

Desiré Central Station 2011 – East

Noha a DCS nemzetközi/regionális kortárs színházi fesztivál anyagi támogatása, költségvetése minden évben téma a rendezvény lebonyolítása előtt, idén a média figyelve fokozottabban összpontosult erre a problémakörre. És voltak már olyan rémhírek is, miszerint 2011-ben nem rendezik meg a fesztivált. Végül aztán az előző évekhez képest jóval kevesebb anyagi forrásból – habár Szabadka város magát a „fesztiválok városa”-ként propagálja – 2011. november 26-a és december 2-a között újra, immáron harmadszor népesültek be Szabadka színházi előadások lebonyolításaira (is) alkalmas termei. Arról persze már fölösleges is említést tennünk, hogy néhány produkció egyszerűen a színháztechnikai elmaradottság miatt képtelen volt jelen lenni a városban. És akkor a várva várt modern színházépület betontömbjeinek tárgyalásába most ne is fogjunk bele.

2011-ben a fesztiválon több mint öt ország tizenöt előadása került repertoárra. A már oly jól megszokott sokszínűség tehát ismét garantált volt. Magyarországról egy alkotással a *Szputnyik Hajózási Társaság–Modern Színház- és Viselkedéskutató Intézet–Labor* érkezett, *Pintér Béla és Társulata* két előadással lépett fel. A csehországi *Teatr Novogo Fronta* és a horvátországi *Bacači sjenki (Arnyékvetők)* művészeti és produkciós platform is két-két darabot mutatott be. A Japánból érkező, avantgárd kísérleti táncos, *Min Tanaka Solo Dance*-ét *Shiho Ishiharával* való közös fellépése előzte meg. Igazi multietnikus koprodukciót állított színpadra az újvidéki *Kulturanova*, a priština-i *Multimedia Qendra*, valamint a belgrádi *Bitef Színház*. Szerbiából továbbá a *Niši Nemzeti Színház Urbán András* rendezte darabja érkezett. Szintén Urbán rendezésében nézhettük a szabadkai házigazdák első reprízét. A „hazai” vonulatot még a *Nagy József Regionális Kreatív Műhely* és a *Kiosk Kortárs Művészeti Platform* alkotása is erősítette. Egy-egy előadást láthattunk az oroszországi *Akhe Mérnöki Színháztól* és a kanadai *Les Sages Fous* társulattól.

A 2011. évi DCS programsorozatát még nivósabbá, még professzionálisabbá tették kísérőrendezvényei. A fesztivál ideje alatt a már hagyományos Desiré Akadémia a Lifka Sándor Art Moziban több időpontban várta az érdeklődőket, akikből akadtak is jó páran. A különböző beszélgetések, prezentációk, könyvbemutatók a színházi élet fontos személyiségeit, kihagyhatatlan szakembereit szólaltatták meg. Olyan jelentős témákat dolgoztak fel és prezentáltak, mint a kortárs színház filozófiája (*Jovan Ćirilov*val) és a független színházak jelene (*Hudi László*val). Két könyvbemutatót is tartottak, melynek során *Milan Mađarev: Teatar pokreta Jožefa Nađa* (Nagy József mozgásszínháza) és *Antal Attila: Političko u postdramskom pozorištu – Recentni opus Andraša Urbana* (Politikai a poszt-dramatikusszínházban – Urbán András munkássága) című köteteket méltatták. *Bodó Viktor*, *Min Tanaka*, *Pintér Béla* és *Boris Bakal* pedig eddigi munkájukról, koncepciójukról, tervükről, művészetükről vallottak. És ami talán a legfontosabb, hogy építő jellegű kommunikációra, a hallgatósággal való interakcióra is sor került. A JAZZIRÉ keretein belül a fesztivál bizonyos napjain fellépett a *Szputnyik dance-floor music*, valamint a hazai *Fish on Oil*, a *Birdland Project* és a *Jazzmate&Spacewalker*.

A teljes programról nincs módunk beszámolni, így csak néhány produkciót elemzünk részletesebben. E válogatás azonban még véletlenül sem valamiféle előzetes értékítéleten alapul, hovatovább be is ismeri csonkolt jellegét a fesztivál teljes programjára nézve.

Szputnyik Hajózási Társaság–Modern Színház- és Viselkedéskutató Intézet–Labor: Kockavető (r.: Bodó Viktor)

*Bodó Viktor*ék társasága valóban „laborként”, „színházkutató és viselkedéskutató intézetként” működik, eltökélt céljuk ugyanis, hogy a kőszínházi gondolkodásmódhoz képest egy másfajta színházat valósítsanak meg úgy, hogy azért a hagyományos irányvonalak létjogosultságát is vallják. Ugyan e hitvallást a *Kockavető* című előadás is tükrözi, az újrafogalmazások, az újraértelmezések és a hagyományostól eltérő ábrázolásmód egyértelműen tapasztalható a darabban.

A *Kockavető* Luke Rhinehart (eredeti nevén George Cockcroft) azonos című – talán életrajzi – regényének feldolgozása, adaptációja. A darab története végtelenül egyszerű: a krisztusi életkorát betöltő dr. Luke Rhinehart gyakorló pszichiáter ráeszmél arra, hogy családi élete, gyilkos páciensei, unalmas titkárnője, zavaros kollegiális kapcsolatai, vagyis addigi életvitele az utolsó cseppekkel töltötte be lelki „poharát”, elege lesz mindenből. Ekor Oboko istenre hallgatva egyfajta önterápiába kezd, egy dobókockára

bízva élete további alakulását. Először meglehetősen egyszerű alternatívát talál ki, ha egyest dob, megerőszkolja a szomszédasszonyt, bármely más gurítás öngyilkosságot von maga után. A kocka életben tartja, és további játékokra sarkallja: abnormálisabbnál abnormálisabb viselkedésbe kezd – így tűnik legalábbis nekünk –, de Rhinehart határozottan élvezi énjének minden egyes „szeszélyes” megnyilvánulását.

Mondhatnánk azt is, hogy tulajdonképpen egy monodrámáról van szó, mégis van olyan pillanat, amikor tíznél is több aktív résztvevő tölti be a teret. Minden, egyszerűen minden jelenet dr. Rhinehart (*Fábián Gábor* – ő maga egyébként kiemelkedő alakításával van jelen, látszik, hogy élvezzi a pszichiáter szerepet) körül forog olyan dinamikával, amely egy másodpercre sem teszi vontatottá az előadást. Még az elsőre soknak tűnő színészi gárda (*Gazsó György, Gyabronka József, Hay Anna, Jankovics Péter, Koblicska Lőte, Molnár Gusztáv, Szabó Zoltán, Székely Rozsi, Terhes Sándor, Tóth Simon Ferenc*) is annyi szerepkört formál meg, hogy képtelenség lenne felsorolni. Egyedül csak dr. Rhinehart „marad” Rhinehart. Ő viszont mind külsőjét, mind pedig belsőjét, lelkét, viselkedését illetően óriási átalakuláson megy keresztül, „szerepkörei” ily módon változnak. Mivel színésztársai a pörgő eseménysorokban bukkannak fel – olykor többször is –, ezért színpadi alakításukról meglehetősen körülményes beszélni, ítéletet alkotni, de abban valahányan zseniálisak, hogy befolyásolják és ki is élezzik dr. Rhinehart lelki alakulástörténetét. Sőt nem utolsósorban abban is, hogy a végtelenül egyszerű statikus díszletet állandó dinamikában tartják. Így az egyszer egy csoportterápia, másszor éppen a magánpraxis, de egy kicsaládi reggeli, vagy akár egy filmbe illő úrutazás színtere is. Közben pedig áradnak a színpadról a poénok, szinte már indokolatlan mennyiségben! Mindezek alatt *Fábián Gábor* figurájának a darab elején még határozott orvosi-pszichiáteri megjelenése (amely oly hű a regény főszereplőjéhez, miszerint „rendesen nagydarab”, „henteshez méltó mancsú”, „masszív tölgyfa combú”), „jölfésültsége”, finom arcvonásai fokozatosan szétcsúsznak: egyre több ránc jelenik meg rajta, majd átvedlik, öltönyét szétzizzadt egyszerű, barna pulóverre váltja, végtelen egyszerű főszerré alakul.

Persze itt rögtön fel is merül a kérdés, hogy elvárható-e pont egy pszichiátertől az a fajta „szétcsúszás”, amit a színpadon tapasztalhatunk, hisz pont tőlük várjuk el mindannyian a test és a lélek együttlátásának és -látatásának feladatát, képességét. A poénáradatban talán épp ez a fajta egzisztenciális metamorfózis a lehető legveszélyesebb. Ha már ő sem tud, hovatovább: nem akar kontroll alatt élni, akkor mi vár az „egyszerű” halandókra? Mintha annak ellenére sem tapintható ki Rhinehart pszichiáter volta, hogy kollégái között látjuk, akikkel rendre összetűzésbe kerül, hogy pszichoterápiákat tart stb. Végtelenül hétköznapi figura marad. És talán itt

alakulhatnak ki a vele való azonosulási pontok lehetőségei: ő is épp olyan ember, mint akárki más. Éppen ezért a „racionalizált”, a napi dinamikára lebontott eseménysorból még nem következik automatikusan megcsömörlése, pláne úgy, hogy az ezt előkészítő folyamat során jókat röhögünk a poénokon és a sokszor filmszerű tálalásokon (színészi megformálással mélyülő, belassított hangok, de természetesen a technika is kifejezésre jut sok-sok képi és hangeffektus alkalmazásával stb.).

Amikor azonban elkezdődik a „kegyetlen” kockajáték, amikor már a zavarodott szomszéd kisfiú alapos „megtréfálása” a tét, és amikor volta-képpen dr. Rhinehart átalakulása bekövetkezik, a jelenetsorok asszociációs átfedései, kontrollálhatatlan (vagyis hát a dobókocka által kontrollált) egybekapcsolódásai itt talán jobban megkívánnák a már említett „poénnyelvet”. Innentől azonban már elsütött „tréfaként” hat ez a fajta (beszéd)-mód, jelenetszerveződés. A folyamatosan áradó poénok tekintetében tehát „egyhangú” az előadás. Ami viszont többek között változatosabbá és valóban élvezhetővé teszi, az az a fajta térbeli átalakulás, amely szemünk előtt megy végbe: a melegbár egyik pillanatról a másikra világúrré változik, ahol szegény Rhinehart a sci-fi filmeket idéző hangulatisággal és izgalmakkal, „borzalmas körülmények közt” elveszíti legjobb barátját, és már csak annyi marad számára, hogy egy valóban keserű búcsút ordítson utána. Kiválóan hatnak továbbá a véletlenszerűen, pontosabban Rhinehart (és a kocka) asszociációs „szerveződésére” bevillanó musicalbetétek is.

A Rhinehart körül dolgozók, a munkatársai, sőt a családja is érzi, tapasztalja azt a változást, amin keresztül megy, sőt a magánpraxisban együtt dolgozó orvos társa „kezelésbe is veszi”. Szabad asszociációs tesztkérdésekkel bombázza, de maga a pszichiátriai szakdiagnózis nem vezet sehová: az eldurrogtatott teszt-klisék nem jelentenek, és itt – ebben a létállapotban – már nem is jelenthetnek megoldást. (Pont úgy nem lehetnek terápiás megoldások, mint a Népszínház darabjában, az *Egy elmebeteg nő naplójában*, ahol a mérnöki precizitással újramondott kezelési eljárások, pszichiátriai megközelítések sem vezetnek sehová, pusztán reprodukciók.) Tehát klisé „hangnemű” voltuk nem lehet gyógyítási alternatíva, másrészt Rhinehartot már annyira behálózza a kocka és Oboko isten, hogy csak nekik él, saját tudománya marginálizálódik. Éppen ezért a darab zárzata meglehetősen tragikus, legalábbis Rhinehartra nézve, mert Oboko isteni kinyilatkozásában a „normál” élet mellett apellál, mintegy „átmenetinek” tekintve a kockajátékot, azaz – immár – ez az alternatíva sem megoldás. Az persze nyitott marad, hogy ezután Rhinehartra mi vár, visszatér-e a normális kerékvágásba, vagy az űrbeli „lebegés” léte folytatódik-e tovább.

[brenner]

Nagy József Regionális Kreatív Műhely–Kiosk Kortárs Művészeti Platform: Megnevezhetetlen (r.: Nagy József)

A *Megnevezhetetlen* a prágai Kvadriennálé felkérésére készült, s a cseh főváros Nemzeti Színháza előtti területen, egy 4×4×6,5 méteres dobozban volt a bemutatója. A fesztiváli előadás is ehhez a térhez igazodott: a Kosztolányi Dezső Színház színpadán foglalt helyet az ötven–hatvan fős közönség, s vele szemben egy apró, sötétszürke falú, mindössze három gyertyával megvilágított szobában a *Nagy József–Anne-Sophie Lancelin*-páros. A mennyezetről lelógó óriási csillár és a rajta pislákoló mécsesek megteremtették a legbensőségesebb enteriőrök hangulatát, előhívták a közelség terét: tompa fénnel vonták körül az alig-alig mozduló nőt és férfit, akik így, a sötétségből a homályba kilépő, elmosódó körvonalú alakként Albrecht Dürer képeinek figuráit, a reneszánsz clair-obscur alanyait idézték. Az intermediális hivatkozások azonban nem maradtak mindvégig áttételesek: a legárulkodóbb festészeti kikacsintás az volt, amikor feltárult az egyik fenti rejtekajtó, s egy oroszláncokba végződő lábú, bársonybéléseles szék alsó része tűnt fel benne, Dürer egyik alkotásának részlete. Mintha ablak nyílt volna egy Másik világban lévő otthonra, egy pillanatra bevillant a Mások élete.

Ez a Máság kiterjedt a két szereplőre is: láthatatlan burokkal terítette be őket, hogy terra incognitaként létezzenek egymás mellett. A darab elején látható, ijesztően hosszú fekete férfikabát idegenségét a kecses női test törekenysége ellensúlyozta, s mindvégig érezhető volt valamiféle feszült harmónia a táncosok viszonyában. Különös, finom mozdulatsorokból álló mozgásuk ingerszegény környezetükhöz alkalmazkodott: életterük a *Halálfűga* pirkadatának „fekete tejére” emlékeztetett. Produkciójuk viszont nem a társas magány prezentálásaként interpretálható, hiszen az előadás során egyszer csak feloldódott a bőruket körülvevő kocsonyás réteg: egymás szemébe néztek, és összeölelkeztek. *Anne-Sophie Lancelin* szinte belevesztett *Nagy József*-be: összefonódásuk annyira teljesre sikeredett, hogy a nézők még fel sem ocsúdhattak, a nő már nem látszott, elbújt az egyik rejtekajtó mögött. Nem volt tehát szükségük nyíltan érzéki utalásokra ahhoz, hogy érzékeltessék kapcsolatuk mibenlétét. Így is csorgott a falakról az intimitás, a megnevezhetetlen kötelék, amely két embert óriási erővel képes egymáshoz láncolni. Ölelésükben egy Paul Celan-vers elevenedett meg:

„Nincs név, mely megnevezze:
egybehangzása
odakötöz minket
a ridegen éneklő
fénysátor alá.”

(Kántás Balázs fordítása)

Celan szemantikailag telített, hermetikusan zárt struktúrájú szövegei a képzettársítás izgalmát, a megértésről s egyáltalán az értelmezhetőségről való vélemény revideálásának állandó kényszerét biztosítják a befogadó számára. Az „olvashatatlan”, „kettős” világnak megfelelően költészete is önmagába zárt univerzumot hoz létre, s ennek szándéka érhető tetten Nagy József mozgásszínházában is. Míg *Cherry Brandy* című előadásában Szkipe Oszip Mandelstam munkássága előtt tisztelgett, addig ebben a darabban a celani folytonos újra- és átértelmezésnek adott helyet, olyan „tisztá” formát megvalósítva, amelyben ellehetetlenül az alkotói attitűd, mivel csak az értelmezői látásmód számít. [em]

Kosztolányi Dezső Színház: Dogs and drugs (r.: Urbán András)

Urbán András „kökemény családi színház”-at ígért „eretebb korú (16) kamaszoknak, szüleiknek, jövődéli szülőknek”. Úgy tűnik, e félmondatok mögött mintha didaktikus motiváció húzódná meg, de a *Dogs and drugs*-ban ennek az attitűdnek nyoma sincs. Urbán brutális jelenetsorokat illeszt egymás mellé, amellyel a szereplőgárda (Béres Márta, Mészáros Árpád, Mészáros Gábor, Mezei Kinga, Mikes Imre Elek, Pletl Zoltán) tökéletesen meg is birkózik mind fizikai, mind pedig pszichikai értelemben. A *Kockavető*-hoz képest tehát kevesebb „matériával” operál a rendező. Persze még véletlenül sem szándékunk lebecsülni a *Szputnyik Hajózási Társaságot*, csak nem árt, ha a két darabot – a DCS kontextusában – együtt elemezzük, nézzük. A *Kockavető* esetében egyértelmű, hogy a jelenetek szerveződése dr. Rhinehart alakjára és a gurításokra alapozódik. A *Dogs and drugs* jelenetsorai közötti kohézió kialakításában az előadás három nagyobb tematikus egysége – a kábítószer és a függőség, az elvonási tünetek; a családon belüli és azon kívüli erőszak; valamint a szexuális diszkrimináció – vállal „főszerepet”. E témák mögött – legalábbis a beharangozókból ez derült ki – valós történetek szemelvényei, konkrét rendezők, alkotók által megélt, átélt életanyagok húzódnak meg.

A *One-girl show* realitás-problematikájával mintha ebben a darabban is eljátszadózott volna Urbán. Nem elég, hogy állítólag valódi, megtörtént

események kerülnek színpadra, a jelenetek rengetegében a szereplők saját nevükön vagy becenevükön szólítják meg egymást. Ezzel az aktuussal pedig még inkább „életszagúvá” válik minden. (Ezt a fajta „hitelességet” az billenti ki, hogy mindenki – itt is – több szerepkörben bukkan fel, a sors-történetek nem köthetők egyetlen szubjektumhoz, nem „vallomásosak”).

A darab egy „történeti, történelmi” felütéssel kezdődik, és már e pár perces fantasztikus jelenetben önreflexiós folyamatok indulnak be, amelyek mintegy előjelzik a tematikus egységeket. Hamar kiderül, hogy a heroinnak nem az orvoslásra (itt a fej fájdalmának csillapítására) „szánt” formájáról lesz szó, hanem az illegitim változatáról. Ez a „mikrojelenet” aztán egyik pillanatról a másikra családi erőszakba csap át. Persze, a „háttértáncos” fehér köntösben leadott mutatványa alapján már be-bevillan a szexuális tematika is. Jól megalkotott, erős kezdéssel indul a *Dogs and drugs*, ami aztán számos, rendkívül dinamikus jelenetté bomlik szét. És amit innentől kezdve – állítólag, körülbelül – száz percen át láttunk, az maga a „kőkemény erőszak” mocskos üvöltéssel, okádásokkal, testi „hang-effektusokkal”, a halál torkából kitóduló jajveszékelésekkel, sikollyal, vad ritmusokkal teli jelenetsorokkal. És ezek alatt a jelenetek alatt döbbenénk le jó páran például akkor, ha esetleg nem tudnánk, hogy ép, még szűrhető véna híján a nyaki ütőérbe is adagolható heroin. Persze előtte nem árt gondosan, mondjuk egy szíjjal elszorítani a nyakat. Hogy csak egy példát említsünk a sok(k) közül, és utaljunk a tényre: fikció kizárva, vagy ha úgy tetszik „nincs pardon”.

Persze a *Dogs and drugs*nak vannak „nyugodtabb” jelenetei is. Ezek zömében mintha a darab a problémák gyökereit boncolgatná, de itt is csak válasz-alternatívák, válasz-artikulációk konstruálódnak. Igaz, a kérdés feltevése, a beszél(tet)és maga már kiindulópont lehet egy későbbi kommunikáció felé, de nem az előadás vonatkozásrendszerében (ezt vigye haza mindenki). Ilyen alternatívák közé tartozik például a tanító néni agressziója és szexuális aberrációja. De ide sorolható az ártatlan, precíz, épp a másnapi statikakollokviumára készülő gyerek „drógatesztre” való rákényszerítése és a kapott eredmény értékelési „problémája”. Ezeknek az olykor kabarének induló (önmagukban is teljes) jeleneteknek a zárlatai azonban átírnak mindenféle műfaji konvenciót, és mindig tragédiába torkollnak.

Felmerül a kérdés, hogy a színpadon látottak hová is rejtik didaktikus tartalmukat, ha önmagukban nem keresnek választ, vagyis, ha válaszfragmentumokkal operálnak. Az eddig figyelt KDSZ-darabok közül mintha ez alapozna leginkább a hatáskeltésre. Szinte már kényszeredetten hatást akar gyakorolni. A hatásgyakorlást pedig nem hagyja Urbán a véletlenre, több sikot is felhasznál. A brutális jelenetekről már beszélünk, de meg

kell említeni a darab terjedelmi kérdését, amely egy újabb specifikus kérdéskört feszeget. Sokan talán kevesebbel (rövidebb előadással) is beérnék, de a *Dogs and drugs* esetében ez nem történhet meg. Ez pedig egyrészt azt implikálja, hogy a témák szinte kimeríthetetlenek, másrészt pedig fojtogató nyomasztóságot ad a látottaknak. Szó sincs tehát szórólapos, kisiskolás ismeret(t)erjesztésről. A témával tehát pusztán a természeténél fogva nem lehet három percben „foglalkozni” – ha nagyon egyszerűen akarunk fogalmazni.

Noha ennek a darabnak is meglehetősen egyszerű a díszlete, a jelmezeknek és a szereplőknek hála, akármilyen térré könnyedén átalakítható. *Mezei Kinga* nagyszerűen alkalmazkodott új társulatához. A „tanító néni” szerepköre emelendő ki leginkább, de az aggódó anya bőrében is kényelmesen helytállt. *Mikes Imre Elek* a magára hagyott, fallal társalgó, a mászkáló robotaival önfeledten játszó gyermekként igazán meggyőző volt, *Mészáros Árpád*, *Mészáros Gábor* és *Pletl Zoltán* újra hozták eddigi egyenletes teljesítményüket. *Béres Márta* anyai szerepköre – a darab végéhez közeledve – kicsit jobban is sikerülhetett volna, de összteljesítménye így is kimagasló. Pontos, precíz egyensúly alakult ki a társulattagok között, jó volt valamennyiüket egyszerre látni a színpadon, és nem utolsósorban a Desiré Central Stationön.

A zárlatban egyébként egy radiátorhoz kötve látjuk őket a *Feeling Good*ot énekelve annak ellenére, hogy a darabban még a kutyaéknak is borzasztó sors adatott, akik persze körülményeiket meg is osztják egymással. A radiátor egyébként nagyon intenzív metaforaként értelmezhető, akár a családi fészek melegének „(hő)forrása” is lehet, amelyhez kötve, kötődve talán már nem tűnik olyan keserűnek a dal. Egyetlen nagy probléma, hogy ezt a „meleget” egy tárgy hordozza, sugározza. [*brenner*]

Pintér Béla és Társulata: Kaisers TV, Ungarn (r.: Pintér Béla)

Ennél az előadásnál eldőlt: az egyszerű színikritikus rettentően primitív színházlátogató. Hiábavalóak az Antonin Artaud kegyetlen színházáról elsajátított ismeretek és az in-yer-face módszerről szóló, hamarjában előásott olvasnivaló, a formaélmény és a katarzis helyett megelégszik a pusztán mondanivalóval, még ha az olyannyira didaktikus is. Noha a *Kaisers TV, Ungarnt* a Desiré fesztivál gyengébb darabjai között tartják számon, a társulat tavalyelőtti *Gyévuskájánál* jóval erőteljesebb eszközökkel jelenik meg benne a *Pintér Béla*-i oeuvre legfőbb jellegzetessége, a társadalomkritikus beállítottság. Ahogyan az egyik bírálója találóan összefoglalta, „letisztult, stilizált színházi tér, letisztult, stilizált jelmezek, neoprimitíven vulgárnépi

történet neoprimitíven vulgárnépi karakterekkel és zenével, azután meg-
rázó, a mával dialogizáló végkifejlet”.¹

Tamás Gábor minimalista díszlete ideális közege a realitástól való el-
rugaszkodásnak: vörös csillagos pártgyűléseket idéző, vetítésre kiválóan
alkalmas seszínű függönye előtt ott villog az előadás „kulcsszereplője”,
a plazmatévé. Hogy miként illeszkedik a XIX. századi történetbe a fo-
gyasztói társadalom egyik legfontosabb generálója és hasznélvezője, arra
a *Kaisers TV, Ungarn* kettős kerete adhat magyarázatot: a foyer-ban vára-
kozó színészekkel előbb a mából 1881-be, onnan pedig 1848-ba teszünk
transzcendentális utazást. A patológusból amatőr hipnotizórré, majd az
előadás végére nemzeti hőssé avanszált Balázs Gábor (*Friedenthal Zoltán*)
lesz a Vergiliusunk ezen a számos akadállyal teli úton. Az, hogy ő „benn-
ragad” a múltban, csekélyke áldozat ahhoz képest, hogy cserébe patro-
náltja, Baráznay Amália (*Enyedi Éva*) jóra fordítja az azóta is folytonos
csatározások terepét képező magyar történelmet. A grófnő ugyanis halott
édesanyja vagyonához szeretne hozzáférni, s hogy meglelje a bécsi bank-
fiók kódját, elfogadja a vizelet-visszatartási problémákkal küzdő kórházi
dolgozó ajánlatát, és belevág a nagy kalandba, mellyel nemcsak nemzeti
históriánkat írja át egy kézmozdulattal, hanem családja történetét is. Amá-
lia a hipnózis alatt hirtelen a forradalom és szabadságharc idejében találja
magát, méghozzá nem is akárhol: a császári televízióban, ahol kereskedel-
mi csatornákat megszégyenítő reklámokat csúsztatnak be az élő adásba
az osztrák sör zsírosodásgátló hatásáról meg a csodaszép virágos bakan-
csokról. Na, és persze rögtön feltűnik Rohácsi bácsi (*Quitt László*) alakja,
aki harmincas évekbeli bankigazgatónak öltözve türelmetlenül várja, hogy
bemondhassa ékszerüzletének címét: Császár körút 47. A kezében tartott
kartonpapírt elnézve nem nehéz Klapka Györggyel és a hozzá hasonló
mecénásokkal rokonítani, s később valóban ő lesz a magyarok legnagyobb
támogatója. A téfaut ugyanis elfoglalják a forradalmárok: betör a székhá-
zába a sztereotipikus Kossuth (*Thuróczy Szabolcs*), a rendkívül pragmatikus
államférfi és a sztereotipikus Petőfi (*Pintér Béla*), a rendkívül exhibicionista
költő. Az előbbi megteszi az utóbbit tévéelnöknek, aki nyelvújító lendület-
tel átnevezi a televíziót Nemzeti Élőkép Vibránccá, majd – természetesen
Nicolas Sárközy (*Kémenczy Antal*) zongorajátékával kísérve – elénekli az
optimista hangütésű himnuszt. Első intézkedésként azon nyomban kirúg-
ja az addigi, immár kollaboránsnak számító alkalmazottakat, különösen,
mikor megunja, hogy az összes talpnyaló összekeveri Arany Jánossal, s

¹ Markó Róbert: A magyar ugaron. In: <http://www.revizoronline.com/hu/cikk/3724/kaisers-tv-ungarn-pinter-bela-es-tarsulata-szkene-szinhez/>

igyekszik minél hangzatosabban idézni neki a Toldiból. Amália lesz az új riporter, s első interjúalányául éppen apját, Baráznay Ignácot (*Mucsi Zoltán*), a sukorói oroszánt (vagy ahogyan ő maga mérgesen rákérdez: a palicsi mosómedvét?) kapja. Az, hogy ezek után egy haditanáccsal megváltoztatja a schwechati csata kimenetelét – s ezzel kibekkeli a XX. századi magyar történelem buktatóit: nincs első világháború, így Trianon sincs, nincs kommunizmus, így 56 sincs –, csupán egy piros pont a jó néhány közül, amit aznap begyűjt: a lényeg, hogy megmenti szeretője karmaiból az édesapját, aki éppen Dél-Amerikába próbál szökni, s ezzel összehozza a szüleit...

A meglepő – ám a darabjait maga író *Pintér Bélától* mégsem szokatlan – cselekményvezetés olyan dolgokat vonultat fel, amik elől a többi alternatív színház rendszerint menekül: agyonhasznált szimbólumok és közhelyesnek tűnő metaforák telnek meg új tartalommal a rendezéseiben. A leghatásosabb fegyvere az irónia, mellyel nem aktualizálni kívánja a korabeli eseményeket, hanem mintegy áthallások által a mára hangolni őket. Ironikusan feldolgozni egy nemzet történelmét pedig csupán az tudja, aki kötődik is hozzá, hiszen – amúgy petrisen fogalmazva – csak az képes elviselni „az ésszerű kétely terhét”, aki szereti is azt, amit kritizál. A *Kaisers TV, Ungarn* ilyen értelemben példabeszéd a hazaszeretetről: „Színházi jelenünkben nagy valószínűséggel senki nem karikíroz olyan metsző pontossággal, mint Pintér. És mert az iróniának ez a pintéri formája éppenséggel abból fakad, hogy népét-nemzetét szereti, ámde nem csodálja, vagyis velünk magát is pellengérré állítja, miközben technikailag nem történik más, mint hogy egy az egyben hangzik el és jelenítődik meg az a sarkításig leegyszerűsített, ezáltal tipikussá cicomátlanított eszmeiség, amely mindennapjainkat alapvetően meghatározza.”² Az pedig, hogy nagyszerű vendégművészek játszanak benne, csak újabb pazar ajándék. Nem kerülhetett el a figyelmemet a nálunk csak a bankreklám Emeséjeként ismert *Stefanovics Angéla*, a második számú bemondóművésznő, Üregi Szidónia megformálója, aki – kiváltképp részeges alakításával – számomra eddig ismeretlen színt vitt az üresfejűnek vélt intrikusok ábrázolásába. Ugyanilyen kellemes élmény volt a Jancsó-filmek Kapáját, *Mucsi Zoltánt* a színpadon látni: remekül alakította az ütközetekbe belefásult katonát, aki – tudva, hogy a magyar fél nem léphet ki győztesen a harcokból – kezdetben egérutat akart nyerni, de aztán mégiscsak bízott a jószerencsében, és maradt a csatatéren. Tettei magában hordozzák az előadás üzenetét, amely el is hangzott a végén: higgyük el, minden lehetséges. [em]

² Markó Róbert: A magyar ugaron. In: <http://www.revizoronline.com/hu/cikk/3724/kaisers-tv-ungarn-pinter-bela-es-tarsulata-szkene-szin haz/>

Pintér Béla és Társulata: Szutyok (r.: Pintér Béla)

Pintér Béla és Társulata teljesen más szemlézettel játszik, mint amelyet a *Dogs and drugs* vagy a *Kockavető* esetében tapasztalhattunk. Itt már tapinthatóbb, „konkrétabb” cselekményvezetést érzékelhetünk, a jelenetek is hosszabbak, a szereplők komoly fejlődési folyamatokon mennek át. Az idő lineáris múlása „látható”, ugyanis az egyes évszakok elnevezései méretes betűkkel vetülnek a színpad fölé (TEL, TAVASZ, NYÁR, ŐSZ), vagyis nagyjából – feltételezzük – egy év eseményei kerülnek színpadra. Ez alatt az idő alatt egy falu – Csővár – „couleur locale” hangulata, politikája, eszmerendszere, gondolkodásmódja körvonalazódik egyre erősebb és erősebb kontúrokkal. E lokális „jellemzők” azonban teljes egészében a „globális” faktoraiból táplálkoznak, így juthat kifejezésre egy mikrokörnyezetben például az örökbefogadás hosszas állami és jogi, ebből adódóan bürokratikus folyamatrendszer, a romakérdés (ami Pintéréknél akkor is cigánykérdés), a magyar gárda, a magyarországi adórendszer, a Ptk. és a Btk. passzusai s a többi s a többi. A darab tehát kimozdul abból a közegéből, amely a fenti fogalmakat működteti, de ennek ellenére, természetesen Szabadka is „jelent” nyújt számára, vagyis maximálisan életképes marad – értjük és át is éljük a problémafelvetéseket.

A cselekmény úgy indul, hogy egy elsőre mindenben közös álláspontot képviselő házaspár, Irén (*Szalontay Tünde*) és Attila (*Friedenthal Zoltán*) végérvényesen megtudják, nem születhet közös gyerekük. Irénnek – petefészkestül – eltávolítják a méhét, Attilának meg nem annyira fürgék az ondósejtjei – igaz, rajta egy kis vitaminkúra könnyedén segít. Nagy kínok és kemény döntéshelyzetek után elhatározzák, nem várják meg az örökbefogadási procedúra minimum két évét. Államilag gondozott, vértestvéri viszonyban élő kamaszlányokat, a ronda fogsorú Rózsit, voltaképpen Szutykot (*Szamosi Zsófi*) és Anitát, a cigánylányt (*Enyedi Éva*) veszik magukhoz, igaz, némi állami támogatás fejében. Puccszerkóban aztán fel is sorakozik a két jövevény, a falu lakói – Bandi bácsi (*Thuróczy Szabolcs*), Pali bácsi (*Quitt László*), Béla (*Szakonyi György*) – pedig agyérgörccsközeli állapotba kerülnek (a lányok mégsem teljesen ismeretlenek számukra!). Anitát – jellemző – mégis befogadják, mert elmondása alapján, noha „picit” sarkít, korábban a teljes családját lemészárolták. Később pénzt is lop, de ezt is hajlandók megbocsátani. A ronda fogú Szutyokkal azonban – jellemző – nem tudnak mit kezdeni, így képtelen alkalmazkodni, outsidersége elkerülhetetlen. Szép lassan felborul minden: Szutyok gárdistává válik (vértestvéri múltját biztos jól elraktározva), nem hiszünk a szemünknek, de később világos lesz: Attila gyereket csinál Anitának, Irén pedig – Szutyok közbenjárására – csecsemőt fogad örökbe, akit Attilának nevez el, hogy

legalább így maradjon mellette egy Attila, s legalább így éltesse egykori szerelmét. Attila őrlődésében pedig megöli Szutykot. Minden széttörik, minden egésznek hitt vízió ripityára hullik.

Lényeges kitérnünk néhány gondolat erejéig a darab beszédmódozatainak (talán kerülendő a „dialektus” szó) elemzésére. Noha egy faluval van dolgunk, a nyelvi repertoár jelentősen divergál: a sokszor szúrós, szigorú tekintetű Irén és férje – aki vele ellentétben kisiklik – mondhatni a köznyelvihez közel álló változaton beszél. Nagyjából ugyanez érvényes a másik, végtelenül szürke házaspárra is. Béla, a férj egyébként nagyra törő jellem – persze csakis a maga kis világán belül –, de azért Szutyokkal megcsalja feleségét, Etust (*Roszik Hella*), a minden pillanatban szánni való, beteg asszonyt. A két bácsi közül Bandi bácsi beszél ízes tájszólással. Anita „cigányos” beszéde, pontosabban beszéddallama igen jól sikerült, már önmagában a komikum forrása. Szutyok – nyilvánvalóan fogsorának amorf volta miatt (is) – úgy beszél, mint egy értelmi fogyatékos. Hirtelen mozdulataiból is mintha fogyatékosága következne. Arcjátéka, emocionális krízisei rendkívül hitelesek.

Tévedünk egyébként, ha azt a végkövetkeztetést vonjuk le, hogy a két jövevény érkezése szutykolta volna be a falusi életteret, szutykos volt az már korábban is. Erről a közösségről (és persze globális „párjáról”) rántja le tehát a tabufátylat Pintér. A Szenny tehát ott van az orrunk előtt. Mindez groteszk, karikatúraszerű tállalásban: hol *Kerényi Róbert* fúvós „kíséretében”, amely hangilag is „kiélezi” a csattanókat, hol a végtelenül egyszerű színpadképben, hol népdalaink, balladáink felcsendülésében, hol pedig az egzisztenciál-félistenfélelések felvonultatásában – a meddség tényét közlő orvosban (*Pintér Béla*), az állami gondozottak intézetének igazgatónőjében, az Attilát kiskorú megrontásával megvádoló rendőrben (szintén *Pintér Béla*). (*Pintér Bélának* van még egy igen jól sikerült szerepköre: nagy darab öregúr személyében egy kritikust formál meg. A maró humor és a kiváló parodisztikus alakítás felejthetetlen.) De ez az atmoszféra is leépül a darab zárlatához közeledve: a már eleve „meglazult”, de még polifón folklór egyhangúvá válik, a megtermékenyülés szimbólumvilága „gyerekcsinálással” devalválódik, amelynek persze társadalmi okai vannak, mégis oly simán vetülnek le egy kisközösség világára, láncreakciót indukálva benne. A leépülés feszélyezettsége, az össznépi frusztráció kezdetben még simán projektálható a két jövevényre, de mivel ők nem bírják el, és nem is bírhatják el ezeket az intenzív erővonalakat, ezért mindenkire áterjed a szkízis. Egyedül mintha Irén – és Etus – kerülne ki, pontosabban zárja, zárná ki magát az ördögi körből. Irén továbbra is harciasan küzd egy csecsemőért, egy utóderért, de még véletlenül sem egy „örökösért”. Méltó jutalmát – közműnyesen ugyan – de „elnyeri”. [*brenner*]

Min Tanaka: Solo Dance

A kísérleti táncos, *Min Tanaka* – aki már szűkebb pátriánkban, Vajdaságban is számos műhelymunkát tartott – fesztiváli produkciója egyszeri és megismételhetetlen volt: happeningjellege, koreográfiai megtervezetlensége miatt soha többé senki nem fogja látni ilyen formában. A *Solo Dance* akár a tanakai opus összegzéseként is felfogható, mint a sokféle hagyomány és irányzat letisztult mixtúrája. Egyszerre építkezik Tacumi Hidzsikata Ankoku Butoh-jából, a sötétség táncából, amely az avantgárd stílusjegyein kívül magán viseli a tradicionális japán táncművészetét, az ősi valláshoz, a sintoizmushoz kapcsolódó kaguráét, valamint a nó színház, sőt a buddhizmus elemei is felismerhetők benne. *Min Tanaka* szülőjében tehát Kelet és Nyugat találkozik: az ázsiai életfilozófián, a zenen átszűrve jelennek meg a XX. század európai művészeti vívmányai, egzotikus keveréket tárva így a nézők elé.

Az alázat és a testtudat örömtánca, az önmagába figyelő mester jutalomjátéka ez az előadás. Kibontakozik belőle a művész ars poeticája: nem a cselekvésen, az erőltetett jelenteni és hatni akaráson van a hangsúly, hanem a megélésen, a test rezdüléseinek átérésén, a l'art pour l'art mozgáson. Ehhez remek társra talál *Lajkó Félix* személyében, aki színpadi citeramuzsikájával ugyanezt az elképzelést képviseli. Mindketten improvizálnak, teljesítményük ezért legalább annyira függ a közönség reakcióitól, mint saját preconcepcióiktól. Az idős, szürkésbarna kimonójában alig tipegő táncos a zene ütemére megfiatalodik, fölösleges rétegekként lekerülnek róla a ruhái, és hagyja sodortatni a testét a hanghullámokkal, amelyek hol lassú, hol gyors iramot kívánnak meg tőle. Talán a népies hangszer teszi, de néhol mintha némi magyaros virtust is imitálna, léptei olykor a csárdásaira emlékeztetnek. Befejezésként meg – legalábbis úgy tűnik – azt kiáltja: „Né' má'! Vége!”

Jóval beszédesebben írt erről az előadásról Danyi Zoltán: „Ami van, az nem más, mint egyfajta gyönyörű kopottság. Csontokig lecsupasztított lényeg – amikor nincs már bravúr, nincs elbűvölő ügyesség, nincsenek díszletek. Két szögesdrót van az ég és a föld közé kifeszítve. És mégis: a végsőig lecsupasztított színpadon fokozhatatlanul intenzív a jelenlét.

Rilke mondja, hogy ha az angyalok megölelnének minket, elégnénk létük erősebb tüztől.

Ezen a ponton kezdődik a szépség.”³ [em]

Nos, a Desiré Central Station szervezői ezúttal is biztos kézzel vezettek bennünket a számunkra ismeretlen szépségek felé. Az East kiindulópontjai a keleti világlátásba bepillantást engedő táncművészeti produkciók voltak, végállomásai pedig a környező, egykoron vasfüggönyön inneni, keleti blokkbeli országok alternatív színházainak előadásai. Ismét megérte elmenni.