

Szász János: Ványa bácsi, 1998

Az előadás színházkulturális kontextusa

Szász János első Csehov-rendezése azt követően nyerte el „legjobb előadás” kategóriában a Színkritikusok Díját, hogy az 1996/97-es évadban a színházi szakírás egyöntetűen lelkesedett Valló Péter *Ványa bácsijáért*, és teljes értetlenséggel fogadta Alföldi Róbert „Madárkák” alcímmel színre vitt *Sirályát*. Ily módon a színházi rendezőként először elismert filmrendező negyedik színpadi munkájának kontextusát két kérdés jelöli ki.² (i) A darabnak a „realista maximalizmustól” mennyiben eltérő színrevitelét tolerálta az a színházi hagyomány, amely egy évvel korábban „durván lefokozott és eltorzított”³ változatként értékelte „az első hazai posztmodern Csehov-előadást”,⁴ egy évvel később viszont a Színkritikusok Különdíjával jutalmazta Telihey Péter szegedi Csehov-trilógiáját.⁵ (ii) A scenikai értelmezés rá tudta-e irányítani a figyelmet az egyfelől Horvai István, másfelől Székely, Zsámbéki és Ascher nevével fémjelzett dramaturgiai olvasat és játéknyelvi tradíció hegemoniájára?⁶

Dramatikus szöveg, dramaturgia

Az erőteljes képiség, illetve hangzóság által formált előadás-dramaturgia annak az atmoszférának a szerepét definiálta újra, amely Sztanyiszlavszkij rendezéseiben a párbeszédekből kibontható, felszíni történések mögé kreált világ [*podtyekszt*] kifejezésére volt hivatott.⁷ Szász János egy 20. századi filmrendező szemével és fülével reflektál arra a tényre, hogy az orosz rendező egy meghatározott hangulat megteremtése és kitartása céljából használta fel az önmagukban naturalisztikus, összességükben azonban egy erős érzelmi hatás kiváltására alkalmas akusztikai és vizuális elemeket.⁸ Nem a cselekmény egyes mozzanatainak vagy a figuráknak a neveltségéből, ironikus értelmezhetőségéből, hanem a *Ványa bácsi* olyan vezérmotívumaiból indul ki, mint a szerelem, a barátság, a munka, a tehetség, az orosz valóság. Ezek a témák rekvizitumok, díszletelemek (*lásd színházi látvány és hangzóság*) és színészi testek (*lásd színészi játék*) révén válnak színpadi valósággá: koszlott matrac és étkezőasztal, papírkötegek és magtár, samovár és sonkák, a hátsó üvegfal mögött felsejlő, festett csenevész nyírfák és laskaleves, továbbá poharak, vodkásüvegek. A Csehov-előadásoknak ezek szokványos kellékei azonban egy olyan színpadi világ részei,

amelyben nem az eszményekben való csalódás, hanem a „szakadéklétezés üressége” az egyetemes létélmény.⁹ A fényképszerű realizmus ezt előidéző stilizációjának pedig az a feltűnően egynemű, de sem nem melankolikus, sem nem monoton hangulat a kulcsa, amelyet a kezdettől fogva és megállás nélkül zuhogó esőcseppek kopogása, az (új szereplőként „beleírt”) néma Jefim kereplőjének és artikulálatlan hangképzésének zaja, a szertartásos gertyagyújtás, továbbá a hol hosszan és hangosan, hol halk futamokként hallható „szlávós” dallamok keltenek. Vagyis sztanyiszlavszkij újraolvasott receptje alapján létrejön egy olyan atmoszféra, amelynek erőteljes hatása nem az „élet”, hanem a pusztulás „kvintesszenciáját” teszi érzékelhetővé,¹⁰ a hatás egységessége viszont az érzelmi manipuláció megcsináltságára irányítja a figyelmet. Ugyanakkor és ezzel párhuzamosan a zene hallgatása, illetve a gertya vagy a színpadkép részleteinek szemlélése során olyan befogadói állapot jön létre, amelyben – ráhagyatkozva az előadás belső ritmusára (lásd rendezés) – rákényszerülünk a soha nem változó tér és mindig azonos dallamok individuális szemlélésére. S ez a nézőben létrejövő csend nem „az orosz élet [egyik] tragédiáját” burkolja be, hanem az állapotszerű hétköznapi mechanikus működését garantáló ürességet teszi immár nem a „költői tiltakozás”,¹¹ hanem az észlelés tárgyává.

A rendezés

A poszt-dramatikus Csehov-rendezések a dialógusok széttöredezettségének bemutatását helyezik a középpontba, ami töredékességre, tökéletlen művészeire és hiperteatralizálásra épülő scenikai megformálást von maga után.¹² Szász rendezése viszont sajátos, de mindig egyforma belső ritmusú színpadi szituációk soraként viszi színre a darabot.¹³ Az életképek rövid és nem emberi hangokkal feltöltött csenddel illetve egymásra nézéssel kezdődnek, hogy egy megszokott gesztus brutálisan természetes variációjával fejeződjének be. A fájdalomtól elaludni képtelen Szerebjakov erőszakkal magáévá teszi virasztó feleségét, Jelena és Asztrov első párbeszéde az ugyanarra a matraca lökött női test vonaglásával végződik, Ványa és az orvos italozása egy félmeztelen és egy már állni sem képes, üvöltő férfitest részegen robusztus, mindenkit magával sodró táncába torkollik, a lövéseket egy olyan pisztoly adja

ki, amelynek ravaszát az Asztrovval rajtakapott Jelena nyakán húzták fel, a falutól elbúcsúzós professzor (hogy nyomatékot adjon tézisének, mely szerint „alkotni kell”) egy pohár vodkát önt rajta kapott riválisa arcába, a ház ismételten magukra maradt lakói pedig egy fáradt és szomorúan meg nem valósult csókban keresnek magányos menedéket. Az így születő szekvenciákat definiálja „filmképek” soraként a rendezés keretét alkotó, illetve tagoló három snitt. Viszockij karcosan intonált hangját Pugacsova gyors tempójú kommersze követi, s csak a teljes hosszúságukban lejátszott énekszámok végére mozdul meg a matracon elterülő alak egyik keze, hogy hosszan keresse azt a vodkás poharat, amelynek tartalmával és az ujjai segítségével végül fogat mos, majd felteszi a kérdést: „Doktor, iszol kvászt?”¹⁴ Az ébredés későbbi pontos újrajrása egyfelől a rendezés valamennyi (élő és élettelen) elemének állandó karakterjegyévé teszi, másfelől végteleníti a dráma szövege szerint csak Ványára jellemző másnaposság állapotát. A koreográfia lassú ólmossága és hangsúlyos fókuszálása viszont kameraszemlé változtatja a nézői tekintetet, s mintegy bejelenti: a rendezés úgy strukturálja figyelmünket, hogy annak mindig meg kell oszlania a színpadkép egészét pásztázó nagytotál és az ebből kirajzolódó közeli felvételek, illetve az ekkor elhangzó verbális információk között. Így amikor az (első képtől csak a Ványa asztaltársának személyében különböző) záró képben a csattogó stempilk zaja keveredik az ismét hosszan hallható, sőt egyre hangosabban szóló zenébe, a premier plán az immár álló időt örökíti meg.¹⁵

Színészi játékok

Míg a sztanyiszlavszkiji játékhagyomány az individuummokként olvasott dramatikus alakok közötti különbségek színrevitelét tette a színészi megismerés kiindulópontjává, addig a Szász-rendezés színpadi alakjai esetében az azonosság válik dominánssá. Az együvé tartozást azonban nem a cselekmény logikája, hanem az előadás atmoszférája teremti meg. A tompult, minden intimitást nélkülöző környezetben valamennyi szereplő a létezés állati minőségére utaló vonásokkal ruházódik fel, s nem véletlenül hiányzik a (Szigeti András halála után Gados Béla játszott) Oszip által megtestesített Marina illetve Vojnyickaja figurája. Ahogy majd mindegyik cselekvés- és mozgulatsor kiindulós- és/vagy végpontja a vodka felhajtása vagy a laskaleves kanalazása, a dramatikus viszonyrendszer is lefordítódik a test nyelvére. A naturalisztikusan megjelenített köpések, öklendezések, kábult tántorgások mellett valamennyi alak gesztusszövegét befonja a testbe kapaszkodás kétségbeesetten görcsös és visszatérő elemek hálója: a tolokocsiban

létező Szerebjakov szimulált fájdalomában ugyanolyan görcsösen kapaszkodik Jelena karjába, mellette, mint ahogy Asztrov szorítja, tördeli Szonya térdét (mintegy öntudatlanul illusztrálva az eltomulásáról mondott szavait). A szerelmes közeledések durva fogdosással és harapással, az ölelések félbeszakadt erotikus előjátékká válnak, melyre ezzel egy szintű reakciók érkeznek. Ily módon nemcsak Szonya – szépségére vonatkozó passzusait kegyetlenül szó szerint értelmező – erőszakos kifestése, hanem és mindenekelőtt a szenvedélyek realistanaturalista kifejezőközeinek öngerjesztő és felfokozott variációi is a színpadi testekből formálódó világ apró mozaikjává válnak. Következésképp a színpadi alakok annak az ürességnek a metaforáivá válnak, amelyet az elgyötört testek képei, az asztaltól asztalig, illetve ágytól ágyig tartó (vagyis stabilitást csak a leghétköznapibb tárgyakban találó) mozgássorok, továbbá Asztrov alakjának legtöbbször lehunytt szemmel beszélő, s a jövőről „nagyívű terveket szőni” még az alkohol hatására sem képes megtestesítése emblematizál.

Színházi látvány és hangzás

Szász rendezésében Szerebjakov szavai („most egyszerre itt találom magam ebben a kriptában”) Antal Csaba az előadás során változatlan antipoétikus látomásában objektiválódnak, amelynek koszlott, nedvességet imitáló falai fogják körbe a hálósobát, padlást, lomtárat idéző, feketére mázolt térszerkezeteket, Tarkovszkij *Sztalker* című filmjének sötétét és az alapvetően fekete vagy rozsdabarna jelmezekben egyvásúvá váló színpadi alakokat. Az ily módon hermetikummá záródó és egy kocsmáros vezette Zóna világában azonban képtelenség önmagunkba nézni, számot vetni – elszörnyedni.¹⁶ Ványa két, tett-értékű akciójának hangsúlyos megjelenítése ugyanis épp az egyéni tragikum lehetőségét kérdőjelezi meg. Első mondatainak egyikét („Ilyen időben kedve volna az embernek felakasztani magát”) akár a történetekből levont, végső és mély következtetésként is felfoghatnánk, ám a sötét színpadképből erőteljes fényeffekttussal kivágott, hurokból kilógó fej épp ennek sikertelenségét merevíti képpé. A gyilkossági kísérlet színrevitele ugyanezt az elvet követi: a fény funkcióját itt a társulat nevére veszi át, ami a Jelena és/vagy Szerebjakov személyében megtestesülő ürességen tett bosszú erejét és hitelét minősíti. Ezért sem véletlen, hogy a dalok mindig a darab azon szakaszainak végpontjain hangzanak fel, amelyek az esetleges viszonyváltozások felé mutatnak: például Asztrov erdőmonológjánál és a konfliktust épp kihordani kész erők összecsapásánál. Ily módon a dramatikus szöveg szemantikai és szintaktikai erővonalai mindig

feloldódnak vagy az előadás hangzóságában vagy annak látványvilágában, megkérdőjelezhetetlen tényként felmutatva a csak elmondott gondolatok, érzések felszínességét, ki- és megélésének lehetetlenségét. Ennek leghatásosabb esete a második rész elején tapasztalható zenei ellendramurgia: Jelena el nem hangzó zongorajátékát követő (és azt viszszaemlékeztető is minősítő) színházi szünetet egy már diszsonancián túli hangeffektus emeli be a teatralitás világába – az artikulálatlan hangokat üvöltő Jefim összevissza és elviselhetetlenül hangosan veri a billentyűket.

Az előadás hatástörténete

Szász János *Ványa bácsija* ugyan nem sorolható egyértelműen a kisrealista Csehov-rendezések vonulatába, de hordozza egyes jellegzetességeit. Az egyértelműen elismerő kritikai recepció véglegyekkel benépesült „kocsmai menedékhely” reprezentációjának részeként értelmezte a színészi játék (alul-) és a színházi látvány (felül)stilizáltságát.¹⁷ Ugyanakkor ugyanúgy meg sem próbálta elemezni az előadást „víziószerűvé” tevő, semmiképpen sem

pasztelles kvalitású, ám feltűnően/túlságosan „egységes” atmoszférát,¹⁸ ahogy nem tette ezt a Telihay-féle *A manó* hangzósága, illetve utolsó szekvenciája esetében sem. Ily módon nem vehette észre sem a hatáskeltésnek a sztanyiszlavszkiji stratégiák tökéletes megértésénél illetve a vizuális és akusztikai elemek következetes felhangosításán alapuló módját, sem pedig a *Sztalker* terére tett utalás funkcióját.¹⁹ Pedig a rendezés a „részvétel és a szemlélődés” tarkovszkiji dramaturgiája révén egy olyan (a posztdramatikum időesztétika által tematizált²⁰) befogadói állapotban játszotta egybe az előadászöveg nyelvi, vizuális és akusztikai rétegeit, amely a lelassított és kontemplációt sürgető nézői tekinteten alapul.²¹ Következésképp nem meglepő, hogy mindmáig nem született meg Szász János színházi rendezéseinek az az elemzése, amely az akkor már számos díjjal kitüntetett filmes formanyelv felől kérdezett volna rá előadásainak helyspecifikus voltára²² vagy intertextualitásuk rendjére.²³ Az erőteljes atmoszféra alulstilizáltsága viszont egyértelműen hatott Koltai M. Gábor 2011-es rendezésének darabértelmezésére. De csak arra.²⁴

¹ Ványa bácsi, Bemutató dátuma: 1998. március 13., A bemutató helyszíne: nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház Krúdy Kamaraszínpad, Rendező: Szász János, Karmester: – Szerző: Anton Pavlovics Csehov. Zeneszerző: – Fordító: Makai Imre. Dramaturg: Szász János, Venyige Sándor. Koreográfus: Nagy György. Díszlettervező: Antal Csaba. Jelmeztervező: Jodál Ágnes. Társulat: nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház. Színészek: Gazsó György (Szerebjakov), Varjú Olga (Jelena Andrejevna), Szabó Márta (Szojfa Alexandrovna), Kerekes László (Vojnyickij), Horváth László Attila (Asztrov), Bajzáth Péter (Tyelegin), Szigeti András / Gados Béla (Oszip), Róbert Gábor (Jefim), Harsányi Gábor (Kocsmáros).

² Ibsen: *Kísértetek*, 1990. Miskolci Nemzeti Színház Játékszín; Carlo Gozzi: *A Szarvaskirály*, 1990. Miskolci Nemzeti Színház; Tennessee Williams: *A vágy villamosa*, 1997. nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház Krúdy Kamaraszínpad.

³ Györfly Miklós, Alföldi sirály, *Magyar Nemzet*, 1997. március 22., 19.

⁴ Vö. „[...] a távolságtartó művéség nyílt vállalása, a különféle játékmódok átélése és sajátos keverése, a stílustörések hangsúlyozása és így az előadás koherenciájának megkérdőjelezése okán az Asbóth utcai *Sirály* jellegzetesen posztmodern előadás. Összegzi mindazon eszközöket, amelyek már Alföldi Róbert korábbi rendezéseit is sajátossá tették, s aktívan építették tovább a nálunk először Eszenyi Enikő rendezéseiben megjelenő látványvilágot.” Kékesi Kun Árpád: *Posztsovjet vizirevü, Színház*, 1997/5, 10.

⁵ Telihay Péter: *A manó*, 1996; *A három hűg*, 1998; *Platonov*, 1999.

⁶ Vö. „Túl vagyunk a Csehov-játszás egy rendkívül erőteljes, meghatározó korszakán, és kibontakozóban van egy másfajta közéleti mód. [...] A tíz éve érvényes, izgalmas színpadi módszerek másfajta tapasztalatokkal konfrontálódnak.” (Sándor L. István: Bohórcs és ruhacsipesz Csehov: *Sirály. Színház*, 1997/1. 5.); „Végtelen bizalommal Csehov iránt, minden aktualizálást, vonatkoztatást és utalást mellőzve belemerül a »normális« realista-naturalista színjátszásba.” (Csáki Judit, Élni kell? Csehov: *Ványa bácsi, Színház*, 1997/1, 2); „A két *Manó* összevetése a történelmi korszakfordulóhoz kapcsolódó színházi korszakváltás sajátosságait is felismerhetővé teszi.” (Sándor L. István, Korforduló-Csehov: *A manó, Ellenfény*, 1997/1, 6).

⁷ A „podtyeksz” fogalmát a Lidija Ginzburg-i értelemben használjuk. Vö. Karacsony László, *Csehov lélekábrázoló módszere*, Debrecen, KLTE Press, 1985, 61–68.

⁸ Vö. Kékesi Kun Árpád, *A rendezés színháza*, Bp., Osiris, 2007, 57–58.

⁹ Balassa Péter, „En más akartam, in B. P., *A másik színház*, Bp., Szépirodalmi, 1989, 248.

¹⁰ Csehovot idézi Vsevolod Mejerhold, *A színház történetéről és technikájáról*, in Tompa Andrea szerk., *A teatralitás dicsérete. Orosz színházelméletek a XX. század elején*, Bp., OSZMI, 2006, 218, ford. Buzás Mária.

¹¹ Török Endre, *Orosz irodalom a XIX. században*, Bp., Magvető, 1970, 250.

¹² Ilyen például az Antoine Vitez-féle legendás *Sirály*, amely „nem az alakok kezdetől fogva rögzített jellemzéséből indul ki, és távol áll tőle, hogy a színészeket bármilyen pontos naturalisztikus és pszichikai vonásokkal ruhazza fel.” Ez a rendezés a dramatikusszöveg pragmatikai olvasatán alapul, és így „nem az a kérdés, hogy Csehovnál van-e cselekmény vagy nincs, hanem sokkal inkább e cselekmény fellelhetőségének módja, a beszédaktusokban történő felkutatása, metatextuális megragadása a lényeg. Tehát, még ha fel is fedezhető a dialógusok valamilyen irányú orientációja, akkor az semmiképpen sem a konfliktusoknak és a kimondott szavaknak, hanem az egész darab globális kifejezési formájának szintjén történik. Ez esetben tehát a „kimondottak-főlt” (és nem alatt – KG) létrejövő orientációról lehetne beszélni, ami figyelmen kívül hagyatja az alakok egyé-

ni történetét, a szöveget pedig csak a hosszú távú memória számára teszi felfoghatóvá.” Patrice Pavis, *Semiotik der Theaterrezeption*, Tübingen, Narr, 1988, 184.

¹³ „Az előadás a végtelenített időből kimetszett képek sora. Szász értelmet ad az alcímnek: *Jelenetek a falusi életből*. A szerkezet nem a szokásos négy felvonásra kimért, négy kompakt szituációs egység, hanem egymást követő snittek, köztük *black out*.” Koltai Tamás, Kocsmai menedékhely, *Élet és Irodalom*, 1998. május 15., 23.

¹⁴ „A nyíregyházi előadás életképet fest, mégis gyökeresen más közeget teremt. A kivilágosodó színpadon lehangsúlyosabban egy mai (tegnapi) kocsmára ismerünk. Hátul söntés, előtte talponáló pultok, az előtérben jobbra egy lepedővel letakart matrac, közepén egy kopottas asztal. Az asztalra borulva, a matracon elterülve, a sarokba bevackolódva mindenütt férfiak alsznak. Sokáig nem történik semmi.” Sándor L. István, Számvetés az életről. Csehov: Ványa bácsi – Radnóti Színház (1996); Nyíregyháza (1998); Kaposvár (2004), *Ellenfény*, 2004/6, 15.

¹⁵ „A *Sztalker* készítése közben arra törekedtem, hogy a montírozott részletek között ne legyen időbeli távolság. Azt szerettem volna, hogy az idő múlása az egyes filmkockákon belül létezen és váljon érzékelhetővé, a montázs pedig a cselekmény folyamatosságát szolgálja, ne mást, hogy ne okozzon időbeli törést, hogy ne az anyag válogatásának és dramaturgiai megkomponáltságának szerepét töltsse be úgy, mintha az egész film egyetlen filmképből állna.” Andrej Tarkovszkij, *A megöröklött idő*, Bp., Osiris, 1998, 188–189, ford. Vári Erzsébet.

¹⁶ „És amikor hőseink sok mindent átélve, átgondolva és átértékelve, elérik céljukat, nem tudják rászanni magukat arra, hogy belépjenek abba a szobába, ahová életük kockáztatásával igyekeztek. Felemelkedtek ama gondolat megértéséhez, hogy nem tökéletesek, s megértették ennek a felismerésnek teljes tragikus mélységét is. Nincs elegendő lelkierejük ahhoz, hogy higgyenek önmagukban – de maradt erejük ahhoz, hogy önmagukban nézzenek és – elszörnyedjenek.” Tarkovszkij, i. m., 190. (Vö. a darabnak az identitás századvégi válsága felőli olvasatát, amelynek középpontjában a drámai alakok individuális cselekvéshetőségeivel való számvetés, illetve újradefiniálása áll. Például Erika Fischer-Lichte, *A dráma története*, Pécs, Jelenkor, 2001, 519–531, ford. Kiss Gabriella.)

¹⁷ „Olyan ez, mintha valamennyi szereplőnek ebben a világvégi kocsmában telt volna el az élete. Nincs mit tenniük, nincs mire várniuk. Mintha valamennyien túl lennének már minden reményen. Csőd minden életút, kudarc minden kapcsolat. Önmagukba záródó, kiuttalan sorsok komor állapotrajzát tárja fel a nyíregyházi előadás, mintha lezárult életutakról készített csődjelentések sorozatát jelenítené meg.” (Sándor L. István, Csődjelentések – Csehov: Ványa bácsi, *Színház*, 1998/6, 15); „Egész Oroszország a mi kertünk», mondják a Cseresznyés kertben. »Kocsmá-otthon« a mi egész Oroszországnak», mondhatnák Szász Ványa bácsijában.” Koltai, i. m.

¹⁸ „[...] de jól, érzéssel, hűen szolgálják az egysége víziót. Csak ne volna olyan egységes.” Deutsch Andor, Csehó. A nyíregyházi Ványa bácsi a Kamrában, *Magyar Narancs*, 1999. január 21., 33.

¹⁹ A Tarkovszkij filmjeire és filmes látásmódjára való utalás emblematikusan megismétlődik Szász János valamennyi Csehov-rendezésében.

²⁰ Vö. Hans-Thies Lehmann, *Posztdramatikusz színház*, Bp., Balassi, 2009, 186–195, ford. Schein Gábor.

²¹ Kovács András Bálint – Szilágyi Ákos, Tarkovszkij. *Az orosz film Sztalkere*, Bp., Helikon, 1997, 28–31.

²² Például Brecht: *Baal*, 1998. Gyulai Várfürdő a Lovardában; Peter Weiss: *Marat/Sade*, 1999. Gyulai Várszínház.

²³ Szász János: *Kurázi mama és gyermekei*, 2000; Csehov: *Slussz (Platonov)*, 2003. Ódry Színpad; Csehov: *Sirály*, 2008. Bárka Színház; Csehov: *Három nővér*, 2009. kecskeméti Katona József Színház.

²⁴ Ugyanakkor izgalmasan rokon vonások fedezhetők fel Szász rendezésének atmoszférája és a 2009-ben Mejerhold-díjjal kitüntetett Vidnyánszky Attila-féle *Három nővér* (2003, Beregszászi Illyés Gyula Nemzeti Színház) „költőisége” között. Vö. „A beregszászi *Három nővér* értékeit egyszerű megnevezni, de jóval nehezebb elemezni. Az előadás szemléletmódjának, építkezésmódjának leírására leginkább a költői színház kifejezés illik. A beregszászi *Három nővér* egyáltalán nem törekszik történetmesélésre, a Csehov által töredékesen adagolt sztori újrajátszására. Ezért nagyszerű megoldás a 3. felvonással kezdeni a darabot, a legviharosabb esemény, az éjszakai tüzvész felidézésével. Ezek után nem számíthat a néző arra, hogy komótosan felépített expozícióból lassan kibomló történetszaklatok kell figyelnie. Ehelyett azonnal egy nagyon markánsan megragadott állapotban találja magát, amely kulcsot kínál ahhoz a világallopothoz is, amit a darab megjelenít. Egyszerű megoldásokkal tereli a beregszászi előadás a színházban rendszerint történetet kereső nézők figyelmét az állapotrajzok, a hangulatképek irányába. Vidnyánszky rendezése életképek helyett atmoszférát épít fel.” Sándor L. István, Kortárs nővérek, *Ellenfény*, 2009/11, 24.