TÁRS/MŰVÉSZETEK

TARTALOM

Kritika

György Andrea: Sínen vagyunk
(*Az öreg hölgy látogatása. Mindenhol jó, de a legjobb két részben.* Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, Tompa Miklós Társulat) 3

Varga Anikó: Ki innen, de hova
(*EXIT.* Csiky Gergely Állami Magyar Színház, Temesvár / Ioan Slavici Klasszikus Színház, Arad / Zombori Nemzeti Színház) 7

Kiss Krisztina: Boldogtalanság, Irgács a neved
(*Portugál.* Csíki Játékszín, Csíkszereda) 10

Jelenlét

Ugron Nóra: Négyszemközt. A TESZT egyszemélyes előadásairól 13

FÓKUSZ / Lara Stevens: Casey Jenkins performanszainak lassú dramaturgiája
(Részlet – fordította Nagy Imola) 22

Hang

Joseph Cermatori: Hogyan kap értelmet a zene a színházban: ábécéskönyv kezdőknek
(Fordította Barzsi Szonja) 23

Lénárd Róbert: A zene az én véleményem
(Interjú Irena Popović zeneszerzővel) 33

Mozdulat

Kovács Emőke: Ami csendben nem működik, az zenére sem fog
(Interjú Györfi Csaba koreográfus-rendezővel) 36

Lázok János: Portrévázlat Éghy Ghyssáról 41

Látvány

Anna-Maria Karczmarska: Lengyel látványok. Esszé a kortárs lengyel színház díszlet- és látványtervezői tendenciáiról (Fordította Pályi Márk) 44

Ungvári Zrínyi Ildikó: Spektákulum az oktatásban (Beszélgetés Dobre Kóthay Judit, Bartha József és Bianca Imelda Jeremias díszlettervezőkkel) 49

Lovassy Cseh Tamás: Színház és videó viszonyáról – bárkinek (Bartha József *Videó és spektákulum* című könyvéről) 54

Demeter Kata: Kép(let)ek kortárs színházra (Deres Kornélia *Képkalapács* című könyvéről) 56

Demeter Kata: A kolozsvári Nyári Színkör épülete 58

Talált kép

TESZT-plakátok 69

Dráma

Christine Rinderknecht – Oli Second: Stresszfaktor_15 (Fordította Kovács Imola és Fehér Csaba) 70

György Andrea

SÍNEN VAGYUNK

Az öreg hölgy látogatása. Mindenhol jó, de a legjobb két részben.
Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, Tompa Miklós Társulat

Az öreg hölgy látogatása se több, se kevesebb annál, amit az előadás önironikus műfaji meghatározása (*Mindenhol jó, de a legjobb két részben*) ígér: egy olyan összetévesztehetetlenül mohácsis, felzaklató látvány- és hangzásvilágú produkció, amelynek verbális anyaga egy kanonikus drámai mű átírásából, annak a nyelvi felforgató tevékenységnek az eredményeként született meg, amelyből Mohácsi előző vásárhelyi rendezése, *Az üvegcipő* már ízelítőt adott.

A Marosvásárhelyi Nemzeti Színház nagyszínpadára helyezett előadás nyitott, szellős terét magas, karcsú, enyhén megdőlt fémoszlopok szervezik, amelyeket úgy kétharmad részüknél, azonos magasságban egy vízszintes szár metsz át. A megkopott fekete padlóból az égbe meredő, egymásba kapcsolódó szikár, hideg fémszerkezetek kereszteket idéznek, amelyek a (kín)halált, a könyörtelenséget, az illúziótlanságot asszociálják. A színpad bal oldalán nagy átmérőjű alumínium gégecső csüng le a magasból. A fémszerkezetek által körülhatárolt központi teret aztán a változó helyszíneknek (vegyesbolt, kávézó, kocsma, vasútállomás) megfelelően különböző bútorok tagolják: egy bolti pult, rajta a mérleggel, székek, asztalok, bárszekrény tele színes italokkal, vagy a vasútállomások megszokott zöld padjai. A rendezés hangsúlyozottan keretezi a színpadi látványt: a színpadnyílás két oldalán piszkos védőnejlonból készült függöny látható, felülről pedig ugyanilyen nejlon lóg be ferdén. Egyértelmű, hogy színházban színházat látunk, amelyet (mint később kiderül) fontos vendég tiszteletére játszanak egy kisváros polgárai, akik a színházi szituációra utalva (például a kivágott kiserdő megjelenítésének jobbnál jobb játékötletektől hemzsegő jelenetében) néha kilépnek szerepükből, és visszajelzést kérnek a közönségtől, de egymástól is színészi teljesítményeikkel kapcsolatban.

A puritán színpadképpel ellentétben áll az előadás szövegének barokkos áradása, mai elevensége. Mohácsi János Mohácsi István dramaturggal a nagyobb színházi hatás kedvéért (anélkül, hogy a történet fősodrán változtatott volna) átgyúrta Dürrenmatt drámáját, egy olyan színpadi szöveget hozva létre, amely radikálisan átértelmezi a kiindulópontként szolgáló dramatikus textust. Mohácsiék átirata konkretizál és aktualizál. A történet helyszínét egy mai magyar fiktív kisvárosba teszi át, a csőd szélén álló Raplódra, amelynek lakói Messiásként várják a város egykori Lénárt Klárikájából lett Mrs. Claire Zachanassiant. A milliárdosnő 35 év múltán jön haza bosszút állni egykori szerelmén, aki annak idején gyáván elárulta. Mohácsiék változatában Illner Alfréd nem csak elcsábította, de végignézte a gyereküket váró Klárika megerőszakolását, majd a tárgyaláson nem mert tanúskodni az elkövetők ellen. Ezt a köztiszteletben álló férfit a város lakóinak

Jelenet az előadásból. Fotó: Rab Zoltán

kell megölni, hogy elnyerhessék a számukra kilátásba helyezett kétmilliárd fontot. A polgármester az ajánlatot felháborodottan visszautasítja, a polgárok támogatásukról és védelmükről biztosítják Illnert, miközben mindenki kész arra, hogy végrahajtsa rajta a „jogos" ítéletet. A rendezés azt a folyamatot mutatja be, ahogyan a város polgárai ráébrednek arra, hogy a felkínált pénzért bizony meg fogják gyilkolni társukat. Mindenki esztelenül vásárolni kezd hitelre, a város kiszínesedik, a nők ruhája egyre tarkábbá, ezzel párhuzamosan Claire ruhatára egyre sötétebb színűvé válik.

Mohácsi egy értékvesztett világot tár föl, amelynek az üressége, abszurditása éppen a megállíthatatlan szó- és poénáradat által nyilvánul meg. Bár elhangzanak aktuálpolitikai kiszólások (migránskérdés, zsidózás, sőt a raplódi polgárok azt is tudni vélik, hogy Mrs. Zachanassian Soros Györgyöt is pénzeli), és hallhatunk a közönség megszólítását célzó, a vásárhelyi Kombinátra és a konzervgyárra való utalást is, a díszlet és a jelmezek, de a figurák által használt nyelv sem köthető konkrét korhoz és térhez, így a 21. századi Marosvásárhelyhez sem, hanem egy tágabb időszak kulturális tapasztalatát artikulálják, a rendszerváltozástól napjaink fogyasztói társadalmáig. Az előadás napjaink nyelvállapotához közelítő, mégis stilizált verbális szövete a jellegzetes mohácsis humor és irónia fő forrása. A megszokottan túlburjánzó szójátékok, szóviccek, a közbeszéd szóficamai, képzavarai kelnek életre, abszurd, illogikus formulák, és az értelmiségi szleng keveredik kontextusából kiragadott klasszikus idézetekkel. A városka tanára, aki számára a humanista és a kommunista kifejezések egymás szinonimái, megcsillogtatja antik műveltségét, amikor „a bosszú baljós gondoláján" érkező Mrs. Zachanassianról azt mondja, hogy „igazságot akar, mint egy tökös Aphrodité". Az erőszakot így súlytalanítja el a plébános egy semmit sem kifejező szólással: „Aki kardot ránt, annak kard lesz a kezében". A polgármester a város erkölcsi dilemmájára (megölni vagy nem megölni Alfréd Illnert) így utal: „kényes helyzet, szinte szituáció". Ő az, aki a politikailag korrekt beszédmód jegyében a vakokat „gyengénlátó világtalanoknak" nevezi, és a polgárokat arra kéri, hogy a vendég érkezésekor „ujjongásuk belsőleg legyen". A milliárdosnő adományát megkapja a város, és „onnantól sínen vagyunk, mint József Attila" – vizionál egyik

szónoklatában. A poénok, amelyeknek egy részét a társulat hozta be az előadás szövegébe, a négyórás játékidő alatt megállíthatatlanul áradnak, és ennek az (is) az eredménye, hogy a nevetésbe belefeledkezve a nézők gyakran lemaradnak a színpadi történésekről.

A produkció hangzásának alapját képezi az élő hangszeres zene. Az előadás kezdetét jelző zenei nyitány szándékoltan hangos, és annyira hirtelen hangzik fel, hogy a gondtalanul csacsogó vagy éppen bambuló, gyanútlan nézők szinte felugranak a székükből. A hangzás szerves eleme a vonatzaj is: a száguldó vonatok hangja, a fékező kocsik csikorgása, amely mindig váratlanul és nagy intenzitással hasít bele a levegőbe, ijesztő, félelmetes, felzaklató hatást keltve. Amikor Illner menekülni próbál a városból, és az állomásra megy, a fülsértő vonatzaj a halálfélelmét közvetíti. Szintén a teatralitásra reflektáló kuglizás lassított pantomimjelenetében a láthatatlan kugligolyó hangja hallhatóvá válik.

Mohácsi mesterien megkomponált tömegjeleneteket mozgat. Mivel többnyire sok szereplő van a színpadon, az egyes jelenetek főszereplőinek a dialógusait a háttérszereplők sokasága aktívan követi. Raplódon nem létezik magánszféra, a polgárok mindent hallanak, mindent látnak, és kórusként vagy egyénként folyton közbeszólnak, ironikusan kommentálják, minősítik a hallottakat. Ráadásul két tévéstáb is érkezik, a riporterek pofátlanul odatolakszanak mindenkihez, hogy interjút készítsenek, felerősítve a kórus hangját. A tömegből mind-mind markáns arcok bukkannak elő: a daliás polgármester (Galló Ernő) és felesége (Moldován Orsolya), az atya (László Csaba), a tanár (Korpos András), az orvos (P. Béres Ildikó), a rendőrkapitány (Bokor Barna), a festőművész (Varga Balázs), a munka nélküli szappanfőzőnő (Simon Boglárka-Katalin), a Másnapos Apostol kocsma tulajdonosa és egyben a város temetkezési vállalkozója (Tollas Gábor), akinek házassági ajánlatára Illner Alfréd felesége (Nagy Dorottya) még a férje életében igent mond. És a sor folytatható. Galló Ernő, a vásárhelyi közönség kedvence, akinek játékában ördögi és ártatlan keveredik, pazar magánszámokkal szórakoztat, valósággal brillírozik a szerepében. Saját színészi manírjaira reflektálva bontja ki a korrupt, infantilis, demagóg polgármester

Kovács Botond, Lőrincz Ágnes, P. Béres Ildikó, László Csaba, Berekméri Katalin és Kilyén László. Fotó: Rab Zoltán

figuráját. László Csaba plébánosa is lehengerlő. Aranyszínű tornacipőben, az elmaradhatatlan biciklije helyett a hitelre vásárolt Vespa robogóval érkező atya reszkető gyönyörrel veszi át a Mária könnye futárszolgálat által kiszállított vadiúj miseruhát, süveget és pásztorbotot, rögtön beöltözik, mint egy türelmetlen kisgyerek, és pipiskedve megkávézik, majd hevesen ütni-vágni kezdi az üzlet pultján álló káposztafejet a magával hozott késsel, hogy aztán ugyanilyen hirtelenséggel visszaváltozzék az ártalmatlan, nyájas, folyton viccelődő, rövidlátó atyává. Berekméri Katalin Claire Zachanassianja ellentmondást nem tűrő, határozott személyiség, de törékeny is. Némely pillanatban mintha elérzékenyülne, hogy aztán rögtön fegyelmezze magát, és a precízen kidolgozott bosszúműveletének a levezényelésére koncentráljon. Az emlékezetes alakításokat maga mögött tudó színésznőnek most mégsem elég erőteljes a színpadi jelenléte. Kilyén László Illner Alfrédja túl arisztokratikus egy vidéki, lepukkant boltosnak. Nehezen jut el a bűntudatig, ha egyáltalán eljut, inkább halálfélelem keríti hatalmába. Amikor halála előtt másodszor is fel akarja idézni a közös múltat régi szerelmével, akkor tulajdonképpen feloldozásra vár, amit Claire visszautasít, nem hajlandó vele nosztalgiázni, hanem a fejére olvassa a Prédikátor könyvének ismert részletét: „Mindennek rendelt ideje van és ideje van az ég alatt minden akaratnak". Monológja azonban inkább hat hisztérikus kitörésnek, mint ítéletnek. Kilyén László és Berekméri Katalin párosa nem működik kifogástalanul, talán azért, mert nincs meg közöttük az a szikra, amivel el tudnák hitetni a nézővel azt, hogy Claire és Alfréd között valaha lángolt a szerelem.

Mohácsi az előadás végére tartogatja eredeti, látványos színpadi effektjeit, amelyek közül az egyik a legfontosabb rekvizitumhoz, a piros inggombhoz kapcsolódik, amelyből a város minden lakója vásárol egy-egy dobozzal. Ez először Klára visszaemlékezésében bukkan fel, amikor elmeséli, hogy első szeretkezésük alkalmával Alfréd letépte róla kedvenc piros ruháját, amiről úgy pattogtak szerteszét a piros gombok, mint a jégeső. A gyilkossági jelenetben az ünneplőbe öltözött tisztes raplódi polgárok körbeveszik Illnert, olyan szorosan, hogy ki sem látszik az egymásnak feszülő embermassza gyűrűjéből. Ekkor zubogó, erős zaj tölti be a teret, majd, amikor csönd lesz, és a tömeg szétnyílik, láthatóvá válik a holttest, amelyet beborítanak a gégecsövön keresztül lezúdult piros gombok. Illnert koporsóba helyezik, a polgármester mohón átveszi a kétmilliós csekket, majd a gyászmenet elindul az állomásra. Ott sorakozik feldúlt, megtört, ünnepélyes ábrázattal a sokaság a koporsó mögött, amikor a fémkeresztek földig hajolnak, és felhangzik az oly ismerős vonatzaj: a csattogás, zakatolás, a csikorgó fékek fülsértő sikolya. A megmozduló, meghajló keresztek és feszületek gyakori motívumai a középkori legendáknak, ahol a keresztcsoda az égiek helyeslését közvetíti. A rendezés metsző iróniával az Isten ostorának nevezett gyorsvonattal érkező Claire Zachanassiant (a dürrenmatti szándéktól eltérően) az isteni igazságszolgáltatás jelképévé teszi. Nem vártunk happy endet, de ez a nyugtalanító, teljesen kilátástalan, a nézőt földbe döngölő befejezés még Mohácsitól is sok. Mert ha Claire Zachanassian és a raplódi polgárok az isteni akarat beteljesítői, akkor bizony sínen vagyunk. És meg is érdemeljük.

Az öreg hölgy látogatása. Mindenhol jó, de a legjobb két részben. A bemutató időpontja: 2017. május 26., Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, Tompa Miklós Társulat. Rendező: Mohácsi János; Szerző: Friedrich Dürrenmatt; Dramaturg: Mohácsi István; Díszlet és fény: Mohácsi András; Zene: Kovács Márton; Jelmez: Remete Kriszta; Segédrendező: Fülöp Bea; Szereplők: Berekméri Katalin, Biluska Annamária, Bokor Barna, Csíki Szabolcs, Czüvek Lóránd, Demeter Márk Cristopher, Galló Ernő, Gecse Ramóna, Henn János, Huszár Gábor, Kilyén László, Kiss Bora, Klaudia Kuruczová, Korpos András, Kovács Botond, Lajter Ernesztó, László Csaba, Lőrincz Ágnes, Máthé Zsolt, Moldován Orsolya, Nagy Dorottya, Ördög Miklós Levente, Pál Zoltán, P. Béres Ildikó, Rákosy Ancsa, Ruszuly Ervin, Simon Boglárka-Katalin, Szakács László, Tollas Gábor, Varga Andrea, Varga Balázs, Zádor Fanni.

Varga Anikó

KI INNEN, DE HOVA

***EXIT.* Csiky Gergely Állami Magyar Színház, Temesvár / Ioan Slavici Klasszikus Színház, Arad / Zombori Nemzeti Színház**

A színpadi történet szerint Londonban, egy repülőtéri tranzitzóna senki földjén játszódik az *EXIT*, miközben a szinte üresen feketéllő színpad a maga konkrétságában mintha az előadás kulturálisan és földrajzilag is szorosan behatárolható helyét tenné meg díszletnek, arra figyelmeztetve, hogy ezzel egyidejűleg „valahol Kelet-Európában" vagyunk. Ezt a kettős referenciát mindvégig használja a Schilling Árpád által rendezett koprodukciós – a temesvári Csiky Gergely Állami Magyar Színház, az aradi Ioan Slavici Klasszikus Színház és a Zombori Nemzeti Színház együttműködéséből létrejött – előadás; úgy is, hogy a színpadon látható szerb, román és magyar színészek a saját nemzeti identitásaikat, és ezek apró különbségein túl egy jól ismert, mondhatni sztereotip régiós identitást, magatartást visznek színre. A keret, amiben mindez megjelenik, egy be/kivándorlás képzeletbeli, emberkísérletnek tűnő helyzete: az elszigetelt helyiségbe érkező bőröndös, hátizsákos, nyilvánvalóan utazásban lévő szereplők maguk sem tudják pontosan, mivel néznek szembe. Roszszul öltözöttek, egyszerre nyíltak és bizalmatlanok, segítőkészek és ügyeskedők, szolid vagy éppen túldimenzionált álmokkal a jövőt illetően, és átlagosan nyomorult szociális háttérrel maguk mögött.

A TESZT fesztivál – amely szellemiségéből adódóan egyaránt favorizálja az alkotói együttműködéseket és a társadalmi problémákra való reflexiót – idei programjában az Agrupación Señor Serrano *Birdie* vagy a Koreja Színház *Katër i Radës. A hajótörés* című előadásai is tematizálták a migráció jelenségét, de utalás szintjén Sarah Vanhee *Feledés* című előadása is érintette a kérdést annak a politikája mentén, hogy mit nyilvánítunk értékesnek vagy értéktelennek. Ezekhez az előadásokhoz hasonlóan, amelyek a bevett perspektíva kibillentésével játszanak, a fesztivált nyitó *EXIT* alkotói elképzelése a hatalmi helyzet megfordításával nem a könnyen démonizálható idegen/ismeretlen/egzotikus, vagyis a tőlünk minden tekintetben biztonságosan elválasztható „ellenfélre" kívánja olvasni az otthontalanság kiszolgáltatott állapotát, hanem a kelet-európai néző valósága felől teszi fel a kérdést: mi van, ha mi is hasonló helyzetbe kerülünk. Ez nem is cseng annyira hipotetikusan – az ítélkezés helyett a kivetettségbe való belegondoláshoz az Európán belüli gazdasági vándorlás nagyon is közeli tapasztalata felől közelítenek az alkotók.

A rendező Láng Annamáriával közösen jegyzett szövege, amely a színészek improvizációi alapján íródott, és amelynek alakításában dramaturgként Bíró Bence működött közre, klasszikus drámai hagyományhoz nyúl. Mintha az abszurd drámák megrekedt, időtlen várakozásában látnánk a többnemzetiségű szereplőket: az ideiglenesnek induló, majd állandósuló bürokratikus kényszerhelyzetet egy semmilyen szempontból nem megfogható hatalom hozta létre, és ez a

Jelenet az előadásból. Fotó: Bíró Márton

bizonytalanság kiterjed a teljes külvilágra, amelynek a létezését is megkérdőjelezik az ezzel kapcsolatba kerülő szereplők egymásnak ellentmondó információi. Nem lehet tudni, hogy mi van a hátsó díszletajtó mögött: iroda, tisztviselők, katonák, járvány vagy humanitárius vészhelyzet, netán a semmi. Az érzékelhetően impró alapú mikrorealista gesztusokat, a bezártságra adott életszagú emberi reakciókat ez a kontextus, valamint a költőien elemelt regiszterben megszólaló színészi megnyilatkozások, illetve a képtelen(nek tűnő) fordulatok metaforikussá tágítják. Például a csoport konszenzusos alapon megválasztott vezetője – a talpraesett, és angolul folyékonyan beszélő szerb Nino (Ninoslav Đorđević), aki bár földrajztanárnak mondja magát, inkább tűnik egy értelmiségi és emberkereskedő gyanús keverékének – rendre furcsa feltételekkel és feladatokkal áll elő. Egyedül ő közvetíthet a kintiek és bentiek közt: bevándorlási teszttel érkezik (amelyben olyan kérdésekre is válaszolni kell, hogy mikor volt az ipari forradalom, vagy melyek Anglia volt gyarmatai), vizet és élelmet hoz, fejenként 50 eurós adminisztrációs díjat szed be az amúgy nincstelen, hiszen éppen dolgozni érkezett emberektől, majd a fiatal férfiakat összegyűjtve gyászos kimenetelű lázadást tervez. A melegítős Nino Európáról szónokol, hogy hogyan kell itt viselkedni, kommunikálni és öltözködni a beilleszkedés érdekében – s mintha a vizsga épp a szemünk előtt zajlana. Amelyen szinte reménytelen átmenőt kapni. És amely nem csak az ő halálával zárul – a cím értelmében az előadás leginkább az exitust jelöli meg kijáratként. Ironikus, hogy a csoport túlélő szereplői közül a két magyar kivándorló, Attila (Balázs Attila) és András (Bandi András Zsolt), a munkapiacon eleve hátránnyal induló középkorú férfi, amikor elhárulni látszik minden akadály, a szabadságnak való nekiindulás helyett egyszer csak tábortűzrakáshoz készülődik az üres színpadon, és nosztalgiázva elmereng a múlton.

Schilling rendezése azt kottázza le, hogyan viselkednek tök idegen, véletlenszerűen összegyűlt emberek egy szükséghelyzetben, a színpadi eseményeket így a csoportdinamika dramaturgiája szervezi, az egyéni és közös érdekek keveredése, az alkalmi szövetségek alakulása és bomlása, az ellenségeskedés, bizalmatlanság, flört, behízelgés, fellángoló remény és kétségbeesés mozzanatai, a kinti ismeretlen és a szobában kialakuló autoritások függvényében. Mindez egy kulturálisan jól ismert felszínt terít a néző elé, tipikus alakokkal, gesztusokkal és reakciókkal, és ez akkor működik izgalmasan, amikor nem direkt vagy/és didaktikus módon jelentkezik a játékban, hanem performatív érzékenységgel szövődik bele a jelenetekbe: a szereplők szentenciaszerű mondatai és vallomásai helyett szituatív módon. Ilyen, amikor a (természetesen kikerülhetetlen) pálinkázás közepette a szerb Dragana (Dragana Šuša) és a román Carmen (Carmen Vlaga-Bogdan) a bőröndjeiken ülve activityzik el egymásnak egy szerb–román–angol keveréknyelv segítségével az életük búját-baját, társas vagy társtalan magányukat, megcsalásukat, szeretet iránti

vágyukat, munka vagy családi élet utáni reményüket: két kelet-európai nő megviseltsége árad felénk az esetlen mozdulatokon keresztül – és nincs ehhez mit hozzátenni, így megy ez errefelé. Szellemes, amikor az angolul nem tudó szereplők lefordított neveiken keresztül mutatkoznak be, egymásról koppintva a megoldásokat – még Andreából (Tokai Andrea) is Andrew lesz. De ilyen a frusztrált várakozásból kibomló testedzés, amiben az izgága Ricsinek (Vass Richárd) a könyvelő apjához való viszonyáról – akit a ballonkabátos-kalapos Bandi András Zsolt mintha a késő nyolcvanas, kora kilencvenes évekből varázsolna elénk (és ezen a karakteren keresztül a rendszerváltás és a kapitalizmus vesztes generációját) –, erről a fojtogató családi kötelékről egy fizikai érzésen keresztül értesülünk. Nem ez az egyedüli páros, amelynek az idegenben való köteléke elviselhetetlenebbnek mutatkozik, mint amilyen talán lenne különben: a magyarországi kisvárosból énekesnői reményekkel kivándorló Enikő (Éder Enikő) tutyimutyi öccsével, Zsolttal (Csata Zsolt) tépik egymást szüntelen; Dragana férje, Bane (Branislav Jerković) pedig az első adandó alkalommal rámozdul a Ninóval is flörtölő Enikőre.

A történetből jól olvashatóak a vélhetően improvizációt segítő hívószavak és kulcsfogalmak, mint: szabadság, hatalom, bizalom, konfliktus, lázadás, amelyek a konkrét színpadi helyzeteket általánosabb fényben hagyják. Ezt a modellszerűséget emeli ki a várakozás patthelyzete – a drámai keretezés egy színházi előretudást mozgósít a nézőben, amit az abszurd dramaturgia sémáit követve különösebb meglepetések nélkül be is vált. Sejthető, hova fut ki a történet, világos, mire utal. Ugyanakkor épp a világos szimbolika lesz akadálya annak, hogy nagyobb, mélyebb utazást tegyünk a problémában, amit az *EXIT* felvet. És bár nem nyit nagyobb értelmezési kört az előadás annál, amit felmutat, ezt mégis egy érezhetően odaadó, figyelmes színészi munka hitelesíti.

EXIT. A bemutató időpontja: 2017. május 21., Csiky Gergely Állami Magyar Színház, Temesvár / Ioan Slavici Klasszikus Színház, Arad / Zombori Nemzeti Színház. Rendező: Schilling Árpád; A színészek improvizációjának felhasználásával írta: Schilling Árpád, Láng Annamária; Dramaturg: Bíró Bence; Tolmács: Kedves Emőke, Molnár Zoltán; Produkciós koordinátor: Dobre Júlia, Fekete Réka, Gálovits Zoltán, Bojana Kovačević, Ságodi Ildikó; Szereplők: Balázs Attila, Bandi András Zsolt, Csata Zsolt, Ninoslav Đorđević, Éder Enikő, Andrei Elek, Branislav Jerković, Mátrai Lukács Sándor, Dragana Šuša, Tokai Andrea, Vass Richárd, Carmen Vlaga-Bogdan.

Vass Richárd, Éder Enikő, Andrei Elek, Branislav Jerković, Ninoslav Đorđević. Fotó: Bíró Márton

Kiss Krisztina

BOLDOGTALANSÁG, IRGÁCS A NEVED

***Portugál.* Csíki Játékszín, Csíkszereda**

Zártság, bezártság, zárkózottság. Nevetés, kinevetés, nevettetés. Valahogy így áll össze a Csíki Játékszín Victor Ioan Frunză által rendezett előadása, a *Portugál*. A rendező, amint azt a színház honlapjáról tudni lehet, immár hatodik alkalommal dolgozik együtt a társulattal, és két román nyelvű színrevitel után a darabot ezúttal magyarul állította színpadra.

Egressy Zoltán tragikomédiája egy fiktív magyar faluban, Irgácson játszódik. A település kulcsfontosságú helyszíne a kocsma, amelyet Lajos kocsmáros a lányával, Masnival együtt vezet. Megfordul itt mindenféle életbe szakadt ember, akiknek közös hobbijuk az ital. Ide jár az alkoholista Sátán, egy volt családapa, aki elméletileg azért iszik, mert a volt feleség élettársa veri a lányát – ám gyakorlatilag maga sem tudja, miért. Retek, az exrendőr, a falu verekedőse mindig megmondja, hogy kinek hol a helye, és fő célja, hogy Masnit elvegye feleségül. Aztán itt van Csipesz, aki folyton Pestre menne dolgozni, alkalmi munkákból él, felesége, Sátánhoz hasonlóan, alkoholista. A falu másik kulcsfigurája a Fradi-drukker pap, aki szintén ehhez a lepukkant közeghez asszimilálódott. Ez a dráma alaphelyzete, ebbe érkezik meg Pestről Bece, az önjelölt művész, aki Portugáliába (illetve bárhová) menekülne a házasélettől – és az ő távozásával is ér véget a darab.

Lőrincz András Ernő kocsmáros apafigurája kiegyensúlyozott és valódi karakter, lánya, a Bokor Andrea által játszott Masni öntudatos, de boldogtalan vidéki lány. Az idegennel, Veress Albert Becéjével való kapcsolata szépen felépített románc, amibe valóságos bombaként érkezik meg a feleséget alakító Bartalis Gabriella, aki törve-zúzva-konyakozva próbál hatni a valóságtól menekülő férfira. Ebbe a kapcsolatba száll bele folyamatosan Puskás László Retekje, aki mintegy tudatosan mérlegelve hol nagyon bunkón, hol meg visszafogottabban próbálja elmondani ugyanazt a „retekséget". Kozma Attila Csipesze és a Szabó Enikő által alakított alkoholista felesége már megjelenésüknél fogva nevetést váltanak ki a nézőkből, a többi szereplőhöz hasonlóan ők is szánni való figurák. Az alkoholista nő már-már nosztalgikus barátságban van a Vass Csaba által megformált Sátánnal, a tragikomikum kettejük jeleneteiben mutatkozik meg leginkább. Kányádi Szilárd papja egy szerethető, viszonylag józan figura, aki igény szerint kocsmában is misézik.

A *Portugál* látványvilága (díszlettervező Adriana Grand) több különböző elemet vegyít, hiszen a tér egyszerre jelenít meg kocsmát, utcákat, tópartot – mindezt jól látható elválasztásokkal. Egyrészt a színpad jobb oldalán realista falusi kocsmabelsőt látunk, melynek jellegzetes színfoltja a zöld konyhaszekrény, illetve hatásos és funkcionális eleme a zenegép, amely a zenei aláfestésekhez szolgál. Ehhez képest a színpad másik felét átlósan póznasor szeli át, a háttérben pedig egy amerikai filmekből is ismert, a település feliratával ellátott üdvözlő kép látható. Több jelenetet

elidegenítő hatást célzó felirat választ el – a feliratok a darabból kivágott szerzői utasítások –, illetve egyszer egy, a szerelmesek bicikliútjával ironizáló háttérvetítés is megjelenik. A feliratok nem rendelkeznek különösebb funkcióval, a történésekhez semmilyen plusz élményt nem biztosítanak. És bár a látványt szolgáló rengeteg eszköz használata megterhelővé tehetné az előadást, mégsem ez válik zavaróvá, sokkal inkább az, hogy a takarásban többször is feltűnnek a következő jelenetben játszó színészek…

Egressy drámájában rengeteg jó szituációs lehetőség rejlik, amit a humor (már a beszélő nevek is), illetve a remek dramaturgiai szerkesztés felerősít. Az előadásban néha túl is teng a poénok kabarészerű bemutatása, ami sajnos azzal a kockázattal jár, hogy a nézőknek való tetszés rovására megy a játék. Azok a komikus jelenetek működnek a leginkább, amikor nem erre való rájátszást látunk, hanem a szereplők valóban komolyan veszik önmagukat és így válnak nevetségessé (például Retek vagy a pap figurája esetében). Az előadás talán legnagyobb hiányossága, hogy a valóban megtörténő tragédia – azaz a jelenet, amelyben Retek megöli Bittnert – felszínesnek hat, és nem érezni annak komolyságát és súlyát. Két változás következik be ennek a zárt falunak az életében: az egyik személyes síkon – Masni átverése, álomba ringatása, majd otthagyása révén; a másik szociális síkon – az exrendőr őrületig menő féktelensége és gyilkossága által. Az előbbi íve szépen kidolgozott, a második szálból viszont hiányzik a feszültség és a mélység. Az utolsó jelenetben azonban mégis megtörténik valami: míg zajlik a háttérben az olcsó poénokkal tarkított harsány élet, addig a kocsmában ülve Masni és (az immár józan) Sátán előrenéznek, kifejezéstelenül, mozdulatlanul. Miután lassan belefárad(hat)tunk az előadásban túlzott arányban adagolt „humorba" (lásd az alkoholista nő kukás jelenetét), felüdülés nézni e két pillantást és megérezni bennük a lényegi emberi történést.

Frunză rendezése meglehetősen bonyolult értelmezést ad erről a világról. Látjuk, hogy ez az a közeg, ahonnan nincs menekvés, hiába minden elvágyódás: Masni nem hagyja el az apját, ahogy Csipesz nagyvárosi álmai is túlságosan távoliak. Az idegen nem eléggé idegen ettől a környezettől, hogy bármiféle igazi változást hozzon, hiszen benne is csak egy reményt kereső

Lőrincz András Ernő, Kozma Attila, Puskás László, Vass Csaba. Fotó: Adriana Grand

(de nem találó) figura rejlik. Azonban ennek az elértéktelenedő világnak az általános kitágítását megzavarja egy tényező. Irgács egy fiktív, ám nyilvánvalóan magyarországi falu – egy erdélyinek teljesen mindegy, hogy egy szereplő Fradi vagy nem Fradi-szurkoló, illetve Egressy szövege nyelvezetében is idegen az erdélyi (esetleg székely) köznapi beszédtől. Így gondot okoz, hogy az előadásban szereplő színészek vegyes dikciója túl heterogénné, beazonosítatlanná teszi a történet közegét. Gondolok itt arra, hogy míg egyik színész kifejezetten székelyesen beszél, és esetleg elkezdhetnénk a történetet egy erdélyi közegre érteni, addig a falusi lányt alakító színésznő kifejezetten pesties akcentussal beszél, vagy egy másik színésznő néha-néha elfelejti, hogy a kezdetben falusi asszony dikcióját irodalmi magyarra cseréli. Ezek a hallható, kiütköző különbségek megzavarják az értelmezést, hiszen a történet maga bárhová behelyezhető – de nem egyszerre akárhová.

A *Portugál* világa egy zárt világ, melyben mindenki boldogtalan, és senki nem találja a megoldást saját élete rendbe hozására – az ital és a kényszeres nevetés sem oldja fel a közegben rejlő szomorúságot.

Portugál. Bemutató dátuma: 2016. március 31.; Csíki Játékszín, Csíkszereda. Rendező: Victor Ioan Frunză; Író: Egressy Zoltán; Dramaturg: Budaházi Attila; Díszlet- és jelmeztervező: Adriana Grand; Szereplők: Bartalis Gabriella, Bokor Andrea, Kányádi Szilárd, Kozma Attila, Lőrincz András Ernő, Puskás László, Szabó Enikő, Vass Csaba, Veress Albert.

Szabó Enikő, Vass Csaba. Fotó: Adriana Grand

Ugron Nóra

NÉGYSZEMKÖZT. A TESZT EGYSZEMÉLYES ELŐADÁSAIRÓL

Prológus

Az idei TESZT programjában szerepelt néhány olyan „előadás", mely egyetlen személynek vagy nagyon kis létszámú közönségnek szólt. Idézőjelben említem az előadás szót, hiszen ezek az egyszemélyes produkciók tulajdonképpen nem előadások a szó hagyományos értelmében, ahogy legtöbb esetben résztvevőjük sem puszta passzív „néző" a negyedik fal mögött. A fesztivál magyar nyelvű programjában a *performansz egy nézőnek* meghatározást olvashatjuk, míg az angol nyelvű program a külföldön elterjedt *one-to-one performance* kifejezést használja. A TESZT alkalmából megjelent *Határutak* című kiadványban Adorjáni Panna is felhívja a figyelmet a két kifejezés közti különbségekre[1], illetve a magyar terminológia bizonytalanságára a (külföldön) 2000-es években elterjedt művészeti formával kapcsolatosan. A továbbiakban az angol terminust használom, hiszen a *performansz egy nézőnek* alakot nem gondolom a legsikerültebb megfogalmazásnak: éppen a hagyományos előadó-közönség aktív-passzív viszonyát megtörni kísérlő performanszokról van szó.

Interakciót, kommunikációt, bátorságot, bizalmat és intimitást igényelnek az ilyen produkciók mindkét részt vevő fél részéről. A passzív nézői pozícióból aktív(abb), társ és tanú pozíciójába helyeződik a néző-résztvevő, míg az előadó sem feltétlenül ad elő előre megalkotott szöveget, inkább személyes gondolatokat oszt meg (bár ezek lehetnek egy előzetes forgatókönyv szerint megírtak) és a reflektorfényből testközelbe helyezi saját korporealitását. Az egyetlen résztvevő és egyetlen performer viszonyában létrejövő performansz olyan fajta intimitást teremthet meg, melyet a hagyományosabb előadások kerete nem tesz lehetővé, bár a közönség tagjai itt is megélhetnek intim pillanatokat. Rachel Gomme Rachel Zerihanra hivatkozva az interszubjektív intimitásról mint erősen politikai zónáról beszél.

Mielőtt a konkrét élményeimre térnék, hadd idézzek Gomme one-to-one performanszokról írt szövegéből: „Ha egy előadás/performansz egy partikuláris változatának csupán egyetlen személy lehet tanúja, hogyan lehetséges a kritikai megközelítés egyáltalán? Egy kollektív közönségben, minden egyén tapasztalatának elkerülhetetlen szubjektivitása ellenére is az az érzésünk, hogy valamilyen közös nevező megfigyelhető egy mindenki által látott előadás/performansz kapcsán kialakult beszélgetésben – bár ahogy Freshwater (2009: 5–6) kiemeli, a kollektív közönség kritikai felvetéseinek egységessége több szempontból problematikus. A one-to-one performansz

[1] Adorjáni Panna: *Amit korábban színháznak hívtunk.* In: Varga Anikó (szerk.): *Határutak.* Temesvár, 2017, 12–18.

esetében, azonban, soha nem lehetünk biztosak abban, hogy ugyanarról a dologról beszélünk. Mégis ennek a »nem tetsző de elkerülhetetlen szubjektivitásnak« (Heddon et al., 2012: 122) az ellenére, ha a one-to-one performansz partikularitásával mélységében akarunk foglalkozni, a szubjektív tekintetet kell felkarolnunk mint a közönségi tapasztalathoz való hozzáférésünk elsődleges módját."[2]

Gomme saját személyes tapasztalatairól számol be néhány one-to-one performansz kapcsán, illetve az intimitás kérdésén keresztül járja körbe a különböző eseményeket. Fő kérdésfelvetése, hogy milyen mértékben teljesül be az ígért intimitás, és ez hogyan valósul meg az általa vizsgált esetekben. Hozzá hasonlóan én is az interszubjektív intimitást teszem meg vizsgálódásaim egyik alapjának.

A továbbiakban tehát a TESZT-en szerepelt one-to-one performanszokról szólok.

Az interszubjektív intimitás általam megélt / nem megélt helyzeteit naplószerű szövegen keresztül szemléltetem. A szövegforma hangvétele nem tükrözi (mindenhol) a hagyományos színházkritika formáit, hiszen ahogy korábban is utaltam rá: elemzésem tárgya valami olyan, amit csak én tapasztaltam.

Amit csak én tapasztaltam… de más is tapasztalhatott hasonlót nagyon hasonló kontextusban. Bár a performanszok konkrét megvalósulásai nagyban eltérhetnek egymástól, a koncepció mögöttük mégis azonos. Ezért a naplószerű hangulati passzusokat a koncepcióra vonatkozó kritikai megjegyzésekkel is ellátom, mintegy tovább növelve öndialógusom. Továbbá, hogy ne csak magammal álljak polémiában, néhol a többi résztvevő előzetes elvárásairól, félelmeiről, utólagos megjegyzéseikről, tapasztalatairól is szólnék.

Napló

I will dance you till the end of… (Rendező: Silke Grabinger)

Ez az első performansz, amin részt veszek. Izgatott vagyok. A performansz leírásában az áll, hogy az előadó eltulajdonítja majd az identitásomat és ez csodálatot vagy irritációt válthat ki. Nálam vajon melyiket? És hogyhogy eltulajdonítja az identitásom? Előre el kell mesélnem történeteket magamról? Ezen gondolkodom, miközben a hotelbe vezető köves úton hunyorgok a napra.

Hotel, hotelszoba. Ez valóban nagyon intim. De vajon olyan típusú intimitást sugall-e a tér, mint amit elvárnék a one-to-one performanszoktól? Elvárnék, ez már eleve rossz szó. És közben mégis jó, végtére is mindenkinek vannak valamilyen elvárásai.

Az egyik recepciós nem is tudja, hogy miről van szó. Aztán a másik útbaigazít: második emelet, 228. A folyosón egy lány meg egy fiú fogad. Beszélgetünk, de semmi különösről. Felkészítenek, hogy a szobában egy tabletről kiválaszthatok egy zenét, amit el is kell indítanom. Ekkor kezdődik a performansz. Bármit tehetek, csak az előadót ne bántsam lehetőleg.

Lefotóznak.

Ahogy belépek a hotelszobába a lánnyal, megkérdem, hogy tényleg, akkor bármit? Először leülhetsz ide erre a székre, aztán meglátod, hogy mi mást csinálnál – hangzik a válasz. Kiválasztom a zenét. Dilemma nr. 1: *Come as you are* vagy Siától a *Chandelier*. Egy szám, aminek a hangulatát évek óta szeretem, vagy egy szám, amiben van egy fantasztikus táncos, és már a címéről mindenkinek beugrik a szőke parókás lány. Legyen Sia, kíváncsi vagyok, hogyan táncol majd ez a nekem egyelőre háttal álló fiú egy ilyen szűk térben.

---

[2] Rachel Gomme: Not-so-close encounters: Searching for intimacy in one-to-one performance. *Participations – Journal of Audience & Reception Studies.* Volume 12, Issue 1, 282–283. Online: http://www.participations.org/Volume%2012/Issue%201/18.pdf

Asztal, hatalmas ágy, karosszék. Zene. Leülök a karosszékbe. Előttem a performer, még mindig háttal. Lassan mozgatni kezdi a karját, hullámzik. Megfordul. Hopp, ott is van az arcom, papíron kinyomtatva. Az arcom, mint egy maszk, eltakarja a performer arcát és torzan visszatükröz engem. Dilemma nr. 2: szép ez a tánc, de mit kellene tennem most?! Olyan szűk ez a hely, és ha egyszer már leültem, olyan nehéz innen felállni. Az ágyra biztosan nem ülnék… Nem? Vajon miért nem? Azt hiszem, az már nem intim, hanem intimidating számomra.

Ott ülök a széken, nem mozdulok, de az előadó minden mozdulatát követem. Legalább gesztusokban legyek aktív, ha mozgásban nem. Vége a számnak, és a performer leül velem szemben, papírra írt kérdéseket mutat fel: Hogy érzed ma magad? Mondj el valamit magadnak, amit mindig is el akartál… És amikor ráveszem magam, hogy elmondjam, felmutat egy újabb papírt: Ez itt nem terápia. Irritál. Itt ül egy ismeretlen velem szemben, az én torz, pixeles arcommal, kérdéseket tesz fel, miközben ő beszél, de én beszéljek és akkor… Hát igen, végül is nem terápia. Nevetek.

De miért csak a résztvevő beszél? Miért csak az én arcom van mindenhol? Azt érzem, hogy tőlem elvesznek valamit, miközben az előadó nem ajánl fel cserébe semmit. Két személy egy hotelszobában, zene, tánc – ez valóban intim kontextus, de nem érzem az interszubjektív intimitást köztem és az előadó között.

Csináljunk egy szelfit közösen. A performer is felfedi az arcát és megköszöni. Ez talán a performansz egyik legjobb pillanata. Végre a szemébe nézhetek annak, akivel már 10 perce egy hotelszobában tartózkodom. Kedves arc. Mosolygunk.

* * *

Nem érkezik meg a következő résztvevő. Ott maradok az alkotókkal és beszélgetünk. Most én kérdezek. Kiderül, hogy a hotelszoba nem feltétlen bevett helyszíne a performansznak. Korábban egy volt koporsógyárban szerepeltek. Arra gondolok, hogy az a tér és a hotelszoba mennyire más benyomást kelthetnek, és hogy a tér milyen mértékben befolyásolhatja, amit résztvevőként érzek.

Kiderül, hogy vannak résztvevők, akik táncolnak és fizikailag sokkal aktívabbak. De vannak, akik meg se szólalnak. Az egyik alkotó folyton azt sugallja, hogy a nagyon aktív résztvevő az érdekes, a kihívás, akkor működik a performansz igazán. Ez irritál. Mindenféle résztvevői magatartás egy lehetőség, amivel számolni kell, és úgy gondolom, ezért nem lehet felelősségre vonni, számon kérni vagy hibáztatni a résztvevőt. Ami történik, az többek között a kontextusból, a személyekből, az aznapi történésekből, a zenéből, a helyzetből, az egymásra adott reakciókból kifolyólag történik. Olyan nincs, hogy semmi sem történik. Vagy másképp: a semmi is történhet.

Exposure (Jo Bannon performansza)

Második nap, második one-to-one. Elnéztem az órarendem és kiderül, hogy egy órával hamarabb a helyszínen kellene lennem, mint terveztem. Többszöri próbálkozás után szerzek egy taxit. A taxis nem ismeri a címet – szerencsére ismeri a kocsma/színház nevét és odatalálunk.

Nem késtem el, még várnom is kell egy kicsit. Addig van időm körbejárni a helyet. Scârț Loc Lejer. Múlt századi falvédők és kis tárgyak, szódásüvegek a teraszpárkányon, hatalmas kert fákkal és függőágyakkal. Örülök, hogy a fesztivál kimozdít a színház megszokott tereiből.

Piros függöny fedi az ajtót, ahová be kell lépnem. Sötét van, de az előadó kis lámpával mutat a vele szemben levő székre. Leülök. Kapok egy fülhallgatót. Jó, hogy az angol nyelvű verziót választottam. Magát Jót hallom beszélni, a magyar és a román szövegek fordítások lettek volna. Teljes sötétségben indul el az audio.

A múltból szól hozzám, mondja. Lágy, halk hang. Talán így bátrabban kimondhatunk dolgokat, és ő közvetlen akar lenni velem, és még közvetlenebb magával. A szeméről beszél: +8 és +7 dioptriásak. Kis lámpával sorra megvilágítja mindkettőt. Világoskék, néha szürkés, rendkívül kevés pigmentet tartalmaz. Fényképen vörös. És a köztünk levő kis asztalon egy, a Jo retináját nagyítva ábrázoló fotó. Azért vörös, mert a kevés pigment miatt a retináját láthatom a fényképeken. Átláthatsz rajtam, mondja. Majd hozzáteszi, hogy éveken keresztül abban a tudatban élt, hogy meg fog vakulni. Az anyukája is így tudta, talán valami orvos mondhatta. Később kiderült, hogy ez nem igaz. Egy családi fotóra kerül a fény: anyuka, apró, fehér hajú kislány, kicsit idősebb, barna hajú kislány. Jo nem szereti ezt a képet: tán mert egy kutató készítette, és mert éppen azért készült, hogy látsszék, mennyire különbözik a családjától.

Itt ülök egy sötét szobában egy fehér hajú, halk hangú lánnyal, aki éveken keresztül úgy élt, hogy azt hitte, egyszer majd nem fog már látni. Itt ülök a sötétben, hallgatok és Jo hangját hallom a felvételről. Azt érzem, hogy ez egy újjászületés. Nem fogunk megvakulni – vagy igen, ki tudja, de nincs ennek semmi előzetes oka jelenleg – és mégis akkor vakultunk meg, amikor beléptem ide. Tíz percig nem látunk, és szemmel nem látjuk egymást. Nekem ez a hirtelen sokk erejével jön, Jónak az éveken keresztül gondolt biztos jövő. Egy olyan jövő, ami már elmúlt.

Nézni döntés. Nem nézni is döntés. Hallom a fülhallgatóban. Nem nézni nem csak passzívan lehet. A nem nézés mint döntés annak a bámulásnak, nézésnek az aktív elutasítása is lehet, amit az utcán lépkedve ismeretlenek erőszakolnak ránk olykor. Hogyan nézünk és hogyan látunk? Hogyan néznek és látnak minket? Hogyan látjuk egymást? Látjuk egymást egyáltalán?

A performansz vége egy meghívás, hogy néhány pillanatig egymás szemébe nézzünk. A pár percben felfedett élettörténet után itt van a felfedett arc is, és a szempár, amin át is láthatunk. Mosolygunk.

Jo Bannon – Exposure. Fotó: Petru Cojocaru

Itt ülünk a jelenben, ami egy új és más jövő. A jelenben performálódó jövőben, amiben látunk. Láthatunk, hogyha el tudjuk fogadni a meghívást. Tíz perc sötétség után, amiben egy élet múltbéli mozzanatai villantak fel, felvillannak a jelenben kitárulkozó jövő idejű arcok és testek.

Nagyon rövid ideig tart a performansz. Nagyjából tíz perc. A cím minden jelentése fontos és kapcsolódik a sötét-fény, fénykép-élő ember, látás-nézés, kitárulás-megismerés játékához. Ahogy az előadó kiteszi magát a fénybe, és ahogy én, belépve a terembe, kitettem magam a sötétnek néhány percig, hogy újra, vagy inkább igazán láthassak utána. Láthassuk egymást. Felemelő, katartikus.

* * *

Ott maradok a kocsmában és megiszom egy cidert. Megnézem a pincében levő szocialista múzeumot, ücsörgök a kertben. És lopva odafigyelek a függöny mögötti ajtón kijövők mosolygó arcára.

Közös álmok (Maria Lucia Cruz Correia performansza)

Ha szabad bevallani, ezt a performanszt vártam a legjobban. Talán azért is, mert előzőleg készítettem egy interjút Luciával[3], és így kicsit jobban ismertem a koncepciót és a performer gondolatait a témáról és az ötletről. Nehéz volt a helyszínre találni, viszont ismét örülhettem a színházon kívüli térnek: a napsütéses Béga-partnak.

Beszállok a vízibiciklibe, ahol Lucia mosolyogva üdvözöl. Kapok egy fülhallgatót, becsukom a szemem és Lucia történetét hallgatom. Hasonló kezdő megoldás, mint az *Exposure* esetében.

Az audióból kiderül, hogy éghajlatváltozás következtében természeti katasztrófák voltak a Földön, viharok és klímamenekültek ezrei, tán milliói jelentek meg. Majd szinte mindent elöntött a víz, és az emberek hajókon, tutajokon próbálnak túlélni. Vizet és élelmet találni hatalmas kihívás. Lucia folyamatosan más túlélőket fogad kis biciklijén, hogy túlélési stratégiákat osszanak meg egymással.

Leveszem a fülhallgatót és már kapom is az első kérdést: honnan szerzek vizet és élelmet? Öööö. Kell néhány pillanat, amíg képes vagyok nekirugaszkodni ennek a posztapokaliptikus utazásnak. Elpárologtatom a sót a vízből és halat eszem, meg tengeri növényeket. Halat természetesen füstölve. Műanyagot égetek, napfénnyel és szárított növényekkel gyújtom meg. Van egy kis tutajom műanyag palackokból. Egyedül élek a tutajon, de egy tengeri kommuna tagjai vannak körülöttem csónakjaikkal. Mindent megosztunk, ételt és tudást. Meg kellett tanulnom úszni, én pedig megtanítom másoknak, hogyan készítsenek műanyagból stabil vízi járművet.

Persze a körülmények szörnyűek. Alig tudni valamit, hogy mi történik a világban. Rengeteg a szemét mindenfele, sokan halnak meg és csalók, uzsorások, vízzel üzérkedők kerítik hatalmukba az embereket. Az én kis kommunám mégis megpróbálja a legjobbat kihozni a helyzetből. Meghalnál, vagy tovább élnél ebben a világban? Hát, élnék – mondom a Bégán kényelmesen vízibiciklizve. Élnék és megpróbálnék változtatni a helyzeten. Vajon túl optimista vagyok a tűrőképességemet illetően?

A kezdeti megtorpanás után nagyon beindult a fantáziám és Luciával hosszasan elbeszélgettünk erről a szörnyű jövőbeli világról. Folyamatosan meglepődök magamon, ahogy beszélgetés közben disztópikus életem újabb és újabb részleteit fedezem fel.

Nagyon hosszú ideig Lucia kérdez, én meg válaszolok. Végül én is felteszek neki pár kérdést, amiből kiderül, hogy a biciklihez kötözött ágyás növényeihez már az árvizek előtt kezdett mago-

[3] Ugron Nóra: *A beszélgetések meglepően a remény üzenetei.* In: Varga Anikó (szerk.): *Határutak.* Temesvár, 2017, 92–97.

kat gyűjteni – tehát már előre felkészült a világvégére. Illetve, miután tőlem megkérdezte, hogy milyen értékeket tartok a legfontosabbnak ebben a helyzetben, neki is feltettem ezt a kérdést: egyetértettünk abban, hogy a szolidaritás és a tisztelet, illetve a tudás és anyagi javak megosztása kulcsfontosságú a túléléshez. És ez nem csak egy posztapokaliptikus világra igaz.

Végül Lucia megkért, hogy rajzoljam le a hajómat, én meg részletesen elmagyaráztam műanyag palackokból készült tutajom felépítését. Utópiának neveztem el.

* * *

Ott maradtam a Béga-parton kicsit és megittam egy sört. Aztán elbeszélgettem Luciával. Azt mondta, hogy a résztvevők nem igazán szoktak kérdezni tőle. És, hogy a legtöbben egy romantikus, szép világot képzelnek el, mintegy jobb világot a jelenleginél. Ekkor elgondolkodtam, hogy vajon én disztópiát vagy utópiát gondoltam el inkább? Azt hiszem, kettőt az egyben, hiszen a helyzet maga tagadhatatlanul disztópikus, viszont a műanyag tutajom és a baloldali kommuna, ahová tartozom, egy utópikus megoldás, számomra a túlélés egyetlen lehetősége. Ezt pedig a jelen felől is igaznak tartom: igazi közösséget szolidaritásra, kölcsönös tiszteletre és megosztásra alapozva hozhatunk létre. Egy ilyen közösség a turbókapitalizmus individualizmusa, állandó versenyszelleme és profitorientáltságával szemben egy radikálisan más felállást képvisel, és éppen ebben a radikális másságban lehet ereje. Azt hiszem, ez a performansz is hasonlót mutat meg egy pillanatra, ahogy Lucia meghív otthonos vízibiciklijére beszélgetni. Az interszubjektív intimitás a tartalmas gondolatcserében és a közös megoldáskeresésben képződött meg, ahogy képzeletben mindketten borzalmas egzisztenciális körülmények közé kerültünk.

Maria Lucia Cruz Correia és Dino Pešut – Közös álmok. Fotó: Petru Cojocaru

The Agency of Touch (Mădălina Dan performansza)

Sometimes it felt like warm water, a soft and slow current against my body. Then tiny, sharp stones came along with this current. And algae, little fish, friendly fish. Actually, I can't swim. Today I could.

Nóra

Ezt írtam a performansz vendégkönyvébe, és azt hiszem, nem tudom ennél jobban szavakban összefoglalni az élményt. Egy sátor, egy ágy, kellemes hangok, egy hason vagy háton fekvő résztvevő és Mădălina érintései. Ahogy az érintésen keresztül beszélnek hozzád és megnyugodsz.

A virtuális technológia, a test nevelésének hiánya, a társadalmi egyenlőtlenség, a rasszizmus, a migráció és erőszak kontextusában, illetve az érzékitől való eltávolodásunk miatt ez a módszer az érintést, a konkrét megtapasztalást részesíti előnyben a kortárs társadalmunkat meghatározó vizuális élmény helyett.

Műsorfüzet

De néhány pillanatban mégsem vagy nyugodt. Néha a puha és meleg simogatások után kicsit megcsíp vagy megnyom. Fáj. Megmozdulsz. Abbahagyja. Ismét tenger. Vajon miért a vízhez hasonlítom, amit érzek? Anikó mondta, hogy számára volt néhány teljesen kiszámíthatatlan mozdulata Mădălinának: először a lábfejét, majd a vállát érintette meg, és ettől olyan érzése volt, mintha az egész ágyat beborította volna a testével. És nekem is volt ilyen. Mint a víz?

A hasamon feküdtem és nem láttam, hogy pontosan mi történik. Néha biztosan tudtam, hogy a kezével simogatja a hátam, máskor nem tudtam eldönteni, hogy melyik testrészével érint meg. Hogyan érzékelem a másik testét, ha nem látom, csak a tapintáson keresztül érzem? Nincs kivehető és behatárolható sziluett, csak puha van, meleg van, kemény, éles, sima, lágy van. Mintha a másik testében úsznál, még ha nem is tudsz úszni.

Tartozásaink (Harry Giles performansza)

Az öltönyös Harry mint személyi adósságkezelési tanácsadó jelenik meg. Bemész a terembe, ami mellesleg egy kocsma, leülsz vele szemben, bemutatkozol és elmondod Harrynek, hogy milyen tartozásaid vannak. Személyes, interperszonális, anyagi, politikai, társadalmi tartozások. Harry egy Excel-táblázatba bevezet mindent, majd arra kér, hogy néhány tartozást engedj el, bocsásd meg magadnak. Végül a megmaradt tartozásokat mint szörnyet kell elképzelni és megnevezni, illetve elképzelni, hogy hogyan lehet legyőzni és hogyan lehetne a tartozásokat, kötelességeket teljesíteni. Intim téma, de hivatalos kontextus. Jó érzés a vidám Harryvel beszélgetni, rendszerezni is jó, de a százféle kötelességek miatt rám nehezedő stresszben nem tud segíteni. Egyébként elmondása szerint Harrynek valami hasonló a célja, hogy segítsen az embereknek megszabadulni a sokféle tartozástól és kötelességtől ebben a tartozásokra és kötelességekre épülő társadalomban.

* * *

A tartozásokról készített Excel-táblázatot megkapom e-mailben másnap. Szerencsére ezt a naplót utólag írom, mivel ez a performansz itt nem ér véget. Kicsit több mint egy héttel a fesztivál után kapok egy újabb e-mailt, amelyben Harry megkérdezi, hogyan haladok a tartozások és kötelességek teljesítésében, hogyan érzem magam. Ha nem akarok több levelet kapni tőle, ne válaszoljak. Egyelőre a sok teljesítendő feladat és filmfesztivál miatt nem értem rá válaszolni neki

(HAHA!), de biztosan fogok. Ott, a helyszínen nem igazán tudtam hová tenni ezt a performanszt. Érdekes ötlet, de Harry személyiségén kívül más nem fogott meg akkor. Azonban a follow up e-mail elgondolkodtatott. Számomra ezzel a második levéllel jött létre valamilyen intimitás performer és résztvevő között, ahogy ez a performansz nem ér véget tíz perc után, nem pusztán egyfajta játéktérre/helyszínre koncentrálódik, ahonnan kilépve mind civilek vagyunk. Vajon Harry hány különböző származású, hátterű emberrel válthat e-maileket, hányféle problémát és aggodalmat ismer – mint egy modern gyóntató.

Margarete (Janek Turkowski) és Könnyen elfelejthető dolgok (Xavier Bobés performansza)

Két kivétel és mégsem kivétel. Ezen a két performanszon tulajdonképpen nemcsak egy résztvevő lehetett egyszerre, hanem nagyjából tíz fő a *Margarete* és öt személy a *Könnyen elfelejthető dolgok* esetében. Mégis mindkét produkció a one-to-one performanszokhoz hasonló interszubjektív intimitást ígér és ugyanúgy megbontja a néző-előadó pozíciókat. Egyszerre írok róluk, mivel tematikájukban és módszereikben hasonlítanak.

Janek egy greifswaldi bolhapiacon megvásárolt több celluloid filmtekercset és egy filmvetítőt(?). A nagyon jó állapotban megőrzött tekercseken a Margarete név szerepel, és a videókon is gyakran feltűnik a Margaretének vélt nő. A performansz során Margarete ötvenes-hatvas évekbeli videóit, Janek által készített felvételeket láthatunk, illetve Janek élő elbeszéléseit. A produkció a bolhapiacon talált személyes videókon kívül azt a folyamatot mutatja be, ahogy Janek megfejtette, hogy mi történt Margaretével, és meg is találta a 2000-es évek elején már nagyon idős hölgyet egy németországi öregotthonban.

A performansznak házi videovetítés hangulata van, ahogy a temesvári könyvtár kis szobájában ülünk. Könyvespolcok, szőnyeg, párnák, kávé és fekete tea. Mintha Margarete unokái és

Nézők és Janek Turkowski – Margarete. Fotó: Petru Cojocaru

dédunokái lennénk, akik kíváncsian bekukkantanak a pár évtizeddel ezelőtt készült felvételekbe és megpróbálják megérteni a nagyi keletnémet hétköznapjait. Janek egyik célja az volt, hogy megvizsgálja és megmutassa, mit és hogyan videóztak az egyszerű civilek a múlt század közepén. A személyes életnek ezen a hétköznapi és jelentéktelennek tekinthető momentumán keresztül kapunk hozzáférést a történelemhez. Makro vs. mikro: a történelmet nem csontos kezű, hatalmas pátriárkák írják megsárgult lapokra, hanem a Margaretéhez hasonló sarki gyógyszerész házi videóin keresztül konstruálódik meg. Illetve Janek fiktív történetei révén, ahogy a videorészletekre lehetséges múltvariációkat gondol ki. Több szinten is érezhető az intimitás ezen a performanszon: egyrészt a teázgatós, földön ülős tér, másrészt Margarete személyes videói révén, illetve azáltal, hogy úgy érezhetjük, Janekkel közösen fejtjük fel és alkotjuk meg a történelmet.

A személyes életnek ezen a hétköznapi és jelentéktelennek tekinthető momentumán keresztül kapunk hozzáférést a történelemhez. Most írtam le másodszor ezt a mondatot. Azért ismétlem meg, mert teljes egészében igaz Xavier Bobés *Könnyen elfelejthető dolgok* című performanszára/szeánszára/bűvészmutatványaira/bábszínházára. Az Excelsior Art Kiadó épületének belső udvarán találkozunk Xavierrel, kezet fogunk, bemutatkozunk és készítünk egy közös fotót, amit Xavier majd mindenkinek személyesen elküld postán. A telefonjainkat betesszük egy múlt századi, virágos fémdobozba, és sorban belépünk egy teljesen elsötétített, hátsó kis szobába a kiadó épületében. Leülünk egy kerek asztalhoz. Mint egy szeánsz egy huszadik század elején játszódó filmben. Mosolygok.

Akárcsak a *Margarete* esetében, itt is a bolhapiacon kezdődött a történet: Xavier talált egy kis 1942-es kalendáriumot, amit hetekig, hónapokig magánál hordott. A szülei is ebben az évben születtek. Xavier folyamatosan játszik a fénnyel, fel-le kapcsolja, közben elővesz és elrejt újabb tárgyakat. Naptárakat, újságokat és magazinokat rak ki egyenként az asztalra, így 2017-ből visszaszámlálunk 1942-ig, minden évet egy kis zsebnaptár jelöl. Az újságok címlapjáról felidéződik néhány múlt századi történelmi esemény. A továbbiakban fényképek és egész fotóalbumok segítségével Xavierrel közösen rakunk ki egy családi történetet az asztalra. Temérdek apró használati tárgy, kulcstartók, kis dobozok, mini varrókészletek, könyvek, fotók, képeslapok, hamutálca, cigarettatartó, gyűrűk halmozódnak fel előttünk. Az apró, hétköznapi tárgyak mint történelmi dokumentumok, mint az egyéni élet történelmi tanúi jelennek meg és mi, akik a múlt századból alig éltünk egy-két évtizedet, mégis emlékezhetünk szüleink, nagyszüleink elfeledett, el nem mesélt mindennapjaira. Mind mosolygunk.

Ebben a másfél órában a résztvevők és performer mint egy baráti asztaltársaság működtünk, akik elővették szüleik, nagyszüleik fotóit és emléktárgyait, hogy a megtörtént múlt fiktív, lehetséges variációin nevetgéljünk, elmerengjünk. És tényleg, milyen könnyen elfelejtődik az egyén élete, eltűnnek az ismerősök és csak noteszek, naptárak, fényképek maradnak szétszórva egy bolhapiacon.

FÓKUSZ

Lara Stevens

CASEY JENKINS PERFORMANSZAINAK LASSÚ DRAMATURGIÁJA

Az ausztrál performanszművész, Casey Jenkins sálat kötött egy vaginájába helyezett gyapjúgomolyagból. Az akció 28 napig tartott, 2013 októberének közepétől november közepéig, egy, az észak-ausztráliai Darwinban levő galériában. A kötés mennyezetről lógó vállfákon volt látható. A *Kiterítem a méhem* (Casting off my Womb) című performansz egy részét rögzítette az SBS2 köztelevízió, és 2013 novemberében közvetített belőle egy 2 perc 48 másodperces videoklipet, *Vaginális kötés* (Vaginal Knitting) címmel. A videoklip gyorsan elterjedt a Youtube-on, több mint 7 millióan nézték meg 2016 márciusáig, és széles körű médiafigyelmet váltott ki. A *Kiterítem a méhem* felkeltette a globális publikum érdeklődését is azzal, hogy a művésznő menstruációja idején sem hagyta abba a kötést, hanem belekötötte menstruációs vérét a műtárgyba.

Erőteljes reakciókat váltott ki a klip. Míg egyesek méltányolták a művet, más online nézők rosszindulatú, gúnyolódó és személyeskedő támadásokat intéztek Jenkins ellen azért, mert közszemlére bocsátotta menstruációs vérét. Néhány komment Jenkinst próbálta megszégyeníteni, „figyelemhajhász ribanc"-nak titulálva őt. […]

A *Kiterítem a méhem*re jellemző nyugodt, meditatív környezet és szinte a feszültségig intenzív fenomenológiai tapasztalat egyik értelmezési lehetősége annak a figyelembe vétele, amit Eckersall és Paterson „lassú dramaturgiának" nevez: az idő, ritmus és tartam kortárs performanszokbeli fontosságának számbavétele, aminek politikai és ökológiai vonatkozásai is vannak. A „lassú ételek" és „lassú életmód" típusú környezetvédelmi mozgalmak elveiből merítve, a lassú dramaturgiát olyan performanszokra értik, amelyek figyelmet szentelnek a mindennapi életnek, a banálisnak, a lokálisnak; a lassításnak, a mindennapi élet sebessége ellenében, amelyet a neoliberalizmus hatékony és rugalmas áramlatai uralnak, kielégíthetetlenül buzdítva a termelésre és fogyasztásra; figyelmet az élő performansz affektív tapasztalatának. A következőképpen fogalmazzák meg: „Olyan színház ez, amely előtérbe állítja az ökológiai-materiális dramaturgiai feszültségeket, amelyek a lassúság, környezet (ambiance) és kapcsolatiság felé tendálnak. Feltevésünk szerint ezt lassú dramaturgiának lehet tekinteni."[1]

A *Kiterítem a méhem* lassú dramaturgiai esztétikáját tartambeli minősége, meditatív környezetteremtő képessége és az a tény határozza meg, hogy Jenkins belekötötte a műtárgyba saját testi fluidumát. A patriarchális rendszerek nők testére kifejtett biopolitikai hatásának hosszú történelmi dokumentációja politikai gesztusként teszi értelmezhetővé a nők gyakran becsmérelt és elrejtett fluidumainak galériában való kiállítását. Lassú, több napig tartó vérfolyását kiállítva, Jenkins egy prózai, női testi folyamatot tesz intenzívvé és önt diszkrét esztétikai formába. A *Kiterítem a méhem* a test ritmusának lassú idejét felhasználva felszínre hozza azt, amit Eckersall és Paterson „a mindennapi élet esztétikai és politikai potenciáljának" nevez.[2]

Fordította: Nagy Imola

(A szöveg forrása: Lara Stevens: Sometimes Uncomfortable, Sometimes Arousing: The Slow Dramaturgy of Casey Jenkins's Craftivist Performances. In: *Theatre Research International*, 2016. July, volume 41, Issue 2. 168–180.)

[1] Peter Eckersall és Eddie Paterson: Slow Dramaturgy: Renegotiating Politics and Staging the Everyday [online]. In: *Australasian Drama Studies*, No. 58, Apr 2011. 178–192.

[2] Eckersall és Paterson i. m.

Joseph Cermatori

HOGYAN KAP ÉRTELMET A ZENE A SZÍNHÁZBAN: ÁBÉCÉSKÖNYV KEZDŐKNEK

Bevezetés

Néhány éve abban az örömteli eseményben volt részem, hogy Jason Fitzgerald barátommal és kollégámmal együtt az operáról és zenés színházról tarthattam szemináriumot a Yale-en. Minthogy diákjaink jelentős része gazdag angol irodalmi tudással, valamint színházi alaptudással rendelkezett, azonban a zenei háttérismeretük meglehetősen hiányos volt, azt feltételeztük, hogy szükségük lehet egy olyan eszközkészletre, amelynek segítségével kifejezhetik a zene által létrehozott jelentéseket, különösen a dráma és színház performativitása mentén. Szem előtt tartva William Schumann élénk előszavát, amelyet Aaron Copland *What to listen for in Music* c. könyvének 1988-as kiadáshoz írt, azt szerettük volna, hogy diákjaink többre legyenek képesek, mint hogy csak „érzelgős fürdővízben ülnek, és zenére történő reakcióikat a körbeölelő hangok szenzuális részére korlátozzák".[1] Egy olyan munkaszótárt kívántunk biztosítani, amely a zeneelemzésben képzetlen diákjaink azon képességéhez járulna hozzá, hogy az érzéki hangot mint a gondolatok közvetítésének médiumát ismerjék fel.[2] A zenét és „zenés színházat" akadémiai témaként először megközelítő diákok számára különösen fontos a szoros olvasás technikájának elsajátítása mellett a Charles Bernstein librettista és tudós által leírt „szoros hallgatás"[3] elsajátítása is. Ki kellett fejlesztenünk egy olyan oktatási eszköztárat, ami Elinor Fuchs *E. F. látogatása egy kisbolygón: Kérdések, amelyeket egy színdarabhoz intézhetünk* című esszéjéhez hasonlatos, ahhoz a meghatározó olvasmányhoz, ami korábban ránk mind diákként, mind fiatal drámatanárként mélyen hatással volt.

Az említett igényekre válaszként kezdtem el kidolgozni az alábbi esszét, amelyben a zenét mint formális és retorikai konvenciórendszert ajánlom kiindulópontként a diákoknak, amiben

[1] Aaron Copland: *What to Listen for in Music*. McGraw-Hill, New York, 1988. xiii. *(saját fordítás – B. Sz.)*

[2] Beleértve a *zenés színház* kifejezés használatát, lásd Eric Salzman és Thomas Dési *The New Music Theater* c. (2008, 3–5), valamint Dominic Symonds és Millie Taylor *Gestures of Music Theater* (2014) c. művét. Ez az esszé hálával tartozik mind a „zene mint performansz" (music as performance – MAP), mind a „performanszfilozófia" legújabb ösztöndíjainak; melyben mindkét tárgyat az ATHE Performance Studies Focus Group munkacsoport segítette elő. A zene mint performansz diszciplináris történelméhez lásd Nicholas Cook és Richard Pettengill *Taking It to the Bridge* (2013, 3.) c. művét.

[3] Charles Bernstein: *Close Listening*: Poetry and the Performed Word. Oxford UP, Oxford, 1998. 4. *(saját fordítás – B. Sz.)*

helyet kap mind az érzelmi megtapasztalás, mind pedig a kritikai elemzés. Az esszé a zenei terminológiához való folyamodás helyett inkább egy olyan analitikus keretrendszer kialakítására törekszik, amely a zene és *gesztus* viszonyára fókuszál; az utóbbi fogalmat Nietzschétől, Adornótól, kissé távolabbról pedig Brecht zenére és színházra vonatkozó írásaiból kölcsönöztem. Írásom formáját Fuchs *E. F. látogatása egy kisbolygón* című esszéjére hagyatkozva alakítottam – egy olyan, kérdésekből és javaslatokból álló leltárként, amely megragadja a diákok figyelmét. Ezek a javaslatok a klasszikus pedagógiai forgatókönyvek értelmében az osztályban történő olvasásra is használhatóak, ahogy a tanulók írásra való ösztönzését is nagyon jól segítik.[4]

A Yale-en tartott szemináriumunkon a félévet egy, a YouTube-on megtalálható felvétellel kezdtük, melyben Nikolaus Harnoncourt és Jürgen Flimm 2001-es *Don Giovanni*[5] előadásában Cecilia Bartoli szopránénekes adja elő Mozart *Ah, chi mi dice mai* című áriáját. A videót a történelmi kontextus, valamint a cselekmény vagy karakterekről szóló előzetes információk megosztása nélkül vetítettük le több alkalommal is a diákoknak. A Bartoli által énekelt áriát először az előadói teljesítményt mutató videó, valamint a szöveg angol fordítása nélkül játszottuk le, másodjára a videót és hanganyagot együtt, ugyancsak felirat nélkül, míg végül a hanganyagot és felvételt felirattal, amely mellé rövid szinopszist mellékeltünk Donna Elvira helyzetéről az operában. Mindegyik vetítés után megkértük a diákokat, akik addigra már elolvasták az alábbi javaslatokat és kérdéseket, hogy írják le néhány mondatban, amit hallottak, illetve azt, hogy miként változtatták meg a zenehallgatást az előadás vizuális elemei, valamint dramatikus részletei. Az első vetítés elsősorban arra adott lehetőséget a diákoknak, hogy Mozart zenei írását mint zenei és vokális előadást hallgassák; az ezt követő ismétlések olyan kérdéseknek nyitottak teret, mint például Bartoli színpadi alakításának és Da Ponte librettójának kölcsönhatása a zenével. Első hallgatásra a diákok a hangszerelés, valamint az énekhang gáláns, rokokó eleganciájára, jókedvű élénkségére összpontosítottak, annak minden, a felvilágosodás udvari gesztusaira és koreográfiájára vonatkozó aspektusával. A második vagy harmadik hallgatás után azonban legtöbbjük elkezdett ráérezni a jelenetben színre vitt mély dühre, személyes igazságtalanságérzetre, lelki frusztrációra. A karakterek drámai szituációja és a zene párbeszédében egy kiélezettebb ábrázolást is meg kellett fontolnunk: Mi a jelentősége egy meghiúsulással, viszonzatlansággal, bosszúállással, erőszakos vágyakkal teletűzdelt jelenet látszólag könnyed és elbűvölő színpadra állításának? Mit sugall az opera hangzás- (és dramatikus) világában ez a valószínűtlen tonális mellérendelés? Ez a beszélgetés több irányba is elvezethet, legfőképp azonban a zenei jelentésalkotás eszközeinek felismerését segíti elő a kritikai zenehallgatás gyakorlata által.

Az alábbi felvetések az osztálytermi munkán kívül, átfogó képzés nélkül is hasznosnak bizonyulhatnak bárki számára, aki a zene formális és performatív konvenciói iránt érdeklődik, legyen az kritikus, színházi rendező, librettista vagy zenekedvelő. Ezek a felvetések túlnyomórészt a tonális európai, valamint amerikai zene kezdeteitől (1600-as évek környéke) egészen a napjainkig írt műveket veszik alapul; továbbá, kiindulópontokként használandóak, nem végkövetkeztetésekként. A zenei előadás szavakkal történő leírása döntően összehasonlító feladat, amely két bonyolultan különböző nyelvrendszer közötti átfordításon és közvetítésen alapul. Mint bármely fordítás esetében, a zene jelentésének nyelvben történő megragadására tett próbálkozás is kudarcos, ugyanakkor a fordítással járó szükséges veszteségek mélyebb rálátást is biztosítanak az interdiszciplinaritás vízválasztójának köszönhetően. Az erre nyitott diákok, tanárok, írók és művészek

[4] Ezek a példányok termékenyen egészíthetők ki azokkal a gondolatserkentő kérdésekkel, amelyek Stacy Wolf 2007-es *In Defense of Pleasure:* Musical Theatre History in the Liberal Arts [A Manifesto] zenés színházról szóló példamutató esszéjének végén, az *Appendix A: Some Elements of Music Analysis*ben feltevődnek.

[5] Lásd YouTube: *Cecilia Bartoli performs 'Ah chi mi dice mai '*<https://www.youtube.com/watch?v=gpyZoKmE6zg>.

az alábbi felvetésekből kiindulva további kérdéseket és válaszokat fogalmazhatnak meg, illetve további kutatást folytathatnak.

Prima il gesto: kezdjük a gesztussal

Attól függetlenül, hogy feladatunk egy opera, musical vagy egyéb ehhez a két előadó-művészeti műfajhoz közel álló – bár végezetül egyikhez sem rendelhető – műfaj megértése, szembe kell néznünk a zene és színház *közöttiség* bonyolult helyzetével, és azzal, hogy közvetítenünk kell ezt a kritikus különbséget. Egy Verdi-opera soha nem tekinthető pusztán véletlenszerű zenei kísérethez igazított dramatikus szövegnek, ahogy egy Kander és Ebb-féle Broadway-musical sem írható le mint karácsonyfára aggatott díszekként ható, következetlen dalszövegekkel és karakterekkel teli zenei struktúrák sorozata. Mi, akik a néha csak egyszerűen „zenés színháznak" vagy „zenés-színháznak" nevezett hagyományt értelmezzük, gyakran találjuk magunkat egy szóköz vagy kötőjel helyén. Valahogy meg kell tanulnunk belakni ezt a köztes teret, elismerve, hogy a dramatikus szöveg (szövegkönyv, dalszöveg, librettó) és a zenei szöveg (partitúra) közötti viszony esetében soha nem egyszerűen egy elsődlegesnek a másodlagoshoz való jelentőségéről van szó, függetlenül attól, hogy mit feltételezünk a zeneszerző alkotói szándékáról. Ugyanez érvényes a dramatikus és zenés előadások viszonyára is: ha kizárólagosan muzikológiai vagy dramaturgiai fogalmakban gondolkodunk, könnyen szem elől veszíthetjük, hogy a jelentésalkotás az elemek dinamikus összefüggésében történik, és hogy ezek együttesében valami sokkal kiválóbb jön létre, mint különben egymástól függetlenül. A mi feladatunk a változatos szövegbeli és performatív „rétegek" jellegzetessége és agonális kölcsönhatása iránti érzékenység kifejlesztése.

Hivatalos zeneelméleti és muzikológiai képzés hiányában a színházat gyakorlóknak és diákoknak további akadályokkal kell megbirkózniuk. Különös kihívásnak bizonyulhat értelmezni, hogy a zene miként működik a színházban, mint például egy 18. századi *opera seria* (komoly opera) jelenetében, ahol az énekesek ugyanazokat a fordulatokat ismétlik újra és újra, különböző zenei díszítések változatos formáit használva, a cselekmény folyását néha hirtelen megállítva azért, hogy az előadók bemutathassák technikai virtuozitásuk gazdagságát. „Miért nem térünk rögtön a lényegre, és lépünk tovább?" – gondolnánk szórakozottan, már amennyiben hajlamosak vagyunk túlságosan a dráma felől közelíteni. Az ilyen pillanatokban azonban inkább meg kéne próbálnunk elfogadni azt a banális tényt, hogy a zene hirtelen kitűnése a figyelmünkért versengő színpadi ingerek hierarchiájában nem véletlen, hanem ellenkezőleg, maga a lényeg. Ennek fényében át kellene képeznünk a fókuszunk, és pontosan arra kellene rákérdeznünk, hogy hogyan is működik itt a zene. Hogyan működik az opera drámai összetevői mellett úgy, hogy közben hatékony a jelentésalkotásban, még akkor is – és főleg – azokban a pillanatokban, amikor a cselekményben látszólag semmi nem történik?

Figyelmünk folyamatos átformálása a zene irányába csak az első lépés: tovább kell mennünk, és egy közös, nem szakmai nyelvet kell kialakítanunk, amely képes a zenét kritikai fogalmak szerint kifejezni. A 19. századi német filozófus, Friedrich Nietzsche irányadó lehet ennek a nyelvnek és érzékenységnek a kialakításában. Nietzsche nagy operarajongó volt, és egy ideig lelkes támogatója Richard Wagner zenedrámáinak. Aktív filozófusi pályafutása vége fele azonban Nietzsche hátat fordított korábbi barátjának, kiábrándult a wagnerizmus kultuszából. Wagnert megelőzően az operarepertoár nagy részében a dramatikus szöveg gyakran a zenei végek szolgálatába volt állítva – „Előbb a zene, aztán a szöveg", ahogyan Salieri, Mozart kortársa hangoztatta –, amely hierarchiát Wagner, állítása szerint, radikálisan a feje tetejére állította. Nietzsche viszont álnoknak találhatta ezt az állítást, és kijelentette, hogy Wagner tulajdonképpen a zenét és a drámát is alárendelte annak, ami alapjában véve nem más, mint *gesztusok* sora: „A zene, mint sajátos eszköz a színész alakításának, külső megjelenésének jellemzésére, a drámai gesztus magyarázatára,

megerősítésére és bensőségesítésére szolgál; és a wagneri dráma egyetlen alkalom csupán a sok drámai attitűdre!"[6] Nietzsche kritikáját Theodor Adorno 20. századi antifasiszta filozófus bővítené ki, hozzátéve, hogy Wagner az egyedi zenei motívumokat (németül *Leitmotiv*) úgy használja határozottan geszturális módon, hogy „a megszakított gesztus válik a kompozíció alapelvévé".[7]

Filozófiai értelemben mindkét panasz többről szól, mint amennyire ezt egy zenei hallgatásról szóló rövid esszében kifejthetnénk; ám anélkül, hogy ebbe belemélyednénk, szükséges megjegyeznünk, hogy a *gesztus* fogalma egy olyan utat nyit meg, amiben a zenét és színházat köztes pozícióból lehet értelmezni – előadásként. Mind a zene, mind a színház megtestesült előadóktól függ: színészektől, énekesektől, zenészektől – a nézőkről nem is szólva, akik a nézés és hallgatás cselekedetei által igen különleges előadást hoznak létre. Mind a zene, mind a színház a testtől és annak mozgásától függ, és mindkettő előfeltételezi az előadás által *megszólított* fizikai nézőt – ez a megszólítás maga is, nem elhanyagolható módon fizikai. Nietzsche azt állította, hogy Wagner színházi zenéje magával ragadó, hasonló ahhoz, „mint amikor az ember bemegy a tengerbe, lassan elveszti lába alól a talajt, és végül átadja magát a hullámzó elem kényének-kedvének".[8] Ha a zene előzőleg alkalom volt a táncra, Wagner zenéje Nietzschét olyan képzeletbeli fizikai helyzetbe hozta, mint a vízen járás. Más helyeken, Nietzsche és Adorno is úgy írja le Wagner zenéjét, mint a testi sértés egy formáját: az előbbi szerint a zene a beleit zavarta meg,[9] míg az utóbbi Wagner gesztusait ütésnek nevezte.[10] A hívás aktusához hasonlóan – ez maga is fel tudja venni a gesztus formáját, gondoljunk csak arra, miként intjük le a taxit – a színpadon a gesztusok tipikusan úgy működnek, hogy reakciót csalnak ki a megszólítottaiktól, nekünk pedig érzékenyeknek kell lennünk arra, amikor a színház hasonló formában hívogat, legyen ez a hívogatás szándékos vagy tudatalatti, sikeres vagy meghiúsult, „tisztán érzelmi", vagy „tisztán fizikai", vagy valami más. Mindezek után azt mondhatjuk, hogy a gesztusra összpontosítva ahhoz kapunk segítséget, hogy figyelmünk előterébe helyezzük azokat a folyamatokat, amelyek szerint egy előadás működik, és azokat *folyamatokként* értelmezzük, és nem csupán érzések misztikus forrásaként. Ahhoz tehát, hogy a zenét és színházat a gesztusaik értelmében leírhassuk, tekintetbe kell vennünk, hogy mindkettő olyan formális retorikai struktúrákat von maga után, amelyekhez – hasonlóan a beszédhez vagy íráshoz – kritikusan lehet viszonyulnunk.

Nietzsche Wagnerről való negatív értékítélete és gesztusra irányuló fókusza termékenyen kiterjeszthető egy egészen kedvező stratégiába, ami túlmutat a 19. századi német színházi zene értelmezésén. Stratégiaként ez azonban nem túl szisztematikus, sem nem mentes a kockázatoktól, amelyekről nem árt szót ejtenünk. A zene előadása gyakran függ az azt kivitelező mozgástól, és a hallgatóban testi érzéseket, valamint a mozgás mentális képeit idézheti fel. Ugyanakkor nem szabad elfelednünk, hogy a *zene* és *gesztus* alapvetően két teljesen eltérő jelenség, és annak érdekében, hogy a zene geszturalitásáról beszéljünk, nagyrészt metaforákhoz és áttételes megnevezésekhez kell folyamodnunk. Főleg akkor, ha egy hangot az általa felidézett mozgásképek viszonylatában írunk le, így elhatárolva a szonikus területet a vizuálistól, a zenét olyan típusú eltorzításnak vetve alá, amely könnyen elsiklik kritikai radarunk alatt. A hangok és képek egy nem leegyszerűsíthető különbséget tartalmaznak. Maga a fiatal Nietzsche *A tragédia születése* című pre-wagneri szövegében az apollóni és dionüszoszi jelleg dialektikájával hangsúlyozta ki

---

[6] Friedrich Nietzsche: *Bálványok alkonya; Nietzsche kontra Wagner* (ford. Romhányi Török Gábor). Holnap, Budapest, 2004. 116.; valamint Mary Ann Smart: *Mimomania: Music and Gesture in Nineteenth-Century Opera*. U of California P, Berkeley, 2004. 163–71.

[7] Theodor Adorno: *In Search of Wagner* (ford. Rodney Livingstone). Verso Books, London, 2009. 26. *(saját fordítás – B. Sz.)*

[8] Friedrich Nietzsche: *Emberi, nagyon is emberi: könyv szabad szellemek számára* (ford. Horváth Géza). II. kötet, Cartaphilus, Budapest, 2012. 55. (szintén fellelhető: Friedrich Nietzsche: *Bálványok alkonya ; Nietzsche kontra Wagner* (ford. Romhányi Török Gábor). Holnap, Budapest, 2004. 118.)

[9] Friedrich Nietzsche: *Bálványok alkonya,* 115.

[10] Theodor Adorno, i. m., 20–21. *(saját fordítás – B. Sz.)*

ezt a különbséget, amely a képek formális konceptualitását a hang óceáni képnélküliségével állította szembe. Ugyan a zene alapvetően nem vizuális jelenség, eltekintve a technológia és multimédia-művészet aktuális fejleményeitől (mint például a spektrális zeneszerzés, ahol a számítógépes technikával létrehozott elektronikus zenei mozgás torzítja el a hang által keltett vizuális hullámokat), mégis lehetetlen azt teljesen artikulálatlan hangi káoszként jellemezni, ahogy azt a fiatal Nietzsche elgondolta. A zene még mindig tartalmaz olyan diszkrét, artikulált, formális, nyelvi struktúrákat, amelyek írásos formában is megjeleníthetőek – kérdezzünk meg bárkit, aki megtanult lapról olvasni. Mindezek ellenére: „résen kell lennünk". Mikor egy zenei hang gesztusát ismertetjük, lényeges átalakulást okozunk, olyan átfordítást, amelynek során a hallhatóságért cserébe valami egyéb potenciálisan elveszhet.[11] Ezt a fenntartást észben tartva, a hallgatók talán elkezdhetnek gondolkodni a következő döntő kérdésen: ha a zenét saját gesztusai által hallgatnánk, vajon mit hallanánk?

Néhány zenei kérdés: testek a térben

Kezdd egy rövid zenei művel, valamivel, ami csupán néhány perc hosszú. Ez lehet ének vagy szöveg nélküli, pusztán hangszeres mű is. Ha a kérdéseket rövidebb példákon próbálod ki, akkor könnyebben tudod alkalmazni terjedelmesebb részletekre, majd teljes művekre is. Hunyd be a szemed, miközben hallgatod, ha ez segít jobban odafigyelni a hangokra.

Minthogy a zenei gesztust fogjuk figyelni, és mert a hang – akárcsak a gesztus – csakis fizikai testekben és azok által valósulhat meg, kezdd azzal, hogy rákérdezel a hallott hangokat kiadó testek fajtáira. Hangokat, hangszereket hallasz, netalán mindkettőt? Hányféle hangforrást tudsz beazonosítani? Egy önmagában álló, kíséret nélküli dallamot előadó szólóhangot (emberi hangot vagy hangszer „hangját") hallasz? Ha több mint egy szólam van jelen, meg tudod őket számolni? Egy kisebb együttes ez, egy vonósnégyes, esetleg dzsessztrió? Megszámlálhatatlannak tűnik a hangszerek mennyisége – nagyzenekar ez vagy kórus? Ebben a pillanatban miként viszonyul az együttes mérete a létrehozott hang nagyságához?

Feltételezzük, hogy több mint egy hangszert hallasz: hogyan hatnak egymásra a különféle hangszerek? Tökéletes összhangban játszanak, egyszerre ugyanazokat a hangjegyeket? Vagy különböző hangjegyeket hallasz ugyanabban az időben játszani, egymással összhangban? Van önálló, domináns dallam, amely látszólag uralja az alatta húzódó hangjegyeket, mint egy négy hangra írt korális himnuszban? Mindegyik hangjegyet különböző, független dallamnak hallod, ahol ezek egymással ellenpontban játszanak – különböző hangjegyek különböző időben, mint a körtáncban vagy kánonban (gondoljunk csak az *Aki nem lép egyszerre* kezdetű dalra)? Milyen szöveteket hoz létre a különböző hangok interakciója?

Kérdezz a dinamikáról és az egyensúlyról. Van egy hang vagy hangcsoport, amely a többit leuralja? Van tökéletes egyensúly? Megosztják a reflektorfényt különböző pillanatokban a különböző hangok? Milyen hatást kelt a hangosság, a lágyság és a hangerő változása?

Gondolj a zene mögött meghúzódó testekre, egy bármilyen előadott műhöz szükséges fizikai gesztusokra. Hogy keltik életre a hangokat? Hallasz benne hajlítást, pengetést, fújást, csapást,

[11] Roland Barthes híres megjegyzése a zenei fogalmak leírásának veszélyéről (mind metafizikai és ismeretelméleti) melléknévként, állítmányként és más metaforikus helyettesítő formákként, a *The Grain of the Voice* c. mű felvezetőjében olvasható. A *For More Than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*ben Adriana Cavarero ékesszóló beszédet ad a vizuális szonikus feletti privilegiumának politikai veszélyéről. Mind Barthes vágya egy olyan zenei kritika gyakorlatához, amely elismeri *a hang szemcsésségét* („a test a hangban, ahogy énekeli, a kéz, ahogy írja, a végtag, ahogy előadja" *saját fordítás – B. Sz.*), mind Cavarero ragaszkodása a hang zenében megjelenő *leegyszerűsíthetetlenül anyagi* státuszához, együttesen alkotja meg azt az elméleti premisszát, amely alapul szolgál a döntésemben, hogy a gesztust tekintsem kiindulópontnak.

dörzsölést, csörgést? Mikor magad elé képzeled a zenészek testét (akár az énekes belső anatómiáját is), milyen jellegű mozdulatok vagy képek jelennek meg a belső szemeid előtt? Kusza, precíz vagy finom mozdulatokat látsz? Vagy erélyesek, robbanékonyak a mozdulatok? Vajon a hangokat hosszú, rendkívül megnyomott mozgás tartja fent, egymáshoz észrevétlenül kapcsolódó hangjegyekként? Tomboló, szétesett és kétségbeesett gesztusokat képzelsz el? Vagy inkább úgy tűnik, mintha a mozdulatok táncolnának?

Kérdezz a hallott hang minőségéről. A zenében ez mindig különösen metaforikus vállalkozásnak bizonyul. Milyen szavakkal írnád le a hangszerek által megteremtett fizikai hangot? Telített, vékony hangszínt hallasz, vagy valahol a kettő között? Milyen testi érzéseket vált ki belőled, a hallgatóból? Melengetőek, puhák a hangok, mint egy szeretett személy hangja, akinek a mellkasán pihenteted a füled, míg beszél? Metszőek a hangok; olybá tűnnek, mintha ellene feszülnének az előadó képességének (és a te hallgatói befogadóképességednek) a hang megteremtésében? Súlyosak, sötétek, földalattiak, mintha a föld rengene? Sipítóak vagy nazálisak, valahonnan az orrból és szinuszokból? Könnyűek és levegősek, a megannyi levegőáramlást is hallani, ahogy kisietnek? Esetleg fényesek, a trombita vagy egy kis harang kristálytiszta hangjához hasonlóan visszhangosak? Vagy teljesen másak ezek a hangok, kiszámíthatatlanok: kövérek, dagályosak, karcosak, elektronikusak?

A *geszturálisról* irányítsd át figyelmed a hallottak *szcenikai* dimenzióira. Milyen helyszíneket idéznek fel benned ezek a gesztusok és hangok? Egy bálterem, vadászat, egy templom, egy temetkezési szalon, esetleg utcaszínház hangjait? Feltételez bármilyen módon természeti tájat – egy erdőt, egy barlangot vagy a nyílt tengert? Hallasz nem hangszerek által generált hangokat: üllőket, bilincseket, írógépeket, pisztolyokat? Milyen jelentéssel bírnának, ha ezek a feltételezhetően nem zenei terek és világok a zenei tájképen belül tűnnének fel?

Még több kérdés: a zene mint időhöz kötött művészet

Mostanra már megvan az alapvető tudásod a mű geszturális és térbeli mechanizmusairól. Tartsd szem előtt, hogy a zene szükségszerűen – hasonlóan a színházhoz és egyéb előadóművészeti formákhoz – egy bizonyos idő alatt történik, és kérdezz rá a hallgatott mű időbeli kiterjedésére.

Kezdd azzal, hogy figyeled a taktust, a hang alapját jelentő állandó pulzust. Ezt egy másik, testi ritmussal is összevetheted: a szívdobogás ritmusával vagy egy sétád sebességével. Ezekhez mérten a zene ritmusa gyorsabban, lassabban vagy mérsékelt sebességben halad? Egyenletes vagy változó, és ha igen, hogyan írnád le az átmenetek természetét? Annyira erős a zene pulzusa, hogy lehetetlen figyelmen kívül hagyni? Esetleg hiányzik vagy szinte felfoghatatlan, egyfajta elmerülés érzetét kelti? Milyen hatást kelt ennek a ritmusnak a minősége benned, a hallgatóban? Meditatívnak, játékosnak, lebegőnek, ironikusnak, szórakozottnak, frusztráltnak, gyászosnak tűnik tőle a zene? Egy katonai menetet hallasz? Egy éjszakai klub dance-remixét? Vagy egy látszólag alaktalan, nyálas hangmaszlagot?

Közelítsd meg a taktust metrikus perspektívából, hasonlóan, ahogyan azt egy időmértékes verselés esetében tennéd. Hol hallasz hangsúlyokat? Háromba tagolódik a taktus, daktilusként, mint a keringőhöz hasonló táncok „*egy*-két-há, *egy*-két-hája"? Vagy trocheusnak tűnik a taktus (*egy*-két, *egy*-két)? Vagy jambusba (egy-*két*, egy-*két*) szerveződő kettes vagy négyes halmaznak? Tartalmaz ez az időmérték hirtelen váltásokat, vagy csak úgy tűnik? Rendszeres váltások vannak ebben az időmértékben? Vagy kiszámíthatatlanok, amitől a mű általános időmértéke zavarossá válik?

Oda esnek a hangsúlyok, ahova gondolnád? A kihallatszó hangjegyek egyértelműen a taktus „rácsába" esnek, vagy van közte és az ütem között feszültség – egy szinkópálás? Milyen hangulatot kelt a szinkópálás? Dzsesszesnek, esetleg szvingesnek tűnik a taktus? Heves, kiszámítha-

tatlan, mint az ugrándozás, szökdécselés vagy ugrás? A hangjegyek egymáshoz kötve követik egymást, legatóban, vagy élesen el vannak választva, staccatóban?

Hol vannak a csendek a zenében – ha vannak? Hogyan jellemeznéd őket?

Dallam és harmónia

Ahogy most átirányítjuk figyelmünket a *dallamra*, próbálj meg ellenállni annak a kísértésnek, hogy a szöveget hallgasd; még mindig van mit észrevenni a zene saját gesztusaiban. A dallam gyakran a zene azon aspektusa, amelybe egy laikus a legkönnyebben belekapaszkodhat. Mint ahogy a zene és szöveg kritikus kölcsönhatásban van bármely zenés színházi mű esetében, a dallam egyedi jelentőséggel bír, amelynek élvezetében azonban ugyancsak könnyű elveszni. Ebből kifolyólag még inkább kötelességünk addig halasztani a dallamra történő rákérdezést, míg előbb meg nem fontoljuk az alábbi kérdéseket. Csakis ezután kérdezheted meg a következőket: könnyű meghallani a dallamot, vagy a zenei tájkép egyéb aspektusaitól nem elkülöníthető? Énekelhető, dúdolható? Egyértelműen úgy van felépítve, hogy bárki könnyen megjegyezze, mint ahogy a népdalok, vagy szándékosan csalóka? A dallamokból, vagy akár ezek részleteiből vannak jelentős ismétlések a műben? És ha igen, változatlanok maradnak, vagy tovább fejlődnek? Tiszta kezdéssel, középponttal, végződéssel rendelkező dallamot hallasz, vagy folyamatosan kinyúló melódiákat?

Ha énekelt szöveget is tartalmaz a mű, fordítsd most arra a figyelmed. Úgy követi a szöveg a zenét, mint az áriák és énekek legtöbbjében, vagy a zene követi a szöveget, mint a zenei szónoklatban, énekbeszédben, patter (gyors szövegű) énekekben és rapben? Az emberi beszéd ritmusát követi a dallam, vagy inkább érvényteleníti azt? Megengedi, hogy meghalljad magukat a szavakat, vagy érthetetlenné változtatja azokat? A dallam megáll a saját lábán szöveg nélkül? Mikor a hangszerek és énekesek találkoznak, ugyanazt a dallamot játsszák a hangszerek, mint az énekes, vagy valami mást? Éneklés nélküli pillanatokban, vagy darabokban a hangszeres dallam maga énekel a hiányzó énekes helyett?

Továbbra is gondolkodj a gesztus értelmében. Ahogy az egyik hangjegy átvált a másikba, megugrik? Lép? Úszik? Lebeg? Zuhan? Lassan és fokozatosan emelkedik? Lassan és fokozatosan süllyed? Újból és újból megismétli önmagát? Úgy tűnik, mintha a zenei vonal imitálná a szöveg által felállított értelmet (vagy határozottan ellenébe menne), mint a „szövegfestés" vagy „hangszínfestés" gyakorlatában: magasabbra és magasabbra emelkedik az olyan szavakkal, mint a *megdicsőülés*, és elsüllyedve az olyanokkal, mint a *mély*?

Most, miután a zene dallambeli tartalmát – a hangjegyek horizontálisan elhelyezkedő sorozatos megjelenését az időben – meghallgattad, hallgasd a harmóniát, a hang vertikális tengelyét. Amikor két vagy több hang lép fel egyidejűleg, összeegyeztethetőnek és egybecsengőnek tűnnek? Okoznak-e disszonanciát, és ha igen, hamis, kényelmetlen, elhatározást igénylő érzetet keltenek? Vagy ezek a disszonanciák viszonylag következetlenek, mint a tünékeny ráncok? A harmóniák inkább egy burkolt, dzsesszes vagy impresszionista minőséget adnak a hangnak? Pihentető vagy feszült érzést okoznak a testedben? (Figyeld meg a vállaid.) Olyasmit érzékelsz, ami kakofóniának hallatszik – káoszt, zajt? Vagy a hangok általánosan dallamosak, mintha egy magától értetődő, otthonosnak tűnő, központosított tónusrendszer részei volnának? Miként váltanak ezek a harmóniák egyik pillanatról a másikra? Gyorsan váltják egymást, ütemről ütemre, akkordról akkordra vagy lassan, ismétléseken keresztül, hosszú időtávot felölelve? Rendszeresen vagy elszórtan váltakoznak? Hogyha, illetve amikor a harmóniák pihennek vagy feloldódnak, milyen érzést okoznak benned? Végesség érzetét? Kétértelműen nyitott befejezés érzetét? Hallasz olyan harmóniákat, amelyek látszólagosan megoldani tűnnek valamit, végül aztán mégsem? Egyértelmű megoldás nélküli szórakozottabb struktúrát?

Kezdj el a harmónia által felállított hangulatról gondolkodni. A mű dallambeli és összhangzattani paraméterei előidéznek bármilyen érzelmi benyomást? Durván szólva: vidámnak vagy szomorúnak, fényesnek vagy sötétnek tűnnek? A zene tónusának fekvésében hallasz általános változásokat, mint például hangnemváltásokat, mikor az egész zenei mű valahogy magasabbnak, intenzívebbnek, élénkebbnek hangzik? Vagy mélyebbnek?

A tágabb kontextus

A fentebb feltett kérdések teljes művekre is kiterjeszthetőek, nem csak kis részletekre. Tégy egy lépést hátra ahhoz, hogy átlásd ezt a tágabb hangzásbeli helyzetet. A mű egészét tekintve milyen testeket és gesztusokat hallasz és érzékelsz? Hogyan jellemeznéd ezeket? Miként van felosztva az idő a zene tágabb geszturális tájképében? Egy hosszabb, vagy egy viszonylag rövidebb művet hallgatsz? Lebontható különböző önálló énekekre, szekciókra, jelenetekre, mozzanatokra, vagy egy kiterjedt, egybekomponált művet hallasz? Habár a zenés színház gyakran alkalmaz énekeket, nem mindig alkalmazza a megszokott énekformákat. Ha viszont refrént, szakaszokat, hidat, és egyéb tipikus énekbeli formákat használ, nem hagyhatod figyelmen kívül. Mit jelez ezek jelenléte (vagy hiánya)?

Milyen nagyobb struktúrákat ismersz fel a műben? Ismétlést? Ismétlést és felülvizsgálást? Témákat és variációkat? Hívásokat és válaszokat? Meghallod a hang narratív fejlődését a zenében, mint ahogy az expozíció, bonyodalom, krízis és megoldás tipikus felépítését egy történet elmesélésében? (Például csendesen indul az ének, kirobbanó tetőpontra hág, majd újra lenyugszik?) A mű egészén keresztül hallasz-e tiszta utalásokat bármilyen zenei stílusra: legyen az himnusz, népdal, ún. barbershop kvartett, gospel, rap, vagy Tin Pan Alley? Tudsz táncolni erre a zenére?

Nem mindegyik zenei mű biztosít a fentebb felsorolt elemeknek ugyanolyan mértékű fontosságot. Mint minden szerzeményben, a zeneszerző szándékosan részesít előnyben bizonyos elemeket másokkal szemben. Minden lépésednél kérdezd meg magadtól, melyik zenei gesztus jelez neked a legerősebben a zenei tájképből? Melyek hozzák létre a legtermékenyebb jelentéseket?

Csak ezek után vagy kész arra, hogy elgondolkozz azon, miként lép kölcsönhatásba a zene a saját dramatikus elemeivel – a dalszöveggel, librettóval, szövegkönyvvel és így tovább. A zenés színház legsikeresebb műveiben a dramatikus és zenei elemek egészet alkotnak, és kölcsönösen kiegészítik egymást. Több esetben is a librettó, szövegkönyv vagy dalszöveg jelentős összhangban fog együttműködni a kottával, tehát elemző munkád ezekről a gesztusokról segíteni fog abban, hogy tisztábban tűnjön ki a mű dramaturgiai értelme. Néha úgy tűnhet majd, hogy a szöveg és zene keresztbe tesznek egymásnak: az ehhez hasonló esetek legtöbbször nem véletlenek, és néhol ezek jelentik a kulcsot a művészi alkotás tágabb mintázatához.

Egy összegző szemléltetés

Rövid és termékeny példa lehet Bertolt Brecht és Kurt Weill legjelentősebb együttműködése, a *Koldusopera*. Jelen esszé utolsó fejezetében egy miniatűr vázlatot igyekszem nyújtani arról, miként hajtható végre egy ilyen elemzés. Zenéről szóló írásaiból egyértelmű, hogy Brecht a művet a *Gestus* alapvető funkciója értelmében képzelte el. A gesztussal összefüggő, jelentésében mégsem azzal azonos *Gestus*, ahogy *A gesztikus zene* c. tanulmányában magyarázza Brecht, „összmagatartás”[12] kérdése. A zeneszerző feladata volt a dramatikus szöveget nem illusztrálni a

[12] Bertolt Brecht: *„A gesztikus zenéről”* – Színházi tanulmányok (ford. Eörsi István, Imre Katalin et al.). Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1969. 234.

zenével, hanem inkább sajátos magatartással vagy pozícióval viszonyulni ahhoz. Valahányszor a színházi zene ebben a gesztikusságban működik, helyet kap egyfajta leválás vagy kritikai távolság a látszólag színpadra állított jelenetről, ezáltal zenei kommentárokat hoz létre erről. Ilyen esetekben, a dalszöveg értelme és a zenei gesztusok valahogy koordinálatlannak tűnnek egymás mellett, vagy akár egyenesen furcsának tűnhetnek.

A szóban forgó esetet bizonyítja a *Koldusopera* első felvonásában megjelenő „Kocsma Jenny" balladája, különösen Lotte Lenya példamutató alakításaiban – amit különböző, a YouTube-on megtalálható felvételekből nézhetünk vissza –, amelyben a híres előadót gyakran egy több mint lehangolt kabarézongorával kísérik.[13] Az ének egy alapvetően ismétlésen alapuló struktúra szerint van komponálva, a felütéses sorokkal rövid, gyászdalszerű refrén váltakozik. Ennek első, moll hangnemű (c-moll) akkordja a hallgatót komor hangulatba utalja, míg az énekes első dallamának gesztusa puhatolózva és ismétlésekkel teli moll tercekben lépdel, mintha megerősíteni kívánná az összhangzattani tájkép általános komorságát. Egy alkalmi hallgató számára, a szakasz folyamatában fokozatosan és szinte kiszámíthatatlanul, Weill partitúrája átmeneti modulációk és transzponálások sorozatába kezd bele, bizonyos futó akkordok disszonáns kétértelműségét használja fel ahhoz, hogy az egyik pillanatról a másikra az egyik regiszterből egy másik hozzá szomszédosba forgassa át azt. Mindeközben az énekes dallama tovább emelkedik, ily módon pedig a szakasz olyan intenzitású felszállás érzetét kelti, mintha sokkal magasabban volna, mint az előadó felső vokális tartománya. Mire az ének beéri a gyászos refrént, összhangzattani regisztere szinte előreláthatatlan váltásokkal tér nyugovóra egy nyomatékosan új hangnemben (ezúttal b-moll), amelynek tonális középpontja egy teljes egészhanggal lennebb található, mint ahogy az ének elkezdődött. A lefele irányuló hangnemváltás a zenében viszonylag ritka, ami itt kifejezetten annyira finoman hat, a zene annyi taktusán és ütemén keresztül, hogy a versszak szinte észrevétlenül lopakodik be fokozatosan a kórusba. Mégis, mindezek ellenére, jelentős. Miután befejeződik a refrén (b-moll), az ének visszahelyeződik kezdeti hangnemébe (c-moll), ez az eredeti kontextusba történő hirtelen tranzícióval sokkhatású. Úgy tűnik, mintha az egész ének egy új, a kezdetéhez mérten magasabb regiszterváltáson ment volna keresztül – mintha minden versszak (összhangzattanilag és vokálisan is) magasabban lenne, és mintha sokkal intenzívebben szólalna meg, mint az előző; pedig az ének minden újabb versszaknál egyszerűen csak egy szemfényvesztő mozdulattal állítja vissza magát kezdeti pozíciójába. Látszólag úgy tűnik, mintha az ének az ismétlődő emelkedés gesztusát javasolná – mintha valahova megérkezne, mindegyik új strófával fentebb és fentebb mászik –, míg igazából semerre sem halad, ugyanazt a néhány gesztust játssza el újra és újra, csupán az összhangzattani kontextust változtatja finoman.

Ez a ciklikus mozgásban történő megakadás a mozdulatlanság hatását eredményezi, amely ellensúlyozza az ének narrációjának progresszív jellegét. Kocsma Jenny alakja azért vált híressé, mert a megtorlás és forradalom apokaliptikus fantáziáját testesíti meg, amely a szereplő felszabadulásában teljesedik ki, miután Jenny kiszabadul egy titokzatos kalózhajóból. Miközben a narratíva a kizsákmányolás elnyomásából történő messiási távozást ír le, a zene egy más történetet mond el. Zeneileg Jenny olyan, mint Brecht Kurázsi mamája, aki kétségbeesetten húzza kocsiját a vele ellentétesen forgó színpadon, így ragadja meg egyszerre őt mozgásban és mozdulatlanságban. Ebben a két, egymásnak ellentmondó pontban lehet ráérezni az ének értelmére: a haladás és erőltetett ismétlés, beteljesülés és fantázia, menekülés és folytonos kizsákmányolás között, Lenya – az énekes – és Jenny – a karakter – között. Az epikus színház előadásainak brechti technikájában ismerős diákok felidézhetik, hogy Brecht színházában a gyakran megtalálható gesztikus távolságtartás nemcsak a szöveg és zene, hanem a színész és karakter között

[13] Különféle figyelemre méltó YouTube-kivonatok ezen előadásokból, főleg az 1950-es évekből: *Lotte Lenya — Pirate Jenny* <https://www.youtube.com/watch?v=aFP3x4bKpZE> és *Kurt Weill and Bertolt Brecht – Pirate Jenny (Sung by Lotte Lenya)* >https://www.youtube.com/watch?v=oZecKsm0Mfw<

is fellelhető; egy ilyen távolság pedig széles körű hatással van a fizikai gesztusok végrehajtására a színházban. Ennek eredményeként a diákoknak a következőket kell megfontolniuk: mi történik, ha a színház egyéb aspektusai mellé bekerül a zene és dalszöveg közötti kapcsolat? Mi történik a dramatikus szöveg, zenei gesztus és színész fizikai mozdulata között? Habár ezek a kérdések túlmutatnak a jelen esszé célkitűzésein, ezen *köztes* terek megfigyelésének aktusa további irányokat és elemzői eszközöket kölcsönözhet a figyelmes hallgatónak. Fülelj nyitottan és kíváncsian.

Fordította: Barzsi Szonja

A szerző jogai: A következő nem kizárólagos jogokkal rendelkezik: (1) oktatói tevékenységében felhasználhatja a Cikket; (2) kiadhatja a Cikket vagy engedélyezheti kiadását bármely könyvben, amelyet ír vagy szerkeszt; (3) hozzáadhatja a Cikket a személyes vagy az egyetemi intézményes adatbázisához; (4) hozzáadhatja a cikket az intézmény gyűjteményéhez, feltéve, hogy az a gyűjtemény intézményspecifikus és nem tudományos adattár, következésképp befogad intézményen kívüli hozzájárulásokat is; (5) amennyiben a törvény kéri, hozzáadhatja a Cikket valamely nyitott hozzáférésű archívumhoz (pl. PubMedCentral). Online felhasználása (3, 4, 5) csak a Cikk utolsó kéziratának engedélyezett, és semmiképpen nem a végleges változatnak, PDF-ként sem. A bekezdésben felsorolt jogokért cserébe a szerző beleegyezik, hogy a Presst kiadóként és jogtulajdonosként a következőképpen feltünteti:

© 2015 Johns Hopkins University Press. A cikk első ízben a THEATRE TOPICS folyóiratban jelent meg, 25. kötet, 2015. március, 1. szám. 67–76.

Lénárd Róbert

A ZENE AZ ÉN VÉLEMÉNYEM

Interjú Irena Popović zeneszerzővel

Irenát nehéz elkapni. (Amikor ennek az interjúnak az ötlete megszületik, épp Urbán Andrással dolgozik Koszovóban, a Pristinai Nemzeti Színházban, ahol egy kortárs író *Elektra*-átdolgozásához költ pazar balladákat.) Amikor az ember végre elkapta Irenát a koszovói éjszakában, akkor még nehezebb belőle kifacsarni a válaszokat, mert ez a nő folyamatosan dolgozik. *„A jövő héten küldöm, szívem, most épp Belgrádban van bemutatóm.” „Mindjárt válaszolok, csak még elküldök három alapot az Atelje 212-nek.”* Amikor viszont szembejön az utcán, nem ilyen látszatot kelt: egy feminista Buddha, a jókedv kerek kisördöge, a színészek és a rendezők nagy szerelmese: ez Irena Popović, a *Magyar* és a *Sonnet 66* zeneszerzője.

Azokban az előadásokban, amelyeket az utóbbi időben tőled láttunk, a zene sokszor túlmutat a puszta aláfestésen és premier plánba lép. Önmagától adódik hát a kérdés: mi számodra a színpadi zene?

A színpadi zenét minden egyes analitikus vagy elméleti szakirodalmi forrás és szakkönyv úgy emlegeti, mint az egész, vagyis a színházi alkotás (hívjuk előadásnak, ha úgy tetszik) egyenrangú részét. Nekem mégis szerencsém volt: olyan rendezőkkel dolgozhattam, akiknek a szemében a zene inkább fokozó hatásmechanizmus, a húshoz és az organizmushoz tartozik. Sokszor malterként szolgál, és volt már olyan munkám is, amelyben szinte egyetlen szó sem hangzik el prózában, végig énekelnek a színészek. Ezzel a zene túlnő a szokásos szerepén, már nem komponens és nem elem, hanem sokkal több.

Sokszor fordul elő, hogy nem csupán zenét, hanem songot hallunk tőled. Milyen státusszal bír ma a közép-európai színházban a brechti song?

Errefelé reneszánszát éli a zenés színház. Viszont nagyon kevés előadás képvisel véleményt, kemény kiállást valami ellen vagy valami mellett. Az én dalaim, vagyis a dalokhoz készült zenék igyekeznek mindkét territóriumra betörni: nem puszta rendezői instrukcióvégrehajtások, és nem is a színészi tehetség alátétjei, hanem a véleményemet képviselik egy-egy kérdésben.

A nemzetközi színtéren elsősorban két rendezőhöz tapad a neved: Kokan Mladenovićhoz és Urbán Andráshoz. Megragadható volna valamiféle különös különbség abban, ahogy egyikükkel és másikukkal dolgozol?

Két teljesen különböző rendezőegyéniségről beszélünk. Ami közös bennük, az az emberként és alkotóként is megfigyelhető intenzitás, az az erő, amellyel kifejeznek, és amellyel színpadi létezést hoznak létre. Nagyon rég dolgozom együtt mindkettejükkel, és egyikük sem bajlódik a szöveggel túl sokat, hiányzik a klasszikus szövegmunka. Nem a szituációkkal

és a drámai helyzet megértésével foglalkozunk, mint ahogy más rendezők.

A színház, ahogyan Kokan vagy Urbán látják, egész más, mint az úgynevezett klaszszikus színházi világ Szerbiában vagy bárhol másutt. Így hát természetes, hogy a zenét is másképp kell kezelnem, mint az megszokott az egyéb munkáimban. Mindkét rendező a maga módján bölcs és erőszakos, intenzív. Nagyon nehéz erről a kettős viszonyról beszélni. Ösztönös szerző vagyok, és szeretném, ha ez így is maradna – mindkét esetben végighallgatom, hogy a zenére vonatkozóan mire van szükségük és teljesen az ösztöneimre hagyatkozom. Arra az érzésre, hogy csak tévelygek, hogy nem tudom, merre megyek... Aztán jön a rendező, aki a végeredmény helyét és irányait sokszor sokkal jobban hallja, mint a zeneszerző.

A művészi szakmunkatárs szabadságát mindig behatárolja a rendező személye. Menynyi szabadságot kapsz, és ebből mennyit engednek valóban kihasználni?

Kezdetben alkalmazkodnom kellett, és nem keveset. Az utóbbi tíz évben viszont, amikor engem hívnak, az én zenei világomat hívják meg. Sok olyan rendező van, aki egész jeleneteket komponál meg az én zenémre, ami nagy megtiszteltetés. Hisznek az ízlésemben és a poétikámban. Persze továbbra is megvannak azok az előadások, amelyekhez a rendező konkrét stílust kér és konkrét feladatot ad ki. Ezekben a helyzetekben az a kihívás, hogy a stílusváltás ellenére is megmaradjon a saját szerzőiségem.

A zenéd sok esetben afféle koncertként manifesztálódik a színpadon, és sokszor fordul

Irena Popović. Fotó: Svetlana Volic

elő az is, hogy a színpadkép része (akár veled, mint zenebohóccal az élen, mint a belgrádi Kazimír és Karolin*ában). Hogyan zajlik az átmenet színész és zenész között?*

A színészt szeretni kell, és sok figyelmet kell rá fordítani. Az egyetemek sokszor hibáznak, amikor a színészképzésben a zenét rosszul kezelik. Olyasmit várnak el tőlük, amihez a reális praxisnak kevés köze van. Nemegyszer találkoztam már színésszel, akinek az egyetemen azt mondták: nem tud énekelni. Ennyi volt az oktatásuk ebben a kérdésben. Akkor az ember elkezdi elhányni az útból a havat, elkezdi felszabadítani a színészt – ellazítani, visszaadni a hitét, amit elvettek tőle. A színésznek muszáj elhinnie, hogy saját legjavát adja. Ehhez sok improvizációra van szükség, sok játékra, arra, hogy visszatérjen az önismeret kezdőpontjához. Ha elmagyarázzuk neki, hogy az éneklés is ugyanolyan önkifejezés, mint a játék, akkor a dolgok a helyükre kerülnek, és a színész egy másik magaslatról láthatja meg önmagát. A zenészekkel hasonló a helyzet. A zenészt akadályozza a taktus, a hang, a kotta – azt tanították nekik, hogy a legfontosabb a számolás és a ritmus. Azok az emberek, akikkel immár tíz éve dolgozom együtt, megtanultak rögtönözni, részt venni az alkotás folyamatában. Itt is, akárcsak a színésznél, elsősorban játékról van szó. Arról a kezdőpontról, amelynek a neve játék.

Térjünk vissza a zenebohóci karrieredhez Snežana Trišić Kazimír*jában. Többször színpadra állsz magad is, mint a saját zenéd, ugyanakkor színészi feladatok végrehajtója is.*

Ausztriában, még a stúdiumok alatt már megpróbálkoztam azzal, hogy a kompozícióimat színpadi elemek felhasználásával szereljem fel. Lassan elkezdtem színpadra tenni a munkáimat. Jólesett színpadra lépni, színpadon eljátszani, amit már megkomponáltam. Ezt aztán látta pár rendező, és tetszett nekik ez a színpadi jelenlét, meglátták benne a lehetőséget, hogy hogyan lehetne ezt még továbbvinni. Ekkor kezdtem el kis zenész szerepeket is kapni. Érdekes, hogy a színpadi lámpaláz az én életemből majdnem teljesen hiányzik. Inkább egy csodálatos kirándulás az egész, bele az ismeretlenbe. Talán banálisan és triviálisan hangzik, de imádok például sminkben és kosztümben zenélni.

Lázító punkdalok, szociális kérdésekkel foglalkozó balladák, cirkuszi és kabarézene, népdalok – rengeteg fajta zene, amit használsz, felhasználsz, amelyből ihletet merítesz. Hogyan folyik ennek a begyűjtése, az információk és az inspirációk összeszedése?

Amikor az ember sokat dolgozik, akkor nincs ideje arra, hogy sokat készüljön. Az én munkám szükséglet. A színház egyébként is így működik – vagy van hozzá tehetséged, vagy nincs. Majdhogynem biztos vagyok abban, hogy lehetetlen megtanulni, ha nincs meg már eleve. Hiába képzi magát az ember technikailag vagy szakmailag, ha nincs érzéke ahhoz, hogy mire van szükség. Az én életem sokféle környezeti hatásnak van kitéve. A kisvárosi lét, a nagyvárosba érkezés, a szülőföld elhagyása, a szülőföldre történő visszatérés, a gyermekszülés, a család, a szerelem, mint a kicsi és nem annyira kicsi dolgok fő hajtóereje. Ehhez kapcsolódik még a fatalizmusom és a munkához tapadó fanatizmusom. Mindezeknek a kohéziója adja meg azt a hátteret, amelyből táplálkozva mindenfélét tudok komponálni. Hát, ez talán nem is olyan jó dolog.

Kovács Emőke

AMI CSENDBEN NEM MŰKÖDIK, AZ ZENÉRE SEM FOG

Interjú Györfi Csaba koreográfus-rendezővel

Ha rád keresek a Google-ban, akkor a neved mellett megjelenik Szeged, Pécs, Budapest, Nagyvárad, Marosvásárhely. Hogy éled meg az állandó úton levést?

Lételemem, hogy folyamatosan új embereket és közösségeket ismerjek meg, friss impulzusok érjenek, szakmai szempontból az új helyzetekből tudok igazán meríteni. A vásárhelyi egyetemi évek alatt több rendezővel is megismerkedtem, különböző projektekben vettem részt, így jutottam el az általad felsorolt városokba dolgozni.

Ezek szerint az idegen csapatok inspirálnak téged.

Kihívásként tekintek minden új munkára, és számomra elengedhetetlen, hogy folyamatosan készüljek a holnapra, legyen kitűzött célom és feladataim. Nem vagyok nagy mókamester, a csapat bohóca sem, nem beszélek sokat, de a próbateremben, azt gondolom, úgy a jó, ha tanulunk egymástól, és pozitív élményekkel maradunk egy munka után.

Egy korábbi interjúdban azt nyilatkoztad, hogy a táncra tetted fel az életed. Mikor tudatosult benned ez a döntés?

Középiskolásként arra jöttem rá, hogy egyrészt semmi máshoz nem értek, másrészt nem is érdekel más a táncon kívül. Akkor egy amatőr néptánccsoport tagja voltam Székelyudvarhelyen, még tapasztalatlan, de határozottan tudtam, hogy hosszú távon és profi szinten szeretnék táncolni. Innen jutottam el a színházig. Az élet a mai napig visszaigazolja, hogy jól döntöttem, azon alkotók közé tartozom, aki szívből szereti, amit csinál, eddig minden egyes próbafolyamatot örömmel éltem meg. Úgy gondolom, hogy a mai világban színházzal foglalkozni kiváltságot jelent.

A vásárhelyi egyetemi tanulmányaid előtt több éven keresztül az Udvarhely Táncműhelynél dolgoztál. Kiket tartasz az akkori időszakból a mestereidnek?

Orza Călin, Katona Gábor, Juhász Zsolt, András Lóránt, Uray Péter – ez csak pár név azok közül, akiktől annyit tanultam egy-egy próbafolyamat alatt, hogy azóta is tudok táplálkozni belőle.

Mit kaptál a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem koreográfia szakától?

Megtanultam figyelni a társaimra, csapatban dolgozni és jobban koncentrálni a részletekre. Nagyon érdekes tapasztalat volt har-

madév végén a *Tóték*-vizsgánk, amit az egyik osztálytársam rendezett. Szerintem azóta sem voltam akkora slamasztikában, mert a próbafolyamat alatt biztos voltam abban, hogy engem az a feladat meghalad, és nem fogom tudni megoldani. A próbafolyamat alatt egy bizonyos idő után már mindenki lubickolt a szerepében, sziporkáztak a poénok, én meg nem tudtam mit kezdeni azzal a helyzettel, hogy Tót Lajos legyek. Az első nyilvános előadáson hagytam magam a többiek hatalmas energiájával sodródni, és a végén csak megszületett a csoda. Inkább vagyok vezéregyéniség, mint a Tót-féle poháralátét-figura, nem hittem el magamról, hogy el tudom játszani, de a csapat és a játék magával ragadott.

Az egyetem alatt folyamatosan feszegettük a határainkat, úgy éreztem magam, ahogy egy hegymászó érezheti magát a Himalájában: meg kellett tapasztalni, hogy mi az a fáradtsági szint, ami után azt érzed, hogy egyet lépni sincs energiád, aztán szépen megtanulod, hogy dehogynem, még húszat is bírsz lépni. A szellemed sokkal hamarabb próbálja elhitetni veled, hogy fáradt vagy, mint ahogy a tested bírná.

Mennyire voltál „ura" a testednek, amikor felvettek az egyetemre?

Az Udvarhely Táncműhelynél eltöltött hat év alatt nagyon sok mindent megtanultam a rendezőktől. Egy évad alatt volt három bemutatónk, általában három különböző alkotóval, és mindegyiktől lehetett valamit tanulni: nemcsak arra figyeltem, hogy mit kér tőlem egy rendező, hanem arra is, hogyan kéri, miért azt kéri, és azzal hová fogunk majd eljutni. A testtudat kérdése végtelen, soha nem lehet vele megelégedni, folyamatosan alakul és alakítani kell.

Nagyon sok mozgásművészettel foglalkozó alkotó néptáncosként kezdte, ahogy te is. Mire tanít meg a néptánc?

Az a jó a néptáncban, hogy egy olyan alaptechnika, amit ha az ember jól elsajátít, akkor a szerkezeti szabadságából adódóan könnyebb általa elindulni más irányba, mint például ha klasszikusbalett-alapról beszélnénk. Én általa kerültem közel a színházhoz, a pedagógiához.

Annak nem érzed hiányát, hogy nincsen klasszikustánc-képzettséged?

Nem, mert annyiféle emberrel dolgoztam, sokféle technikát tanultam, különböző kurzusokon vettem részt, ezzel talán már nem halok éhen. A testemnek reményeim szerint van annyi tudása és hajlama a fejlődésre, hogy a jövőben tovább tudjam ezt kamatoztatni. Természetesen ez nem pótolja a klasszikus képzést, de lehet, hogy éppen a hiánya tud elindítani más irányokba. A néptáncot tekintve nem tartottam magam soha virtuóz táncosnak, viszont rengeteget bírtam dolgozni, és egy előadás kapcsán képes voltam bármire, hogy a lehető legjobban teljesítsem mindazt, amit egy koreográfus vagy rendező kér.

Mi jelenti neked egy munkánál az alapot? A szöveg, a zene, a test?

Mindig más, attól függ, min dolgozom. Ha egy általam választott darabot koreografálok,

Györfi Csaba. Fotó: Fülöp-Crisan Olivér

rendezek, akkor nem tudom nem figyelembe venni az adott szöveget és abból kiindulni. Ha felkérnek egy prózai előadásba koreografálni, akkor ugyancsak van egy szöveg, de mégis másképp kell viszonyulnom hozzá, mert a rendezői koncepcióhoz képest kell alkotnom. A zene másodlagos szerepet töltött be eddigi munkáimban. Azt gondolom, hogy ami csendben nem működik, az a zenétől sem fog. A zenét a munkáimhoz később rendelem hozzá, egyszer megcsinálom síri csendben a mozgást, megkeresem az igazságát. Először alkottam nemrég úgy Nagyváradon a *Barbárok*at, hogy megvolt a zene, ami inspirált. Nem is hittem, hogy ennyire be tudja indítani a fantáziámat, nagyon jó tapasztalat volt. Az adott test mindig inspirál, mivel ez az a csatorna, amin keresztül fogalmazok.

A mondatod úgy kezdődött, hogy „rendezek, koreografálok". Szétválasztod a kettőt?

Nem szeretem szétválasztani, mondjuk úgy, hogy alkotok. Valójában szétválaszthatatlan, mert onnantól kezdve, hogy készítek egy előadást, nem tudok csak rendezni vagy csak koreografálni. Van egy stiláris formanyelv, amit használok, abban fogalmazok. Tudom, hogy valahogy ki kell írni a plakátra, de nem ragadok le a szavak által leszűkített kategóriáknál.

Ezeken kívül táncos is vagy, viszont az elmúlt évadokban nem sűrűn volt táncos szereped. Hiányzik?

Nagyon hiányzik, és szeretném ismét ezt az oldalamat is megmutatni. A jövő évadra nézve igyekszem több saját rendezésű munkát színpadra állítani és több előadásban részt venni előadóként.

Saját előadásban akár?

Nem hiszem, az egy skizofrén állapot, amit már egyszer tapaszaltam egy munka során. Esterházy Péter *Egy nő* c. művét feldolgozva készítettük a *Záp-hiányok* című előadást Udvarhelyen. Talán ha egy külső szem vezetett volna, akkor professzionálisabb szintűre sikerül a végeredmény. Egy első szárnybontogatás lett belőle, amire szükség volt, hogy elinduljak az alkotói pályán, de utólag visszanézve a felvételt, nagyokat nevetek.

Táncosként a rendezői éned nem szokott szót kérni magának?

Félre tudom tenni, és igyekszem tanácsként vagy meglátásként elmondani a gondolataimat. Most kimondottan vágyom azokra a pillanatokra, amikor valakinek ehetem a szavait és megvalósíthatom, amit ő elképzelt.

Rendezőközpontú vagy?

A csapatmunkában hiszek, a kollektív energia igazságában.

Hogy kell elképzelnünk egy általad vezényelt próbafolyamatot?

Nagyon sokat ismerkedek, elemzek és tréningezek a próbafolyamat elején. Ez kicsit hasonlít egy régészeti feltáráshoz, ugyanis az embereket le kell „porolni", le kell szedni róluk minden fölösleges mázat, hogy megtaláljuk a tiszta forrást. Ezután jön az a fázis, amikor elkezdek a saját nyelvezetemmel és színházi eszközeimmel alkotni. Sokat szoktam keresgélni, nem mindig vagyok határozott, a közös ügyre koncentrálva inkább azokból az energiákból táplálkozom, amit a csapattól kapok.

Mikor tudod, hogy a koreográfia kész van?

Megérzés. Magamon is érzem: ha elkezdek keresgélni egy mozdulatot, egy gesztust, azt egyből érzem, legkevesebb kettőből, hogy megtaláltam az oda illőt. Így vagyok akkor is, ha mástól kérem ugyanezt, érzékelem, ha megtaláltuk egy adott helyzetben a mozdulat igazságát.

Milyen táncosokkal és milyen színészekkel dolgozni?

Teljesen másképp kell instruálni, tréningezni őket. A táncost sokkal jobban lehet érzetek

mentén vezetni, a színészt inkább az értelem vezeti. A színész sokszor megkérdezi, „miért ezt, és miért így”? Ez egy helyzet, amivel nekem is meg kell birkóznom, és válaszokat kell adnom. A táncos egyszer megpróbál az ösztöneivel ráérezni az adott helyzetre, feladatra, a színész meg akarja érteni ahhoz, hogy elinduljon egy úton.

A művészetekben a miért szerintem egy nagyon rossz kérdés. Vagy megtörténik önmagában a katarzis, megszületik egy műalkotás igazsága és érvényessége, vagy nem, határeset nincs.

Nézőként néha frusztrálom magam amiatt, ha nem értem a mozgásszínházi előadásokat. Ilyenkor határozottan azt érzem, miattam nincs katarzis.

Nem vagy egyedül a frusztráltságot illetően, arra tudlak bátorítani, vagy inkább azt szeretném kérdezni, hogy miért akarunk mindent megérteni a világból? Miért nem lehet az érzékekre hagyatkozva végignézni egy előadást anélkül, hogy követelnénk valami kézzelfogható magyarázatot, vagy ismerős történet után vágynánk? Ugyanúgy, ahogy a zenét, egy táncmozdulatot sem kell mindig megfejteni, elegendő, ha olyan dimenziókat nyit meg, ami érzést, élményt és energiát ad.

Vásárhelyen András Lóránt volt az osztályfőnököd, és nem mehetek el amellett a kérdés mellett, hogyan lehetett azt elkerülni, hogy ne másold az ő stílusát?

Ha egy embert kellene megneveznem a szakmában, ki az, akitől a legtöbbet tanultam, akkor Lórit mondanám, ennek ellenére sok mindenben nem értettünk egyet. Nagyon sokan mondták az egyetemi évek elején rám, hogy „kicsi András Lóri”, ami engem borzasztóan zavart, mert én Györfi Csaba akartam lenni. Harmadév végén a vizsgaelőadásomat, *A leckét* rendeztem, Lóri szinte már a kész állapotában látta, pont ezért, hogy személyes legyen, és az én pillanatnyi felkészültségemet és a szakmaiságom mértékét tükrözze. Bizonyítani akartam magamnak, hogy képes vagyok létrehozni egy előadást saját alkotói vénából.

Ruszuly Ervin és Dabóczi Dávid. Fade-out, András Lóránt Társulat, 2015. Fotó: Bereczky Sándor

Amikor megnézte a vizsgát, láttam rajta, hogy elégedett, természetesen voltak izgalmas javaslatai, amik közül alkalmaztam is néhányat.

Az ember a mesterétől nagyon sok mindent megtanul, a tudatán kívül azonosul is vele. Ez nem feltétlenül szándékos, de nem tudsz mit kezdeni vele, majdnem az egész napodat vele töltöd, átveszed a módszerét, a mozdulatait, gesztusait stb. Azt gondolom, ez egy természetes folyamat, egy idő után tudatosan dolgoztam azon, hogy önmagam legyek, önazonos nyelvezetet képviseljek.

Milyen volt A leck*ével foglalkozni?*

Miután elolvastam a szöveget, éreztem, hogy emellett a tematika mellett nem lehet elmenni. Nagyon szerettem és izgalmas témának tartottam azt, hogy Ionesco szembeállítja az életet a tudással. Tétje volt annak, hogyan lehet ezt mozgásba fogalmazni. Úgy kezdhettem neki a próbafolyamatnak, hogy tudtam, szinte bármit megtehetek, hiszen egyetemista vagyok, azt éreztem, hogy hibázhatok, és ha egy nagy bukta lesz, ami miatt nem tudok lediplomázni, az sem baj, mert legalább időben kiderül, hogy nem ez az én utam, esetleg inkompetens vagyok a szakmában. A „hibázhatok" érzés kellő lazaságot és energiát adott, hatalmas sikere lett, egy nagyon szép szériát megért előadás, játszottuk színházban, kocsmában, zsinagógában.

Az elmúlt évadtól a Nagyvárad Táncegyüttes koreográfusa vagy. Hogy fogadtad a felkérést?

A felkérés előtti évben megrendeztem az *Elektra* c. előadást Nagyváradon, ekkor már szóba került, hogy mehetnék, de még dilemmáztam, nem éreztem kellőképpen magaménak a várost. Az *Elektra* után kaptam felkéréseket a nagyváradi színháztól, táncegyüttestől és bábszínháztól is, egyre inkább megszerettem az ottani létet, az embereket, ezért is vállaltam el a jövő évadra szóló munkákat is. Az elmúlt évadban jól éreztem magam, voltak feladataim, látok perspektívát, fejlődési lehetőséget magam és a csapat számára is.

Hogy látod, Erdélyben van igény a mozgásszínházi előadásokra?

Tapasztalataim szerint van rá igény, a színházakat a sokszínűség jellemzi, a nézők, főleg a fiatal generáció egyre nyitottabb a különböző alternatív műfajok felé. Sajnos kevés erdélyi magyar színház engedheti meg magának, hogy saját alkalmazott koreográfusa, esetleg tánckara, mozgásműhelye legyen. Az az érzésem, hogy ez a közeljövőben pozitív irányba fog változni.

Te hol helyezed el magad ezen a sokszínű palettán?

Folyamatosan keresem, hogyan tudnám pontosan megfogalmazni azt, amit csinálok, néha mozgásszínháznak nevezem, néha fizikai színháznak, táncszínháznak. Mindenki a saját eszközeivel közvetít a világ felé. Számomra ez mind színház, nem a címkézésről szól.

Lázok János

PORTRÉVÁZLAT ÉGHY GHYSSÁRÓL

Éghy Ghyssa 1926-ban megjelent, az új szellemű táncoktatást ismertető művét méltatva[1] az induló *Korunk*ban Dienes László a huszonegy éves szerzőt a női testkultúra hazai apostolaként üdvözli[2]. Édesanyja bécsi tánciskolájában Égi Gizellát (az Éghy Ghyssa felvett művésznév) a klasszikus balettoktatással szakító modern irányzatok módszerei szerint képezték ki, a Mensendieck-torna[3], illetve a Dalcroze[4] és Isadora Duncan[5] táncoktatási elveit ötvöző új módszertan gyakorlatai alapján. Megőrződött szakmai önéletrajzában[6] azonban jelzi, hogy párhuzamosan klasszikus balettet is tanult egy bécsi magániskolában.

A bécsi tanulóévek után Erdélybe 1924-ben tért vissza. Aradi családalapítása nem vetette vissza táncművésznői és pedagógiai karrierjének kibontakozását. Szólótáncosként lép fel volt bécsi iskolája ünnepi műsorában (Bécs, Urania Saal, 1925. január); a következő év januárjában előbb a budapesti Vigadó nagytermében, majd a következő héten a bécsi Grosses Konzerthaus színpadán mutatja be egyéni műsorát. „Színpadi táncaim mind saját témáim, tervezéseim és koreográfiáim […] modern zeneszerzőkkel együttdolgozva az én táncelképzeléseim szerint" – jegyzi meg említett önéletrajza zárórészében.

1925 és 1938 között nyaranta szinte minden évben a szakma csúcsát jelentő mesterek továbbképző kurzusain vett részt, az európai táncművészet kiemelkedő iskoláiban: idézett önéletrajzában közel egy oldalt tesz ki ezek felsorolása.[7] Önálló műsoraival Erdély minden nagyobb városát végigjárta, legtöbbször irodalmi vagy jótékonysági rendezvények keretében. Táncművészi karrierjét a világháború töri meg, majd a rendszerváltás kényszeríti merőben új utakra: a fővárosi színpadokhoz szokott művésznő 1945 márciusában a román–szovjet baráti társaság (ARLUS) aradi megalakulása alkalmából mutatja be önálló műsorát. Szimbolikus alkalomhoz és helyszínhez kötődik pályazáró fellépése: a magyar szabadságharc 100 éves évfordulója alkalmából szervezett ünnepségeken, Bukarestben táncol utoljára 1948. március 15-én és 16-án.

Táncoktatói működésének első szakasza az 1924–1949 közötti időszakban Aradon bontakozik ki: bécsi diplomája alapján itt nyit magániskolát. Fentebb említett kis könyvében már saját

[1] Éghy Ghyssa: *Testkultúra.* Arad, 1926.

[2] Dienes László: Testkultúra. *Korunk,* 1927/3.

[3] Bess M. Mensendieck (1866–1959) német orvosnő dolgozta ki a gyógytorna és a gyógytestnevelés alapját képező modern gimnasztikai rendszert, amelynek módszereit és alapelveit Éghy Ghyssa átvette táncoktatói gyakorlatában.

[4] Emile Jaques-Dalcroze (1865–1950) svájci francia zeneszerző, zenetanár. Nevelési rendszere „Dalcroze–euritmia" néven terjedt el, elsősorban a hellerau-i tánciskola nyári ünnepi játékainak köszönhetően.

[5] Isadora Duncan (1877–1927) amerikai táncosnő, a 20. századi táncművészet megújítója és emblematikus alakja.

[6] A Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem archívumában a személyzeti iratok között talált, nem iktatott, ám összefűzött gépirat, aláíratlan piszkozat, négy számozott oldalon, dátum nélkül.

[7] Többek közt Karl Godlevsky balettmester, Elinor Tordis expresszionista táncművész, Mary Wigman, Lábán Rudolf, Harold Kreutzberg, Jutta Klamt elismert művészeknél Bécsben, Drezdában, Berlinben, valamint tapasztalatcserén volt Madzsar Alice, Dienes Valéria és Szentpál Olga iskoláival Budapesten.

A TÁNCÉVAD CSILLAGAI
Éghy Ghyssa, aradi táncművésznő, uj táncstilusával nagy feltünést keltett

A művésznő fotója a Színházi Élet 1925/40-es számában

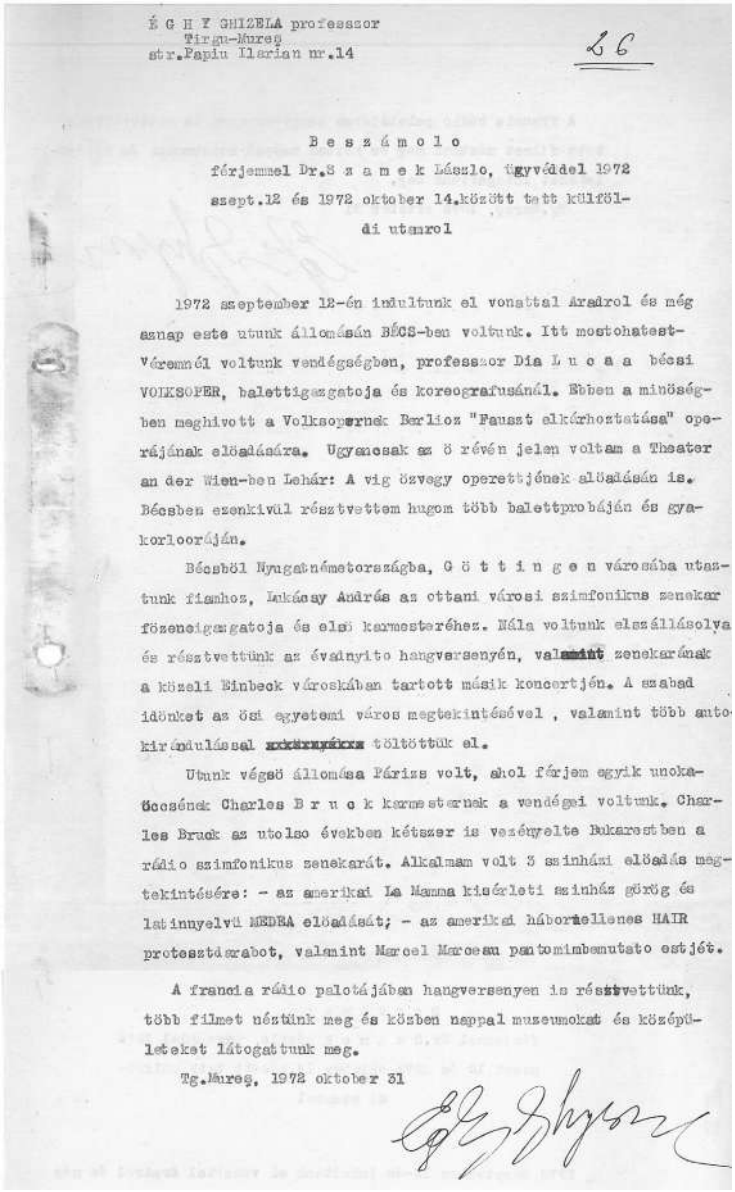
tánciskolája képzési elveit körvonalazza: a Mensendieck-féle gyógytorna alapelemeire ráépített ritmikus tornát, illetve a művészi tánc oktatását megelőző előkészítő gyakorlatok rendszerét. Oktatói pályájának második szakaszát így foglalja össze 1978-ban megjelent önéletrajzi vázlatában: „1949. február 1-ével kezdődőleg váratlanul kineveztek az akkor Kolozsváron alakuló Magyar Művészeti Intézet színi fakultására a mozgásművészet tanárának. Az intézettel együtt költöztem 1954-ben Marosvásárhelyre. Összesen huszonöt esztendeig működtem professzori minőségben az intézetnél, 1974-ben bekövetkezett nyugdíjazásomig. Itt megint újabb munka várt reám, amelyben ugyan gyümölcsöztetni tudtam tanulmányaimat, táncművésznői és pedagógusi tapasztalatomat, de szinte önállóan kellett felépítenem a jövendő színészek mozgásképzését. Nehéz, de nagyon szép munka volt…”[8]

Legtöbbet emlegetett koreográfiái is a Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet előadásaihoz kötődnek: *Antigoné* (1949, majd 1958), *Szentivánéji álom* (1953), *Romeo és Júlia* (1964), *Trójai nők* (1966), *Az özvegy Karnyóné* (1973).

1957-ben a válogató és felvételiztető bizottság tagjaként részese volt a Székely (később: Maros) Népi együttes megalakításának, majd tíz évig tánctechnikai oktatója is volt az országos hírű, külföldi turnékon is rendszeresen szereplő együttesnek.

1982. szeptember másodikán, Marosvásárhelyen halt meg.

[8] Éghy Ghissa [sic!]: Emlékeimből. *Művelődés,* 1978/1.



É G H Y GHIZELA professzor
Tirgu-Mureş
str.Papiu Ilarian nr.14

26

B e s z á m o l o

férjemmel Dr.S z a m e k László, ügyvéddel 1972 szept.12 és 1972 oktober 14.között tett külföldi utamról

1972 szeptember 12-én indultunk el vonattal Aradról és még aznap este utunk állomásán BÉCS-ben voltunk. Itt mostohatestvéremnél voltunk vendégségben, professzor Dia L u c a a bécsi VOLKSOPER, balettigazgatója és koreografusánál. Ebben a minőségben meghivott a Volksoperunk Berlioz "Faust elkárhoztatása" operájának előadására. Ugyancsak az ő révén jelen voltam a Theater an der Wien-ben Lehár: A vig özvegy operettjének előadásán is. Bécsben ezenkivül részt vettem hugom több balettpróbáján és gyakorlóráján.

Bécsből Nyugatnémetországba, G ö t t i n g e n városába utaztunk fiamhoz, Lukácsy András az ottani városi szimfonikus zenekar főzeneigazgatója és első karmesteréhez. Nála voltunk elszállásolva és részt vettünk az évadnyitó hangversenyén, valamint zenekarának a közeli Einbeck városkában tartott másik koncertjén. A szabad időnket az ősi egyetemi város megtekintésével, valamint több autokirándulással töltöttük el.

Utunk végső állomása Párizs volt, ahol férjem egyik unokaöccsének Charles B r u c k karmesternek a vendégei voltunk. Charles Bruck az utolsó években kétszer is vezényelte Bukarestben a rádió szimfonikus zenekarát. Alkalmam volt 3 színházi előadás megtekintésére: - az amerikai La Mamma kisérleti színház görög és latinnyelvű MEDEA előadását; - az amerikai háborúellenes HAIR protesztdarabot, valamint Marcel Marceau pantomimbemutató estjét.

A francia rádió palotájában hangversenyen is részt vettünk, több filmet néztünk meg és közben nappal muzeumokat és középületeket látogattunk meg.

Tg.Mureş, 1972 oktober 31

1972. október 31. keltezésű dokumentum

Forrás: A Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem archívuma, személyzeti iratok részleg.

Iratfajta: Magyar nyelvű beszámoló, egy *Note informative* ['tájékoztató jegyzékek'] c. dosszié utolsó, 26. sz. dokumentuma, gépirat, saját kezű aláírással.

Műfaj: a Securitate felé továbbítás céljával, a személyzeti hivatal(nok) által kötelező érvénnyel igényelt beszámoló minden külföldi utat követően.

Tárgy: beszámoló Éghy Ghyssa és férje, dr. Szamek László ügyvéd nyugati útjáról, 1972. szeptember 12 – október 14. között.

Megjegyzés: a New York-i La Mamma Színház említett párizsi vendégelőadását Andrei Şerban, a színház akkori igazgatója rendezte.

Anna-Maria Karczmarska

LENGYEL LÁTVÁNYOK

Esszé a kortárs lengyel színház díszlet- és látványtervezői tendenciáiról

Lengyelországban a képzőművészet mezejéről minden évben előfordul átjárás a színházi térbe, a két terület mégis továbbra is különállónak tűnik, s mindkét oldal alkotói előszeretettel becsüli alá a másikat. A művészeti képzések az interdiszciplinaritást célzó változások ellenére megmaradtak a hagyományos felosztás mellett, a színházi oktatás pedig, úgy látszik, még mindig inkább a „szó", mint a „kép" iskolája. Az egyetemek egymástól függetlenül működnek, és a hallgatók közt ritka az átjárás, ezért is dolgozik olyan kevés hivatásos díszlettervező – aki ezt a szakot végezte el – a saját szakmájában. Itt jeleznem kell, hogy én magam gyakorló díszlettervezőként szólalok meg. Nem vagyok sem színháztudós, sem színikritikus, mindössze képzőművész és díszlettervező, így az itt lejegyzett észrevételeim csak és kizárólag a mindkét területen folytatott tizenkét évnyi gyakorlatomból táplálkoznak. A 2000-es éveket megelőzően az érzékletes színházi látvány vagy olyan rendezők alkotásaihoz kapcsolódott, akik egyúttal díszlettervezők is (mint Krystian Lupa vagy Jerzy Grzegorzewski színháza), vagy a nem drámai színházak körében bukkant föl. A Tadeusz Kantor, Jerzy Grzegorzewski vagy József Szajna szellemiségét magán viselő látványszínház a kilencvenes években, az említett műhelyek megszűnésével, elvesztette folyamatosságát. A vizuális forma és gesztus színháza most az egyre gazdagabb táncprodukciók, valamint a Krzysztof Garbaczewski-, illetve Cezary Tomaszewski-féle alkotók munkáiban tér vissza. Ez a színház azonban már nem a totális alkotó tekintélyes alakja köré épül; sokkal inkább a rendező személye körül csoportosuló alkotóközösségről vagy koreográfusok és táncosok közösségéről van szó. A 2000-es évek eleje egyúttal a drámaíró és dramaturg szerepének megnövekedését is magával hozta: a szoros együttműködését a rendezővel és a színészekkel, ahol sokszor az előadás szövege is a próbák alatt születik meg. Ekkoriban vált a koreográfus, az előadás mozgástervezője is nélkülözhetetlen alkotótárssá. A rendező dramaturgot, díszlettervezőt, koreográfust, videoművészt vagy látványtervezőt választ maga mellé. Olyan alkotók együttese jön így létre, akik éveken át folyó együttműködésükkel a látvány, a mozgás és a szó egységes, közös nyelvén megszólaló előadások sorát hozzák létre.

Én először Michał Borczuchhal dolgozom együtt, az ő színházában kötök ki a festészeti kar után, mindössze egyetlen évig tanulok díszlettervezést, s miután látom a karon oktatott módszerek teljes gyakorlati alkalmazhatatlanságát, otthagyom a tanulmányaimat a gyakorlati színházi munka kedvéért. Ekkor kezdi megnyitni kapuit a krakkói Stary Teatr[1] a „fiatalok" működése előtt.

[1] Régi Színház, a Nemzeti Színház megfelelője; a „stary" szó ugyanakkor *öreg*et is jelent. (A fordító jegyzetei.)

Fesztiválok jönnek létre, melyek szemléiket a krakkói PWST[2] rendezőinek és színészeinek szentelik. Közülük az első a *baz@rt. Intermediális Színházi Fórum* (2004), amelyen mi is bemutatkozunk. A „fiatalok" felé nyit a TR Warszawa – megszervezi a Teren TR-t[3] –, majd a Varsói Drámai Színház is. Frissen végzett színművészetisek is színházakat hoznak létre, például a máig létező és gyorsan fejlődő krakkói Teatr Nowyt, azaz Új Színházat. Ez a sok platform mind új színpadi nyelvek keltető terepe. A színháznak Lengyelországban nagy a társadalmi megbecsültsége és jóval nagyobb támogatásban részesül, mint a képzőművészet, a képzőművészeti alkotókat ez is vonzza a színházhoz. A közös alkotás lehetősége, az állami fenntartású kiállítóhelyeknél előnyösebb anyagi háttér, a képzett mestereket (asztalosokat, lakatosokat, szabókat) foglalkoztató, fejlett technikával rendelkező színházak, amelyek lehetővé teszik az akár hónapokig tartó alkotófolyamatot – mindez csak néhány ok arra, hogy miért választják a képzőművészek a színházat. Néhány év elteltével Michał Borczuch mellett Krzysztof Garbaczewskivel is együtt dolgozom. Egy-két darab után csatlakozik hozzánk Marcin Cecko is mint drámaíró, dramaturg, de egyúttal zeneszerző is. Együtt készítjük el az *Odüsszeiá*t az opolei Kochanowski Színházban: a jelmezek előállítása mellett, Ola Cwennel együtt egy performanszt is megrendezek. Az előadás szövetének dramaturgiájával és koherenciájával kísérletezünk, amikor egy idegen, az előadástól tökéletesen eltérő ütemű és jellegű performanszt ékelünk be a darabba. Michał Borczuchhal a krakkói Stary Teatr *Lulu*ján dolgozva jön létre Lulu jelmeze, amely azután Zorka Wollny videójában szerepel. A poznańi Nowy Teatrban Radosław Rychcik rendezésében bemutatott *Ősök* Rollisonnéjának néger dajkamaszkja[4] később a Nowy Sącz-i BWA Sokół kortárs művészeti kiállítótér *Romantikus kinyilatkoztatások* című tárlatán részt vevő performanszomban és fotósorozatomban is „szerep-

[2] A 19–20. századi színész-rendezőről, Ludwik Solskiról elnevezett Állami Színművészeti Főiskola.

[3] A „teren" szó övezetet jelent.

[4] Adam Mickiewicz (1798–1855) híres, a magyar *Bánk bán*hoz mérhető jelentőségű lengyel nemzeti színműve. A poznańi előadásban a cáriak börtönében meggyilkolt fiát sirató özvegy Rollisonné alakja összemosódik az *Elfújta a szél* néger dajkájáéval.

Robert Robur. Fotó: Magda Hueckel

hez jutott". A Bartosz Frąckowiak rendezte *Komornicka. Egy látszatéletrajz* című előadásban egy kiállítás kurátorává változom, amelyre más képzőművészeket is meghívok, hogy műveket alkossanak az egyúttal a darab cselekményének is teret adó kiállítás számára, vagy adják át nekem a már meglévő műveik jogát. Ez mindössze a saját alkotói pályám egy-két példája arra, hogy a látvány milyen változatos útjait lehet összehangolni a színházzal – egyszerre a színházcsinálás elemei, de aztán tovább is vándorolhatnak a megmutatkozás többi mezejére. A drámai színház a benne dolgozó képzőművészek közvetítésével egyre gyakrabban utal vissza saját magára, vesz részt a színházi diskurzusban, illetve hasznosítják újra alkotóelemeit, melyek „vendégszerepet" játszanak a művészeti körforgásban, vagy szociológiai-antropológiai elemzésnek vetik alá azokat. A jelenség tágabb megvilágítása érdekében fölidézek és körülírok pár olyan színpadi esetet, amelyek túllépnek a színház kizárólagos keretein, kitágítják annak határait.

2011-ben a varsói Zamek Ujazdowski[5] Kortárs Művészeti Központban megrendezett *Temps d'Images* fesztivál (kurátor: Agnieszka Sural) keretében létrejön Krzysztof Garbaczewski *A vadak nemi élete* című előadása, eleinte színházi installációként, majd a varsói Nowy Teatrba átültetve immár egész estét betöltő színházi előadásként. A tér berendezéséhez Garbaczewski ezúttal Aleksandra Wasilkowska építészt kéri föl a közös munkára, aki az installáció „fekete szigetét" tervezi meg: ez vastag szövetből készült, vaskeretbe feszített, a játéktér fölött kifüggesztett, mozgatható, mintegy saját életét „élő", az alakját pillanatokra elnyerő, majd ismét elveszítő amorf tárgy. Garbaczewski és Wasilkowska innentől kezdve még sokszor teremtik meg együtt az egyre szürreálisabb közös világaikat. A Teatr Wielki, illetve az Opera Narodowa[6] *P-projekt* című operájában Aleksandra Wasilkowska a látványos valóságon túli színpadkép mellett jelmezeket is készít, a színpad mindazonáltal részben az emberi test egy-egy darabjára emlékeztető, túlméretezett elemekből áll. A szín fölött emberi szemhez hasonlatos, olykor bolygónak tűnő nagy darab labdák, óriásszájak és nyelvek, illetve hatalmas tenyerek szállongnak. Az ehhez hasonló elemek ettől fogva ismétlődnek a művész munkásságában, s így egyre inkább jellemzőek Garbaczewski színházára is. Krzysztof Garbaczewskihez Robert Mleczko filmoperatőr is csatlakozik. Jelenléte az előadásokban kamerája színészeket követő lencséjén keresztül őt magát is a színpad legújabb szereplőjévé teszi, míg végül a TR Warszawában bemutatott *Robert Robur*ban, ahol a kamera a színház alagsorának számos terében sebesen váltakozó cselekményt követi nyomon, elbeszélővé is előlép. A szűrők és a kép eltorzításának alkalmazásával a látvány síkját is bevezeti az előadásba. Bátran ki lehet jelenteni, hogy a gazdag látvány, valamint a Krzysztof Garbaczewskivel együttműködő képi művészek és médiumok sokasága e színház és e színpadi nyelv kivételességét tanúsítják.

A lengyel színházcsinálók közegében a másik rendező, aki gazdag színpadi világgal és megkapó formával jellemezhető színházat hoz létre és képvisel, Cezary Tomaszewski. A koreográfus, rendező és zenei szakember a Capella Cracoviensis zenei társulattal évről évre színre visz egy operát, emellett pedig a színház és a performanszművészetek területén is alkot. Cezary Tomaszewski előadásaiban a látványért, illetve a jelmezért rendszerint a Testvérek (Duet Bracia), vagyis Maciej Chorąży és Agnieszka Klepacka felelnek. A Testvérek művészetét az eklektika, az abszurd és a humor jellemzi. Az ő működésüknek köszönhetően a klasszikus opera új, meghökkentő formában szólalhat meg. A sokszorosan is a hagyományos előadó-művészethez szokott énekesekre a Testvérek különös jelmezt öltenek, amely elváltoztatja körvonalaikat és ezzel rákényszeríti őket a kísérletező hangképzésre, hogy rugalmasabbá tegye a néző szemében merev sziluettjeiket. A krakkói MOS-ban[7] 2013-ban színre vitt *Amadigi di Gaulá*ban számos kapcsolódást láthattunk a művészettörténettel, valamint olyan munkák tömkelegével, mint az előzőleg ultramarinra

[5] Az egykori királyi vár épülete az óvárosban.
[6] Nagy Színház, ill. Nemzeti Operaház.
[7] Małopolski Ogród Sztuki (Kis-lengyelországi Művészeti Kert).

festett női testet a vászonra rányomó Yves Klein festői gesztusa vagy Marina Abramović performanszai. A performanszművészeti alkotások az idézetek és pastiche-ok jogcímén fonják be az előadást. A Testvéreknek egy másik előadása, a krakkói Cricotekában[8] 2015-ben színpadra állított *A szerelem és a halál dalai* számára készített jelmezei később megjelentek az ugyancsak a Cricotekában látható, 2016-os *Mikor leszek újra kicsi?* című kiállításon is (kurátor: Joanna Zielińska). A Testvérek jelmezei és kellékei „önfejűnek" tűnnek, mint az „udvariatlan" gyerekek, kilógnak a színpadról, szétrobbantják a színészeket, és szükségképpen túl akarnak nyúlni magán a színházi körforgáson is.

A képzőművészetek felől érkezik Michał Korchowiec performanszművész is, aki éveken át szorosan kötődött a Monika Strzępka–Paweł Demirski rendező-dramaturg pároshoz, jelenleg pedig főként filmrendezőként alkot. Korchowiec olyan színpadi világokat épített Strzępka és Demirski színháza számára, amelyek annak ellenére, hogy pompásan illeszkednek a színházuk politikai jelentésrendszerébe, távol állnak a realizmustól. A látvány túlméretezett elemei – a minden ütésre megremegő hajlékony válaszfalak és a semmibe vezető ajtók, valamint az üregek rendszere, melyek mintegy egérré változtatják a közöttük futkosó színészeket – elérték, hogy ez a keret a darabokban megjelenő viszonyok és az „emberek felőrlésének" kegyetlen gépezetévé váljon. A díszletelemek képlékenysége, a fölhasznált színek és anyagok homályossága, a víz, a sár, a homok bonyolult alapzatának alkalmazásával kialakított ingoványos talaj mind olyan elemek, amelyekből az előadás puszta díszletének keretein túlmutató tér épül föl. Maga is szereplővé válik, vagy azt a dimenziót jelöli ki, amelyben a hely és az idő a színpadi történést konkrét minőséggel ruházza föl.

[8] Tadeusz Kantor (1915–1990) színházrendezőről és festőről elnevezett művészeti dokumentációs központ.

A vadak nemi élete. Fotó: Magda Hueckel

Wojciech Puś is filmes operatőrként csinál színházat. Egy ideig főként fővilágosítóként, később díszlettervezőként dolgozott. Maja Kleczewska rendező 2013-as *Téli utazás*ában a łódźi Teatr Powszechnyben[9] a sínekre függesztett áttetsző elválasztó függönyök rendszerére alapuló, mozgatható teret hoz létre. A függönyök felváltva szigetelik el a nézőt a színpadi eseményektől és engedik közel hozzá. Folyosót, labirintust, szobát alkotnak. Úgy tetszik, mintha a légmozgásra és a fényre való érzékenységük élettel töltené meg a halott anyagot. A nézői tekintetet átalakító térelemek a vakkeretbe húzott tükörmembránok is, amelyeket a szereplők arcát szörnyeteggé csúfító, reszkető görbe tükörként rángat magával a mély basszushang nyomán lengedező levegő. Wojciech Puś később e díszletéhez hasonló installációkat állít ki a *Csak semmi film* elnevezésű egyéni kiállításán a krakkói Művészbunkerben[10] is.

Az építészeti gondolat színpadi fölbukkanásának kiemelkedő példái az Iga Gańczarczyk rendezővel együtt dolgozó Dagmara Latała és Jacek Paździor munkái. Latała és Paździor – Wasilkowskától eltérően, aki első színházi művének formailag absztrakt szigetétől eljutott a szürrealista szellemű alkotásokhoz – hűek maradtak az absztrakt és konstrukcionista gondolathoz. A bydgoszczi Teatr Polskiban[11] kivitelezett eddigi két díszletük kíváncsisággal tölt el a folytatással kapcsolatban. Reményeim szerint az együttműködésük kibontakozik, aminek újabb művek lesznek a gyümölcsei. Az első 2012-ben, a *Téli utazás* című, Andersen meséire épülő és gyerekeknek szóló előadás volt. Latała és Paździor az előadás számára olyan szimbolikus és szuggesztív, mozgatható függő szerkezetet építettek, amelyik néha tetőként működik és felülről zárja le a színt, máskor meg virágszirmokra emlékeztet, ráadásul a fényérzékenységének köszönhetően megannyi szín hevíti és kölcsönöz neki ezzel varázslatos mesebeli kisugárzást. Ez az egyszerű moduláris szerkezet ötletére épülő díszlet leegyszerűsített, tisztán geometrikus formájánál fogva minden konkrét sugalmazás nélkül lobbanthatta lángra a képzeletet, anélkül, hogy bármit is egy az egyben adott volna át. Másik közös TPB-s előadásuk a 2015-ös *Négerek* volt, ahol ugyancsak egy moduláris szerkezet köré, olyan ismétlődő, tágas elemekből építették föl az asztalt és a színteret, amelyek különálló kockákból vagy puzzle-ként álltak össze egésszé.

A látvány szempontjából a kortárs tánc terepét is érdemes vizsgálat alá vonni, amelynek Lengyelországban a 2000-es évektől kezdve növekszik a súlya és a jelentősége. Magam ugyanakkor nem vagyok kellően illetékes a terület elemzésére. Mindössze nézőként szemlélem. A színház viszont mind gyakrabban működik helyspecifikusként és lép be a színházon kívüli terekbe. Bízom benne, hogy a hagyományos kereteket feszegető lépések csak szaporodni fognak, s ezzel együtt azt is kívánom, hogy a kőszínház is megmaradjon, ne szorítsák ki azt a kizárólag befogadó színházak. Csakis a színházi technika sokéves gyakorlatának megőrzésével lehet ugyanis ilyen hatékonyan kidolgozni az előadás kereteit képező kitűnő képi szerkezeteket, amelyek egyre gyakrabban lépnek át egyéb terekbe és más művészetekbe, illetve jelennek meg új összefüggésekben.

Fordította Pályi Márk

[9] Általános (vagyis sokféle műfajt játszó) Színház.
[10] Bunkier Sztuki: kortárs művészeti kiállítótér.
[11] Lengyel Színház (rövidítése: tpb).

Ungvári Zrínyi Ildikó

SPEKTÁKULUM AZ OKTATÁSBAN

Beszélgetés a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem látványtervező szakának tanáraival, Dobre Kóthay Judittal, Bartha Józseffel és Bianca Imelda Jeremiással.

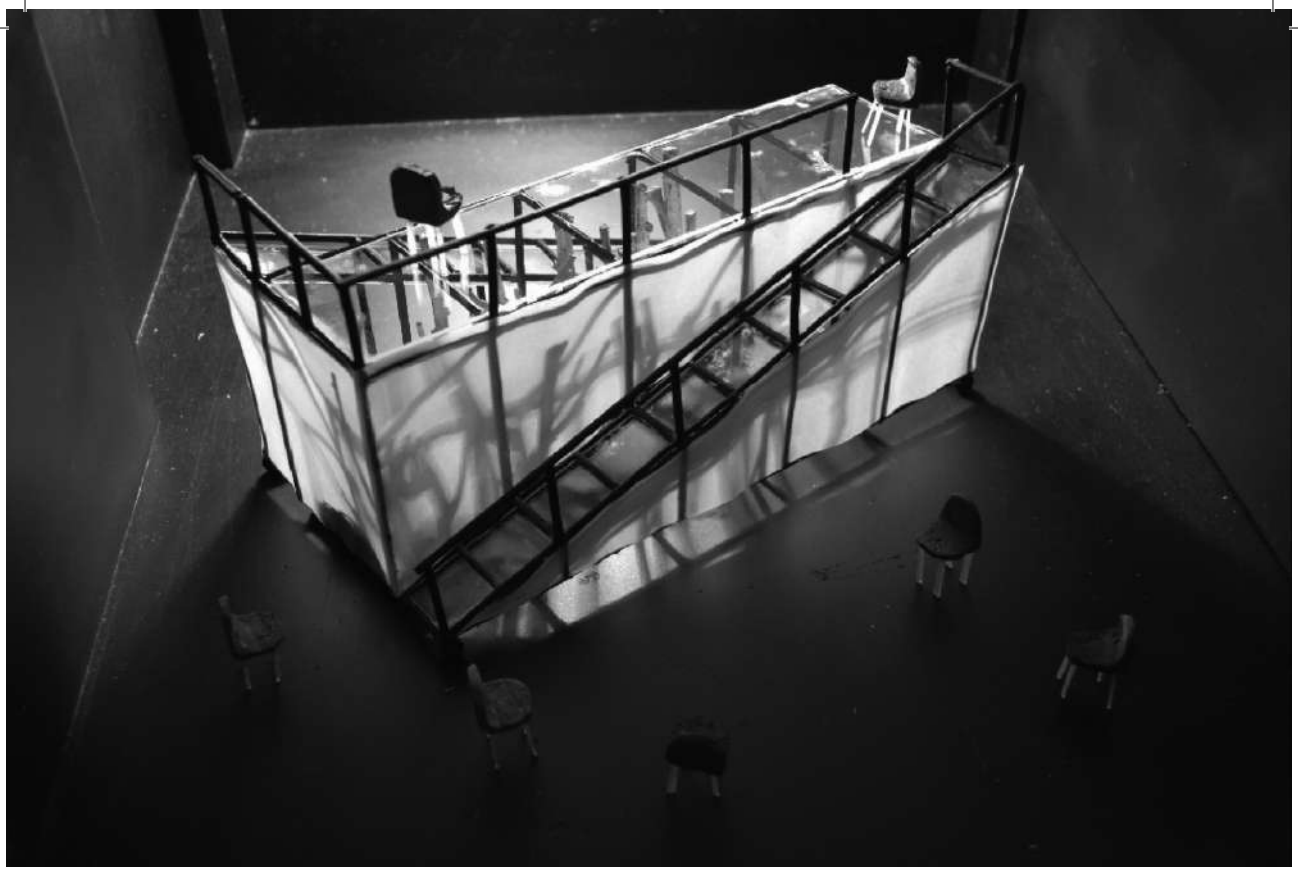
A látványtervezés többet jelent, mint a díszlet- és jelmeztervezés? Mennyire lehet autonóm művész a díszlet- és jelmeztervező?

D. K. J.: A kortárs művészetek egyre hangsúlyosabb keveredése, fúziója csak része annak a folyamatnak, amelyre Guy Debord már 1967-ben felhívta a figyelmet, az azóta híressé vált *A spektákulum társadalma* című művében. Ilyen értelemben a „látványtervezés" megnevezést sokkal találóbbnak tartom, mint a hagyományos „díszlet és jelmez" meghatározást. A „szerep" fogalmának az átminősülése/kitágulása magával hozta a látvány újraértelmezését is. A publikumra, az azonnali visszajelzésre való igény nem új keletű sem civil, sem művészi körökben. Már az avantgárd is „kiléptette a képet a keretből" és ez a folyamat azóta egyre összetettebb. A képernyőn pedig, gyakorlatilag, minden „díszlet és jelmez". Látvány, amely legalább annyira pontos, mint amennyire megfoghatatlan.

B. I. J.: A látványtervezéshez hozzátartozik minden, amit a néző a színpadon lát: díszlet, jelmez, smink, vetítés, világítás stb. Fontos, hogy egy színpadi előadásban a látvány ne csak „szép" legyen, hanem „megfelelő", ezért inkább mondanám azt, hogy a látványtervezés alkalmazott művészetnek számít, társművészet, a szóban forgó előadás hangulatvilágát teremti meg és segít az előadás stílusának a megformázásában.

B. J.: A színházi látvány a díszlet, jelmez és kellék látványán túl az a komplex szerkezet, ami a színházi világítással kiegészülve lehetőséget biztosít ahhoz, hogy felszabaduljanak az energiák, amelyek a színész térben való mozgásából fakadnak. Szerintem nem tevődik fel a látványtervező autonómiájának kérdése: az ő munkája része egy olyan szerkezetnek, amelynek egyik eleme sem élhet külön-külön. Ez nem jelenti azt, hogy a díszlet- és jelmeztervező nem nyomhatja rá a bélyegét az előadás vizualitására, de ez csakis az említett szerkezeten belül történhet úgy, hogy az előadás egészét segítse.

D. K. J: Az autonómia kérdését egy ideig álkérdésnek tartottam. Elsősorban azért, mert a kollektív művészetek eleve kizárják azt a fajta autonómiát, amiről az egyéni alkotás területén beszélhetünk. Mégis jó kérdés, hiszen valójában két külön autonómiáról van szó. Ezt kevesen értik meg, sajnos. Egy alkotócsapat tagjaként ugyanannyi autonómiával rendelkezem, mint az



Díszlettervmakett. Csehov: Meggyeskert, kortárs kulcs. Lokodi Aletta (Látványtervező szak, III. év)

önálló művészetekben, csupán másfajta ez az autonómia. Megjegyzem, jóval nehezebb, hiszen az önkifejezés itt a többiek önkifejezését is hivatott támogatni. Ez a képlet oda-vissza érvényes, csapaton belül. Ha nem így volna, meddő és értelmetlen lenne az egész.

Célja-e a látványtervező szakos diák felkészítésének, hogy önálló művészetet hozzon létre? Például installáció- vagy textilművész, divattervező, esetleg dizájner is legyen belőle?

B. J.: Úgy gondolom, hogy nem, mert ahhoz más irányba is el kell mozdulni – esete válogatja. Nem zárom ki azt, hogy ha valamelyik diáknak az érdeklődési köre és gondolkodásmódja egy másik vizuális művészeti ág fele irányul, akkor arrafele mozduljon el a segítségemmel. Erre példa Hodgyai István esete, akinek a reklámgrafika iránti hajlamát már első éven felfedeztem, és alkalmazott grafikai tudásommal segítettem őt, hogy plakátgrafikussá váljon.

B. I. J.: A látványtervezőnek értenie kell egy kicsit az építészethez, a formatervezéshez, a szobrászathoz, festészethez, divathoz, de ugyanakkor nem kell építész vagy dizájner vagy divattervező legyen. Természetesen a koncepció kialakítása után, amit a stábbal együtt szoktunk csinálni, a tervezési folyamat már egyéni munka, és itt tud megnyilvánulni mindenkinek az egyéni stílusa.

D. K. J.: Van itt még egy probléma. Diákokról van szó, kíméletlen, piaci konjunktúrában. A felvételizők nem úgy jönnek ide (Marosvásárhelyre), hogy ez egy szerény lehetőségeket nyújtó egyetem. Pedig az. Bár az anyagi támogatás, műhelyeszközök szempontjából figyelemre méltó (jobb, mint például Bukarestben), kevesen vagyunk szaktanárok. Másfelől az egyetem, bár bővült néhány szakkal, egyelőre nem tudja biztosítani ezeknek a szakoknak a megfelelő infrastruktúrát.

Ahhoz, hogy majd a textil- vagy a divattervezésben, esetleg dizájnerként érvényesülhessenek a diákjaink, nem megfelelő az oktatási alap.

Visszatérve az előbbi, a művészi autonómiát érintő kérdésre: a látványtervező valóban megteheti, hála a munkaeszközeinek, hogy váltogatja az alkotói „autonómiákat". Több tapasztalt jelmeztervező nyitott már divatszalont (például Doina Levintza egyformán híres mint jelmez- és divattervező), a díszlettervezők meg bármikor „megpihenhetnek" egy-egy installációnál vagy belső építkezési tervnél. Néha jó hatással van egymásra a színházi és az önálló tervezés. Tapasztalatom szerint viszont inkább az egyéni alkotás jár jól, ha a színházi látásmód felől közelít. „A spektákulum korát" éljük, nem?

Milyen változások várhatók a díszlet- és jelmeztervezés terén? Milyen szerepük lehet a leendő művészeknek pl. a független színházi világ alakításában? Tanulnak-e operadíszletet, musicaldíszletet, táncszínházi látványt készíteni?

B. I. J.: Folyamatos változásban vagyunk, minden befolyásolja a látványtervezést: technikai és kivitelezési újdonságok, trendek, stílusok, a rengeteg információ, ami szembejön velünk, mind hatással van a munkánkra. Ezek mind pozitív hatások, ha tudjuk, mit kell kezdeni velük. És ha az alapok erősek, van rajztudás, színérzék, arányérzék, akkor a látványtervező megfelelőképpen tudja majd hasznosítani ismereteit.

D. K. J.: Megpróbálok egyszerre válaszolni a három kérdésre. A változások már most megmutatkoznak. Minden a független színház felé mutat. Ennek nagyon sok oka van, kezdve a kőszínházak eliparosodásával, egészen a vizuális dömping okozta fásultságig, amit a független színház nagyobb őszintesége ideig-óráig még fel tud oldani. Attól kezdve, hogy a színház fogyasztói termékként van kezelve, lényegileg szűnik meg, és ez senkinek sem jó: sem az alkotónak, sem a nézőnek. Egy másik, művészetet romboló business a bolognai oktatási rendszer.[1]

[1] A bolognai rendszer háromciklusú egyetemi oktatási rendszer, Romániában 2005 óta van érvényben (szerk. megj.).

Struktúrák és textúrák haikura. Mihály Katalin (Látványtervező szak, I. év)

Ezrével dobja piacra a művészeket, akiknek java része aztán elmegy taxisofőrnek vagy gyorsétkezdét nyit. Vagy... független színházat próbál létrehozni. Ez esetben, kényszerből. Persze vannak olyan művészeti egyetemek is, ahol, jó ráérzéssel, elutasították a bolognai rendszert, és ahol a beiskoláztatási szám nem kötelező. Visszatérve az egyetemünkre: a megfelelő infrastruktúra hiányában a diákok az állandó rögtönzés tapasztalatát élik meg, sajátítják el. Fennáll a veszély, hogy a pénzhiány ad hoc művészeket termel. Ezek a fiatalok megtanulnak mesterien rögtönözni (pontosabban, a véletlenszerűt összeguberálni), mert szinte kizárólagosan talált terekben, readymade ruhákban és kellékben kell gondolkozniuk. De sokszor teljesen magatehetetlenek, amikor egy pontosan kidolgozott tervet, elképzelést kell életbe ültetniük.

Végül, a sok gond mellett meg kell említenem két ragyogó, abszolút pozitív dolgot: az egyik a rendező és tervező diákok most már állandó jellegű, spontánul létrejött közreműködése a szakmai gyakorlatban, a másik meg az a segítség, amit egyes oktatók tanrenden kívül nyújtanak a diákok munkájában. Míg néhány évvel ezelőtt a rendező diákok csak az osztályteremben dolgozhattak, most András Lóránt és Sebestyén Aba biztosítják nekik a munkalehetőséget az általuk bérelt helyiségekben.[2] A Török István által fenntartott Spectrum Színház ugyanezt teszi. Továbbá mind a rendező tanárok, mind a tervező szaktanárok figyelembe veszik az alkotópárosok munkáit és azzal együtt alakítják ki a szakmai tanrendet.

[2] Az András Lóránt Társulat a régi zsinagógában játszik, a Sebestyén Aba vezette Yorick Stúdió székhelye a Mészárosok Bástyájában van (szerk. megj.).

Díszlettervmakett. Shakespeare: Szentivánéji álom, kortárs kulcs. Vizsuly Rebeka (Látványtervező szak, III. év)

B. J.: Ahogyan a különböző műfajú spektákulumok is egyre inkább szétválnak különböző színpadi műfajokra, úgy a látványtervezés is egyre sokrétűbb lesz. A filmek látványtervezői például teljesen más módon viszonyulnak a tervezéshez, mint a televízió vagy a show-műsorok látványtervezői. A színházban vagy az operában is más és más helyekre kerülnek a vizuális hangsúlyok. A független színházak kisebb költségvetése is meghatározhat egy visszafogottabb látványvilágot, ami maga után vonja a színész fizikális jelenlétének felerősödését. Nálunk nincs külön tantárgyként opera-, musical- vagy táncszínházi látványtervezés, de a díszlettervezés alapjainak elsajátításával a diákok számára kinyílnak olyan kapuk, amelyek ezeken a területeken is lehetőséget kínálnak fel.

B. I. J.: Alternatív színházak esetén a játéktér az esetek döntő százalékában nem konvencionális. Ezeknek a tereknek a használható színházi térré alakítása remek feladatot képez a leendő tervezőknek. A hároméves képzés alatt gyakran vannak olyan feladatok, amelyek újszerű terekkel kapcsolatosak. Egyébként nagyon fontosnak tartom, hogy a látványtervező a különböző színházi műfajokat ismerje. Ezért másodéven foglalkozom operával és balettel, harmadéven meg musicallel is.

Kell-e ma korhűnek lenni? Mihez kellenek a látványtervezőnek a múltbeli stílusok?

B. J: Abban a korhűségben nem hiszek, amelyik a régi korok formakultúrájához feltétlenül igazodik. A saját korunkhoz kell hűek legyünk, de ez nem jelenti azt, hogy a régi korok formavilágát nem használhatjuk korszerűen, mai ismereteink perspektívájából. Ezért nemcsak a múltbeli korokat, stílusokat, hanem az új képzőművészeti médiumokat, térhasználati módokat is ismerni kell. Az intermediális technikák és konceptek ismerete nélkül elképzelhetetlen a látványtervezés időről időre való megújítása, és ugyanez érvényes a más vizuális művészetekre is, azokat is befolyásolhatják különböző teátrális és performatív formák és konceptek.

B. I. J.: A stílusismeret segít egyfajta színpadi kohézió felépítésében, ezek elsajátítása biztosítja azt, hogy a későbbiekben a diákok meg tudják fogalmazni egy létező vagy elképzelt kor látványvilágát.

D. K. J.: Korhűnek lenni egyszerre kell és nem kell. A korhűség alkalmazása művészi döntés kérdése. Egyfajta aktualizálás mindenképpen elkerülhetetlen, hiszen sem a színész, sem a mai néző nem rendelkezik megfelelő vizuális korismerettel. Elsősorban a színészről van szó, akinek össze kell olvadnia a jelmezével és a térrel. Meiningen mára már elavult. Ma a lényeg a felidézés folyamata, a jelen tükrében – és itt a szellemiség a fontos, ami nélkül egy „farmeres Hamlet" megrekedne a forma szintjén. Mihez képest vagyok modern? Mihez képest újítok? Biztos, hogy csak a múlt ismeretében érthetjük meg a jelent, és benne önmagunkat.

Lovassy Cseh Tamás

SZÍNHÁZ ÉS VIDEÓ VISZONYÁRÓL – BÁRKINEK

Bartha József *Videó és spektákulum* című könyvéről[1]

Célszerű lenne így az elején egy vallomással kezdeni: legelső élményem a színház és a film találkozásáról a Kolozsvári Állami Magyar Színház *Suttogások és sikolyok* című előadásához kötődik (rendező: Andrei Şerban). Az Ingmar Bergman kultikus filmjét feldolgozó produkció leginkább a neves filmrendező személyét járta körül, ugyanakkor megkerülhetetlenné vált, hogy magáról a film műfajáról is állításokat tegyenek az alkotók. Akkori fejjel meghatározó, sőt felkavaró munkának gondoltam a *Suttogások*at, s talán ezért örültem annyira, amikor Bartha József *Videó és spektákulum* című könyvében rábukkantam az előadásra, a videotechnikát használó romániai magyar előadások szemlézésével foglalkozó részben.

Az 1960-ban Székelyudvarhelyen született képzőművész, kurátor és nem utolsósorban színházi látványtervező neve ismerősen csenghet az erdélyi – és nem csak – színházi közegben valamelyest is jártasoknak. Amióta Bartha József 1991-ben elkezdte színházi munkásságát (majd Bocsárdi László állandó munkatársává is vált), az egyes előadásoknak rendre olyan látványvilágot tervezett, melyeken egyedi stílusa könnyedén felismerhető. (2014-ben a Romániai Színházak Szövetsége – UNITER az év legjobb díszletéért járó díjjal tüntette ki.)

Bartha József kötete annak a marosvásárhelyi művészeti egyetemi kiadónak a gondozásában jelent meg, ahol tanít, s tulajdonképpen nem más, mint Budapesten, a Magyar Képzőművészeti Egyetem doktori iskolájában 2012-ben megvédett DLA-értekezése. Mindez persze még nem jelentené automatikusan, hogy a közreadott munka több lenne egy nagy ívű tudományos dolgozatnál, mely néhány szakmabelin kívül keveseket érdekelhet. Bartha József kötete azonban bárki számára fogyasztható: olvasmányos, a laikusok számára is élvezhető tudományos munka ez, mely alaposan körbejárja a videotechnika és a spektákulum viszonyát.

A könyv első felében átfogó bevezetést olvashatunk a mozgófilmek európai megjelenéséről, valamint a televíziózás és videokészítés történetéről. Az alaposan dokumentált – számos szakirodalmi hivatkozást felhasználó – bevezető azoknak is segít eligazodni a filmkészítés világában, akik csak „egyszerű” fogyasztói a filmeknek. Ezt követően érkezünk el a színház és videó kapcsolatának behatóbb elemzéséhez, amikor is Bartha az analóg videokép színházi terekben történő felhasználásáról, valamint a digitális videózás és a színházi tér találkozásának kiemelkedő pilla-

[1] Bartha József: *Videó és spektákulum.* Mentor–UArtPress, Marosvásárhely, 2014.

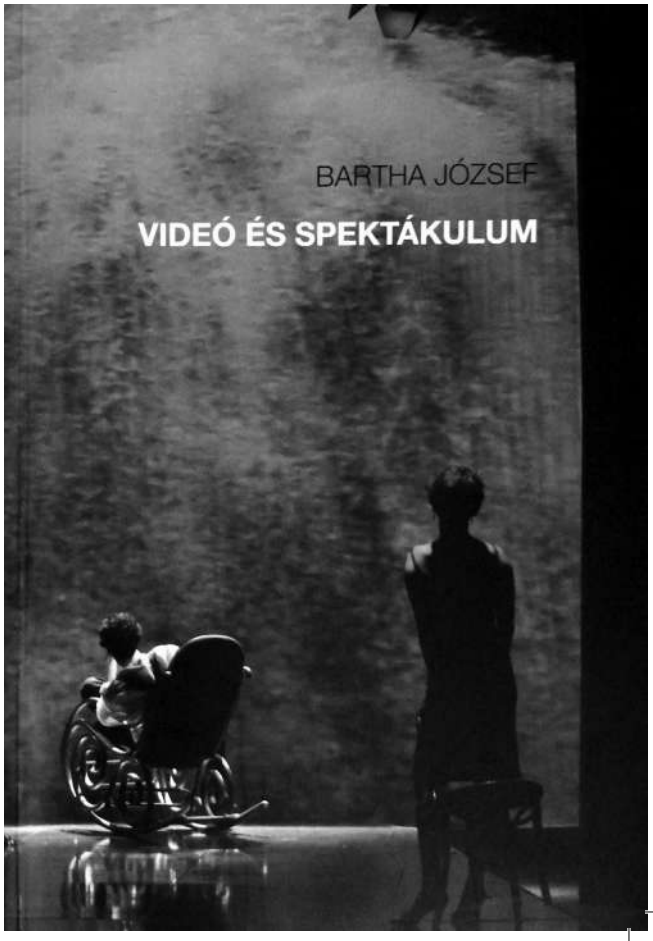
natairól értekezik. Itt kell megjegyeznünk, hogy a könyv egyik erénye a fényképes illusztrációk rendszeres használata: a kötetben a legtöbb tárgyalt előadásról felvételeket is találunk, melyek még inkább segítik az olvasót abban, hogy megértse, pontosan mit is jelent a videotechnika színpadi alkalmazása.

De felvetődhet a kérdés: miért válhat elemzés tárgyává egy színházi előadáson belül megjelenő videó? Amint arra Bartha József is kitér, s a felhasznált szakirodalomban is szerepelteti Hans-Thies Lehmann ide vonatkozó elméleti munkáját: a kortárs színházi nyelvekben – így a posztdramatikus formákban is – az előadás elemei (szöveg, zene, fény, az emberi test és értelemszerűen a videó is) egyenrangú eszközökként jelennek meg. Mint ilyenek, nyugodtan képezhetik elemzés tárgyát, hiszen e felhasznált elemek önálló jelentéssel bírnak, s találkozásuk szüli meg a színházi előadás egészét. Mindezek taglalása – s ezáltal Bartha József könyve is – arra int minket, hogy az egyes produkciókat a maguk komplexitásában kezeljük, s közben figyeljünk az egészet alkotó részletekre is: esetünkben a felhasznált videotechnikára. Ez utóbbi felismeréséhez és elemzéséhez ad kiváló fogódzót e könyvismertető tárgya.

A könyv további részében a szerző olyan részletekre is kitér, mint a színházi tér és a videó tere, vagy épp a színházi és videóbeli idő közti különbségek, majd a kötet második felében – az univerzálistól a partikuláris felé haladva – Bartha a romániai színházak videotechnikai megoldásaira tér ki. Mindezek előtt azonban történeti bevezetőt olvashatunk a romániai színház nemzeti hagyományairól, a 60-as évek kísérletezéseiről, valamint a rendszerváltás utáni romániai magyar színház helyzetéről. Ez utóbbi időszakról bővebben is olvashatunk, amikor a szerző a romániai magyar színházi előadásokban használt mozgóképes technikákkal ismerteti meg olvasóját.

A kötet utolsó fejezetében összegzésre kerülnek a korábban elhangzottak, s már önmagában csak ez az egyetlen rész is alkalmas lenne arra, hogy olvasóját olyan elméleti tudással vértezze fel, melynek birtokában könnyebben fogalmat alkothat a videó és a színház viszonyáról. A lista, mely az 1994 és 2011 között készült olyan előadások címeit és alapinformációit tartalmazza, melyekben valamilyen módon megjelent a videotechnika, remek áttekintését nyújtja a romániai magyar színházak fejlődéstörténetének, ráadásul fontos gyűjteménye kiemelkedő romániai produkcióknak.

Bartha József munkája szakmabelieknek és laikusoknak egyaránt ajánlott: előbbieknek betekintést nyújt a színház egy gyakorlati (technikai) területére, utóbbiak pedig információkhoz juthatnak a romániai magyar színjátszással, vagy épp a kortárs színház alapfogalmaival kapcsolatban.



Demeter Kata

KÉP(LET)EK KORTÁRS SZÍNHÁZRA

Deres Kornélia *Képkalapács* című könyvéről[1]

Bár a kortárs színház kapcsán intermedialitásról beszélni nemzetközi szinten elkerülhetetlen, ez a téma a magyar színházi diskurzusban egyelőre ritkán kerül az értekezések középpontjába. Ennek egyik oka, hogy a magyar színházi palettán egyes alkotók ugyan megkaparásszák a felszínen az intermedialitás problematikáját, mégsem ez a fő szervezőelv előadásaikban, e formanyelv iránt teljesen elkötelezett alkotókat nemigen találni. Másik lehetséges ok, hogy ezek az előadások sokszor nem találnak (szak)értő közönségre, a tapasztalatok értelmezésére és elemzésére nincsenek szavaink, kevés a kapaszkodónk.

Deres Kornélia tanulmánykötete elsősorban ezért hiánypótló, hiszen a színház médiumköziségét és ennek elméleti hátterét emeli be a magyar nyelvű színházi diskurzusba, olyan fogódzókat adva a színházi szakember, befogadó (de akár az alkotó) kezébe, amelyek segítenek reflektálni ezekre a színházi jelenségekre. A jelenségeket konkrét előadásokkal példázza: nemzetközi projektek mellett magyarországi előadásokat is tárgyal. Központi kérdése, hogy a különböző médiumok, elsősorban a mozgókép elterjedése miképpen formálta a színház hagyományait esztétikai és perceptuális szempontból. Azaz hogyan rajzolta újra a képzelet határait.

A film megjelenésével egyre égetőbbé vált a színház mint médium számára, hogy a többi médiummal szemben meghatározza önmagát. A színház specifikumát elsősorban a jelenléttel és a performativitással próbálták definiálni. A jelenlét azonban ma már nem korlátozódik a fizikai jelenlétre, hanem többféle jelenlét kapcsolódik össze, erősíti vagy váltja egymást: a testi jelenlét fogalma mellett megjelenik a mediatizált, a transzformatív, a cselekvő, illetve távolsági vagy virtuális jelenlét is. Az új diskurzusok szerint a színház talán épp azzal határozható meg, hogy nem különálló entitás a többi médiummal szemben, hanem képes mindet felvonultatni és egyfajta mediális gyűjtőhelyként funkcionálni. Egy olyan gyűjtőhelyként, ahol a valóságot átalakító különböző médiumok közvetlenül hatnak a színész és a befogadó pozíciójára és percepciójára, és sajátosságaik kölcsönhatásban állnak egymással – kiegészítik, felülírják vagy akár dekonstruálják egymást.

A *Képkalapács* első fejezete a médiumok és ezek színházon belüli egymásra hatásának elméleti és történeti hátterére, valamint a színházi konvenciók, az intermedialitás és az ezekhez kapcsolódó színházi diskurzus evolúciójára fókuszál. Az itt lefektetett szempontok és elméletek a következő négy fejezet néző-

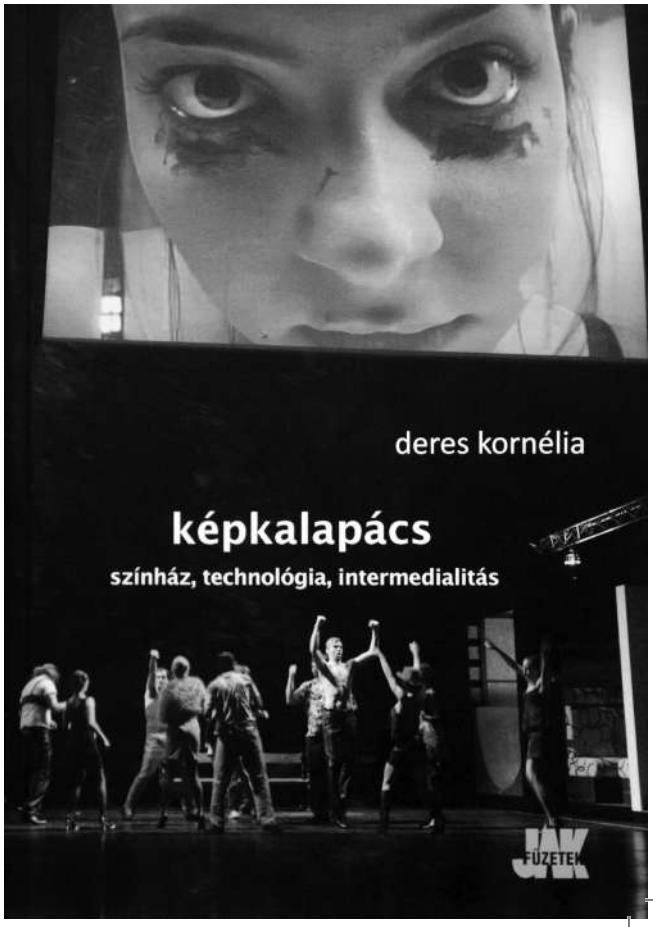
[1] Deres Kornélia: *Képkalapács. Színház, technológia, intermedialitás.* JAK-füzetek, 204. József Attila Kör Irodalmi Egyesület (JAK) + PRAE.HU, Budapest, 2016.

pontját alapozzák meg. A második fejezet az intermedialitás következtében létrejövő idő- és térváltozatok tulajdonságait vizsgálja, s ezáltal a befogadói érzékelés változására is rákérdez. A harmadik fejezet középpontjában az intermediális színházi formanyelv és a dramaturgia viszonya, a lineáris narratíva helyére lépő multiperspektivikus elbeszélésmód található, ahol a több párhuzamos narratíva jelenlétének létjogosultsága, valamint az ehhez kapcsolódó befogadói mechanizmusok kerülnek előtérbe. A negyedik fejezet a jelenlét fogalmának szerteágazását és az intermediális formanyelv következtében létrejövő típusait sorakoztatja fel, illetve ezek kölcsönhatását vizsgálja. Az ötödik fejezetben a szerző egy szélsőséges példát, az erőszak megmutatását és megmutathatóságát választja a színházi és filmes médiumok lehetőségeinek és határainak kutatására, ennek kapcsán különös figyelmet fordítva a befogadás folyamatára, az aktív/passzív nézői szerep mibenlétére, valamint a valós és az illuzórikus relativitásának bemutatására.

A fenti szempontok alapján mélyrehatóan elemzett vagy csak épp példaként említett előadások, a Hotel Modern, a Rimini Protokoll, a Gob Squad, a Wooster Group, a Mozgó Ház Társulás, a Proton Színház, a Szputnyik Hajózási Társaság produkciói, vagy Frank Castorf, Thomas Ostermeier, Elizabeth LeCompte, Romeo Castellucci, Hudi László, Bodó Viktor, Mundruczó Kornél egyes rendezései vagy egész rendezői formavilága akkor is élvezhető és érthető példáknak bizonyulnak, ha csak felületesen vagy egyáltalán nem ismerjük előadásaik nyelvezetét.

Ha a mezei olvasó (jelen esetben én) sikeresen átrágja magát az idegen hangzású szakszavak dzsungelén, a masszív elméleti háttér körüli köd egyre tisztul. Rájövünk (nevezzük ezt inkább *aha!-effektus*nak), hogy a leírt jelenségek roppant ismerősek. A példák mentén megtudhatjuk, hányféleképpen függ össze a médiumok jelenléte az észleléssel, azt, hogy létezik ötödik fal is, és hogy a színházban tapasztalt jelenségeknek nevük van: vizuális dramaturgia, perceptív multistabilitás, transzkódolás, cool fun esztétika és narráció, kameratekintet, radikális és játékos jelenlét, háromszintű horizont, techno-humán hullámok vagy épp színházi polifónia. Színházélményei közt kutatva és a jövőbeli színházi tapasztalatok szerzése közben, úgy érzem, vissza-visszacseng majd minden olvasónak egy-egy „dereskornélia"-mondat.

** Ami még szuperhasznos, az a névmutató a könyv végén, ami részben enyhíti a borító belső felén található „címkefelhő" kiváltotta hiányérzetet – a címkék annyira jók, hogy szinte kattintanál is… ha.*



Demeter Kata

A KOLOZSVÁRI NYÁRI SZÍNKÖR ÉPÜLETE

Kolozsvári színházépületek

Kolozsvár városa a XVIII. századtól kezdődően – sok egyéb gazdasági, társadalmi és kulturális szegmens mellett – élen járt a magyarlakta területeken a színjátszás tekintetében is. 1792-ben a Színtársulat megalakulásával kezdetét vette Kolozsvár hivatásos színjátszása. Kezdetben különböző helyszíneken játszott a társulat, többek között a Rhédey-ház báltermében, azonban a közönség érdeklődése egyre sürgetőbbé tette egy állandó színjátszóhely kialakítását.[1] 1795-ben határozták el egy színjátszásra alkalmas épület megépítését, és megkezdődött az adománygyűjtés az épület kivitelezéséhez. 1803. július 13-án öt kolozsvári főúr a Református Kollégiumtól kettős telket vásárolt a Farkas utcában (mai Mihail Kogălniceanu) és – valószínűleg adományként – a telket a „theatralis commissio", azaz a Színtársulat rendelkezésére bocsátották állandó színház építésének céljából.[2] 1811-ben meg is kezdődtek a munkálatok a társulat számára állandó otthont adó épületen, így 1821-re megépülhetett Kolozsváron az első magyar kőszínház épülete, mely majd' száz évig adott otthont a színtársulatnak.

A Farkas utcai színházépület a nyári hónapokban túl melegnek bizonyult, könnyedebb műfajú előadások játszására nem volt a legmegfelelőbb. Ezekből az okokból kiindulva született meg egy favázas nyári színház építése, mely sokkal levegősebb térkialakítása és természetes szellőzése miatt kellemesebb helyet biztosít majd a nyári hónapokban a játszóknak és a közönségnek egyaránt. Korbuly Bogdán, a színház akkori vezetője Zimmermann Henrik építőmestert bízta meg a feladattal, a költségeket pedig Korbuly maga állta.[3] 1874. június 13-án meg is nyílt a szerény külsejű, teljes mértékben fából épült Nyári Színkör, melyet a sétatér és a Szamos-part közvetlen közelébe helyeztek, hiszen az épület rendeltetése és jellege is ezt kívánta.

Amikor a művészi céloknak már kevésbé volt megfelelő, és szerkezeti szempontból is kifogásolhatóvá vált a Farkas utcai épület, a városvezetés fontosnak tartotta egy új épület létrehozását. 1903-ban egy új, a kor igényeinek megfelelő színház építését határozták el, amely 1904 és 1906 között meg is épült a Hunyadi (mai Ştefan cel Mare) téren. Az osztrák Fellner és Helmer építészpáros tervei alapján elkészült impozáns épület nagy lépést jelentett a kolozsvári színházi

[1] Kötő József: A Bánk bán és Kolozsvár. In: *Kolozsvár 1000 éve.* Erdélyi Múzeum-Egyesület, Kolozsvár, 2001. 183.

[2] Gaál György: Kolozsvár kétezer esztendeje dátumokban. In: *Kolozsvár 1000 éve*. Erdélyi Múzeum-Egyesület, Kolozsvár, 2001. 327.

[3] Schöpflin Aladár (szerk.): *Magyar Színművészeti Lexikon – A magyar színjátszás és drámairodalom enciklopédiája III.* 1929. 12.

életben, a modern és impozáns épület a funkcionális tereivel és korszerű színpadtechnikájával a kolozsvári színjátszás méltó helyének bizonyult; azonban ez az épület kevés ideig adott otthont a magyar színtársulatnak, ugyanis a politikai változások, az új államvezetés befolyása ezt az épületet a román nemzeti törekvések szolgálatába állította. Rövid ideig a második bécsi döntés után, 1940–1945 között újra a Hunyadi téri Nemzeti Színházban játszhatott a magyar társulat, de 1945 novemberében ismét kiutasították az épületből.

A Hunyadi téri színház elkészülte után pár évvel a Nyári Színkör favázas épülete helyett betonvázas épületet emeltek, és a Hunyadi téri színházból ide száműzték a magyar társulatot. Bár a Nyári Színkörbe való „költözés" ideiglenes megoldásnak látszott, a kolozsvári magyar társulat a mai napig itt játszik. A ma is használatos színházépület túl kevés figyelmet kap, bár nem csoda, hiszen elkészülte óta több átalakításon esett át, homlokzata jellegtelen, az épület külső megjelenése szürke, feledhető, a folyosói, előterei szintúgy. Csupán a színházterem őriz még valamicskét az épület egykori patinás kiképzéséből, részletgazdag díszítéseiből. A kolozsvári színháztörténetben a Nyári Színkör épülete csak mellékesen, mint valami másodlagos tér jelenik meg a Farkas utcai és a Hunyadi téri épület mellett. Azonban ha már a kolozsvári magyar színjátszást megfosztotta a történelem két legendás épületétől, ideje arra fókuszálni, ami jelen pillanatban is helyet ad a városhoz méltó, magas színvonalú társulat munkájának.

Építők és építtetők

A Hunyadi téri Nemzeti Színház építésének idején került a színtársulat élére Janovics Jenő, aki előzőleg a szegedi színház igazgatásával foglalkozott hat éven keresztül. Ő volt az, aki a sétatéri színház faépületét lebontva megépíttette a Nyári Színkört, ami a korábbi épület funkcióit látta el, azaz a könnyedebb színházi előadásoknak adott helyet legfőképp a nyári hónapok alatt, olyan előadásoknak, amelyek nem illeszkedtek a Hunyadi téri színház műsorpolitikájába. Ezenkívül kiképzése, szerkezete bálok tartására is alkalmassá tette, és nem utolsósorban itt alakult meg Janovics keze alatt az első filmstúdió Erdélyben. *A Hunyadi téri színház* című könyvében[4] a színház repertoárja és műsorpolitikája mellett érdekes és hasznos információk találhatóak a színészekről, a korszakban folyton változó politikai és társadalmi helyzetről, és nem utolsósorban a Nyári Színkör építéséről is. Könyvének XX. fejezetét teljes mértékben a Szamos-parti Színkör építéstörténetének megírására szentelte.

Janovics Jenő igazgatása alatt az 1874-ben Zimmermann Henrik építész tervei alapján épített favázas Színkört többször renoválták, azonban a közbiztonsági felmérések folyamatosan kifogásolták állapotát,[5] és több ízben használatra alkalmatlannak találták. Janovicsot már korábban is foglalkoztatta egy új színkör építtetése, de a városvezetés és a minisztérium pénzügyi gondokra hivatkozva folyamatosan elutasította javaslatát. Mikor Janovics utolsó előterjesztésében, egy közjegyző előtt készített okiratban magára vállalta a város által felvett, a színkör építési költségeinek fedezésére szolgáló kölcsön évi törlesztéseit, végre pozitív visszajelzéseket kapott. Ekkor már a *Vállalkozók Lapjá*ban hivatalosan is közhírré tették az új színkör építését: *„A kolozsvári nyári színkör építése ügyében Kolozsvár városának a kultuszkormányhoz intézett felirata a napokban kedvező elintézést nyert, amennyiben a miniszter megfelelő hozzájárulást engedélyezett. A miniszter leiratának kézhezvétele után a színházépítő bizottság gróf Béldy Ákos elnöklete alatt nyomban összeült és elhatározta, hogy a színkört Márkus Géza fővárosi építőművész tervei szerint építteti."*[6]

---

[4] Janovics Jenő: *A Hunyadi téri színház*. Korunk Baráti Társaság, Komp-Press Kiadó, Kolozsvár, 2001.
[5] Janovics Jenő: *A Hunyadi téri színház*. Korunk Baráti Társaság, Komp-Press Kiadó, Kolozsvár, 2001.73–74.
[6] *Vállalkozók Lapja*, 1908. október 14.

Márkus Géza önmaga képezte magát építésszé, az építészet technikai, konstruktív részét, tudományos ismereteit nem rendszeres főiskolai tanulmányok révén sajátította el. Publicistaként a *Művészet* című folyóirat munkatársaként dolgozott, itt díszlettervei, rajzai, metszetei és pályamunkái is megjelentek,[7] emellett szépirodalmat is közölt az *Új Magyar Szemle*, a *Jövendő* és a *Budapesti Hírlap* munkatársaként. A *Magyar Hírlap*ban kritikai írásokat, a *Színház* című lapban karikatúrákat közölt,[8] emellett könyvillusztrációkat is készített. Márkus több előadásdíszletet, díszlettervet készített, vázlatkönyvében több színházterv, épületterv helyet kapott, melyekből a *Művészet* folyóirat folyamatosan válogatásokat publikált. Márkus Gézát a magyar színházi díszlet tervezésében az első újítóként tartják számon. Ő volt az első kísérletező, aki a barokk konvenciókat, a naturalizmus szélső határait súroló díszleteket akarta kiküszöbölni. Márkus Gézát a színháznak nemcsak a vizuális oldala érdekelte, hanem 1893-ban színpadra is lépett, többek között Molnár Ferenccel is együtt játszott,[9] sőt színdarabírás terén is kipróbálta tehetségét: a Fővárosi Nyári Színházban, valamint a Népszínházban mutatták be darabjait.[10]

Építészként Spiegel Frigyessel, valamint Komor Marcell és Jakab Dezső építészekkel több középület tervezésekor is együtt dolgozott, Márkus utolsó munkája, a Népopera is az utóbbiakkal közös alkotás. A munka folyamán az építész már majdnem teljesen vakon dolgozott,[11] a végeredményt mégis sokan munkássága csúcspontjának tartják.[12]

A közhiedelem szerint Márkus betegsége miatt – az általa készített tervek alapján – Spiegel fejezte be a színkör építését. Hogy mikor és milyen okokból kifolyólag került be a Nyári Színkör építésének folyamatába Spiegel Frigyes, nem lehet tudni, de a többségükben 1909. július 25-ére datált tervek szinte mindegyikén megjelenik a neve és aláírása, így a közhiedelemmel ellentétben tehát valószínű, hogy már a tervezés folyamatának kezdetén bekapcsolódott a munkába. Az a tény, hogy több közösen tervezett és kivitelezett munkájuk volt abban az időszakban, még inkább alátámasztja ezt a feltevést.

Spiegel Frigyes építész és iparművészvolt, a szecesszió kiemelkedő képviselője. Leginkább homlokzatkezelése kiemelkedő, művein a tradicionális épülethomlokzatokat allegorikus figurákkal és jelenetekkel gazdagította. Munkáját és tehetségét széles körben kamatoztatta: a hivatalos középületek, színházak, éttermek, ingatlanok és villák mellett film- és színházdíszleteket is tervezett. A párizsi Maison Moderne mintájára *A modern lakás* névvel iparművészeti műhelyt nyitott, kiállítási és eladási műhelyt, mely többek között újszerű boltberendezések készítésével foglalkozott. Számos tervpályázaton vett részt egyedül vagy más építészekkel közösen: a Kossuth Lajos-emlékmű, a Magyar Kereskedelmi Csarnok tervpályázata, a szegedi zeneiskola épületének pályázata, a budapesti Nemzeti Színház épületének pályázata, a debreceni kereskedelmi és iparkamara bérházépülettel kapcsolatos székházépületének tervpályázata, egyéb budapesti bérházak és villák.[13] Politikai nézetei miatt Spiegel Nagyváradon is több ideig élt, így fontos részét képezik életművében a Nagyváradon tervezett épületei.[14] Miután visszaköltözött Budapestre, 1914 és 1917 között a Magyar Építőművészek Szövetségének első elnöke volt.

---

[7] Komor Marcell: Márkus Géza. In: *Művészet.* Budapest, 1913/1., 10–14.

[8] Gerle János, Kovács Attila, Makovecz Imre: *A századforduló magyar építészete*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1990. 134.

[9] Molnár Gál Péter: Molnár Ferenc ismeretlen színdarabjai. In: *Mozgó Világ* XXIX. évf./ 8., 2003. augusztus.

[10] Schöpflin Aladár (szerk.): *Magyar Színművészeti Lexikon – A magyar színjátszás és drámairodalom enciklopédiája III.* 1929. 206.

[11] Komor Marcell: Márkus Géza. In: *Művészet*. 1913/1. 10–14.

[12] Ignotus: Márkus Géza. In: *Nyugat*. 1912/24.

[13] Fittler Kamill (szerk.): *Magyar Iparművészet*. 1910/6., 9., 1911/2., 7., 1913/1., 5.

[14] Mircea Paşca: *Habitatul orădean la începutul secolului al XX-lea.* Doktori disszertáció. Nagyvárad, 2008. 182–196.

1909 őszén a Nyári Színkör régi épületének lerombolásával megkezdődtek a munkálatok, s bár a Márkus Géza által kezdetben 276 471 korona 50 fillérben meghatározott költségvetés[15] a munkálatok során felmerülő problémák miatt körülbelül háromszorosára nőtt, és ez heves vitákra adott okot a városvezetés köreiben, 1910. augusztus 18-án az új épület mégis megnyitotta kapuit.

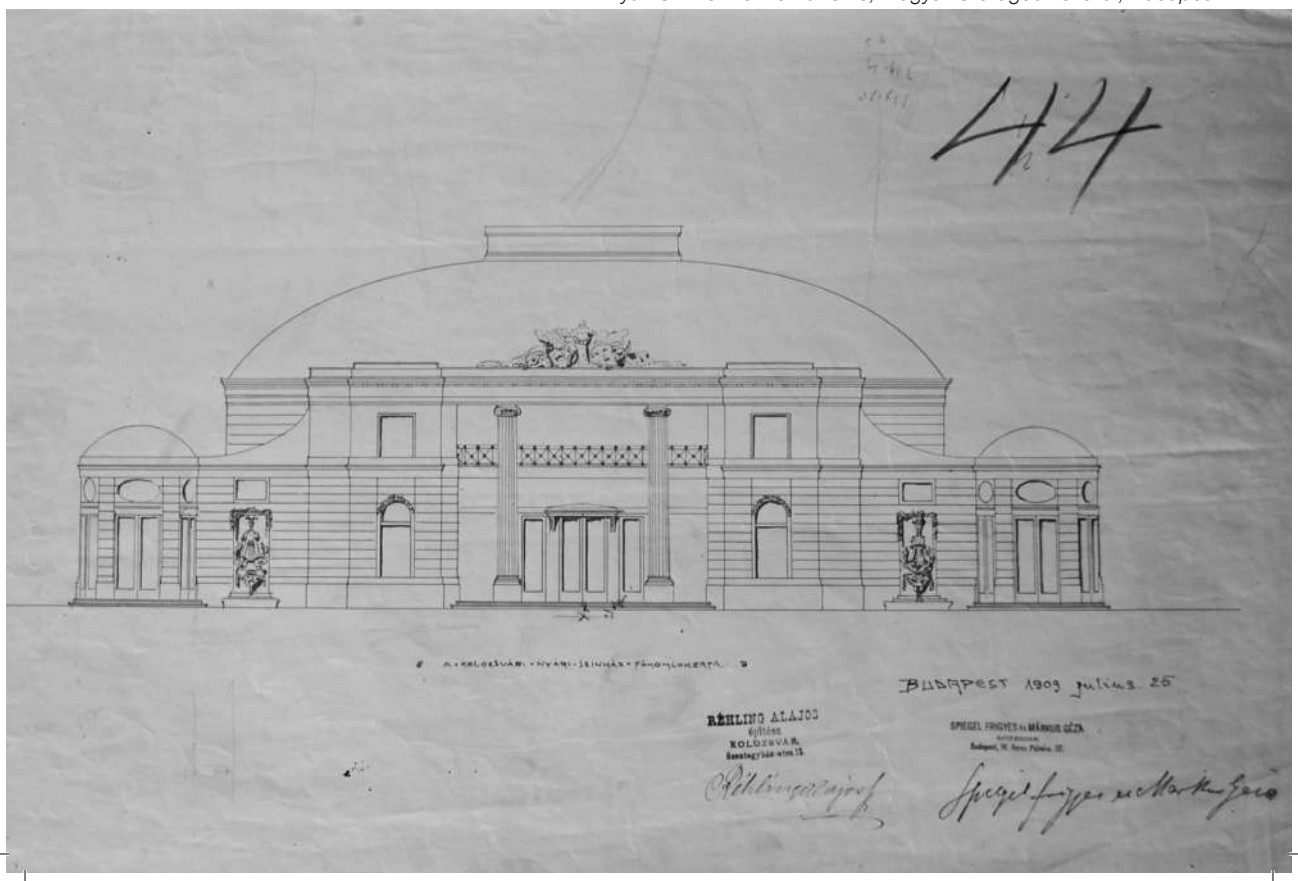
A Nyári Színkör szerkezete és beosztása

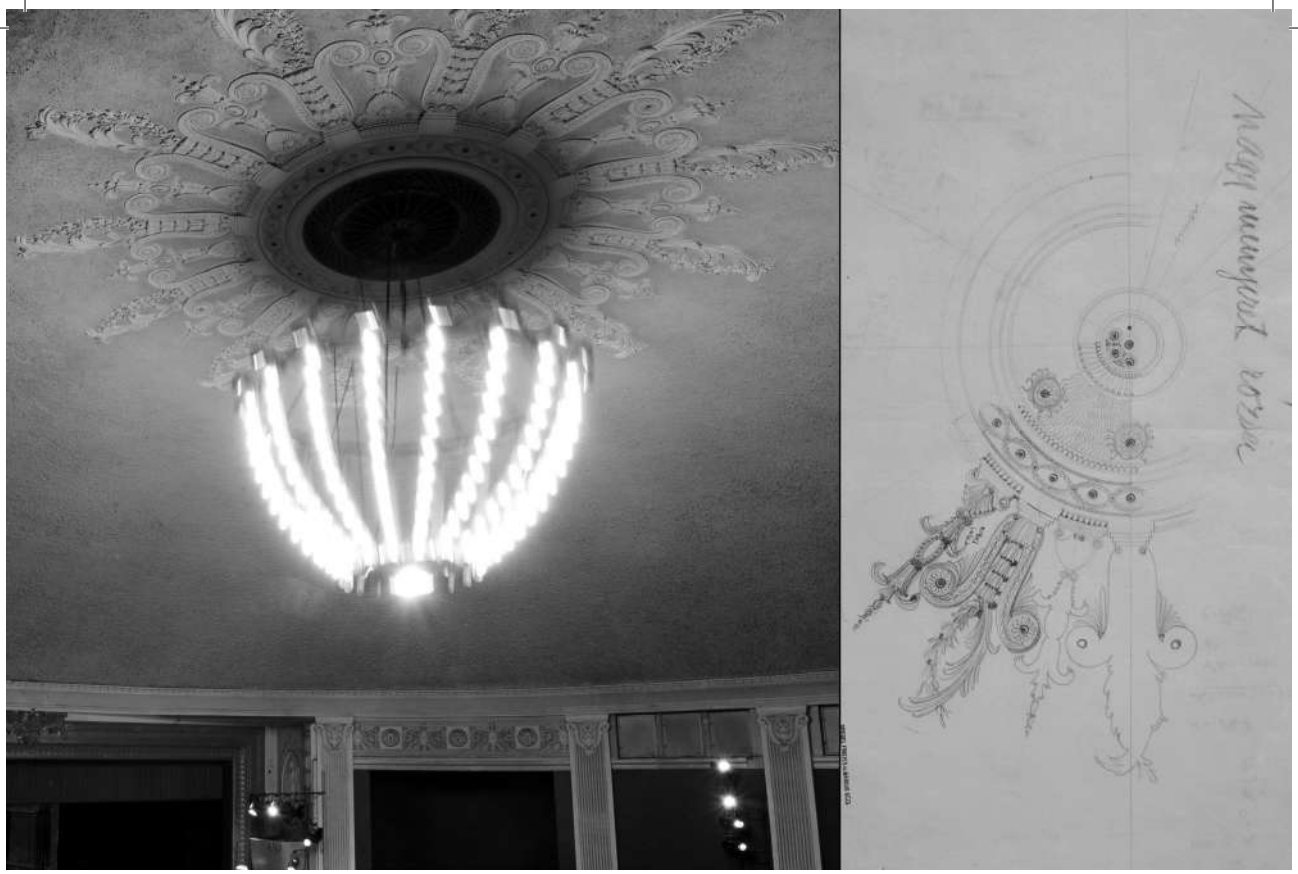
A színjátszás kezdeteinek térigénytelenségét a klasszikus kor színjátszóhelyeinek kényelmes ülőhelyei, valamint a jó látás és hallás igénye váltotta fel. A kör alakú görög és római színházépületek nem biztosítottak a nézők szemétől elzárt tereket, ám lassan ez az igény is kialakult, ezért megtörték a nézőteret, eltűnt a kör alaprajz, és egymásután jelentek meg a színészek felkészülését segítő, a publikum szemétől elzárt helyek. A másik oka a kör alaprajzú terek megváltoztatásának, hogy kialakult a díszlet és a háttérpannó használatának igénye. Ezt követően a középkor passiójátékai és vándorszínházai majdnem teljesen felszámolták a régi színjátszóterek formáit, hiszen teljesen esetleges helyszíneken, rögtönzött pódiumokon játszottak, melyeket a közönség legtöbbször csak körbeállt. A XV. századtól kezdődően a paloták és udvarok karolták fel a színjátszást, itt nemegyszer külön termet, sőt külön színházépületet építtettek a színjátszóknak. Az egyre fejlődő technika, az egyre magasabb nézői és művészeti igények egyre több változtatást kívántak meg a színjátszóterek, színházépületek kialakításában.

A színházépületek és egyéb előadótermek kategorizálására többféle tipológia alakult ki. Elsősorban az épületek rendeltetése alapján különülnek el, ezen belül a színházépületek elsősorban a műfaji jellegzetességek szerint csoportosíthatóak. Befogadóképességük és az épületek nagysága rendeltetésükkel szoros összefüggésben áll. Ezen rendszer szerint a Nyári Színkör épülete

[15] Janovics Jenő: *A Hunyadi téri színház*. Korunk Baráti Társaság, Komp-Press Kiadó, Kolozsvár, 2001. 113.

A Nyári Színkör homlokzatterve, Magyar Országos Levéltár, Budapest





A mennyezeti rozetta, stukkódísz – jelenlegi állapot és eredeti terv

a drámai színházak kategóriájába sorolható, amely általában 800–1200 fős, egy-, vagy legfeljebb kétszintes nézőtérrel rendelkezik. A Nyári Színkör páholysoros, kétszintes nézőtere 862 fő befogadására alkalmas – a földszinten 492, az emeleten 370 szék található –, melyben a 80 cm-es sortávolsággal és 60 cm-es széktávolsággal az ideálisnál 5–10 centivel kevesebb teret biztosít a nézőknek. A drámai színházakat további pár száz fő befogadására alkalmas stúdiószínpaddal egészítik ki a különböző rendezői kísérletekhez szükséges flexibilis és sokkal közvetlenebb terek megteremtése érdekében. Ez az eljárás jellemzi a mai Kolozsvári Állami Magyar Színház térhasználatát is, hiszen a 2008. november 10-én átadott stúdióterem ezt a művészi célt szolgálja.

A színpadrendszer milyenségét tekintve a Nyári Színkör a legtöbb európai színházhoz hasonlóan a proszkénium-színházak kategóriájába illeszkedik. A hagyományos szerkezet megőrzi a színpad hármas felosztását: a kb. 20–24 méter széles főszínpad, egy vagy két oldalszínpad és a hátsó színpad. A Nyári Színkör főszínpada 20 méter széles, 10 méter mély és a zsinórpadlásig mért magassága 18 méter, ezekkel a méretekkel pedig tökéletesen illeszkedik a kategóriába. A hátsó színpada 10 méter széles, 7 méter magas és 6 méter mély.

A proszkénium-színház színpada a nézőtér fele általában egy 12–14 méter széles keretezéssel nyílik meg, előtte rendszerint – még a drámai színházakban is – süllyesztett zenekari árokkal rendelkezik. A Nyári Színkör színpadának ugyan kisebb a színpadi nyílása – szélessége 9,9 méter, magassága 5,8 méter –, de ugyancsak rendelkezik zenekari árokkal, ahogyan a proszkénium-színházak általában: a süllyesztett zenekari árok területe megközelítőleg 36 négyzetméter, középen mért legnagyobb távolsága 3,25 méter, mely befedve előszínpadként használható 16 centiméterrel a színpadszint alatt. Ez a hármas elosztású színpad a Nyári Színkör esetében egy 270 négyzetméteres hasznos játékteret alkot, az előszínpadot is beleszámítva pedig a játéktér 306 négyzetméteresre nő.

A színházépületek két legfőbb funkcionális alkotóeleme a nézőtér és a színpad. Ezekhez kapcsolódik a számbelileg és rendeltetésükben változatos kiszolgálóhelyiségek sora. A színházépü-

letek centruma a nézőtér, funkcionális és tömegalakítás szempontjából is. A kijáratok számának és elhelyezésének meghatározásában fontos szempont a terem gyors kiüríthetősége, a rámpák (esetleg lépcsők) használatát a nézőtér lejtése határozza meg. A Nyári Színkör esetében a földszinten csak rámpa használatos, a karzaton lépcső és rámpa egyaránt.

A közönségforgalmi övezetet a nézők közlekedési, tartózkodási, valamint az őket kiszolgáló terek alkotják. A bejáratok, az előcsarnok, a pénztári előcsarnok, a ruhatár, a mosdók, a foyer – azaz előcsarnok vagy társalgó – és a büfé is ebbe az övezetbe tartozik, ezeket pedig közlekedőterek, lépcsők kötik össze.

Az épület tömegalakítását az épület funkcionális tereinek kötött formái határozzák meg. A színházakra jellemző fő épületrészek térfűzése – előcsarnok, nézőtér, színpad, díszletraktár – és a színpadi térrész magasságának szükségessége nagyban befolyásolja a tömegalakítást, ezért a Nyári Színkör térrendszere és tömegalakítása a legtöbb európai színházéhoz hasonló. Az épület átlagmagasságát meghaladó két épületrész a kupola és a zsinórpadlással ellátott színpadi rész. A színpad tere jóval magasabb, mint az épület többi része, ezt elsősorban a zsinórpadlás szükségessége tette elkerülhetetlenné.

A kupola

Bucur Horváth Ildikó tanulmányában[16] a Nyári Színkör kupolájával kapcsolatban egy isztambuli konferencián elhangzott előadásból idéz: „*A világ első nagy fesztávolságú peremgyűrűvel ellátott klasszikus formájú vasbeton kupolája*.”[17] Kiemeli a Nyári Színkör vasbeton kupolájának

[16] Bucur Horváth Ildikó: *A kolozsvári nyári színkör, a mai Magyar Színház és Opera régi épülete.* Kézirat, a Kolozsvári Állami Magyar Színház Dokumentációs Tárából, 2000.

[17] Bucur Horváth I., Bacsó A., Popa I. and Tanasoiu I.: *An early reinforced concrete cupola in the context of the thin shells evolution*. Proceedings of the IASS-MSU International Symposium, May 29 – June 2, Istanbul, Turkey, 2000.

1914-ben megcímzett képeslap – OSZMI, topográfiai tár/236

1940-ben megcímzett képeslap – OSZMI, topográfiai tár/65 1775 1

úttörő jellegét, és a két tervező fontosságát nemcsak építészeti, hanem technikatörténeti szempontból is hangsúlyozza a héjszerkezetek elméletének és gyakorlatának tudományában.

A 28 m átmérőjű héjszerkezetes vasbeton kupola megépítése az épület 1909–1910-es építésével egy időben történt, és bár az épület több átalakításon esett át, a kupola szerkezetét szerencsére semmilyen átalakítás nem érintette. Az ókori és reneszánsz kupolák formai és szerkezeti elveit követi: záradékánál kör alakú nyílással, opeionnal van ellátva, a kupola vállvonalát peremgyűrű szegélyezi, szerkezete pedig falpillérekre támaszkodik. Külső megjelenésében azonban némileg változott: a felújító munkálatok során a kupola vasbeton lemeze fölé egy pontokban aládúcolt deszkázatra egy palalemez héjazat került, amely teljesen betemette a tamburt, kívül pedig a kupola tetejére csúcsos dísz került. Horváth Bucur Ildikó a kupola változtatását az 1959–1960-as átépítési munkálatok idejére teszi, viszont a változtatásokra valószínűleg hamarabb került sor, hiszen egy 1940-es keltezésű képeslapon már megváltozott állapotát láthatjuk. A kupola klasszikus jellege károsodott ezzel, hiszen külső vonala, íve nem egyezik meg a belső, szerkezeti ívvel, ezért a külső kép hamis szerkezetet sugall. Bucur Horváth Ildikó emellett az átalakítást statikai szempontból is nehezményezi, hiszen így a tetőzet és az esetleges hó súlya előnytelenül oszlik szét, és terheli a kupolahéjat.

A homlokzat

A Nyári Színkör első homlokzata a képeslapokból rekonstruálható megépüléshez képest a tervrajzokon[18] sokkal robusztusabb arculatot mutat. A levéltári forrás a homlokzat kialakítására

[18] Spiegel Frigyes, Márkus Géza és Réhling Alajos, Kovács Sebestyén Aladár: *A kolozsvári nyári színkör építésének tervei 1909 – 1910*. In: T 13 Tervek a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium anyagából , No. 44. 1–66. Alaprajzok, homlokzatrajz, hosszmetszetek, épületrészek, díszítmények rajzai, alaprajzai, metszetei, vázlatok, költségvetések (több restaurált): Magyar Országos Levéltár, Budapest.

azonban két tervet tartalmaz, a második, részletesebb terven már feltűnnek kisebb változtatások – valószínűleg ez a terv keletkezett később.

A Színkör homlokzata – ahogyan alaprajzát és térbeosztását tekintve a teljes épület is – szimmetrikus szerkesztést követett. Bár vertikálisan is több, jól elkülöníthető egységre oszlott, alapjában véve mégis inkább a hangsúlyos horizontális kiképzés jellemezte. Vertikálisan az épületet több részre oszthatjuk: a bejárati rész, két oldalán egy-egy ívesen kiugró rizalitos épületrész, az ezekhez kapcsolódó beugratott összekötőrész, és végül a két sarokpavilon. A homlokzat vertikalitását a bejárati rész előtt elhelyezkedő, az épület teljes magasságával egyenlő magasságú két korinthoszi fejezetű oszlop, a kiugró falrészek és a pavilonok nagyméretű, függőleges nyílásai erősítették.

A homlokzat vízszintes tagolása a földszint falsíkjának sávozott kiképzése, a két emelet közti párkány és a bejárati rész emeleti részén elhelyezkedő kovácsoltvas korláttal szegélyezett erkély, valamint a hangsúlyos koronázópárkány eredménye. Az épület homlokzati képéhez hozzátartozó laposan ívelő kupola és a szintén laposított nyeregtetős színpadi oromfal is horizontális jelleget kölcsönzött az épületnek.

A bejárati rész alsó szintje a homlokzatsíkhoz képest beugratott. Az antik hatású keretbe foglalt kétszárnyas ajtó és a két oldalán elhelyezkedő egyszárnyas ajtónyílások fölött többalakos díszítés volt található. Valószínűleg freskó vagy stukkórelief, ezek az alakok azonban a terveken nem jelennek meg, a korabeli reprodukciókon csak részben felismerhetőek. Táncoló nőalakokat ábrázolt, az sem kizárt, hogy a 9 múzsa megjelenítése. Ugyancsak a reprodukciókból feltételezhető, hogy a bejárati rész földszinti részének falfelületét falfülkével – vagy falfülkékkel – törték meg. A bejárati rész emeleti része egy nyitott erkélyt foglalt magába, amelyet geometrikus formavilágot használó vaskorlát díszített. Az erkély és a koronázópárkány fölé egy levélmintás, középen egy lantot ábrázoló oromdísz került. A lant tetején egy földgömb kapott helyet. A homlokzat első

Az épület homlokzata az 1957–1961-es átalakítás után, Forrás: www.huntheater.com

tervén még a színházat jelképező két maszk jelenik meg, a második terven már az elkészült dísz elnagyolt vonalai láthatóak.

A bejárati rész két oldalához kapcsolódó kiugratott falrészeket csak az egész épületre jellemző falkiképzés díszítette valamelyest. Az alsó szinten a vízszintes sávozású falfelületet egy nagyméretű egyenes záródású, vakolatba vájt keretezésbe illesztett félköríves záródású ablak törte meg, a felső szint sima falfelületébe egy sokkal kisebb egyenes záródású ablak illeszkedett.

A pavilonokat és az épület homlokzatának centrumát összekötő felületek a bejárati rész alsó szintjéhez hasonlóan beugratottak voltak. Az összekötő rész alsó szintjének falazata szintén sávozott, felső szintje sima. Az alsó szinten a falrész közepén egy vakolatba vájt, nagyméretű, egyenes záródású felületben barokkos stílusjegyeket viselő dombormű volt található, az épület két oldalán azonos. Az sem kizárt, hogy ezek kutak voltak, de a rajzok alapján nem egyértelmű. A két homlokzatterven a domborművek eltérnek egymástól, a korabeli reprodukciókon pedig egy harmadik változat figyelhető meg, amely a két tervezett dombormű jegyeinek keveréke. Mivel a két pavilon magassága az első emelet szintjének magasságával egyezett, a két összekötő rész volutaszerűen illeszkedett a pavilonokhoz.

A pavilonok kör alaprajza a kupolával megegyező lefedést tett lehetővé, amely erősítette az épület stílusbeli egységét. Ezek a félgömbkupolák mintegy közrefogták a központi kupola szintén gömbszerű, hangsúlyosan geometrikus, központi motívumát. A pavilonok szintén sávos falfelületűek voltak, a többi nyílászáróval megegyező méretű és kinézésű ajtó – középen – és kétoldalt egy-egy nagyméretű ablakkal rendelkezett. A pavilonok nagyméretű nyílásai fölött kisméretű fektetett, ovális alakú ablakok voltak, vakolatba vájt, egyenes záródású keretekben.

A homlokzat képéhez tartozó kupola a tervek szerint épült, rácsos díszítésű, alacsony tamburral a tetején, de ezt később átépítették. A színpad oromfala alig észrevehető fokban tört nyeregtetőt viselt, a felületét díszítő vertikális falszakaszok a tető vonalát követték. Az oromfal is erőteljes koronázópárkányt viselt, alatta növényornamentikájú antikizáló futóhullám díszítősáv húzódott. A színpad oromfalának tetejét a két szélen két pálmaleveles gömbdísz zárta le.

Átépítések

Az épület homlokzatának reprodukcióin, képeslapokon tetten érhetőek a homlokzatbeli és az előcsarnok kiképzését érintő változtatások. Az, hogy az 1957–1961-es munkálatok során teljesen eltűnt a homlokzat historizáló jellege, egyértelmű. Az viszont már kevésbé, hogy korábban is végeztek alakításokat a homlokzaton, és ezeket a képeslapokon szemmel látható különbségek bizonyítják.

Az 1914-es keltezésű képeslapon minden bizonnyal az épületet eredeti alakjában látjuk, változtatások nélkül, mondhatni teljes eredeti pompájában, hiszen alig 4 év telt el az épület átadásától, a keltezés pedig arra enged következtetni, hogy a reprodukció mindenképp a keltezés dátuma előtt készült. Akárcsak a két oldalsó pavilon, a kupola is sima felülettel, a tervek szerinti ívvel látható, tetején a rácsos díszítésű tamburral, a színpad oromfalán a növényi ornamentikás díszítősáv, az oromfal tetején pedig két pálmaleveles gömbdísz. A bejárat fölött valószínűleg a kilenc múzsa alakja, fölötte a nyitott erkély, a koronázópárkányon középen pedig a barokkos díszítőelem a lanttal és a földgömbbel.

Egy időben kissé későbbi képeslapon, melyet 1928-ban küldtek el, már sok változtatást észlelhetünk. A legfontosabb a tetőzet megváltoztatása, hiszen a sima felületű, gömbívű kupola teljesen más formát mutat, felülete is megváltozott, sőt a kupola záródíszét is kicserélték. A két oldalsó pavilon tetőzetét szintén kicserélték, enyhén csúcsíves jelleget kapott. A kupola és a pavilontetők új formájából ítélve valószínűleg a csapadék miatt volt szükség az átalakításra. Az újonnan kialakított tetőzet formája miatt sokkal inkább levezethette a csapadékot, mint sokkal laposabb elődje, és az új tetőzet anyaga is sokkal teherbíróbbnak tűnik az éghajlati viszontagságokkal szemben. A képeslap másik szembetűnő jellegzetessége, hogy a színpad oromfalán

már szemmel láthatóak a rongálódás jelei. A díszítőelemek rongálódásának oka valószínűleg a felhasznált anyagok minőségében keresendő. Mivel a talajviszonyok miatt az építkezés költségei megtöbbszöröződtek,[19] nem kizárt, hogy a végső dekorációs munkálatok kiadásainak csökkentésével akarták helyreállítani a költségvetést.

Egy 1938-as dátumot viselő képeslapon a homlokzati díszítőelemek és a párkányzat már sokkal előrehaladottabb romlás jeleit mutatják. Az épület homlokzata nem változott, ellenben egy következő nagyobb változtatást egy 1940-ben megcímzett képeslap mutatja: a bejárat melletti két rizalit alsó, egyenes záródású ablakait ekkorra befalazták, emellett az erkélyt és a bejáratot az épület többi nyílásához hasonlóan farácsos ablakokkal építették be, ezáltal az eddig különálló oszlopok beépültek a homlokzat síkjába. Az alsó szinten ez a beépítés teljes, az erkélyt azonban csak a két oszlop közti mezőben üvegezték be, az oszlopoktól a szélek felé pedig balusztrádos korlát jelenik meg. A képeslapon az épület másik szembeötlő jellemvonása az, hogy teljesen eltűntek a homlokzat figurális díszei, az oromfal pálmaleveles gömbdíszei és a bejárat fölötti barokkos lantdísz a földgömbbel teljesen hiányzik, továbbá megfigyelhetjük az épület egyre romló állapotát, a koronázópárkány omladozását is. Valószínűleg a díszítőelemek is hasonló rongálódást szenvedtek, ezért távolították el őket valamikor az 1930-as években. Hogy a pavilonok és az épület közti domborművek még láthatóak voltak-e, azt sajnos erről a reprodukcióról nem lehet megállapítani.

A következő átépítés talán a legmeghatározóbb az épület mai képét tekintve. Az 1957 és 1961 közti munkafolyamatot már több helyen megemlítik a színházépületről értekező történészek, építészek, hiszen az előtér és a homlokzat nagymértékű átalakításon ment keresztül, és az épület jellegzetes, historizáló és erőteljesen plasztikus kiképzése teljesen megsemmisült. Az új, egységes síkú homlokzat a nézőtér és a kupola íves vonalát követi. A homlokzatbeli változta-

[19] Janovics Jenő: *A Hunyadi téri színház*. Korunk Baráti Társaság, Komp-Press Kiadó, Kolozsvár, 2001. 113.

A nézőtér felső vonalán futó maszkos díszítősor – jelenlegi állapot és eredeti terv

tások mellett a nézőket fogadó terek is megváltoztak: tágasabb földszinti előteret, az emeleten pedig a földszinti előtér felett tágas, csarnokszerű teret alakítottak ki. Az épület homlokzatának egyensúlya teljesen megbillent, az alsó kisebb és felső nagyobb nyílások furcsa összképét adják az épületnek. Az 1957–1961-es átépítéseket követően az épület térszerkezete és homlokzata nem változott jelentős mértékben. A kisebb felújító munkálatok elsősorban a tetőzetet, valamint a külső és belső falfelületeket érintették. Az elmúlt ötven évben a Nyári Színkör épülete számottevően nem változott. Az épületet már jócskán kikezdte az idő vasfoga, az időszakonkénti feljavítási munkálatok csak időlegesen oldják meg a problémát. Az épület homlokzata jellegtelen, mondhatni nem túl esztétikus, nem illik bele a modern Kolozsvár látképébe.

Belső terek

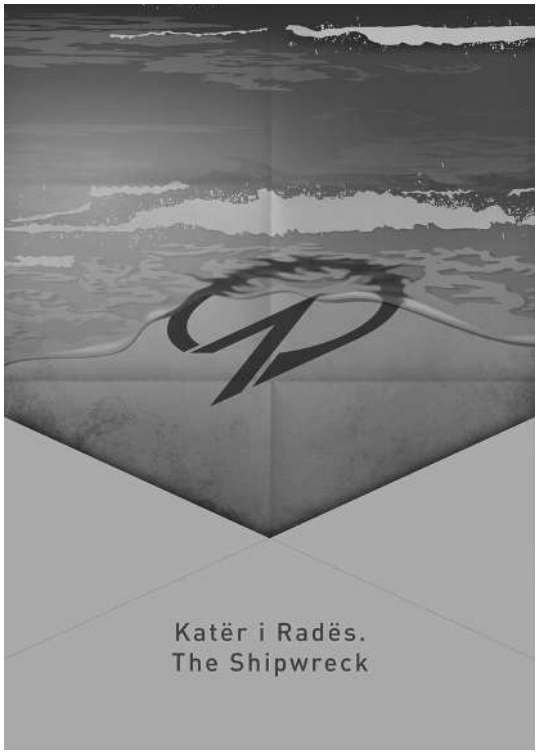
A belső terek közül a nézőtér mai napig megőrizte eredeti kinézetét, dekorativitását. Az emeleti nézőtér karzatán végigvonuló barokkos díszítés teljes mértékben a tervek szerint épült és mai napig változatlanul látható. A barokk stílusú fektetett medalionok közepén világítótesteket helyeztek el, melyek a mai napig használatban vannak. Az ovális medalionokat elválasztó, hasonló stílusú horizontális díszítőelemek ritmikusságot kölcsönöznek a felületnek. A nézőtér köríves falának felső felén, a fal teljes hosszán végigvonuló női és férfi maszkokat váltakozva felvonultató díszítő sáv szintén a tervek szerint volt kivitelezve, és nagy része a mai napig látható. A maszksort időnként falpillérek szakítják meg, melyeknek fejezetét barokkos medalionokba zárt virágmotívumok díszítik. A maszksor fölött két díszítősor követi a nézőtér falának vonalát. A színpadnyílás keretezése képkerethez hasonló formát mutat, melynek központi dísze a felső rész közepén elhelyezkedő, levéldíszekkel körülfont síró és nevető maszk, Tháliát és Melpomenét ábrázoló dísz, a színház közismert szimbóluma. Az előszínpad két oldalán növényi ornamentikájú keretbe foglalt ovális medalionban a költészet allegorikus alakjának domborműve jelenik meg lanttal a kezében. A tervek szerint a medalion alatt további díszítő keretek helyezkedtek volna el, de ezek vagy nem készültek el, vagy megsemmisültek az idők folyamán, hiszen ma már nyomuk sincs. A színpad oldalfalának és a nézőtér falsíkjának találkozási vonalában egyiptomi hatású pálmaleveles pillér található, melynek díszítése a pillér meghosszabbításaként a színpad és a boltozat közti kis felületű mennyezeten folytatódik.

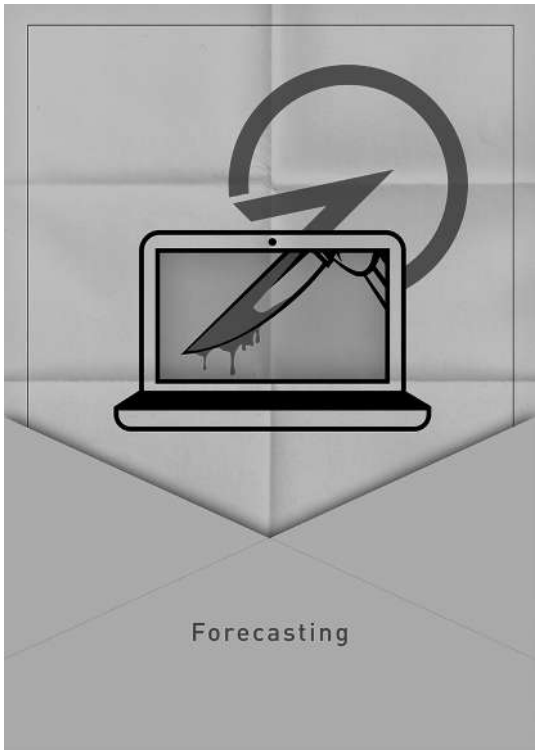
A nézőtér legimpozánsabb dísze, a már említett kupola mennyezeti stukkó-rozettája teljes mértékben a terveknek megfelelően készült el és ma is hibátlan formában látható. A kupola közepén elhelyezett csillár ebben az aprólékosan kiképzett, növényi ornamentikájú mennyezeti rozetta közepében kapott helyet. A kupola mennyezeti rozettájához hasonló díszt a homlokzati erkély mennyezetére tervezték, de ez sajnos már nem látható – ha elkészült egyáltalán.

A díszítőelemek többsége megegyezik a terveken szereplő elemekkel, ezért valószínűnek tartom, hogy a terveken szereplő, ma már nem létező díszítőelemek is elkészültek és megegyeztek a tervekben rögzített formákkal. Dicséretes és szerencsés dolognak tartom, hogy – bár a homlokzat képét teljesen eltüntették az átalakítási munkálatok során – a belső díszítőelemek többsége megőrizte eredeti formáját.

TALÁLT KÉP

TESZT-plakátok





Benedek Levente – de ahogy mindenki ismeri, Benőke – az utóbbi években mindig elkészíti a TESZT fesztiválra meghívott előadások tesztplakátjait. Megtörténik, hogy ezek a minimálplakátok többet elárulnak az előadásról, mint a szinopszis vagy a trailer. Ez azt jelenti, hogy a grafikuson jóval hamarabb átfolyik az, amit mi majd csak május végén fogunk látni. Sűrítő figyelem ez, ahogyan Benőke az előadásokról beérkezett rengeteg és sokrétű információt átszűri a fesztivál arculatán, majd a fejéből, kezéből és a két hatalmas monitorjából létrejönnek a minimálplakátok. Mondjuk, Benőkének van egy állandó sűrített figyelme mindenre és mindenkire. Ha épp abban a percben nem is tud reagálni arra, amit kérdezel, biztos lehetsz benne, hogy nem felejti el. Lehet, épp hajnalban fog írni neked, miután jól megrágta a kérdést, vagy egy ottfelejtett papírfecniről, színről, zenéről eszébe jut a megoldás. Benőkével dolgozni könnyű. Nem csak azért, mert hatékonyan meg lehet szervezni, le lehet beszélni vele a teendőket, nem csak azért, mert komolyan veszi a munkáját, nem csak azért, mert mindig számíthatsz rá. Hanem azért is, mert frissen tud rátekinteni a helyzetekre, nem sajnálja az energiát, mert meg tud állni két percre, szembe tud veled nézni, van kíváncsisága és érdeklődése, hogy a hajnalig tartó munka után még színházról, életről (a kettő végül is nem ugyanaz?) beszélgessetek a lépcsőn. Sose elég fáradt ahhoz, hogy kérdezzen, sose ahhoz, hogy meséljen. Ő egy nem színházi ember, aki a színházban/nak él. Tehát ízig-vérig színházi.

Biró Réka

Christine Rinderknecht – Oli Second

Stresszfaktor_15

Szereplők

Jenny – Színész 1
Sofie – Színész 2
Alessandra (Ale) – Színész 3
Max – Said – Színész 4
Valamennyien 16 év körüli osztálytársak, röviddel az iskola befejezése előtt.

Dj Oli
Tanár, Tanárnő, Igazgató
Jenny anyja és apja
Alessandra anyja
Sofie anyja, mostohaapja és féltestvére, Alma
Max anyja és apja

Színpadkép: egy laptop, egy kamera, két tükör, tologatható vetítővásznak, egy projektor, a hangstúdióban a rapper.
A helyszínek jelenetenként változnak.

1.
A fiatalok egymás mellett hevernek, magukat filmezik. Az egyik vetítővásznon megjelenik a felvétel.
Max a kamerával.

2.
Oli Rap
A tizenötös stresszfaktor I.

Ez itt a tizenötös stresszfaktor, sztorizgatunk a stresszről,
nekem is van, meg neki is van, meg neked is simán az jön
le, hogy jut belőle, ha dőzsölsz és nem lesz kevesebb, ha koldulsz
mer'a stressz az mindig közvagyon, garantált emberi jogi bónusz.

Itt van a stressz, hogy ki vagyok ma, ott van a stressz, hogy ki leszek holnap,
Még a legmegnyugtatóbb csöndjeink is pikk-pakk stresszbe hajolnak.
Egy parallel digitális vágyvilágban vagy egy perccel a világvége előtt
is csak tanulj, teljesíts, told az igát, míg jön a halál és meglök.

Ki a fene vagy te tulajdonképpen? Azt mondod, ismered önmagad?
De mi van, ha egy lapra teszel fel mindent, és a végén mégis egy senki vagy?
Ez itt a tizenötös stresszfaktor, kétség- és logikamentesen
szokványos sztori az emberiségről, amely napra nap stresszel rendesen.

Négyen haverok ők, itt vannak, szárnyaikat bontogatják,
de betojnak, mert nagy úr a félelem, a szabadságot olcsón adták.
Mindent beleadni vagy leszarni mindent – na, ez a dilemma, bassz fel.
Egyik nap „Érd el az álmaid!", másnap „Pénzügyi válság, bocsi! És add fel."

Színész 4: Szuper, Oli, kösz szépen. Helló mindenkinek, ez itt Oli Second...

Színész 2 *(kamerával)*: Stresszfaktor_15, egy tanulmány szerint minden második fiatal stressztől szenved *(a publikumra zoomol fiatalokat keresve)*, egy burnout generáció nő fel éppen. A stressz fő okozói: az iskola, a szülők, az időhiány. Szakemberek riasztva.

Oli: Azért ez túlzás.

Színész 2: Szakemberek riasztva *(Színész 4-re zoomol).* Ez itt Max.

Színész 1: Max egy maximális stréber.

Színész 2: Max elégtelent kapott.

Max *(meglehetősen hisztérikusan)*: Nee, bazmeg, ez szar… Ennek nem lett volna szabad megtörténnie. Elégtelen matekból, 3,8, az egész átlagomat lehúzza, ó, bazmeg, éppen hogy csak elégtelen, éppen csak, de mégiscsak elégtelen, a francba, muszáj tartanom az ötös átlagot, különben mindennek lőttek, ez azt jelenti, hogy következő alkalommal hatost kell kapnom. *(Kamera ki.)*

Bazmeg, egész éjjel a gép előtt ültem, mondtam magamnak, menj már aludni, holnap vizsgád van, de valahogy nem sikerült, fogalmam sincs, mit csináltam egész éjjel, felfrissítettem a Facebook-oldalamat, aztán egy új videoblogot hoztam létre. Mit kell tenned, hogy bukjanak rád a csajok?

Said blogja

Helló, Said vagyok, tizenhat éves, és kitaláltam néhány menő pózt partikra meg ilyesmi. Tehát, máris mondom, ez hogyan működik, hogy ne legyen túl homályos, kissé hátrább állok, remélem, jól láttok, csak ez a kamerám van, rajta vagyok, hogy egy jobbat szerezzek, tehát mutatom az első pózt, ebből mindenki látja, hogy ott vagy, tehát valahogy így, karok keresztbe, majd dőlj enyhén oldalra, egy kicsit közelebb jövök, fontos, hogy a kéz nagy legyen, akkor erősnek nézel ki, ez egy olyan tag, akit nem csinálsz ki. Majd dőlj hátra, lean back, ne túlzottan, csak egy kis homorítás, és ami nagyon fontos, az az arc, ez az arc azt mondja, kapd be ... így, egyszer az arcodhoz nyúlhatsz, lassan, a legjobb, ha a kezeddel végigsimítod az állad ... oké, ennyi volt mára, találkozunk jövő héten, sziasztok, ez volt Said az új Posing bloggal.

3.

Alessandra bemutatkozik *(Színész 3 a kamerába)*

Helló, itt Alessandra, tizenhat éves és négy hónapos vagyok, és ez nagyon unalmas. Mindenki gimnazista akar lenni, felkészítőre jár. Max egy igazi stréber lett, egész nap otthon ül és tanul, régebb kúl volt. A legjobb barátnőm Jenny, neki semmit sem szabad, teljesen hülye szülei vannak, mindig otthon kell maradnia, és ő aztán a szuperstréber, mindig otthon is marad és csak tanul és tanul és tanul *(Jenny lereagálja),* Maxnál is sokkal rosszabb. Úgy értem, végtére is a barátnője vagyok, értem is tehetne valamit, de ő egyszerűen gyáva *(zoom Sofie-ra),* ez itt Sofie, Sofie is olyan furcsa lett, gőzöm sincs, mi baja lehet *(kamera ki).* Annyira elfoglaltak és mindig stresszesek, és én is stresszes vagyok, mert marhára unatkozom, és mert mindenki

tudni akarja, mit akarok csinálni, gőzöm sincs, nem akarok gimibe menni, mert azok mind hülyék, jobbnak tartják magukat, csak azért, mert gimibe járnak. Először ki akarom pihenni a stressz fáradalmait, aztán fogalmam sincs, miért kellene már most tudnom, hogy mit akarok majd csinálni.

Max: Na, gyerünk, gyerünk.

Kép: a négy szereplő a saját világában, ki-ki a maga stresszével.

4.

Sofie blogja

Helló, Sofie vagyok, ez az első blogom, 15 éves vagyok, tulajdonképpen majdnem 16, és bajban vagyok. Lehetséges, hogy, nem, ez hülyeség, kezdem még egyszer elölről, kicsit ideges vagyok, én ... nem tudom, ha én ... khm ... tehát az úgy volt, hogy néhány hete egy barátnőmmel, Alessandrával egy buliban voltunk és ott megismerkedtem Timmel, és aztán mi ott valahogy, ez volt az első alkalom és gyerekek, nem is fájt, ahogy ezt egyesek állítják, komolyan ... szóval ... tényleg jó volt, de hát nem tudom, mert ha most terhes vagyok, az nagyon gáz. Talán volt közületek valakinek ilyen tapasztalata.

Azt sem tudom pontosan, hogy mikortól ... szóval, talán most még lehetne valamit ... szóval bazmeg, nem tudom, ha ..., azt hiszem, szerelmes vagyok, kurvára szar az egész, azóta sem láttam Timet, nem tudom, mit gondol most rólam, olyan kínos, különben is tanulnom kellene, nemsokára itt vannak a vizsgák, föltétlenül gimnáziumba akarok menni, ha ez nem sikerül, akkor fogalmam sincs, mit csinálok, egyáltalán nem tudok koncentrálni, egyfolytában rosszul vagyok ... anyámnak nem mondhatom el, a mostohaapám meg hülyét kapna. Így is azt gondolja, hogy én túl sok vagyok a családnak. Tényleg szarban vagyok. Írjatok, ha már volt ilyen tapasztalatotok. www.sofievilaga.ch

Max: Gyerünk, gyerünk.

Kép: a négy szereplő a saját világában, ki-ki a maga stresszével.

5.

Jenny blogja

Kedves naplóm. Gyűlölöm a szüleimet.

Jenny: Gyűlölöm a szüleimet, régebb igazán kedveltem őket, egy csomó mindent csináltunk együtt. De néhány éve egyszerűen borzalmasak. Mindig azt akarják, hogy jó legyek, a legjobb legyek, a topon legyek, de én egyszerűen csak fáradt vagyok. Nekem viszont nem szabad fáradtnak lennem, nem illik a koromhoz. Az én koromban az ember sosem fáradt és jó akar lenni. Azt mondják, kamaszkorban a gyerekek bonyolultak lesznek, de komolyan, ez nálunk fordítva van, a szüleim lettek teljesen bonyolultak, én teljesen normális vagyok, azaz annyira nem vagyok normális, amennyire lehetnék, ha a szüleim normálisak lennének, de mivel mindig furcsán viselkednek és folyton utánam kémkednek, mindent leellenőriznek, mindent tudni akarnak, nekem semmi teret nem hagynak, akkor persze, hogy én is furcsa vagyok és már egyáltalán nem tudom, mit kellene tennem. Miközben Alessandra engem totál hülyének tart. Különben barátnők vagyunk. Neki nincsenek furcsa szülei, csak egy anyja van, egy vagány anyja, aki mindent megenged neki. Van lakáskulcsa, még egy hitelkártyája is, azt csinálhat, amit akar, míg nekem mindenre engedélyt kell kérnem, mint egy kisgyereknek. Az én szüleim a legsúlyosabb pszichopaták.

Oli Rap
Négy haver

Ők négyen spanok,
négyen haverok,

a kétes generációból, amelyikről azt mondják, mindenre tesz.
Ez a Post-Facebook-generáció, generáció szájretesz.
Hány ismerősöd van generáció, állapotfrissítés generáció.
Csak lájkol, nem szeret. Neki már semmi sem eléggé degeneráció.

Ömlik ezerrel a médiából és mindenki csak azt szajkózza,
hogy az a sok belassult idióta a tempót vajon mér' turbózza?
Túl lázadó, simán behódoló, pornózabáló generáció.
Kedvencük a pöcs Cro és David Guetta. Szétcsúszott generáció.

Túl virtuális, túl apátiás, túl kényes, túl puhány.
Kurvára nagy arcok. Csak épp az apjuk meg az anyjuk derogál.
Nem pörögnek fel illúziókra, sohasem voltak álmaik.
Hősök, zsenik? Nincsenek, csak divatkirályaik.

Négyen haverok ők, még csak kamaszok, szeretnek, gyűlölnek.
De a csajaik mellett már tuti, hogy nem csak játsszák a felnőttet.
Vágják, hogy mind kamu, ami nem mérhető le vagy eladhatatlan.
És hogy nem demokráciában élünk, helyette túlélőharc van.

6.
Iskola, villámrögtönzés

Tanár: Bonjour, mes enfants. Villámrögtönzés franciából.
Kórus: Nem, ezt nem teheti.
Tanár: Csendet kérek.
Alessandra: Ez illegális.
Tanár: Csend legyen, a teszt csak értetek van, hogy ti is tudjátok, hogy álltok az anyaggal.
Sofie: Be sem jelentette, ezt be kell jelenteni.
Tanár: Azt viszont mondtam, hogy számíthattok rá.
Alessandra: De még ott van nekünk a lista is a 2000 idegen szóval.
Tanár: Azt már fél éve feladtam, meg kell tanulnotok a penzumaitokat önállóan beosztani.
Jenny: Ki kell mennem.
Tanár: Épp most volt szünetünk.
Jenny: Megjött a havim.
Alessandra: Nekem is.
Sofie: Maga volt mindig a kedvenc tanárunk.
Tanár: Most felmérhetitek a kvalitásaitokat.
Alessandra: A micsodáinkat?
Tanár: A kvalitásaitokat, a képességeiteket, a tehetségeteket, ott van a listátokon. Ezt a szót kellene ismerjétek. Hogy akarjátok megírni a portfóliótokat, ha még a kvalitás szót sem ismeritek? Tehát, diktálás következik: je m'appelle Gilbert virgule et j'habite à Délémont, à Délémont, virgule,…

7.

Színész 2 a kamerával, Színész 4 tanárból Maxszá változik: Ez itt Max és ismét megbukott.

Max: Shit, ezt tudnom kellett volna, ha most még egy elégtelent inkasszálok, shit, akkor benne vagyok a csávában, hogy fogok én ebből kimászni, á, de szaaar, hányasaim vannak még, van három ötösöm, egy négyegészhetesem, egy négyesem, egy ötegészötösöm, aztán jönnek a háromegésznyolc, a négyegészhuszonöt, a háromegészhetvenöt, két négyegészhuszonöt, legalább három hatos kell és semmi ötös alatt...

Max összeroskad.

Live videó, Max számol.

Oli Rap
Gyűjtsd a pontokat

Villámrögtönzés az élet, kölyök, gyűjtsd a pontokat.
Pokémon Góhoz pokélabda. Gyűjtsd a pontokat.

Pont a jegyeknek, pont a pénznek, pont a banknak, bizonyítványnak,
Pont a szülőknek, pont a jövőnek, pont a tanárnak, pont a melónak.
Minden nap ugyanúgy tép szét, hogy most mennyivel emeld a mércét?
Robotolj, stresszelj, loholjál, de azér' vigyorogj végig jópofán.

Divatbolond vagy, családra gyúrsz, vagy jól jönne már egy kapcsolat?
A legfőbb szabály, tudhatod, ahogy a mondat végén ott a pont,
Hogy a legtöbb pontot te gyűjtsd be, a csúcson van igazán nyert ügyed.
Mer'a legsiralmasabb az olyan lúzer, akinek akkor a legjobb, ha megvered.

Ha megesz a stressz, a presszió és ráparázol – hát véged!
De pláne, hogy véged, ha ellazulsz és nem csúcs a teljesítményed.
Szuperrobottá gyúr az élet, az iskola egy tesztlabor.
Mi kéne? Barátnő? Te tényleg hülye vagy. Ő lesz a legújabb stresszfaktor!

Max: Nem, nem, én nagyon szeretném, ha lenne egy barátnőm, mindenképp egy barátnőt szeretnék.

Oli: Ez nem megy, túl sok időt veszítenél vele.

Max: Hogy? Még hogy sok időt. Mindenki akar barátnőt.

Oli: Ember, döntened kell.

Max: Nem érdekel, mindenképp akarok egy barátnőt.

8.

A három lány iskola után

Alessandra: Te szándékosan úgy ültél, hogy ne láthassam a lapodat.

Jenny: Ez egyáltalán nem igaz.

Alessandra: De igen, te sohasem engeded, hogy másoljak, egy barátnő részéről ez kurva szar.

Jenny: Minden nap lemásolhatod a házi feladatomat, és én mindig mindent elmagyarázok neked, amikor felhívsz, azaz naponta, minden nap félórát telefonálunk, amikor mindent elmagyarázok neked.

Alessandra: Nocsak! Minden alkalommal megnézed az órádat? Te mindig a legjobb akarsz lenni. Így van, Sofie, ugye? A legjobb akar lenni.

Sofie: Szerintem Jenny tényleg jó, különben nekem mindegy.

Alessandra: Én is jó lennék, ha egész nap tanulnék. *(Jennyhez)* Te mindig csak magadra gondolsz. Te mindent csak magadnak akarsz. Te egyszerűen nem vagy normális.
Jenny: Ez most nagyon durva.
Sofie *(Alessandrához)*: Te amúgy sem akarsz gimnáziumba menni.
Alessandra: Ezt ki mondta?
Jenny: Te.
Sofie: Te inkább olyan... twilightos vagy.
Alessandra: Pontosan. A zenével kezdek majd valamit.
Sofie: Ale, megyünk újra shoppingolni?
Alessandra: Ja, klassz.
Sofie: A hitelkártyád nálad van?
Alessandra: Hát persze, mindig. Jennynek biztos haza kell mennie tanulni vagy kínai nyelvórára. Jenny most kínaiul tanul, aztán feleségül megy egy vágott szeműhöz.
Röhögés, el.

9.

Jenny blogja

Kedves naplóm, ma Alessandra megint nagyon piszok volt velem. Nem az én hibám, hogy lusta tanulni, órán sohasem figyel, aztán panaszkodik, hogy a tanárok rosszul magyaráznak, és én újra el kell neki magyarázzam az egészet, nekem van türelmem, de lassan ebből elegem lesz. Ma le akarta másolni a dolgozatomat, de én szándékosan úgy ültem, hogy ne láthassa a lapom. Igazságtalannak tartom, hogy ugyanolyan jegyet kapjon, mint én, anélkül, hogy tanulna. Én egész nap tanulok, a házi feladaton kívül még pótfeladatokat is megoldok, amiket anyám az internetről tölt le, aztán zongoraóra, kínai, angol, anyám azt akarja, hogy még oroszra is járjak. Egész hétvégén tanulok, míg ő nem csinál semmit. Most csúnyákat mond rólam Sofie-nak. Elmentek shoppingolni, pedig tudja, hogy én is szívesen velük mentem volna. Rajtam röhögnek. Nekem nincs egy igazi barátnőm, engem senki sem kedvel, belém senki sem szerelmes, egy senkinek tartanak, ennyi erővel halott is lehetnék.
Sofie és Alessandra bevásárlószatyrokkal, meglehetősen felvillanyozva, videofelvétel. Fellépés.
Sofie: Klassz volt. Te vagy a legjobb barátnőm. *(Megöleli.)*
Alessandra: Nekem is te vagy a legjobb barátnőm.

10.

Színész 2: Sofie valóban kúlnak találja Alessandrát, aki az anyja hitelkártyájával mindent kifizetett neki. Ő is szeretne egy ilyen anyát, habár nem igazán biztos benne, hogy az Alessandra anyja is kúlnak találja ezt, az ő anyja ennek egyáltalán nem örülne, és felteszi magának a kérdést, hogy vajon igaz, amit Alessandra állít. Tökmindegy, hitelkártyával fizetni klassz. Hazamegy és elhatározza, hogy tanulni fog. De megint rosszul érzi magát. Nem bír koncentrálni.

Sofie otthon áll a tükör előtt és nézegeti a hasát. Az anyja meglepi, Sofie hirtelen kézbe kapja a mobiltelefonját, az egész jelenet alatt nyomogatja. Videofelvétel a mobil képernyőjéről, SMS-ek.
Anya: Sofie, várj, bejelentettelek a nőgyógyászhoz.
Sofie: Anya, te megőrültél?
Anya: Jövő hétfőn, szeretném, ha elmennél.
Sofie: Menj el te magad.
Anya: Nekem nem egy gond, én évente eljárok. Csinos fiatal lány vagy, miért vannak problémáid a testeddel?
Sofie: Nekem nincsenek problémáim a testemmel.

Anya: Nekem pedig úgy tűnik. Szerintem fontos, hogy végre beszélj egy szakemberrel magadról, a szexualitásról, a testedről.
Sofie: Jaj, anya, olyan ciki vagy.
Anya: Nem, nem vagyok ciki, én teljesen nyitott vagyok.
Sofie: Jó neked.
Anya: Miért vagy ilyen zárkózott? Te félsz valamitől.
Sofie: Igen, tőled.
Anya: Bármit mondok, elutasítod, miért?
Sofie: Mert olyan ciki vagy.
Anya: Bejelentettelek Widmer doktornőhöz, és szeretném, ha elmennél. Punktum.
Sofie: Hétfőn nem lehet, suli van.
Anya: Igazoltan fogsz hiányozni, orvoshoz mész.
Sofie: De nem vagyok beteg.
Anya: Nem arról van szó, hogy beteg vagy, hanem arról, hogy a doktornő megvizsgál és leellenőrzi, minden a helyén van-e.
Sofie: Nálam minden a helyén van.
Anya: Helyes, akkor nincs mitől tartanod.
Sofie: Hagyj már békén.
Anya: Nem, nem hagylak békén, mert te nem tudod, neked mi a jó. Bejelentkeztél a szakiskolába?
Sofie: Anya.
Anya: Felhívtad őket?
Sofie: Nem.
Anya: És mire vársz? Még csak néhány heted van, már így is késő.
Sofie: Nincs kedvem, nincs semmi kedvem bárkit is felhívni, úgysem fogok odajárni.
Anya: Aha, és mit akarsz? Jelentkezni a munkaügyi hivatalnál?
Sofie: Gimnáziumba megyek.
Anya: A te jegyeiddel. Te álmodsz. Fel kellene végre ébredned.
Sofie: Anya.
Anya: Oké, nem mondok többet semmit.

11.

Sofie világa Blog

Helló, itt Sofie világa, nagyon sürgősen szükségem van a tanácsotokra. Épp most mondta az anyám, hogy nőgyógyászhoz kell mennem, fogalmam sincs, lehet, valamit észrevett. Nem tudom, mit kell tennem, ha elmegyek a doktornőhöz, és kiderül, hogy terhes vagyok, abból nagy balhé lesz. Nem jött meg a havim, már azt sem tudom, mikor volt utoljára. És Tim ma a suliban elment mellettem anélkül, hogy rám nézett volna, én végig őt bámultam és reméltem, hogy megszólít, legalább egy sziát mond, de semmi. Most én kurva vagyok, csak mert lefeküdtem vele, az ember automatikusan kurvává lesz, ha valakivel lefekszik, akkor is, ha ezt szépnek találja, és ő maga is akarja? Ráadásul az anyám folyamatosan a jövőmmel nyaggat, mit akarsz csinálni, mit akarsz csinálni, egész álló nap csak: mit akarsz csinálni, hát ha én azt tudnám, Istenem, megint rosszul vagyok, kérlek, írjatok www.sofievilaga.ch.

12.

Színész 3: Egy hét múlva. Max kiheverte a mínuszpontjai okozta válságot, és elhatározza, hogy folytatni fogja a *Hogyan találok barátnőt* című projektet.

Said blogja

Helló mindenkinek, itt újra Said. Van egy tök jó tippem a számotokra, kitanulmányoztam valamit, aminek az eredménye titeket is érdekelhet. Tehát, ahogy azt ti is láthatjátok, nagy állam van *(demo),* családi vonás, kissé előre áll, anyway. Brad Pitté is ilyen, és ezzel az állal megkapta Angelinát... Neki egy picit még jobban kiáll, még szögletesebb, és azt vettem észre, hogy ez trenírozható, a hátsó zápfogakra kell harapni, így tudjátok ezt az izmot edzeni (*demo a kamerába*). Na jó, én is csak most kezdtem, ezért még nem nagyon látszik, ellenben ha keskeny arcotok van, fogakat összeszorítani, úgy kábé százszor egy nap és ennek az izomnak meg kell szépen nagyobbodnia. Ezt csinálhatjátok bárhol, ha valahol kint vagytok, és éppen nincs mit csináljatok, egyszerűen: fogakat össze és az embernek szögletes arca lesz. Meggyőződésem, a lányok az ilyen arcokra buknak, általában a szögletesebb pasikra hajtanak és nem a véznákra. Én mindenképp rajta vagyok, folytatni fogom a tréninget. Allright. Remélem, továbbra is velem maradtok, jövő héten jelentkezem az újabb tippekkel. Ciao, ez volt Said a Posing blogjával. Byby!

13.

Iskola

Tanárnő: Jó reggelt, látom, mind jelen vagytok, kitűnő. Ma továbblépünk a portfólióval. *(sóhajtás)* Bizonyítványok és kvalifikációk. Alessandra, hogy állsz a kvalifikációkkal?

Alessandra: Az mi? Kvalifikáció?

Tanárnő: Ott van a listátokon. Sofie, tudnál neki segíteni?

Sofie: Az, amit az ember tud, amit az ember jól tud.

Tanárnő: Alessandra, te mit tudsz jól?

Alessandra: Én, hát, öööö, én jól tudom sminkelni magam.

Röhögés.

Tanárnő: Rendben, elképzelhető, hogy kozmetikus akarsz lenni?

Alessandra: Kozmetikus? Nem, miért, hogy pattanásokat nyomogassak, köszönöm, nem.

Röhögés.

Tanárnő: Menjünk tovább, igazolások a szakmai gyakorlatról és tapasztalatokról, beleértve a praktizálást, egyeseknek ebben a tekintetben elmaradásuk van. Sofie...

Sofie: Én mindenképp gimnáziumba megyek.

Tanárnő: És ha mégsem sikerülne? Az ingadozó diákokhoz tartozol, ezt te is tudod... Azt tanácsolom, legyen egy B terv a tarsolyodban.

Sofie: B terv.

Tanárnő: Menjünk tovább. Különleges iskolai kvalifikációk, különleges oktatási projektekben való részvétel, igazolás az iskolai éves tevékenységről, részvétel különleges munkacsoportokban, különleges iskolai program, számítógép-ismeret, egyesületekben való tevékenység, például sport, nyelvismeret, többnyelvűség, igazolás külföldön végzett nyelvtanfolyamokról, egyéb kvalifikációk.

Oli: Shit képesítés

Shit, shit, sítés, képesítés, legyél okés, értened kell valamihez, és bizonyítanod, hogy mihez. Igazolások kellenek, hogy te vagy a legjobb jó gyerek, hisz az csak jó lehet, ha tudod, miben vagy jó.

Tudd hát, miben vagy jó! Mutasd, miben vagy jó!

Erre jó a portfólió, mert abban benne van, hogy ki voltál, hogy ki vagy, hogy mi lesz belőled, hogy mi telik ki tőled, és mennyit érnél, ha ez neked mind megérné...

Legyél kompetens és kompatibilis, felcserélhető és lecserélhető.

Ez egy olyan világ, ahol díjazzák, ha jó a memóriád.

Legyen jó a fellépésed, látványos a felpörgésed, ha üvöltözöl és elhallgatsz, elhiszik majd, hogy jó arc vagy.

Megmutatni, hogy tudom már, hogy mit tudok megmutatni, hogy melyik a legjobb kártyám, hogy mit tudok jól lenyelni, miközben hiteles a látvány – örökké ez volt a vágyam.

Shit, shit, sítés, képesítés, szerezz egy képesítést!

14.

Iskola után

Alessandra: A francba, minek ez a sok szar. Kvalifikáció.

Jenny: Nekem nem kell, én gimnáziumba megyek.

Alessandra: Na ja, te és Max, ti vagytok a főokosok.

Max: Ha nekem mégsem sikerülne ... apám hülyét kapna, biztonságból elvégeztem egy szakmai képzést, informatikusnak tanultam.

Alessandra: Informatikus, egész nap a kompjúter előtt.

Max: Az kúl, megtanulod a programozást meg ilyenek, hardware, software.

Alessandra: Hardware, software. Én ... színésznő leszek, oda nem kell portfólió, csak odamész és játszol.

Jenny: Kúl.

Sofie: Én azt hiszem, nem fogok bejutni a gimnáziumba, de szar, fogalmam sincs, mit csináljak.

Jenny: Egyáltalán nem vagy olyan rossz.

Sofie: De nem elég jó, biztos vagyok benne, hogy ez nem elég, és anyám is mindig azzal jön, hogy ez nem elég, és hogy menjek szakiskolába, Sofie, elvégeztél már egy szakmai képzést, egész nap csak szakmai képzés, szakmai képzés ... én egyáltalán nem akarok szakképzőzni. Gimnáziumba akarok menni és tanulni, majd ha egyetemre járok, akkor tudni fogom, hogy mit is akarok tanulni. Banki szakképzést, mondta anyám.

Jenny: A bankok sem biztosak már, lehet, hogy az egész összeomlik, mindannyian szegények leszünk, és nem lesznek munkahelyek sem.

Max: És mi lesz, ha mindenki munkanélküli lesz, pénz nélkül, állás nélkül? Háború lesz, azt mondta az apám.

Jenny: Én tengerbiológus leszek, utazni fogok, és egy búvárhajón a tengerfeneket tanulmányozom, ott még sok a felfedeznivaló. Lent, 3000 méter mélységben mindig sötétség van, a halak alig mozdulnak, csak a táplálékot várják, és folyton éhesek.

Alessandra: Nektek könnyű, ti gimnáziumba mentek, ez nálam szóba se jön. Elárusítónő leszek, kiskereskedő, kasszásnő egy szupermarketben.

Sofie: Miért kell így megerőltetnünk magunk? Mire elérnénk, amire vágyunk, már réges-rég világvége lesz, tudod, a maja naptár. És még 18 évesek sem vagyunk.

Jenny: Akkor a Marsra költözünk.

Alessandra: Igen, te esetleg, majd neked szorítanak egy helyet a Marson.

Max: Én mindenképp közgazdaságot és informatikát akarok tanulni.

Jenny: A Marson?

15.

Shopping

Sofie: Megyünk újra shoppingolni? Együtt?

Max: Kúl.

Alessandra: Velünk jössz, Jenny?

Jenny: Tulajdonképpen nincs pénzem.

Ale megmutatja a hitelkártyáját.

Kacagás, röhögés.

Sofie: Menjünk már, hová megyünk?

16.

Shopping

Oniománia dal

Jenny: Biztos vagy benne, hogy nem lesz gáz?

Sofie: Az anyja észre sem veszi.

Alessandra: Neki mindegy. *(Jenny egy sárga ruhával.)* A sárga nem áll jól neked, Jenny, válassz valami kéket vagy zöldet.

Sofie: Ez nagyon kúl, hogy együtt csináljuk.

Alessandra: Nézd, próbáld meg ezt!

Odadobja Jennynek a kék csillogó zakót, Jenny felpróbálja. Ugyanakkor Sofie egy rövidnadrágot próbál, kételkedik.

Max *(Jennynek)*: Wow, teljesen másképp nézel ki.

Jenny: De egy kicsit nem szűk? Mennyibe kerül?

Alessandra: Mindegy, vedd meg.

Sofie *(odanyújtja Jennynek a rövidnadrágot*): Vedd meg ezt is, rád biztos passzol.

Jenny: Kúl, de akkor még kell egy póló.

Alessandra: Vedd csak meg, amit akarsz. Nézd, Max *(odaadja a kék csuklyás dzsekit)*, ez pont neked való.

Max pózol egy pulóverrel.

A lányok az öltözőfülkékben. Mohón magukhoz ragadnak ruhákat, mintha megvadultak volna.

Sofie: Van ez zöldben is?

Jenny: Ez az én méretem?

Max: Mindenképp kellene egy dögös póló.

Belép Alessandra egy szőrmemellénnyel.

Sofie: Ilyet veszek én is, és akkor ikrek leszünk.

Alessandra: Menjünk a pénztárhoz, Jenny, ma te fizetsz *(átadja a hitelkártyát*), hat, hét, nulla, nulla, nyolc, három.

Jenny vonakodik, Alessandra megismétli a számokat.

Jenny: Hat, hét, nulla, nulla, nyolc, három.

Valamennyien leejtik a ruháikat.

17.

Otthon Jennyéknél

Anya: Jenny, mi ez a káosz?

Jenny: Nem érdekes.

Anya: Ezek miféle ruhák?

Jenny: Hogyhogy?

Kamera: árcédulák, részletek.

Anya: Teljesen újak?

Jenny: Én vettem.

Anya: Múlt héten nem kaptál zsebpénzt. (*a férjéhez)* Te adtál neki? Valamiben megegyeztünk.

Apa: Én? Nem. Hogyhogy?

Anya: A lányunk szobájában új cuccokat találtam, és azon töprengek, milyen pénzből vásárolta őket.

Jenny: Alétól kaptam kölcsön.

Apa: A barátnőjétől kapott kölcsön.

Anya: Ez legalább két-háromszázba került.
Jenny: Ale adott nekem, mert tőletek sosem kapok.
Apa: Mennyit?
Jenny: Fogalmam sincs, 200-at.
Apa: Neked csak úgy ad 200-at?
Jenny: Hitelkártyája van.
Anya: Hitelkártya. Honnan van neki hitelkártyája?
Jenny: Az anyjától. Neki kúl anyukája van.
Anya: Kúl anyukája.
Apa: Az Alessandra anyukája még biztos nagyon fiatal.
Jenny: Megértő a lányával.
Apa: Ő még nagyon is fiatal.
Anya: Tetszik neked? Ezt akarod ezzel mondani. Tetszik neked, ismerlek.
Apa: Minden szavam kiforgatod.
Anya: Akkor miért mondod, hogy fiatal, miért véded?
Apa: Hát mit mondjak?
Anya: Például azt, hogy egy rossz anya, akinek halvány fogalma sincs semmiről, azt, hogy nem jó anya és az sem jó, hogy Jenny ilyen befolyás alá kerül.
Apa: Rosszakat kellene mondjak róla, pedig nem is ismerem.
Anya: Most felhívom.
Jenny: Nem, azt nem teszed.
Anya: Miért nem?
Apa: Hagyd hát békén.
Anya: Akarom tudni, hogy milyen is valóban.
Jenny *(fenyegetően)*: Nem, ne tedd, ha megteszed…
Anya: És hogy akarod visszafizetni? Hogy képzeled?
Jenny: Ajándék volt.
Anya: Hirtelen ajándék lett. Jenny, most már hazudsz is? Bűnöző lettél? (*a férjéhez*) Csinálj már te is valamit, ez engem teljesen kiborít. Ezt nem tűrhetem. Jenny, most elmondasz nekem mindent.

18.

Jenny blogja

Kedves naplóm. Azt hiszem, nem vagyok normális, mindig hibázok, mindent rosszul csinálok, lyukas az agyam, fogyatékos vagyok. Belőlem hiányzik valami, ami másoknak megvan, az nálam hiányzik. A legszívesebben bevennék egy gyógyszert, egy tablettát, amitől normális leszek, és mindent tudni fogok, amit mások tudnak, hogy mi helyes és mi helytelen, mi a jó, hogy mit kell tenni, hogyan legyen az ember menő, hogyan éljen otthon stresszmentesen. Nem tudom, aludni akarok, egyszerűen csak aludni.

19.

Said, számítógépnél

Halló, itt újra Said, van egy új tippem a számotokra, tegyük fel, hogy szerelmesek vagytok. A hölgyet például J.-nek hívják, hosszú szőke haja van, zöld vagy szürke szeme, nagyon édesnek találjátok, de nektek pontosan, mint nekem is, görbe orrotok van, és azt akarjátok, hogy a lány, akibe szerelmesek vagytok, ezt a görbe orrot ne vegye észre, erre létezik egy nagyon egyszerű csel. Az arcotokat mindig úgy fordítjátok, hogy ő mindig az orrotok egyenes oldalát lássa, így, (*demonstráció a kamerába*), ha az orrod jobbra görbül, a bal profilodat kell mutatnod, tehát mindig figyelj, hogy ő a bal oldaladon legyen, és ha egyszer mégiscsak a

jobb oldaladra kerülne, akkor észrevétlenül helyet cserélsz, és ő téged újra balról lát. Sok sikert, ez volt mára, köszönet minden érdeklődőnek, látom, már ötvenen vagytok, nem rossz, remélem, leszünk még többen is, sziasztok. Ez volt újra Said az ő Posing blogjával, byby.

20.

Sofie otthon a mosdóban

Öklendezik, kistestvére, Alma az ajtó előtt.

Sofie anyja: Sophie, bent vagy? A vécén ülsz? Sofie?
Sofie: Igen.
Anya: Mi tart olyan sokáig? A húgodnak is kell.
Sofie: Menjen kint.
Alma: Sophie.
Anya: Nyisd ki, kérlek.
Sofie: Sminkelek.
Alma: Nyisd ki.
Anya: Sminkelni a szobádban is tudsz.
Alma: Nyisd ki.
Mostohaapa: Mi zajlik itt?
Alma: Sofie bezárkózott a fürdőbe.
Mostohaapa: Miért? Mi a helyzet, Sofie? Miért zárkóztál be?
Anya: Sminkel.
Mostohaapa: Sminkel, ezért zárkózott be. *(üvölt)* Sophie, azonnal nyisd ki!
Sofie: Te nem parancsolsz nekem. Nem vagyok kutya.
Anya: Sofie, hogy beszélsz?
Alma: Nyisd ki, Sofie, nagyon kell.
Sofie: Csinálj a nadrágodba.
Mostohaapa: Cigarettázik a vécén? Te cigizel ott benn.

Sofie kijön.

Anya: Cigarettáztál?
Sofie: És ha igen?
Anya: Még nem vagy tizenhat sem.
Mostohaapa: Hadd szagoljam meg a kezed.
Sofie: Köcsög.
Apa: Mondd már, mi van a lányoddal, ez így nem mehet tovább. Ha nem jutsz vele valamire, akkor át kell gondolnom a helyzetet, nem tűröm, hogy egy ilyen pimasz csitri folyamatosan megalázzon, köcsög, azt mondta, hallottad? Köcsög.
Anya *(Sofie-hoz)*: Ezt akarod? Mindent tönkre akarsz tenni, örülsz, ha minden tönkremegy, boldog vagy, ha tönkremegyek a kis húgoddal együtt, ennek örülnél?
Sofie: Te engem már nem szeretsz. Neked az lenne a legjobb, ha meghalnék.
Anya: Sofie, miket beszélsz?
Sofie: Az igazat, akkor nem lenne több gondod, felhőtlenül éldegélnél vele és a kis angyalkáddal.

21.

Sofie blogja

Helló, új bejegyzés Sofie világából. Az utóbbi időben mindenki az agyamra megy, a barátaim is hülyére idegesítenek. Minden szar. Szerencsére ti vagytok még nekem, sziasztok, mára ennyi volt.

Nézi a weboldalára érkező válaszokat, gördíti le-fel a képernyőt.

www.sofievilaga.ch

Sofie világa
Szerintem nem vagy terhes.
Ha teljesen biztos akarsz lenni, menj nőgyógyászhoz.
Amennyiben ez túl kínos neked, vásárolj egy terhességi tesztet. Üdv **Jasmin**

Szia Sofie
A helyedben biztosra mennék és vennék egy tesztet a gyógyszertárban. ☺
Minden más csak feltételezés.
Üdv **mAtRiX**

Delbundi
én is azt mondanám.
Már vagy 16?
Üdv

FároszFanny
tényleg meg kellene csinálnod a tesztet… hm, lenne egy kérdésem… hogy lehet valaki enynyire elővigyázatlan, hogy nem védekezik???… gondolom, világos a számodra, mi történhet…

Nagyon gáz, ha az ember egyáltalán nem védekezik, még ha védekezik is, akkor is megtörténhet, de ííígy
Hódolunk a bizarroknak!!
Amit mindig is mondani akartam! …
Mindörökké Tuska

Jennifer100
Védekezés nélkül a szex nem is olyan rossz, csak kell tudja az ember, hová spriccel.
Menj inkább nőgyógyászhoz.
A gyógyszertári tesztek nem annyira megbízhatóak.

FároszFanny
hová spriccel??? na de tényleg… ilyesmire az ember nem bazírozhat… egyszer csak véletlenül korábban eldurran és akkor ott ül az ember a pácban

VonHóbOrsi
A nemi élet védekezés nélkül olyan, mint az orosz rulett.
Ha biztos akarsz lenni benne, csak az segít, ha orvoshoz mész.

_____
A nevelés a felnőttek szervezett védekezése az ifjúság ellen.
Mark Twain, amerikai író (1835–1910)

Overdressed
Szia Sofie, ismered, mit gondol a szőke nő, amikor teherbe esik?
Remélem, én vagyok az anyja.
Szeretettel üdv Overdressed :) :) :)

FároszFanny
Ő nem egy *fake*, ne írj hülye vicceket Overdressed

Mindörökké Tuska
Csinálj egy tesztet, kedves Sofie, vagy fordulj egy jóshoz!

Overdressed
Szerintem ő egy *fake* és szívat minket.

Midnight
Szia,
sajnos a terhességi tesztet nem úszod meg. Bármelyik gyógyszertárban kapható, mielőbb be kellene szerezned egyet. Persze ott van a félsz, hogy esetleg terhes vagy és ezt valahogy tudatnod kell a szüleiddel. Hatalmas változás! De ez benne van a pakliban, ha a nemi élet során nem védekezel kellőképpen.
Végy egy tesztet…
üdv mid

22.
Sofiedal

Igen, ez a Sofie dala

Sofie most szarul van – tényleg szarul
az élete bizonytalan – ouou!
a teste megőrült – ő meg bekattant
hogy történhetett ez vele? – fogalma sincs.

rosszul van, hánynia kell – pfúj, pfúj!
valószínűleg terhes – ó, jaj!
persze az is lehet, hogy mégsem.
De a szexet már kipróbálta – tényleg? – naná!

Akkor mégis csak lehet, hogy terhes
talán még drogokat is használ
Ó, Sofie, mi van veled?
Mi van veled?

Régebb annyira kedves, aranyos kislány volt – oly megkapó.
Barátságos és nyitott – mint egy kitárt ajtó.
szakácsnő akart lenni és – nem ám űrhajós! – hanem állatgondozó.

Rap
Ma még egy lány kinyiffan, miután szánalmasan beleveszett
a hormonális szökőárba – a hajóval együtt szétesett.
És a tegnapelőtti álmok meglékelt mentőcsónakok,
örökre elsüllyednek, ha mától nincsen holnapod.

Tegnap azt álmodta, az állatmenhely álommeló,
meg hogy sínen van az élete, a hepiend kézzelfogható.
De papírvár az önámítás, a sok vágy simán benne ég,
Elég, ha jön egy srác, a haja fekete, a szeme kék.

Ó, Sofie, most meg visszahúzódsz a csigaházba.
Vagy inkább a fürdőszobába – mit csinálsz ott?
Senki se tudja.

Cigizik – cigizik
Hányik – hányik
Vagy csak kisminkeli magát? – nem lehet tudni.
Azt hiszi, hogy csúnya, ha nincsen rajta smink.

Ó, Sofie, ó, Sofie,
Azért nem annyira rossz a helyzet,
ott vannak a barátaid,
akik segítenek neked és beszélgetnek veled.
…
Ez volt a Sofie-dal, köszönöm, hogy meghallgattak.

23.
Alessandránál otthon

Anya: Ale.
Alessandra: Igen.
Anya: A hitelkártyás elszámolási kivonaton több olyan dolog van, amit nem értek.
Alessandra: Igen?
Anya: Azokon a napokon nem is vásároltam.
Alessandra: Fogalmam sincs, lehet, felcserélték a dátumot.
Anya: Nem is jártam ezekben a boltokban.
Alessandra: Lehet, elfelejtetted.
Anya: Hülyének nézel?
Alessandra: Miért, más dolgokat is elfelejtesz.
Anya: Ah, például mit?
Alessandra: Hogy ma este együtt akartunk vacsorázni.
Anya: Ja, mérges vagy Tobi miatt, mert meghívott vacsizni.
Alessandra: Tobi miatt, Roger miatt, Peter miatt, Manfred miatt.
Anya: Ne legyél pimasz.
Alessandra: Miért, valamennyit megismertem, valamennyien itt reggeliztek, egy szál boxerben ültek a reggelizõ asztalnál.
Anya: Nem tetszik neked, ahogy élek? Itt kellene üljek a gyerekem mellett, mint egy apáca? Elege lett a lányomnak? Kincsem.
Alessandra: Be kellene tartanod az ígéreteid.
Anya: Ez most vallatás? Te vagy a bíró ebben a házban? És büntetésből meglopsz engem, ellopod a hitelkártyám és boldogan bevásárolsz. Láthatnám legalább, miket vásároltál?
Alessandra: Nem, nem láthatod.
Anya: Hogyhogy nem?
Alessandra: Nem lehet.
Anya: Most azonnal megmondod, mit csináltál a cuccokkal.
Alessandra: A Jenny cuccai. És a többieké.
Anya: Ehhez Jennynek mi köze? És milyen többiek?
Alessandra: Kölcsönadtam Jennynek.
Anya: Mennyit?
Alessandra: Gőzöm sincs.

Anya: Kölcsönadsz az én pénzemből a barátnőidnek, anélkül hogy tudnád, mennyit?
Alessandra: Ő tudja mennyit.
Anya: Ilyen hülye vagy, vagy csak teszed magad?
Alessandra: Ilyen hülye vagyok.
Anya: Vissza akarom kapni azt a pénzt.
Alessandra: Az nem fog menni.
Anya: Akkor felhívom a Jenny szüleit.
Alessandra: Biztos nagyon fognak örülni.

24.
Szülői értekezlet

Jenny anyja: Ön az Alessandra anyja.
Jenny apja: Nagyon örülök, hogy megismerhettem.
Jenny anyja *(a férjéhez)*: Abbahagynád ezt a szívélyeskedést? Ön egyszerűen átengedi a lányának a hitelkártyáját, ennél nagyobb ostobaság nem is juthatott eszébe.
Jenny apja: Ne légy udvariatlan.
Ale anyja: Ez valami tévedés.
Jenny: Akkor Ale önnek hazudott.
Ale anyja: Nem tudom, mit mondott Alessandra, csak azt tudom, hogy az önök gyerekei az én hitelkártyámmal vásároltak.
Max anyja: Az én Maxom nem volt ott, biztosíthatom önnek, az én Maxom nem olyan.
Ale anyja: Alessandra nekem azt mondta, hogy az ön Maxa nagyon is ott volt.
Max anyja: Ez nem lehet igaz, Max biztosított engem…
Ale anyja: Nekem teljesen mindegy. Én csak vissza akarom kapni a pénzem.
Jenny anyja: Ha ön nem képes arra, hogy a lányát úgy nevelje, hogy különbséget tudjon tenni helyes és helytelen dolgok között, akkor rajtunk nem követelőzhet.
Ale anyja: Most belőlem akarnak bűnbakot csinálni, holott a maguk lányának nyilvánvalóan ugyanaz a problémája, önök is elszúrták valahol.
Jenny anyja: Ha az ön lányának nem lenne az a túlzott igénye, hogy folyamatosan ő legyen a középpontban, az én lányomnak ilyesmi eszébe sem jutott volna.
Ale anyja: Ha önök a lányuknak elegendő zsebpénzt adnának, tudna a sajátjából magának vásárolni, nem kellene kompenzáljon.
Jenny anyja: Az én lányomnak nem kell semmit kompenzálnia. Erre neki nincs szüksége. Neki van otthon anyja, aki gondoskodik róla.
Jenny apja: Nyugodj meg. Nem kellene így személyeskedni.
Jenny anyja: Én azonban úgy látom, hogy igenis személyeskedésről van szó, *(Max anyjához),* ön nem ért velem egyet. Az ön Maxát is elcsábította ez az Alessandra.
Jenny apja: Hagyd abba, kérlek.
Jenny anyja: Mit kellene abbahagynom? Tönkreteszi a mi Jennynket és még nekem kellene abbahagynom.
Jenny apja: Mennyivel tartozunk?
Jenny anyja: Nem tartozunk semmivel.
Ale anyja: Nem tudom pontosan, de az önök lánya költött a legtöbbet.
Max anyja: Úgy tudom, egy harmadik lány is ott volt, azt mondta Max, Sofie-nak is ott kellett lennie.
Ale anyja: Ah, ezt nem is tudtam.
Jenny anyja: Na látja, a maga lánya hazudozik, kezeltetnie kellene.
Ale anyja: Először kezeltesse saját magát, maga frusztrált csiga.
Jenny anyja: Ezt kikérem magamnak. Gyere, megyünk.
Ale anyja: Feljelentem magukat. Ez lopás.

Max anyja: Ne tegye, kérem, az én Maxomnak nagyon rosszul jönne.
Jenny apja: Sajnálom, küldök önnek egy csekket. Itt van a névjegyem. Remélem, sikerül mindent elrendeznünk.

25.
Max, Sofie, Jenny

Jenny: Ale kiszúrt velünk. A hitelkártyát ellopta és belőlem idiótát csinált.
Max: Bazmeg, miért csinálta, most meg mi vagyunk a balfaszok.
Sofie: Pedig én sejtettem.
Jenny: Akkor miért nem mondtad?
Sofie: Nem voltam biztos, ismerem az anyját, vagány, de olyan egzaltált.
Max: Ha az ember végiggondolja, tulajdonképpen világos, hogy ilyen nincs.
Jenny: Ale egyszerűen egy hülye tehén, tökhülye, agyalágyult.
Sofie: Lehet, hogy nem szándékosan tette.
Jenny: Nem szándékosan! Csak úgy nem történik meg. Most hülyének néznek, mintha tényleg be lennék csavarodva, pedig hát egyáltalán nem. Fáj a fejem tőle.
Max: Ha ezt megtudják a suliban…
Sofie: Egyébként anyád meglehetősen hülye.
Max: Miért mondod?
Sofie: Megmondta az Ale anyjának, hogy én is ott voltam, pedig Ale engem ki akart hagyni.
Max: Azonban te is ott voltál.
Sofie: Szépen meggyóntál anyukádnak. A jófiú Max, ő nem csinált semmit, csak a többiek.
Max: Ez így is van. Ti sokkal többet vásároltatok.
Sofie: Jaja, a jófiú Max.
Alessandra jön.
Jenny: Egy hülye tehén vagy, utállak.
Ale: Saját hibátok, senki sem kötelezett, hogy csináljátok.
Sofie: De te mondtad, hogy lehet.
Ale: Miért hisztek el mindent? Mindig mondjátok, hogy hazudok.
Max: Te tényleg egy hülye tehén vagy.
Sofie: Most szépen itt csücsülünk a szarban.

Alessandra a kamerába: Nem az én hibám, ők mondták, hogy menjünk shoppingolni. Azt akarják, hogy nekem vagány anyám legyen. Azt akarják, hogy azt tehessek, amit akarok, azt akarják, hogy így legyen. Mit mondhatnék, hogy én egyedül ülök otthon, minden este egyedül eszek, sushit eszek, sushi, jól hangzik.
Chipset eszek és pizzát a mikróból. Azt szeretném, ha anyám egyszer otthon lenne és főzne nekem. Nem akarok minden vasárnap reggel azzal a gondolattal ébredni, hogy most kimenjek a konyhába vagy sem, mert nem tudhatom, kit találok ott. Normális életet akarok, mint mindenki. Anyám szerint nyárspolgár vagyok, na és aztán, akkor az vagyok, ő az anyám és egy anyának gondoskodnia kell a gyerekéről, apám nincs itt, nem tehetek róla, lehet, hogy miattam lépett le, nem az én hibám. Azt hiszem, engem anyám nem is szeret. De ha a pasija lelép, ha ennek a Tobinak kerül egy másik, habár házasságról beszélnek, akkor itthon ül és siránkozik és kincsemnek szólít, mit tennék most nélküled, kincsem, ilyenkor nagyon szeret. Mindaddig, amíg fel nem bukkan Roger, akkor megint levegővé válok. Roger mindig olyan különösen néz rám, nem tudom, mire véljem, és egyszer, amikor csak ketten voltunk a konyhában, nagyon hosszan bámult, mélyen a szemembe nézett és azt mondta, egy ilyen lánnyal lassan nehéz lesz az anyádnak. Valahogy jól néz ki boxeralsóban a kockahasával, de hát nem is tudom. Azt hiszem, tetszik nekem.

26.

2000 idegen szó

A videó síkjában 2000 idegen szó.

Sofie: Nem fér a fejembe, kétezer idegen szó. Kétezer, ez nem megy, hamarabb kellett volna nekiállnom. Tudom, egész éjjel nem aludtam.

Max: Adekvát, esztétikus, affirmáció, akkumuláció, mit is jelent az adekvát, Jenny, tudod?

Jenny: Hallucináció, heteroszexuális, homoszexuális, klausztrofóbia, kleptománia, klitorisz, hogy mondják helyesen, klitorisz vagy klitórisz…

Rövid, kínos csend.

Max: Én ezt nem csinálom, nem írom meg ezt a tesztet. Meg kell magunkat védenünk, egyszer ellen kell szegüljünk. Ha mindenki mindig fejet hajt, akkor világos, hogy így fog folytatódni.

Sofie: Úgysem teszed meg. Fogadjunk.

Max: Nem fogadok, de megteszem.

Tanárnő *(mikrofonnal)*: Hopp-hopp, mindenki a helyére, ma tesztet írunk, 2000 idegen szó, 4. rész. Max, te átülsz oda.

Sofie: Hogyhogy?

Tanárnő: Tessék gyorsan oda átülni.

Sofie: Nem, ezt nem teheti.

Max: Én mindig itt ülök, és ma is szeretnék itt ülni.

Tanárnő: Nincs vita, egy percetek van.

Tanárnő: Megkérhetlek, Max, vagy a hölgyek nem tudnak meglenni nélküled.

Max: Magfontoltam, inkább itt maradok. Abban sem vagyok biztos, hogy megírom a tesztet, túl sok tesztet írtunk.

Tanárnő: Úgy? Érdekes megfontolás. Hol van tulajdonképpen Alessandra? *(Szünet)* Minden rendben, Max?

Max ülve marad.

Tanárnő: Jó, a te döntésed, ismered a konzekvenciákat, egy nulla.

Sofie: Ilyen nincs.

Tanárnő: Ezt később megbeszéljük. Kezdjük.

Zenei rész koreográfiával, videóval.

Korrektség, szociabilitás, flexibilitás, kompetencia, kvalifikáció, kandidátus, kontroll, szektorális trendek, optimalizálás, innovatív, aktív, proaktív, kommunikatív, lukratív, exkluzív, produktív, kreatív, affirmatív, kompetitív, attraktív, konstruktív, pozitív, konvergencia, licitáns, exit, mobilis, debilis, karrierkiller, marketing, profitorientált, strukturált, lojális, team-building.

27.

Iskola után

Jenny: Max, kúl voltál, hogy tiltakoztál. Nagyon klassz volt, hogy tiltakoztál.

Vadul szájon csókolja, majd elszalad.

28.

Said blogja

Kamera, Jenny reagál Max/Said videójára.

Max: Helló, itt Said, újra itt vagyok. Újabb felismerés. A lányok buknak a rebellisre. Bazmeg, ha ezt eddig tudtam volna. Tehát, nézzük meg az egészet tudományosan. Nagy izmok és szögletes arc, nem elég. Széles vállak, elrejtett görbe orr ugyancsak nem elég. Az ember kell lázongjon. Egyszer nemet kell mondjon, fel kell álljon, és azt mondja, nem, ezt nem teszem, tiltakozom. Ez hat. Bazmeg. Megcsókolt. Oké, emberek, lázongjatok, lázadjatok fel a tanáraitok ellen, a szüleitek ellen, lázadjatok minden ellen és a lányok repülni fognak hozzátok. Ciao, mára ennyi.

29.

Jenny számítógépe

Videó síkja, esetleg vulkánkitörés… A képek átfedik egymást.

Kedves naplóm. Megcsókoltam Maxot, hogy tehettem ezt, olyan dühös voltam Alessandrára, aztán hirtelen megcsókolom Maxot. Pedig nem is vagyok belé szerelmes, most ő esetleg ezt gondolja, hogy én őt szeretem. Csak úgy megtettem. Eddig engem sohasem csókolt meg senki, és hirtelen kedvem támadt rá, lehet, mégis szerelmes vagyok belé, valami bennem szerelmes, különben nem csókoltam volna meg, szerelmes akarok lenni, most szerelmes akarok lenni, de nem Maxba, őt már ismerem. Most mit tegyek? Holnap újra látjuk egymást a suliban, és én őt megcsókoltam. Istenem, milyen kínos, itthon maradok, beteg vagyok, meghalok.

30.

Iskola után

Sofie: Bocs.

Alessandra hallgat.

Sofie: Bocsánat! Sajnálom, tudom, hogy ki akartál engem hagyni.

Alessandra hallgat.

Alessandra: Nem az én ötletem volt.

Sofie: Igen, bocs. Még mindig te vagy a legjobb barátnőm.

Összeölelkeznek.

31.

Sofie az iskola igazgatóságán

Igazgatónő: Sofie. Megkaptam a tanáraidtól a hiányzásaidat. Nagyon sok van, sokat hiányoztál az utóbbi időben. Gyomorpanaszok, az áll itt. Beteg vagy?

Sofie: Nem.

Igazgatónő: Voltál orvosnál?

Sofie: Nem.

Igazgatónő: A szüleid tudják?

Sofie: Igen, ideges gyomrom van, anyám is ilyen.

Igazgatónő: Aha. Leromlottak az eredményeid, egy évvel ezelőtt azt mondtam volna, Sofie-nak minden további nélkül sikerülni fog. Most azonban másképp állnak a dolgok. Mit tervezel?

Sofie: Nem tudom.

Igazgatónő: Lassan kellene tudnod, a portfóliód gyakorlatilag üres.

Sofie: Megcsinálom… hétvégén.

Igazgatónő: Remélem.

Sofie: Nagyon gyorsan tudok dolgozni.

Igazgatónő: Szükséged van segítségre?

Sofie: Nem.

Igazgatónő: Keresd fel az iskolai szociális munkásunkat.

Sofie: Igen.

Igazgatónő: Megígéred?

Sofie: Megígérem.

Sofie feláll, egy piros folt van a székén. Izgalomba jön. Piros színt bevetíteni, kamera Színész 4-nél.

Sofie: Ó, nagyon sajnálom. Megjött a havim. Megjött a havim.

Igazgatónő: Semmi baj, előfordul.

32.

Iskola után

Sofie (*megöleli Alessandrát*): Megjött a havim, megjött a havim.

Alessandra: Na és?

Sofie: Azt hittem, bazmeg, azt hittem… azt hittem, hogy…

Alessandra: Azt hitted, hogy… Timtől?

Sofie: Azt hittem, terhes vagyok.

Jenny jön.

Jenny: Miről beszéltek?

Sofie: Azt hittem, terhes vagyok, Timtől.

Jenny: Timtől? S én erről miért nem tudok?

Alessandra: Mert nem voltál ott. Ezt meg kell ünnepeljük, gyertek hozzám. Jenny, jössz te is?

Sofie: De ha anyád minket meglát.

Alessandra: Ő csak holnap jön haza.

Sofie: Biztos?

Alessandra: Egészen biztos.

Jenny: Nekem tulajdonképpen haza kell mennem.

Sofie: Jenny, kérlek.

Jenny: Nekem nem is szabad veletek szóba állnom.

Sofie: Majd azt mondod, hogy kisegítőórán voltál.

Jenny: Szobafogságon vagyok.

Sofie: Csak keveset maradunk, épp megiszunk valamit, aztán mész haza, ezt meg kell ünnepeljük. Annyira szarul éreztem magam, azt gondoltam, öngyilkos leszek.

Jenny: Hogy mit? Miért nem mondtál nekünk semmit?

Sofie: Nem tudom.

Jenny *(a mikrofonba)*: Ott jön Max, furán bámul, biztos azt gondolja, hogy én szerelmes vagyok belé, most mit csináljak, annyira kínos, miért nem kapok most egy szívinfarktust, egy gutaütést, felrobban az agyam és vége, miért nincs világvége, miért nem csapódik be egy meteorit, miért nincs napkitörés, kérlek, kedves napocska, törjél ki most, küldj napszelet, lökd az elektromágneses részecskéid a föld atmoszférájába, fagyaszd le az egész internetet, töröld az emberiség emlékezetét, mindenki felejtsen el mindent, aztán újrakezdjük, és én nem fogom Maxot soha többé megcsókolni, akkor sem, ha erre ő kér.

33.

Max elválik a barátaitól

Max: Szia, Jenny.

Jenny : Szia.

Max: Mondanom kell nektek valamit.

Jenny: Inkább ne mondd, az valahogy olyan…

Max: De meg kell mondanom. Azt gondolom, túl sok időt töltünk egymással, mi nem találkozhatunk többé.

Jenny: Hogy?

Sofie: Mit beszélsz?

Alessandra: Hogyhogy? Miattam van?

Max: Nem, a jövőmre kell koncentrálnom.

Sofie: Na bazmeg. Szarok a jövőre. Fiatalok vagyunk, még nem vagyunk a jövőben, amíg az ember fiatal, időre van szüksége, de nekünk nincs időnk arra, hogy fiatalok legyünk, mert mi a jövőnkre kell gondoljunk, aztán az ember egyszer csak öreg lesz és nem volt fiatalsága és már jövője sincs, mert öreg. A felnőttek mondják mindig, hogy a jövőre gondoljunk, mert irigyek.

Jenny: Na aztán…

Max: Jobban akarok magamra koncentrálni, többet akarok az iskolai dolgokkal foglalkozni. Jobb kell legyek, több pontot kell gyűjtsek, különben lőttek az egésznek.

Sofie: Szarok a pontokra.

Max: Magatokkal sodortok, totál elterelitek a figyelmem.

Sofie: Ó, sajnálom, hogy eltereljük a figyelmed.

Alessandra: Bocsánat, hogy beléptünk az életedbe.

Max: Nem, szuper időszak volt, de azt hiszem, elmúlt.

Sofie: Apád átmosta az agyad? *(Az apát játssza.)* Max, a kvalifikációd elégtelen, a teljesítménykártyád üres, te egy lúzer vagy.

Jenny: Max azt teszi, amit elvárnak tőle*. (mikrofonba)* Azt hiszem, mi valamennyien azt tesszük, amit elvárnak tőlünk. Elvárják, hogy jók legyünk az iskolában, hogy szorgalmasan dolgozzunk, hogy valamit letegyünk az asztalra, hogy később sok pénzt keressünk, hogy mindig képezzük magunkat, hogy egyre jobbak és jobbak legyünk, és azt is elvárják, hogy ebben az életkorban, amiben vagyunk, néha megbolonduljunk, kipróbáljuk magunkat, de nem túlságosan, mert ha az ember nem bolondul meg egyáltalán és teljesen normális, az sem normális, az ember egy kicsit ki kell vetkőzzön magából, ezt várják el, ez van előírva.

34.
A szomorú Max-dal (Intro)

Ha már sokkol a rezignáció, jöhet az önsajnálat.
De végül azzal is csak áldozol a hétköznapok undorának.
A felpörgő világ közepén vagy apátia-sziget.
Te megbilincseled magad, börtön minden hited.

Kísért a stressz, vigyorog rád, van vagy ezer arca.
Téged a soha meg nem vívott csatáid ítélnek kudarcra.
Sehol sincs, aki megmenthetne, hiába is akarnád.
„Annyira vágyom egy kis együttérzésre!" – na, ez a te mantrád.

Semmiről se fogsz dönteni, azt legalább eldöntötted.
Nem megy veled senki, de a saját fájdalmad ott jár mögötted.
Tudod, hogy mindegy, mibe vágsz bele, csak vágnál bele még ma!
De neked a szenvedés a csúcsélményed. A páratlan Max-dráma.

Max: Ó, szegény, Max, ó, te szegény Max, a jövő kapui nyitva állnak előtted, ha tovább tanulsz. De ez az a jövő, amire vágysz? Egyedül a kompjútered előtt. Egyetlen lány sem szerelmes beléd. Mit nyújthatnál nekik? Egy számítógépkurzust. A lányok nem buknak számítógépes pasikra, de ők a te legjobb barátaid. Az ember most még gyorsan mindent elérhet? Iskola rendben, barátok oké, a jövő biztosítva? Mit akarsz az élettől? Azt akarod tenni, amit az apád előír? És közben elmulasztod az ifjúságod. De én nem akarok semmit elmulasztani, mindenhol ott akarok lenni, de többé nem láthatom a barátaimat, mert dolgoznom kell, mert jónak kell lennem, jónak kell lenned, jónak lenned, yeahhh, Max, fog ez menni, minden jó lesz, kúl, right, minden jó lesz, gyönyörű szép, egy gyönyörű szép élet áll előtted, ez volt a szomorú Max-dal, ciao.

35.

Party Alessandránál

Alessandra: Mit iszunk, Sofie?
Sofie: Mindegy, valami erőset, most valami erős kell nekem.
Alessandra: Jenny, te is valami erőset?
Jenny: De utána rögtön haza kell mennem.
Alessandra: Világos, nyugi, semmi pánik.
A lányok isznak.
Jenny: Biztos, hogy anyád nem jön haza?
Alessandra: Nem jön, Rogernél van.
Jenny: Anyád barátja? És, milyen?
Alessandra: Kúl, jól néz ki.
Sofie: Tetszik neked?
Jenny: De hát ő az anyád barátja.
Alessandra: Múlt vasárnap jövök ki a Snoopy-alsóneműmben a konyhába, ő itt ült boxeralsóban, és aztán… megcsókolt.
Jenny és Sofie: Tessék?
Alessandra: Bocsánatot kért és én azt mondtam…
Sofie: Mit mondtál.
Alessandra: Semmit sem mondtam.
Jenny: Azt hiszem, haza kell mennem.
Sofie: Minek? Olyan jó itt. Hívjuk fel Maxot?
Alessandra: Biztos nem jön, most a jövőjére kell koncentráljon.
Sofie: Nem mondta komolyan, az apja gondolta úgy, felhívom. Nem is, te hívd fel, Jenny, akkor biztos jönni fog.
Jenny: Én, hogyhogy?
Sofie: Ne tedd magad, tudjuk, mi zajlik.
Jenny: Nem zajlik semmi.
Alessandra és Sofie: Max és Jenny együtt koncentrálnak a jövőre. *(Röhögnek, isznak.)*
Jenny: Marhaság.
Sofie: Hívd fel.
Jenny vonakodik, aztán mégiscsak felhívja.
Jenny: Szia, Max, itt Jenny.
Max: Szia, Jenny.
Jenny: Jössz Aléhoz?
Max: Hogyan? Mondtam már, hogy…
Jenny: Tudom.
Max: Mit csináltok?
Jenny: Táncolunk.
Max: Vagány.
Jenny: Partizunk és arra gondoltunk, talán neked is lenne kedved.
Max: De hát mondtam, hogy nekem…
Jenny: Én sem maradok sokat, nekem is haza kell mennem.
Max: Jó, gyorsan arra jövök.
Jenny: Nem muszáj, ha nincs kedved.
Max: Ó, nagyon is van kedvem.
Jenny: Oké, viszlát. *(a lányokhoz)* Jön.
Sofie: Szuper.
Jön Max részegen.

Max: Hé, sziasztok, helló. Hogy vagytok?
Sofie: Hé, mi van veled?
Max: Ittam otthon egy kevéskét.
Jenny: Mi is ittunk.
Max: Bazmeg, azt gondoltam, ti itt partizgattok, aztán ittam egy picurkát, a francba a tanulással, mindig csak tanulni, szar, francba az iskolával, nem akarok mást, csak élvezni az életet, szarok az iskolára, szarok rá (*Max tántorog),* Jenny, mondanom kell valamit, te teljesen, te teljesen… *(Valamennyien tántorognak, ki vannak akadva, Max a Jenny lába elé hányik.)*

36.
Szülői értekezlet

Zenés, mikrofonnal.

Színész 1: Isten hozta, kedves szülők. Örvendetes, hogy ma este ilyen szép számban megjelentek. A mai téma: Hogyan neveljem a gyerekem? Szívesen veszem az építő jellegű hozzászólásokat, és ezennel a vitát megnyitottnak nyilvánítom.
Színész 2: Miért ilyenek? Teljesen kontroll nélküliek. Mégiscsak a mi gyerekeink. Mi nem vagyunk ilyenek.
Színész 4: Hogyan tart az ember kézben egy gyereket? Erre a kérdésre szeretnék végre választ kapni.
Színész 1: Egyszerűen teljesen tanácstalan vagyok, nem értem a gyerekem, nem értem, mi zajlik benne.
Színész 2: A gyerekeknek szeretetre van szükségük.
Színész 3: Az is kérdés, hogy fehér lappal jövünk-e a világra.
Színész 2: A gyerekeknek korlátokra van szükségük, tiszta struktúrákra.
Színész 1: A mi gyerekeink túl sokat kell teljesítsenek, teljesen helytelennek tartom. A gyerekeink szenvednek a stressztől.
Színész 4: Stressz. Nahát. Nem ők stresszesek. Mi vagyunk stresszesek miattuk. Gondolt már valaha a Ritalinra?
Színész 1: Ritalin?
Színész 3: Ritalin.
Színész 2: Ritalint mondott? Drogokkal akarja megtömni a gyerekeinket?
Színész 4: Tanulmányok szerint a Ritalin kiválóan tolerálható gyógyszer, ezenkívül egyértelműen növeli a teljesítő- és koncentrálóképességet. Ahhoz, hogy ebben a társadalomban helyt álljunk, muszáj teljesítenünk. Miért ne, egy kis dopping. Az iskola küzdőtér, és lehet, hogy ez a megoldás. Dopping az agynak, hogy a gyerekeink jobbak legyenek.
Színész 1: Azt gondolom, jó, ha a gyerekek ebben a korban egy kicsit szexuálisan is kipróbálják magukat, teret kell biztosítani a fiataloknak…
Színész 4: Maga kinek az anyja?
Színész 3: Teljesen ellenzem, ahogy az óvodai felvilágosítást is a pedofíliáról, teljesen ellene vagyok, ezt a családnak kell…
Színész 2: De hol tanulja meg az ember, honnan tudja, hogy mindez rendben van, vannak ilyen jellegű kurzusok, elmehet az ember egy ilyen kurzusra a népegyetemre?
Színész 3: Az én Maxom tudja, mi neki a jó, én azt hiszem, Maxot jól neveltem.
Színész 4: Az én Maxomat elcsábította az az Alessandra a hitelkártyájával. Hitelkártya, pontosan ez az, ami ehhez az adóssághegyhez vezet, a gazdaság nem fogja ezt sokáig bírni, mindennek befellegzett, és az egész ilyen kis dolgokkal kezdődik, a gyerekek adósságot halmoznak fel, amit aztán nem tudnak visszafizetni, és a végén mindennek befellegzett, a gazdaságnak, a politikának, a földgolyónak, mindnek vége.

A felesége hiába próbálja visszatartani.

Színész 3: Hagyd abba, kérlek, maradj csendben, elnézésüket kérem, a férjem mindig ilyen negatívan gondolkozik. Azzal azonban egyetértek, hogy ez az Alessandra meglehetősen romlott figura, egy ilyennek ebben az iskolában nincs helye.

Színész 1: Én örülök, hogy a lányomnak legalább egy ilyen barátnője van, mint ez az Alessandra, én teljesen elveszítettem a lányomat.

Színész 4: A hitelkártya-történet tulajdonképpen nem is olyan szörnyű, de be kell látni, hogy ha van valami a gyerekkel, az egész család belebonyolódik az ügybe. Aztán az egész családot kell kezelni.

Színész 1: Borzasztónak tartom, hogy a mai fiatalok mennyire alkalmazkodóak, amikor mi fiatalok voltunk, egész más dolgokat csináltunk.

Színész 4: Igaza van, mi is megengedtünk ezt-azt magunknak, és mégis elég jól megvoltunk.

Színész 2: Hallgass. Utálom ezt a hízelgő modorod. Erre nincs szükség.

Oli: Nos, köszönöm a hozzászólásokat, nagyon izgalmas és konstruktív beszélgetés volt, ezennel szeretném a mai összejövetelt lezárni, találkozunk egy hónap múlva, azaz pontosan … esetleg írják be a határidőnaplójukba, 23-án.

37.

Nyilatkozat a mikrofon előtt

Jenny: Jenny vagyok, és az a legnagyobb félelmem, hogy soha nem leszek olyan, amilyen szeretnék lenni.

Max: Max vagyok, és a testem egyszerűen nem normális. Túl kicsi. Ha kicsi vagy, nem vesznek észre, és ha nem vesznek észre, el vagy veszve. Rajtam minden kicsi, kivéve az állam, az nagy, nem tudom eltüntetni. Csontból van. Meg kellene esetleg műttetnem.

Alessandra: Nekem mindenesetre lesz egy saját show-műsorom, és aztán interjúkat fogok készíteni Johnny Deppel, a The Kocks-szal Párizsban, Londonban, egész jól tudok angolul, és az egész világot beutazom.

Max: Max vagyok, és néha semmi mást nem akarok, csak visszamenni az anyám hasába.

Alessandra: Megőrültél?

Sofie: Én mindig jó akarok lenni, jó barátnő, jó tanuló, de nem akarok stréber lenni, hanem kúl, a legjobb barátnő, aki csak létezhet, szexi akarok lenni, szép akarok lenni, nagyon-nagyon sportos, egyszerűen klassz és a legjobb.

Jenny: Mindenki másmilyen lesz, csak én maradok olyan, mint én. Mindenki megújul, csak én maradok le, ha felnőtt leszek és munkahelyem lesz, én még mindig csak én leszek.

Max: Az nem lehet, hogy minden olyan pocsék, valamikor muszáj jobbra fordulnia. Stresszes vagyok az iskola miatt, a jövő miatt, a szüleim is stresszelnek, folyamatosan piszkálnak a jövő miatt, apám is stresszes, mert mások stresszelik a munkahelyén, mindenütt stressz, valamikor csak vége lesz, és minden jobbra fordul, minden szép lesz, lesz egy csajom és egy szakmám, és egyszerűen boldog leszek.

Oli Rap
A tizenötös stresszfaktor II.

Négyen haverok ők

Ugyanazt kérdezik, amire te is szeretnéd, ha lenne válasz:
hogy lehetsz az, aki lenni szeretnél, és NE visszakézből válaszd,
hogy a példaképed klónja légy, se másodrangú kópia.
És a felnőtté válás? Nem kell a szánalmas utópia,

ahol válaszok már nincsenek, csak eltussolások.
Emberként többé válok? Vagy csak az évekből lesz túl sok?
Na gyerünk, hogy kell elképzelni, hogy holnap minden más lehet?
Vagy ne változzon semmi? Csak semmi zűrös átmenet?

Kell a munka a boldogsághoz? Vagy az elégedettséghez?
Vagy csak alapfunkció vagy egy túl bonyolult gépben?
Fogom magam, és új part felé evezek bevállalósan.
Tré a biztonság? Vagy jobb lesz, ha egyszer megállapodtam?

A Földnek van jövője? Jobb annak, aki nem lát messze?
Vagy azon kell már agyalni, hogy a világvége vidám lesz-e?
Ki segít, hogy boldogulj? Ki szól, hogy most már boldog vagy?
Légy a világ közepe? Vagy másoknak mindent adj?

A kérdezés is kérdéses. De csak egy kérdés van hátra:
Sodródom vagy tervezek, készen a változásra?
Két út közül választhatsz és minden nap újra eldől:
Hagyod magad sodródni, vagy döntesz az életedről?

Fordította: Kovács Imola (dialógusok) és Fehér Csaba (rapszövegek)
Lektorálta, az eredetivel összevetette: Ungvári Zrínyi Ildikó

CRITICĂ

János Mohácsi (și echipa sa permanentă de creatori) regizează al doilea spectacol la trupa maghiară a Teatrului Național din Tg-Mureș. După *Pantoful de sticlă* au prezentat acum, la sfârșitul stagiunii, spectacolul *Vizita bătrânei doamne. Peste tot e bine, dar cel mai bine e în două părți,* bazat pe transcrierea dramei lui F. Dürrenmatt. În critica sa intitulată *Suntem pe roate,* Andrea György interpretează producția din perspectiva și soluțiile regizorale care actualizează și transcriu în mod inedit textul canonic.

În mod deja tradițional, festivalul TESZT de la Timișoara s-a deschis anul acesta cu un spectacol în coproducție, promovând inițiativele creative regionale, apropiate de spiritul evenimentului. Regizorul spectacolului realizat de teatrul maghiar din Timișoara, teatrul din Arad, precum și trupa din Sombor, Serbia a fost Árpád Schilling, un creator devotat reprezentării problemelor sociale. În critica sa *Afară de aici, dar încotro* Anikó Varga apreciază munca centrată pe actor ca o virtute a spectacolului *EXIT,* dar crede în același timp că, în problema migrației, producția nu a reușit să ajungă mai departe de presupozițiile arhicunoscute.

Spectacolul *Portugál* este cea de-a șasea colaborare a lui Victor Ioan Frunză cu teatrul din Miercurea-Ciuc. În cronica ei intitulată *Nefericire, numele tău e Irgács*, Krisztina Kiss analizează acest spectacol despre pierderea speranței, observând că echipa creatoare nu a fost consecventă în ceea ce privește reprezentarea în context transilvănean a spațiului și limbajului specific al dramei.

PREZENȚĂ

Noutatea ediției din acest an a festivalului TESZT au fost performance-urile *one-to-one* pentru un singur spectator sau un public foarte restrâns. Producțiile de acest tip au ridicat și problema modului în care se poate scrie critică adecvată despre ele. În textul *Între patru ochi* Nóra Ugron răspunde la această dilemă în forma unui jurnal reflexiv, apropiindu-se de performance-uri prin experiențe personale, dar completându-le cu experiențele altor spectatori/participanți.

În seria Focus de o pagină publicăm un fragment din textul *The slow dramaturgy of Casey Jenkins'sperformances (Dramaturgia înceată a performance-urilor lui Casey Jenkins).* Textul interpretează performance-ul *Casting off my Womb* al lui Jenkins cu ajutorul termenului de dramaturgie înceată împrumutat de la perechea de autori Eckersall-Peterson.

SUNET

În eseul *How to Make Sense of Music in the Theatre: a Primer for Beginners* (*Cum să înțelegem muzica în teatru: Introducere pentru începători*, traducerea: Barzsi Szonja) Joseph Cermatori oferă pentru interpretarea materialelor auditive mai întâi principiul muzicii ca gest, apoi explică prin puncte de sprijin și întrebări esențiale, cum merită ascultată și interpretată muzică din spectacolele teatrale. Eseul poate fi un ajutor perfect pentru specialiști teatrali sau studenți neavizați în muzica (clasică).

Compozitoare Irena Popović din Serbia s-a remarcat profesional în Transilvania mai ales datorită lucrărilor sale de la teatrul maghiar din Timișoara. În interviul realizat de Róbert Lénárd, ea vorbește despre valoarea potențatoare a muzicii în mecanismul efectelor, despre renașterea curentă și puterea de a exprima și a forma opinii a teatrului muzical. Sunt menționați regizorii Kokan Mladenović și András Urbán, dar puteți citi și despre relația actorilor cu muzica, precum și despre libertatea și talentul compozitorului.

MIȘCARE

Emőke Kovács l-a întrebat pe regizorul coregraf Csaba Györfi despre experiența sa de la specializarea coregrafie a Universității de Arte din Tg-Mureș, despre meșteri, examene și provocarea propriilor sale limite fizice. Györfi vorbește și despre creațiile sale curente, despre metode și despre relația cu textul, muzica și corpul. Își mărturisește credința în munca de echipă, în adevărul energiei colective, în căutarea permanent și intuiție.

Textul lui János Lázok *Schiță de portret despre Ghyssa* Éghy dezvăluie cititorilor detalii mai puțin cunoscute din viața acestei figuri excepționale a dansului autohton, „apostol al culturii corpului feminin". Dansatoa-

rea născută la Arad, care și-a început cariera în anii ’20 ai secolului trecut, a avut succese deosebite în marile orașe europene, ca reprezentantă a tendințelor coregrafice moderne. Mai târziu, așa cum reiese dintr-un raport al Securității, a ajuns și în America, dar nu ca dansatoare, ci ca simplă spectatoare la o producție regizată de Andrei Șerban.

IMAGINE

Scenografa poloneză Anna-Maria Karczmarska scrie în eseul *Imagini poloneze* despre tendințele vizuale din teatrul contemporan polonez. Demonstrează prin exemple, cum încearcă teatrul polonez să se distanțeze de teatrul cuvântului și cel regizoral, deplasându-se către creații colective în care scenograful lucrează ca partener egal. Eseul a fost tradus în limba maghiară de Márk Pályi.

Spectacol în educație: Ildikó Ungvári Zrínyi a invitat profesori de scenografie, Judit Dobre Kóthay, József Bartha și Bianca Imelda Jeremiás la o discuție despre viitorul designului de imagine, scenografie și costum, precum și despre provocările cu care se înfruntă scenografii de azi. Se mai menționează opera, teatrul independent, precum și relația scenografului cu trecutul și prezentul.

József Bartha este cunoscut atât ca artist plastic, cât și ca scenograf, cadru didactic al Universității de Arte din Tg-Mureș. În cartea sa *Videó és spektákulum (Video și spectacol)* apărută în 2014 la editura UArtPress, cercetează, după clarificarea noțiunilor de bază și după o scurtă prezentare istorică, folosirea imaginii video în teatrale din Transilvania. Cartea este recenzată de Tamás Lovassy Cseh.

Relația dintre teatru și imagine este tema volumului *Képkalapács (Ciocanul de imagine)* scris de Kornélia Deres și apărut la Budapesta în 2016, care aduce exemple din Ungaria și din străinătate. Valoarea cărții constă în schițarea și clarificarea expresiilor de teorie teatrală. Deși, conform recenziei scrise de Kata Demeter, nu este o lectură ușoară, cartea oferă în schimb experiența conectării la fluxul profesional și teoretic contemporan.

Studiul de istoria artei scris de Kata Demeter începe cu enumerarea și prezentarea clădirilor teatrale clujene de odinioară. Apoi autoarea trece la obiectul principal al studiului: prezentarea clădirii în care Teatrul Maghiar de Stat își joacă spectacolele sale speciale. Autoarea ne povestește despre constructori, despre spațiile interioare și exterioare ale clădirii, ornamentele pierdute și rămase, despre reconstrucții. Ilustrează stările vechi și situațiile actuale cu imagini și cărți poștale.

IMAGINE GĂSITĂ

Levente Benedek este graficianul teatrului maghiar din Timișoara, sau mai bine zis, responsabilul vizual bun-la-toate, care realizează pentru spectacolele invitate afișele minimale care se potrivesc cu imaginea festivalului. În rubrica Imagine găsită puteți vedea câteva din aceste afișe, însoțite de comentariul lui Réka Biró referitor la atitudinea creatoare a lui Benedek.

DRAMĂ

În acest număr puteți citi textul lui Christine Rinderknecht, autor de limbă germană din Elveția, intitulat *Stresszfaktor_15*, la care a contribuit și rapperul Oli Second. Drama scrisă în 2012 a avut premiera la începutul stagiunii la trupa maghiară a Teatrului Național din Tg-Mureș în regia lui Csilla Csáki, cu o distribuție formată din tineri voluntari. Drama lui Rinderknecht se concentrează asupra problemelor adolescenților, o categorie de public adeseori ignorată de teatrele noastre. În același timp, reprezentarea teatrală a crizei creșterii nu este destinată numai tinerilor, ci și părinților: fapt accentuat și de construcția ritmică a scenelor și distribuția în care copiii și părinții sunt jucați de aceiași actori. Din textul lui Rinderknecht transpare umor, spirit ludic și o cunoaștere profundă, vie a problemelor tinerilor: conflictele care apar nu sunt extreme, ci mai mult tipice, dar trasează bine personalitatea caracterelor. Imola Kovács semnează traducerea în limba maghiară a dramei, Csaba Fehér cea a textelor-rap.

REVIEWS

János Mohácsi (with his permanent creative team) has directed his second performance with the Hungarian company of the Tg-Mureș National Theatre. After the *Glass Slipper,* at the beginning of this season they presented the performance *The Visit of the Old Lady. Everywhere is Good, but the Best Is in Two Parts,* an adaptation of F. Durrenmatt's drama. In her critique entitled *We are on Track* Andrea György interprets the production along the specific directorial perspectives and solutions that actualise and rewrite the canonical dramatic text.

This year's TESZT Festival at Timișoara opened, traditionally, with a coproduction, in order to promote the regional creative initiatives that are so close to the spirit of the event. The production by the Timișoara Hungarian company, the Romanian theatre from Arad and the theatre from Sombor, Serbia was directed by Árpád Schilling, who is devoted to the theatrical representations of social issues. In her review entitled *Out of Here, but Where To* Anikó Varga sees the actor-centred work as a virtue of *EXIT*, thinking, nevertheless, that the production has failed in going beyond well-known presuppositions in dealing with the problem of economical migration or migration in general.

Portugál came to life as the result of director Victor Ioan Frunză's sixth collaboration with the Miercurea-Ciuc Hungarian theatre. Krisztina Kiss writes a review entitled *Unhappiness, Your Name is Irgács* analysing this performance about hopelessness and stating that creators were not consistent in representing the play's specific space and use of language in a Transylvanian context.

PRESENCE

The novelties of this year's TESZT festival were the one-to-one performances, meant to be seen by one spectator or by a very small audience. These productions also raise the question of the form in which appropriate criticism could be written about them. In her text entitled *Between You and Me* Nóra Ugron answers this dilemma by adopting the form of a reflective diary in which she relates her personal experiences, but completes them with the experiences of other spectators/participants.

In our one-pager column, entitled Focus we publish a fragment from Lara Stevens' *The slow dramaturgy of Casey Jenkins's performances.* The text interprets Jenkins's controversial performance, *Casting off my Womb* with the help of the expression *slow dramaturgy* borrowed from authors Eckersall-Peterson.

SOUND

In his essay *How to Make Sense of Music in the Theatre: a Primer for Beginners* (translated by Barzsi Szonja) Joseph Cermatori proposes at first the principle of music as gesture for the interpretation of audio materials, then, by enumerating basic guidelines and questions, he explains how it is worth listening to and interpreting the music of theatre performances. The essay can function as a perfect aid for theatre professionals and students of theatre who are not so knowledgeable about (classical) music.

Serbian composer Irena Popović is mostly known in Transylvanian professional circles for her works at the Timișoara Hungarian theatre. In an interview realised by Róbert Lénárd she speaks about music as an enhancing mechanism of action, about the current rebirth of musical theatre and its power to voice and form opinions. Director-personalities Kokan Mladenović and András Urbán are also mentioned, as well as the actors' relationship with music, and the composer's freedom, talent and fanaticism.

MOVEMENT

Emőke Kovács asked director-choreographer Csaba Györfi about his experience while studying choreography at the University of Arts Tg-Mureș, about masters, directing-exams and the challenging of his own physical abilities. He confessed his faith in teamwork, the truth of collective energy, in continuous search and intuition.

In his *Portrait-sketch about Ghyssa Éghy,* János Lázok reveals lesser-known details of an exceptional dancer's life, seen as an "apostle of women's body culture". Born in Arad, Ghyssa Éghy started her career in

the 1920s and had remarkable success in Europe's big cities as a representative of modern dance. As it is revealed in a report by the Securitate (the Romanian secret police), she later travelled to America as well, not as a dancer, but as a simple spectator of a performance directed by Andrei Șerban.

SPECTACLE

Polish stage-designer Anna-Maria Karczmarska writes in her essay *Polish images* about the visual tendencies of contemporary Polish theatre. She illustrates with examples how Polish theatre tries to distance itself from director's theatre and theatre based on text, moving towards collective creation in which the stage designer works as an equal partner. Márk Pályi translated Karczmarska's essay into Hungarian.

Spectacle in Education: Ildikó Ungvári Zrínyi talked to teachers of stage design – Judit Dobre Kóthay, József Bartha and Bianca Imelda Jeremiás – about the future of stage, visual and costume design, about artistic autonomy and about today's challenges for stage designers. The discussion also refers to opera and independent theatre, and to the relationship of the stage designer to past and present.

József Bartha is known both as an artist as well as a stage designer and teacher at the Tg-Mureș University of Arts. His book, *Video and Spectacle* (*Videó* és *spektákulum)* issued in 2014 by UArtPress publishing house starts with the clarification of basic concepts and a historical introduction and continues with the study of the use of video images in theatre performances in Romania and particularly in Transylvania. Tamás Lovassy Cseh wrote the review.

Kornélia Deres's *Image hammer* (*Képkalapács*) published in 2016 in Budapest deals with stage imagery, bringing Hungarian and foreign examples. The main virtue of the book is the survey and clarification of expressions from the field of theatre theory. Although the reviewer, Kata Demeter considers that the book is not an easy read, the reward is getting connected to the contemporary professional and theoretical trends.

Kata Demeter's art history study begins with the enumeration of old theatre buildings in Cluj. After this the author turns towards the main topic of her research, the presentation of the building in which the Hungarian State Theatre of Cluj-Napoca presents its special performances. The author speaks about the builders, the inner and exterior spaces of the building, lost and preserved ornaments and about reconstructions. She illustrates old conditions and the present situation with pictures and postcards.

FOUND IMAGE

Levente Benedek is the graphic designer of the Timișoara Hungarian theatre, or rather its visual do-all person, who every year designs for the festival's participating companies minimal-posters suited to the image of TESZT. In our *Found Image* column you can see some of these posters followed by Réka Biró's comments about Benedek's creative attitude.

DRAMA

In this issue you can read Swiss playwright Christine Rinderknecht's *Stressfactor_15* with song-lyrics by rapper Oli Second. The drama from 2012 premiered at the beginning of this season at the Hungarian company of the Tg-Mureș National Theatre with a cast of young volunteers, directed by Csilla Csáki. Rinderknecht's text deals with the problems of teenagers, an age group often neglected by our repertoire theatres. The author does not mean to offer the theatrical representation of growing up only to young spectators, but also to their parents: this is stressed by the rhythmic construction of scenes as well as the casting principle, according to which the same actors play the children and their parents. Rinderknecht's drama is permeated by playfulness, humour and the deep, true knowledge of young people's problems: the conflicts presented are not extreme, but typical, while still managing to outline the personality of characters well. The drama was translated by Imola Kovács, the rap-lyrics by Csaba Fehér.

Játéktér – erdélyi színházi periodika

Főszerkesztő: Varga Anikó (kritika, dráma)
A szerkesztőség tagjai:
Adorjáni Panna (világszínház)
László Beáta Lídia (interjú)
Ungvári Zrínyi Ildikó (tanulmány, esszé, Fókusz)
Zsigmond Andrea (könyvrecenzió, Talált kép)

Segédszerkesztő: Gál Boglárka
Korrektúra: Kovács Emőke
Fordítás: Albert Mária
Logó, dizájnelemek: Adrian Ganea
Borítóterv: Benedek Levente
Tördelés: Molnár Rozália

Lapmenedzser: Kovács Gábor (kovacs.jatekter@yahoo.ro)
Színházak hírei, kapcsolat: Dunkler Réka (jatekteroffice@yahoo.ro)

A lapot alapította 2012-ben Sebestyén Rita és Kötő József .
Az alapító szerkesztőség tagjai: Sebestyén Rita (főszerkesztő), Kötő József ,
Ungvári Zrínyi Ildikó, Karácsonyi Zsolt.
Az alapító szerkesztőség munkatársai: Demény Péter, Zsigmond Andrea, Dunkler Réka,
Albert Mária, Szilágyi N. Zsuzsa.

A lap felelőssége abban áll, hogy teret adjon a véleménynyilvánításnak. A lapszámban közölt cikkek a szerzők és a nyilatkozók véleményét tükrözik, amelyek nem feltétlenül egyeznek a szerkesztőség véleményével.

Responsabilitatea revistei noastre este de a găzdui opiniile, oricât de diverse, ale colaboratorilor noştri. Responsabilitatea pentru conţinutul fiecărui text aparţine autorului.

The journal is only liable for allowing free expression of opinions. Responsibility for the views expressed in the articles rest solely with the authors.

ISNN 2285 –7850
ISNN-L 2285 –7850
Készült a kolozsvári IDEA Nyomdában
Felelős vezető: Nagy Péter igazgató
Cluj-Napoca, Calea Turzii nr. 160-162
tel. +40 264 594634

TÁMOGATÓK

Bethlen Gábor Alap
Communitas Alapítvány
Kolozs Megyei Tanács
Nemzeti Kulturális Alap

Albert Mária
Bajka-Barabás Réka
Boros Kinga
Deák Réka
Jászay Tamás
+ öt anonim támogató

Revistă culturală finanțată cu sprijinul Ministerului Culturii şi Identității Naționale