy életre belém égtek. A székelyudvarhelyi Tomcsa Sándor Színház tanulóéveim meghosszabbítását jelentette, fokozott felelősség terhe alatt, hiszen egy rendkívül törekeny intézményi struktúrát kellett konszolidálni.

– A Megtorlás-sal máris a legjobb rendezés díjára javasoltak a 2000-es Nemzetközi Atelier Fesztiválon, ezt követően, a Menyegző, majd a Vásott kölykök című előadásaidért díjaztak is. A Tomcsa Sándor Színház, ezek szerint, jó kifutópályának bizonyult.

– Igen, valóban. S ennek a felszabadult műhelymunka lehetett a titka. Tele voltunk lendülettel, és bizalommal egymás iránt. Nem görcsöltünk, és valahogy elmaradt a megfelelési kényszer is, azt hiszem, ezáltal sikerült meghökkenteni nemcsak a közönséget, de a szakmai grémiumot is. Ami ez utóbbit illeti, legyünk őszinték, igencsak visszafogottan reagált a kilencedik erdélyi magyar színház létrejöttére, és amint az történni szokott szűkebb színházi környezetünkben, a román kollégák lelkesedése és elismerése kellett ahhoz, hogy beépülni és érvényesülni tudjunk. Ez nem volt másképpen egyéni, rendezői ambícióim kibontakoztatása esetében sem, és ha román színházakban folyamatosan dolgozhattam, magyar színházba bő hat évig nem hívtak. Ennek, gondolom, udvarhelyi színházvezetői „bűnöm” mellett, az lehetett az oka, hogy román tagozaton végeztem az egyetemi tanulmányaimat.

– Annak ellenére, hogy egy későbbi írásban, az udvarhelyi színház „első aranykorszakaként” emlegeti a színházi történész ezt a periódust, az udvarhelyi sajtó a következőket jegyzi 2006 januárjában „Belefáradt az udvarhelyi áldatlan színházi körülményekbe...”

– Valóban szerények voltak munkakörülményeink. Az állandó emberhiány, a produkciós költségek esetlegessége nagymértékben hátráltatták az intézményépítést, egy olyan szakaszban, amikor már elértünk eredményeket, és ezeket kellett volna megerősíteni, továbbgondolni. Ugyanakkor az is egyértelművé vált, hogy az az intézményötvet, amit az alapításkor kitaláltak, elhibázott. A művelődési ház tagozataként működtetett színház igencsak korlátozott lehetőségekkel bírt, nem maradt más hátra, mint kieszközölni a helyi tanácstól az újraalapítást, ezúttal külön egységként, önálló intézményként. Az ezt követő, szinte kétéves huzavonáról hosszú lenne itt beszélni, a lényeg az, hogy bár a színházat sikerült függetleníteni, a város színházalapító polgármestere, ezt személye és pártja elleni merényletként értékelte, mit sem törődve az eljárás ésszerűségével. Mondanom sem kell, hogy nem volt az a „magyar érdek”, ami fölülírhatta volna a hagyományos testvéri leszámolást. Elegendő lett a színházat padlóra vágó politikai cselgáncsból, elegendő a demagógiából, felmondtam...

– ...és Temesvárra szerződöttél.

– Cseberből vederbe. Beletenyelerem a méhkasba, ez esetben a másik érdekvédelmi szervezetünk érdekeibe. Mire számíthattam volna? Jöttem, láttam, pereltem, győztem, mentem...

– ...egy független színházhoz Bukarestbe. Függetlenséget, szabadságot jelentett ez számokra is, mint alkotó és színházigazgató?

– Ideig-óráig. Az ARCA izgalmas kihívásnak ígérkezett. Kidolgoztunk egy ütős programot, jelentős európai partnerekre találtunk, s úgy nézett ki, hogy a „szabadugrásnak” nem lesz anyagi akadálya sem. Bemutattuk a projekt első előadását, a *Szétbombázva* című Sarah Kane-opust, s aztán jött a felismerés, vagy pófára esés, ahogy tetszik. Románia mégsem az a hely, ahol függetlenként fenntartható lett volna egy művészszínházi kezdeményezés, legalábbis akkoriban nem, erős cégek anyagi támogatása nélkül. Két partnerünk, a Rompetrol és a Romtelecom, ígéretük ellenére, kiszállt... nem találták elég masszív reklámfelületnek a független kortárs európai színházat. Aztán én is kiszálltam, a kocsmaszínházhoz nem volt kedvem, ebben a kontextusban meg semmi értelmét nem láttam a kompromisszumnak.

– Rendeztél már Németországban, az Egyesült Államokban, Magyarországon és természetesen Romániában, több román és magyar, német, de a bukaresti zsidó társulatnál is megfordultál. Munkásságod során folyamatosan váltanod kellett nyelvek és színházi nyelvek között. Milyen különbségeket vettél észre színészek, színházak között?

– Alapvető különbségek nincsenek. Lehetőségek, munkamódszerek és formanyelv szempontjából beszélhetünk különbözőségekről, de a játék anatómiája az emberre szabott, és mindenhol hasonló módon működik.

– Miben más a technika, a hozzáállás? Milyen módszerrel dolgozik egy német vagy egy amerikai színész?

– A másság leginkább a színházcsinálók társadalmi helyzetéből fakad. Míg Közép-Kelet Európában intézményesített rendszerben dolgozókról, addig Nyugat-Európában vagy az Egyesült Államokban, szabad szellemi vállalkozókról kell beszélnünk. Ez a szakmai berendezkedés lényegesen befolyásolja úgy a feladathoz való hozzáállást, mind annak módszertanát. A szereplőválogatáson sikeresen áteső nyugati színész az utolsó esély tudatával próbálja a maximumot kihozni a helyzetből, ezért aztán, mondanom sem kell, hogy hihetetlen alázattal és odaadással válaszol a kihívásokra.

– Marosvásárhely–Székelyudvarhely–Temesvár–Bukarest–Nagyszében–Piatra-Neamț, csak azokat a színházi állomásokat soroltam fel, ahol több időt töltöttél. Most Nagyváradon beszélgetünk. Hogy érzed, itt megtalálod a helyed?

– Nehéz erre válaszolni... hogy megérkeztem-e vagy sem? Nem tudom. Színházi barangolásaim nem a biztos hely, az otthon-keresés jegyében történnek, sokkal inkább az új helyzet kínálta lehetőségek felfedezésében, felhasználásában nyernék értelmet: új emberek, új kihívások, újabb játékszín. Ilyen értelemben Nagyvárad is egy állomás, ahol jól érzem magam mindaddig, míg a hely szellemével perelhetek, és nem a megtűrés-megalkuvás elve alakítja helyi viszonyaimat, hanem a kreatív együttműködésé.

– Több cikket, kritikát is olvastam a nagyváradai színházról, a Miniévről, amely immár egy hagyományos rendezvényetek, mindegyikben szó esik a váltásról, változásról.

– A *változik* – színházi ígé, enélkül nehezen lehetne cselekvő színházról beszélni. Ha nem cselekszik, akkor mi értelme? Az elmúlt időszakban sokat beszélünk a nagyváradai színház évtizedes válságállapotáról, jó az, ha tisztában vagyunk az okokkal, de a múlttal én most már nem szeretnék foglalkozni, még akkor sem, ha minden változás „mihez képest” alapon értékelhető. Most az újjáépítés a fontos, a szellemi megújulás, ahhoz, hogy a nagyváradai színház újra korszerű, izgalmas művészeti fórummá váljon.

– Mit jelent a te életedben ez a változás? Mennyire nehéz újjáépíteni ezt a társulatot, színházat és közönséget?

– Már-már rutint (*nevet*). Ez itt egy újabb korszaképítő feladat, melyet nagy körültekintéssel, de bátran kell beteljesítenünk. És ehhez ki kell lépni az elmúlt időszakot meghatározó fásultsági állapotból, félre kell tenni a frusztrációkat, fel kell szabadítani az alkotás szellemét. Színházat építeni nem nagy ördögösség, kellene hozzá a következők: elhivatottság, tehetség, pénz és fegyelem. Ha bármelyik ezek közül hiányzik, fennáll a válságveszély. A színház nem egy szokványos munkahely, ez a tevékenység kreatív hozzáállást igényel a diszletező munkástól a színészekig. Természetesen ez korántsem ennyire egyszerű: idő, tudatos csapatmunka és egyéni felismerés függvénye, hogy mindannyian szerves összetevői vagyunk egy csodálatos mechanizmusnak. Az ötödik összetevő, szándékosan hagytam ki az előbbi felsorolásból, az a közönség. Általában együtt fejlődik vagy romlik a színházzal.

– És a hatodik, a demagóg politika, ha ismét ellenáll?

– Passz. Könnyen csomagolok, a szabadságom könnyű szívvel cipelem. Bár én még mindig azt hiszem, hogy létezik olyan alku is, mely nem egy a lélekkufarkodással.

### **Numărătoarea inversă. Interviu cu regizorul István Szabó K.**

*A se schimba* – asta e un verb specific teatrului, fără asta cu greu s-ar putea vorbi despre teatrul activ. Dacă nu acționează, atunci ce face? În perioada anterioară am vorbit mult despre criza de un deceniu a teatrului din Oradea, e bine să știm motivele acesteia, dar de-acum încolo eu nu vreau să mă ocup de trecut, nici chiar dacă înțeleg că orice schimbare e relativă. Ceea ce e important acum e reconstrucția, înnoirea spirituală pentru ca teatrul din Oradea să redevină un forum artistic incitant și plin de prospețime.

en

### **Counting Backwards. Talking to the director István Szabó K.**

*To change* – this is a theatrical verb and an active theatre is hard to imagine without it. What is the use of theatre unless it is active? Lately there has been a lot of discussion about the crisis-decade of the Oradea theatre. While it is good to be aware of causes, I would not like to deal with past events now, even if any change is measured on a “compared to” basis. Reconstruction is the important issue now, spiritual renewal; they will transform the Szigligeti Ede Theatre into a modern, exciting artistic forum once again.

Deák Katalin

# Férfimese szépiára

Interjú Tóth Árpád rendezővel és Barabás Árpád színésszel

A székelyudvarhelyi Tomcsa Sándor Színház *De mi lett a nővel?* című előadása tizenkét szépia fotó. Tóth Árpád rendezői koncepciója szerint mindannyian egy összezárt térben vagyunk, ahol túlélésjátékokra van szükségünk. Kérdéseket teszünk fel magunknak: felakasztanánk egy embert? Fel tudnánk adni tizenöt évre a szabadságunkat? Képesek lennénk megfajtani a másikat? A férfimese indít útnak. Másfél óra alatt együtt hencegünk, viccelődünk, kiröhögjük a másikat, majd mindent megbánunk. Észrevétlenül kirajzolódunk a csehovi fényképek háttérében. Marhavagonban utazunk. Halljuk a vonat kattogását, de közben végig keressük a nőt, és látjuk a férfit.

– *Miért a De mi lett a nővel?*

**T. Á.:** Kiss Csaba darabját először színészként ismertem meg. A szinpadai játék szempontjából erős és rejtélyes lehetőségeket láttam benne. Amikor már rendezéssel kezdtem foglalkozni, ismét rátaláltam, és azt mondtam: én ezt meg szeretném csinálni.

– *Téged pedig Csehov hozott el Udvarhelyre.*



**B. Á.:** Hogy én itt élek és alkotok, az tényleg ezzel az előadással kezdődött. Árpi rég kérdezte, hogy átjönnék-e Gyergyóból, ha ő ezt egyszer megrendezné. Én pedig egyből azt mondtam: persze. Egy színésznek Csehovot játszani nagy ajándék. Akkor is, ha a darabjaival nem lehet rettenetes közönségsikereket aratni. Mivel a közönségszórakoztatás lett az elsődleges cél, úgy érzem, még inkább szükség van Csehovra.

– *Hogyan kell ma Csehovot színre vinni?*

**T. Á.:** Rendezőként fel kellett tennem egy kérdést: miért kénytelen ez a három ember együtt utazni? Egyáltalán miért kezdik el az Irina-történetet? Rájöttem, hogy kényszerhelyzetbe kell hozni őket. Marhavagonban kell utazniuk, ahonnan sokáig nem tudnak kilépni. Ebben az előadásban a bezártság hozza ki belőlük a mesét. Azért van szükségük a történetekre, hogy ne kelljen szembesülniük a valósággal. Egyedül a játékba kapaszkodhatnak, ebben látják a túlélést.

**B. Á.:** Az egymásrautaltság létrejött már a próbafolyamat alatt. Naponta ugyanazzal a három emberrel kellett találkozni. Amikor már huszonötödik alkalommal mentünk próbálni, nyilvánvaló volt, hogy itt most „egymás levében fővünk”. De én istenigazából az ilyen munkákat szeretem.

– *Ebben a rendezésben a nő csukja rátok az ajtót. Miatta kerültek fogságba.*

**T. Á.:** A férfiak minden gondolata a nő körül forog. Ha tetszik, ha nem. Értük teszünk meg bizonyos lépéseket. A nőért vagyunk hajlandók kompromisszumokat kötni. Értük és miattuk élünk túl vagy halunk bele a történetekbe. Ebből az örökös fogság-állapotból indultam ki. Viszont mivel mi teremtjük, nem biztos, hogy igaz. Lehet, hogy csak képzeljük azt, hogy a nő teszi velünk mindezt.

Az előadás szempontjából az a fontos, hogy a három színész hogyan tudja megmutatni a személyes tapasztalatait az Irina-történet által. A saját jelenlétükkel teszik igazzá a történetet.

**B. Á.:** El sem tudom elképzelni, hogy ne magamból induljak ki. Közel áll hozzám ez az Aljosa. Olyan lett, amilyenén én, illetve Árpi formáltuk. Úgy élek, ahogy Aljosa. Ilyen csapongó lélek vagyok. Ebből a szenvedélyesebb fajtából faragtak. Vagy szeretek, vagy nem. Nálam nincsen középut, ahogy Aljosánál sincs. Neki Irina a tisztaság, a minden, a „non plus ultra”.

Csehovot pedig amúgy sem lehet megúszni külső technikai eszközökkel. Ekkora térben nem lehet hazudni, mert a néző azt azonnal észreveszi. Ha a közönség nem azt látja az arcomon, amit kellene, akkor rajtakaptak.

– *Sok olyan De mi lett a nővel? előadást láttunk, amelyikben nem volt nő. Miért döntöttél úgy, hogy szükséged van Irinára mint szereplőre?*

**T. Á.:** Nélküle is tökéletesen működhetne a történet, hiszen Kiss Csaba nem írta bele. Én viszont nem csak a saját és a három színész képzeletén keresztül akartam megeleveníteni a nőt, hanem hús-vér formában is szerettem volna látni. Ennek ellenére nem a szexualitás oldalát, hanem a magasztos, ártatlan, szinte angyali jelenlétét szerettem volna megfogni. Ezért lett ő a zene az előadásban. A lehangsúlyosabb, feszültségekkel telített pontokban jelenik meg, és énekel. Mivel tiszta alakot kerestem, Magyar Izabellára esett a választás, aki az előadás megszületésekor még a székelyudvarhelyi Palló Imre Művészeti Szakközépiskolának a végzős diákja volt.

– *Segítette az Irina-olvasatot, hogy nem szakmabelit választottál?*

**T. Á.:** Mindenképpen, hiszen Izára nem akartam semmiféle kötött formát vagy kliséit ráerőltetni. Meghagytam a természetes jelenségét. Ila Gáborral, a zeneszerzővel és Izával a dalok hangulatát kerestük, valamint azt, hogy a megszólalásuk milyen környezetet teremt. Mivel az énekek orosz és ukrán jiddis gyűjtések átíratái, a szövegeket nem érthetjük. Ezért próbáltuk minél pontosabban rögzíteni a hangulatot, amit a közönségnek adunk. Ám az, hogy Izát behoztam mint Irinát, nem feltételezi, hogy a színészek Irinája Izában testesül meg. Mindhármukban van egy kicsi Irina, amely az előadás alatt életre tud kelni.

**B. Á.:** A történet, ami a nő körül forog, belőlünk születik.

– *Aljosa, Gyabkin és Jura egyforma jelmezt viselnek, annak ellenére, hogy karakterük teljesen különböző. A férfiak legtöbb jellegzetes tulajdonsága megtalálható bennük.*

**T. Á.:** Nem véletlen, hogy ugyanaz a jelmezük. Ez egy kísérletezés végeredménye. Minden egyforma ebben az előadásban. Ugyanazokkal a színekkel dolgozunk, így születik meg a szépiá-hatás. Habár kopott fényképként tárul elénk az előadás, most is igaz, a mi színes világunkban. Ma is olyanok vagyunk, mint amilyenén Csehov megírta Aljosát, Jurát és Gyabkint.

– *A közönség reakciója mit árul el, létrejön a közös utazás?*

**B. Á.:** Számomra is döbbenet volt, amikor azt vettem észre, hogy amint halkabban beszélnek a színészek, úgy halkul el a nézőtér. Legyen akármilyen hangos az adott színpadi helyzet, erre harsányabbá válik a közönség. Mivel konkrétan beülnek a vagonba, könnyen részesévé válnak az utazásnak, és így az Irina-történetnek is.

– *A néző számára kiderül, hogy mi lesz a nővel?*

**T. Á.:** Nem akartam válaszolni erre. Sok kérdés függőben marad az előadásban. Azért, hogy mindenki kénytelen legyen egyedül reflektálni bizonyos helyzetekben. A néző találja meg a saját választát. Tegye fel magának azokat a kérdéseket, amelyeket Aljosa, Jura és Gyabkin is feltesz. Nem biztos, hogy ez az önreflexió létrejön, de a lehetőség megvan rá.

**B. Á.:** De ez így van rendjén. Ha megválaszolná, hol maradna a közönség? Azért van így, hogy a néző az előadás után menjen haza, és majd a vacsoránál, a szalonmás kenyér mellett beszélje meg, hogy „Te, Jóska! Akkor mi volt azzal az Irinával?” Ha ezt már elértük, akkor nyertünk.

– *Egy nő számára mint néző mit nyújt ez az előadás?*

**B. Á.:** Hát, látja, hogy mennyi baj van, aminek ő az oka. Mi eljártsszuk a férfiproblémákat, de ezekben a nő is benne van. Teljesen jó értelemben véve, a nő miatt van minden. Ez ugyanolyan tükör a nőnek is. A csehovi fényképen valahol ő is ott van.

– *Ez a férfimese tanmese?*

**T. Á.:** Nem feltétlenül az a cél, hogy a nézőben megváltozzon valami. Nem akarok tanítani. Az előadásnak sok kicsi üzenete van. Ami a legeslegfontosabb, hogy felelősséggel tartozunk egymásnak. Ezt a színészi játékban is próbáltuk kihangsúlyozni. A másik pedig, hogy férfiként hogyan viszonyulok a nőhöz.

Mitől lesz ez a 21. század emberének egy élvezhető előadás? Attól, hogy olyan dolgokról beszél, amik mindnyájunkban benne vannak. A gyermekségünkre, a gyermeki ragaszkodásunkra fókuszál. Rákérdez arra, hogyan tudunk felnőttként élvezni egy mesét.

**B. Á.:** Az a szép benne, hogy egyszerű emberi problémákat taglal, viccesen azt szoktuk mondani, hogy *kék fény és füst nélkül*, nem látványszínház, nem csöpög a vér, nem esnek le a helikopterek a színpadon. Van három színész, eljátszanak egy történetet. Jó szövevényeset, kell tudni, hol tartunk, de hát, mégiscsak erről szól a színház.

Erika Fischer-Lichte

# A megszakítás esztétikája. A német színház a média korában

## A német színház a média korában

A hatvanas években az új tömegkultúra már jó ideje meghonosodott, habár nem a nép színházának megteremtése által, hanem az új tömegmédia, a film, a rádió, a gramofon és a televízió elterjedése révén. Az érzékelési képesség technikai átalakulása annyira előrehaladt a mindennapi életben, hogy a szemnek és fülnek szóló végtelen, szimultán és sokszorosán széttartó kihívások ténye „normálisnak” számított. Ebben a helyzetben a színház igyekezett az egyént „kigyógyítani” elszigeteltségéből, névtelenségéből, valamint a tömegekben való teljes felszívódásból, amelyet a tömegkultúra eredményezett, és az „autentikus helyzetek” megtapasztalásának lehetőségét akarta biztosítani az egyén számára. A színház növekvő önreflexióját és esztétikájának megkérdőjelezését következképpen a tömegmédiával szemben felvállalt konfrontációban érvényesítette. Az utóbbi harminc év színházának vizsgálata tehát tekintetbe kell vegye ennek az időszaknak a médiaelméleti aspektusát.

A színház és a film, televízió és videó új médiuma között köztudottan léteznek alapvető fenomenológiai különbségek. Ahhoz, hogy a színház létrejöhessen, a színészeknek és nézőknek össze kell gyűlniük egy speciális helyen egy speciális időtartamra. Ezzel szemben az új média felszabadítja használóit (a nézőket) a tér és idő kötöttségei alól; úgy követhetik a más helyeken és más időben történő vagy történt eseményeket, hogy nem kell elhagyniuk az otthonukat (szobájukat, ágyukat). Bár a nézők maguk fizikailag mozdulatlanok, az új médiumok segítségével látnivalóan képesek kényük-kedvük szerint utazni téren és időn keresztül/át. A színházban pedig a produkció és recepció konkurens folyamatok: míg a fizikailag jelen lévő színészek bizonyos cselekvéseket hajtanak végre, jeleket mutatnak fel, addig a fizikailag jelenlevő nézők közvetlenül reagálnak, azzal, hogy valamilyen módon befogadják a cselekvéseket és értelmezik a jeleket a maguk által választott módon. Az előadás ebben az értelemben mindig a színészek és nézők szemtől szembeni interakciójának folyamataként jön létre.

Ezzel szemben az új média az emberi testek, tárgyak és események képeivel dolgozik, amelyeket a technika vagy elektronika állít elő, és amelyek tetszés szerint reprodukálhatók. A felhasználó és egy személy (akár fiktív alakot játszó, akár reális személy) reprezentációja közötti interakció a befogadásban éppoly lehetetlen, mint a felhasználó és a képek készítője közötti interakció. Valójában a képek készítője kommunikál a nézővel egy egyirányú sávon keresztül. Az új média arra használja a technológiát, hogy technikailag létrehozott termékeket (kommunikátumokat) mint tömegkommunikációt közvetítsen az egyéni felhasználó számára. Ennek ellentétéként a színház olyan esemény, amely egy fizikailag jelen levő embercsoporttal történik meg.

Mi több, míg a kamera előírja a fókuszpontot és a perspektívát,<sup>16</sup> addig a színházi nézők szabadon hordozhatják a tekintetüket az előadás elemein, és maguk választhatják ki a fókuszpontot és perspektívát. Így tehát a fő különbségek alapvetően három aspektusra vonatkoznak: a színész–néző viszonyra, a percepció és recepció módozataira, valamint a használt jelek anyagságára.

Míg a történelmi avantgárd színház továbbra is a tömegek számára való színházról álmódott, és megtalálni vélte ezt az ideált a színház megfilmesítésében (pl. Mejerhold), a 60-as évek utáni színház nagymértékben koncentrált a színház fenomenológiai vonatkozásaira, provokatív módon előtérbe helyezte, vagy legalábbis nyilvánvalóan láthatóvá tette őket.

A Wolf Vostell és az Ulmi Színházi Társulat által létrehozott *In Ulm, um Ulm und um Ulm herum* (Ulmban, Ulm körül és Ulm környékén) című happening (művészeti igazgató: Ulrich Brecht, dramaturg: Calus Bremer) többek között azzal a gondolattal foglalkozott, hogy a színház egy tapasztalat testi átélése (going through). A szokványos, adott helyen egy esemény végett való gyülekezés helyett a körülbelül háromszáz résztvevőt arra kérték, hogy egymás után huszonnégy állomáson haladjanak keresztül (mindenikhez buszon vitték őket): egy reptéren, egy autómóson, többszintes autóparkolón és föld alatti garázsán, egy fedetlen úszómedencén (éjszaka), a wiblingeni kolostor belső folyosóin, egy mezőn, egy városi vágóhídon, egy szaunán, egy tehénistállón. Az utolsó állomás egy szeméttelp lett volna, de mivel elkerülhetetlen késések miatt nem tudtak eleget tenni az elvi megállapodás második pontjának, mely szerint nemcsak adott helyen kellett ott lenni, hanem adott időpontban is, a „díszlet” járulékos elemeit (mint pl. a televíziókat) már leszerelték, így ezt az állomást ejtették. Minden erőfeszítésük ellenére a színházi tapasztalat második feltétele elkerülhetetlenül kihangsúlyozódott.

„»Szokás szerint« a nézőknek teljesíteniük kell azt az előfeltételt, miszerint adott helyen adott időpontban ott kell lenniük, ha színházat akarnak látni, ahol feltételezhetően néhány különböző jelenetet mutatnak be nekik egyetlen színpadon, de itt a nézőknek folyton át kellett csúszniuk fizikailag egyik helyről a másikra. Ahogy beléptek egy-egy új teátrális helyszínre, ők maguk is színészzé váltak: a többszintes autóparkolóból a körös-körül fekvő »holttesteket« burkolták takarókba és kihurcolták őket a színről, látszólag elhagyott gumiabroncsokat szedtek le a falról és tréfálkoztak ezek fölött. A mezőn fagyoskodva állingáltak a sötétben, viharlámpákkal a kezükben, és saját életük történeteit mesélték egymásnak. A vágóhídon lecsaptak egy bőségesen megrakott asztalra, ahol a színészek éppen elkezdték a mulatozást, és végül elmosták az edényeket.»<sup>17</sup>

Míg itt a résztvevők színészekké váltak (és ugyanakkor nézőivé is a cselekvésnek, akárcsak a mindennapi életben), az első frankfurti Experimenta (1966) a színész és a néző közötti interakció formáinak az egyeztetésére koncentrált. Felmerült a kérdés: ki, milyen körülmények között lépheti át a színpadot és a nézőtér elválasztó határvonalat. Peter Handke *Publikumsbeschimpfung (Közönségvalóság)* című drámájának bemutatóján (R: Claus Peymann), amely nemcsak provokálja, de formalizálja is a színész és néző közti alapvető kapcsolatot, a színészek verbális támadásait a színpadról a közönség felé irányították.

„Tapsviharok ismételt kitérése közepette egy fiatalember felállt, és kiabálva otthagya a színházat: »Ismerem ezt a játékot. Kiszállok.« ... Egy másik néző a második sor közepén felállt, miután a színpadon megbeszéltek a felállás és csenben ülés kérdését. Kijelentette, hogy nem akar újra leülni, mire a színészek spontánul azt válaszolták: »Jobb, ha leülisz«, ami, úgy tűnik, hatásos volt. De körülbelül a második este, úgy tudjuk, sokkal élelkebb lett a közönség reakciója. Végül az igazgatónak elege lett a közreműködésből, és megpróbálta lelökni a színpadról azokat, akik felmászta a nézőtérről.»<sup>18</sup>

A káosz, amely itt kialakult, a színházi interakció folyamatára vonatkozó eltérő feltételezések eredménye volt. Míg az igazgató és a színészek azt feltételezték, hogy a színész és a néző szerepe már le lett szögezve, és a megfelelő helyek (színpad és nézőtér) kezdettől fogva ki lettek jelölve, a közönség néhány tagja nem fogadta el ezeket a hagyományos konvenciókat. Ők szerepcserét hajtottak végre (nézőből színész), és bizonyos mértékben átlépték a nézőtér és színpad közötti határt. A szerepek elosztása és az interakciók folyamata egyezkedések tárgyává vált.

Míg a frankfurti Experimenta sem ebben az előadásban, sem másokban (pl. Bazon Brock *Theater der Position; Az állapot színháza*) nem tudott egyensúlyt teremteni, a Living Theatre (amely az AEÁ-ból emigrált és végül Berlinben telepedett le 1965-ben) a közönség részvételére összpontosított. A színészek különböző előadásokban szisztematikusan átlépték a határvonalat, és beléptek a nézőtérre, a közönség soraiban mozogtak, és szavaikkal vagy fizikálisan közvetlenül megcélzottak egy-egy egyént, amire a közönség bizonyos fokig reagált, és szűk értelemben résztvevővé vált.

<sup>16</sup> Az új számítógépes technológia kárpótol ezért a veszteségért; a kybertérnek képesnek kell lennie új tér- és test-tapasztalatokat nyújtani. Lásd a Computerwelt als Erlebnisraum des Menschen: als akustische Welle durch em Amphitheater surfen. *DAS ERSTE: Die Zeitschrift über Fernsehen und Radio*, 1992, 1 (January). Akkor is, ha a számítógépnek sikerül helyettesítenie az adott perspektívát egy térben szabadon mozgó tekintettel, mindazonáltal főként akusztikai tapasztalatok születnek:

„nincs már színpad, nincs távolság, nincs többé 'tekintet': vége van az előadásnak, a látványosságnak, minden, ami maradt, totális, fűzős, tapintásos esztétika és nem esztétikai környezet” (Jean Baudrillard: *Der symbolische Tausch und der Tod*. Munich: Matthes und Seitz, 1982.)

<sup>17</sup>Vö. Günter Rühle: *Theater in unserer Zeit*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1976, valamint uő: *Anarchie in der Regie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1982 és *Was soll das Theater?* Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1992, a német színház háború utáni történetéről, az 1920-as évekbe való utalásokkal – mindhárom munka melegen ajánlott. Lásd továbbá a Theater heute-ben megjelenő beszélgetéseket és vitákat. A happeningről általában lásd: Michael Kirby (szerk.): *Happenings*. New York: Dutton, 1965; Winfried Nöth: *Strukturen des Happenings*. Hildesheim/New York: Olms, 1972; Wolf Vostell (szerk.): *Aktionen, Happenings und Demonstrationen seit 1965*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1970.

<sup>18</sup> Henning Rischbieter: Experimenta: Theater und Publikum neu definiert. *Theater heute* 1966, 7, 817., 16.

Az 1960-as években és az 1970-es évek elején a néző és színész közti potenciális szerepváltás kérdése és a közönség részvételének kérdése állt az érdeklődés fókuszában a kísérleti előadások körében, azonban a 70-es évek során világossá vált, hogy maga a nézés folyamata a színházi interakcióban olyan sajátos minőséget hordoz, amely valójában felépíti és meghatározza magát a folyamatot. Míg a happeningek és a közönség részvétele igyekezett kiharcolni a letargikus beleegyezést, addig a közönség passzív fogyasztói viselkedését szokásszerűvé tette és megerősítette az új média, és a nézés aktusát most már úgy fogták fel és emelték ki, mint aktív cselekvési formát.

1976-ban a Schaubühne am Halleschen Ufer Peter Stein rendezésében létrehozott egy előadást, amely előkészítette az 1977-es *Ahogy tetszik*-verziójukat; ennek az előadásnak a címe *Shakespeare-Emlékek I & II*: Shakespeare-ről szóló emlékek, valamint Shakespeare emlékei. A Spandau-i elhagyott CCC (Central Cinema Company – Központi Moziársaság) nevű filmstúdió egyik termében a színészek háromszáz főnyi közönség előtt tartottak hét óra hosszát tartó előadásokat (asztronómiából és a Spanyol Ármádáról), felolvasást (Walter Raleigh és Essex grófja I. Erzsébethez szóló leveleiből), bizonyításokat (a világmodellekkel és a csillagok mozgásával kapcsolatban), tablókat (I. Erzsébet a királyi hintóban), vásári szórakoztatást (akrobáciával és kardtáncsal), rövid jeleneteket Shakespeare drámáiból, és még sok mást. Néhány darabot egyidőben mutattak be.<sup>19</sup> A nézők szabadon sétálhattak fel és alá a különböző szintereken, hogy kiválaszthassák egyik darabot, vagy elutasítsanak egy másikat, ekképpen saját preferenciáikat, kíváncsiságukat vagy egyszerűen csak a szímatjukat követve rakták össze saját programjukat a darabok széles kínálatából. Az előadás következetesen megjelölte azokat a sajátosságokat, amelyek alapvetően megkülönböztetik a színház recepcióját az új médiától, az úgynevezett kísérleti körülmények között, azaz elszigetelés és túlzások révén: a nézők, még ha egy rögzített színpad előtt ülnek is, akkor is kénytelenek tekintetüket és figyelmüket a szimultán bemutatott elemek egyikére irányítani, és így szem elől téveszteni a többi. Ebben az értelemben a színházban minden néző maga szerkeszti össze a saját előadását.

A nézés ilyen értelmű kreatív aktusát felvállaltan kiemelték, kiharcolták, megvalósították a késő 1970-es és 1980-as években, mindig újra és újra. Például a színpadi „környezet” különböző részleteit játszották szimultán módon – ezt a gyakorlatot nagyban folytatta a Schaubühne Klaus Michael Grüber *Bacchae* (*Bakkhánsnők*, 1974) és *Téli utazás* (1977) című előadásaitól és Stein *Trilogie des Wiedersehens* (Botho Strauss: *A viszontlátás trilógiája*, 1978) című előadásáig, valamint a szintén Stein rendezte Aiszkhülosz *Oresteiajától* (1980) Andrea Breth rendezéséig, amely Arthur Schnitzler's *Der einsame Weg* (1991; *A magányos út*) című drámáját vitte színre. Vagy pedig új tér-elrendezést kerestek minden előadáshoz, ami provokatívan arra készítette a nézőket, hogy sétáltassák a tekintetüket és válasszanak jelenetek közül: ilyen volt Hans Neuenfels 1976-os frankfurti *Medea*-előadásának amfiteátrumszerű színpada, amely benyúlt a nézőtérre, vagy Frank-Patrick Steckel tere a *Penthesileában* (1978, Frankfurt), amelyet minden oldalról közönség vett körül, vagy pedig a széles kifutó, amelyet Einar Schleeff épített a Frankfurt Depot pincéjében, ahol a *Götz*-öt (1989) és Lion Feuchtwanger's *1918* című darabját (1990) játszották.

Most, hogy a produktív erő felszabadult és ott lapult a nézők tekintetében, a dobozszínpadot újra lehetett éleszteni. Mert még itt is a néző kreatív tekintete az a feltétel, amely lehetővé teszi a színházi interakciót: a színházban a nézés egyenlő a játsszással. Akárcsak Heiner Müller *Bildbeschreibung* (*Képleírás*, 1985) című művében, ahol a kép befogadása egyenértékű a színházi szöveg teremtésével – tehát a recepció a színházban mindig produktív folyamat.<sup>20</sup> A színház e mediális feltételének újratemtése és a köztudatba való visszavitele az utóbbi húsz év kísérleti és magas esztétikai színvonalú előadásaink az eredménye.

Önreflexiójának ébredési folyamatában az utóbbi harminc évben a színház olyan különféle esztétikai eszközöket alakított ki, hogy bármely, őket leírással vagy elemzéssel közös nevezőre redukálni akaró kísérlet kudarcra van ítélve. Habár bizonyos értelemben ezek figyelemre méltóan hasonlítanak egymáshoz. Mindenik a színházi kommunikáció sajátos anyagosságát hangsúlyozza, amely különböző mértékben van provokatív módon kitéve: a sajátos térbeliség, a testiség (corporeality) és hangzósága. A színpad már nem reális helyet (nappalit, Diána temploma előtti ligetet, erdőt vagy barlangot) reprezentál, nem is egy eszme (archetipikus világ, nép elnyomása, tudatosság) szimbóluma. Inkább és mindenekelőtt egy mesterséges hely vagy színpadi tér. Ez olyannyira igaz Peter Zadek *Othello*-jának (Hamburg 1976) majdnem üres terére, ahol vállmagasságban vörös függönyök övezik a dobozszínpadot, explicit módon jelezve a színházi teret, mint ahogyan az Esplanade Hotelre, amelyet Antonio Recalcati újrabútorozott a Grüber rendezte *Rudi*-hoz (1979). A hotel megmaradt szobái a romok közt a berlini fal mellett, a senkiföldje és a szögesdrót között Bernard Brentano novellájára utalnak, amelynek felolvasását hangosbemondón közvetítik, míg a nézők a szobákban kereszttülsétálnak.<sup>21</sup>

Függetlenül attól, hogy milyen teret választanak és ezen belül milyen formát használnak, a színpadi tér egy mesterséges helyre utal, egy olyan környezetre, amelybe be lehet lépni és bejátszani, amelynek az egyes szegmenseit vagy elemeit (részleteit) különböző jelentés-lehetőségekkel tölthetik fel az egyes nézők, és ezek a jelentések a színészek cselekvéseitől és/vagy a néző emlékező-, asszociációs képességének és fantáziájának mértékétől függenek. (...)

<sup>19</sup> Erről és a következő előadásokról lásd: Peter Iden: *Die Schaubühne am Halleschen Ufer 1970-1979*. Frankfurt/ M.: Fischer, 1982., *Schaubühne am Halleschen Ufer, am Lehniner Platz 1962-1987*. Frankfurt/M. and Berlin: Propyläen, 1987.

<sup>20</sup> Heiner Müller: *Képleírás*. Budapest–Pécs: JAK–Jelenkor, 1997.

<sup>21</sup> A *Rudi* Bernard Brentano novellájának címe (a fordító megjegyzése).

Ehhez az új térkonceptióhoz lásd többek közt: Der Raum des Theaters, in: *Theater heute*, annual vol (1979), 59–108.

(...) A berlini Schaubühne Görög Projektjének második estéjén, Grüber *Bacchánssnők*-jének előadásán (1974) egy óriási bedeszakázott területet, amely a játékeretet jelölte a kiállítóteremben, ragyogó neonfényvel világítottak meg (díszlettervezők: Gilles Aillaud és Eduardo Arroyo). A bakkhánssnők, rögtön a bevonulásuk után, megvizsgálták a szobát, végigtapogatták a falakat, amelyek lezárták a játékeretet a színpad mélyén és a ventilátorokat, leoltották a villanyokat, és kezdték felszagatni a padló deszkáit. Talajrögöket, gyümölcsöt, salátát és gyapjút szakítottak fel. Végül kiásták az izsappal alaposan betemetett idős Kadmoszt (Peter Fitz) és Teiresziaszt (Otto Sander). Azután, Pentheusz (Bruno Ganz) beléptével egy időben egy utcaseprőgépet, amely bal oldalon a fal nyílásában parkolt, behajtott a színpadra. Tele volt sárga műanyagruhas figurákkal. A gép elseperte a bakkhánssnők „szemetét”, a sárga alakok kicserélték a deszkákat, és Pentheusz megparancsolta, hogy újra gyűjtsék fel a villanyt. Ebben a példában biztonsággal értelmezhetjük a cselekvéseket úgy, mint a szöveg direkt módon való „lefordítását”. De a cselekvéseket nem csupán a szöveggel való viszonyukban értjük, ehelyett olyan dimenziókat nyitnak meg, amelyek messze a szövegen túlra mutatnak, és tulajdonképpen a szövegre csak bizonyos tekintetben utalnak.<sup>22</sup> (...)

A színházi tér produktivitása ily módon szinte határtalannak tűnik. Habár itt térbeli viszonyokat mutattunk be, ezek a térvizonyok ugyanakkor politikaiak és antropológiaiak, interperszonálisak és introspektívek, mitikusak és historikusak, grammatikaiak, szintaktikusok és szemantikusok: valójában mindenféle viszonyok teljességével externalizálhatók mint térvizonyok az előadás terepén.

Igaz, hogy a néző gyakran állíthat össze egy egész láncot ezekből a viszonyokból, még mielőtt a színész állapotváltással vagy cselekvéssel megteremtett, feltárt vagy akár sugallt volna sajátos viszonyokat. Ekképpen a néző kapcsolatokat fog látni a *Bacchánssnők* környezetében az utcaseprőgép és a lovak között, amelyek a fal egy másik nyílása mögött állnak, a sárga műanyagruhas alakok és a szmokingos férfi közt, aki a fal egy további nyílásában látható, amint pezsgőt iszik. Ezek lehetnek opozíciós viszonyok (állat vs. gép; állati vs. emberi; munkaruha vs. előírásos öltözet) vagy egyenértékűségi viszonyok (mozgékony állatok nyugalomban / aktív gépek nyugalomban / élő emberek nyugodtan állnak; gépek / úrhajós ruhák / neonfények / ventilátorok). (...) A tér sajátos színházi produktivitását azonban általában csak a színészek fizikai cselekvései tárják fel. A változó térvizonyok, amelyeket egy környezetben és azon keresztül való mozgás teremt, gazdag asszociációkat keltenek, amelyek robbannak a néző agyában.

Így mindenekelőtt ezek a környezet által lehetővé tett tér és test közötti változó viszonyok azok, amelyek nyomatókosan hangsúlyozzák és világosan jelzik a színházi kommunikáció térbeliségét, valamint testiségét. Ilyen hatalmas produktivitás csak akkor mutatkozik meg, amikor két feltétel teljesül: a színpad művészi térként jelenik meg (lásd fent), és a színészek egy művészi alak számára való anyagként mutatják be testüket. Ez a második feltétel teljesen új színpadi testhasználatot követel. Ennek megfelelően, a kései 1960-as évek óta a színész számára a testi felfedezés és testedzés igen különböző gyakorlatát fejlesztették és próbálták ki. A legtöbb esetben elsőbbsége volt az „autentikusság”, autentikus testi felfedezés és az autentikus testi kifejezés kívánalmának. Artaud-t és Grotowskit tekintették e tekintetben úttörőknek, ilyen volt Lee Strasberg Módszere, amely Sztanyiszlavszkij „rendszerére” épült, a Zen jóga és Tai Chi, valamint a test felfedezésének és testi kifejezésnek más távolkeleti gyakorlatai. Az ebből kinövő új test-tudat képessé tette a színészeket, hogy a korporealitás anyagiságát nyilvánvalóvá téve mutassák be testüket a színpadon.

Ez egyaránt volt érvényes a jelmez és a meztelen testekre. Még ha a meztelen testek mint a kulturális forradalmi tiltakozás potenciáljának a jelei nem is játszanak akkora szerepet Németországban, mint a késő 60-as és a kora 70-es években az amerikai avantgárd kultúrában, a meztelen test színpadon való szerepeltetése növekvő jelentőséggel bírt Németországban is. Azonban a meztelenséget nem úgy helyezték előtérbe, mint tiszta anyagiságot vagy tiszta természetet, hanem a meztelen test úgy jelent meg, mint kulturálisan előkészített és különböző szemantikai viszonyokba helyezett test. (...)

A színház a 60-as évek óta folyamatosan tematizálja és reflektál ezekre a problémákra, különböző új módozatokon, a test különféle reprezentációiban, Pina Bausch például különféle mozgásszekvenciákat állít szembe egyfajta beszéddel, amely „konkretizálja” azokat:

”A középben álló nőt egy férficsapat hízelt körül, apró simogató, izgató, dédelgető mozdulatokkal, amelyek a gyakoriságuknak köszönhetően egyre inkább tolakodónak, poszesszívnek és önzőnek tűnnek. A nő lassan összeomlik, a férfiak nem is veszik észre a reakcióit. Tovább cirógatják, amint a földön fekszik. A pozitív értelmű kifejezések, pl. »elárasztja kedvességével« vagy »örülten szeret valakit«, »szárnya alá vesz valakit« kegyetlen, zsarnoki cselekvéseknek tűnnek, ha fizikailag konkretizálódnak. Kékszakáll felöltözött Juditot feleségeinek ruhájába, míg ő zsidótan elveszíti öntudatát, és a férfi szeszélyeinek kiszolgáltatójává válik.”<sup>23</sup>

<sup>22</sup> A fent említett két Schaubühne-kötet mellett lásd még: Jäger, Gerd: "... wie alles sich für mich verändert hat: Über das Antikenprojekt der Berliner Schaubühne." *Theater heute* 1974, 14:3, 1220.

<sup>23</sup> Susanne Schlicher: *Tanz Theater, Tradition und Freiheiten: Pina Bausch, Gerhard Bohner, Reinhild Hoffmann, Hans Kresnik, Susanne Linke. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1987, 129.*

Pina Bausch szintén olyan technikákat használ, amelyeket sok más koreográfus és rendező manapság (többek között Jan Babre és Robert Wilson): végtelen, változatlan ismétlése néhány mozdulatsornak, vagy ellentéző ismétlése egy mozgás-sornak szokványos idő alatt és lassú mozdulatokkal. E technika eredményeképpen a test gesztusai és mozgásai elveszítik jel-jellegüket, és nem többek, mint gesztusok és mozgások.

A gesztusnak ez az „édes anyagisága”, ahol a „szaladás ... csak szaladás”, ahogy Grüber fogalmaz, szintén sok előadásában kerül előtérbe. Az *Empedokles: Hölderlin Lesen* (1975, Empedoklész: Hölderlint olvasva) című előadásban például a csavargók a városzobában, amelyet az oldalsó színpadra építettek, minden mozdulatot pontosan hajtanak végre, lassan és alaposan: a kabát begombolását, az ételmaradék elcsomagolását, a nyakkendő megkötését, egy terítő kirázását. Míg Brecht azért használt hasonló cselekvéseket, hogy tisztázza a figura jellegzetességeit, itt ezek öncélúan jelennek meg. Egy gesztus-cselekvés, amelyet mindenki felismer a mindennapi életből a kontextusnak köszönhetően, itt nem utal a cselekményre vagy nem segít felépíteni a figurát; egyszerűen önmagára utal. Mikor azonban konkrét azonosítható cselekvésnek fogjuk fel, akkor olyan „jel”-nek minősül, amelynek mindazonáltal „jelentés nélkülinek” kell maradnia.<sup>24</sup>

Sok tekintetben határesetet jelentenek Robert Wilson 1979 (*Death Destruction & Detroit* a berlini Schaubühne-ben) utáni német városi és állami színházakban rendezett előadásai. Wilson kiindulópontja minden egyes színész egyéni testisége: „Nézem a színészeket, megfigyelem a testüket, hallgatom a hangjukat és utána megpróbálok velük megcsinálni az előadást”.<sup>25</sup> Egyéni testiségükhöz ragaszkodik, amikor azt kéri a színészektől, hogy végezzenek minimál-mozdulatokat: jöjjenek be és menjenek végig a színpadon, álljanak mozdulatlanul vagy üljenek le, üljenek moccanás nélkül egy széken vagy lógjanak a zsinórpadról jövő kötélre, emeljék a kezüket, a karjukat, a lábukat, és engedjék le újra, húzzák mosolyra a szájukat. Vagyis, egyszerűen olyan cselekvéseket hajtanak végre, amelyek valamiképpen a színpad alapszótárához tartoznak: bejönni, végigmenni a színpadon, állni, leülni, lefeküdni, felállni, kimenni. Másrészt, határozottan szokatlan pozíciókat öltenek (fel): kötélre lógnak (*Golden Windows*; Arany ablakok, München, 1982); létrán egyensúlyoznak (*the CIVIL warS*, Cologne, 1984). Minden mozgást ritmikusán, geometriai sémák szerint, lassú mozgással (slow motion) végeznek.

A színész teste és mozdulatai itt nem működnek jelként: a test egyszerűen jelen van a színpadon, megtörténnek vele a mozdulatok anélkül, hogy valamit jelentenének. Amikor a *Hamletmaschine* (Hamburg, 1986; Hamletgép) előadásban egy nő az asztalnál ül, megvakarja a fejét és mosolyog, nem jelenti azt, hogy Ophélia figurája például asztalnál ül, megvakarja fejét és mosolyog; egyszerűen egy színésznőt mutat, aki az asztalnál ül, fejét vakarja és mosolyog. Amikor a *Parzivalban* (Hamburg, 1987) Christopher Knowles bejön, fején deszkát egyensúlyoz és helyben megfordul, ez nem mond semmit Parsivalról: amit itt bemutatnak, az éppen az, ahogy Christopher Knowles egy deszkát egyensúlyoz a fején és helyben körbefordul.<sup>26</sup>

A színész mozgó vagy statikus teste mozgó vagy statikus testként jelenik meg, saját specifikus tulajdonságaival, sajátos anyagiságával. Nem jelként kell felfogni; a figyelem inkább az általa felvett pozíciók konkrétságára irányul, a slow motion-ban végrehajtott mozdulatokra/mozgásokra. A színész testét itt nem anyagként használják egy mesterséges figura számára, hanem magát az anyagiságát mint műalkotást. Az egyéni módon mozgó és mozdulatlan színészi testek Wilson színházában „az igazi” műalkotássá válnak. Sajátos színpadi létük kitettsége azt valósítja meg, amit Arthur Danto a „közhely színeváltozásának” nevez.<sup>27</sup> Színpadi kitettségük által a színészek teste műalkotássá válik. Ily módon a testiség hangsúlyozottsága mint minden színházi kommunikáció *sine qua non*-ja, kitelődik a szélsőség határáig.

Wilson színháza azonban épp az ellenkező határsávon működik, ahol a színész testét folytonosan fenyegeti az „eltűnés”. Wilson többnyire sima háttérfüggőnyt használ, gyakran vásznat, amely filmes vetítővászonként működik (pl. *CIVIL warS*), vagy fénytükröződést (pl. *Lear*, Frankfurt, 1988), amely absztrakt képeket világít meg (*La maladie de la mort*, Berlin, 1992; A halál betegsége). Mivel Wilson a téren keresztül emeli ki a színészeit és mozgásukat, és megköveteli tőlük, hogy az előszínpaddal és a háttérfüggőnyvel párhuzamosan mozogjanak, az a látszat teremtdíki, hogy a színész testisége beleolvad a kép lapos jellegébe. Azáltal, hogy Wilson *contre-jour* fényvel és fejjéppel is megvilágítja a színészeket, háromdimenziós voltak, térbeli plaszticitásuk explicit módon kiemelődik. Vagyis, az ő színháza visszatükröz, megállít, működtet, mintha ez

<sup>24</sup> Ezen a próbán Grüber a befejezetlen *Vaterländische Gesänge* (Dalok hazámnak) egy versszakát idézte a *Mnémoszüné*-ből, amely ugyanakkor íródott, mint az *Empedoklész*, és amelyben Hölderlin azt írta: „Ein Zeichen sind wir, deutungslos“ („Csak jel vagyunk, s mögötte semmi”, ford. Bernáth István). Ez valamiképpen érvényes Grüber munkájára: rejtélyes jeleket talál ki, amelyekhez nehéz olyan jelentést rendelni, amelyből bármely asszociatív jelentés kikövetkeztethető volna.

<sup>25</sup> Robert Wilson, in Otto Riewoldt: Herrscher über Raum und Zeit: Das Theater Robert Wilsons. *Südfunk* 1987, (June 3).

<sup>26</sup> Wilson színházesztétikájáról lásd többek közt Stephan Brecht: *The Theatre of Visions: The Original Theatre of the City of New York, from the mid-60s to the mid-70s*, vol. 1: Robert Wilson. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1979; Peer De Smit és Wolfgang Veit: Die Theatervisionen des Robert Wilson. *Bühnenkunst* 1987, 4, 429; Faust, Wolfgang Max: Tagtraum und Theater: Anmerkungen zu Robert Wilsons *Death, Destruction & Detroit*. In: *Sprache im technischen Zeitalter* 1979, 1, 3058; Erika Fischer-Lichte: Der Körper des Schauspielers im Prozeß der Industrialisierung: Zur Veränderung der Wahrnehmung im Theater des 20. Jahrhunderts. In *Literatur in einer industriellen Kultur*, ed. Götz Großklaus and Eberhard Lämmert, 468–486. Stuttgart: Cotta, 1989, valamint jelen kötet Passage to the Realm of Shadows c. fejezete; Hans Thies Lehmann: Robert Wilson, Szenograph. *Mercur: Zeitschrift für europäisches Denken*, 1985, 39:7.; Bonnie Marranca: 1983. Robert Wilson, Byrd Hoffman School of Byrds. In *The Theatre of Images*, 39–45. New York: Drama Book Specialists; Manfred Pfister: Meta-Theater und Materialität: Zu Robert Wilsons *the CIVIL warS*. In *Materialität der Kommunikation*, (szerk.) Hans Ulrich Gumbrecht és K. Ludwig Pfeiffer, 454–473. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1988; John Rockwell (szerk.): *Robert Wilson: The Theatre of Images*. New York: Byrd Hoffman Foundation, 1984; Ralph Willett: The Old and the New: Robert Wilson's Traditions. In *Studien zur Ästhetik des Gegenwartstheaters*, ed. Christian W. Thomsen, 9198. Heidelberg: Winter, 1985; Andrzej Wirth: Interculturalism and Iconophilia in the New Theatre. In *Interculturalism & Performance* (ed. Bonnie Marranca and Gautam Das Gupta) New York: PAJ Publishers, 1991, 281–291.

<sup>27</sup> Arthur C. Danto: *A közhely színeváltozása*. Budapest, Enciklopédia, 2003.

lenne az a pillanat, amikor a színész teste arra készül, hogy átlépjen a színpadtérből a kép lapos felületébe, ahol félő, hogy a test három dimenziója eltűnik, az a pillanat, amelyben a színház mégis megtorpan és kijelenti saját specifikus anyagiságát, mielőtt beleolvad a kép médiumába, amelyben nyom nélkül fel fog oldódni.

Bármennyire változatos, különböző vagy részben ellentmondásokkal teli a mai színház, a térbeliségnek és testiségnek a színházi kommunikációban való erőteljes hangsúlyozásával nemcsak kifejezi a sajátos anyagisággal kapcsolatos kvázi-önelégültségét, hanem tulajdonképpen provokatív módon felmutatja. Makacsul, kitartóan folyton ráirányítja a figyelmet a színház és a technikai-elektronikai média alapvető különbségére, amelyet csak a színháznak az új médiában való eltűnése vagy a térbeli testiség realizálásának a számítógépben való eltűnése fog semmissé tenni.<sup>28</sup>

Ami a színházi kommunikáció hangzóságát illeti, ez a fajta különbség kevésbé nyilvánvaló. Éppen ellenkező módon a színház nyilvánvalóan profitált az új média fejlődéséből. A hang- és zaj-effektusok színházi jelrendszere a média révén kiterjeszhető olyan módokon, amelyenről az avantgárd képviselői, mint Mejerhold, Leopold Jessner és mindenekelőtt Artaud, csak álmodni mertek. A szél hangjának és kutyaugatásnak lehengerlő effektusa Grüber *Empedoklész*ában pl. éppannyira lekötöztette a hangtechnológiának, mint a Hans Peter Kuhn által megtervezett akusztikus tér Wilson *Lear*-jében, ahol a nézőt minden irányból jövő hangok szolgáltatták meg: zizegő-susogó hangok, amelyek felerősödtek és elhalkultak, dobütések, madárfütty és csivitelés, evőeszközök zörgése, messziről jövő kiáltások és egy hangokból álló buborék, fém döngetése és a mindig visszatérő hallható csend. Itt, mint ahogy más produkciókban is, éppen ezek a zajok és hangok voltak, amelyek érzékletesen megjelenítették a nézők számára az idegen és távoli, transzcendens tereket. A színház hangzósága ugyanazon időben jóváhagyja és tagadja a színház térbeliségét: jóváhagyja annyiban, hogy amit a tér a szem számára megjelenített, kiterjed azáltal, amit a fül jelenít meg; megtagadja azáltal, hogy felszippantja a vizuális teret az akusztikusba és lerombolja azt.

A hangzóságnak ez a katasztrófa-politikája, közvetlenül az igenlés és tagadás között – igenlése és tagadása egyrészt a térbeliségnek, másrészt a testiségnek a színházi kommunikációban – rendszeresen tematizálódik az utóbbi néhány év előadásában, annak ellenére, hogy nagy a bukás kockázata. Az emberi hangnak elsőbbsége van a játék tereként, ahol nagyon egyéni módon, a hangzóság és a testiség egymással összeütközik: a hangok kibocsátásában a hang testisége kinyilvánítja magát és ugyanakkor elszabadul a testtől, amelyhez azonban visszatér a fülön keresztül.<sup>29</sup> Ezt a hangminőség és testiség közötti izgató feszültséget azonban elszakíthatja, még el is torzíthatja a nyelv: amikor a beszélt szöveg jelöltjei oly módon vannak az előtérbe kényszerítve, hogy leválni látszanak a jelölőkről, a hangzóság, a beszélő hang csupán közvetítő szerepére redukálódik; saját anyagisága elillan.

Az olyan színház, amelynek célja tükrözni és kiemelni a színházi kommunikáció anyagiságát, komoly, látszólag megoldhatatlan problémába ütközik, különösen az ún. szószínház. Lényeges olyan technikákat kidolgozni, amelyek világosan jelölik a hang materialitását még a beszélt nyelvben is. Grüber úgy akarta ezt elérni, hogy a színészei nagyon csendesen beszéltek, Hans-Günther Heyme pedig úgy, hogy kiabáltak a színészei. De a jelölteket gyakran elnyelték a jelölők, rendíthetetlenül eltörölték őket.

Einar Schleeft mindazonáltal talált módot arra, hogy előtérbe helyezze a jelölteket, meghatározván a jelöltek anyagiságát azzal, hogy közvetlenül összekötötte a teret, testet és hangot egymással. Olyan technikát alkalmazott, amelyet az avantgárd képviselői, Georg Fuchs, Mejerhold, Jessner és Jürgen Fehling a színház reatralizációjának diskurzusában ismételtlen a középpontba helyeztek: a ritmust. Schleeft a *Die Mütter* (1986, *Anyák*) és *Faust* (1990) című frankfurti produkcióiban a színészeitől azt kérte, hogy csapják a lábukat a vasalt bakancsban, amint levonulnak az óriási lépcsősoron, vagy végigmennek a széles kifutón, és közben szavakat és mondatokat kórusban mondanak, folyton ismételve a lépések ritmusára. A tér, test, mozgás és beszéd szinkronizált ritmizálása hozta be a színházi kommunikáció sajátos anyagiságát, kifejezetten érzékletes módon. A térben a testiség és a hangzóság volt kiemelkedő; a testben a térbeliség és a hangzóság; a hangban a térbeliség és a testiség. A ritmus által keltett, láthatóan feloldhatatlan egység a sajátos anyagiság közvetlen szemnatizálódását eredményezte.<sup>30</sup>

Azok az eszközök, amelyeket Wilson használ, bizonyos mértékben demonstrálják, hogy ő az ellenkező utat választotta az emberi beszéd hangminőségének kiemelésére.

A mikroportok által felerősített színészi hangok szimultán módon hangzanak fel a hangosbemondókban, látszólag elválva a színészi testtől. A hanganyag más zajaival, csattanásokkal, dallamszekvenciákkal együtt egyféle hangkollázzst alkotnak, amely megteremtí a saját akusztikus terét. Mivel kicsi a valószínűsége annak, hogy kapcsolat jöjjön létre az ekképpen kihangsúlyozott beszélt szöveg és a színészek által ugyanabban az

<sup>28</sup> Florian Rötzer (szerk.): *Digitaler Schein: Ästhetik der elektronischen Medien*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1991.

<sup>29</sup> Helga Finter könyvének tetemes részét ennek szentelte. Vö. Helga Finter: Die soufflierte Stimme: Klangtheatralik bei Schönberg, Artaud, Jandl, Wilson und anderen. *Theater heute* 1982, 1, 45-51.

<sup>30</sup> Einar Schleeftől lásd többek között: Verena Auffermann: Das ist mein Leben Das ist mein Blut. Das bin ich und das fühle ich. Ich stehe da und bleibe: Beobachtungen nach dem Superdebakel *Die Mütter* in Frankfurt. *Theater heute* 1987. annual vol., 116-120; Frank Eckhart: Gewalt ist Gewalt: Frank Castorf inszeniert *Hamlet*-Assoziationen in Köln, Einar Schleeft den *Urgötz* in Frankfurt. *Theater heute* 1989, 6, 21-26; Michael Merschmeier: Das Phänomen: Über Einar Schleefts Komödie *Die Schauspieler* in des Autors Urinszenierung am Schauspiel Frankfurt und über das eintönige Schmerzgeschrei in den Feuilletons. *Theater heute* 1988, 6, 1617; Henning Rischbieter: Theater ist Widerspruch: Plädoyer für die umstrittenste Aufführung der letzten Spielzeit: Einar Schleefts Inszenierung von Gerhart Hauptmanns *Vor Sonnenaufgang* am Schauspiel Frankfurt. *Theater heute*, 1987 annual vol., 116-120.

időben végzett mozgások között, a hang és gesztus sajátos anyagiséga többletjelentőséget kap. Korai rendezéseitől a *CIVIL warS*-ig (beleértve az első felvonás A jelenetét) Wilson a gondosan kiválasztott mindennapi beszédet, dialógusok töredékeit és részleteit használta beszédanyagként. Amikor ezeknek a nyelvi ready-made-eknek a hangjai sűrűsödtek az elektronikus felerősítés, elidegenítés és egyetlen hangkollázsba való beillesztésük eredményeképpen, a beszéd gyakran pusztá zajjá redukálódott. Másrészt, a Heiner Müllerrel való együttműködésük óta (*CIVIL warS*, 4. felvonás, A jelenet), Wilson túlnyomórészt költői beszédanyagot használ. Úgy emeli ki a hangot, hogy a mondatokat lassan mondatja és folytonosan ismételve, részben más torzított, és megint más összerosódó hangokkal együtt. Az így teremtett akusztikai tér, mint a *Hamletmaschine*-ben vagy a *La maladie de la mort*-ban, mindenekelőtt nyelvi tér. Hangsúlyozottan exponált anyagiséga megengedni látszik, hogy a kiejtett szavak és mondatok jelentése közvetlenül a hangzóságból alakuljon ki.<sup>31</sup>

Heiner Müller saját, *Mauser* című rendezésében (Berlin, 1991) a hang és test elszakításának ezt a technikáját olyan szélsőséig fejlesztette tovább, hogy egy régi színházi tradícióhoz jutott el. Szétválasztotta a beszélőket a játszóktól. Míg egy csoport, a színpadon és a nézőtérben álló, jól látható színész folyamatosan ismételte a szöveget, egy másik csoport színész csendben véghezvitte a gesztuscselekvéseket, ami éppúgy, mint Wilson színházában, nem mutatott semmilyen felismerhető viszonyt a szimultán mondott szöveggel. Ebben Müller a japán bábszínház módszereit vonta be, amelyeket már Brecht is felhasznált. Míg a japán *bunrakuban*, mint ahogy Brechtnél is, a beszélt szöveg és a gesztuscselekvés ugyanarra a dologra vonatkozik és így világosan megfelelnek egymásnak, itt éppen az efféle megfelelés hiányát emelték ki. A hangzóságot és a testiséget szigorúan elválasztották egymástól úgy, hogy a jellegzetes materialitásokra irányították a figyelmet. Ez a ráközelítés különös hangsúlyt kapott azáltal, hogy minden technikai-elektronikus eszközt nélkülöztek, és az elválasztást mint eminensen színházi folyamatot vitték véghez: amikor a színpadon a beszédet és a cselekvést két különböző színész végzi, a nézők tudják, akárcsak a *bunrakuban*, hogy ki kell zárniuk a beszélő jelenlevő és jól látható testét mint az esztétikai percepciójukból hiányzót. Azáltal, hogy Müller szétrombolt bármely felismerhető viszonyt a mondott szöveg és a gesztuscselekmény között, mind a hangzóság, mind pedig a testiség hangsúlyozottan előtérbe került.<sup>32</sup>

Müller előadásában semmissé vált a testnek a nyelv fölötti tipikus dominanciája, amely jellemzője volt az 1970-es és kora 1980-as évek színházának. A test és a nyelv egyformán érvényessé és egyenértékűvé vált, bár ezek alapvetően különféle anyagok.

*A Homer Lesen* (1986; Homéroszt olvasva) című előadásában a bécsi Angelus Novus társulat eljutott arra a köztes területre, ahol a beszélt nyelv lett az egyedüli szereplő, ezzel a nyelv mint domináns színházi anyag eszméjét támogatta.<sup>33</sup> A bécsi Künstlerhausban a csoport tagjai felváltva olvasták fel az Iliász 18 000 verssorát huszonkét órán keresztül, megállás nélkül. Az Iliász példányait elhelyezték más szobákban, és felkérték az arra járó hallgatókat, hogy az olvasó hanggal együtt olvassanak. Nem a játszó színészek egyéni testisége vonzotta a figyelmet, hanem inkább azoknak a hangoknak az anyagiséga, amelyek tisztán jelen voltak, ahogy minden felolvasót egy másik követett, ami megszakította a hexameterek áramlását a hirtelen hangminőség-váltással.

Azáltal, hogy a színházi kommunikáció anyagiségát a nyelvben rögzítették, a színházat pedig egy olyan térben, amelyben érzéletes kísérlet történik a nyelvvel az emberi hang hangzása révén, a színház levált a technikai-elektronikai médiáról, amely, mint elsősorban képi média, elengedte a nyelvet, hogy a háttérzajba hulljon. A színház világosan elhatárolta magát ettől, amennyiben úgy írható le és definiálható, mint olyan hely, ahol tér, test és nyelv találkozik, mindenik a sajátosan különböző materialitásában.

### Antropológiai színház

Az „elektronikus korszakot”, ahogy Paul Virilio helyesen megállapítja, mindenekelőtt a technikai újítások jellemzik, amelyek megnyitják az utat „egy új vizuális érzékelés [irányába], ... amely függetlenedett az embertől: a szatellitök mindig jelen vannak a filmezés, a térképkészítés, a tárgyak helymeghatározásának folyamatában, a számítógépek szüntelenül, automatikusan elemzik a helyzetet, úgy hogy a világ egy új, excentrikus látványa született meg.”<sup>34</sup> Mivel a színház fáradhatatlanul irányítja a figyelmet a saját teatralitására, provokatív módon mutogatva azt, ezzel másrészt azt bizonyítja, hogy az esztétikai érzékelés azonos az érzékszervi (sensuous) érzékeléssel: hozzá van kötve az érzékelő testéhez, és csak az adott érzékelő tudja meghatározni és lehetővé tenni azt. A színészek és nézők egyidejű jelenléte ugyanabban a szobában – a színház *sine qua non*-ja – jelzi az esztétikai érzékelés lehetőségének speciális feltételét – mindent összevetve a színház az esztétikai tapasztalat mint érzékszervi, testi tapasztalat paradigmájává változik. A színház önreflexiója, az, ahogy állandóan a maga sajátos fenomenológiájához folyamodik, úgy valósul meg, mint azokra a feltételekre való reflektálás, amelyek megteremtik az esztétikai érzékelés mint esztétikai tapasztalat lehetőségét. Az az esztétika, amelyet a színház ekképpen megvalósít, megvesztegethetetlenül ragaszkodik a saját anyagiségához és annak

<sup>31</sup> Vö. többek között: Anke E. Hentschel: Das Kameraauge im Theater Robert Wilsons *HAMLETMASCHINE*, eine Bewegung in Zeit und Raum: Analytische Gedanken zur Inszenierung am Thalia Theater Hamburg 1986. *Wissenschaftliche Beiträge der Theaterhochschule Leipzig* 1991, 2, 85–142; Henning Rischbieter: Theater ist Widerspruch: Plädoyer für die umstrittenste Aufführung der letzten Spielzeit: Einar Schleefs Inszenierung von Gerhart Hauptmanns *Vor Sonnenaufgang* am Schauspiel Frankfurt. *Theater heute*, 1987 annual vol., 116–120.

<sup>32</sup> A *Mauser* c. előadásról lásd: Franz Wille: Das Rad der Geschichte dreht sich: Heiner Müller inszenierte Heiner Müller *Mauser* und manches mehr am Deutschen Theater in Berlin. *Theater heute* 1991, 10, 27.

<sup>33</sup> Az Angelus Novus társulatról lásd: Hans Thies Lehmann és Genia Schulz: Die Spur des dunklen Engels. *Theater heute* 1988, 4, 36–37.

<sup>34</sup> Paul Virilio: Geschwindigkeit Unfall Krieg: Gespräch mit Virilio. *TAZ* 1986, 2 (May 3), 1213. Lásd még: Karlheinz Barck: Materialität, Materialismus, Performance. In *Materialität der Kommunikation*, (szerk.) Hans Ulrich Gumbrecht és K. Ludwig Pfeiffer, 121–138. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1988.



állandó, demonstratív felmutatásához, talán a legmegfelelőbb a „megszakítás esztétikájaként” (aesthetics of disruption) írható le és határozható meg. A néző szabadon kalandozó tekintete hirtelen megtorpan, áthatja egy gesztus, pillantás, fénysugár, egy szín csillanása, egy tárgy, mielőtt tovább vándorolna. A néző tekintetének útvonalát, a pontokat, amelyeken elidőz és ezeknek az elidőzéseknek a hosszát a színpadon bemutatott anyagnak a néző személyiségével való interakciója határozza meg, továbbá az érzékelésének, memóriájának, fantáziájának szubjektív képességével és a saját személyes igényszerkezetével való interakció. A befogadás tehát úgy teljesedik ki, mint a tér-idő-kontinuum változatos szubjektív szétszakadása (disruption). Megengedi az egyéni szubjektív tereket és egyéni szubjektív időt. A megszakítás esztétikája így olyan sajátosságokat jelöl, amelyek általános értelemben érvényesek a színházi befogadásra.

Ennek a megszakításnak nem sok köze van a Piscator és Brecht által használt montázs folyamatához, mert az ő esetükben nemcsak a „vágások” voltak előre meghatározva, hanem az egyes elemek is mind egy-egy komplex témára vonatkoztak (a forradalom összeomlása, infláció és így tovább) vagy pedig a „fabulára” vagy cselekményre utaltak. Itt azonban a néző szemének a feladata a „montázs”, ő maga teremti meg a saját előadását. Hasonlóképpen, a megszakítás a színházi esztétikája nem az úgynevezett „zapping”-ből származik, vagyis a tévécsatornák közötti előre-hátra szörfölésből. Mert utóbbi esetben a néző nem engedheti elkalandozni a tekintetét, a szem mozdulatlan marad és a térnek ugyanarra a pontjára fókuszál. Ellenkezőleg, a szörfölést/csatornaváltogatást úgy lehetne jellemezni, mint olyan folyamatot, amelyben a néző a tévékészülék előtt próbálja stimulálni a színházi tapasztalatban kalandozó tekintetét, anélkül azonban, hogy meg kellene vagy meg tudná mozdítani a szemét.

A megszakítás, amelyet a néző tekintete hoz létre a színpadon, ellenkezőleg, a tér-idő-kontinuumban való szabad mozgás egyenes következménye. Amikor a néző tekintete megszakítja a kontinuumot, megjelenik az, amit Heiner Müller *A Képleírás*ban így fogalmazott meg: „a hézag a folyamatban, a Másik az örök visszatérésben” („die Lücke im Ablauf, das Andere in der Wiederkehr des Gleichen”).<sup>35</sup> Színház történik minden pillanatban, amikor „feltárul a látás hasadéka az időben, pillantás és pillantás között” („der Sehschlitz in die Zeit sich auftut zwischen Blick und Blick”).<sup>36</sup>

A mai színház által gyakorolt önreflexió, amely kísérleti és esztétikai szempontból élvonalbeli előadásokban jelenik meg, lényegileg különbözik a történelmi avantgárd mozgalom színházának önreflexiójától. Az utóbbi úgy tekint a lehetőségekre és feltételekre, mint az emberiség „adottságaira” és felmutatja őket a néző reflexív tekintete előtt. Azonban ma a színházat már nem érdekli a lélektan és a szociológia, sokkal inkább és mindenekelőtt az antropológia.<sup>37</sup> Valójában Marshall McLuhan-nak a technikai-elektronikai média korában kidolgozott kijelentése érvényes a kortárs színházra: „the medium is the message” [„a médium az üzenet”].

Ebben a folyamatban az „emberi test újrafelfedezése” áll a középpontban, és ez azáltal válik lehetségessé, hogy „a test társadalmilag nem szükséges többé. Többé nem használják a munkafolyamatban, és egyre kevésbé van rá szükség a társadalmi jelenlétben, ugyanis a társadalmi jelenlétet nagy mértékben meghatározza a telekommunikáció. De ez megnyitja a lehetőséget, hogy felfedezzük az emberi testet, amely technikai világunk árnyékában mégiscsak létezik.”<sup>38</sup>

A mindennapi életben előtérbe kerül a testnek ez az újrafelfedezése egy sereg (alapvetően) „Keleti stílusú testgyakorlatot tanító iskolának [köszönhetően], amelyek a lakosság széles köreit ragadták magukkal.”<sup>39</sup> A test a szabályozások középpontjában áll az élelmezés, ruházkodás, kozmetika és mozgás tekintetében; a technikai-elektronikus média által le nem foglalt szabad idő a testnek szenteltetik. A színházban a test újrafelfedezése az utóbbi harminc évben következett be a sajátos materialitására való reflektálás és annak felmutatása révén. A test, amely felületessé vált a társadalom számára, most, csupán azáltal, hogy sajátos minőségére (azaz a testiségre) összpontosít, műalkotássá vált.<sup>40</sup>

<sup>35</sup> Kurdi Imre fordítása. Heiner Müller: *Képleírás*. Budapest–Pécs, JAK–Jelenkor, 1997, 24.

A magyar fordítás nem adja vissza a német szövegbeli „Andere-Gleiche” játékot, amely pedig az angol fordításban is benne van az „other-same” ellentétben: “the breach in the flow, the other in the return of the same” (a fordító megjegyzése).

<sup>36</sup> Uo., Kurdi Imre fordítása.

<sup>37</sup> Vö. Eugenio Barba és Nicola Savarese: *The Secret Art of the Performer: Dictionary of Theatre Anthropology*. London/New York: Routledge, 1991; Joachim Fiebach: *Inseln der Unordnung: Fünf Versuche zu Heiner Müllers Theatertexten*. Berlin: Henschel, 1990; Richard Schechner: *The End of Humanism: Writings on Performance*. New York: Performing Arts Journal Publications, 1982; Uő: *Between Theatre and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985. Éppúgy, ahogy a színházi kommunikáció anyagosságának jelölése kapcsolatban van egy antropológiai érdeklődéssel, mindkettő közvetlen viszonyban van a kortárs színház interkulturális trendjével. Vö. a jelen kötet *Familiar and Foreign Theatre c. fejezetét*; lásd még: Erika Fischer-Lichte: *A dráma története*. Budapest, Balassi, 2001; Uő: *Zum kulturellen Transfer theatralischer Konventionen*. In *Literatur und Theater: Traditionen und Konventionen als Problem der Dramenübersetzung*, Erika Fischer-Lichte et al. (szerk.): 35–62. Tübingen: Gunter Narr, 1990.

<sup>38</sup> Gernot Böhme: Für eine ökologische Naturästhetik: Ein Gespräch. In *Digitaler Schein: Ästhetik der elektronischen Medien*, ed. Florian Rötzer, 475–490. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1991, 483. Lásd továbbá Johannes Birringer: *Erschöpfter Raum Verschwindende Körper*, ugyancsak a *Digitaler Schein* című kötetben.

<sup>39</sup> Böhme i.m., lásd a 23. lábjegyzetet.

<sup>40</sup> Ennek a fejlődésnek a kontextusából érthető, hogy a táncszínház hogyan tört ilyen erőteljesen előre. Lásd: Susanne Schlicher: *Tanz Theater, Tradition und Freiheiten: Pina Bausch, Gerhard Bohner, Reinhild Hoffmann, Hans Kresnik, Susanne Linke*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1987, továbbá Martin Bergelt és Hortensia Völkers (szerk.): 1991. *Zeit-Räume: Zeiträume Raumzeiten Zeiträume*. Munich/Vienna: Hanser.

Míg az 1970-es és kora 1980-as években a figyelem a színész testére irányult, az utóbbi években egyre több jel mutat arra, hogy az emberi test felfedezése kéz a kézben jár a nyelv újrafelfedezésével. Az olyan előadások, mint az Angelus Novus által játszott *Homer lesen*, vagy Müller *Hamlet* (1990) és *Mauser* című előadásai, és nemrégiben a Needcompany *Julius Caesar*-előadása (1992) a szöveget kizárólag csak a beszéd anyagaként használta. A fizikailag jelen levő színészek különböző egyéni hangjain megszólaló szavak és mondatok úgy jelennek meg sajátos hang minőségükben, mint valódi színházi alkotás. Ha ezeket a jeleket helyesen értelmeztük, akkor nagyon valószínű, hogy az esztétikailag élenjáró színház a közeljövőben ebben az új értelemben a nyelv színházaként fog kibontakozni. Ezt azonban nem lehet biztosra venni. Nem is volna bölcs dolog előrejelzésekbe bocsátkozni.<sup>41</sup>

A kortárs színházban a beszéd és a játék szétválasztása, relatív anyagiságuk jelölése a testre és a nyelvre mint legalapvetőbb antropológiai adottságokra hívja fel a figyelmünket. Az, hogy vajon ezt az antropológiához való odafordulást úgy kell-e tekinteni, mint utolsó álláshelyet a média azon törekvésével szemben, hogy képpel helyettesítse a valóságot és felkészüljön a kompjuterizálásra, mint utolsó megtorpanást, mielőtt „a számítógép átveszi az uralmat”,<sup>42</sup> és hogy vajon ezt úgy kell-e látnunk, mint olyan lehetőségek felszabadulását, amelyek igaz, hogy mindig is kéznél voltak, de csak most lehet őket kibontakoztatni, mert a számítógép átveszi az uralmat, ezt a kérdést nem lehet és nem kell itt eldönteni.

A színház határainak elmosódása és ennek megfelelően a valóság teatralizálódása, amely Nyugaton mindenütt megfigyelhető az utóbbi harminc évben, a fenti vita értelmében nemigen értelmezhető úgy, mint egyszerű megoldás a történelmi avantgárdnak a polgári kultúra ellen megfogalmazott abbéli követeléseire, hogy hidat építsen a szakadék felé, amely a művészet és az olyannyira tipikus polgári valóság között húzódott, illetve, hogy bevonja a művészetet az életbe. A színház és realitás napjainkban jelentkező fúziójának más a problémapontja.<sup>43</sup> Azáltal, hogy megjelöli és reflektál az emberi létezés alapvető feltételeire, amelyeket a civilizációs folyamat hatványozott erővel temet el, szinte megfullasztva őket, a megszakítás esztétikája arra törekszik, hogy kitakarja ezeket, újra (vagy végleg?) visszahelyezve őket a velük született jogaikba. Amikor a színház, magas esztétikai színvonalú produkcióiban azt kiáltja a valóságnak: „Ecce homo!”, egy távoli visszhang verődik vissza a valóságból: „Ecce homo!”

(A fordítás alapjául szolgáló szöveg: Erika Fischer-Lichte: *The Show and the Gaze of Theatre: A European Perspective*. Studies in Theatre History and Culture. Iowa, University of Iowa Press, 1997, The Aesthetics of Disruption. German Theatre in the Age of the Media című fejezet.)

*Fordította: Ungvári Zrínyi Ildikó*

## Nánay István

<sup>41</sup> Helga Finter: Ein Raum für das Wort: Zum Teatro di Parola des neuen Theaters in Italien. *Lili: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 1991, 81, 53–69.

<sup>42</sup> Heiner Müller és Robert Weimann. 1991. Gleichzeitigkeit und Repräsentation: Ein Gespräch. In *Postmoderne globale Differenz*, Robert Weimann és Hans Ulrich Gumbrecht (szerk.), 182–210. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 199.

<sup>43</sup> I.m. 200.

# Színházi rendszerváltás 1990 után

## Szubjektív erdélyi helyzetkép

Amikor a *Játéktér* szerkesztői felkértek, hogy írjak az 1990 utáni erdélyi színházi életről, boldogan mondtam igent, hiszen az elmúlt huszonkét év történéseit megkülönböztetett figyelemmel kísértem, sok előadást láttam, s időnként az események alakulásának valamelyest magam is inspirálója, közreműködője lehettem.

Ám miután munkához láttam, elbizonytalanodtam: hogyan lehet egy folyóirat-tanulmány keretei közé szorítani a mára már minimum kéttucatnyi társulatot felölelő erdélyi színházi élet két évtizedes történetét? S egyáltalán: van-e értelme egy történeti áttekintésnek, amikor már több összegző jellegű munka született, hogy csak Darvai Nagy Adrienne két kötetére – *Színek Kisvárdán* (Informa Lap és Könyvkiadó, Nyíregyháza, 1998) és *A kisvárdai fesztivál* (Várszínház és Művészetek Háza, Kisvárdá, 2008) –, illetve Bodó A. Ottó *A rendszerváltás utáni erdélyi magyar színház* című, 2011-ben készült doktori disszertációjára utaljak. Dilemmáimat úgy igyekszem feloldani, hogy a mesebeli lány példája nyomán írok is összegzést, meg nem is, és „csupán” a kilencvenes évek elejének néhány, általam fontosnak tartott eseményét, illetve tendenciáinak tűnő folyamatát próbálom felidézni, mert azt tartom: ami akkor történt és kialakult, az máig meghatározza az erdélyi színházi életet.

1990 előtt – a vásárhelyi Akadémiával (ma Egyetemmel) és a Figura Színházzal együtt – nyolc erdélyi színházból háromról nem voltak személyes ismereteim. Szatmárra és Temesvárra nem sikerült eljutnom, s tudomásom szerint ezek a társulatok az idő tájt nem is vendégszerepeltek Magyarországon, s a figurások *Manole mesterét* pedig csak 1990 nyarán láttam. Az erdélyi színházzal történő első találkozásaimra jól emlékszem: 1958-ban a vásárhelyi, rá egy évtizeddel pedig a kolozsvári társulat járt Budapesten, s lenyűgöztek a nagyszerű színészek, különösen a mindkét alkalommal színre lépő Kovács György. 1972 után már a SZÍNHÁZ kritikusként néztem a nagyváradi és sepsiszentgyörgyi színház nem túl gyakori, s főleg vidéken látható vendégjátékait, közülük egyértelműen a szentgyörgyiek szereplése volt figyelemre méltó.

A hetvenes évek közepétől egyre gyakrabban utaztam Kolozsvárra és Vásárhelyre. Megismertem Harag Györgyöt, aki életre szóló hatással volt rám. Ettől fogva minden előadását megnéztem, a híres Sütő-trilógiát például Kolozsváron is (1979), a budapesti Vígszínházban is (1980), és lemérhettem: az egyként forró ováció mögött a közönség mennyire másra volt érzékeny itt és ott.

Részben általa, részben a kortársak és az utókor által kevésbé méltott Gergely Géza rendező-tanár jóvoltából egyre közelebb kerültem a társulatokhoz, s viszonylag megbízható és folyamatos képem volt a repertoárjukról, művészi teljesítményükről. Sokakkal kerültem közeli, esetenként baráti kapcsolatba – például az idős és a fiatal Tompával egyaránt –, s igyekeztem benyomásaimról az itthoni sajtóban beszámolni.

Közvetlenül tapasztalhattam meg, hogy mit jelent ott a színház, milyen szerepe van a színháznak a magyarság megtartása szempontjából, s hogyan próbálják a rendezők megtalálni az egyre szigorúbb cenzurális kötöttségek alóli részleges kibújás lehetőségeit. Megértettem, miért oly fontos a magyar szó elhangzása a színpadról, de azt is, hogy a legkiválóbb alkotók miért és miként igyekeznek képben, metaforákban fogalmazni, előadásaitak reteutralizálni. És minden előadáson – a kevésbé sikerülteken is – megéreztem azt a szoros kapcsolatot, amely összekötötte a színpadot és a közönséget. Más volt ez, mint Magyarországon, bár itt szintén működött a „tudom, hogy tudod, mire gondolok” cinkosan összekacsintó közlésmód.

1985-ben Marosvásárhelyen még részt vehettem Harag egyik utolsó *Cseresznyés kert*-próbáján, s elfogadhattam kérését, hogy legyek írásos művészi hagyatékának gondozója. Halálát követően sűrűn jártam Vásárhelyre meg Kolozsvárra. Igyekeztem összegyűjteni az általa írt, a róla szóló anyagokat, interjút készítettem kedvenc színészeivel, s hordtam haza „kincseimet”. Felmérhetetlen segítséget nyújtott ebben Harag Ica.

Minden határátlépés rizikóval járt, de 1987 novemberében végleg lebuktam. Hosszú órákig tartó várakoztatás után végül csak egy csalinak elől hagyott másolatot koboztak el, de közölték: többet ne próbálkozzak Romániába utazni. 1990-ig nem is sikerült átlépnem a határt. Az utolsó kolozsvári előadások egyike Tompa Gábor emblematis *Hamletje* volt, amelyet Héjja Sándorral is, Zalányi Gyulával is láttam, s amelynek sorsa – ahogy a színészek kivándorlása következtében a produkció elenyészett – az egész erdélyi színházi életre vonatkozóan is jelképesnek tekinthető.

1990-ben minden szempontból új fejezet kezdődött. Februárban a kolozsvári társulat vígszínházi vendégjátéka (*A buszmegálló*, Tompa Gábor rendezésében) jelentette a nyitást. Az évad végén a Madách Színházban léptek színpadra a vásárhelyiek az *Éjjeli menedékhellyel* és a *Mózessel* (Kincses Elemér rendezései). Tavasszal kalandos körülmények között jutottam el Kolozsvárra, hogy lássam Tompa új bemutatóját, a *Caligula helytartóját*. Június elején pedig megrendezték Kisvárdán a II. Magyar Nemzetiségi Színházak Fesztiválját, ahol a résztvevő színházvezetők nemcsak társulatuk és régiójuk siralmas állapotáról számoltak be, hanem a fesztivállal, illetve az anyaországi és a határon túli színházi élet

egységesítésével, a felzárkózáshoz szükséges segítséggel kapcsolatos, sok tekintetben ma ugyanúgy megoldandó feladatokat is megfogalmaztak (lásd: *A kisvárdai fesztivál*, 24–25. oldal).

A politika sem Magyarországon, sem Romániában nem tartotta fontosnak a kisebbségi színházak ügyét, így a kisvárdai *Köszönet és ajánlás* című dokumentumra sem érkezett érdemi reakció. A politika tartózkodása akár jó is lehetett volna, de a kisvárdai fesztiválon a kisebbségi színházak valamennyi problémája felnagyítódva jelent meg, tehát nem volt mindegy, hogy ezekhez az anyaországi kultúrpolitika miként viszonyul. Kötő József '90-ben világosan megfogalmazta: akkor lesz értelme a találkozónak, ha a nevében szereplő két szó közül nem a nemzetiségire, hanem a színházra kerül a hangsúly. A következő két év történései azonban épp az ellenkezőjére utaltak, s ennek komoly okai voltak.

Ha csak az erdélyi helyzetre fókuszálunk – s eltekintünk az ismert jugoszláviai és felvidéki eseményeknek az ottani magyar színházakra gyakorolt hatásától –, azt tapasztaljuk, hogy 1990 után egy szellemileg, technikailag és morálisan lepusztult színházi közeg várt megújulásra-megújításra. A közönség jó része nem elégedett meg a magyar szóval, azokra a magyar darabokra vágyott, amelyek közel két évtized alatt indexre kerültek – Bodó A. Ottó kimutatása szerint az 1990/91-es évad 31 erdélyi bemutatójából 20 volt magyar darab! –, ez a tendencia azonban nem a metaforikus, képi fogalmazású színház megerősödésének kedvezett, hanem a realista-naturalista szöveg-színházinak. A színészek és rendezők jelentős része (mintegy három társulatnyi) elhagyta az országot, emiatt súlyos művészi kompromisszumok árán születtek meg az előadások. Az intézmények technikai berendezései elavultak, s gyakran még a meglévőket sem lehetett használni.

Ilyen körülmények között aligha lehetett Kisvárdán a szakmaiságot középpontba állítani, tehát előleges céllá vált a találkozás-jelleg erősítése, illetve a színházról független ideológiai kérdések megbeszélése. Ezt szorgalmazta az első fesztiválok lebonyolításában tevékeny szerepet vállaló Ablonczy László is, aki '90 előtt nálamnál is többet járt határon túlrá, s időközben a budapesti Nemzeti Színház igazgatója lett. A magyarországi szakma és kritika alig vett tudomást a találkozóról, miközben erősödött annak a lehetősége, hogy a fesztivál a Nemzeti égisze alá kerüljön, s politikai-protokolláris eseménnyé degradálódjon, miképpen ez történt néhány határon túli társulat rendszertelen Nemzeti színházi fellépésekor.

1992 történetünk szempontjából kiemelkedően fontos év, nem mellékesen a Sepsiszentgyörgyön megrendezett III. Nemzetiségi Színházi Kollokvium miatt is. Mint ismeretes, a rendezvénynek a város először 1978-ban, majd 1980-ban adott helyet, a 82-est a hatóság betöltötte. A harmadikon az erdélyi magyar társulatok mellett romániai zsidó és német színházak, illetve más környező országból érkező együttesek vettek részt. Sütő András, Kántor Lajos, Kötő József s mások társaságában én is tagja voltam a zsűrinek.

Addigra ugyanis a korábbinál is erősebben kötődtem az erdélyi színházhoz. Tompa Gábor meghívott, hogy tanítsak az 1990-ben indított rendező-osztályában, ám egy baleset miatt a tényleges oktatást csak egy év késéssel kezdhettem el, attól fogva viszont rendszeresen megfordultam Vásárhelyen, s onnan gyakran utaztam másfelé is előadásokat nézni, tehát már volt némi áttekintésem. (Ez is az egyik oka lehetett annak, hogy felkérték: Bérczes Lászlóval közösen válogassunk produkciókat az V. kisvárdai fesztiválra, amelyen meghonosítottuk a szakmai beszélgetéseket is.)

A kollokvium alatt, a színpadon éppúgy, mint az előadásokat követő szakmai vitákon, két, egymástól élesen eltérő színházi látásmód ütközött össze. Tompa világhírűvé vált *A kopasz énekesnője* (1992), illetve Parászka Miklósnak a rendszerváltó évek valóságára élénken reagáló *Kuleskeresőkje* (1991) állt szembe minden más színház produktumával, melyek közül a legriasztóbb a házigazdák *Hit és szülőföld* című melodramatikus és patetikus tézis-darabja, valamint az olesó és izléstelen szórakoztatás szintjére leszállított *Sári birója* volt. Korszerűség, a színpadi igazság keresése és felmutatása, stilizáció, képi fogalmazás, groteszk és abszurd látásmód, a néző partnernek tekintése jellemezte az egyik előadás-típust, míg avíttság, színpadi hazugság, földhözragadt naturalista-realista ábrázolás, szövegcentrikusság, a közönségizlés kiszolgálása a másikat.

Ez az ellentét napnál világosabban mutatkozott meg azon a beszélgetésen, amelyen a szervezők egymás mellé ültették a gyökeresen más színházszemlényt képviselő Tompa Gábort és Kincses Elemért. A vásárhelyi Kincses a közönséget kiszolgáló népszínházra voksolt, a kolozsvári Tompa pedig a kísérletező művészsínházra. Ez az éles szétválás jellemzi mind a mai napig az erdélyi színházi életet, csak abban van némi változás, hogy melyik színház melyik oldalt képviseli.

A kollokviumon természetesen abban is éles ellentét alakult ki, hogy mennyire lehet vagy szabad a szakmaiságot érvényesíteni az előadásokról szóló vitákon. Érthető módon az érintettek ódzkodtak a nyílt és őszinte elemző véleménynyilvánítástól, s többé-kevésbé ezt az álláspontot képviselte a jelen lévő erdélyi kritikusok és szakemberek többsége is, hiszen a több évtizedes lefojtott működés időszakában a színházias és az ítések egyaránt elszoktak a szókimondó, érdemi bírálattól. Így a magyarországi vendégekre, mindenekelőtt rám hárult a „megmondó ember” szerepe. Még a kiváló előadások esetében is emlékezetes, parázsviták alakultak ki.

Nehéz volt kezelni azt, hogy az érintettek a legenyhébb kritikai észrevételt is személyes sértésnek vették, s gyakran vágták a fejemhez: könnyen beszélek „odaátról”, mert nem éltem át mindazt, amit ők, s különben is a szakmaiság és esztétikum elvi magaslatáról nem nehéz itélkezni és kioktatni őket, robotosokat, inkább segítséget nyújtanék–nyújtanánk Magyarországról. Konkrét felszólítást is kaptam Dali Sándortól, a sepsiszentgyörgyi színház akkori igazgatójától: elfogadják a kemény és sok szempontból általuk is helytálló tartó kritikámat, de ezzel nincsenek kisegítve, gondolkodjunk közösen, miként lehetne megújítani és felrázni a demoralizált, hitevesztett, rutinba süllyedt társulatot.

Hónapokkal később részt vettem a színház jövőjéről is döntő társulati ülésen, s átfogó elemzést igyekeztem adni a színház állapotáról. Végül megfogalmazódott a kollektív vélemény: csak új vezetővel képzelhető el a megújulás. A jelöltek és önjelöltek közül Nemes Leventét támogatták a legtöbben. Ő egyszer, rövid ideig, már állt a társulat élén, de akkori működésével nem mindenki, sőt, ő maga sem volt egészen elégedett. Csak hosszas unszolásunkra adta be a derekát, s ő is segítséget kérte, mivel úgy érezte, nincs elégséges kapcsolata a magyarországi szakmával.

A legnagyobb gond – mint Erdélyben mindenütt – a rendezőhiány volt. 1991 óta kézenfekvőnek tűnt, hogy a színházak Magyarországról hívjanak rendezőket, de erre a munkára nagyon kevesen, s nem a szakma elitje vállalkozott. Nem elsősorban a nagy távolságok, az ismeretlen társulatok és a mostoha munkakörülmények voltak riasztóak, hanem az, hogy szinte ingyen kellett volna dolgozni. A Művelődési Minisztériumban Teplánszky Katalin és Szabó István már '90-től kezdve nagyon sokat tett azért, hogy a határon túli színházak helyzete

konzolidálódjon, a kisvárdai találkozót valóban szakmai fesztivál legyen, s az anyaországi és határon túli színházi élet minden szinten közelebb kerüljön egymáshoz.

E munkájuk egyik fontos, bár nem egészen az elképzelések alapján megvalósult eredménye épp a rendezőhiány oldását célozta, ugyanis a színházak egy adott kereten belül az anyaországi közreműködők gázsijának forintban és itthonról történő kifizetésére pályázhattak. Ez – főleg kezdetben – nagyszerű eredményeket is hozott (például Árkosi Árpád kolozsvári, temesvári rendezései, mindenekelőtt a *Rendőrség*, *Az imposztor* és *A mélyben*, vagy Bérczes László szatmári stúdió-előadásai, mint az *Emigránsok* és *A gondnok*), de a többnyire másod- és harmadvonalú rendezők meghívása rendszerint csak rövidtávú segítséget jelentett, hosszú távon konzerválta a szövegközpontú, történetmesélős, a közönség igényét kiszolgáló, a szórakoztatást, a kikapcsolódást szem előtt tartó, az élet és a művészet problémáitól elzárkózó színház eluralkodását.

Nemes Leventének elsőként Szőke Istvánt javasoltam, aki – feltételezésem szerint – kitelepült erdélyiként könnyen beilleszkedik majd a helyi körülmények közé, s képes felmérni, milyen darabra van szüksége a társulatnak és a közönségnek. Első bemutatója be is váltotta a hozzá fűzött reményeket, és a *Piros bugyelláris*ának szakmai és közönségsikere lett. A másik vállalkozása (*Nebántsvirág*) távolról sem mondható sikerültnek, s mivel a társulatépítésben emberileg sem lehetett rá számítani, a színházzal nem éppen békés körülmények között szakadt meg a kapcsolata. Az 1992/93-as szezon másik vendégét Szőke ajánlotta: a Hollandiában élő volt színészének, Jenei Istvánnak az *Ahogy tetszikje* ugyan szakmailag számos értéket mutatott, de az előadást a közönség elutasította. Végeredményben a vendégekkel sem sikerült az áhított művészi áttörés, ezt a következő évad vendége, Schlanger András hozta el. Unszólásomra elvállalta, hogy Szentgyörgyön is megrendezi a Nyiregyházi nagy sikert aratott *Hegedűs a háztetőn*, Zsoldos Árpáddal a főszerepben.

Ugyanezen évad legfőbb eseményének Nemes Levente és Bocszárdi László egymásra találása tekinthető. Az elmúlt évek tapasztalata alapján nyilvánvaló volt, hogy művészileg erős és sikeres együttes csak egy állandó rendező irányításával születhet. Ott volt a példa, a kolozsvári társulat, amelynek akkoriban a legtöbb előadását Tompa vitte színre, akinek az idő tájt kialakuló s rá máig jellemző rendezői stílusa egyben színházának is emblematikus stílusa lett. Kézenfekvőnek tűnt, hogy az állandó rendező a rövidesen pályára kerülő fiatalok közül kerüljön ki. Mivel tanárként igen szoros kapcsolatban voltam a vásárhelyi rendező-hallgatókkal, és ismertem Bocszárdi Lászlónak a Figura Színházzal végzett munkáját, de azt is, hogy a gyergyói lehetőségeket egyre szűkebbnek, művészileg visszahúzóknak érezte, közvetítettem Nemes Levente és Bocszárdi között. Mint tudjuk, sikeresen. Először közös produkciók születtek, majd hat figurás színésszel elkezdődött a szentgyörgyi együttes elkerülhetetlen fiatalítása. Az a művész-színházi elképzelés, amelynek megvalósítására Bocszárdi Szentgyörgyre szerződött, kezdetben két kollégájának, a társulathoz csatlakozó Barabás Olgának, illetve az alkalmilag ott dolgozó Kövesdy Istvánnak a közreműködésével, később jobbára a maga erejére támaszkodva végül is megvalósult. E folyamatot – szintén ismeretes – nagy harcok kísérték: egyrészt a társulat szétesett, és sok idő kellett ahhoz, hogy új, egységes alkotó közösség jöjjön létre, másrészt a közönség egy része elpártolt tőlük, más része, a fiatalabbak, melléjük állt, de az évek során a többség elfogadta, megszokta, sőt, megszerette és magáénak érzi új hangú színházát.

Más színházaknál is voltak hasonló megújulási próbálkozások, de sehol sem tudták végigvinni azt a hosszú távú folyamatot, amelynek természetes velejárója, hogy fel kell vállalni a társulattal, a közönséggel és a hivatalokkal vívandó sok-sok harcot. Ez leginkább Marosvásárhelyen volt tetten érhető, hiszen ott többszöri kísérlet történt arra, hogy a színházat felemeljék a provincializmusból, s visszahelyezzék arra a szintre, amelyet a Székely Színház, illetve a hetvenes években Harag György munkássága képviselt.

Ma már a sepsiszentgyörgyi és a kolozsvári színházat a legkiválóbbak között tartjuk-tartják számon, nemcsak Erdélyben, hanem Romániában, Magyarországon, de Európában is. Ők egyértelműen azt az utat járják, amelyet a '92-es kollokviumon *A kopasz énekesnő* és a *Kulcskeresők* kijelölt. Parászka Mikós és a szatmári együttes azonban nagyon hamar letért erről az útról, s egyre inkább a közönségbarát színház eszményének igyekezett megfelelni. Ugyanez a szemlélet határozza meg Parászka működését az 1999 óta működő Csiki Játékszínnél is. Szatmáron ugyan történt egy bátortalan próbálkozás a színház stílusának és profiljának átforgatására, de a 2009-ben erre vállalkozó Keresztes Attila munkája ellen társulaton belül és kívül olyan erők léptek fel, hogy a kezdeményezés derékba tört.

Az 1993/94-es szezon másik fontos fejleménye, hogy végzése után nem sokkal Demeter András lett a temesvári társulat vezetője, ám az ő és színházának története túlmutat azon, amit ez alkalommal szerettem volna az olvasókkal érzékelteni: hogyan éltem meg az erdélyi színházi rendszerváltást.

**Kötő József**

## „–felmutassa... maga az idő, a század testének tulajdon alakját és lenyomatát”

**Hamlet-értelmezések**

Negyedszázada került színre Kolozsvárt Tompa Gábor rendezésében a Hamlet, melynek magyar nyelvű ősbemutatója éppen 218 évvel ezelőtt volt a Szamos-parti városban. Csakhogy míg az 1794-es Kótsi Patkó János alakításának az örök érvényű mű parancsolatai közül az „illeszd a cselekményt a szóhoz” feladatát kellett megoldania, hogy „psychologisch tudná azt a rollt felvenni” (Döbrentei meghatározása), addig a negyedszázaddal ezelőtti bemutatónak az esztétikai vállaláson túl, a tükörtartás jegyében már a kizökkent időt kellett helyretolnia, hisz ekkorra megtapasztalhattuk a „Dánia – börtön” szindrómát, a hatalmi mámor claudiusi orgiáit, a személyiség kiszolgáltatottságát, amikor a polgár „merő síp a sors uja között”, s a hangszerezen csak az újkori Nérók komponálta partitúrát lehetett játszani.

A negyedszázados esemény tulajdonképpen összegzés volt, a II. világháború után Kelet-Európára erőszakolt totalitarista rendszer gondolkodó emberének közérzetét közvetítő művészeti megnyilvánulások sorában. Már a 20. század ötvenes-hatvanas éveiben jelentkeztek az „értelmiség lázadásának” első jelei. Keresték a kitörési pontokat a szabadság megélésére. A színház utat nyitott a szabadság imaginárius terének megalkotására. Jan Kott Shakespeare-tanulmányai, amelyek kimutatták, hogy a reneszánsz korabeli szerző ábrázolta jelenségek milyen formában élnek korunkban, s ezek az olvasatok Peter Brook rendezéseiben működő színházi struktúrákká váltak, megnyitották az utat a klasszikus korszak újraértelmezése előtt. Roland Barthes színházi szemiotikát megteremtő elmélete pedig az írott szöveg és a nem verbális elemek (gesztus, díszlet, világítás, zene) ötvözetéből a jelrendszerek ökumenikus látványtere létrehozásának lehetőségét csillantotta meg. Mindez biztosította a forma szabad megválasztását, a kreatív erők felszabadítását, valamint a fényképszerű realizmus, mint egyetlen megnyilvánulási lehetőség, elvetését.<sup>44</sup> Mindkét alternatíva az alkotói szabadság megélésének lehetőségét kínálta, a cenzúra még az írott szövegre koncentrált, nem érzékelt a szövegen túli képalkotás jelentéshordozó jelrendszerét.

Ebben a földrajzi térben a politikum és az esztétikum összefonódott: a modernizmusra törő színház eszmei nonkonformizmusát élhette meg. A romániai színház már a 20. század ötvenes éveinek második felében ezen irányzat alkotóműhelyévé vált, nyitott volt a világszínház új tendenciáira. Viszszaköszöntek az itthoni előadások egyes elemeiben Weiss dokumentumszínházának, a Living Theater fizikai és erkölcsi sokkolásra összpontosító eszköztárának, Grotowski a nézővel újszerű kontaktusokat kereső „szegény színházának” kísérletei, a Royal Shakespeare Company intellektuális mezőre koncentrálnak előadásainak színpadi univerzuma. A negyedszázados évforduló pedig arra hívja fel a figyelmünket, hogy a „rejtőzködő színház”, amely „a művészi vagy állampolgári öntudat, lelkiismereti parancs vagy ethosz”,<sup>45</sup> leginkább Shakespeare-ben találta meg kortársát. „...a szerepeket mindig az adott kor osztja ki. Mindig a mindenkori jelenkor. Ő küldi színpadra Poloniusait, Fortinbrasait, Hamletjeit és Ophéliáit.”<sup>46</sup> A színház mint világmodell – Shakespeare Hamletje mint a társadalom modellje – gondolata az évforduló alkalmából jelzi, hogy a korszak antologikus *Hamlet*-előadásai jelrendszerének dekódolása egyben ko(örtörténet is. Mivel e tanulmány szerzője életévei számából következően ennek a körtörténetnek tanúja (vállalva a szubjektívizmus kockázatát is) négy *Hamlet*-előadás „szellemét” idézi meg: 1958-ból, 1974-ből, 1985-ből és 1987-ből, a korszak nagy rendezői: Vlad Mugur, Dinu Cernescu, Alexandru Tocilescu és Tompa Gábor olvasatában. Hogy nem erőszakolt az egybevetés és nem csupán az évforduló kínálta „poén” a tanulmány alap gondolata, már a bevezetőben feleljünk egy kérdésre: van-e közös ethosza az előadásoknak? Victor Parhon az elemzendő ’58-as, ’74-es, ’85-ös előadások három Hamletjével készített interjút (a ’87-es színrevitel 4. Hamletje már nem szólalhatott meg, mivel kérvényezte távozását az országból és az akkori rendelkezések értelmében sajtóembargó alá kényszerült.)<sup>47</sup> A kor hőse az értelmiségi. A kelet-európai hagyományok szerint ettől a szociológiáj rétegtől várta a társadalom a reformeszméket, amelyek akár forradalom, akár a politika eszközeivel megújítanak és igazságosabbá tesznek egy korszakot. A társadalmi rétegnek az elvárásokra való reagálása szerint kialakult néhány nemzeti autosztereotípiá. A legismertebb magatartásforma az orosz Goncsarov regényhőse, Oblomov világszemlélete nyomán alakult ki: a „felesleges ember” típusa, az oblomovizmus, amely a mindent szétmállasztó, semmittevő tunyaságról, konok egykedvűségről, keleties fatalizmusról szól. De kapcsolható ehhez a kategóriához a magyar Petőfi megteremtette Pató Pál uram típusa is, vagy a „svejkizmus” is. Oblomovot szokás orosz Hamletnek is nevezni. (A párhuzam nem erőltetett. Az 1985-ös Hamlet rendezője, Alexandru Tocilescu a Shakespeare-színrevitel után egy Oblomov-előadást is rendezett.) Az Oblomov-bemutató recenzense<sup>48</sup> idézi Andrei Pleșut, aki az előadás kapcsán az oblomovizmusról írt tanulmányában a tunyaságot nem szociológiai és nem lélektani, hanem metafizikai természetűnek minősíti. Tocilescu rendezésében fontos momentum a keleti „lever” jelenete, amikor Oblomov ágya körül napjainkban ismerős figurák gyülekeznek: az ügyeskedő ingyenélő, a kenyérszűrtő kis- és nagymenők. Hogy Tocilescu mennyire a tunyaság versus cselekvés ideológusává vált, bizonyítja, hogy nevében egy ál-levelet közölték (amelyből kiderült, hogy egy neves újságíró műve), s ebben a nemzeti autosztereotípiában jelen lévő oblomovizmust ostromozta. És már itt is vagyunk a Hamlet-értelmezések alapdilemmájánál: hősünk cselekvő vagy cselekedni nem tudó ember? A kor, amelyről beszélünk, a cselekvő értelmiségi megelevenítését követelte meg. S itt felelhetünk a kérdésre: van-e közös ethosza az előadásoknak? A Victor Parhon készítette interjúból kiderül: van.

Mindhárom Hamlet-alkító egyöntetűen vallja: hősünk cselekvő herceg. Gheorghe Cozorici, aki 1958-ban 24 évesen alakítja a 30 éves Shakespeare-hőst, tipikusan értelmiségi magatartást vél felfedezni Hamlet jellemében: az értelem és a kételkedés kettősségét, de kételkedése csupán addig tart, amíg mérlegeli, mi a jó és mi a rossz, döntése után pedig határozottan cselekszik. Ștefan Iordache, aki az 1974-es színrevitel hőse, Hamlet felelősségvállaló kötelezettségét húzza alá. Dilemmája összecseng Cs. Szabó Lászlóéval: „Hamlet mi vagyunk, Hamlet én vagyok” – de végül a „mindnyájan Hamletek vagyunk” nézőpontját vállalja fel. Nem magányosan, hanem társadalmi beágyazottságunk folytán mindnyájan egy politikai mechanizmus áldozatainak vagyunk, és morális kötelezettségünk a figyelmeztetés: figyelem, emberek!

1985-ben Ion Caramitru alakította Hamletet. Ő az értelmiségi és a kor összeférhetőségét vizsgálja. Szinte aktivista hevülettel a „könyves ember”, a kivételes képességű értelmiségi léthelyzetét elemzi, aki képes megnevesíteni korát, amelybe beleszületett, aki segíthet a társadalmi

<sup>44</sup> Valentin Silvestru: *Spectacole în cerneală*. Editura Meridiane, București. 1972.

<sup>45</sup> Tompa Gábor nyilatkozata. In: Marosi Péter: *Játék a játszhatatlannal. Utunk*, 1987. április 3.

<sup>46</sup> Jan Kott: *Kortársunk, Shakespeare*. Budapest. 1970.

<sup>47</sup> *Trei interpretări ai lui Hamlet*. Almanahul revistei Teatrul. Gong ’87.

<sup>48</sup> Kacsir Mária: Oblomov és az oblomovizmus. *A Hét*, 2004. jan. 29.

önmeghaladásban, az igazságtévésben, az emberi jogok érvényesítésében, aki felvillanthatja a követendő emberi modell képét, s aki számára kötelezővé válik történelmi küldetése beteljesítése. Az 1987-es előadás Hamletjének kényszerhallgatása miatt a rendezőt idézzük, aki azt vallja, hogy a művészetnek mindig ki kell mondania, hány óra. Van tehát közös ethosza az előadásoknak: az értelmiségi felelősségvállalás. A vallomásokból kiderül, hogy a totalitarizmus Hamlet-olvasatainak egybevetése révén az értelmiségi felelősségvállalás ethosza kikristályosodási folyamatát is nyomon követhetjük. Ha megkíséreljük rekonstruálni az olvasatok nyomán megszületett előadásokat, az ethoszon túl tetten érhetjük e magatartásforma filozófiai alapvetését, s ennek hatására és következményeképpen a modernizációra való fogékonyság és nyitottság kényszerének titkát is. Első jelét annak, hogy a művészet „...nem merő síp a sors ujja közt, Oly hangot adni, milyent billeget” a Craiován 1958. május 29-én színre vitt Hamlet-előadás kapcsán tapasztalhattuk meg. A rendező, Vlad Mugur így emlékezik<sup>49</sup>: „Úgy vélem, a craiovai Hamlet kissé megváltoztatta a román színház mechanizmusát, a klasszikusok színreviteli módját az ötvenes években”. Az előadás nem csupán egy forradalminak számító rendezői olvasat eredménye, hanem egy csapat szellemiségének is. Ahogyan 1953-ban egy végzős évfolyam együtt maradt és Nagyvárad színházát alapítva sikerült megújítania az erdélyi magyar színjátszó szemléletet, ugyanúgy Vlad Mugur, a bukaresti színésziskola fiatal tanára vezetésével Craiovára szerződik egy rendkívül tehetséges nemzedék – köztük a később Európában vezető szerepet játszó román színjátszás néhány meghatározó személyiségével (Amza Pellea, Gheorghe Cozorici, Silvia Popovici, Constantin Rautchi) – és járul hozzá a világszínház szemléleteivel lépést tartó látásmód kimunkálásához. Talán az előadásra reagáló egyik kifakadás jellemzi legjobban Vlad Mugur rendezésének katalizátor-szerepét. Marietta Sadova feltétlen színészi tekintélynek számított abban az időben, de – mint megmerevedett kánonok őrzője – idegenkedett a korszerű megelevenítési módtól. Ám igaz művész is lévén, ráértett arra, hogy noha másként, de érték elevenedik meg, rendhagyó módon, a nézőtérre felkiáltott: „Nagyon ügyesen lopták el Laurence Olivier-től”. Majd az Opheliát alakító Silvia Popovici-nak (aki Poloniuszt gyászolva, Pascal Bentoiu zenéjére a hagyományos fehér öltözék helyett feketében énekelte az „örület áriáját”, egy disszonáns melódiát, operaénekesi paródiát mímelve), helyéről felállva odakiáltotta: „Menj az operába!” Kisebb fajta Hernani-csata zajlott a nézőtérrel. Gheorghe Cozorici Hamlet-konceptiójáról már szoltunk. Róla Vlad Mugur emlékezéseiben azt állítja, hogy ismeretei szerint Cozorici alakításánál jobb „országunkban még nem volt”.<sup>50</sup> Alakítása megoldásainak kiindulópontja a „cselekvő herceg” koncepciója. A Cozorici-Hamlet azonban filozófus, aki megéli a döntés félelmes kételyeit és melankóliáját. Örötsége a tragikus bohócoké, akik a bolond álarca mögé bújva kimondhatják az alapigazságokat. Cozorici alakítása a lenni vagy nem lenni metafizikai vitájában azt sugallja, nem fátumként bekövetkező tény, hogy:

„Ekképp az öntudat

Belőlünk mind gyávat csinál.”

Teodor Constantinescu díszlettervező is újszerűen kezelte a játékeret. Egy hatalmas, magas emelvényt épített, amelynek síkjait girbegurba, ferde lépcsők kötötték össze. A díszlet a nyugtalanság érzetét sugallta, kivetítve Hamlet lelkét. Ma már rekonstruálhatatlan az előadás összefüggő leírása, de néhány jellegzetes momentuma felidézhető. A korszerű eszköztárhoz tartozott a „királyt leleplező pantomim”, amelynek technikai kivitelezése Stere Popescu munkája. Emlékezetes marad Cozorici örömtánca a színészek között a király leleplezése után Rosencrantz és Guildenstern által körülövezve, akik az egész előadás folyamán úgy kísérték Hamletet, mint két légy, akik nyáron elűzhetetlenül dongnak körül valamit egy helyiségben. Polonius halála sem hagyományosan történik: a függőn nézők felőli oldalán hallgatózik rejtőzködve, a függöny láthatatlan feléről döfik le, s haláltusájában lehúzza a függőnyt, fedi fel az elszörmeydt Hamletet karddal a kezében. A nagy monológ első szava, a „lenni” akkor hangzik el, amikor a hős feje megjelenik a magas emelvény teteje mögött, aki szinte önkívületben, tekintetet sem vetve a lépcsőfokok kusza járatára eszkezdve mondja a szöveget, s az utolsó szó egyszerre hal el a színész eltűnésével a színpad alagsorában. Különleges megoldásnak számított Ophelia temetése az emelvények közé. A fiatal együttes életformája is elütött a konvencionálistól, a „szocialista etika és méltányosság” elveinek szabványaitól. Mintegy előrevetítve a Living Theater kommunális életformáját, a színházban laktak (persze ez a lakáshiány kényszeréből is adódott), együtt töltötték napjaik minden percét. Nem csak az előadásaik kánonok falait bontogató módja, hanem ez az életvitel is megbélyegezte a „csapatot” a hatóság szemében, s mint „részeskedő, homoszexuális, romlott erkölcsű” társaságot elűldözték a városból.

Hamlet szelleme kiszabadult a palackból, s személyes dilemmája – hogyan viselkedjek az egyén egy zsarnoki mechanizmusban – társadalmi méretűvé vált. A nemzeti autosztereotípiák lélektanát önvizsgálatra kényszerítő történelmi drámákban bonckés alá vevő Marin Sorescu (a totalitarizmus cenzúrájának tiltása alá került, mivel szembement a mítoszteremtő történelemszemlélettel), akit a „Shakespeare-földrészt megfektetése”<sup>51</sup> különben régóta foglalkoztatott (verset is írt Shakespeare címmel), beemeli a „Hamlet-dilemmát” a közgondolkodásba, a történeteket egy zsarnoki mechanizmus természetes, hétköznapi logikai következményének tekintve. Az a véleménye, hogy Hamlet normális, sikerült fiúgyermek Gertudnak – kilenc hónapra született, 3400 grammal –, eljut a szellem értelmezéséig: ő „súgja” a mesét, ő tölti Hamlet fülébe a nem altató, nem ölő mérget. A dráma hatására az igazság lét-meghatározottságú révülete, az én paroxizmusig megnövő izgatottsági állapota tölti el a főhöst.<sup>52</sup> Így tágul személyessé, maivá a dán királyfi története Panek Zoltán olvasatában is.<sup>53</sup> Abban a világban, ahol a hízelgő

<sup>49</sup> Florica Ichim: La vorbă cu Vlad Mugur. *Teatrul azi* (Supliment) București. 2000.

<sup>50</sup> I. m.

<sup>51</sup> Kántor Lajos: *Hamlet a bántott félhez tartozik*. Héttorony Könyvkiadó, Budapest, 1990.

<sup>52</sup> Marin Sorescu: Monolog despre Hamlet. *Teatrul*. 1988.3.

<sup>53</sup> Panek Zoltán: *Kihagyott szívdobbanás*. Esszék. Bukarest. Kriterion Könyvkiadó. 1985.



„... nyalja a sületlen fényűzést, Görbessze hajlós térde kapcsait, Hol a farkcsóválás hasznot terem”, Hamlet csakis a cselekvés hercegévé válhat: „Hamlet igenis és elsősorban a cselekvés hercege, csak nem szokványos módon, mert a cselekvés-késleltetés többek között éppen a minden lehetséges gondolat megragyogtatása érdekében történik.”<sup>54</sup> A „Hamlet-dilemma” dimenziójának köznapivá tágítása ihleti Dinu Cernescu 1974-es rendezését a bukaresti Nottara Színházban. Megfosztja a történetet a metafizikától, „krimi” esemény-láncolatát fokozza le, de ez a „lefokozás” a hatalom igazi lényegét fejezi ki: minden emelkedettséget nélkülöző, a szellemet száműző buta ösztönvilág bestialitása, ahol a „börtön”-etika alakítja a létstruktúrákat. Az előadás megidézésében kiváló támpontot nyújt magának a rendezőnek a könyve.<sup>55</sup> Sorescu szemléletét elfogadva Cernescu olvasatában Hamlet hétköznapi ember, talán kissé kifinomultabb, intelligens, bátor, kicsit egoista – jellemzi a hőst a rendező. Azonban kitaszított. Kiszolgáltatott és odavetett a szociális mechanizmus vaskarmainak. Kivetett: saját társadalma óvakodik tőle. Veszélyes is a nagy mechanizmusra, mivel más, nem hasonlít prototípusaira. A történetet egy sokrétű politikai összeesküvésnek tekinti Cernescu. Jan Kottot olvasva is erre a következtetésre jut, hisz a nagy újraolvasó a reneszánsz kor humanizmusának politikai tragédiájaként értelmezi a művet, ahol a politika rátelepszik minden érzésre is, mindenki, kivétel nélkül és állandóan felügyelet alatt áll. Tompa Gábor Martin Esslinre utalva azt mondta: „aki megoldotta Hamlet atyjának szellemét, az megoldotta az előadást”.<sup>56</sup> Cernescu – abból kiindulva, hogy a történet egy sokrétű politikai összeesküvés – érdekes hipotézist állít fel: Horatio, Bernardo, Marcello úgy próbálnak a hatalom részeseivé válni, hogy Fortinbrasszal szövetségbe egyengetik útját Dánia trónjára, Hamletet mindenáron rá kell venniük, hogy megölje Claudius, ezért megrendezik az éjféle szellemjárást, a hang a Horatioé, aki egy üres kupába beszél, mint egy reverbátorba. Különbözik az egész előadás folyamán Horatio, Bernardo és Marcello mintha feketemágia jeleneteit elevenítenék meg Hamlet körül. Ahogyan a rendező a hétköznapi logika jegyében oldja meg a Szellem-jelenetet, úgy próbál Cernescu „kézzel fogható” magyarázatot szolgáltatni Ophelia jellemképletére is. Hamlet valóban Opheliával hált, s ezek után Ophelia, egyedül maradván a palotában, ahol a becselenség „sikk”, valóban kezdi hinni, hogy Hamlet játékot űzött vele. Azonban Hamlet megtartása érdekében téves utat választ. Poloniusra, Gertrudisra és Claudiusra hallgat, tudva, hogy a zsarnokságban mindig a „nagyoknak” van igazuk. Mivel tanújává válik a Claudiusért vádakkal, önvédelemből szimulálja az örültséget. Így Cernescu Ophelia örülési jelenetét nem úgy játsszátja, mintha a hősnő valóban örült lenne. Ez azért fontos, az olvasat szerint, mert Ophelia nem megfullad, hanem befullasztják, mégpedig a királynő által. Az „összeesküvés-elmélet” jegyében tehát egy sajátos világot kellett megeleveníteni, a suttogások, a kémkedés, az erőszak, a gyilkosság világát, amely egyben csatátér is, ahol a győzelem ára a HATALOM! Cernescu úgy tervezte a játékteret, hogy a nézők egy nagy, fekete térbe léptek be, amely idézhette Dániát is, de kitapinthatatlan határaival akár a történelmi tért is. A nézők jobb- és baloldalról a palota két folyosója fogta közre, amelyek végeire két, iszonyatosan csikorgó vasajtót szereltek. A színpadon fekete pannók voltak, két hatalmas tükör, és a középen egy tárgy állt, amelyik egyaránt lehetett ravatal vagy trón. Cernescu olvasatában tehát minden megrendezett és ellenőrzött. A palotába való belépéskor Polonius személyesen veszi el az érkező fegyverét. Az Egérfogó-jelenet Hamlet által Claudius számára állított csapda, amelyet a rendező mint egy szellemidéző antik görög színházat elevenít meg, ahol a színészek mozgása álomszerű, lassú, akár a lassított filmvetítés, a jelenetre a félelem nyomja rá bélyegét. A párbaj-jelenet, amely Hamlet egérfogója, Claudius rendezésében zajlik. Így jutunk el a „végjáték”-hoz. Hamlet tudja, hogy meghal, s ez jól jön neki: hagyja magát meggyilkolni, hogy hőssé váljék. S itt kapcsolódnak egybe az újraértelmezések szálai: megjelenik Horatio cinkosa, a leigázó Fortinbras, megöli a hatalomból részt kérő Horatiót, majd jogairól beszél, hogy világos legyen: az új zsarnok elfoglalta helyét. A darab kezdődhet előlről. A győztes csöndet követelő kiáltására azonban a színen átmeleg egy fuvalás, mintegy a Hamlet-parabola jelképeként, hogy az ember mégsem válhat eszközzé. Így vált az előadás vészharang kongatásává, védjük egyéniségünket a lélek szennyezettségétől. Valentin Silvestru az évtized legmerészebb és legsikerültebb előadásának nevezte Cernescu rendezését egy új színházi övezet behatárolásában.<sup>57</sup> Az eddig felidézett előadás-rekonstrukciók is igazolták Jan Kott tételét: a Hamlet politikai mű, politikai tragédia. A fentebb idézett Caramitru-interjú (az 1985-ös, Alexandru Tocilescu által a Bulandra színházban színre vitt *Hamlet*- előadás főhőse) pedig a politikai mű jelenkori politikai irányát lokalizálja: a felelőssé váló értelmiségi, a morális ember létfeltételeinek középpontba állítása, aki magára vállalja egy egész nép felelősségét. Caramitru a gondolat színpadi megjelenítése útján az alkotói folyamat két mozzanatát emeli ki: Nina Cassian fordítása kanavászul szolgált az együttes kollektív átültetésének, s a hűtlen hűség jegyében a szereplők ajkán az élő beszédben is kipróbált és csiszolt replikásor biztosította, hogy a kortárs néző kortársának tekinthesse a látottakat és hallottakat; a nyelv által közvetített előadás-filozófiát egy különös színpadi jelenlet fogalmazta látványra, a közönség soraiból a színpadra lépő fekete frakkos férfi, Dan Grigore zongoraművész, akinek zenéje a tragédia szövetévé vált, s értelmiségi lényével az események mintegy kortárs kommentátora. A rendező világosan látta, hogy az ilyen fogantatású előadásnak más térben, más időben kell zajlania. A színpadkép kettős tagoltságú trónterem, a magasított teret üvegfal zárja, középen duplaajtó, jobbra és balra kijárat (itt helyezkedett el a zongora is). A szerzői utasításként ható száraz leírás mögött azonban a látványelemek jelképes üzeneteket is hordoztak. „A valós tér lehatárolatlan tágassága, magassága, mélysége, komor kiterjedése ... nem más, mint a színész legbenső énje: az egész történelem felett érvényes ontológiai vétetésű konfliktusainak szintere.”<sup>58</sup> A „más tér, más idő” látványelemei

<sup>54</sup> I. m.

<sup>55</sup> Dinu Cernescu: *Regizorul*. Editura Semne.2009.

<sup>56</sup> Marosi Péter: I. m.

<sup>57</sup> Valentin Silvestru: *Un deceniu teatral*. Editura Eminescu, București. 1984.

<sup>58</sup> Visky András: *Hamlet elindul. Korunk, 1984/4.*

közül szólni kell az előadás filozófiai tengelyét erősítő rendezői ötletéről: az eredeti angol szöveg nyomán a két sírásó bohócként való meglevenítése (érzékelte, hogy a hatalom és az erkölcs viszonyában a történelem totális cirkuszában egyedül nekik adatik meg, „hogyan totális szabadságban éljenek”) –, és a komédiás csapat szerepe az előadás súlypontozásában. (Az alkotó értelmiségi társadalmi szerepkörének érzékeltetésére Caramitru az Egérfogó-jelenet végén a színpadi fejvesztettségben a felső scenikai szintről karmesteri pózban alakítja a történéseket.) Az előadás valós tétje a hatalom–erkölcs–művészet együttesének boncolása egy zsarnoki világban. Claudius zsarnok, a totálisan megszervezett hatalom megtestesítője. Mégis retteg. Hiába a tökéletesen megszervezett biztonság, az udvarba belépőknek le kell adniuk kardjukat, hiába veszi körül a „szivacsokból” álló udvaronc-tömeg, amelynek meg sem roppan a gerince, amikor térdre roskad. Retteg, mert a hatalom nem tud mit kezdeni a morállal. Claudius nem azoktól fél, akik a trónjára törhetnek. „Attól fél, akít a trónnál sokkal jobban az igazság érdekel,

59

a hatalomtól megtisztított igazság.”

A hatalom nem tud mit kezdeni a morállal, Hamlet pedig a morális embert testesíti meg, aki helyére akarja tolni a kizökkent időt. Van-e esélye ebben a környezetben Hamletnek a győzelemre? A szellem ereje diadalmaskodhat-e a bestialitáson? A kérdés szónoki, ebben a környezetben csakis a tragédia műfajmegjelölés beteljesedése következhet be. A shakespeare-i szövegtől eltérően, de az olvasat logikájának tökéletesen megfelelő megoldással zárja az előadást a rendező. A győztesen bevonuló ifjú Fortinbras kíséretében ott van Rosencrantz és Guildenstern, akikkel megincselte Horatiót, Hamlet igazi énjét, aki továbbélte lehetett volna a hamleti szellemi küzdelemnek. Ez a megoldás végleges reménytelenségünk kifejeződése-e? A helyzet Shakespeare *Vihar*-jából Prospero monológját idézi:

„S kétségbe kéne esni ma  
Ha nem könnyítene szent ima”.

Az 1936-os kolozsvári előadásban a színész az öreg Shakespeare maszkjában mondta el az epilógust a függöny előtt. (Ez a megoldás, mint látni fogjuk, még visszatér.) A dilemma feloldására Visky is az epilógus sugallta hangnemet sejteti: „Tocilescuék megmutatták a fenevad arcát, hogy rejtőzködéseiben is tetten érhető legyen; megjelenítették, hogy a lelkeségen úrrá lehessünk a megbélyegző ige mágikus hatalma révén. Nem harsonával, dobbal, kardcsörtetéssel, pompázatos fejedelmi csinnadrattával. A szellem felszabadító csapata csendben érkezik. Csend. Néma csend.”<sup>60</sup> Van-e remény a rendteremtésre, a Claudius zsarnokságában kizökkent idő helyretolására? – teszi fel a kérdést Tompa Gábor az 1987-es kolozsvári bemutaton. Az előadás a művész léthelyzetének feltárásával kísérli meg a válaszadást. Tompa átveszi az immár kanonizálódott Tocilescu-féle bohóc-motívumot (a történelem totális cirkuszában csupán a bohócnak adatik meg a totális szabadságban élés), s a közönséget a rivaldán a *Kabaré* filmzenéjére a zenekari árokból feljövő két bohóc üdvözlő, magukkal cipelve kellékládájukat (amely az előadás folyamán állandó kellékké válik), akik aztán kénytelenek oldalt távozni, mivel egy kitalált alkalmi színházi vasfüggönybe ütköznek, jelezvén, hogy egy „színház a színházban” formulát fogunk látni. Erre erősít rá, hogy az alkalmi vasfüggöny mögött éppen színészek készülődnek jelenésükre, amely átvált az őrtállás jelenetébe, amely (már szoltunk erről) az előadás kulcsa lehet. Tompa víziójában a szellem Shakespeare-maszkban jelenik meg. Asszociálhatunk a megidézett 1936-os *Vihar*-előadás megoldására és eszmei sugallatára is, de előkészítheti az olvasat eszmei üzenetét hordozó és súlypontját képező Egérfogó-jelenetet is, hiszen a Színész-király is ugyanúgy Shakespeare-maszkban jelenik meg. A „színház a színházban” egy kétszintes játéktérben elevenedik meg, a felső szinten a királyi „páhollyal”, amely élesen elválik a színpadi cselekvés alsó terétől. A két szint között elég nyaktörő módon járható oldalsó lépcsők biztosították a járását. Az emelvény alatt tükrös ajtó játszott, amely előtt, a „páholy” alatt egy pódiumszerű színpad állt, hátul behúzható függönnyel. A teljes nagyszínpadot kibélelték, zárt térré alakították: „hangszigetelt bélelt tér, ahol egyetlen hang sem szivároghat át, tele rejtett ajtókkal, tükrökkel” – ahogyan megálmodta a rendező. Ebben a „színház a színházban” világban minden idézőjelbe tevődött, s minden a metafizikai jelképek világába emelkedett. Így a színház mint világmodell gondolat jegyében minden befér a bohócok kellékládájába. Innen kerül elő a két ásó és koponya, valamint a „Lenni vagy nem lenni” monológ előtt eljátszott, lefejezés – királyi – bábjátékhoz szükséges, lejárató fejű néhány baba is. S ami „nem fér bele”, amit mint történést el kell játszani, megtelik atemporális, archetipusokat és helyzeteket életre keltő jelentéstartalommal. A művész, a kultúra léthelyzetét, a hatalom és az alkotó viszonyát taglaló előadás csúcspontja az Egérfogó-jelenet. Amikor az udvari előadás leleplezi Claudius (aki felindultságában, a jelenetet megszakítva, életveszélyes módon a díszlet második szintjén levő „páholyból” ugrik le), a Shakespeare-maszkban játszó Színész-királyt a szolgálatos Rosencrantz és Guildenstern a hátsó emelvény fémvázára „keresztre feszíti”, s az ártatlan színészcsapat többi tagja pedig holtan terül el a rájuk ereszkedő tetőlámpák rácsozata alatt. A jelentéstartalom egyértelmű: a zsarnoki hatalommal szembeálló kultúra halálra ítéltetett. A jelenet a megtorlás víziójává vált. A „cselekvés hercegének” nevét sem az előadás plakátján, sem a műsorfüzetben, sem a kritikákban leírni nem lehetett. Álljon itt történelmi igazságtéveszként Héjja Sándor neve, aki a Harag-csapat tagjaként, a Sütő-tetralógia bemutatóin pallérozott játékkészség és szellemi empátia birtokában oly tökéletesen elevenítette meg a totalitarizmus értelmiségi eszményképét: „Játszani akarnátok rajtam, ismerni billentyűimet; kitépni rejtelmem szívét, hanglétrám minden hangját kitapogatni...” – de játszani nem bírtok rajtam. A stilizált sportverseny formáját öltő vívás és a többrendbeli halál után felhangzik az ifjú Fortinbras hangja, s felszólítanak a jelenlevők, „...hogyan adják meg a halott Hamletnek kijáró tiszteletet, majd többször is megismételtetik: »harsogjon a zene!» Horatio búcsúját... elnyomja a Dire Straits rockegyüttes. Közben minden halott föltámadt a színpadon, egyedül Hamlet fekszik továbbra is holtan. Lassan ereszkedik le a vasfüggöny. Vége a zárójelenetnek. De következik a zárókép. Amely nem ráadás, nem második befejezés, hanem a búcsú. A bohócok kiadogadják a jelképpé nővő kellékeket (koponya, fuvola, könyv, kard), Horatio pedig a szinte már ráereszkedett vasfüggöny alatt kipréseli magát, kigördül kezében a gitárral. Most egyedül ő van a

<sup>59</sup> l.m.

<sup>60</sup> l.m.

színpadon, könyökre ereszkedve sír, megállíthatatlanul Hamletet siratja, a zsarnoki önkény és cselszövés áldozatát, az eszközeimberek áldozatát... Hosszan, teljes hangerővel, majd halkulón szól a Dire Straits zenéje. A színpad elsötétül.”<sup>61</sup>  
A szellem felszabadító csapata most sem érkezett meg. Csend. Néma csend.

ro

**József Kötő: „...să arate virtuții adevăratele ei trăsături, păcatului icoana lui și tuturor vremi-lor și vîrstelor tiparul lor.” Interpretări despre Hamlet**

Horatio își ia rămas-bun, însă cuvintele lui sunt înăbușite de trupa Dire Straits. Între timp fiecare cadavru învie, numai Hamlet zace în continuare nemișcat. Cortina de fier alunecă încet. Scena de sfârșit se încheie. Dar urmează tabloul final. Care nu este adaosul, nici finalul al doilea, ci un rămas-bun. Clovnii scot dichisurile care au devenit simboluri (creniu, carte, sabie, flaut), iar Horatio se târăște prin cortina ce aproape s-a lăsat cu chitara în mână. Acum e singur pe scenă, plânge lăsându-se pe coate...

en

**József Kötő: “to show... the very age and body of the time his form and pressure”. Hamlet-Interpretations**

The rock band Dire Straits stifles Horatio’s farewell. All the dead have resurrected on the stage except Hamlet, who is still lying dead. The iron curtain is slowly lowering. End of the final scene. But the beginning of the final tableau. Which is not an encore or a second ending, it is the farewell. As the clowns hand him the props grown into symbols (skull, flute, book, sword), Horatio squeezes himself out below the almost lowered iron curtain, with his guitar in hand. Now he is all-alone on the stage, leaning on his elbow, weeping...

**Bartha Katalin Ágnes**

# A Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet arcai

---

<sup>61</sup> 18. Kántor Lajos, i. m.

## A SZISZI történetei című könyvről

Lázok János, Ungvári Zrínyi Ildikó szerk.: *Magyar nyelvű felsőfokú színészképzés Marosvásárhelyen 1954–2008. A történetei. I. 1954–1962.* UArtPress, Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Kiadója, Marosvásárhely, 2011.

A Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Színháztudományi Tanszékének tanári csoportja nagy és jelentős munkára vállalkozott, amikor az évtizedeken keresztül Szentgyörgyi István Színháztudományi Intézet néven ismert színészképző főiskola átfogó vizsgálatát tűzte ki célul. Ha viszont arra gondolunk, hogy az intézménytörténet eddigi eredményei között elsősorban résztanulmányok, esetleg átfogóbb törekvésű, de publikálatlan szövegek (pl. Zsigmond Ferenc: *A Szentgyörgyi István Színháztudományi Intézet monográfiája* [1955]) álltak rendelkezésünkre, akkor a munka nem is tűnik annyira nagyratörőnek, mint amennyire hiánypótló és fontos.

A színészképzés létrejöttének szükségességét már igen korán megfogalmazták Erdélyben. A német és magyar nyelvű problémafeltevés 18–19. századi példái a székelyi *Theatral Wochenblatt*-ban megfogalmazott igénytől (1778) az 1842/43-as erdélyi országgyűlés köré szerveződő színházi vitáig és törvényjavaslatig azonban megmaradtak a probléma felismerésének a szintjén, s a korai hazai problémafeltevés ellenére egy erdélyi színészképző intézmény létrehozása még sokáig nem jöhetett létre. A gyakorlati megvalósítások között, viszont feltétlenül említendő az 1819-ben alapított kolozsvári zenekonzervatórium – amelynek támogatói és tanárai között Derynét is ott találjuk (1823–1826) – és a Havi Mihály színházvezető rövid életű 1844-es alapítású balettiskolája, melyeknek egyaránt az énekes- és mozgáskultúrával bíró színészképzés volt az egyik célja.

A fejedelmi segéllyel és az országos színházi bizottság felügyeletével 1865-ben megnyílt pesti Színházi Tanoda nemcsak a pesti Nemzeti Színház színésztanpótlását oldotta meg, hanem ennek eredményeként a 19. század utolsó harmadától Erdélyben is egyre több „diplomás” színész játszik, s a Tanoda rangját s presztízsét mutatja, hogy már viszonylag befutott színészek is bejárnak órát hallgatni (erdélyi példánál maradva: E. Kovács Gyula ilyen irányú érdeklődését említhetjük). A két világháború közötti magán színiskolák és a második bécsi döntést követő államilag finanszírozott s a Kolozsvári Nemzeti Színház mellett létrejött hároméves színháztanoda (1941–1944) után 1946-ban Románia királya, I. Mihai által ellenjegyzett törvényrendelet mondja ki a Magyar Zene- és Színháztudományi Konzervatórium kolozsvári létrejöttét. A sorozatosra tervezett jelen intézménytörténeti mű első kötetének kezdeti korszakhatárát jelenti ez az 1946-os időpont, a záró korszaka pedig a marosvásárhelyi Szentgyörgyi István Színháztudományi Intézet Stúdió Színházának a felavatása.

A Lázok János és Ungvári Zrínyi Ildikó által szerkesztett kötet három fő részre tagolt: *A kezdetektől a Stúdióig (1946–1962)* rész hat tanulmánya meghatározott részterületeken vizsgálja a felsőfokú színház- és színészképzés jellegzetességeit; a második, *Portrék* című rész a vizsgált időszak jelentős tanáregyéniségeinek portréit tartalmazza (Szabó Lajos, Kömives Nagy Lajos, Szabó Ernő, Tompa Miklós); a *Mutatók és mellékletek* című rész gazdag dokumentációs anyagot közöl: rövid, inkább tájékoztató bibliográfiát a téma eddigi kutatásának szakirodalmáról, a könyvben előforduló személyek rövid névmagyarázatát, időrendi áttekintőt, lenyűgözően gazdag szövegmellékletet és képmellékletet.

Amikor először kézbe vettem a kötetet, nem tagadom, hogy ez utóbbi részre csaptam rá, főként a szöveg- és képmellékletekre. A többnyire először közölt anyagok, alapító okiratok, adattárak, repertoárok, a vizsgálatokhoz kapcsolódó dokumentumok, mint a tanulmányok alap vizsgálati forrásai már sejtették a szerteágazó és sokszempontú kutatást, melyek aztán a feltáró-elemző tanulmányokban nyertek tudományosan hasznosított értéket. Bár a tanulmányokban olykor óhatatlanul is hasonló téma-elemek vetülnek fel (pl. az intézet Marosvásárhelyre hozásának a firtatása), ez nem válik zavaróvá, sokkal inkább az egymással párbeszédet folytató, egymás munkáira való hivatkozás árulja el a kötet koncepciózus átgondoltságát, hisz a különböző kutatói és tanári habitusú szerzők – az intézmény életét belülről tapasztaló egyetemi professzortól a fiatal doktorandusz kutatóig – összefogása rendkívül értékes megvalósításnak számít. S minthogy igen különböző célterületezésű tanulmányokról van szó, s hogy láthatóvá váljon a nézőpontok változatossága, elengedhetetlen ezeknek egyenként való tárgyalása, rövid bemutatása.

Lázok János színház- és színháztudományi nyitó tanulmánya (*Az erdélyi-romániai felsőfokú magyar színészképzés kolozsvári előzményei*) már ismert adatok mellett kolozsvári levéltári források, a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem tanszéki archívumának vonatkozó új adatai révén széles áttekintéssel, meggyőző tárgyi tudással érdekfeszítően körvonalazza az intézménytörténet alakulásának szakaszait: az 1946-os indítású Magyar Zene- és Színháztudományi Konzervatórium keretei majd az 1948-ban létrehozott (magyar tannyelvű Zene- és Színháztudományi Konzervatóriummal, valamint magyar és román tagozatból álló Képzőművészeti Intézettel) Magyar Művészeti Intézet-, illetőleg az 1950-től négy éven át Kolozsváron működő Szentgyörgyi István Színháztudományi Intézet keretei között működő színház- és színészképzés alakulástörténetét. A különböző nevű intézményekben folyó oktatást Lázok, az intézménytörténeti projekt egyik vezetőjeként, a tanári kar, tanterv, az intézmény anyagi felszereltségének felmérése, a hallgatók intézménybeli szakmai formálása, valamint beiskolázási adatok és végzettség adatainak összegzésével írja le, jól érzékeltetve a változások mögött húzódó politikai szándékokat is.

Kovács Levente tanulmánya a színészképzés marosvásárhelyi időszakának vizsgálatáról (*Az illúzió iskolája. Színészképzés Marosvásárhelyen 1954–1962*) megállapítja, hogy a Stúdió 1962-es felavatásáig a főiskola lényegében a kolozsvári korszak folytatását élte, melyet Szabó Lajos rektor mellett a Kolozsvárról ingázó, illetve áttelepült tanárok szellemisége biztosított. Az oktatás fő stratégiai irányvonalainak kijelölésével a tanulmány a Székely Színház művészi gyakorlatával való összefüggéseket is vizsgálja. Miközben részletesen foglalkozik az átélésre alapozó Sztanyiszlavszkij-rendszer jelentőségével a székely színházbeli műhelymunkában és főként a főiskolai oktatásban (a korszakban gyakran használt jellemző kulcsmondásokat és instrukciókat idézve!), rávilágít ennek sajátos marosvásárhelyi változatára, amelyben a sztanyiszlavszkiji realizmus mellett legalább olyan fontos volt a magyar színjátszási hagyomány továbbörökítése. Mivel ekkoriban Sztanyiszlavszkij színészképző módszerét jószerivel csak megközelítő s kevésbé hiteles szövegek forogtak közkézen a szakmai berkekben, az átélés mechanizmusának pontosan kidolgozott technikai eljárásai helyett „az átélésnek az érzelmi-indulati azonosulásként való felfogása vált uralkodóvá a színészmesterség

oktatásában.”(50.) Kovács tanulmánya a korszak végzőseinek áttekintése, a tanári kar és tanmenet felépítése, államvizsga-dolgozatok tematikája, valamint a nyilvános vizsgaelőadások feltérképezésével körvonalazza a korszak intézménytörténetét. Személyes élményekre vonatkozó, külön értéket képviselő megjegyzései a tanulmány utóhangjaként olvashatók.

Ungvári Zrínyi Ildikó a *Testreprezentációk és előadásnyelv a 40-60-as években* című elméletileg kiválóan megalapozott tanulmánya színházi reprezentáció és képiség viszonyának megvilágítása céljából a korabeli színjátékstílus fotografikus rögzítését vizsgálja. Ehhez kellő számú s igen változatos forrásanyagot használ: ötvenes évekbeli osztálytermi próbafotókat, későbbi vizsgaelőadások fotóit, korabeli egyéb fotókat, képi ábrázolásokat és kritikákat. Ungvári Zrínyi Ildikó igen fontos megállapítása szerint a Székely Színházban lejátszódó kánonváltás – „tisza realista” irányvonalának kialakítása – kissé más árnyalatokat kapott a Színművészeti Intézetben. Annak ellenére, hogy ugyanazok a rendező- és színészegyenírségek dolgoztak mindkét intézményben (Tompa Miklós, Kovács György, Delly Ferenc és az első időszakban Kőmíves Nagy Lajos), a Színművészeti több lehetőséget nyújtott a szerzőkkel-stílusokkal való ismerkedésre és kísérletezésre. Izgalmas és éleslátó képelemzéseinek egyik felismerése, hogy: „A fotók tanúsága szerint az idő telével egyre kevesebb a patetikus gesztus, az emelkedett, heroikus testtartás, az emésztő szenvedély, amilyeneket az intézet első szakából származó képeken láttunk (...), ugyanakkor lassan eltűnik a meszeszerűség, a romantikus szecessziós látvány. Azonban ez könnyen átszop egy realista emelkedettségbe, amely magát az egyedül üdvözítő stílusnak hiszi.” (83–84.) Az újonnan formálódó vizuális világ és az ideológia összefüggését igen plasztikusan mutatja fel a *Művészet* és az *Új Élet* című lapok vizuális anyagának a vizsgálatával, amely a színházi test megrendszabályozásának folyamatát mutatja be, s ugyanakkor a lap színház-tematikai vizsgálata hasonló következtetésre jutatta a szerzőt, mint korábban a fotók vizsgálatok, a Színművészeti Intézet stíluskísérleteihez pozitívan viszonyul a sajtó, hisz leközi a fotóját a Brecht-stíluskísérletnek, *A próba* című darabnak is.

Csép Zoltán tanulmányában (*Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet 1954–1962 közötti vizsgaelőadásainak kritikai fogadtatása*) nem diskurzuselemzést végez, hanem az áttekintett kritikai visszhangok tartalmi-strukturális elemzését adja. Végző megállapítása így hangzik: „a korszak kritikai az irodalomközpontú elemzések mellett elsősorban a hallgatók színészi teljesítményére, képzettségére helyezik a hangsúlyt, ami mindenképpen fontos visszajelzés az előadás alkotóinak is, de a Szentgyörgyi István Színművészeti Intézetben zajló oktatás minőségét illetően is.” (101.)

Balási András (*A marosvásárhelyi Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet intézményteremtő kommunikációja és együttműködése a Székely Színházzal 1954–1962 között*) a Székely Színház színpadán játszott főiskolás vizsgaelőadásokat, illetve a színház előadásaiban szereplő hallgatók szerepeit térképezi fel. A Színművészeti intézményesülési stratégiáinak vizsgálatában a két intézmény archívumában található anyagok mellett az egykori Székely Színház törzsközönségéhez tartozó adatközlői, illetve Kovács Levente ny. egyetemi tanár szóbeli adatközléseit is felhasználja, amely elemzésének sajátos báját kölcsönöz. Az elvégzett adattári munka eredményei mellett nemcsak azt tudjuk meg, hogy az intézetben működő stratégia fő pillérei a hat magyar színházzal való kapcsolattartás, színészutánpótlás, nevelés és tanítás voltak, hanem azt is, hogy a vizsgaelőadásokat illető cenzúra, illetve öncenzúra valószínűleg hogyan működhetett, s azt is, hogy a vizsgaelőadások szünetében milyen hangulat és milyen öltözet divott.

Albert Mária (*Nevelő színház. Színházkép és oktatási stratégiák*) a színházi nevelés és képzés kérdésköreit vizsgálva arra a kérdésre keresi a választ, hogy milyen színházi modellt követett a Székely Színház a kor kulturális szellemi és társadalmi törekvéseinek viszonylatában, illetőleg a Színművészeti milyen társadalmi és szakmai szerepre nevelti tanítványait és közönségét. Sajtóbeli nyilatkozatok, kritikák különböző dokumentumok (repertoár, házirend, órarend, vizsgarend) és fotók összevetése teszi átláthatóvá azt a folyamatot, amelyben a propagált színházi koncepció és a gyakorlati színészképzés egymáshoz viszonyult. A *Liliomfírl* tíz év távolsággal készült két előadás-fotó (1952-ből és 1962-ből származó beállított fénykép) elemzése révén érzékletesen mutatja fel a nevelés vonatkozásában is, hogy a változatlan beállításban a polgári színház konvenciói hatnak, s pusztán politikai-ideológiai tendenciájú kísérőszövegek támasztják alá az új világnézeti szempontok érvényességét.

A kötet második részében négy tanári portrét olvashatunk. Szabó Lajos indulásáról (1933–1944) ifjúkori írásainak és levéltári forrásoknak a tükrében gazdag tárgyi tudással ír Lázok János. A román állami keretek között szervezett magyar felsőfokú oktatás egyik meghatározó személyiségének indulása és karriertörténete a feltárt adatok és összefüggések kontextusában árnyalt és meggyőző kontúrokat kap a tanulmányban. Ungvári Zrínyi Ildikó: *Világfi a színházban: Kőmíves Nagy Lajos (1885–1977)* című írásában a vándorszínész, rendező-dramaturg, a színingazgató, a hírlapíró, a kávéházi bohém és a tanár arcai elevenednek meg a fellelhető írásos dokumentumok és a Kőmíves Nagy Lajost ismerőktől szerzett adatok nyomán. Néhány rendezőpéldányának a részleges elemzése, illetőleg a különböző névre hallgató színi főiskolán zajló rendezéseinek összegyűjtésével (1947–1954) végre megszületett egy átfogó, eddig igencsak nélkülözött portré a felesége (Tessitori Nóra szavalóművésznő) és a barátai által csak Luiginek szólított jelentős színházi emberről. Albert Mária Szabó Ernő színész-rendezői pályáját tekinti át, melynek igen fontos része volt a marosvásárhelyi Színművészetin zajló tanári munkája annak indulásakor, az 1854–55-ös tanévben. A székely színházbéli szerepei és rendezései, valamint filmszerepei révén egy olyan színészi arcúval szembesülünk, amely „bár soha nem vállal kiemelt politikai, közéleti vagy ideológiai szereplést, paradox módon igazán a 'nép művésze' lesz, beváltja a vonalas újságírók kérését, mely szerint 'legyen az új művész a néptömegek nevelője és tanítója'. Úgy emelkedik pályatársai közül, hogy mindig belesimulni akar az elvárásokba, de közben soha, még tréfiából sem tudja megtagadni önmagát”.

Kovács Levente Tompa Miklós portréja („Az előadás soha sincs kész...” ) zárja a tanulmányok sorát, amely életrajzi adatok, a székely színházbéli meghatározó szerepének megvilágítása és rendezői tevékenységének bemutatása által összegez és problematizál. A tanulmány végén közli Tompa Miklós rendezéseinek lajstromát, mely nem csak a Székely Színház és a Színművészeti Intézet keretei s a kötet által felvállalt időszakban zajlottak, hanem 1946–1990 közötti rendezéseinek listáját adja az említett színházi műhelyeken kívül Sepsiszentgyörgyön, Temesváron, Szatmárnémetiben, Nagyváradon, Kolozsváron a Thália Színházban és az Állami Magyar Színházban.

A kötetben rövid szerzői bemutatások, román és angol nyelvű kivonatok is olvashatók, emellett dicséretesnek mondható, hogy névmutatóval is el van látva.

Élesebb szemű és kíméletlenebb tollú bíráló valószínűleg jó néhány hiányosságot, hibát, következtelenséget is felsorolna, de aki szerkesztett, illetve részt vett hasonló vállalkozásban, az elnézőbb. Teljes mértékben meggyőző és időtálló ugyanis ez az alapos kutatás eredményeként létrejövő kötet, mely a feltárt új adatok kiemelkedő jelentősége mellett a szerzők és a két szerkesztő-szerző összefogó és igényes munkáját dicséri.

ro

#### **Fejele Institutului de Actorie István Szentgyörgyi (Despre cartea Istoriile IAISZ)**

Studiul lui Levente Kovács despre actoria din perioada târgumureșeană (*Școala iluziei. Actorie la Tg. Mureș între 1954–1962*) apreciază că până la inaugurarea Studioului în 1962 actoria a continuat perioada clujeană, aceasta fiind asigurată alături de rectorul Lajos Szabó de spiritul profesorilor care au venit ori s-au mutat de la Cluj. În timp ce se ocupă meticolos de însemnătatea teoriei lui Stanislavski bazată pe trăire în munca de atelier a Teatrului Secui și mai ales în educația din insitut (evocând instrucțiunile și sloganurile folosite în epocă), el subliniază varianta specifică târgumureșeană a acesteia în care lângă realismul stanislavskian a ocupat un loc important predarea tradiției jocului actoricesc maghiar. În rubrică mai puteți citi recenzia lui Zsolt Szőke despre volumul lui Andrei Șerban.

en

#### **Katalin Ágnes Bartha: Faces of the Szentgyörgyi István Theatre Institute (About The Histories of the Szentgyörgyi István Theatre Institute)**

Levente Kovács's study analysing the Tirgu-Mures period of actor training (*The School of Illusion. Actor training at Tirgu-Mures 1954–1962*) states that until the 1962 inauguration of the Studio the school continued the tradition of the Cluj-period assured by the teachers commuting or relocated from Cluj. While analysing in detail the importance of the empathy-based Stanislavski-method in the creative work of the Székely Theatre and especially in education (quoting the key-sentences and instructions characteristic for the period), he highlights the specific Tirgu-Mures variant in which Stanislavski-realism was as important as the continuation of Hungarian theatrical tradition. In the column you can read Zsolt Szőke's review about Andrei Șerban's volume.

**Szőke Zsolt**

## Egy több száz oldalas CV

### **Andrei Șerban *Életrajz*<sup>62</sup> című könyvéről**

Az egyik leghíresebb román rendező, Andrei Șerban könyvírásra adta a fejét. Eddigi életét szerette volna letisztázni saját magának és egyben az olvasónak, áttekinteni, mi történt vele az egyetem befejezése után, minek köszönhetően jutott el oda, ahol most tart. Elmondása szerint ő egy igazi kötéláncos, hisz folyamatosan két világ: Románia és Amerika között él, az elit és az avantgárd színház művelése között, tanítás és rendezés között keresi folyamatosan a helyét.

Mi többet adhatna e – majd négyszáz oldalas – könyv a wikipédiánál, hiszen a könyv is a rendező életét meghatározó eseményeket sorolja fel? Igen ám, de most Șerban szemszögéből láthatjuk a történéseket. A kötet mégsem egy személyes vallomás a világ számára, olvasáskor nem találkozunk Andrei Șerban lelki és érzelmi megnyilvánulásaival, inkább csak az eszmefuttatásaival. Elmondása szerint erre ő különösen oda is figyelt. Akkor is visszafogott, amikor a szüleitől mesél, arról, hogy édesapjától, aki fotográfus volt, a vizualitás iránti érzékét örökölte, görög származású édesanyja hatására pedig az antik görög dráma szereplőinek temperamentumát értette meg.

Pályájuk elején lévő rendezők azt ne higgyék, hogy a könyv olyan titkokat rejt, amelyek birtokában ők is olyan nagy és híres rendezők lesznek, mint Andrei Șerban. Ez csak egy életrajz. Még ha találunk is benne szép gondolatokat a színház értelméről. Șerban ars poeticája szerint például a színház arra való, hogy felemelkedjünk valami felé, hogy az embert emlékeztesse a lehetőségeire; így ő rendezései által az élet értelméről beszél.

---

<sup>62</sup> Koinónia Kiadó, Kolozsvár, 2010.

De Šerban igazi titka talán abban rejlik, hogy mindig valami újat akar létrehozni az adott drámából. Nincs egy kialakult, felismerhető kéznyoma, mint sok más rendezőnek, mint például Grotowskinak vagy Peter Brooknak. Ezzel a két meghatározó színházi alkotóval személyesen is találkozott Šerban, hiszen kortársai voltak, sőt Peter Brookot mesterének is tartotta.

A könyv egyik jó tulajdonsága: azáltal, hogy tanúivá válunk e a találkozásoknak és történeteknek, közelebb hozza a színháztörténetet, és személyesebbé teszi számunkra. Egy szűrőn, Šerbanon keresztül kapjuk meg azokat az információkat a színházcsinálás nagy alakjairól, amelyeket ő fontosnak és említésre méltónak talál.

Šerban az írása elején arra hivatkozik, hogy nem rendelkezik írói tehetséggel, ezért arra kér, hogy legyünk vele elnézőek. Segítségül hívja két barátját, Ana Maria Nartit és George Banut, e két kritikust, hogy hármásban elevenítsék fel a múltat beszélgetéseikben. Ez aztán úgy valósul meg a könyvben, hogy Šerban elmesél mindent. Hol rendezett, melyik darabot, és szerinte az előadás miért is lett jó, majd a végén mindkét kritikus bólogatva helyesel, és még egyszer elismélik ugyanazt, csak más szavakkal, helyenként kicsit felnagyítva. A könyv fordítójának, Koros-Fekete Sándornak „köszönhetően” sem tudjuk teljes mértékben élvezni az amúgy jól író Šerban szövegét, mert a szövegben rengeteg magyartalan mondatszerkezettel találkozunk, és nem tudjuk biztosan hova kötni ezeket a gondolatokat sem.

Minden fejezet elején a vállveregetés gesztusát érezzük. Šerban tisztelete jelének tekinthetjük azt, hogy mindig megemlíti a színház nevét, helyét, igazgatóját, aki felkérte a rendezésre, és egy-két – akkor még – fiatal és tehetséges színészt, aki később a Broadwayn is debütált, s azután hollywoodi filmsztárrá vált. Sajnos ezért aztán felületesek az amúgy is rövid, általában pár oldalas fejezetek. Mire az olvasó rájön, hogy melyik városban járunk éppen, hol vagyunk az időben, amikor már várjuk a bonyodalmat és a feszültséget, a lényegét, addigra már vége is.

A könyvben a drámaelemzési részek a leginkább jelentősek: ahol Andrei Šerban azokról a drámákról beszél, amelyeket megrendezett. Elmondja, mi ragadta meg bennük, szerinte igazából miről is szólnak, s ő hogyan vitte színpadra az értelmezéseit.

E majd négyszáz oldalas könyv elolvasása után mégis valami hiányérzettel maradunk. Becsapva érezhetjük magunkat, mert nem egy nagy rendező életrajzát fogjuk a kezünkben, hanem rendezéseinek a címlistáját.

Székely Csaba

# BÁNYAVAKSÁG

Szereplők:

INCE – ötvenes férfi  
IRINGÓ – a húga  
IZABELLA – a lánya  
FLORIN – rendőr  
IZSÁK – szomszéd

*Incéék nappalijában vagyunk, balra bejárat, hátul két ajtó: egyik a vendégszobába vezet, a másik Iringó szobájába. Jobbra konyha. A falon Izabella érettségi fotója.*

*Ince a kanapén elterülve horkol, enyhén gyűrött ruhában.*

*Iringó jön ásítva a konyhából, egykor szép nő lehetett, de most arcát forradás torzítja.*

IRINGÓ                   Hány óra van ilyenkor?  
INCE                     *(felriadva)* Nem igaz, nem aludtam!!!  
IRINGÓ                   *(megijed, de gyorsan összeszedi magát)* Akkor jó, ha nem aludtál, Ince. Nehogy még itten lekéssed nekem a buszt.

*Csend*

INCE                     *(a fejét tapogatva, álmosan)* Hány óra van ilyenkor?  
IRINGÓ                   *(utánozza)* Nem igaz, nem aludtam!  
INCE                     Mi?  
IRINGÓ                   *(felemeli Ince kezét, megnézi rajta a karórát)* Hét múlt tíz perccel, ha akarod tudni.  
INCE                     *(felugrik, a fogashoz szalad)* Hol a kabátom?! *(keresgélni kezd)* Nem láttad a kabátomat?  
IRINGÓ                   Azt-e, amelyikkel libákat szoktál hajkurászni?  
INCE                     *(kelletlenül)* Azt. *(Tovább keresgél)*

IRINGÓ Valahol arrafelé lehet, ahová hajnalban ledobtat hullarészeg állapotban. Nem a hétórás busszal jön az embered?  
INCE Azzal jön. Iringó, ne álljál már ott, mint újbortú a kapuban, hanem kerítsed elő legyél szíves a kabátomat.  
IRINGÓ Most már hiába lennék szíves előkeríteni a szaros kabátodat. Hacsak nem libákat szándékozol hajkurászni ezen a korai órán. Libákat szándékozol-e hajkurászni a szaros kabátoddal?  
INCE Gyere, na, mindjárt leszáll a buszról!  
IRINGÓ Még hogy mindjárt. Eddig rég leszállt a buszról, ha engem kérdezel. Biztosan útban van már erre felé.  
INCE *(abbahagyja a keresgélést)* Hogy a reumás Istók törje be a hülye fejemet!  
IRINGÓ Hagyjad csak el, Ince. Elvégre rendőr volna az érkező személye. Nem-e rendőr? Az a feladata, hogy megtalálja a dolgokat.  
INCE Ezt a házat is meg fogja ő találni, ha reményeim nem csalnak.  
INCE Rendőrnek rendőr. De mégiscsak ki kellett volna mennem eléje.

*Csend*

IRINGÓ Azért azt tudod-e, hogy az ételleddel játszol, Ince?  
INCE Én-e?  
IRINGÓ Te.  
INCE Aztán miért játszok én az étellemmel?  
IRINGÓ Azt én nem tudom, hogy miért játszol velem. Csak azt tudom, hogy ha Izsák megneszeli, hogy rendőrt hívtál ide, s még el is szállásoltad ráadás képpen, kettéhasítja a fejedet. Rozsdás szeggel fogja kivájni az agyvelődöt a koponyádból.  
INCE Nem úgy megy az.  
IRINGÓ S utána le is szopogatja, arra felkészülhetsz.  
INCE Mit szopogat le?  
IRINGÓ A rozsdás szegről a barom agyvelődöt, amit a barom koponyádból vág ki.  
INCE Megmondom én mindjárt, mimit szopogassa le Izsák. Azt hiszed, félek én tőle?  
IRINGÓ Remélem, hogy igen.  
INCE Ha félnék tőle, rögtön visszaléptem volna, amint bejelentette, hogy polgármester akar lenni. Meg aztán miért kéne nekem félni tőle? Csak mert agyonvert két százkilos tisztet a katonaságnál? S mert tagja a Turul Zászlóalj Harcosainak?  
IRINGÓ Hármat. Amiért szólni mernek neki, hogy ne rovásírással töltsön ki egy űrlapot.  
INCE Jól van, akkor hármat. Nagy dolog.  
IRINGÓ Egyébként meg nem tagja már ő a Turul Zászlóalj Harcosainak. Otthagyták őket, mert őszierinte túl liberális beállítódásúak voltak.  
INCE Leszarom, mit hagyott ő ott, és mit nem.  
IRINGÓ Hát szarjad, Ince. De nekem aztán ne panaszkodjál, ha egy reggel arra ébredsz, hogy Izsák rozsdás szeggel vájja ki az agyvelődöt a barom koponyádból. Na, lefőtt a kávé. *(Kimegy a konyhába)*  
INCE Nem fogok én arra ébredni, nyugton légy. Bár ébredtem volna most idejében...  
IRINGÓ *(a konyhából)* Mit siránkozol megint azon a buszon?  
INCE Nem siránkozok én. Csak úgy illett volna, hogy várjam a vendéget a megállóban.  
IRINGÓ Tudod is te, mi az illendőség.  
INCE Hogy?  
IRINGÓ Egy vérmedvébe is több illendőség szorult, mint tebeléd.  
INCE Ezt mire fel mondd, Iringó?  
IRINGÓ *(bejön, kezében kávéscsésze)* Arra fel mondom, Ince, hogy nem túl illendő dolog hajnali háromkor hazaállítani hullarészeg állapotban, ordibálni, mint egy veszett majom, és kirángatni az embert az ágyból, hogy énekelje el veled a székely himnuszt.  
INCE Kirángattalak?  
IRINGÓ És utána másfél órán keresztül szónokolni a barátság mulandóságáról meg a kocsmárosné megnövekedett faráról, szintén nem túl illendő dolog. Bár aláírom én azt, hogy tényleg hatalmasra növekedett neki a fara. De ez a viselkedés akkor se vall jó érzésű emberre. Hanem inkább egy őstulok seggféjre vall ez a viselkedés, egyetértes?  
INCE Bocsássál meg, nem emlékszek én ebből semmire.  
IRINGÓ Elég baj az. Pláne, hogy ez már a harmincadik alkalom ebben a hónapban, hogy nem emlékszel semmire. Máskor kevesebbet kéne inni, s akkor nem lennél ilyen... ilyen. *(Legyint)* Ne', igyad meg ezt a kávé.  
INCE *(elveszi a kávé, kavargatja)* Nem az ital miatt vagyok én ilyen, hidd el nekem. Hanem a sok keserűség miatt.  
IRINGÓ Megértem én. De akkor is.  
INCE Nincs már nekem örömöm, Iringó. Minden annyira más lett itten, fel se ismerem már ezt a helyet.  
IRINGÓ Mondtam, nem kéne annyit inni.  
INCE Emlékszel? Gyermekszivaj, feleség, gyümölcsfák, pénz a zsebemben, autó az udvaron, lopott benzin a pincében... Semmi se maradt ebből. S ha végigmegyek az utcán, mintha idegen helyen volnék. *(elmerengve)* Idegenek a házak, az utak, a kerítések, az emberek... a libák... a tehének... a lovak...



IRINGÓ Az állatok is, felfogtam én.  
INCE ...A tyúkok... a kutyák...  
IRINGÓ Megértettem!

*Csend.*

INCE ...A kicsirécék... Elveszett minden, ami régen volt, lassan már inni sincsen kivel. Puskás Misi öngyilkos lett, Szász Jani úgyszintén. A régiek közül már csak a doktor maradt, a feleszű Sánta Feri, meg a plébános, meg a plébános szeretője. A fiatalok meg elmentek, s aki még nem ment el, az felakasztotta magát. Nem maradt már se jegyzőnk, se tanítónk, se rendőrünk...  
IRINGÓ Ezt hajnalban is voltál kedves elsorolni, ne kezdjed megint, megkérlek szépen.  
INCE Szépen kihál az egész község.  
IRINGÓ Falu.  
INCE Az. Ez is nagyon fáj nekem, Iringó. Istentelenül fáj. Engemet község élére választottak polgármesternek annak idején, nem falu élére.  
IRINGÓ Vakok voltak mind, amikor megválasztottak. Te vagy a legszarabb polgármester, akit a föld a hátán hordott.

*Csend*

INCE Azt hiszed, akarok én polgármester lenni?  
IRINGÓ Hogy azt hiszem-e? Egy bivaly seggéből is kinyalnád a trágyát, ha attól újraválasztanának.  
INCE Ez nem éppen így van, Iringó.  
IRINGÓ Nem-e?  
INCE Gyűlölök polgármester lenni, az az igazság. De muszáj. *(belekortyol a kávéba, kiköpi)* A reumás Istók mártsa belé a tökét! Muszáj volt neked megint ilyen forró kávét csinálni? Itt kavargatom egy órája, s még így is szénné égeti a nyelvemet.  
IRINGÓ Bocsássál meg, hogy nem töltöttem át lehűtött csuprocskába. S a párnácskádat is bent felejtettem a szobában. De csak egy szavadba kerül, mindjárt eléhozom, s kitámasztom vele a barom hátadat! Akarod-e, hogy kitámasszam a barom hátadat?!

INCE Jól van, na, nyugodjál.  
IRINGÓ Nem fogok én már neked sokáig forró kávét csinálni, meglásd.  
INCE Ne haragudjál meg reám, Iringó. A méreg beszélt belőlem, amiért lekéstem azt a buszt. Te főzöd a legjobb kávét, né. *(óvatosan beleszüröcsöl a kávéba, de látszik az arcán, mennyire forró. Elnyom egy káromkodást)* Pont, amilyennek szeretem.

IRINGÓ Őszintén mondod?  
INCE Őszintén. Mindent szeretek, amit te csinálsz, na.  
IRINGÓ *(megenyhülve)* Akkor jól van, ha így van.  
INCE Így van. Nem kell felszökdömsni akármilyen kicsinységre, s örökké a városba költözéssel fenyegetőzni.  
IRINGÓ Nem fenyegetőzők én. Csak mondom.  
INCE Jó. Hát ne nagyon mondjad.  
IRINGÓ Azt csinálod, amit akarok.  
INCE *(lecsapja a csészét az asztalra)* Azt. Amit csak akarsz. Dörgöljed ismétlen az orrom alá, hogy tiéd a ház!  
IRINGÓ Nem dörgöltem én az orrod alá semmit se.  
INCE Nem-e?  
IRINGÓ Nem.  
INCE Ha tudtam volna, hogy ezt kell majd hallgatnom egyfolytában, belédarálom magamat a moslékba aznap, amikor eladtam neked a részemet. Minden áldott napon az orrom alá kell dörgölni, hogy tiéd itt minden, s azt csinálsz, amit akarsz.

IRINGÓ Én aztán nem szoktam ezt az orrod alá dörgölni.  
INCE Csak három alkalommal naponta. Nehogy véletlenül elfelejtsem.  
IRINGÓ Ki ne sebesedjen az orrod alja a sok odadörgöléstől. Kérsz-e reá vietnámi kenőcsöt?  
INCE S te kérsz-e egy testvéri pofot innét az asztal másik feléről?!

IRINGÓ Te csak pofozkodjál a saját házádban, ha lesz neked olyan!  
INCE Látod?! Erről beszélek! Csodálkozol, hogy iszok, amikor...? *(Félbeszakítja a kopogás)*

*Hangosan kopogtatnak.*

*Ince megigazítja a ruháját, mosolygós arcot vesz fel, majd ajtót nyit.*

*Belép Florin, jóképű negyvenes rendőr, kezében utazótáska.*

FLORIN Jó reggelt kívánok, komiszár Florin Lupescu vagyok! Maga a primár?

IRINGÓ Ez román.  
INCE Ssssst! *(kezet fog Florinnal)* Barabás Ince, a köz... falu polgármestere. Igen. Ő meg itten a húgom, Iringó.  
FLORIN Csókolom a kezét, doamna.  
IRINGÓ Csak voltam „damna”. Az uram meghalt.  
FLORIN *(kezet csókol)* Örvendek.  
IRINGÓ Annak én is.  
FLORIN Milyen szép keze van magának.

*Iringó zavarában a háta mögé dugja a kezét. Csend. Álldogálnak, Ince hirtelen észbe kap*

INCE Mi lenne, ha leülnénk, és innánk egy pohár pálinkát. Iringó, hol a pálinka?  
FLORIN Köszönöm erősen, de mikor szervicsbe' vagyok, nem még iszok.  
INCE Soha-soha egy kicsikét se?

*Iringó pálinkát vesz elő, poharakat tesz az asztalra*

FLORIN Csak ritkaságban. Kicsikét. *(Leteszi a táskáját)*  
INCE Ez a beszéd! *(pálinkát tölt, mindhármán felemelik a poharukat)* Akkor hát, Isten hozta!  
FLORIN Köszönöm. Remélem, nem még akarok sokáig zavarni. Csak ameddig tart az investigáció. *(Ki akarja inni a poharat, de Ince megállítja)*  
INCE Hadd mondjak egy köszöntőt. Nem mindennap érkezik ide vendég a városból.  
IRINGÓ Igyál inkább.  
INCE Csak egy rövidke köszöntőt, na. *(megköszörüli a torkát)*  
Köszöntjük, rendőr úr, a mi kis falunkban,  
Isten hozta nálunk, a mi hajlékunkban.  
Örvendünk, hogy itt van a mi otthonunkban,  
Érezze jól magát a mi...  
IRINGÓ Ince!  
INCE Mi az?  
IRINGÓ Igyál, vagy letépem a bőrt a fejedről.  
INCE ...A mi lakásunkban, s fizessék ki a lakbérét. Egészségünkre!  
FLORIN Norok!

*Koccintanak, isznak*

INCE Ki akartam menni maga elé a megállóba, de annyi dolgom akadt, papírok, minden.  
FLORIN Semmi probléma.  
INCE Na de most üljön le egy kicsikét, ide, né. *(Az egyik székre mutat, majd leül)*  
FLORIN Először a hölgy. Tessék parancsolni. *(Hellyel kínálja Iringót)*

*Ince feláll, Iringó leül, Ince visszaül, utána Florin is helyet foglal*

IRINGÓ Könnyen idetalált?  
FLORIN *(hadarva)* Hát, mind vártam a sztációba', de késett az autokár, mert rossz volt az akceleráció, azt mondta a sofér, hogy meg kell verifikálni az inzsekción pompát, és az ámbreázs is ficákat csinál. A rámpán és a kotitúrákon még rosszabbul jött, gondoltam, nehogy a batéria legyen, mert akkor bevettük a cjápat. Aztán leszálltam itt az interszekciónál, és ott kérdeztem, hol még lakik a primár, de nem tudták, mit kérdezek. Gondoltam, futuj máma mőszi, mi lesz mostan, de akkor bementem az alimentárába, és ott megmutatták, aztán most itt vagyok, hála Istennek. *(Háromszor keresztet vet)*

*Csend*

IRINGÓ *(Incehez)* Mit mond?  
INCE Hogy elég könnyen idetalált.

*Csend*

FLORIN És maguk mit még csinálnak? Reggeliztek már?  
INCE Iringó, készítsél elé, legyél szíves, valami harapnivalót a vendégünknek. Kíván-e egy kis reggelit, rendőr úr?

FLORIN Ha van egy kicsi, nem utasítok.

*Iringó kimegy a konyhába.*

INCE Na, akkor beszéljünk a mi ügyünkről. Mikor szándékozik nekilátni a nyomozásnak?  
FLORIN Amilyen hamar van lehetőség. De elsőnek meg kell még érdeklődjem magától egyszer a részleteket.  
INCE Érdeklődjé csak, tessék parancsolni, állok elejébe.  
FLORIN Most máris?  
INCE Miért ne?  
*Csend.*

FLORIN *(noteszt és tollat vesz elő)* Tehát, falopásról beszélgetünk.  
INCE Falopásról.  
FLORIN Maga azt deklarálta a telefonba, hogy az elkövető... *(lapozgat a jegyzetei között)* Szexi Izsák.  
INCE Szécsi.  
FLORIN Az mit jelent?  
INCE Szécsi Izsák. Ez a бүdös tolvajnak az ő neve.  
FLORIN Szécsi Izsák. Mi az okupációja az illető személynek?  
INCE A mije?  
FLORIN Mivel foglalatосkodik?  
INCE Azzal foglalatосkodik, hogy kitérjon engemet a polgármesteri székből. Nem elég, hogy kivágta a fél erdőt, meg is akarja magát választatni ráadásaképpen. Hogy a reumás Istók verne egy karót a tolvaj pofájába.  
FLORIN Ebből él?  
INCE Ebből. A fából. Tavaly beindított egy fűrésztelepet, s idén még egyet. Egész nap szól a gáter, zсük zсük zсük, vágja a fát, amit összelopkodott. Egy csóré senki volt, most meg ő akar lenni itten a nagy miszter prezident. A fél utca az övé. A szomszéd ház is az övé. És a románokat is utálja.  
FLORIN Hogy ment végben a lopás?  
INCE Én nem utálom a románokat. Végül is, ha jobban meggondoljuk, maguk is emberek.  
FLORIN Hogy ment végben a lopás?  
INCE Meg aztán, ahogy nagyanyám szokta mondogatni: ami megtörtént, megtörtént. A múltat eltemettük, most már бékességben élünk, ez a fontos.  
FLORIN Aha. És a lopás hogy ment végben?  
INCE Igaza van, beszéljünk inkább a lényeges dolgokról. Különben se az én nagyanyám mondogatta ezt, hanem... *(a konyha felé fordulva, hangosan)* Iringó, kinek a nagyanyja is szokta mondogatni, hogy ami megtörtént, megtörtént?  
IRINGÓ *(a konyhából)* Az Illésé!  
INCE Kié?  
IRINGÓ *(a konyhából)* A kompótos Illésé!  
INCE *(Florinhoz)* A kompótos Illésé. Szegény itt lakott az utcában...  
FLORIN *(türelmetlenül a térdére csap)* Hogy ment végben a kurva lopás?  
INCE A lopás, igen, az úgy történt, hogy Izsák volt itten az első, aki visszakapta az erdőt, amit a Csau idejében elvett a kollektív. Felét eladta, abból gépeket vett, s elkezdte kitermelni a fát. Csakhogy nem a saját erdőjét vágta ő ki, hanem azokét, akik még nem kapták vissza. S amikor aztán visszakapták, látták, hogy lószart kaptak vissza, mert nem volt már ottan semmi.  
FLORIN Aha. Ezt maga mikor vette észre?  
INCE Hát, nemrégiben kezdem észreveszegetni...  
FLORIN Nemrégiben? Csak nem akkor, amikor Szexi úr bejelentette, hogy indul a választásokon?  
INCE Úgy azontájt, nagyjából, igen, akörül.  
FLORIN És addig mit még csinált maga, vak volt?  
INCE Egyéb dolgokkal törődtem.  
FLORIN Milyen dolgokkal?  
INCE Hát... Iszik-e még egy pohár pálinkát? *(Tölt a poharakba)*  
FLORIN *(becsukja a noteszt)* Köszönöm, nincsen étvágyam. Kipakolok, és elindulok interogálni a falusiakat az erdőjükről. *(Feláll)*  
Na jó, egy kicsike nem még árt az egészségnek. *(Kiissza a poharat)*

*Csend*

INCE *(feláll, Florin táskájához lép)* Megmutatom a szobáját. Izabella alszik ott néha. Nagynéha.  
FLORIN Ő ki?  
INCE *(Izabella fotójára mutat)* Ő ő. A leányom, de nem szokott hazajárni.  
FLORIN *(nézegeti a képet)* Kár.

INCE Egyetemista.  
 FLORIN Tényleg? Milyen fakultásra jár?  
 INCE Kolozsváron a... az európai... szoci... fiziológiai limbisztikára.  
 FLORIN Az jó. Nagyon jó. Hányadik év?  
 INCE Hát, vagy kilenc-tizedik. Szakot váltott. Váltogatott.  
 FLORIN Nem sieti el.  
 INCE Nem. Kérdeztem tőle, mi lesz belőle, ha befejezi. Azt mondta... Tudja, mit mondott? Azt mondta: polgármester. *(Nevet)*  
 FLORIN Hehe.  
 INCE *(elgondolkodva)* Azért jó, hogy vannak mostanság polgármesteri egyetemek. Az én időmben még nem voltak. *(csend)*  
 Magának van-e családja?  
 FLORIN Van egy kicsi fiam. *(előveszi a pénztárcáját, kinyitja, és odatartja Ince orra elé)* Nézze, ott ül az asszonykám ölében.  
 INCE Né, be szép kicsi pucás! De mi van a fején?  
 FLORIN Az nem az. Az a Szűz Mária a Jézuskával, a *másik* az enyém.  
 INCE Jaj, értem. Hát az se csúf.

*Bejön Iringó, egy fatalcán szalonnát, paprikát és kenyeret hoz. Leteszi az asztalra*

IRINGÓ Na, jöjjék, egyék egy falatot.  
 FLORIN *(nézi a tálcát)* Az a probléma, hogy vedzsetáriánus vagyok.  
 INCE Akkor egy kicsi szalonnát legalább.  
 FLORIN Köszönöm, nem még lehet. Mióta járok a szalába gyúrni, vedzsetáriánus lettem.  
 IRINGÓ *(Incéhez)* Az mi az a vedzsetás minekhívják?  
 INCE Ilyen román vallási dolog.  
 FLORIN Csak zöldséget, gyümölcsöt és magokat eszek.  
 IRINGÓ Magokat?  
 FLORIN *(mosolyogva)* Mint a madarak.  
 INCE Tudja mit? Akkor menjünk be a szobába, megmutatok mindent, rendezkedjék be szépen, utána hátha meggondolja magát.  
*(felemeli Florin táskáját, elindul a szobába)* Összeírom a címét mindenkinek, akit érdemes kikérdezni. Jöjjék, lássunk neki a nyomozásnak.

*Indulnak Izabella szobájába, de Florin visszamegy az asztalhoz*

FLORIN Ha nem haragszanak... *(Elvesz egy szelet kenyeret és egy paprikát)*  
 IZSÁK Csak tessék. Egy kicsi szalonnát nem eszik hozzá?

*Bemennek a szobába, de előbb Ince visszafordul a pálinkáért, beviszi magával.  
 Kivágódik a bejárati ajtó, betrappol Izsák, körülbelül Incével egyidős, nagydarab,  
 katonabakancsos férfi, oldalán kés.*

IRINGÓ Hoppá. Izsák.  
 IZSÁK Erőt, békét, magyar igazságot! A szarrágó barom kurva seggfej bátyád merre van?  
 IRINGÓ Itt né, a szobában nyomoz egy üveg pálinkát.  
 IZSÁK Akkor bemegegyek hozzá.  
 IRINGÓ Te csak várjál azzal, Izsák. Nincsen egyedül.  
 IZSÁK Nincsen-e? Éppen emiatt jöttem. Ezek szerint igaz, amit a faluban csiripelnek a madarak.  
 IRINGÓ Az attól függ, mit csiripelnek azok a barom madarak.  
 IZSÁK Azt csiripelik, hogy a nemzetáruló bátyád képes volt idehívni egy szörös oláht.  
 IRINGÓ Egy mit?  
 IZSÁK Oláht. Hot. Oláhot. Na.  
 IRINGÓ Eléggé érzékenyek lettek mostanság azok a madarak politikailag.  
 IZSÁK Lehet, hogy azok lettek, lehet, hogy nem. A tény mégiscsak az, hogy a бүдös bátyád idehívott egy nemzetáruló oláhot.  
 Vagy vicaverza, vagy mi a fasz.  
 IRINGÓ Nem tudta ő, hogy román, énszerintem.  
 IZSÁK Ha egyszer rendőr, milyen legyen, japán? Vagy német? Vagy... japán?  
 IRINGÓ Énfelelem lehet japán is, csak hagyjon minket békében.  
 IZSÁK Na, mondjad akkor. Mit keres itt az a retkes rendőr?  
 IRINGÓ Miért kéne nekem azt a te orrodra kötni?  
 IZSÁK Azért kéne az orromra kötni, mert ez egy polgármester orra lesz hamarosan. Tudnom kell, mi folyik a falumban.

IRINGÓ A te faludban? Messze vagyunk mi még attól.  
IZSÁK Nem vagyunk messze egyáltalán. Eljött végre a mi időnk, a szabadságharcosok ideje. A nemzeté! Egy hét múlva választások, aztán Ince slusszpassz, mehet petrezselymet hegyezni. Amerre lát. Mi nem tűrjük itten a nemzetárulókat!  
IRINGÓ Te is tudod, hogy Incének ez a ház a mindene. Összenőtt az ő lelkével, nem hagyná el semmi pénzért. Ha rajta múlna, ide temettetné magát a deszkák alá.  
IZSÁK Ha nem mondd el, mit keres itt a rendőr, máris készítheted azt a temettetést.  
IRINGÓ Jól van, elmondom.  
IZSÁK Na.

*Csend*

IRINGÓ Ince tisztességes választásokat akar.  
IZSÁK Aha.  
IRINGÓ Nehogy az emberek azt higgyék róla, hogy egy korrupt disznó.  
IZSÁK Nem hiszi azt senki. Tudjuk jól, hogy egy korrupt disznó.  
IRINGÓ Azt pletykálják, hogy bérbé adta a falu földjét kinn a hegy alatt.  
IZSÁK Tán nem adta bérbé? Már neki is fogtak ott valami építkezésnek.  
IRINGÓ Hát, bérbé adta. De a bevételt nem vágta zsebre, amiképpen pletykálják, hanem visszaforgatta a falu javára. Erről akar ő igazolást kérni, s ezt rendezzi most a rendőrrel. Mutogatja neki a dokumentumokat, hogy mi mindent csinált a falunak abból a pénzből.  
IZSÁK És mi mindent csinált? Mert én aztán nem láttam abból semmit se.

*Csend*

IRINGÓ Példának okáért... leaszfaltoztatta az utakat.  
IZSÁK Tényleg, öntött tíz méter aszfaltot a házatok elé, el is felejtettem.  
IRINGÓ De legalább elkezdte. Folyik a munka.  
IZSÁK Folyik. *(megmarkolja a kését)* A kurva vére, az fog folyni neki, ha megtudom, hogy valami sunyiságot tervez azzal a szőröstalpúval. Rozsdás szeggel fogom kivájni az agyvelejét a koponyájából.  
IRINGÓ Nyugodjál meg, Izsák. Ő csak próbál jó polgármester lenni.  
IZSÁK Aztán mikor szokott ezzel próbálkozni? Amikor nem látja senki, igaz-e? Mert amikor látják, akkor leginkább libák hajkurászásával van ő elfoglalva.  
IRINGÓ Az igaz, hogy néhanapján azzal van elfoglalva, de ért el ő eredményeket is.  
IZSÁK Ért-e? A legnagyobb eredménye az volt, hogy bezárták ezt a bányát, s mindenki munka nélkül maradt.  
IRINGÓ A bányát nem ömiatta zárták be.  
IZSÁK S mi volt a második legnagyobb eredménye neki? Az, hogy ebből a szép magyar községből kicsi koszos falu lett, aztán most idehozza nekem az oláhkat is ráadás képpen.  
IRINGÓ A miket?  
IZSÁK Az oláhkat. Hokat. Oláhokat. Na, a lényeg, hogy visszaminősítették koszos faluvá a mi szép magyar községünket a te seggfej bátyádnak hála.  
IRINGÓ Ő tehet arról is most már? Tán saját kezűleg öngyilkolt meg itten mindenkit?  
IZSÁK Igazad van, nem az ő szokása az olyasmi.

*Csend*

IRINGÓ Jobb, ha elhúzod most innét azt a szép magyar beledet.

*Csend*

IZSÁK *(vigyázzba áll, majd elindul a kijárat felé. Visszafordul)* A múltkori ajánlatom még mindig áll, Iringó. Ezt ne felejtse el.  
IRINGÓ Nem érdekelnek a barom ajánlataid.

*Izsák kimegy, nyitva hagyja az ajtót.*

*Iringó pálinkát vesz elő, tölt magának, kiissza. Leül. Bejön enyhén ittasan Ince, kezében egy fekete kabát*

INCE Képzeld el, a rendőrünk megtalálta a kabátomat. Jó rendőr ez, én mondom. Tudod, hol volt? Lógott kifelé a kemence szájának a... Téged meg mi lelt? *(Leteszi a kabátot az egyik szék támlájára, Iringóhoz lép)*

*Csend*

IRINGÓ Nem mehet ez így sokáig, Ince.  
INCE Mi nem mehet sokáig?  
IRINGÓ Ahogy élünk.  
INCE Ej, örökké csak ezt fújod. Unom már.  
IRINGÓ Azt is így fogod-e unni, ha az utcára kerülsz azzal az egy szál szaros kabátoddal?  
INCE Nem kerülök én sehova. A rendőrünk segít félrepregetni Izsákot, engemet újraválasztanak, s lesz pénzünk megint.  
IRINGÓ Lesz-e?  
INCE Még szép, hogy.  
IRINGÓ Mikor láttunk mi abból a polgármesteri fizetésedből valamit is? Örökké elküldöd Izabellának az egészset. Egyébként meg a világ minden pénze nem elég neki, az a helyzet.  
INCE Drága az egyetemi élet. Városon nem úgy van, mint falun.  
IRINGÓ Tudod is te, hogy van városon. Ki nem teszed a lábadat a házból se, csak ha segíteni kell a cimboráidnak pálinkát nyakalni. Meg ha libák tűnnek fel a környéken.  
INCE De annyit azért mégiscsak tudok, hogy drága az egyetemi élet, s hogy városon nem úgy van, mint falun. Falun kell-e professzorokat lefizetni egyfolytában? Kell-e?  
IRINGÓ Nem tudok én olyasmiről, elég kevés professzor jár errefelé.  
INCE Na ugye. Városon az a szokás. S ha elveszítem a fizetésemet, Izabella mehet takarítónak valami hipermárkeszbe. Nem bocsátaná meg sohase, ha énmiattam nem tudná elvégezni az egyetemet.

*Csend*

IRINGÓ Lehet, jobb is volna, ha elmenne takarítónak valami hipermárkeszbe.  
INCE Az én kicsi egyetlenem nem fog holmi hipermárkeszekben takarítani, erre megesküszök! Túl okos leány ő ahhoz. Benn fog dolgozni a városházán. Kicsi egyetlen reménységem.

*Csend*

IRINGÓ Én nem igen vettem észre azt a nagy okosságot, ha engem kérdezel.  
INCE Éppen ezért nem is kérdezett téged senki. *(pálinkát tölt, kiissza)* Megnyerte a templomi szavalóversenyt is máskülönben. Ez mi, ha nem okosság?  
IRINGÓ Tízéves volt, amikor megnyerte azt a szavalóversenyt. S azért nyerte meg, mert engedte, hogy a régi plébánosunk a bugyijában nyúljkáljon neki.  
INCE Ezt most ne emlegessed fel, legyél szíves. Semmi kedvem újfent a régi plébánosunk levágott tőkével álmodni. Nem volt az annyira szép látvány.

*Csend*

IRINGÓ Hát, az se lesz szép látvány, ha éhen dögünk itten.  
INCE *(tölt magának egy pohár pálinkát, kiissza)* Majd kitalálunk valamit.  
IRINGÓ Nem érted, hogy nem lehet már halogatni? Hónapok óta muzsikálok a füledbe, hogy itt a vége, a szakadék szélén állunk, te meg úgy teszel, mintha fel se fognád. Te vagy a legkönnyelműbb, legfelelőtlenebb ember, akit a hátán hordott a föld. S ha ezt hozzáadjuk ahhoz, hogy a legszarabb polgármester is te vagy ezen a földön, akkor kiviláglík, hogy elég sok mindenben csúcstartó vagy, Ince, s egyik se válik a javadra. De még ezen is túllépnék én, ha hagynád, hogy a kezembe vegyem az ügyek intézését. Ha hagynád, hogy eladjam a házat, s a feléből vegyek egy garzont a városban, s aztán...  
INCE *(közbevág)* Azt már nem! Ez az én *otthonom*, érted-e?!

IRINGÓ Önző vagy.  
INCE Nem vagyok önző. Önző ember az, aki csak saját magával törődik, ahelyett, hogy velem törődne. *(csend)* Itt éltem az én kicsi családommal, nincsen más nekem ezen kívül. Apánk is itt nőtt fel, mi is itt nőttünk fel, egyek vagyunk vele, mi ketten. A ház, te, én: mint a Szentháromság! Sőt, vegyed figyelmedbe, hogy Izabella is imádja ezt a házat. Szentnégyesség akkor.

*Csend*

IRINGÓ A vajszívem, az az én nagy bajom. Hogy a teéretted való gyengeségem meg lelki adósságom miatt alkudozok itten veled. Pedig eladhatnám, amikor csak akarom, tudod-e?  
INCE *(morogva)* Ezt már voltál szíves kétszer az orrom alá dörgölni a mai napon.

IRINGÓ Nahát, nem-e háromszor szoktam teszerinted? Akkor most megvolnánk a harmadikkal is.  
 INCE Menjél te akkor a kórházba, a seggedet dörgölni ottan az ágytálhoz naponta háromszor.  
 IRINGÓ Ezt most inkább elengedem a fülem mellett.  
 INCE Leszarom, hogy mi mellett engeded el. *(Pálinkát tölt, kiissza)*  
 IRINGÓ Figyeljél, Ince. Ha megvehetném azt a garzont, utána adnék én neked kölcsön annyit, hogy új életet kezdjél.  
 INCE Miféle új életről beszélsz? Én bányász voltam, egyébbhez nem értek. Csak a polgármesterséghez... *(legyint)* se értek. Az én koromban nem alkalmaznak már sehová, ilyen időket élünk. Nincsen már se új, se régi élet az én számomra. Csak túlélés van. De ne gondoldjál erre, jóra fordul minden, napok kérdése.  
 IRINGÓ Milyen napok, mi? Évek óta semmi jó nem történik velünk! Sirva imádkozok minden este, hogy történjen már valami jó, és nem, és nem, soha semmi! Milyen napok, mondd!  
 INCE Hó. Hónapok.  
 IRINGÓ Lehetetlen ember vagy.  
 INCE Egyszer majd jó lesz minden, meglásd.  
 IRINGÓ Mitől lenne jó? Nekem nincsen több pénzem, Ince, tovább eltartani nem tudlak. Ezenfelül meg... *(Sóhajt)*  
 INCE Ezenfelül mit meg?  
 IRINGÓ Ezenfelül meg lassan ötven éves vagyok, te pedig nem vagy a férjem.  
 INCE Ezt magam is észrevettem.  
 IRINGÓ De mégis közös házban lakunk. Pedig lehet, mégis találhatnék valakit, ha egyedül élnék.  
 INCE Azt én erősen kétem. Minden normális férfiú elfut előled, amint meglátja az ábrázatodat. Ami azt illeti, egy vak kóbor kutya is elfutna előled, ha odaállnál elé az ábrázatoddal. *(pálinkát tölt, kiissza)* Futna a sintérhez eutanazániára az a kóbor kutya.

*Csend. Iringó magába roskadva áll*

INCE Egyedül én nem futok el előled. *(odalép Iringóhoz, megöleli. Iringó engedi)* Szeretlek, Iringó. Én vagyok az egyetlen, aki szeretlek, ezt tudjad. *(míg beszél, lassan Iringó is átöleli)* Akármilyen disznóságokat is mondjak időnként. Csak te vagy nekem. Senki más nem fog szeretni tégedet, csak én. Ez az egy bizonyosság van ezen a világon. Ameddig élek. Ezt tudjad.  
 IRINGÓ *(mosolyog, szorosan átkarolva Incét)* Jó ez, amikor így ölelsz. Nagyon jó ez nekem. Ilyen alkalmakkor úgy érzem, megbocsátottál.

*Csend. Így állnak egy darabig*

INCE Helyrejönnek majd a dolgok.  
 IRINGÓ Helyre.  
 INCE Nem kell eladni semmit.  
 IRINGÓ Nem kell.

*Kintről libagógóság hallszik. Ince hirtelen az ajtó felé fordul, kibújik Iringó karjaiból, és felkapja a kabátot a székről*

INCE Hogy a reumas Istók nyuvasszék libát! *(Kirohan a házból)*

*Iringó leroskad a kanapéra. Bejön a szobából Florin, kezében a notesze, zsebre teszi*

FLORIN Megcsináltam az investigáció programját. Ince úr merre tartózkodik?  
 IRINGÓ *(sóhajt)* Libákat hajkurász.  
 FLORIN Értem. *(gondolkodik)* Az mit jelent?  
 IRINGÓ Azt, hogy ilyenkor nem kell vele foglalkozni. Gyermekkorában a libák megcsipkedték a hátsó fertályát neki, azóta ha reájön az ötperc, megkergeti őket.  
 FLORIN Aha. *(csend)* Sokszor csinálja?  
 IRINGÓ Régebben csak ezerévbé' egyszer. De amióta... meghalt a fia meg a felesége neki, azóta elég gyakran.  
 FLORIN Értem. Hogy haltak meg?  
 IRINGÓ Hát... balesetben.  
 FLORIN Autóbalesetben?  
 IRINGÓ *(kelletlenül)* Abban.

*Csend. Florin figyelni Iringó arcát*

FLORIN Maga vezette az autót, amiben meghaltak, igaz?

Csend.

IRINGÓ Én.  
FLORIN Sajnálatos.  
IRINGÓ Ince azóta megsuppant kicsikét. Nem jár már sehová.  
FLORIN Sajnálatos. A maga férje is akkor veszett kárba?  
IRINGÓ Nem, az én uram más mese. Beléltte magát a kútba.  
FLORIN Az nem szép halál.  
IRINGÓ Ízlések és pofok. Nekem tetszett-forma. Legalább egyszer az életben ivott vizet is. (csend) Hogy is hívják ezt az olasz laskát?  
FLORIN A spagettit?  
IRINGÓ Azt.  
FLORIN Spagettinek hívják.  
IRINGÓ Na.  
FLORIN Ez hogy jön idefelé?  
IRINGÓ Hallottam a rádióban, hogy Amerikában egy gyárban a takarító beléesett egy ilyen gépbe, ami azt a spagettit csinálja. Kicsi hosszú csikokra vágódott fel az illető. Na, arra én is azt mondanám, hogy nem szép halál.  
FLORIN Perfekt igaz. (csend) Ez a kút itt van az udvaron?  
IRINGÓ Ahová beléesett az uram? Nem, egy másik utcában volt a házuk nekünk. Azt eladtam a temetés után, és megvettem ezt.  
FLORIN Akkor ez a maga háza tehát.  
IRINGÓ Fele addig is az enyém volt. De megvettem az Ince részét, mert kellett neki a pénz, hogy le tudja fiz... Hogy letudja a problémáit.  
FLORIN Értem. (csend) És mióta élnek maguk együtt Ince úrral?  
IRINGÓ Hát, megvan már vagy nyolc esztendeje.  
FLORIN Nyolc esztendeje? És nem gondoskodtak azon soha, hogy külön költözzenek?  
IRINGÓ Nem nagyon gondolkozunk mi ilyeneken. Incének szüksége van reám.  
FLORIN Jó dolog az. Én is szeretem erősen a testvéreimet. Akármikor kizsefujálnék egy szukurszálát, ha megtudnám, hogy lefterek lettek. De hála Istennek (háromszor keresztet vet) nagy barosán lett mindegyik, nem kell zsefujálni semmit. Szép is volna, nem igaz? Polic létemre.  
IRINGÓ (nem ért semmit) Ahogy mondja. Nem jó az Istennel zsefolálni, ha polic az ember.  
FLORIN De azért mégis... Magának nem lenne szüksége saját életre? Nem sajnálja, hogy elfut az idő fogának a vasa a feje fölött?  
IRINGÓ Semmit se sajnálok már. Csak azt az egyet sajnálom, hogy nekünk nem volt otthon olyan spagetticsináló gépünk.  
FLORIN De nem még akarna férjhez menni?  
IRINGÓ Lemondtam én már arról. Aztán meg, a büntudat egy idő után megtanítja az embert, hogy a lemondás ne fájjon annyira.

Csend

FLORIN Pedig szép virágszál maga, kár lenne itt elhervadozni.  
IRINGÓ (dühösen ránéz) A csúfalkodást hagyni kéne mostan.  
FLORIN Bocsánatot kérek, de egyáltalában nem csúfalkodásból mondtam. Az én véleményem után maga könnyedséggel kapna embert minden újján. Sok olyan ismerek, aki egyből udvarolni kezdene magának, ha meglássa.  
IRINGÓ Hagyjon engem békében. Azt hiszi, nem tudom, milyen az ábrázatom?  
FLORIN Ha az én feleségem volna, nonsztop a maga ábrázatát simogatnám.  
IRINGÓ Igazán?  
FLORIN Tudja... az én asszonykám is meghalt. Hasonlított magára.  
IRINGÓ Hasonlított-e?  
FLORIN Igen.  
IRINGÓ Mielőtt vagy miután meghalt?  
FLORIN Mielőtt. Nézze meg. (Előveszi a pénztárcáját, odatartja Iringó elé)  
IRINGÓ Én nem nagyon látom azt a hasonlatosságot, de ha maga mondja...  
FLORIN A keze is éppen olyan szép volt, mint magának.

Csend

IRINGÓ Hogy halt meg?  
FLORIN (szomorúan) Hát, tél volt. Sétálgatott az utcán, járkált, sétálgatott. Ruhácskát akart venni a kicsi fiúknak. Bement az egyik üzletbe, de nem volt olyan potrivit ruha, amit keresett. Bement a másik üzletbe is, hátha, de ott sem volt. Aztán bement a harmadikba is. Nézte a ráftokat, méregette a ruhákat, keresgélt.



IRINGÓ Unalmában halt-e meg?  
 FLORIN Nem. Addig kereste a ruhát, ameddig szjára lett.  
 IRINGÓ Mi lett a szájára?  
 FLORIN Ameddig sötétség lett, na.  
 IRINGÓ Sötétség lett a szájára?  
 FLORIN Nem. A városban lett sötétség.  
 IRINGÓ Mitől?  
 FLORIN A... hogy hívják... az estétől! Ez az. Este. Jött az este, sötétség lett. Érti?  
 IRINGÓ Hogyne érteném én. Esténként mifelénk is sötétség van általában.  
 FLORIN Tehát sötétség volt, és ezért nem látta jól, hova lép. Jégre lépett, és becsúszott egyenesen a trámváj alá.  
 IRINGÓ Ki alá csúszott?  
 FLORIN A trámváj alá.

*Csend. Florin várja a reakciót*

IRINGÓ És?  
 FLORIN Mondom, becsúszott a trámváj alá.

*Csend*

IRINGÓ Ki az a Trámváj?  
 FLORIN Az senki. Az a vehikul a csirkulációban. Mennek vele emberek. Érti.  
 IRINGÓ *(nem ért semmit)* Értem.  
 FLORIN Tehát becsúszott alá, és... és... *(sírós hangon)* levágta a fejét.  
 IRINGÓ Aztaszüzmáriáját! *(Florin bólogat)* Levágta a fejét annak a Trámvájnak?  
 FLORIN Nem. Fordítva.  
 IRINGÓ Hogyhogy fordítva? Trámvájnak a fejét vágta le?  
 FLORIN Nem! A trámváj vágta le a fejét!  
 IRINGÓ A saját fejét vágta le Trámváj?  
 FLORIN Nem!!!  
 IRINGÓ Akkor ki vágta le Trámváj fejét?  
 FLORIN Senki!!!  
 IRINGÓ Akkor sok értelme nem volt ezt elmesélni, hallja. Na de azt mondja el végre, hogy halt a felesége.  
 FLORIN Futuj máma möszi. Levágta! A kurva trámváj! A kurva fejét! A kurva feleségemnek! Ha most sem érti, leszugálom a pulámat!  
 IRINGÓ Jól van már, na. Értem.  
 FLORIN Most megyek csinálni kurva investigációt!

*Florin dühösen kimegy. Iringó az asztalhoz ül, és elkezd reggelizni.  
 Florin visszaroohan*

FLORIN Villamos!!! *(Kirohan)*  
 IRINGÓ *(körülnéz)* Hol? *(folytatja az evést)* Ez se normális.

*Kis idő múlva bejön Ince*

INCE Összefutottam a rendőrünkkel. Azt mondta, ha nem jönne vissza ebédre, az azt jelenti, hogy föbe lótte magát.  
 IRINGÓ Remélem, nem fogja magát föbe lóni. Ellépek akkor a boltba mindjárt, venni neki valami zöldségeket meg mianyavalyákat, ha egyszer nem eszik húst.  
 INCE *(leül ő is az asztalhoz, enni kezd)* Most az egyszer örülök, hogy Izabella nem jön haza soha. Kicsit sokan lennének.

*Belép Izabella*

IZABELLA Helló, apu! Szia, Iringó néni.  
 INCE *(felugrik)* Izabella, kicsi leánykám, drágaságom! *(megölelik egymást)* Hát te mi a reumás Istók valagát csinálsz itt?  
 IZABELLA Majd elmondom, de most ki kell fizetnem a taxit. Ugye kifizeted, apu?  
 INCE Te taxival jöttél a városból?  
 IZABELLA Lekéstem a reggeli buszt.

INCE Miért nem vártad meg a következőt?  
 IZABELLA Untam. Na, mi lesz, apuci? Kriszti nem várhat a végtelenségig.  
 INCE Ki az a Kriszti?  
 IZABELLA A taxis, ki lenne? Dumáltunk egy jót az úton. Szerinte szép ajkaim vannak.  
 INCE Hogy a reumas... Iringó, tudnál kölcsönadni egy kis pénzt taxira?  
 IRINGÓ Nincs.  
 INCE Hogyhogy nincs?  
 IRINGÓ Ha odaadom, nem lesz miből madáreledelt vegyek a rendőröknek.  
 INCE Ej, kit érdekel az most? Itthon van a leányom, az én drága egyetlenem. Adsza ide azt a pénzt. Megadom, ha megjön a fizetésem.  
 IRINGÓ Ha még lesz neked olyan.  
 IZABELLA Milyen rendőrnek?  
 INCE Kérlek szépen, Iringó. Most az egyszer.  
 IRINGÓ A múltkor is most az egyszer volt. Meg azelőtt is most az egyszer volt.  
 IZABELLA Milyen rendőrnek?  
 IRINGÓ Kifesthetnék az egész házat a most-az-egyszereiddel.  
 INCE Tényleg ez az utolsó.

*Csend*

IZABELLA Milyen rendőrnek?  
 INCE Gyere, na.  
 IRINGÓ *(pénzt vesz elő a zsebéből, egy részét odaadja Incének)* Most az egyszer.  
 INCE Ahogy monddod.  
 IZABELLA Leszakadna-e itt valakinek a fél lába, ha válaszolna végre?  
 INCE Mire válaszoljunk?  
 IZABELLA A kérdésemre.  
 INCE Arra, hogy milyen rendőrnek?  
 IZABELLA Ezek szerint mégsem a süketek kurva intézetébe érkeztem én. Igen, arra a kérdésemre.  
 INCE Iringó majd elmondja, én megyek, kifizetem a taxit. *(Kimegy)*  
 IZABELLA Szóval?  
 IRINGÓ Mit szóval?  
 IZABELLA Szóval jó volt-e idén a termés, tojtak-e a tyúkok?  
 IRINGÓ Hát, nemigen.  
 IZABELLA *(dühösen)* Azt szóval, hogy milyen rendőr van itt!  
 IRINGÓ Hát, egy rendőr. A városból. Végig ellene voltam, hogy apád idehívja. Nem akarok én rendőrt látni soha az életben. De végtére is, nem látszik rossz embernek. Szegénynek meghalt a felesége.  
 IZABELLA Mi?  
 IRINGÓ Levágták a fejét, mint abban a copfos japán filmben.  
 IZABELLA Hogyhogy? Milyen copfos japán filmben?  
 IRINGÓ Tudod, amelyikben az a szakállas felakasztotta azt a fácánt.  
 IZABELLA Milyen fácánt? Nem értek semmit.  
 IRINGÓ Nem láttad azt a copfos japán filmet?  
 IZABELLA Nem.  
 IRINGÓ Pedig majdnem olyan jó volt, mint az Izaura. Na de a lényeg, hogy úgy néz ki, velem fogsz aludni, ameddig itthon vagy.  
 IZABELLA De miért hívta ide apu azt a rendőrt?  
 IRINGÓ Azért, hogy megnyerje a választásokat.  
 IZABELLA És attól megnyeri?  
 IRINGÓ Ha sikerül fényre deríteni Izsák piszkosságait, megtörténhet, hogy igen.  
 IZABELLA Izsák bárta hívta reá azt a rendőrt?  
 IRINGÓ Reá.  
 IZABELLA Apunak elment az esze. Ha Izsák bá ezt megtudja, rozsdás szeggel fogja kivájni az agyvelejét a koponyájából.  
 IRINGÓ Egyelőre úgy tudja, hogy azért van itt a rendőr, mert apád tisztába akarja tenni a saját ügyeit. De ha már itthon vagy, te is megpróbálhatnád elterelni a figyelmét neki.  
 IZABELLA Mégis hogyan?  
 IRINGÓ Tudod, hogy Izsák mindig is figyelgetett téged.  
 IZABELLA Engem-e?  
 IRINGÓ Már akkor figyelgetett, mikor még nem is volt rajtad figyelgetnivaló.

IZABELLA Izsák bá egy kecskén is talál figyelgetnivalót. Csak magyar kecske legyen.  
IRINGÓ De azért téged kicsivel jobban figyelgetett, mint a kecskéket szokta.  
IZABELLA Nem vettem én észre azt a nagy figyelgetést.  
IRINGÓ Pedig nem nehéz észrevenni, ha valakinek akkorára guvad a szeme a figyelgetéstől, mint egy fej hagyma.  
IZABELLA Nem vagyok én főállású figyelgetés-figyelgető, hogy mindenkinek mindenféle figyelgetését észrevegyem. Engem csak azoknak a figyelgetése érdekel, akik az érzelmi intelligenciájukkal hatni tudnak a pszichére. És beindítják a tudattalan folyamatokat.  
IRINGÓ Hogy mondd?  
IZABELLA Akik tudják, mi kell a női léleknek.  
IRINGÓ Igazán? És mi kell a női léleknek?  
IZABELLA Hát... hosszú.  
IRINGÓ Sejtettem én, hogy valami hosszú kell a te „lelkednek”. De most legyél szíves kedveskedni Izsáknak a farod riszálásával, ameddig itt van a rendőr. S ha meghív valamire, ne utasítsad el, mint a múltkor. Tedd meg ezt apádért.  
IZABELLA No way, Iringó néni. Ki nem állhatom azt az agresszív állatot, kiráz tőle a hideg. Különben sem maradok én rendőr közelében. Hanem megyek inkább vissza a következő busszal.

*Belép Ince, Izabella hátizsákját cipeli nyögve*

INCE Hová mész te vissza a következő busszal?  
IZABELLA Ahonnan jöttem.  
INCE Csak most érkezted, miért mennél el máris?  
IZABELLA A rendőr miatt. Beszelnünk kell, srácok. Üljetek le, oké? Van egy kis gáz. *(csend)* Na, mi lesz? Üljetek már le. *(leülnek)* Belekeveredtem valamibe.

*Csend*

INCE Mibe keveredtél?  
IZABELLA Zűrbe. Az van, hogy... Igazából tők ártatlan vagyok, gőzöm nem volt, mi folyik, és különben sem csíptem a tagot, legalábbis egy hét után már nem, és el is költöztem tőle, vagyis már totál kiszálltam mindenből, még a telót sem vettem már fel neki, szóval semmi közöm az egészhez, értitek?  
INCE *(végig bólogat)* Nem.  
IZABELLA Egy... lakótársam füvet természetett az erkélyén. Vagyis az enyémen. Már elköltöztem onnan, de tegnap mégis kaptam egy idézést, és úgy áll a dolog, hogy ha bűnrészesnek találják, le is csukhatnak. Ezt mondta Robi legalábbis.  
INCE Miféle Robi?  
IZABELLA A barátom. Őt már lecsukták egyszer valami hasonlórért.  
INCE Nem Tibinek hívják a te barátodat?  
IZABELLA Most, hogy mondd, azt hiszem, az egyiket tényleg Tibinek hívták. De nem ez a lényeg, hanem hogy gáz van. És hogy lecsukhatnak a kurva fű miatt.

*Csend*

INCE A reumas Istók törölje belé a taknyát. De hát miért kellett az erkélyen füvet természetni? Szólhattatok volna, hogy küldjek, van itt elég az udvaron, nem győzöm kaszálni.  
IZABELLA Mindegy most már, apu. Azért jöttem, hogy segítsetek nekem.  
IRINGÓ Pénz kéne, ha jók a sejtéseim. Jók-e a sejtéseim?  
IZABELLA Egy spanom kivinne Olaszba dolgozni. Hétfvégén indulnánk. Csak az útra kéne egy kevés, meg az első hetekre, aztán két hónapon belül megadnám.  
INCE Te külföldre akarsz költözni?  
IZABELLA Csak rövid időre. Vagy hosszabb időre, ha bejön a dolog.  
INCE És mi lesz az egyetemmel?  
IZABELLA Hát, semmi.  
INCE Hogyhogy hát semmi?  
IZABELLA Olaszban is vannak egyetemek.

*Csend*

INCE De... nem költözhetsz külföldre.  
IZABELLA Miért nem?

INCE Nem hagyhatok itt. Minden erőmmel azon vagyok, hogy teneked segítsék. Rövidesen visszavásárolom a házat, reád iratom, meglesz mindened, amit csak akarsz.

IZABELLA Te miről beszélsz, apu?

IRINGÓ Igen, Ince, miről beszélsz?

*Csend*

INCE Arról beszélek, hogy polgármesterként én vagyok itten egy erdőterület kitermelésének a felelőse. Beszéltem egy vállalattal, s minden el lesz intézve.

IRINGÓ Mi lesz elintézve? Milyen vállalattal?

INCE Egyik politikusunk feleségének a nagynénjének a kutyájának a nevével a vállalat. Fizetnek egy szépecske összeget, ha elintézem, hogy ők termelhessék ki azt az erdőt. Annyira szépecske összeget, hogy vígan élhetünk, ha meg nem halunk.

*Csend*

IRINGÓ Te nem is vagy akkora címeres barom idióta, amekkorának mutatod magad hétköznapokon. *(Ince büszkén elmosolyodik)* Hanem sokkalta címeresebb, barmabb idióta vagy! Idehívsz egy rendőrt Izsák erdőügyeire, miközben te ilyen korrupciósokra készülsz a falu erdőjével?!

INCE Más választásom nem volt, Iringó. Ha nem lehetek tovább polgármester, nem tudom elintézni a vállalat dolgát, s akkor füstbe megy az egész.

IRINGÓ A barom agyad ment füstbe neked. Tiszteltelek, becültelek, Ince. Azt hittem, hogy te jobb vagy. De ugyanolyan disznó vagy te is, mint akármelyik román polgármester a tévében.

INCE Hát, nem vagyok én jobb semmivel. Egyformák vagyunk, ha ilyesféle dolgokról van szó. De a családunkért teszem, s a házért, ezt ne felejtse el.

IRINGÓ Értem ne tegyed, én nem kértelek reá. De ha már teszed, mégis mikor akartál nekem szólni róla?

INCE Rőgtön, ahogy nyelvbe ütöm az üzetet.

IRINGÓ A barom fejedet kéne leütni a helyéről, azt. Én kiléptem a boltba. *(Kimegy)*

*Csend*

IZABELLA Tök ari vagy, hogy ezt csinálod értem, apu, de az van, hogy nincs annyi időm, hogy hónapok meg ilyesmi. Most kellene a pénz.

INCE De most nincsen nekünk pénzünk, kicsi leányom.

IZABELLA Azt ugye felfogtad, hogy bajban vagyok?

INCE Felfogtam, és adnék is szíves örömet, de miből? Az utolsó fizetésemet elküldtem neked. Most nem lesz több, ameddig a választások el nem dőlnek. Nincs mit tenni.

IZABELLA Tudtam, tudtam, tudtam.

INCE De ki fogunk majd találni valamit. Pár hét még, és kitaláljuk azt a valamit.

IZABELLA Tudtam, tudtam, tudtam.

INCE Nem volna jó, ha külföldre költöznél. Szegény apádnak az nagyon nem volna jó.

IZABELLA Tudtam.

INCE Mondtad ezt a tudtamot már hatszor legalább, Izabella.

IZABELLA Már nem is tudtamozhatok kedvemre ebben a házban?

INCE Tudtamozzál, ameddig jól esik, csak maradjál itthon.

IZABELLA Mondtam, hogy nem maradhatok, de te nem akarod megérteni. Ha egy zsák pityóka lenne a családom, az is segítőkészebb volna, mint ti ketten Iringó néniével. Milyen család ez? Magára hagyni az embert a legnagyobb bajban. *(Félvállra veszi a hátizsákját, kifele indul)*

INCE Kicsi leányom, mit csinálsz?

*Kivágódik az ajtó, belép Izsák*

IZSÁK Erőt, békét, magyar igaz... Izabella! ...ságot. Hát te itthon vagy? Régebben beszélgettünk.

IZABELLA Aham. Indulóban vagyok éppen.

IZSÁK Gyere, ne legyél indulóban. *(könyvedén leemeli Izabella hátizsákját, és a fal mellé penderíti)* Szóljunk pár szót, igyunk meg valamit. Csak előtte kinyuvasztom a szarrágó seggféj nemzetáruló apádat, aztán meghívlak egy kis valamire. Jó-e?

IZABELLA Hát...

IZSÁK Jól van akkor. Egy perc az egész.

*Odalép Incéhez, fél kézzel megragadja a torkát, és nekitaszítja a falnak. Másik kezén nézi a karóráját. Ince kapálózik.*

IZABELLA Izsák bá, ne!  
IZSÁK Ne magázódjál velem, angyalom. Hát ekkora korodtól figyelgetlek. *(Szabad kezével mutatja, mekkora korától)*  
IZABELLA Jó, de megfullad!  
IZSÁK Jófelé haladunk akkor.

*Izabella próbálja elrángatni Izsákot, aki meg sem mozdul, sőt élvezzi, hogy a lány hozzáér.  
Ince kivörösödve tátog.*

IZABELLA *(észbe kap)* Jöjjön, gyere inkább, igyunk meg valamit!  
IZSÁK *(egy pillanatra elengedi Incét, megfordul, aztán mégis visszalöki a falnak, és megmarkolja a torkát)* Azonnal, Izabellám.  
IZABELLA De hát miért fojtogatod, mit csinált?  
IZSÁK A bocsoros barátja ahelyett, hogy dokumentációkat nyálazgatna a szőrös ujjával, most odakinn kérdezgeti az embereket!  
Ezt csinálta!  
IZABELLA Miről kérdezgeti őket?  
IZSÁK Azt én nem tudom, mert senki nem érti, mit beszél. De majd apád elmondja. Na, mondd, te köménymagfászu nemzetségégyene: miket kérdezget az a rendőr? *(Ince tátog)* Mondod-e?  
IZABELLA Nem tud így beszélni!

*Izsák elengedi Incét. Ince köhög, Izabella megitatja pálinkával*

IZSÁK Adhatsz nekem is abból a pálinkából, Izabella, nem haragszok meg. *(Izabella odanyújtja neki, Izsák iszik)* Hallgatunk, Incékém.  
INCE *(megpróbálja összeszedni magát)* Te azért fojtogattál a halál küszöbére, mert a rendőr az embereket kérdezgeti a faluban?  
IZSÁK Mér, ez nem elég indok? Mástkülönb hibás a megfogalmazásod. A te rendőröd kérdezgeti az embereket, az én falumban.  
INCE Ezt szokták csinálni a rendőrök. Jönnek-mennek, kérdezősködnék.  
IZSÁK És idejönnek beleverni a szőrös orrukát a mi dolgunkba. Nem lesz itten soha magyar autonómia, ha mindenféle szőrös kérdésekkel jöhetnek ide kedvük szerint mindenféle oláhok!  
IZABELLA Mik?  
IZSÁK Hok. Oláhok.  
INCE És szerinted úgy lesz-e autonómia, ha megfojtjuk egymást?  
IZSÁK Most nem ez a kérdés. Az a kérdés, hogy mi a retkes istennyilát akar itt az a rendőr. Mert hogy nem a hegy alatti földek bérbe adása miatt jött, abban százaz vagyok. Ti mesterkedtek valamiben. *(csend)* Nem válaszolsz? Úgy is jó. Izabella, hozzád egy tálat a kurva oláhbérenc belének. *(Előhúzza a kését)*

*Izabella felsikolt. Belép Florin*

FLORIN Hoppá, hoppá.  
IZABELLA Jaj.  
IZSÁK *(megfordul)* Mit hoppá?  
FLORIN Ha jól sejtem, maga Szexi úr lehet.  
IZSÁK Maga pedig halott úr lehet, ha nem takarodik el innen.

*Florin lassan, nyugodtan előhúzza a pisztolyát. Izsák visszadugja a kést*

FLORIN Mi történik itten?  
IZSÁK Az égvilágon semmi.  
FLORIN Nem rád kérdeztelek.  
IZSÁK Tegeződünk most már?  
FLORIN Itt én teszek kérdést. Mi történik, Ince úr?  
INCE Csak egy kicsi nézeteltérés.  
FLORIN Akar letenni feljelentést?  
INCE Mire lenne az jó? Kifizeti a büntetést, aztán visszajön kinyuvasztani.  
FLORIN Nem még akar feljelentést letenni?  
INCE *(lemondóan)* Nem.

Csend

FLORIN Hát jó. Akkor most mindenki nagy reszpirációt húz, és megnyugszik. Rendben van? Húzzanak egy nagy reszpirációt.  
IZSÁK *(Incéhez)* Mit húzzunk?  
INCE Vegyünk egy mély lélegzetet.

*Mély lélegzetet vesznek. Csend*

FLORIN *(visszadugja a pisztolyt)* Úgy.

*Kieresztik a levegőt*

INCE Énszerintem ígyunk egy korty pálinkát a nagy izgalomra.

*Ince összeszedi magát, pálinkát tölt mindenkinek*

FLORIN Ha jól tudom, a szépséges kisasszonnyal még nem találkoztam magamat.  
INCE A leányom, Izabella.  
FLORIN Nagyon örvendek. *(kezet csókol Izabellának)* Ne rontsa el ezt a finom kezét kemikáliákkal, kisasszony.

*Izabella elrántja a kezét*

INCE Ígyunk akkor... a békességre.  
FLORIN Megisszuk ezt a pálinkát, *(Izsákhöz)* te pedig szépen hazamész. *(Kiüssza a poharat)*  
IZSÁK Nem megyek én sehová, ameddig maga ki nem nyögi, mit keres itt.  
FLORIN Az konfidenciális.  
IZSÁK Konfidenciális, mi?  
FLORIN Az.  
IZSÁK *(morogva)* A kurva sírhelyed lesz konfidenciális, ahová máma este elkaparlak.  
FLORIN Hivatalos szervet fenyegetünk, Szexikém, hivatalos szervet?  
IZSÁK Szécsi, a rohadt életbe! Szécsi!  
FLORIN Az mi?  
IZSÁK A rohadt nevem, te szőrös oláh szerv!

*Izsák, Ince és Izabella egyszerre kiüsszák a poharukat*

FLORIN Szécsikém akkor. Mitől vagy ekkora ideges, Szécsi?  
IZSÁK Nem ideges vagyok, csak nem állhatom a pofádat.  
FLORIN Ne még mondd.  
IZSÁK De, még mondom. S azt is még mondom, hogy nem zavarod te már itten sokáig a levegőt. Tudd meg, hogy én addig nem nyugszok, ameddig Erdélyország újra a miénk nem lesz.  
FLORIN Keveset fogsz akkor aludni a következő ezermillió évben.  
IZSÁK Közél van a mi időnk. Beáldozott nektek, meg az ilyen Ince-féléknek is beáldozott. Egyre többen gondolkoznak hozzám hasonlóan, ezt tudjad. Nem fogja a szőrös néped sokáig szotyogtatni a Decsebálokat meg Gyorgyicákat ezen a földön. Van-e kölyköd?  
FLORIN Van.  
IZSÁK Minek hívják?  
FLORIN Álmos.  
IZSÁK Na. Mi? *(csend)* Szomnorosz, vagy hogy?  
FLORIN Nem. Ahogy hallod: Álmos.

Csend

IZSÁK Te magyar nevet adtál a fiadnak?  
FLORIN Nincsen közöd hozzá.  
IZSÁK Te tényleg magyar nevet adtál a fiadnak?  
FLORIN Igen, ha akarod tudni. Magyar asszonyt házasodtam. Mit hiszel, honnan tudok ilyen jól magyart beszélni?  
IZSÁK Hogy jól, az egy kicsikét túlzás. S tud-e magyarul az a gyermek?

FLORIN Tud.

*Csend*

IZSÁK Ince! Gyere ide, Ince! Gyere ide, s töltsél egy pohár pálinkát ennek a rendes román embernek! (*Ince tölt, Izsák odalép hozzá*) Egyébiránt meg, ha már így eszembe jutottál, te hígmagyar seggfej, közölném veled, hogy odakinn befejezzük, amit az imént félbeszakítottak. Most köszönd meg ennek a rendes román embernek, hogy leállított, mert később már nem lesz, ki megköszönje.

IZABELLA (*gyorsan odalép Izsákhöz*) Izsák bácsi, nem iszunk meg valamit akkor?

IZSÁK Bocsássál meg, Izabellám, szinte megfeledeztem. Menjünk. (*vigyázzba áll, majd elindul kifelé*) Aztán vigyázzon, rendőr úr, nehogy elfelejtsen magyarul az a gyermek!

*Kimennek Izabellával. Ince láthatóan megnyugszik. Csend*

INCE Tényleg köszönöm. Megölt volna, ha maga nem lép közbe.

FLORIN Nem érdemes szóra.

*Csend*

INCE Igazán Álmosnak hívják a maga fiát?

FLORIN Dehogy. Csak azért mondtam, hogy összekomplikáljam ezt az animált. Decsebálnak hívják.

INCE Kár. De most már maga is láthatja, milyen emberrel van dolgunk.

FLORIN Látom. (*elgondolkodva*) Le tudnám vadászni mitraliérával az összes ilyen nagy büszke bozgot. (*észbe kap*) Jaj, bocsásson meg, Ince úr, én nem gondolom eztet. Csak ez az ember kihozta belőlem, amit nem gondolok.

*Csend*

INCE Hogyhogy máris visszajött a kérdezősködésből, rendőr úr?

FLORIN Hát, mind mentem itten a trotuáron, de mindenki, akivel kommunikációba próbáltam kerülni, részeg, mint a szamár segge. Reggelnek fejében. Senki nem még mond semmit. Azért jöttem, mert akartam kérdezni maguktól, kik azok, akik nem isznak, hogy inkább azokkal kerüljek kommunikációba.

INCE Nincsen olyan személy ebben a faluban.

FLORIN Ó. Sajnálatos.

*Belép Iringó, egyik kezében egy szatyor alma, a másikban egy doboz papagájeledel*

IRINGÓ (*felemeli a dobozt*) Hoztam magának egy kicsi enivalót, rendőr úr.

FLORIN (*ránéz a dobozra*) Köszönöm, most inkább nem még kérek.

*Csend*

INCE Rendőr úr, egy módja van annak, hogy elbeszélgessenek magával az emberek.

FLORIN Igen?

INCE Hívja meg őket egy pálinkára. S igyék velük maga is.

FLORIN És ez funkcionál?

INCE Ez az egyetlen, ami működik.

FLORIN Nagyon köszönöm, Ince úr. Ezt fogom csinálni. Akkor el is mentem. (*Indul*)

INCE Hallja! Este aztán együtt is megihatnánk valamit.

FLORIN Jó. Nagy örömmel meglássuk. (*Kimegy*)

*Csend*

IRINGÓ Rendes ember.

INCE Az. Jó ember.

*Elsötétül a szín.*

*Este van, Ince és Florin az asztalnál ülnek részegen, előtűik pálinka és kenyér, összeülkezve énekelnek egy román népdalt. Ince nem tudja jól a szöveget. Iringó a kanapén ül gondterhelten.*

INCE *(koccint Florinmal)* Rendben vagyunk-e akkor az Izsák ügyével, Florinel?  
FLORIN Rendben vagyunk, Incém. A tanácsodnak segítségével járásnak indult a nyelve mindenkinek. Azt is elmondták, amit nem kérdeztem. Már adtam is egy telefont haza. Reggel megyek a városba, és készítem az areosztálást.  
INCE Ez a beszéd! *(megsókolja Florint)* Akkor most azt, hogy: *(énekel)* Sej, de  
Kossuth Lajos azt üzente,  
elfogyott a regimentje. *(bekapcsolódik Florin is)*  
Ha még egyszer azt üzeni,  
mindnyájunknak el kell menni.  
Éljen a magyar szabadság,  
Éljen a haza!  
FLORIN Éljen!

*Isznak*

INCE Még a szöveget is tudod, barátom!  
FLORIN Sokszor hallottam. De kéne kicsi explikáció.  
INCE Na.  
FLORIN Mondd meg nekem, miért kell várni, hogy még egyszer üzenjen az a Kossuth Lajos? Mi az a kurva elfoglaltság, hogy nem akartok elmenni, amikor először üzen?  
INCE *(gondolkodik)* Hát, nem tudom, így van a nóta.  
FLORIN És még ránk mondjátok, hogy lusták vagyunk.  
INCE Na, ne viccelődjünk ezzel.  
FLORIN Jó, hogy mondod. Jött az eszembe, hogy most hallottam egy viccet nem rég óta. Két székely elme egy kocsmá mellett.

*Csend*

INCE Na, mondjad tovább.  
FLORIN Nincsen tovább. Ez a vicc. *(nevet)*

*Csend*

INCE Ez elég szar vicc volt.  
FLORIN Na nem baj. Norok!

*Koccintanak, isznak*

IRINGÓ Viccelődjete csak.  
INCE A reumas Istók szarjék bele a rossz kedvedbe, Iringó. Neked meg milyen bajod van?  
IRINGÓ Semmilyen bajom nincsen. Csak Izabella miatt aggódom, hogy még nem jött vissza azóta. Akármi megtörténhet vele, ameddig ti viccelődötök itten.  
INCE Nem lesz neki semmilyen baja. Izsák vigyáz reá.  
IRINGÓ Éppen emiatt aggódom.  
INCE Nyugodjál meg, ne rontsád el ezt a szép estét, inkább igyál egy kortyot te is. *(Florinhoz)* Jól telik-e minálunk, Florinel?  
FLORIN Jól.  
INCE Látod-e, Iringó? Ezt akarod te elrontani a morgolódásoddal?  
FLORIN Hoppá, a pálinka kívánczik kifelé. *(feláll, imbolyogva az ajtó felé indul)* Jövök egy percen. *(az ajtóban találkozik Izabellával)* Szép estét, kisasszony! *(Kimegy)*

*Izabella belép, arcán ütésnyomok. Csend. Iringó és Ince odasietnek hozzá*

INCE Mi lelt, kicsi leányom?  
IZABELLA Izsák...  
IRINGÓ Mit van Izsákkal?

*Csend*



IZABELLA Adott pénzt, hogy kimenjek Olaszba.  
INCE Mi?  
IRINGÓ Hogyhogy?  
IZABELLA És megesküdtél, hogy soha nem fogja bántani apud.  
INCE Ez nagyszerű, de mi történt a szemeddel?  
IZABELLA Az, hogy cserébe le kellett feküdnöm vele.

*Csend*

INCE Ne. Megölöm. Megölöm!  
IZABELLA *(elé áll)* Állj le, apu, ne rontsd el az egészséget! Most már túl vagyunk rajta. Jó lesz mindenkinek, csak maradj nyugton.

*Csend*

IRINGÓ *(Incéhez)* Te agyalágyult barom! Ha nem hívod ide azt a rendőrt, erre nem került volna sor.  
IZABELLA Megyek akkor.  
INCE Ne menj, egyetlenem!  
IZABELLA Eldöntöttem már. Izsák kint vár a kocsiban, elvisz Kolozsvárra.  
IZABELLA *(a hátizsákjához lép)* Éljj boldogan, apu.  
INCE Ne vedd el az életemet, drágaságom! Hallgass reám. *(tenyerébe veszi Izabella arcát)* Minden ember azzal mérheti az életje értékét, hogy az ő lelkét hányszor rázták meg úgy istenesen. Hányszor érzett a szívében olyan gyönyörűséget, hogy fáj. Hogy sírt belé. Csak te vagy képes ezt csinálni az én szívemmel, Izabella. Nélküled nincsen értéke az én életemnek. Ha elmész, semmim sem marad, amiért élhetek.  
IZABELLA *(hátralép)* Engem ne próbálj manipulálni, én nem vagyok Iringó néni.  
INCE Ne hagyd itt, kicsi leányom, kérlek szépen. A tiéd lesz a ház.  
IZABELLA Utálom ezt a házat.

*Csend*

INCE Utálad?  
IZABELLA Mindig is utáltam. Különben is szar ház ez, még zuhanyzó sincsen benne.  
INCE Akkor gondoldj arra, hogy az egyetem után...  
IZABELLA *(közbevet)* Hagyd már azt a kurva egyetememet, apu! Már három éve otthagytam!

*Csend*

INCE Mit beszélsz?  
IZABELLA Egy hipermarketben vagyok takarítónő három kurva éve! *(csend)* A rendőr azonnal észrevette, amint meglátta a kezemet. Csak te vagy olyan vak, hogy soha nem veszel észre semmit. Hogy mi van az én életemmel, hogy mennyire szenved melletted Iringó néni, semmit se látsz. *(Félvállra veszi a hátizsákját, kimegy)*  
INCE *(megrökönyödve áll)* Ne menj el, kicsi leányom. *(Utána siet)*

*Ahogy kilép az ajtón, repül is vissza: Izsák kintől belöki. Ince hanyatt esik*

IZSÁK *(hátraszól)* Üljjél be a kocsiba, angyalom, és várjál meg! Mindjárt elmegyünk, höhőhő! *(Incéhez)* Te meg tartsad tiszteletben a leányod döntését. Ha megpróbálsz megállítani, a nyakad köré tekerem a beledet. De ha szépen maradsz, jóban is lehetünk.

*Ince feltápáskodik. Belép Florin*

FLORIN Szép estét, Szexikém! Indulás van valahova?  
IZSÁK Az.  
FLORIN A város felé?  
IZSÁK Meglehet.  
FLORIN Én itt végeztem mindent. El tudok férni a kocsiban?  
IZSÁK A csomagtartóban esetleg. Zsákba csavarva.  
FLORIN Nem még viszel el?  
IZSÁK Hogy téged az én kocsimmal?

FLORIN Igen.  
IZSÁK Meglátjuk.  
FLORIN Akkor jó. *(az asztalhoz megy, felemel egy pohár pálinkát)* A sztelucák gyönyörűek máma este az égben. *(kiissza a poharat)*  
Nagyon szerencsés emberek vagytok, te Ince, hogy ilyen szép helyen lakjátok magatokat. Szeret titeket az Isten.  
*(Háromszor keresztet vet)*  
INCE *(Izsákkal szemben áll, gyűlölködve nézi)* Erősen.  
FLORIN Erdők...  
INCE Az. Erdők.  
FLORIN Hegyek...  
INCE Hegyek is.  
FLORIN Szép ez a román föld.  
INCE Sz... khm...  
FLORIN Csak ott kint a hegy alatt mintha valami konstrukció történe. Építészet. Az egy kicsit elrontja a peiszázst. Mintha valami  
kompanyia vagy vállalat építkezne. Építkezne oda a falu területére. *(csend)* Biztos sokat fizet a falunak egy ilyen kompanyia  
vagy vállalat, ha konstrukciót csinál. *(csend)* Aztán amit fizet, az könnyen a polgármester lányának a kontjára kerülhet a  
Csentrál Internacionál Bankban.  
INCE *(megfordul)* Mi?  
FLORIN Verifikáltuk, és nem találjátok ki: tényleg oda került. Na? Mit még mondtok, nem érdekes?  
INCE Mi a reumas Istók valagáról beszélsz?  
FLORIN Nem azért jöttem ide, amiért hívtál, Ince. Amikor adtad a telefont, hogy a policia küldjön valakit hozzád, csináltunk kicsi  
ellenőrzést. És neked hála kaptam máma a faluban mártorokat is, akik ellened fognak vallani. Káz lezárva.  
INCE Milyen káz van lezárva?  
FLORIN Az, amelyikben te mész a börtönbe. Tégedet jönnek majd aresztálni.  
IRINGÓ Ez nem lehet igaz, édes Istenem. *(Leroskad a kanapéra)*

*Csend*

INCE *(odalép Florinhoz)* Te képmutató szőröstalpú görény!  
IZSÁK Na, ezt már én is megnézem. *(Leül, tör egy darab kenyeret, és elhelyezkedik, mint a moziban)*  
INCE Bízam benned, te nyomorult. De te is ugyanolyan köpönyegforgató vagy, mint az egész fajtád.  
FLORIN Hoppá, csak nem utálok a fajtámat most már?  
INCE Még szép, hogy utálok. Rohadnátok meg az összesen!  
IZSÁK Jó beszélsz, testvér.  
FLORIN *(elmosolyodik, és úgy néz Incére, mint egy macska, amelyik szórakozni készül az áldozatával)* Aztán miért utálsz minket  
annyira, mi?

*Csend*

INCE Azt kérde, miért utállak?  
FLORIN Azt.  
INCE Szóval azt. Betelepültetek ide, mindent elvettetek tőlünk, s még azt kérde, miért utállak.  
FLORIN Én brassói vagyok, te intelidzsent. Mi nem telepedtünk be.  
INCE De betelepültetek. Elvettétek az iskoláinkat, kifosztottátok a templomainkat, meggyaláztátok az otthonainkat. Elloptátok  
Erdélyországot, s azt kérde, miért utállak. És most tőlem is mindent elveszel.  
FLORIN Azt vettük el csak, ami a miénk volt.  
INCE Soha nem volt itten a tiétek semmi. Magyar vér tapad a kezetekhez! Ezt nem felejtjük el.  
FLORIN Futuj a büszke bozgor hortiszt fajtádat. Ti ugráltok? Ti, nagy náziszt hortisztok, akik jöttetek fehér lovon román  
asszonyokat és gyermekeket gyilkolni?!

INCE Ti is azt tettétek velünk, csak ló nélkül.  
FLORIN Azt, amit ti csináltatok '40-ben Trezneán meg Ippen? Gyermekeket, te bűdös bozgor?! Román gyermekeket grómádára, te  
bűdös bozgor?!

INCE Pontosan. Ti kezdtétek '19-ben Köröstárkányon! Gyermekeket, asszonyokat, vakokat öltetek, te puliszkazabáló tetű!  
FLORIN Ti kezdtétek 1785-ben, te lószagú barbárikus hazátlan mujiszt, amikor megöltétek Horea,  
Kloska si Krisánt!

INCE Ti kezdtétek 1600-ban, te bocskoros csobán, amikor Vitéz Mihályotok reánk uszította a rabló hordáit!  
FLORIN Ti kezdtétek, te büszke gulyásfing! Elnyomatok minket sok száz évig a saját földünkön!  
INCE Semmi közötök ehhez a földhöz!  
FLORIN *Nektek nincs semmi közötök!* Idejött a csárdás fajtád Asziából a földünket invadálni!

INCE Mi Ázsiából jöttünk, de ti sehol nem voltatok akkor. Tudod, hol voltatok? A Duna partján szoptátok az anyafarkas faszát!

FLORIN Anyafarkasnak nincsen olyan!

INCE A tiéteknek volt.

FLORIN Nem volt.

INCE De volt, szopósok!

FLORIN Ti vagytok szopósok. Ott szoptok a parlamentben mindenkit, aki hatalmat ad nektek.

INCE Ti vagytok!

FLORIN Ti vagytok!

IZSÁK *(kenyérrel a szájában)* Már bocsánat, de a nemzeti sérelmeket vagy az anyafarkas faszának kérdését vitatjátok mostan?

INCE Te csak ne szóljál belé!

FLORIN Miért ne? Szóljon inkább a kriminál ucsigás gyilkos testvéred?

IRINGÓ *(felkapja a fejét)* Tessék?

FLORIN Háhá, szurpriza, szurpriza! Tudjátok, kurva bozgorok, a pálinkától járásnak indult az emberek nyelve. Találjátok ki, mit még tudtam meg. Megtudtam, hogy nem a baleset miatt lett ilyen Iringó asszony arca, hanem az alkoholiszt férje miatt. Akit aztán éjjel, amikor aludt, addig vert egy rángával, ameddig fogpaszta lett a feje. Utána szépen kivitte beledobálni a kútba. Exhumálással verifikálni lehet könnyűséggel, hogy agyonverték. Drága bozgorok, nem Ince lesz egyedül, aki börtönbe megy.

*Csend*

IRINGÓ *(Florinhoz, halkan)* És én hülye... még azt hittem... azt hittem...

FLORIN Mit hitt?

IRINGÓ Hogy... tetszem magának.

INCE Mi? Hogy te neki? Hahaha! Hogy hihetél egy ilyennek?

FLORIN Igen. Maga nekem? Hahaha!

IRINGÓ *(felugrik, és ököllel elkezd püfölni Ince mellkasát, aki mozdulatlanul tűri)* Te mocsok szar gazember, te! Megesküdtél, hogy nem beszélsz senkinek az uramról! Nekem se járt el a szám a plébános levágott tőkére, te szar! Védtelek, óvtalak mindenkitől!

INCE De hát... nem beszéltem én arról senkinek.

IZSÁK Nem is kellett. Tudta azt az egész falu.

*Iringó fuldoklik a sírástól*

FLORIN *(büszkén)* Dekoráció lesz ebből. Kitüntetés.

IRINGÓ *(könnyek között)* Izsák, érvényes-e még az ajánlatod?

IZSÁK *(kenyérrel a szájában)* Persze, hogy.

IRINGÓ *(összeszedi magát)* Odakinn találkozunk akkor. *(Kimegy)*

FLORIN Hiába megy akárhová, nincsen menekülés. Az exhumálás után a miénk lesz.

*Csend. Ince megmozdul, és lassan az asztalhoz sétál.*

FLORIN Na. Most akkor mit még csináljon az a reumás Istók?

INCE *(felemel az asztalról egy kést)* Most? Most azt csinálja, hogy kivágja a mocskos szívedet. *(Elindul a késsel Florin felé)*

*Florin a pisztolyához nyúl, de Izsák felugrik, és lefogja hátulról*

IZSÁK Rajta, Ince!

FLORIN *(próbál kiszabadulni)* Ne még csináljátok! Otthon vár a kicsi fiam! Áre pátru ány! Szükséges neki az apja! Az anyját elvesztette, ne még csináljátok! Kérlek szépen, az Istenre kérek!

INCE Dögöljetek meg mind, a szaros fiaddal meg az oláh Isteneddel együtt! *(Többször beledöfi a kést)*

*Elsötétül a szín.*

*Reggel van. A bútorok letakarva, Izabella érettségi képe helyett egy Nagy-Magyarország térkép lóg a falon. Izsák büszkén nézi, Ince lehajtott fejjel áll mellette a fekete kabátjában.*

IZSÁK *(megveregeti Ince vállát)* Ne csüggedjél egyet se, Ince. Izabella feltalálja magát Olaszban.

INCE Soha nem látom többé.  
IZSÁK Hát, nem valószínű.  
INCE Kicsi leányom...  
IZSÁK Nem lesz őneki semmi baja, Iringó majd vigyáz reá ottan.  
INCE Iringó... Hogy utálhat engemet...  
IZSÁK Mint a szart.  
INCE Megérdemlem.

*Csend*

IZSÁK (*körülnéz*) Hej, de régóta fentem a fogamat erre a házra. Ha te nem hívod ide azt a szőrös rendőrt, tán soha nem lett volna az enyém. (*csend*) Jut eszembe. Ha szólni mersz a vallatásnál, hogy közöm van a rendőr eltűnéséhez, körberajzollak a saját véreddel, és a kör közepén rakok máglyát a csontjaidból.  
INCE Nem szólok én senkinek.  
IZSÁK Aztán darabokra vágom a húsodat, és megetetem a kutyákkal.  
INCE Felfogtam. Hallgatni fogok.  
IZSÁK Aztán a kutyákat is feldarabolom, és megetetem őket a disznókkal.  
INCE (*Izsákra néz, majd ismét maga elé bámul*) Jól van.  
IZSÁK A disznókat nem fogom bántani énszerintem. Hasznos állat a disznó. (*megropogatja az ujjait*) Hej, mondtam én annak a bocskorosnak, hogy még az éjszaka el fogom kaparni.  
INCE Hová ástad?  
IZSÁK Jobb, ha nem tudod te azt.  
INCE Ahogy akarod.

*Csend*

IZSÁK (*elgondolkodva*) Szerinted a tyúkok esznek disznóhúst? Ha mondjuk kicsi kockákra vágva adnám nekik...  
INCE Nem tudom. A tyúk minden szart megeszik.  
IZSÁK Én is így gondolom. De mégiscsak kár lenne azokért a disznókért, nem igaz?  
INCE De.  
IZSÁK Jól van akkor. Hagyom, hogy élvezzed az utolsó perceidet ebben a házban. De aztán ne maradjál sokáig! Én megyek, várnak a polgármesterségi teendők. Isten áldjon, Ince! Tökös legény vagy. Lehet, hogy majd meglátogatlak. (*Kimegy*)

*Ince leveti a kabátját, és összehajtogatja. Leül a földre*

INCE Nem maradok én sokáig... Csak pihenek egy kicsit. (*lefekszik, a kabátját a feje alá teszi, lehunyja a szemét*) Drága családom. Ne haragudjatok reám. Elmentetek, mint az életem. Megyek én is mindjárt. Csak még egy kicsit... még egy percet... Nem akarok én zavarni senkit... csak... fáradt vagyok... nagyon.

*Csend.*

*Kinről libagógás hallszik. Ince felkapja a fejét, és megmarkolja a kabátot.*

*Függöny*

Ince: ... Răuștele... S-a dus totul pe apa sâmbetei, nici să bei nu mai poți, că nu e cu cine. Misi Puskás s-a sinucis. Jani Szász, la fel. Dintre cei de odinioară a rămas numai doctorul, nebunul de Feri Sánta și preotul și amanta preotului. Iar tinerii au plecat și care n-a plecat s-a spânzurat. Nu ne-a rămas nici notar, nici dascăl, nici polițai...

Iringó: Toate astea le-ai enumerat și în zori, nu începe iară, te rog frumos.

Ince: Toată comuna se va pustii.

Iringó: Tot satul.

Ince: Da. Asta mă doare, Iringó, mă doare cumplit. Pe mine m-au ales să fiu primarul unei comune, nu al unui sat.

Iringó: Au fost orbi toți când te-au ales. Tu ești cel mai de căcat primar care s-a născut pe lumea asta.

en

**Mine Blindness**

Ince: ... The ducklings... all things of the past are gone, soon there will be no one to drink with. Puskás Misi killed himself, Szász Jani as well. From the old gang there's only the doctor, that half-witted Sánta Feri, the minister and his mistress. All the young folk have gone; those who stayed have hung themselves. There is no notary left, no schoolmaster, no policeman...

Iringó: You were kind enough to enumerate all this at dawn as well, don't start it all over again, please.

Ince: This commune is dying out nicely.

Iringó: Village.

Ince: Yeah. That too hurts, Iringó. Hurts like hell. When I was elected, I was elected the mayor of a commune, not that of a village.

Iringó: Those who elected you were all blind. You are the shittiest mayor in the whole wide world.

Adorjáni Panna (Budapest) – Károli Gáspár Református Egyetem, színháztudomány MA.

Alice Georgescu (Bukarest) – színikritikus

Barabás Árpád (Székelyudvarhely) – színész

Bartha Katalin Ágnes (Kolozsvár) – PhD, irodalom- és színháztörténész

Bíró József (Kolozsvár) – színész

Biró Réka (Kolozsvár) – drámaíró mesteris hallgató

Bocsárdi László (Sepsiszentgyörgy) – rendező, színházigazgató

Boros Kinga (Csíkszereda) – doktorandusz, egyetemi gyakornok

Csuszner Ferencz (Kolozsvár) – magiszteri hallgató

Deák Katalin (Kolozsvár) – színháztudomány szakos hallgató

Demény Péter (Kolozsvár) – író, a Látó esszérovatának szerkesztője

Erika Fischer-Lichte (Berlin) – színházkutató, egyetemi professor

Iulia Popovici (Bukarest) – színikritikus

Jászay Tamás (Szeged, Budapest) – színikritikus, egyetemi oktató

Karácsonyi Zsolt (Kolozsvár) – PhD, szerkesztő, adjunktus (BBTE)

Kelemen Kinga (Kolozsvár) – BBTE, tanársegéd

Kocsis Tünde (Kolozsvár) – drámapedagógus, rendező

Köllő Katalin (Kolozsvár) – színikritikus, szerkesztő

Kötő József (Kolozsvár) – színháztörténész, egyetemi tanár

Majoros Csilla (Kolozsvár) – magiszteri hallgató, közönségszervező

Marian Popescu (Bukarest) – a Bukaresti Egyetem professzora

Nánay István (Budapest) – színikritikus, egyetemi oktató

Orbán Enikő (Marosvásárhely) – dramaturg, teatrológus

Sebestyén Rita (Budapest) – író, színházi szakíró

Szabó K. István (Nagyvárad) – rendező, művészeti igazgató

Székely Csaba (Marosvásárhely) – író, szerkesztő

Szőke Zsolt (Nagyvárad) – művészeti titkár, Nagyvárad Táncegyüttes.

Tompa Andrea (Budapest) – író, színikritikus

Tompa Gábor (Kolozsvár) – rendező, színházigazgató

Tóth Árpád (Székelyudvarhely) – színész, rendező

Ungvári Zrínyi Ildikó (Marosvásárhely) – színházkutató, egyetemi docens

Varga Anikó (Budapest) – kritikus