

PERESZLÉNYI ERIKA

Etűdök biciklikre, lányokra és szobákra

Gaál Erzsébet rendezései a Gödöllői Stúdióban

Gaál Erzsébet színházi kísérletei gyakran megsztották a közönséget. Munkássága, rendezési rengeteg vitát váltottak ki, hiszen legtöbbször nem illettek bele a Magyarországon hagyományosnak nevezett, leginkább elfogadott, kőszínházi színjátszásba. A saját útját próbálta járni, új utakat keresni, hol több, hol kevesebb sikerrel. Akár színészként, akár rendezőként, mindig a tökéletesre törekedett, és azt állította minimumként mind saját maga, mind pedig a vele együtt dolgozók elé.

A hetvenes években az Orfeo Stúdióban, majd az abból alakult Stúdió K-ban, Fodor Tamás csoportjában színésznőként kezdte pályáját. Miután kivált a Stúdió K-ból, a társulaton kívül kezdett el dolgozni, elkészítették a Stúdió K egy másik volt színészevel, Székely B. Miklóssal a Nádas Péter színművéből készült *Temetés* című előadást.¹ Ezután egyre inkább a rendezés kezdte el érdekelni, és a nyolcvanas évek elején Gödöllőn, a Gödöllői Amatőr Színház Stúdióban lehetőséget is kapott erre, és olyan fiatalokkal kezdhett el dolgozni, akik az ő színházi világára kíváncsiak voltak.

Dolgozatom témájaként Gaál Erzsébet itt készült munkáinak elemzését, valamint színházi stílusának, az itt kikristályosodó munkamódszerének feltérképezését választottam. Noha ezekről az előadásokról nagyon kevés dokumentum maradt fenn, arra vállalkoztam, hogy megpróbálom rekonstruálni a rendező munkásságának ezen korszakát. Az írásos emlékek korlátozott száma miatt dolgozatom leginkább kortársi visszaemlékezéseken alapul. Ebben nagy segítségemre voltak a résztvevők és szemtanúk, úgymint Deák Varga Rita, Moldvai Kiss Andrea, Dióssi Gábor, Fuchs Lehel, valamint Zsótér Sándor. Moldvai Kiss Andreának köszönhe-

tően a birtokomba került a *Felütés* című előadásról egy videofelvétel, illetve Fuchs Lehel jóvoltából be-
lenézhettem egy olyan felvételbe, amely a *Tájkép* című előadás próbái során készült.

A Gödöllői Stúdió

A nyolcvanas évek elején Gödöllőn kialakult egy amatőr színházi műhely, tulajdonképpen egy iskola. Ez volt a Gödöllői Amatőr Színház Stúdió. Azért nem egyértelmű a megfogalmazás a helyet illetően, mivel nem beszélhetünk intézményes keretek között zajló oktatásról, inkább egyfajta szellemi műhelyről, ahol főleg hétvégeken fiataloknak tartottak kurzusokat, foglalkozásokat olyan fiatal rendezők és színházi emberek, mint például Ascher Tamás, Salamon Suba László, Árkosi Árpád, és itt tanított Gaál Erzsébet is ebben az időben. Ez egy olyan színészképző műhely volt, ahol a résztvevők a hagyományos színészképzési rendszeren kívül, egy másfajta, testcentrikusabb módszerrel ismerkedhettek meg.²

Ebben a stúdióban kezdett el néhány fiatalal dolgozni Gaál Erzsébet a nyolcvanas évek elején, és ennek az időszaknak a gyümölcse három előadás: *Etűdsorozat gesztusra* (1983), *Felütés* (1984), *Tájkép* (1987). Az *Etűdsorozat* F. G. Lorca: *Buster Keaton sétája* című darabja alapján készült. Az első két előadást Gödöllőn mutatták be, majd bekerültek a Székény Színházba, a *Tájkép* pedig a Műegyetem egyik épületében lévő R-Klub helyiségeiben készült, kihasználva a tér adottságait. Bemutattak különböző fesztiválokon is, az *Etűdsorozattal* és a *Felütéssel* a kazincbarcikai ifj. Horváth István Országos Színháztársulat Fesztiválján, az előbbivel 1984-ben,

¹ Máté Lajos (szerk.), A hatodik fesztivál. 1982. július 1–4., in *Sajtóbibliográfia 1972–1984. Ifj. Horváth István Országos Színháztársulat Fesztivál, Kazincbarcika*, 1986. 159.

² Lásd a Deák Varga Ritával készült interjút. 1. számú melléklet.

az utóbbival 1986-ban.³ 1985-ben pedig vendég-szerepeltek, és nagy sikert arattak Monacóban az Amatőr Színházak 8. Világfesztiválján⁴ az *Etűdsorozattal*, és nem pedig a *Felütéssel*, ahogy az a *Film Színház Muzsika* című lapban megjelent.⁵ Ezután a vendégszereplés után meghívták őket több más külföldi fesztiválra is, többek között Svájcba, Portugáliába és Kanadába. Noha több olyan írás is megjelent,⁶ amely arról számolt be, hogy a Gödöllői Stúdió több külföldi színházi fesztiválon is részt vett, Deák Varga Rita úgy mesélte, hogy csupán Monacóba jutottak el, a többi meghívásnak nem tudtak eleget tenni, hiszen sajnálatos módon nem kaptak engedélyt a kiutazásra. A *Film Színház Muzsika* még arról számol be, hogy a társulat Kanadába utazik a quebeci fesztiválra, és „az újabb külföldi bemutatkozásokra készülve Gaál Erzsébet újrarendezi a *Felütést*”,⁷ ide végül csupán Gaál Erzsébetnek sikerült kijutnia, a csoportot azonban nem vihette magával.⁸

Gödöllőn a rendezőnő egy olyan szabad légkörben dolgozhatott, amilyenben talán sehol máshol későbbi pályája során. Ebben a stúdióban nem volt produkciós kényszer, akkor mutatták be a darabokat, amikor azok elkészültek. Moldvai Kiss Andrea úgy emlékszik, hogy a *Felütés* című előadásukat például mintegy két évig próbálták, ami lehet ugyan, hogy nem teljesen pontos információ, mindenesetre jelzi a nagyságrendet.⁹ Hasonlóan hosszú próbaidőszakról számolt be Dióssi Gábor és Fuchs Lehel is a *Tájkép* kapcsán, ezen az előadáson másfél évig dolgoztak, igaz eleinte főleg csak hétfőgékén.¹⁰ Nem csak időbeli korlátok nem szabtak határt a munkának, hanem a leendő közönség elvárásainak sem kellett megfelelni, hiszen struktúráján kívül, tulajdonképpen egy szűk, érdeklődő rétegnek játszottak, nem kellett nézőszámot, jegybevételt produkálniuk. Amatőr stúdió volt ez a gödöllői mű-

hely, éppen ezért a kortársi kritika szinte teljes mértékben negligálta az itt készült előadásokat. Csúpán a kazincbarcikai fesztivál értékeléseiben található néhány mondatos leírás, vagy méltatás a darabokról, de igazán részletes, elemző kritikával nem találkozhatunk, hiszen semmilyen módon nem tartoztak bele a mainstreambe.

Az iskola viszonylag informális keretek között működött, olyan értelemben, hogy nem váltak hivatalos intézménnyé, és maga Gaál Erzsébet sem fogta fel társulatként a köré csoportosuló fiatalokból álló csapatot, sőt „erősen harcolt az ellen, hogy ő egy csoportot vezessen”.¹¹ A három előadásban bár vannak átfedések, de nem ugyanazok az emberek játszottak, így nem is volt hivatalos, előre kitalált, a társulati identitásukat fémjelző nevük. Hol gödöllői Amatőrszínház Stúdióként,¹² hol pedig Gödöllői Stúdióként¹³ utalnak rájuk. Ez, ahogy Deák Varga Rita meséli, leginkább abból adódott, hogy amikor valamilyen fesztiválon szerepeltek, akkor be kellett írni egy nevet, de valójában soha nem fektettek nagy hangsúlyt arra, hogy mi is legyen az. Ő úgy emlékszik vissza, hogy nem hivatalosan úgy nevezték őket, hogy „a Gaál Erzsébet emberei”, hivatalosan pedig hol ezt a nevet adták nekik, hol azt.¹⁴ A továbbiakban a Gödöllői Stúdió nevet fogom használni.

A munkamódszer

A mint arra már korábban utaltam, Gaál Erzsébetet ebben az időszakban egyfajta test-centrikus színház érdekelte, sokkal inkább a gesztusokat helyezte a középpontba a verbalitással szemben. Ez már abból is látszik, hogy az *Etűdsorozatot* kivéve nem meglévő irodalmi szövegekből dolgozott, és Lorca darabja is csupán kiindulópont-

³ Nánay István, A nem hivatásos színházak két évtizede, in Várszegi Tibor (szerk.), *Fordulatok*, 1992. 462–463.

⁴ Máté Lajos (szerk.), i. m. 193.

⁵ A *Felütés* itthon és külföldön, *Film Színház Muzsika*, 1986. április. 12. 22.

⁶ Tollár Mónika, ÁBÉCÉ: GAÁL ERZSÉBET, *Szín-Világ (A Nemzeti Színház lapja)*, 1996. április–május. 24. M. G. P., Gaál Erzsébet halálára, *Népszabadság*, 1998. június 12. 11.

⁷ A *Felütés* itthon és külföldön, *Film Színház Muzsika*, 1986. április. 12. 22.

⁸ Lásd a Deák Varga Ritával készült interjút. 1. számú melléklet.

⁹ Lásd a Moldvai Kiss Andreával készült interjút. 2. számú melléklet.

¹⁰ Lásd a Dióssi Gáborral valamint a Fuchs Lehellel készült interjúkat. 3. és 4. számú mellékletek.

¹¹ Lásd a Deák Varga Ritával készült interjút. 1. számú melléklet.

¹² Nánay István, i. m. 462.

¹³ Gaál Erzsébet, Az elmaradt beszélgetés, *Ellenfény*, 1998/4. 14–21., valamint Statisztika a Székény Színház elmúlt tíz évéről, in Várszegi Tibor (szerk.), *Felütés, Írások a magyar alternatív színházról*, 1990. 89.

¹⁴ Lásd a Deák Varga Ritával készült interjút. 1. számú melléklet.

ként szolgált, maga az előadás inkább mozgásszínházi produkciónak volt aposztrofálható.¹⁵

A próbafolyamat során különböző gyakorlatokat végeztek, improvizáltak, tréningeztek, és ezekből a kis etűdökből születtek aztán a jelenetek, amelyeket végül teljesen pontosan lefixáltak. Az egyik gyakorlat például abból állt, hogy kimentek az utcára, ahol a színészeknek embereket kellett követniük, fölvenni az ő gesztusaikat, mozgásaikat, majd ezeket a mozgás-töredékeket bevitték a próbaterembe, ahol tovább dolgoztak rajtuk, és jelenetké, etűdökké fejlesztették őket. Az is megtörtént, hogy el látogattak egy idősek otthonába Gödöllőn, ahol eltöltöttek némi időt az idősek emberekkel. Ezúttal is az volt a feladat, hogy átvegyék az ő gesztusaikat, azután azokat videóra rögzítve a próbateremben dolgoztak rajtuk.¹⁶

A gesztusgyakorlatokon kívül szövegtöredékekkel is kísérleteztek. Gaál rövid kis mondatokból álló szövegeket adott az emberek kezébe, és ezeket a mondatokat párbeszédként kellett előadniuk, de azt nem mondta meg előre, hogy melyik szöveg kikezhez tartozik, hanem a színészeknek maguknak kellett rájönniük, ráérezniük. Ez a tréning az egymásra hangolódást is szolgálta.

A kísérletezgetések után végül egy-egy jelenetet teljesen lekötöttek, és a rendező nagyon pontosan meghatározta, hogy mit szeretne látni. A gesztusokat, a mozgásokat, a szövegmondást a legapróbb részletekig kidolgozták és rögzítették. És noha ezeket újra és újra átgondolták, felülírták, átalakították a darab élete során, az előadás éppen aktuális verziójában nem volt helye az improvizációnak, minden egy a legteljesebb mértékben kidolgozott forgatókönyv alapján zajlott.

A színházi stílus

Magyarországon ebben az időszakban a kőszínházakban szinte egyeduralmú volt a realista színjátszás, amelynek kizárólagossága ellen többször szót is emelt a rendező: „Az a színészet, ami nálunk dívik, engem nem elégít ki.

Nem mondom, hogy a Sztanyiszlavszkij-módszernek nincs létjogosultsága, de azon kívül sokféle van még, amelyeket nem ismerünk. Az én rendezéseimben (...) a színésznek testtel kell dolgozni, az aktív jelenlétre van szükség. Mindezt Sztanyiszlavszkij-módszerrel nem lehet megvalósítani.”¹⁷

Azon persze lehet vitatkozni, hogy az a színház, amelyre Gaál Erzsébet utal, mennyire volt valóban Sztanyiszlavszkij követő színház. Valószínűleg a Sztanyiszlavszkij-módszer itt a realista, lineáris történetmesélő, pszichológiailag megalapozott színjátszás színönimájaként szerepel, és hogy az orosz mester eredeti elképzeléseit milyen színvonalon valószínűleg meg a különböző színházakban, és hogy egyáltalán megvalósították-e, az már egy másik elemzés tárgya lenne. Ami lényeges, az az, hogy Gaál Erzsébet megpróbált egy másfajta, inkább mozaikdarabkákból felépülő, asszociációk és képek mentén szerveződő, sokkal inkább a testre, a gesztusokra épülő színházi stílust kialakítani. Ezt nem csak színházi gyakorlatával támasztotta alá, de többször hangsúlyozta nyilatkozataiban is.¹⁸ Nem feltétlenül a realista színház ellen szállt síkra, inkább azt hiányolta, hogy nincs jelen többféle ízlés.¹⁹

Nagy szerepe volt az ebben az időben készült előadásokban a stilizációnak, illetve időnként egyfajta szertartásszerűségnek. Egy végtelenségig lelassított, szertartásszerű mozdulatsort láthatunk például a *Tájkép* című előadásában, ahol négy nő rendkívül lassú mozdulatokkal felmos. Ugyanez a szertartásszerűség jellemzi a *Felütés*ben azt a zongoristanót, aki aprólékos gondossággal kipakolja kis relikviáit a zongora tetejére, majd később lassan, komótosan csikokra tépkedi kottáit. „Azt gondolom, ha a színház meg akar maradni művészetnek, és nem billen át a szórakoztatóipar felé – aminek nagy veszélyét látom –, akkor biztos, hogy megint ez a furcsa, stilizált, szertartásszerű színház a kiút abból a stílusból, ahogyan ma a színház létezik.”²⁰ A hagyományos értelemben vett szertartások, vagy akár a stilizáció alkalmazása a színpadon azt a veszélyt rejtheti magában, hogy a forma önmagáért valóvá, kiüresedetté válik, pusztá formalitás marad.

¹⁵ Dévényi Róbert, Kazincbarcika '84, *Színház*, 1984/11. 10.

¹⁶ Lásd a Deák Varga Ritával készült interjút. 1. számú melléklet.

¹⁷ n. i. a., Színésznyár '90 – Ház Montenegróban, *Kelet-Magyarország*, 1990. augusztus 23. 2.

¹⁸ Csontos Erika, Másféle metronóm – Fiókban maradt beszélgetés Gaál Erzsével, *Critikai Lapok*, 1999/7–8. 2., valamint Karádi Zsolt, Közönség nélkül nincs színház, *Kelet-Magyarország hétfői melléklete*, 1989. május 13.

¹⁹ Bóta Gábor, „Indulatokat akarok kiváltani” – Találkozás Gaál Erzsével, *Magyar Hírlap*, 1996. október 19. 14.

²⁰ Csontos Erika, i. m. 3.

Nem biztos, hogy ha egy az egyben átveszünk bizonyos rituális formákat, akkor azok magától a formától működni fognak, hiszen nem biztos, hogy megvan hozzá a közös kulturális, társadalmi vagy adott esetben vallási háttérünk, az az együttes tudás, vagy az az átélési szándék, amely az egészet eredeti környezetében működteti. Gaál Erzsébet stilizált, időnként rituáliszerű jeleneteivel nem ilyen üres szertartáselemeket próbált meg tartalommal megtölteni, hanem hiteles, gondolatlalteli mozdulatsorokat próbált szertartásossá nemesíteni. Nem a forma kedvéért önmagában, hanem azért, hogy ráirányítsa a figyelmet valami olyan dologra, amely felett egyébként elsiklanánk. Sándor L. István ki is emeli, hogy Gaál Erzsébet „nem formalista rendező volt. Nem a forma érdekelt, hanem az a mód, ahogy egy-egy rendezői gondolat megjelenik a színpadon.”²¹ Tehát nem a szertartásosság, mint forma érdekelt, hanem a gondolat ebben a formában tudott számára testet öltetni. Így vall erről a *Tájkép* című előadás kapcsán: „az kezdett el izgatni, hogy mi van akkor, ha egy teljesen reális mozgássort elkezdek lelassítani. Mondjuk valaki csak egyszerűen fölemeli egy karszékéről a kezét. Ez koncentrált jelenlétet igényel a színésztől ezalatt az öt perc alatt, miközben semmi más nem történik – s a látvány elkezdheti a nézőt drasztikusan átolni egy másfajta idő átélésébe. Vagy az a néző reakciója erre, hogy az egészet azonnal elhárítja, vagy a színész létezése, koncentrációja fölszabadítja a fantáziáját, és mivel nem sztori felé visz el, valami furcsa, kozmikus élménye támad. Én ezt öt lánnal csináltam a *Tájkép*ben. Egyetlen óras étüd volt; semmi másról nem szólt, csak föl kellett mosniuk oda-vissza a padlót. Elkezdtük szétbontani az ezerszer látott mozdulatot – hogyan nyúl bele a vödörbe, hogyan emeli ki a fölmosóröngyöt, hogyan hajol le, hogyan használja a derekát, a nyakát... És ennek döbbenetes hatása tud lenni.”²²

Így válik szertartásszerűvé egy teljesen hétköznapi mozdulatsor, hiszen a „jelenlétnek, a mozgásnak, a gesztusnak sokkal nagyobb jelentősége lesz”,²³ és ezzel mintegy a megállt idő képzetét keltve a nézőt is egy teljesen másfajta időérzékelésbe

kényszeríti bele. Gaál Erzsébetet nem a pszichológiailag megalapozottság érdekelte egy-egy szituációban, hanem az, hogy hogyan lehet egy helyzetet a végtelenségig feszíteni, hogyan lehet kifordítani, más szemszögből láttatni, mi történik akkor, amikor látólag egymásból nem következő jeleneteket, helyzeteket egymás mellé helyezünk. Jellemző az ebben az időszakban készült előadásokra a montázstechnika, amelyet részletesebben elemzek a *Felütés*ről szóló fejezetben.

Gaál színházában a verbalitásnak másodlagos szerepe volt a gesztusokkal, mozdulatokkal szemben. Sándor L. István megfogalmazása szerint, szereplői „nem hisznek a beszédben. Többet árulnak el magukról gesztusaikkal, a mozdulataikkal, a hallgatásukkal. Éppen ezért háttérbe is szorul az előadásokban a verbalitás szerepe.”²⁴ Ezt a jellemvonást nagyon szépen végig lehet követni a *Felütés*-ben, ahol többnyire nem a szavakra, nem a mondatokra épül egy-egy jelenet, nem azok határozzák meg az előadás dramaturgiáját. Abban az esetben, amikor egyszer-egyszer mégiscsak szerepet kap a verbalitás, ott is inkább gesztusértékűvé válik a szó.

Etűdsorozat gesztusra (1983)

A gödöllői évek során készült első produkció az *Etűdsorozat gesztusra*. Mivel erről az előadásról nem áll rendelkezésemre felvétel, és a visszaemlékezésekből is csak töredékes információkhoz jutottam, csupán arra vállalkozom, hogy egy általános képet vázoljak fel róla.²⁵ Az előadást 1983-ban mutatták be. Kiindulópontként Lorca *Buster Keaton sétája* című darabját használták, amely egy mindössze három és fél oldalas szürreális szöveg. Már maga az előadás címe is beszédes, hiszen azt sejteti, hogy itt most nem a szavaké, hanem a gesztusoké lesz a főszerep, és hogy valószínűleg nem egy lineáris történetet, hanem jelenetek füzérét fogjuk látni.

A tér, illetve a színészek és a nézők elhelyezkedésének a viszonya eltért a hagyományos, kőszínházakban megszokott felállástól. A színészek U alakban körbeülték a teret, és ugyanitt helyezkedtek el a nézők is. Az összes színész végig jelen volt,

²¹ Sándor L. István, *A megdermedt idő – Gaál Erzsébet rendezéseiről*, *Ellenfény*, 1984/4. 28.

²² Csontos Erika, *i. m.* 2.

²³ Uo.

²⁴ Sándor L. István, *i. m.* 28.

²⁵ Ez a fejezet főleg Deák Varga Rita visszaemlékezésén alapul. *1. számú melléklet*.

jelenetek közben a játéktérben, jeleneteken kívül pedig a körül foglaltak helyet.

Kevés díszletelemet, illetve eszközt használtak. Ennek egyrészt feltehetőleg egészen prózai okai voltak, hiszen akkoriban az amatőr társulatok semmilyen anyagi támogatásban nem részesültek. Másrészt az előadásban megjelent tárgyakkal mindig funkciójuk, jelentésük volt, nem pedig hangulati háttérként, díszítő elemként szolgáltak, tehát csak olyan tárgy jelent meg a színpadon, amelynek ott helye volt. Az eredeti darab egyik központi motívuma a bicikli. Gaál Erzsébet előadásában is szerepelt négy kemping bicikli, krepp-papírdíszítésekkel. A biciklikkel különböző groteszk viszonyokba kerültek a szereplők, időnként pedig szokatlan formációkat építettek fel belőlük. „A porondon csupa csábító mozgás: ügyeskedések kerékpáron, lepkefogás, labdazsonglőrködés, kötélkutyá-idomítás.”²⁶ Ahogy Deák Varga Rita fogalmaz: olyan furcsa dolgokkal kísérleteztek, hogy például hogyan lehet kommunikálni egy bicikkel. Kellékként szerepelt még az előadásban egy vastag hajókötél, amelyre egy nagy csomót kötöttek. Ez a kötél darab egy cicát reprezentált.²⁷ Ez a kellék egy bizonyos szereplőhöz tartozott, és annak a szereplőnek úgy kellett viszonyulnia ehhez a kötél darabhoz, mintha valóban egy macskával lenne dolga.²⁸ Szerepelt még az előadásban néhány rajzolt kép, amelyeken nagyon elnagyoltan megrajzolt családok voltak, és amelyeket időnként a szereplők a nyakukba akasztottak. A jelmezek többnyire saját ruhadarabokból álltak, pólók, rövid- és hosszúnadrágok, egy keménykalap.

A munkafolyamat során különféle gyakorlatok segítségével születtek meg azokat a gesztusokat, mozgásetüdöket, amelyekből a jelenetek kinőttek. Ezekbe a gesztusokba, helyzetekbe épültek bele a darabból vett szövegtörödékek. Példaként Deák Varga Rita azt a jelenetet hozta fel, amikor a Buster Keatont játszó színész „szerepe szerint” szerelmes volt az egyik lányba, de ez a szerelem viszonzatlan maradt. Ekkor ő elővett egy hagymát, amit elkezdett szétszedni. A hagymahámazástól termé-

szetesen eleredtek a könnyei, amelyek egyúttal a sírás, a szomorúság, a beteljesületlen szerelem könnyei is voltak. A néző egyrészt látta a teljesen profán cselekvést, azaz a hagymapucolást, és nyilvánvaló volt, hogy a könnyek emiatt eredtek el, másrészt a kontextusból adódóan ez a tevékenység összekapcsolódott a reménytelen szerelem képeivel, ezáltal groteszk kettősséget alkotva. Hiszen az alaphelyzet, a szerelmes fiú bánata, önmagában szomorú, és részvétet kiváltó volt, a sírás mestersegesen előidézett gesztusa viszont, ahogy ez teljesen nyíltan a nézők elé lett tárva, megkérdőjelezte az átélés valódiságát, humorossá, groteszkké téve a jelenetet. A helyzetet fokozta, hogy miközben ömlöttek szerelmes könnyei, a szereplő közölte a nézőkkel, hogy szeretne hattyú lenni. Az elhangzott mondat a kontextus miatt természetesen többszörös idézőjelbe került.

Az előadásról fellelhető egyetlen kritikai észrevétel Dévényi Róbert tollából származik az 1984-es Kazincbarcikai Fesztivál értékelésében. Ő mozgásszínházi kísérletnek nevezi az előadást: „Ugyancsak mozgásszínházas kísérlet a javából az *Etűdsorozat gesztusra* című produkció, amelyet Gaál Erzsébet, a Stúdió K hajdani vezető színésznője rendezett Lorca *Buster Keaton sétája* című lírai karcolatától ihletetten. A szereplők státusa szokatlan: nem alkotnak csoportot, tulajdonképpen egy amatőr színészképző növendékei, és az előadás a műhelymunkából terebélyesedett ki. Amit láttunk, az mégis jóval több, mint helyzetgyakorlatok laza füzére. (Bár ezt többen vitatták.) A szkeccsek a mozgó világ gazdagságának örömet közvetítik, mint a némafilmek.”²⁹ Az idézett részletből több minden kiténik, egyrészt, hogy az előadásban többségben volt a mozgás, a gesztusok, erre utal a „mozgásszínházas kísérlet” illetve a „mozgó világ gazdagságának öröme”, illetve a cikk során később használt „cirkuszi attrakciók mozgásparadicsoma” kifejezések. Másrészt azt is megtudhatjuk, hogy a produkció nem aratott osztatlan sikert.³⁰ Ezt Deák Varga Rita is megerősítette, aki úgy emlékezett, hogy a szakmán belül sokan egészen addig nem is tartották ezt a típusú színhá-

²⁶ Dévényi Róbert, i. m. 10.

²⁷ Ezt Dévényi Róbert „kötélkutyának” nevezi cikkében (Lásd Dévényi Róbert, i. m. 10.) de Deák Varga Rita kötélcicáról beszélt. I. számú melléklet.

²⁸ Gaál eredetileg egy igazi macskát akart szerepeltetni az előadásban, de egy próba után rájött, hogy egy élő állattal nem lehet rendszeresen próbálni. Lásd Deák Varga Rita visszaemlékezését. I. számú melléklet.

²⁹ Dévényi Róbert, i. m. 10.

³⁰ Uo.

zat színháznak, amíg az egyik fesztiválon a zsűri egyik külföldi tagja nem nyilatkozott róluk elismerően, és ezt követően meg nem hívták őket Monacóba. Természetesen zajos sikerszéria ezek után sem következett, ez a fajta színházi világ a nyolcvanas években az „amatőr”, kissé pejoratív értelemmel bíró megjelölést volt kénytelen magán viselni, teljesen elszeparálva a „profi” világtól, és csupán egy szűk réteg érdeklődésére tarthatott számot.

Felütés (1984)

„Ez egy nagyon érdekes és értékes időszak az életemnek. Egy-két évvel előtte bomlott fel a színházi együttesünk, ahol addig tíz évet töltöttem. Újra kellett hát gondolnom, hogy egyáltalán érdekel-e még valami a színházból. Ez a munkám, ami kb. másfél évig tartott, volt az első olyan kísérlet a részemről, amikor megpróbáltam azt a stílust, formát, színészetet, színházat megkezesni, ami MÁS, mint amit addig csináltam. De ez az útkeresés összefüggött egy felkéréssel is: Gödöllőn szerveztek iskolát, ahol tanított Ascher, Ács, Árkosi, Uray és én, vizsgaelőadásokat is csináltunk. A darab szövegét én írtam, de a színpadi verzió készítésénél tanítványaim személyisége dominált.”³¹

A *Felütés* című előadást 1984-ben mutatták be. Az előadás forgatókönyve megjelent a *Lépések* című kötetben 1990-ben.³² Szándékosan írtam forgatókönyvet, hiszen a leírt szöveg nem egy hagyományos értelemben vett dráma. A kötet végén a szerkesztő meg is jegyzi, hogy „Gaál Erzsébet játékát – a többi darabbal ellentétben – nem színpadra állítási ajánlattal adjuk közre”,³³ majd utal az előadás elkészültének speciális körülményeire, azaz a „Gödöllői Amatőrszínész Stúdió színészképző foglalkozásain” zajló műhelymunkákra, és arra, hogy az előadás improvizációkból születő jeleneitei, valamint a szöveg, a karakterek jellemrajzai szüleműltán, egymásra hatva születtek.³⁴ Gaál Erzsébet így beszél egy interjúban a próbafolyamatról: „Ma különösen különvlik a drámaírás és a színházcsi-

nálás. A *Felütés* nem így készült. Elkezdtem írni valamit, közben kezdtünk el próbálni. Az írás és a próbák kölcsönösen befolyásolták egymást. Nap-nap próbáltunk, este írtam. Akkor lett kész az írott anyag, amikor az előadás.”³⁵

Az előadásról fennmaradt egy amatőr videofelvétel, amelynek segítségével ez esetben egy részletesebb elemzésre vállalkozom.³⁶ Sok fontos információhoz jutottam a benne részt vevő szereplőktől és szemtanúktól is.³⁷ A meglévő dokumentumok, tehát a szöveg és a felvétel, nagyon hasznosak abban a tekintetben, hogy alátámasztják, vagy esetleg megcáfolják a visszaemlékezők állításait. Azonban nem tudják visszaadni az előadásnak azt az erejét, ami az „ott-levésből” fakadhatott. Természetesen az, hogy a felvételen, a képernyőn keresztül valami elvész az élő előadás varázsából, minden, még a legprofesszionálisabb technikával rögzített színházi előadásra is igaz, de ebben az esetben talán még többről van szó, hiszen a visszaemlékezések tanúsága szerint különösen fontos volt a szereplők színpadi jelenlétének az ereje. Zsótér Sándor szavaival élve a színészek „teljes felülettel vetek részt a dologban”.³⁸ A visszaemlékezők közül senki sem a színészi alakítások nagyszerűségéről beszélt, hanem arról, hogy ez a tizenegy nő a színpadon milyen erős jelenlétet tudott produkálni. Ez persze abból is következik, hogy nem hagyományos értelemben vett szerepekről van szó, nem volt a szerepeknek „íve”, a szereplőknek lineáris története, tehát ilyen értelemben nem is beszélhetünk alakításokról.

Azt is lényeges hangsúlyozni, hogy a meglévő dokumentumokat, az írott szöveget és a videofelvételet, az előadás csupán egy variációjaként kezelhetjük, hiszen az az idők során számos változáson ment keresztül. Már a fennmaradt felvétel és a *Lépések*ben megjelent szöveg sem fedi egymást teljesen egészében. Ebben még önmagában semmi furcsa nincsen, hiszen bármelyik színházi előadás változhat idővel, és ez gyakran meg is történik; viszont az már nem egy szokványos eljárás, hogy Gaál Erzsébet a szerepetek időről időre átosztotta

³¹ Tollár Mónika, i. m. 25.

³² *Lépések – egyfelvonásosok*, Budapest, Múzsák Közművelődési Kiadó, 1990. 59–94.

³³ *Lépések – egyfelvonásosok*, Budapest, Múzsák Közművelődési Kiadó, 1990. 95.

³⁴ Uo.

³⁵ Bérczes László, A Stúdió „K”-tól Nyiregyházáig – Beszélgetés Gaál Erzsébettel, *Film Színház Muzsika*, 1985. július 27. 10.

³⁶ A jeleneteket ez alapján a felvétel alapján írtam le, a visszaemlékezések kiegészítő információként szolgáltak.

³⁷ Úgy mint Deák Varga Rita, Moldvai Kiss Andrea, Zsótér Sándor.

³⁸ Lásd a Zsótér Sándorral készült interjút. 5. számú melléklet.

a szereplők között. Többek között ezzel a módszerrel próbálta frissen tartani az előadást, nehogy a színészek egy-egy szerepbe belekényelmesedjenek.³⁹ Ez az eljárás is jelzi, hogy Gaál nagy hangsúlyt fektetett arra, hogy színészei újra és újra éles helyzetbe kerüljenek azáltal, hogy valami egészen más dolgot kellett megmutatniuk ugyanabban az előadásban, mint amit megszoktak. Nem beszélve arról, hogy szembesülhettek saját korábbi szerepeik másfajta megjelenítéseivel. A *Felütést* a Székéné statisztikája szerint mindösszesen tizenháromszor játszották,⁴⁰ de ha ehhez hozzáadjuk a fesztiválszerepléseket is, még akkor sem kapunk túl magas előadásszámot, így valószínűsíthetjük, hogy az előadást nem fenyegette az elkényelmesedés vagy a kiüresedett rutin veszélye.

Etűd 11 nőre

Az előadás női sorsokat, női helyzeteket mutatott be montázsszerűen. „Csupa nő játszott az előadást, amelynek epizódjaiban a mindennapi kiszolgáltatottság és magány válfajai jelentek meg. Igen erős képek, egyszerre zárt és nyitott szerkezet, pontosan megszabott koreográfia, ritmus és atmoszféra, jellegzetes karakterek, szélsőséges effektusok jellemezték a produkciót.”⁴¹ A *Lépések*-ben megjelent nyomtatott verzió műfaji megjelölése: „etűd 11 nőre”. A tizenegy „kisasszony” „jellemrajzát”, vagy „életrajzát”, vagy „portréját” Gaál Erzsébet azzal a megjegyzéssel tárja elénk, hogy: „csak színészi segédeszközök, nem eljátszandók!”⁴² Ezek a jellemzések kicsit költői, időnként ironikus leírások, amelyek alapján mindenki elképzelheti a maga R. kisasszonyát, vagy I. kisasszonyait, és bár nincs pontosan meghatározva, hogy mikor és hol élnek ezek a nők, a szövegekből kisejlik az a kor, az a közeg, amelyben az előadás született.

„R. kisasszony egyre kevésbé érti a világot.

Tisztességgel megszülte, majd állami gondozásba adta két gyereket, és minden hónapban vendégül látja őket.”⁴³

„L. kisasszony csak azért halogatja a férjhez menést, mert pontos elképzelése van a férjideáljáról.”⁴⁴

„I. kisasszonyok barátnők óvodás koruk óta.

Egy házban laktak, egy iskolába jártak, azonos a foglalkozásuk.

Mindketten a 17. sz. Röltex eladói.”⁴⁵

Az előadásban ezek a jellemzések nem hangzanak el, nem derül ki semmilyen módon, hogy I. kisasszonyok a 17. sz. Röltex eladói, mégis a mozaik-szerűen egymás mellé illesztett jelenetek nagyon erősen hordozzák azt a világot, amely a jellemzésekben szintén feltárul: a magányos női sorsok világát, amelyben a férfi csak hiányként jelenik meg. Egyébként a darabot egészen sokáig úgy próbálták, hogy lett volna egy férfi szereplő is, de Gaál Erzsébet végül elvetette ezt a verziót.⁴⁶

Díszlet, tér

A tér, ahol a darab játszódott, egy egyszerű fekete stúdiósínházi tér volt, a díszlet pedig csupán néhány tárgyból állt: egy versenyzongorából, egy nagy fotelből, egy nyugágyból, egy a térbe belógatott egész alakos tükörből, valamint egy presszóasztalból két székkal. A nagy fotel a színpad közepén helyezkedett el, abszolút középpontban, attól balra hátul állt a versenyzongora, elől pedig a presszóasztal két székkal. A foteltől jobbra volt látható az egész alakos tükör, attól jobbra pedig a színpad elején a nyugágy.

Ezek a tárgyak határozták meg, jelölték ki a különböző jelenetek helyét. Nem beszélhetünk realista díszletről, hiszen nem egy aprólékosan berendezett szobáról van szó, mégis a tárgyak nagyon is valóságosak, és nagyon is erősen utalnak egy-egy helyzetre, egy-egy élethelyzetre, vagy csak egy hangulatra. Például fontos, hogy versenyzongorát láthatunk a színpadon, nem pedig egy pianínót, amin ugyanúgy le lehetne játszani azt az egyszerű kis dalt, amely az előadás során többször is elhangzik, de egy pianínóval ellentétben a fekete zongora, klasszikus és tekintélyt parancsoló, súlyos és elegáns.

³⁹ Lásd a Deák Varga Ritával valamint Moldvai Kiss Andreával készült interjúkat. 1. és 2. számú melléklet.

⁴⁰ Statisztika a Székéné Színház elmúlt tíz évéről, in Várszegi Tibor (szerk.), i. m. 89.

⁴¹ Nánay István, i. m. 464.

⁴² *Lépések – egyfelvonásosok*, Budapest, Múzsák Közművelődési Kiadó, 1990. 61.

⁴³ Uo.

⁴⁴ *Lépések – egyfelvonásosok*, Budapest, Múzsák Közművelődési Kiadó, 1990. 64.

⁴⁵ *Lépések – egyfelvonásosok*, Budapest, Múzsák Közművelődési Kiadó, 1990. 66.

⁴⁶ Lásd a Deák Varga Ritával és a Moldvai Kiss Andreával készült interjúkat. 1. és 2. számú melléklet.

Montázstechnika, párhuzamos szerkesztés, repetíció

Az előadás egyik legszembetűnőbb és legfontosabb jellemzője, az apró jelenetek, etűdök montázsszerű egymás mellé helyezése. Nincs szó lineáris történetmesélésről, jellemfejlődésről, vagy ok-okozati összefüggésekről. Nem realista dramaturgia szerint épül fel az előadás, a jelenetek leginkább a különböző motívumok, asszociációk mentén kapcsolódnak egymáshoz, kölcsönösen hatva és visszahatva egyik a másikra, és a nézőben kell, hogy összeálljon egy-egy saját „történet”. Gaál Erzsébet így beszél a *Felütés*ről: „Ez egy etűdsorozat. Nincs összefüggő cselekményre épülő története. Ma nem létezik dráma. Nincs folyamat, ami valahonnan elindul, és eljut valahová. Az ember nem történeteket él meg. Hiányzik az életünkből a szenvedély és a konfliktus. A színházi forma is természetesen más. Nem lehet felvonásokban gondolkodni. Nincs főszereplő és nincs mellékszereplő, nincs »kint« és »bent«.”⁴⁷ Ugyan Gaál azt mondja, hogy „hiányzik az életünkből a szenvedély”, ezekben a nőkben, akiket a színpadon látunk, igenis van szenvedély, csak éppen természetlen, meddő szenvedély, olyan, ami nem előre visz, nem talál magának partnert, ezért visszafordul önmagába, időnként akár önvészélyessé is válik.

A másik technika, amellyel az előadás operál, a gesztusok, szövegek, mozdulatsorok repetíciója, és azoknak a végletekig, az abszurditásig való fokozása. Ilyen például az a jelenet, amelyben egy nő nem tud megbékélni saját kopasz tükörképével. Gaál Erzsébet így jellemezi őt a *Lépések*ben: „K. kisasszonyt egy dolog zavarja. Kopaszodik. Erősen. Pár évvel ezelőtt vette észre. Többféle orvosnál járt, de mire befejeződtek a kúrák, K. kisasszony tökéletesen kopasz lett.”⁴⁸ A kopaszágával megbékélni nem tudó nő időnként beszalad a tükör elé, mindig újabb és újabb parókákat próbál fel, de mivel valamiért egyik sem felel meg, végül kopaszon jön vissza, mindkét tenyerével végigsimítja a tükörképet, aztán ezt a mozdulatot újra és újra megismételve különféle nyelveken elkeseredetten kiabálja, hogy: Deus Meus! My God! Moj Bog! stb. Minden egyes simítással meghajol a tükör előtt, a mozdulatot a tükrön végighúzott kezek csikorgó hangja kíséri.

A mozgássor eleje a kétségbeesett kiáltással kísérvé mindig dinamikus és dühödt, de a meghajlásból való felállás lassabb és finomabb. Az egész mozdulat rendkívül fegyvelmezetten van kivitelezve, ami ellentétben áll a kissé artikulálatlan hangú üvöltéssel. A kitörni akarás és a tehetetlen megadás kettség jelenik meg a gesztusban. A repetíció pedig azt erősíti, hogy nincs lehetőség a szabadulásra, K. kisasszony tükörképe foglya marad mindörökké. Ez a kitörésre való képtelenség egyébként mind egyik figurára jellemző, mindegyik nő beleragadt saját rögeszméjébe, saját életproblémájába. Egyikük vég nélkül fogalmaz egy szerelmes levelet olasz szerelmének, egy másik némán hallgatja nős szertőjének magyarázkodásait a telefonban, a harmadik, egy feleség és háziasszony, pedig arcát krémezve panaszáradatot zúdít ránk. Mintha egy elvarázsolt kastélyban járnánk, ahol megállt az idő, a kisasszonyok vég nélkül, monomániásan ismétlik ugyanazt. A helyzet egyrésztől nagyon nyomasztó, mindamellett rendkívül groteszk, ami egy sajátos, fanyar humort is kölcsönöz az előadásnak.

Ezt a fajta repetitív technikát, ahol egy mozdulatsor önmagán túlmutatóvá válik, és a repetíció által többletjelentést hordoz, azaz a mozgás egyszerre sűrít és aláhúz egy bizonyos érzelmi állapotot, Gaál Erzsébet később, profi színházi munkái során is alkalmazta például a nyiregyházi *Danton* (1990) című előadásban. „A játék során a gyerekekből, kiskamaszokból álló tömeg folyamatos, etűdszerű mozgássorokat végzett: hol lepedőt hajtogattak a lányok, hol ütésre emelték lassan a kezüket a fiúk, s a repetitív cselekvéssor éppúgy kontextust váltott és kontextust veszít hatással dolgozott, mint a verbális repetíció. A lepedőhajtogatás páros mozgássora, a széthúzás, megrázás, kifeszítés, összehajtás lépései az éppen aktuális jelenettől telítődtek jelentéssel.”⁴⁹

Magány, kirekesztettség

Az előadás kezdete előtt a tizenegy nő a nézők között várakozik, és ők maguk kísérik be a közönséget. Amikor beérnek, elkezdenek sétálgatni a térben különböző színű kabátokban, miközben a közönség helyet foglal a nézőtérben. Mászálnak, néha meg-megállnak, nézelődnek, „szöszö-

⁴⁷ Bérczes László, i. m. 10.

⁴⁸ *Lépések – egyfelvonásosok*, Budapest, Műzsák Közművelődési Kiadó, 1990. 63.

⁴⁹ Jakfalvi Magdolna, *Avantgárd – színház – politika*, Budapest, Balassi Kiadó, 2006. 222.

rögnek”.⁵⁰ Szép lassan különböző tempóban levelezik a kabátjukat, felfedik jelmezeiket: megjelenik előttünk egy otthonka, egy tornadressz, egy fekete kosztüm fodros nyakú blúzzal. Továbbra is folytatódik a „szöszörgés”. Szinte észrevétlenül kezdődik el az előadás, ahogy a nők kisebb csoportokba verődve cseverésznek egy kicsit, kihallatszik egy-egy mondat, valószínűleg egy receptet beszélnek meg, majd ismét folytatódik a sétálgatás. Újabb csoportosulások jönnek létre, ezúttal a térben elhelyezett díszletelemeknél a fotelban, a nyugágynál, a presszóasztalnál és a zongoránál. Ismét sokáig nem történik semmi, aztán egyszer csak megszólal a zongora. Egy egyszerű kis dallamot játszik rajta az egyik szereplő, egy cha-cha-cha alapot. Ugyanaz a néhány taktus szól folyamatosan. Kettlen elkezdnek rá táncolni, majd egy fehér kombinés lány, aki eddig egyedül állt meg, szintén mozogni kezd, először csak egyhelyben, majd körbe-körbe ugrálva a térben, egyre vadabban, egyre koordinálatlanabban, miközben dühödten kiabál: „Jó napot! Megismerkedhetünk? Szeretem a társaságot! Szabad?” Addig fokozza ezt a cselekvést, míg végül elesik. Ismét nem történik semmi. A többiek csak nézik. Majd hosszú szünet után valaki megszólal: „Nagyon megüthette magát.” „Tudtam, hogy ez fog történni”. Elhangzik még néhány sajnálkozó mondat, még az is felmerül, hogy orvost kellene hívni, de segíteni senki nem segít neki. Nézegetik, körbejárnak, de csak némi kárörömmel vegyes közömbösséggel szemlélik a földön fekvő nőt. Aztán magára hagyják, és folytatódik a sétálgatás, a lézengés.

Már rögtön ebben az első jelenetben szembesülünk a magánnyal, a kirekesztettséggel. A nők alkalmi csoportokba verődve kritizálják azt a társukat, aki nagy igyekezettel szeretné észre vettetni magát. Egyre agresszívebben próbálja meg felhívni magára a figyelmet, egyre feltűnőbb és hangosabb, amit a többi nő szenttelenül, rezzenéstelen arccal néz végig. A tömeg nem tűri, ha valaki szokatlanul viselkedik, vagy valamiben más, mint az átlag. Márpedig ez a nő hangos és feltűnő, ugrál és kiabál. Magára vessen, ha aztán elesik.

Az is kiderül, hogy nem érdemes pártfogásba venni a kirekesztettet, hiszen, aki ezt megteszi, azal ugyanúgy elbánnak. Egy jelenettel később az egyik szereplő magához öleli a magára maradt

lányt, és megcsókolja. Ezzel nemcsak hogy átáll az ő oldalára, de még egy konvenciót is megsért. Az azonos nemek közötti szerelem vagy szexuális kapcsolat a társadalmi normák áthágását, megszegését is jelentette a nyolcvanas évek első felében Magyarországon. Noha ebben a gesztusban nagyon fontos a másik pártfogásba vétele, nem lehet figyelmen kívül hagyni azt sem, hogy nem csupán átölelik egymást, ami ugyanúgy az elesett nő megsegítését jelenthetné, hanem egy hosszú csókban fonódnak össze. Ezzel a gesztussal most már mind a ketten a perifériára szorulnak. A többi lány nézi egy darabig, hogy mi történik, majd az egyik nő odalép hozzájuk, felpofozza a csókot adó lányt, most már ő a bűnbak, aki bocsánatot kér, és ezt a bocsánatkérést addig kell ismételnie, míg végül már üvöltésbe torkollik a hangja. Pofon és bocsánatkérésre való kényszerítés mindez közönség előtt: a megalázás tökéletes kombinációja.

Az egyén tömeg általi kirekesztettsége az előadás több pontján is megjelenik, például amikor egy fekete kabátos nő, kezében egy sötét színű bőrönddel megpróbál a fotelban ülő színes ruhás, önfeledten játszadozó és sugdosó nők csoportjához csatlakozni. Mivel ez nem sikerül, hirtelen hanyatt vágja magát, majd egy rendkívül hosszú, éles sikoly kíséretében kifeszített testtel, lassított mozgásban először felemelkedik, majd görcsösen összekuporodik. A mozdulatban a megadás, a kitarulkozás és a kétségbeesett figyelemfelkeltés van jelen. A hang, amelyet kiad magából, megrázó. A többi nő döbbenet nézi egy darabig, majd otthagyják. Ő ismét próbál hozzájuk csatlakozni, de továbbra sem fogadják be. Közben a színpad egy másik pontján egy rövid szoknyás lány ugrókötelezik. Végig hallani az ugrókötel földhöz csapódásának monoton hangját. Miután a fekete kabátos nő a csoportosulásnál nem járt sikerrel, odamegy az ugróköteles kislányhoz, elveszi az ugrókötelét, és ugyanazt a sikollyal kísért mozdulatsort neki is előadja. Végül az ugróköteles lány ráfekszik, nem lehet eldönteni, hogy lefogja, vagy átöleli, a fekete kabátos nő ránéz, meglepődik és kimegy.

Hasonló jelenet játszódik le kicsivel később, amikor egy szintén fekete kabátos, fekete napszemüveges nő járkál körbe-körbe négy, üveggel teli nejlonzatyorral felszerelkezett háziasszony gunyoros tekintetétől és megjegyzéseitől kísérve. „Látom raj-

⁵⁰ Azért használom ezt a kifejezést, mert ezt többen is megemlítették, mint olyan „szakkifejezést”, amelyet Gaál Erzsébet a próbák során használt. Lásd a Moldvai Kiss Andreával és a Dióssi Gáborral készült interjúkat. 2. és 3. számú melléklet. A *Lépések* című kötetben is szerepel a szó.

ta, hogy férjvadász” „Szóljunk neki, rossz helyen jár” „Az ilyenek soha nincs családja” stb. A négy nő pontosan kidolgozott, koreográfiaszerű mozgássort hajt végre, Moldvai Kiss Andrea visszaemlékezése szerint, mintha egy divatbemutatón sétáltak volna végig a kifutón, egymással szinkronban, összekapaszkodva, ezzel is jelezve, hogy ők egymáshoz tartoznak, míg az a másik, az a fekete kabátos kívül esik köreiken. Mozgásuk karikatúra-szerűen, eltúlzottan nőies és fellengzős, lenéző és pókhendi egyszerre. Ezzel ellentétben a feketébe öltözött nő határozott, cirádamentes lépésekkel, merev arccal, élénk tempóban járkal körbe-körbe, látszólag tudomást sem véve a gúnyos megjegyzésekről, amelyeket a négy szatyros „háziasszony” intéz felé. Egy szót sem szól, csak járja a maga útját. Itt is megjelenik ugyanaz a kontraszt, mint a másik fekete kabátos nő jelenete esetében, hogy míg a napszemüveges nő tiszta feketébe van öltözve, addig a gúnyolódo kar ruházata színes. A négy nő egyre agresszívbabban provokálja őt, és mivel a gúnyolódás elégtelennek bizonyul, végül már nem csak szavakkal, hanem tettlegesen is. Körbeállják, lökdösik, egyre keményebb szavakkal illetik. Egyszer csak a nő leveszi a napszemüvegét, majd ledobja a kabátját, és kiderül, hogy az alatt nincs semmi. Ott áll teljesen meztelenül, amire a többiek már nem tudnak mit reagálni. Még tesznek egy utolsó mozdulatot az irányába, de ő maga elé emeli a kezét mintegy védekezéséppen, tétova léptekkel elindul hátrafelé, végig maga előtt tartva kezeit, de zaklatói már nem mennek utána, hanem szép lassan szétszélednek. Ott áll előttük valaki teljes kiszolgáltatottságban, lecsupaszodva, a ruha, azaz a társadalmi máz védelme nélkül, de pont ez a látszólag védtelen állapot teszi őt erősebbé náluk, hiszen a ruhájától való megszabadulás egy olyan gesztus, amely igen nagyfokú bátorságot feltételez. Miután gúnyolói eltűntek, ő maga egyedül marad a színpadon, a tétova lépések lassan felvesznek egy ritmust, egyre határozottabbá válnak, és hirtelen megjelenik előttünk a fekete kabátos nő inverz figurája, aki most ugyanúgy jár körbe-körbe, csak éppen kabát nélkül és hátrafelé.

A színpadon a meztelenség egy rendkívül markáns jel. Egyrészt a jelen lévő színész, egy hús-vér ember testét ilyen közelségből élőben látni mindenképpen a társadalom által elfogadott normák

túllépését jelenti. Még ma is így van ez, amikor nagyon sok előadásban feltűnik legalább egy szereplő ruha nélkül, de még inkább így lehetett ez a nyolcvanas években, amikor ez még nem volt annyira jellemző. Nem beszélve a szocialista erkölcsről, ami valószínűleg végképp nem nézte jó szemmel az effajta dekadens megnyilvánulásokat. Másrészt a meztelenség mintegy a szereplő, a figura teljes „lecsupaszodását” is jelenti, és nem csak fizikális, hanem szimbolikus értelemben is. Azt is jelenti, hogy „itt vagyok, nem bújok álarc mögé, megmutatom magam nektek teljes valómban, nincs takargatnivalóm”. Azért is fontos ebben a jelenetben a meztelenség, mert nem csupán a kirekesztettséget, a másságot, az oda nem illést jeleníti meg, hanem arra a fajta játékmódra is ráirányítja a figyelmet, amellyel Gaál Erzsébet egész életében kísérletezett: azaz hogy hogyan tud egy színész önmaga lenni, nagyon erősen jelen lenni, kvázi teljesen lemeztelenedni a színpadon, nem csupán belebújni valaki másnak a bőrébe, „eljátszani” egy figurát, azaz úgy csinálni, „mintha,.. A rendezőnő így vall erről: „Én ugyanis azt vallom, hogy a személyiség és a tehetség az, ami igazán fontos a színházban és a színpadon. Tanításaim során mindig a személyiség fölfedezése és tudatosítása volt a leglényegesebb. Minden színész-óriásunk, mint például Jászai Mari, Latabár Kálmán vagy Mezey Mária egyben személyiség is volt, nemcsak színész. Ez alatt azt értem, hogy a színészmesterség technikáját alkotó tehetséggel használta fel a szerep megformálásához, a személyiségével hitelesítette.”⁵¹

Párhuzamos magányos sorsok

A magány nem csupán a többség általi kirekesztettségben jelent meg az előadásban, hanem a szóló jelenetekben keresztül is. Több olyan etűd is volt, amelyben egy-egy nő egyedül, a többiekől függetlenül tűnt fel, saját kis magányos világában. Ilyen például, amikor a zongoristanő lassan, módszeresen, elálmodozva csikokra tépkedi a kottáját, amelyből az előadás során többször elhangzó dallamot játssza. Eközben a kopasz nő elkezd kálváriáját a tükörrel, berohan, felpróbál egy parókát, majd kirohan. A két némajelenet párhuzamosan zajlik egymás mellett, egymástól függetlenül, de ugyanakkor egymásra hatva. Mindkét is-

⁵¹ Tollár Mónika, i. m. 25.

méltódó cselekvéssor egyfajta értelmetlen, céltalan tevékenység. A kotta széttépése nemcsak hogy hasztalan, de még romboló is, a parókák felpróbálása ugyan építő jellegű próbál lenni, hiszen ezzel a nő igyekszik a saját helyzetén javítani, de hamar kiderül, hogy ez éppen olyan reménytelen gesztus, mint a kotta csikokra tépkedése. A két jelenet szöveg nélkül zajlik, így a hanghatások hangsúlyosabbá válnak. Különös zenei aláfestést biztosít a lassan szakadó papír halk, monoton hangjának és az időnként ezt megszakító, a tükrör elé igyekvő nő sietős lépteinek a kontrasztja.

A férfiak hiánya

Bár egyetlen férfi sem jelenik meg a színpadon, mégis nagy szerepet kap az előadásban az ellenkező nem. Talán azt lehetne mondani, hogy a férfiak a hiányukkal vannak jelen. Nem tudnak reagálni a feléjük intézett gesztusokra, ugyanúgy ahogy a nők sem tudnak reagálni a felőlük érkező impulzusokra, hiszen a férfiak valahol máshol vannak, a színpad, azaz a nők világán kívül, egy másik univerzumban, egy másik országban vagy csak egy másik családban. Az egyik jelenetben például egy nő a presszóasztalnál ülve levelet fogalmaz olaszul, olasz szerelmének. „Caro Giovanni! Mi manci e ti amo. Mi manci molte e ti amo molto.”⁵² Boldogan ejti ki az olasz szavakat, beleélve magát egy nagy szerelembe, amely csupán egy ábránd. A levelet a nő újra és újra fogalmazza, mindig csak ugyanaddig jut el, itt is megjelenik a repetíció. Tovább lépés, vagy valami válaszreakció nem lehetséges, hiába kergeti magát ebbe az illúzióba. A jelenetből nem derül ki, hogy ez a Giovanni valóban létezik-e, vagy csak egy vágykép, de azt sejtjük, hogy nem egy boldog, beteljesült szerelemről van szó. Gaál Erzsébet jellemzéséből egy kicsit többet megtudunk erről a figuráról: „L. kisasszony csak azért halogatja a férjhez menést, mert pontos elképzelése van férfiideáljáról. L. kisasszony foglalkozása tolmács, ami szerencsés állás minden szempontból, ugyanis L. kisasszony vágyképe csak a határon túl található. (...) Most éppen „AZ OLASZ” viharzott L. kisasszony életébe – három gyermek boldog atyja –, de L. kisasszony már tudja, nem sokáig.”⁵³

Miközben ez a jelenet zajlik, bejön egy másik nő telefonkagylóval a fülén, és hallgatja, ahogy a volt szeretője beszél hozzá, hogy mennyire szerelmes volt belé, majd bele pusztult, és hogy a felesége egy tündér, hiszen megbocsátotta az ő kis kalandjukat, és feltétlenül meg kell majd látogatnia őket. A férfi hangja hangszóróból szól, tehát ő maga nem jelenik meg a színpadon, mégis nagyon erős gesztus ebben a férfimentes világban már az is, hogy a hangját halljuk. A nő a telefonkagylóval csak áll, nem reagál semmit. A két figura, a levélíró és a telefonáló sorsa összefonódik, hiszen mindketten egy reménytelen szerelem foglyai. Itt is ugyanazzal a szerkesztési elvvel találkozunk, amikor Gaál Erzsébet egymás mellé helyez két jelenetet, amelyek a párhuzamos szerkesztésnek és a közös motívumoknak köszönhetően kölcsönösen hatnak egymásra, anélkül, hogy az alakok tudomást vennének egymásról.

Az is kiderül, hogy annak sem könnyű, aki férjnél van. Ő ugyanolyan magányos, mint a férfiakat nélkülöző társai. A telefonos jelenet után a nyugágóban egy nő, pongyolában, egy könyvvel a kezében, krémet kengetve az arcára, az idegösszeomlás szélén végtelen panaszáradatot zúdit ránk rikácsoló hangon, iszonyatos sebességgel: „szerencsétlen Zoltán jobban is járt, mert amit Judit művelt vele... fél éve dolgozik nálunk, de ne menjek át a vizsgán, ha ez a mostani nem az ötödik szeretője. (...) de ezt a BKV-t sem értem! hogy engedhetnek rossz buszokat a forgalomba?! (...) Közben a fél ország arról prédikál: a férjek ma már nem szolgáltatják ki magukat. Na!! Csak én memém megtenni, hogy ne megy vacsora várja itthon Lacit. Hiába eszik a gyárban... merthogy hozzászokott! az anyja mindig ezt csinálta!”⁵⁴ Itt sem látjuk a férfit, csak a nő szemüvegén keresztül, a nő perspektívájából tudunk meg ezt-azt a férjről, de nem csak a férjről, hanem az egész világról, ahol minden és mindenki összeesküdött ellene, vagy legalábbis a boldogtalan házasságából fakadó frusztráció ezt mondhatja vele.

Ennek a monológnak az utolsó mondatainál kezdi meg kálváriáját a kopasz nő a tükröképével. Először még nem kiabál, csak a mozdulatsort látjuk. Újra és újra végighúzza a kezét a tükrön, miközben a pongyolás nő még beszél: „Na, ezek már megint kezdik! Minden este, minden áldott este ez

⁵² *Lépések – egyfelvonásosok*, Budapest, Múzsák Közművelődési Kiadó, 1990. 79–80.

⁵³ *Lépések – egyfelvonásosok*, Budapest, Múzsák Közművelődési Kiadó, 1990. 64.

⁵⁴ *Lépések – egyfelvonásosok*, Budapest, Múzsák Közművelődési Kiadó, 1990. 77–78.

a csoszogás. Mi a jóistent csinálhatnak ezek fölötünk, tizenegy után? Takarítanak vagy táncolnak? De zene az nem szól. Akkor mi az úristent csúszkálhatnak ezek folyton? Be fogok írni a Tanácsba, mert már nem bírom tovább.”⁵⁵ Bár két teljesen külön jelenetről van szó, a montázstechnikának, az egymás mellé helyezésnek köszönhetően a két jelenet mégiscsak összekapcsolódik, találkozik egy pillanatra, hiszen a tükör végigsimításának a hangja, ami a kopasz lány kétségbeesett gesztusának a része, egy pillanatra idegesítő csoszogássá változik.

Nők konfliktusai

Egy nő egyedül üldögél a presszóasztalnál, vár valakit. Egyszer csak helyet foglal mellette egy másik nő. Az, aki korábban ott volt, először udvariasan megkéri a másikat, hogy üljön máshová, mert ez a hely már foglalt, de az nem mozdul. Ránéz, nem válaszol, csak mosolyog és marad. Az első nő újra megkéri, most már egy kicsit ingerültebben, de ismét csak ugyanazt a reakciót kapja. Mivel a később érkező hölgy láthatólag egyáltalán nem akar távozni, az első egyre idegesebb lesz, egyre dühödtebben próbálja meg távozásra bírni az idegent. Minden módszert latba vet, először csak meg akarja győzni, majd azzal fenyegetőzik, hogy hívja a pincért, sőt a rendőrt. Egyre hangosabban kiabál, dühösen csapkod, a végén már sértéseket vág a másik fejéhez: „Te rohadt bűdös kurva, nem hallod, hogy takarodj innen? Utoljára mondom, hogy tűnj innen a bűdös francba, mert én löklek ki!”, majd elvesztve a fejét eszeveszetten verni kezdi a presszóasztalt, csapkod és kiabál, szinte már sír a tehetetlen düh-től, mikor végül kirohan. Mindezt a másik nő teljes nyugalommal nézi végig, mosolyog és marad.

Ez a jelenet egy viszonylag normális szituációból indul el, amelyet Gaál Erzsébet elvisz a végletekig. Valaki vár valakit, egy vadidegen leül az asztalához, akit udvariasan megkér, hogy üljön máshová, hiszen ez a hely foglalt. Az viszont nem távozik, sőt nem is válaszol, így a szituáció kifordul önmagából, és a végsőkig elfajul. A helyzet egyszerre meg-rázó és groteszk, szomorú és humoros. Az első nő tehetetlen dühe extrém őrjöngésben manifesztálódik, miközben a másik nő látszólag csupa jóindulat, és nem érti a helyzetet. A jelenet attól válik groteszkké, hogy a később érkező nő nem úgy reagál

a helyzetre, mint ahogy azt elvárnánk tőle, mint ahogy azt adekvátnak tartanánk, tehát, se nem kér bocsánatot, se odébb nem áll, de még csak vissza sem szól, hanem egy teljesen váratlan, nem odaillő reakcióval, pontosabban reakció-hiánnyal egy abszurd szituációt teremt.

A jelenettel párhuzamosan a zongoristanó egyszer-egyszer nyugodt léptekkel bejön a háttérben egy kottával, leüt néhány taktust a zongorán, majd kimegy, tudomást sem véve a presszóasztalnál zajló eseményekről. Ő maga nem tartozik az előtérben játszódó jelenethez, mégis lassú kimért mozdulatai, közönye kontrasztként szolgálnak, mint ahogy az is, ahogy közvetlenül ez után a jelenet után lányok egy csoportja kacarászva, önfeltedten berohan a térbe.

„Finálé”

Az előadás végén az összes korábban megjelent motívum egyetlen „nagyjelenetben” kulminálódik. Szép lassan egymás után megjelennek a nők, és a mikro-jelenetek egymás mellett, egymást erősítve zajlanak, újra és újra lejátszódik ugyanaz, mint egy megakadt lemez. A darab során már felbukkant levélmotívum, illetve a férfi hiányának a motívuma most ismét előkerül, amikor az egyik kisasszony kis retiküljével a kezében, erősen kisminkelve, egy hatalmas kék masnival a hájában bejön, leül középen a fotelba, és egy dalt énekel:

„Úgy várom a levelét
Majd a szívem is elég
Miért oly szívtelen, na mondja, miért?
Éjjel csak azt álmodom
Két karommal átfogom
Ajka csókot ad, gyönyört ígér.
Bevallom szeretem
S nem kell senki más
Hisz tudja az a nyár
Csak az volt a hibás.
Úgy várom a levelét
Majd a szívem is elég
Síríg tartó lesz
E vallomás.”⁵⁶

A dallamot már jól ismerjük ekkorra, hiszen az előadás során a zongoristanó többször is játszik részleteket a slágerből. A dalt mosolyogva, boldo-

⁵⁵ *Lépések – egyfelvonásosok*, Budapest, Műzsák Közművelődési Kiadó, 1990. 79.

⁵⁶ Zeneszerző, szövegíró: Merkel Miklós. *Lépések – egyfelvonásosok*, Budapest, Műzsák Közművelődési Kiadó, 1990. 88.

gan éneklő a nő, amikor egyszer csak valaki leejt valamit a zongoránál,⁵⁷ erre abbahagyja a dalt, és odaszól: „Kérem, elvesztett valamit... Elejtett valamit... Elveszített valamit...” Mivel válasz nem érkezik a zongora felől, feladja, kirúszozza magát, majd újra elkezd énekelni. Innentől kezdve ez a cselekvéssor (rúszozás, vagy valamilyen sminkigazítás, ének, szünet) ismétlődik végig az egész jelenet során. Közben a dal alatt bejönnek I. kisasszonyok egymásba kapaszkodva, pontos koreográfiát követve, éles, határozott gesztusokkal, furcsa járással lépkednek körbe-körbe, miközben beszélgetnek:

„– Picit elcsúszott a kalapod.

– Balra?

– Nem, jobbra.

– Én úgy érzem, hogy balra.

– Rosszul érzed.”

I. kisasszonyok a jelenet végéig benntartanak, kisebb-nagyobb megszakításokkal járják útjukat, és folytatják örökké tartó abszurd párbeszédüket, amelyből különböző foszlányokat hallhatunk:

„– Mintha beszötedett volna.

– Majd kivirrad.

– Milyen okos vagy.

– Csak a szerelem teszi.

– Mindig igazad van.

– Menjünk gyorsabban.

– Menjünk.”

Szép lassan benépesül a színpad, látunk egy nőt, aki egy kis zenegép dallamára balettozik. A zenegép természetesen annak a slágernek a dallamát játssza, amit a két masnis, retikülös nő énekel. Fel tűnik az ugróköteles lány is, aztán egy részeg nő, aki esik-ke, valamint egy táncoló pár. A színpad megtelik azokkal a motívumokkal, amelyeket már korábbi jelenetekből ismerhetünk. Az egyre hangosodó dal és párbeszéd, a zenegép, az ugrókötel valamint az egyre erőteljesebb lépések hangja megremit az előadás csúcspontját. Eluralkodik a káosz, most már végképp nincs lehetőség a kitörésre, megoldásra, ezek a nők örökkön örökké rabjai maradnak saját poklunknak. Ezt az érzetet a keretes szer-

kezet is erősíti, hiszen egyszer csak az egyik figura elesik, ami véget vet a kavalkádnak, és újra hallhatjuk azokat a mondatokat, amelyek az előadás legelején is elhangzottak: „Nagyon megüthette magát. Tudtam, hogy ez fog történni. Igazán sajnálom.”

Miután a színpad elcsendesedett, csupán két nő hallunk halkán beszélgetni nagy szünetekkel:

„– Fogd meg a kezem!

– Nem lehet.

– Megvédsz?

– Nem tudlak.

– De szeretsz?

– Elengedsz?

– Menj csak.”

Lassan beszállingózik mindenki, ismét kabátban vannak, fényképezőgéppel a kezükben, egymást fényképezik, egyre jobban körbeveszik a középen ácsorgó párost, egyre kényelmetlenebb a helyzet, mire azok szétrebbenek, egy újabb reménytelen párbeszéd hangzik el közöttük ezúttal kiabálva: „Énekelj legalább! Nem tudok! Akkor kiabálj! Nem tudok! stb.” Aztán csönd, folytatódik a fényképezés, majd egymás után mindenki leteszi a gépeket, sétálgatnak, „szöszörögnek”, csakúgy mint az előadás elején, aztán szép lassan kimennek a térből.

Az előadás végén ugyanott vagyunk, mint a legelején. Nincs remény, nincs megoldás, nincs katarzis. Ugyanazokat a magányos nőket látjuk, ugyanúgy, ugyanabban a helyzetben, mint egy órával korábban. Maga Gaál Erzsébet egy vele készült interjúban így beszél az előadásról: „Ma a színház csak a NEM-et mondja. Végül is a mi legutóbbi előadásunk, a *Felütés* is arról szól. Semmiféle pozitív dolgot nem tudunk felmutatni.”⁵⁸

Zene, hangok, csendek

Gaál Erzsébet Gödöllőn készült előadásaira a zene használata nem volt különösebben jellemző, pontosabban szólva nem igazán használt jelentősebb dramaturgiai funkcióval bírót, kivilárlól, magnóról bejátszott zenét.⁵⁹ A *Felütés*ben is

⁵⁷ Sajnos innentől kezdve a videofelvétel elég sötét, úgyhogy gyakran inkább csak sejteni lehet, hogy mi történik, ezért a visszaemlékezéseket és az írott anyagot hívtam segítségül a rekonstrukcióban. A *Lépések* című kötet szerint a nő a zongoránál J. kisasszony, aki „takarítónő és az ötödik férjét fogyasztja. J. kisasszony akkor adta a fejét takarításra, mikor egyetlen munkahelyen sem értették – miért tegnap hagyta el az óráját? Azóta magánházaznál takarít, és minden tönkretett gyerekjátékot hazacipel azzal a szándékkal, hogy megjavítja és továbbadja az Ecserein. Arról J. kisasszony már igazán nem tehet, hogy mire hazaér, a játékok nagy része kiesett a szatyrából, vagy ösztönös baráti gesztussal átnyújtotta annak, akit éppen szimpatikusnak talált a mozgólépcsőn.” *Lépések – egyfelvonásosok*, Budapest, Múzsák Közművelődési Kiadó, 1990. 63.

⁵⁸ Bérczes László, i. m. 10.

⁵⁹ Lásd a Deák Varga Ritával készült interjút. 1. számú melléklet.

mindösszesen egyetlen dallamot hallunk újra és újra felcsendülni, amelyet Gaál Erzsébet az előadás „slágerének” hív.⁶⁰ Ez a motívum hol a zongorán szólal meg, hol pedig az egyik szereplő éneklő kíséret nélkül. Mindazonáltal pontosan amiatt, hogy ez az egyetlen dallam hangzik el újra és újra, különböző helyzetekben és különböző módokon, a jelentősége megnő. Ugyanúgy a megállt idő, a megrekedt helyzetekből való kitörés képtelenségének az érzetét erősíti, mint számos más gesztus az előadásban, mint például a végtelenségig ismételt mozgássorok, a sehova se vezető monológok, és a meddő dühkitörések. Ez a kis dalocska a jelenetek atmoszférájának a megteremtésében is nagy szerepet játszik, hiszen hol lassabban, tétován, hol pedig lendületesebben hangzik el, az adott jelenet hangulatának megfelelően, míg végül meghalljuk teljes egészében, szöveggel. Itt végül a dal már maga válik egy különálló jelenetté.

Az előadás egyik legfontosabb zenei jellemzője a csend. Hosszú néma jeleneteket szakít meg egy-egy monológ, vagy párbeszéd. A csendben, amikor nem vonják el figyelmünket a szavak, hangsúlyosabbá válnak az egyéb színházi jelek, a mozgások, a gesztusok, a nézések. A verbális jeleket valamint a zenei aláfestést nélkülöző jelenetek mindazonáltal nem zajlanak végig teljes némaságban. A csend felerősíti az apró zajokat, például a papír szakadásának a hangját, amikor a zongoristánál szép akkurátusan csikokra tépkedi a kottáját, vagy az ugráló kötelezés hangját, vagy azt, amikor a kopasz nő újra és újra végighúzza a tenyerét a tükrön. A csendben még annak is jelentősége lesz, ha valaki magas sarkú cipőben végigmegy a színpadon, hiszen más a hangja a kényelmes sétálgatásnak, és más a hangja az ideges futkosásnak. Ezek az apró kis zajok elikkadnának, ha amúgy nem uralkodna a színpadon kiindulópontként a masszív csend.

A finom, apró zörejeket kivéve, erőteljesebb hangok is tartkítják az előadást, amelyek szintén hozzájárulnak az előadás zeneiségéhez. Ilyen például, amikor az egyik nő a földön hanyatt vetve

magát fülsiketítő hangot ad ki magából. Ez egy hosszan tartott hang, szinte egy ária, fájdalommal, kétségbeeséssel teli, de ugyanakkor tökéletesen megkomponált.

A szövegmondásra is jellemző a zeneiség. Az elhangzó mondatok zeneileg megkomponáltak, a különböző érzelmek egyfajta zenei, nem pedig pszichológiailag megalapozott dramaturgiát követnek. A halk megszólalások, a dühödt kiabálások, a fokozások, az elábrándozó merengések, a hirtelen váltások a női érzelmek széles skálájából táplálkozó szimfóniát alkotnak.

Tájkép (1987)

Megszületett a *Tájkép*, sokan látták, sokan átérték nagyszerű rítusát. Az egyik szobában nők léteztek: súroltak, csavarták a rongyot, víz tapasztotta szépséges idomaihoz a majdnem áttetszően redőző drapériát, a másikban fiúk éltek, s harcolták végig a maguk férfias életét, a harmadikban videón nézték őket, a negyedikben egy végtelen bibliai történet-szekvencia a generációk sorát és időn kívülségét adta az előbbiekhöz kommentár gyanánt az örökkévalóság aspektusát. A közönség szabadon járkált szobáról szobára, majd az előadás végén egy brutális születési aktus mintegy kilökött mindenkit, egyenként a színházon kívüli térbe, a lépcsőházba, az utcára, a nagybetűs életbe.⁶¹

A *Tájkép* című előadást 1987-ben mutatták be az R-Klubban. Dióssi Gábor úgy emlékszik, hogy valamikor ősszel, októberben, vagy novemberben,⁶² a Szkené statisztikája szerint március 5-én. A statisztika továbbá arról is tudósít, hogy mindösszesen tizenkétszer játszották a darabot.⁶³ Az egész előadást dokumentáló videofelvétel sajnos nem készült, ami nem is lett volna egyszerű feladat a különleges térszerkezet miatt, de létezik néhány töredék, amely a próbákon készült, valamint az előadásban használt videoanyagból is fennmaradt egy-két kocka.⁶⁴

⁶⁰ *Lépések – egyfelvonásosok*, Budapest, Műzsák Közművelődési Kiadó, 1990. 71.

⁶¹ Zala Szilárd Zoltán önminterjúja, *Das ewig Weibliche*, Gaál Erzi pályaképe helyett – merő szubjektivitás, *Ellenfény*, 1998/4. 11.

⁶² Lásd a Dióssi Gáborral készült interjút. 3. számú melléklet.

⁶³ Statisztika a Szkené Színház elmúlt tíz évről, in Várszegi Tibor (szerk.), *Felütés, Írások a magyar alternatív színházról*, 1990. 89.

⁶⁴ A dokumentum Fuchs Lehel birtokában van. Ő volt az egyik operatőr, aki részt vett az előadás elkészítésében. Sajnos csak egyszer volt alkalmam belenézni a felvételekbe, úgyhogy részletesen nem tudom elemezni őket, de abban segítettek, hogy fogalmat alkothattam az előadás, valamint az előadásban szereplő bejátszásoknak a hangulatáról.

Az előadást a Budapesti Műszaki Egyetem R-Klubjában készítették és játszották, kihasználva a helyszínt, a tér adottságait. A négy különböző méretű szoba között, ahol az események zajlottak, a nézők szabadon járkálhattak. Nem volt kialakított nézőtér, mindenki oda ment be, ahova éppen kedve tartotta, és annyi időt töltött el egy-egy helyen, amennyit akart. Ha úgy gondolta, akár azt is megtehetette, hogy egyetlen helyszínen marad egész végig. Ha valaki többször nézte meg az előadást, akkor akár több teljesen különböző élményben lehetett része. A szobákban nem volt nézőtér, mindenki ott állt vagy ült, ahol éppen helyet talált. Egyedül abban a helyiségben voltak a nézők elválasztva a játszó személyektől egy vas-tag, fonott, vörös kötéllel, mint ahogy kiállításon szokás elválasztani a látogatókat a kiállított tárgytól, ahol a lányok felmosás-rituáléját nézhették végig.⁶⁵

Ez a térszerkezet már önmagában egy másfajta befogadói magatartást követelt meg a közönség tagjaitól, mint amelyet a hagyományos színházakban megszokhattak. Egyrésztől mindenki saját maga dönthette el, hogy éppen hova megy, mit néz meg, ami sokkal aktívabb részvételt feltételezett, mint egy olyan előadás esetében, ahol a nézőtér jótékony sötétjében kényelmesen elhelyezkedve várja a passzív szemlélő, hogy hassanak rá. A *Tájkép* közben folyamatosan döntési helyzetbe kerül a néző. Az is egy döntés volt, ha maradt egyhelyben, az is, ha átment egy másik szobába, de az is, ha otthagya az egészet, és kivonult a térből. A döntés pedig felelősséggel jár, és kétségekkel, hogy vajon nem maradunk-e le az egyik helyszínen valamiről, ha a másikat választjuk. A néző akarva-akaratlanul maga szerkesztette, maga alkotta az élményt.

Az előadás úgy kezdődött, hogy még mielőtt a közönség beléphetett volna a játéktérbe, egy tévé képernyőjén keresztül több nyelven ismertették velük a játékszabályokat.⁶⁶ A „kezdéskor, a klub bejáratánál – magyarul, angolul, franciául – arról

tájékoztattott a videospíker, hogy az ajtók azért vannak, hogy belépjünk rajtuk, s ha lehet, csukjuk is be őket magunk után.”⁶⁷

A szokatlan térszerkezetből az is következett, hogy a játszó személyekhez hasonlóan a nézők is végig szem előtt voltak. Láthatták egymást, összenézhettek, egymásra ismerhettek, és véleményt alkothattak nem csak az előadásról, hanem egymás reakcióiról is. A közszemlére tétel némelyeket feszélyezett, némelyek pedig maguk is megpróbáltak „szerepelni”, sőt provokálni a színészeket.⁶⁸ Ugyanakkor a színészek részéről is egy másfajta, talán sűrítettebb koncentrációt igényelt az előadás, hiszen a közelségből fakadóan minden reakció, minden kis szemvillanás őszintesége, vagy hamisága azonnal lelepleződött. A koncentrált jelenlét azért is volt kardinális kérdés, hiszen az állandó ki-be mászkálás az előadás szerves részét képezte, tehát nem zavarhatta meg a történéseket, nem zökenthette ki a színészeket.

A tér fontos elemei voltak a szobákban, a falak elé függesztett hatalmas szürke vászonfüggönyök. Ezeket a függönyöket olyan csigarendszerekkel rögzítették, amelyek segítségével a végén a színészek azokat magukkal húzva szép sorban, szobáról szobára kiszorították a nézőket a folyosóra, így fejezve be az előadást.⁶⁹ Deák Varga Rita úgy fogalmaz, hogy úgy kell ezt elképzelni, mintha a szobát megcsinálták volna vászonból is. A végén a színészek belekapaszzkodtak ezekben a „vászonfalakba”, és miközben húzták azokat, olyan hatást értek el, mintha kifordították volna a szobát, „mint ahogy egy pulóvert kifordít az ember.”⁷⁰ Zala Szilárd Zoltán így ír erről az élményről: „A lányoknál (...) megmozdult az ég és a föld. Összeszűkül a tér. A sátor, az olyan bonyolult – hát ezért volt mindez? – felfüggesztett sátor egyre szűkebb. Menekülni kell most, vagy mi a helyes viselkedés? Néző vagyok, vagy fenyegetett ember? Aztán már nincs is más mód, menni kell: INDULNI KELL. És az irányítás megint a nőktől jön! (...) A nézők is, szereplők is kiszorulnak a folyosóra, ahol – csak most veszem észre – ugyan csak megmozdulnak a falakat takaró zsákvászon függönyök. (...) Ahogy a folyosó összeszoruló falai

⁶⁵ Lásd a Deák Varga Ritával készült interjút. 1. számú melléklet.

⁶⁶ Lásd a Dióssi Gáborral készült interjút. 3. számú melléklet.

⁶⁷ Zala Szilárd Zoltán, „...a kérdés a biztos...”, in Várszegi Tibor (szerk.), i. m. 133.

⁶⁸ Lásd a Deák Varga Ritával készült interjút. 1. számú melléklet.

⁶⁹ Lásd a Deák Varga Ritával és a Dióssi Gáborral készült interjúkat. 1. és 3. számú melléklet.

⁷⁰ Lásd a Deák Varga Ritával készült interjút. 1. számú melléklet.

mindenkit szorítanak kifelé, egyre kevesebb a me- nekvés. Egyre kisebb a tér, és csak egyetlen utunk van: kifelé!”⁷¹

A nők szobája

Ebben a szobában öt lányt láthattak a nézők felmosás közben. Természetesen ez a megfogalmazás leegyszerűsítő, és pontatlan. Mint arra már a színházi stílusról szóló fejezetben utaltam, Gaál Erzsébet arról beszélt egy vele készült interjú során, hogy ebben az időben az kezdte el érdekelni, hogy mi történik akkor, ha egy teljesen reális mozgássort a végletekig lelassít.⁷² Jelen esetben ez a mozgássor a felmosás volt. Öt lány végezte ezt a tevékenységet. Mindegyiküknél volt egy vödör, benne víz, felmosóröngy. A mozgássor a visszaemlékezések alapján körülbelül így rekonstruálható: Először kivették a rongyot a vízből, hagyták egy ideig csöpögni, majd kicsavarták, volt egy felmosó-mozdulat, aztán ráültek a vödörré, ott maradtak egy kis ideig, majd felálltak, előrébb tették a vödört, és újra kezdődött előlről az egész. Egy egyes vonalon haladtak előre, és körülbelül négy métert tettek meg egy előadás alatt, mindezt nagyon lassan, minden pontosan kidolgozott mozdulatot végtelen koncentrációval hajtva végre.⁷³ Időnként önmagukat, különböző testrészeiket is megmosták ugyanabban a vízben, amivel felmostak.⁷⁴ Az egész mozgássornak attól lett szertartás-jellege, hogy egy hétköznapi cselekvéssort oly mértékben lassítottak le, hogy az egyes mozgásfázisok elveszítve eredeti funkciójukat szimbolikussá elvszformálódtak. A víz, mint az egyik őselem, a tisztulás szertartása, a nők mosdása, azaz egyfajta „rituális fürdés”, ami vallási szertartásokhoz is köthető, mind-mind a rituálé jelleget erősítették, de mindez egy olyan profán, hétköznapi, tevékenységbe volt ágyazva, mint a felmosás. Gaál Erzsébetet a szertartásszerűség, mint ahogy arra már korábban is utaltam, mindig nagyon érdekelte: „Végül is a szertartást kellene, más módon, visszalopni a színházba, mint ahogy

a görögök csinálták. (...) Egyszer csak azt érzi az ember, hogy mindazt a zakatolást, amiben az életünk zajlik, kénytelen kikapcsolni, és elkezd egy másféle metronóm működni. Ezt a színházat mindig az univerzummal kapcsolom össze, ahol az idő, mint olyan, nem létezik.”⁷⁵

A tempó lelassítása is, csakúgy, mint a szokatlan térszerkezet, újszerű befogadói magatartásra készítette a közönséget. Zsótér Sándor arról számolt be, hogy a néző hányféle fázison mehet keresztül, miközben ezt a tulajdonképpen teljesen egyszerű, első ránézésre unalmas cselekvéssort nézi. Hogyan megy végig az unalom, a bosszankodás és a belefedkezés fázisain, hogy mi minden juthat eszébe közben.⁷⁶ A jelenet kapcsán, a beszélgetések során többször felmerült Robert Wilson neve,⁷⁷ mint hasonló dolgokkal kísérletező rendező. A hasonlóság tagadhatatlan, ha például *A süket pillantásának* egyórás prologusára gondolunk. Az a cselekvéssor szintén összefoglalható fél oldalban, szintén a végtelen lassúság jellemzi, és ugyanúgy megvan benne a rituális jelleg. Igaz, hogy Wilson előadásában egy gyilkosságot láthatunk, ami egy sokkal brutálisabb cselekedet, mint a felmosás, de nála sem a brutalitás volt a lényeg, sőt ettől teljesen távol állt, hiszen „egy nőt látunk, aki életet ad, majd életet vesz, és mivel nem mutat haragot, vagy fájdalmat, (...) akciója rituális egyszerűséget és megfontoltságot sugall. E rituális kivitelezés azonban mitológiai és szakrális felhangokat is kölcsönözhet a jelenetnek”.⁷⁸ A hasonlóság a két előadás között nagyon leegyszerűsítve a lassúságban és a rituális jellegben gyökerezik. Viszont mivel Gaál Erzsébet saját bevallása szerint, nem látta Wilson színházát, közvetlen hatásról nem beszélhetünk.⁷⁹

A szertartásszerű felmosás közben a nézők tévékészülékeken különböző videoetűdöket láthattak, amelyek a felmosó nőknek a „vágymairól” szóltak. Kis, stilizált életképek voltak ezek, például egy esküvői szertartás menyasszonnyal, vőlegénnyel, pappal, de násznép nélkül, vagy egy kádban fürdőző lány, aztán egy romantikus jelenet egy fiúval

⁷¹ Zala Szilárd Zoltán, „...a kérdés a biztos...”, in Várszegi Tibor (szerk.), i. m. 137–138.

⁷² Csontos Erika, i. m. 2.

⁷³ Lásd a Deák Varga Ritával és Dióssi Gáborral készült interjúkat. 1. és 3. számú melléklet.

⁷⁴ Lásd a Deák Varga Ritával készült interjút. 1. számú melléklet.

⁷⁵ Csontos Erika, i. m. 2.

⁷⁶ Lásd a Zsótér Sándorral készült interjút. 5. számú melléklet.

⁷⁷ Lásd a Dióssi Gáborral és Zsótér Sándorral készült interjúkat. 3. és 5. számú melléklet.

⁷⁸ Kékesi Kun Árpád, Robert Wilson és a képek színháza, in uő. *A rendezés színháza*, Budapest, Osiris Kiadó, 2007. 386–387.

⁷⁹ Csontos Erika, i. m. 2.

és egy lánnyal, akik régi ruhákban, egy gyönyörű pipacsréten sétáltak, közben a lány sálját fújta a szél,⁸⁰ valamint egy táncosnő egy éjszakai bárban.⁸¹ Mindegyik egy boldog, kissé eltúlzottan idealizált világot jelenített meg.

A nők világának harmadik eleme öregasszonyokról készült fotókból állt. A képeket fellógatták, ezek is a háttér részei voltak, és ezek előtt tengelyben mozogtak a lányok.⁸² A „női szoba” tehát három fő motívumból állt össze, egyrészt a végtelen lassúsággal felmosó lányok hús-vér realitása, másrészt a vágyképek videóra rögzített virtuális valósága, harmadrészt pedig a fotópapírra dermedt fenyegető jövőkép.

A férfiak szobája

A nők szobája mellett volt a férfiak szobája. Itt négy férfi valamint egy időse nő „élt”. Az öreg hölgy csak ült egy dobogón, és egy kis Casio szintetizátoron játszott.⁸³ Zala Szilárd Zoltán leírása arra enged következtetni, hogy néha egy-egy mondat is elhangzott a szájából: „Ott van a maga közönségességében: kifestve, vörösre rúzsosva, rengeteg sztereotip jelzéssel fölverte, csak a szemérem tiltja, hogy megnevezem! Ő tagolja az életünket. Azt mondja: »Indulni kell«. Meg talán azt, hogy »Megérkeztünk«. A hölgy nem játszik. Saját belső ritmusa szerint él és irányítja a férfielét nagy rítusát. Kétféle parancsot ad: aktivizálót és gátlót. És ezeknek a parancsoknak nem lehet nem engedelmességedni. Ez az élet rendje.”⁸⁴ Ebben a szobában díszlelként egy várótermi pad szolgált, kellékként pedig néhány bőrönd. A férfiak ballongabátban és bakancsban várakoztak, éltek az életüket.⁸⁵ A teret egy váróterem jelzésszerű megjelenítéseként képzelhetjük el, de inkább egy szimbolikus váróterem volt ez, egyfajta köztes lét, nem lehetett eldönteni, hogy várnak-e konkrétan valamire ezek a férfiak, vagy hogy maga az élet egy nagy várakozás.⁸⁶

⁸⁰ Lásd a Dióssi Gáborral készült interjút. 3. számú melléklet.

⁸¹ Lásd a Fuchs Lehellet készült interjút. 4. számú melléklet.

⁸² Uo.

⁸³ Lásd a Dióssi Gáborral készült interjút. 3. számú melléklet.

⁸⁴ Zala Szilárd Zoltán, „...a kérdés a biztos...”, in Várszegi Tibor (szerk.), i. m. 130.

⁸⁵ Lásd a Deák Varga Ritával készült interjút. 1. számú melléklet.

⁸⁶ Lásd a Fuchs Lehellet készült interjút. 4. számú melléklet.

⁸⁷ Zala Szilárd Zoltán, „...a kérdés a biztos...”, in Várszegi Tibor (szerk.), i. m. 130.

⁸⁸ Lásd a Dióssi Gáborral készült interjút. 3. számú melléklet.

⁸⁹ Lásd a Deák Varga Ritával és Dióssi Gáborral készült interjút. 1. és 3. számú melléklet.

⁹⁰ Lásd a Dióssi Gáborral készült interjút. 3. számú melléklet.

A férfiaknak ugyanúgy voltak gesztusaik, mozgásformáik, mint a nőknek a másik szobában, de ezek a mozgások dinamikusabbak, kevésbé szerzettásszerűek voltak, „Gaál Erzsébet a fiúknak itt »engedélyezett« némi dinamikát”.⁸⁷ A mozgásokon, gesztusokon kívül kis mondatok, párbeszéd-foszlányok is elhangzottak.⁸⁸ Itt is, mint ahogy a többi szobában is, ha végére értek a felépített, megkomponált etűdnek, akkor újra előlről kezdtek. Így előfordulhatott az is, hogy valaki a jelenet végén érkezett a szobába, és csak azután látta az elejét. A jelenetek egymásba fordulása, újrajátszása a megállt idő képzetét kelthette a nézőben.

A „Biblia-szoba”

A harmadik helyiségben egy időse és egy fiatal pár foglalt helyet. Ez volt a legkülső szoba, az előadás végén innen szorították ki legkésőbb a nézőket. Ez egy nagyon kis tér volt, benne egy faszállal és két falóccával, ezeken ültek a szereplők. Mindenki fehér ruhát viselt, a falakon lévő vásznak is fehérek voltak, az egész térnek nagyon intim jellege volt.⁸⁹ Az asztalon Biblia, valamint egy olajmécse, ezzel világítottak. Ebben a környezetben zajlott le egy húszperces etűd, amelyet aztán összesen négyszer megismételtek.

A mozgások sokkal korlátozottabbak és minimalisabbak voltak, mint akár a férfiak, akár a nők szobájában, de azért apró gesztusok itt is megjelentek, például egy pofon vagy egy simogatás. A jelenetet viszont leginkább az elmondott szöveg strukturálta. Főként a Bibliából hallhattak a nézők idézeteket, de néhány profán, gesztusszerű mondat is elhangzott, mint például: „Ne!”, „Apám!”, „Mit csinálsz?”, „Gyere ide, megverlek!”. Egyszer pedig két szereplő elénekelt Kálmán Imre *Csárdáskirálynőjéből* a *Túl az Óperencián* című dalt.⁹⁰

Amikor a húszperces etűd végére értek, akkor a négy ember helyet cserélt, és lejártszódot ugyanaz

a jelenet újra, de nem csak a helyüket cserélték ki, hanem a szövegeiket is. Tehát a szövegek mindig ugyanarról a helyről hangzottak el, de mindig másvalakinek a szájából. Ezáltal változott is a jelenet, meg nem is. Tulajdonképpen ugyanaz történt, de mégsem, hiszen bár a „forgatókönyv” ugyanaz maradt, a szereplők helyet és szöveget cseréltek.

A negyedik szoba

A legbelső, a nők szobáján túl elhelyezkedő szobában egy férfi ült egy tévé előtt öregasszony ruhában, lábat áztatott és monologizált.⁹¹ Itt valószínűleg több képernyő is volt, de hogy pontosan hány, arra vonatkozólag egyik visszaemlékező sem tudott pontos információval szolgálni. Zala Szilárd Zoltán írásából sem derül ki, hogy pontosan hány televíziót használtak, de talán ez nem is olyan fontos, az annál inkább, hogy milyen bejatszások mentek a képernyőkön: „televíziókészülékekből egész fal: a képernyőkön különböző műsor, közvetítés a fiúk és a lányok szobájából, talán időnként az álmképek-vágyképek is látszanak, de lehet, hogy ezeket másodlagosan, a kinti képernyőről veszik a kinti operatőrök. Majd egy lány, aki reklámszövegeket olvas fel, s végül látható a szoba s hősünk saját maga: lábmosás – felülnézetben.”⁹²

Az intimitás, a közelség ebben a helyiségben is ugyanolyan kikerülhetetlen, mint amilyen a „Biblia-szobában” volt. „Jóbarátok és idegenek kerülnek itt szükségszerűen intim közelségbe, s az, hogy a folyosón várakozva, vagy valamelyik más helyszínen már közelébe sodródítál valakinek, itt már rákényszerít, hogy tisztázd a viszonyokat. (...) itt mindenki zavarban van. Ez a helyiség – nem színház és nem is szoba. Itt van valaki, aki lábat áztat, időnként megtörülközik, tesz-vesz, terítőt himez, és monologizál. Nem hozzád beszél, annak ellenére, hogy a fizikai távolság – minden igyekezeted ellenére is – nagyon közeli. Személyes a hanghordozás. A nézők még közelebb szorulnak egymáshoz, akár leülnek a fal mellé, akár állva maradnak és hangsúlyozzák jelenlétük ideiglenességét.”⁹³ Az idézett szövegből nem csak a konkrét történekekről kapunk információkat, de a szubjektív beszámoló

arról is tudósít, hogy az intimitásból, a közelségből, az összeczártságból fakadóan a néző kénytelen-kelletlen maga is az események részesévé vált, és állást kellett foglalnia a történekekről, ha tetszett neki, ha nem.

Szintén Zala Szilárd Zoltán írásában van némi homályos utalás arra, hogy a szereplő monológia valami családi problémáról szólhatott, időnként el is sírta magát, valamit szeretett volna nagyon elmondani, megfogalmazni,⁹⁴ de ez eleve kudarcra volt ítélve ebben a változatlan, körkörös ismétlődő világban.

Film, videó, operatőrök.

A Tájékpnek fontos, szerves része volt az akkor még újdonságnak számító videotechnika. A munkában részt vett három fiatal operatőr, akik nem csak külső segítő személyzetként dolgoztak, hanem végigpróbálták a színészekkel együtt az egész másfél évig tartó próbafolyamatot. Ugyanúgy tréningeztek, csinálták a helyzetgyakorlatokat, az etűdöket, mint a többi szereplő, miközben az is a feladatuk volt, hogy rögzítsék a próbákon születő improvizációkat, gyakorlatokat.⁹⁵

Az előadásban három teremben volt operatőr, kamera és tévékészülékek, egyedül ott nem, ahol a fiatal és az idős pár a Bibliából olvastak fel. Miközben zajlottak a jelenetek, az operatőrök folyamatosan vették a történeket, és közvetítették azokat a szomszédos szobákba, azaz miközben a néző elmerült például a nők helyiségében a felmosás szemlélésében, közben bepillantott abba is, hogy mi zajlott éppen a férfiak szobájában, és úgy is dönthetett, hogy átmegy, ha éppenséggel azt érdekesebbnek találta.

Ezek a videoközvetítések nem az előadás dokumentációját szolgálták, hanem a párhuzamosan zajló történetek egyidejűségét hangsúlyozták, és a választási lehetőségek sokaságát erősítették. Egy olyan világ szerves részeivé váltak, ahol nem az okozati összefüggések mentén szerveződnek a jelenetek, nem logikai egymásutániségben, hanem kirakójáték-szerűen, egymással párhuzamosan, ha úgy tetszik több, párhuzamos dimenzióban.

⁹¹ Uo.

⁹² Zala Szilárd Zoltán, „...a kérdés a biztos...”, in Várszegi Tibor (szerk.), i. m. 133–134.

⁹³ Zala Szilárd Zoltán, „...a kérdés a biztos...”, in Várszegi Tibor (szerk.), i. m. 133.

⁹⁴ Uo.

⁹⁵ Lásd a Fuchs Lehellet készült interjút. 4. számú melléklet.

Befejezés

Gaál Erzsébet három, a Gödöllői Stúdióban készült előadását választottam elemzésem tárgyául dolgozatomban. A három produkció, az *Etűdsorozat gesztusra*, a *Felütés* és a *Tájkép*, noha hasonló munkamódszerrel készült, és sok bennük a közös vonás, mégis három teljesen különböző, sok tekintetben újszerű, formabontó előadás

volt. Sajnálatos módon a hivatalos színházi struktúrán kívül készültek egy olyan korban, amikor az úgynevezett amatőr színházi kezdeményezéseket nem igazán vették komolyan, és csupán egy szűk réteghez juthattak el. Azért tartottam fontosnak dokumentálni az előadásokat, mert ugyan kevés előadásszámot éltek meg, és viszonylag kevesen is látták őket, mégis a magyar színháztörténetben jelentős, újító szándékú produkciók voltak.

Felhasznált irodalom

- A *Felütés* itthon és külföldön, *Film Színház Muzsika*, 1986. április. 12. 22.
- Bérczes László, A Stúdió „K”-tól Nyíregyházáig – Beszélgetés Gaál Erzsébettel, *Film Színház Muzsika*, 1985. július 27. 10.
- Bóta Gábor, „Indulatokat akarok kiváltani” – Találkozás Gaál Erzsivel, *Magyar Hírlap*, 1996. október 19. 14.
- Csontos Erika, Másféle metronóm – Fiókban maradt beszélgetés Gaál Erzsivel, *Criticai Lapok*, 1999/7–8. 2–3.
- Dévényi Róbert, Kazincbarcika '84, *Színház*, 1984/november. 6–10.
- Gaál Erzsébet, Az elmaradt beszélgetés, *Ellenfény*, 1998/4. 14–21.
- Jákfalvi Magdolna, *Avantgárd – színház – politika*, Budapest, Balassi Kiadó, 2006.
- Karádi Zsolt, Közönség nélkül nincs színház, *Kelet-Magyarország hétfői melléklete*, 1989. május 13.
- Kékesi Kun Árpád, *A rendezés színháza*, Budapest, Osiris Kiadó, 2007.
- Lépések – egyfelnvönások*, Budapest, Műsák Közművelődési Kiadó, 1990.
- M. G. P., Gaál Erzsi halálára, *Népszabadság*, 1998. június 12. 11.
- Máté Lajos (szerk.), *Sajtóbibliográfia 1972–1984. Ifj. Horváth István Országos Színjászó Fesztivál, Kazincbarcika*, 1986.
- n. i. a., Színésznyár '90 – Ház Montenegróban, *Kelet-Magyarország*, 1990. augusztus 23. 2.
- Nánay István, A nem hivatásos színházak két évtizede, in Várszegi Tibor (szerk.), *Fordulatok*, 1992. 447–466.
- Sándor L. István, A megdermedt idő – Gaál Erzsi rendezéseiről, *Ellenfény*, 1984/4. 22–28.
- Tollár Mónika, ÁBÉCÉ: GAÁL ERZSÉBET, *Szín-Világ (A Nemzeti Színház lapja)*, 1996. április–május 24–26.
- Várszegi Tibor (szerk.), *Felütés. Írások a magyar alternatív színházról*, 1990.
- Zala Szilárd Zoltán öninterjúja, Das ewig Weibliche, Gaál Erzsi pályaképe helyett – merő subjektivitás, *Ellenfény*, 1998/4. 9–13.

1. számú melléklet

Interjú Deák Varga Ritával
2008. november 11.

- Valahol azt olvastam, hogy a *Tájképet* 1987-ben mutattátok be a Szkénében (az R-Klubban), egy másik helyen pedig azt, hogy Gaál Erzsi 1985-ben Nyíregyházára szerződött. Hogy is volt ez?
- Az történt, hogy ő elkezdett dolgozni velünk, és közben párhuzamosan elindult a pályája a színházban is. Mivel mi általában inkább hétfégeken dolgoztunk, ő hét közben tudott a színházban próbálni.
- Hogyan kezdődött a közös munka Gödöllőn?

- A nyolcvanas évek legelején, körülbelül 1980-ra tehető az, amikor hétvégi, vagy nyári színjátszó táborok kezdtek el szerveződni az ország különböző területein. Nagyon sokféle embert hívtak meg ezekbe a táborokba tanítani. Akkor tűntek fel olyan huszon-, harmincéves fiatalok, akik önerőből kijutottak Wrocławba, Grotowski műhelyébe, hosszabb-rövidebb időket eltöltöttek ott, többször visszajártak, és elkezdtek itthon, ezeken a hétvégi vagy nyári alkalmakon egy másfajta gondolkodásmódot elterjeszteni. Ez a módszer nagyon erősen testcentrikus volt, nagyon különös módon dolgozta meg a lelket, testet és a hangot egyszerre. Nagyon felkavaró műhelymunka volt. Ebből a műhelyből jött Árkosi Árpád, Csetneki Gábor, és volt köztük néhány olyan szakember, akiknek volt lehetőségük különböző művelődési házakban kapcsolatokat kiépíteni, és szép csöndben megteremtettek egy új képzési módot. Aztán meghívtak tanítani a főiskoláról éppen kikerülő, vagy az akkor alternatívoknak, vagyis még csak amatőröknek, hívtak csoportokból fiatalokat. Így került ebbe a képzési rendszerbe Ascher Tamás, Salamon Suba László, Árkosi Árpád, így hívták meg Gaál Erzsit, így került oda a későbbiekben Sári László, aki a zenét tanította, és sorban egyre többen. Ez már Gödöllőn volt.
- Ezekből a hétvégékből, táborokból kialakult végül is egy iskola?
- Mintha egy iskola lenne. Nem volt ez hivatalosan kimondva, de a rossz nyelvek már úgy emlegették, hogy ez egy rejtett színművészeti, ami persze nem volt teljesen igaz, mindenesetre lehetőséget adott arra, hogy sok fiatal, aki másképp próbálta meg keresni az útját, kaphatott benyomásokat. Ez a nyolcvanas évek elején volt. Az itt tanító embereknek (például Salamon Suba László, Ascher, Gaál, Árkosi) lehetőségük nyílt itt arra, hogy rendezzenek különböző rövid kis darabokat. Én így maradtam Erzsi mellett, így kezdtünk el dolgozni. Voltak, akik lemorzsolódtak, voltak, akik újonnan jöttek, de volt egy mag, aki vele együtt kereste az útját. Erzsi is kereste azt, hogy mindaz, amit ő Fodor mellett, egyrészt a Stúdió K-ban, de még előtte az Orfeóban megtapasztalt, azt hogyan tudja a saját gondolkodásmódja szerint továbbfejleszteni. Így aztán sokat foglalkozott a testtel, mozgásokkal, legfőképpen a gesztusokkal. Nagyon izgatták a gesztusok. Volt például olyan alkalom, amikor fogta az egész csapatot, és kivitt bennünket az utcára. Az utcán embereket követtünk, leutánoztuk a mozgásukat, azokat aztán a próbateremben továbbfejlesztettük, pici kis etűdöket csináltunk belőlük. Vagy volt olyan, hogy rendszeresen bejártunk a Gödöllőn lévő idősök otthonába, és ott bizonyos időt eltöltve az idős emberekkel, átvettük az ő gesztusaikat, majd videóra vettük, ahogyan megoldozzuk ezeket a mozgássorokat. Az így készült etűdök egy része bekerült a darabba. Általában úgy dolgozott, hogy napközben nagyon sokféle gyakorlatot adott, éjszaka pedig annak alapján elkezdte kidolgozni a másnapi etűdöket, és az annak megfelelő felvezető gyakorlatokat. Így ment ez, amikor már intenzívebben dolgoztunk, tehát nem csak hétvégén. Nappal dolgoztunk, ő éjszaka írt. Azt nem tudom, hogy mikor pihent.
- Az első darab, amit együtt készítettetek, az az *Etűdsorozat gesztusra* volt. Ebből az iskolából nőtt ki ez az előadás?
- Igen. Abban az időben nagyon muris dolgok érdekelték Erzsit, például az, hogy hogyan lehet kommunikálni biciklikkel. Ebben a darabban volt négy bicikli. Azt kereste, hogy hogyan lehet másképpen megteremteni helyzeteket, állapotokat, másképpen, mint Sztanyiszlavszkij. Nagyon érdekelte például a groteszk. Most elmondok egy példát: a *Buster Keaton*ban volt egy olyan pillanat, ahol a színésznek sírnia kellett. Erzsi azt csinálta ezzel a színésszel, hogy minél groteszkebb legyen maga a jelenlét, a szöveghez való viszony, a helyzethez való viszony, hogy egy hatalmas nagy vöröshagymát hámozottatott vele, és így valóban patakzottak a könnyei, de közben a néző meg nevetett, mert az egész, a szöveg, a kép, az egész helyzet annyira szokatlan volt. Mindaz, amit ő ilyen módon keresett, nagyon megkérdőjelezte az akkori gondolkodást. Akkor ezt meg is kaptuk. Kazincbarcikán a közönség imádkozta a darabot, de az akkori zsűri kicsit fanyalgott, és az egyik zsűritag azt mondta, hogy ő nem érti, hogy a közönség min nevet, de hogy ez nem egy darab. Ez nem színház. Aztán idehaza egy ideig állandóan ezt mondták, hogy ez nem színház, egészen addig, míg egyszer csak egy olyan fesztiválon vettünk részt itt Magyarországon, ahol a zsűri elnöke egy skandináv színházi szakember volt, és ő nagyon szerette a darabot, és meghívott bennünket Monacóba, egy színházi vilákkongresszusra, ahova aztán kimentünk játszani.
- Nyilván semmilyen támogatást nem kaptatok.

- Nem. A legelső elismerést ettől a skandináv férfitől kaptuk, aki meghívott bennünket Monacóba az *Etűdsorozattal*. Akkor kaptunk először díjat.
 - Én azt olvastam valahol, hogy a *Felütéssel* szerepeltetek ott.
 - Nem. Akkor azt rosszul írták, mert a Lorcával voltunk. Ez volt 85-ben. Monacóban aztán jó néhány meghívást kaptunk Svájctól kezdve Kanadáig, Portugáliáig. Kanadába, Quebec-be, már az éppen akkor készülő *Felütést* akarták meghívni úgy, hogy ott műhelyt is csináltunk volna, a fesztiválon is részt vettünk volna, a kanadaiak mindent kifizettek volna, csak annyi kellett volna, hogy, mivel abban az időben nem utazhattál csak úgy külföldre, legyen egy fenntartó szerv. Nekünk is kellett keresni egy fenntartó szert, akik még Monaco előtt el is fogadtak bennünket, és ki is jöttek velünk oda. Amikor visszajöttünk, és mondtuk, hogy itt van ez a meghívás Kanadába, akkor egy egészen magas helyen azt mondták, hogy miért akarunk mi ennyit utazni, adjuk oda a meghívást egy néptáncsoportnak. Erre mondtuk, hogy de hiszen ez egy színházi fesztivál. Nem baj, mondták, a magyar kultúrát ilyen módon is lehet ott terjeszteni. De, mondtuk, ezt az előadást hívták meg. Kifejezetten nekünk szól. És nem adták meg az engedélyt. Csak annyi kellett volna, hogy azt mondják, hogy igen. Semmi pénz, semmi egyéb. És nem utazhattunk.
 - Innentől kezdve nem is utazhattatok másik országba többet?
 - Nem. Nem játszottunk kint. Hiába voltak meghívásaink, soha többet nem mentünk külföldre.
 - Mi volt a nevetek? Mert hol Gödöllői Stúdióként, hogy Gödöllői Amatőrszínész Stúdióként említenek benneteket.
 - Össze-vissza volt a nevünk. Ez abból adódott, hogy Erzsi erősen harcolt az ellen, hogy ő egy csoportot vezessen. Ezt mindenkinek megmondta, aki hozzá került, hogy ne várja tőle azt, hogy megoldja az ő életét. Foglalkoztatta valami, ehhez néhány emberre szüksége volt, nekünk is szükségünk volt olyan emberre, aki másképp gondolkodik, tehát így találkoztunk össze. Úgy hívtak bennünket, nem hivatalosan, hogy a Gaál Erzsi emberei. Ez volt a nem hivatalos nevünk, és a hivatalosban meg hol ezt adták, hol azt adták. A fesztiválokra valamit be kellett írni, de elég esetleges volt, hogy melyik nevet használtuk.
 - Beszéljünk még egy kicsit az *Etűdsorozatról*. Egyrészt arra lennék kíváncsi, hogy milyen jelenetek voltak a darabban, utána meg arról beszéljünk, hogy hogyan dolgoztatok, milyen módszerrel.
 - Először is a tér az már maga másmilyen volt, mint amit a hagyományos színházakban használtak. Ez azt jelentette, hogy mi U alakban körbeültünk egy teret, mindannyian állandóan benn voltunk a színen. Vagy bent voltunk a játéktérben, vagy a körül ültünk. A nézők ugyanúgy ültek körben. Végtelemül szegény színház volt, ami azt jelentette, hogy díszletet igazából nem használtunk, csak néhány kellék. Volt négy darab bicikli, kemping bicikli, amin krepp-papírdíszítések voltak. Megjelent néhány elnagyoltan megrajzolt családi kép, amit a nyakunkba akasztottunk egy bizonyos pillanatban. Volt néhány keménykalap. Eredetileg szerepelt volna egy élő állat is, egy cica, bizonyos Ferike, ha jól emlékszem, Pitz Katinak lett volna a társa. Be is szerezték egy cicát, és megpróbáltak vele dolgozni, de az első próbán kiderült, hogy egy macska nem igazán alkalmas erre. A próba abból állt, hogy megpróbálták levadászni őt a széksorok között. Erzsi aztán elkezdte törni a fejét, hogy mivel tudná helyettesíteni, és végül egy nagyon vastag csomóba kötött hajókötél lett a cica, és Katinak úgy kellett dolgoznia vele, mintha egy igazi macskával dolgozna. A ruhák általában a saját ruháink voltak, rövidnadrágok, pólók, hosszúnadrágok.
- Erzsi gesztusokból építkezett. Nem volt hagyományos értelemben vett színházi menetrend, nem volt rendezőpróba meg semmi ilyesmi. Kiadta ezt a talán háromoldalnyi darabot, Lorca *Buster Keaton sétáját*, hogy olvassuk el, és elmondta, hogy ki mi lesz a darabban. Rám a baglyot osztotta. De semmi olyat nem tudtunk fölhasználni a próbák során, ami az embernek hagyományos értelemben eszébe jut egy szerepről. Hallgattuk a próbán Erzsi különös instrukcióit, amiket ő is akkor keresgélt. Nem is annyira a szövegeken dolgoztunk, inkább különféle gyakorlatokat csináltunk, amiket a gesztusok, jelenetek kialakítására talált ki. Például a bicikliből időről időre bizonyos formációkat csináltunk meg, ami akkor nagyon szokatlan volt egy színpadi térben. És ettől a szövegek, amik elhangzottak, még inkább elidegenedtek, mert egy nagyon furcsa kontextusba kerültek.

- Tudnál még nekem jeleneteket mondani?
- Uray Gergő, aki Buster Keatont játszotta, a szerepe szerint nagyon szerette azt a lányt, aki a macska volt, Pitz Katit. A szerep szerint vágyakozott rá, és miután találkozott vele, és kiderült, hogy mennyire lehetetlen vállalkozás ennek a szerelemnek a beteljesülése, akkor kezdte el magányában a hagyományát szétszedni, ömlöttek a könnyei, és közölte, hogy szeretne hattyú lenni. Az egésznek egy nagyon furcsa jelentéstartománya lett.
- Említetted Grotowskit. Szerinted beszélhetünk Grotowski hatásáról Gaál Erzsi esetében? Vagy ő inkább csak a saját útját járta?
- Én úgy gondolom, hogy a saját útját járta. Azt tudom, hogy jártak kinn Wrocławban még a Stúdió K-val. Játszották kint a *Woyzecket* az ottani fesztiválon. Nyilván sok mindent láttak, és sok minden megérintette, de nem ebből a világból táplálkozott.
- Honnan táplálkozott, ha nem innen? Azt tudjuk, hogy nem Sztanyiszlavszkijból.
- Kialakítottak Fodor Tamásnál egy munkamódszert, amiből ő nyilván nagyon sokat profitált, sokat tanult, egyrészt Tamástól, másrészt a többiektől. Aztán egy idő után, gondolom, elérkezett az a pillanat, hogy úgy érezhette, hogy ebben a közegben már nem tud tovább fejlődni. Én azt hiszem, hogy ez történhetett Erzsinnél, amikor Székely B. Lacával kiváltak Tamástól, és ki-ki elkezdte keresgélni az útját. Így került ő aztán olyan helyzetbe, hogy nagyon fiatalokkal elkezdte azt, amit ő maga sem tudott akkor még, hogy mi lesz. Együtt pályáztuk ezt az utat. Mi nagyon bízunk benne, hiszen idősebb volt, tapasztaltabb volt. Azt éreztük, hogy ő is keresgél, de olyan meggyőzően tudta a gondolkodásmódját képviselni, hogy abszolút rá tudtuk bízni magunkat. Egy nagyon rövid ideig párhuzamosan Hegedűs Tibor akkori színházában is dolgozott, ez volt az Utcaszínház, és megcsinálták, ha jól emlékszem az *Amerikát*, amit még láttam azelőtt, hogy hozzá kerültem volna. Ő akkor dolgozott még egy ideig Tiborral, és néhányunkat el is vitt abba a csoportba, így aztán párhuzamosan dolgoztunk úgy, hogy az egyikben a rendezőnk volt, a másikban pedig a színésztársunk. Megtapasztalhattunk kétféle gondolkodásmódot, Erzsinek ezt a nagyon erőskezű rendezői gondolkodását, Tibornál pedig egy nagyon lágy, nagyon kollektív munkamódszert.
- Gaál Erzsi pontosan megmondta, hogy mit akar látni?
- Igen, mindent. Mindent nagyon pontosan. Abban az időben nagyon kemény is volt. Nagyon-nagyon kemény volt. Volt, aki ezt nehezen viselte, és elment, aztán az évek során, nyilván ahogy egyre több emberrel dolgozott, egyre többet csiszolgathatta a saját módszerét, szép lassan megtanulta azt, hogy a különböző emberekhez, különbözőképpen tudjon szólni, különbözőképpen várjon el dolgokat. A későbbiekben ez nagyon megkönyítette a munkát.
- Annyi szabadságot sem hagyott nektek, hogy van itt ez a szöveg, csinálj vele valamit, hanem pontosan megmondta, hogy mit csináljatok?
- De, hagyott teret improvizációknak, de az improvizációk is, ha jól emlékszem, és jól ítélem meg a mostani agyammal, arra szolgáltak, hogy őt tovább tudják lendíteni.
- Maga a szövegmondás sem volt realista jellegű? Az is stilizált volt?
- Igen. Abban az időben nagyon kereste a stilizáció különböző formáit. Mozgásban is, beszédben is, jelenlétkben is. Ezt a nézők egy része nagyon szerette, de voltak olyanok is, akik azonnal abszolút elutasították, és nem tekintették színháznak.
- Zenét használtak az előadásokban?
- Nem volt jellemző. Hogy ha meg is jelent, például a *Felütésben*, akkor azt ott a szereplő zongorázta végig, vagy a szereplő énekelte végig, de nem volt a zenének olyan erős dramaturgiai funkciója.
- Úgy tudom, ezek montázszerű, kollázszerű előadások voltak.
- Igen, montázszerűen dolgozta meg mindegyik előadását, amit velünk készített. A későbbiekben ez már változott. Amikor már csak a kőszínház felé fordult, maradt a másságából valamennyi, de nem követte azt a munkamódszert, amit velünk kialakított. Én azt gondolom, hogy azért, mert egyszerűen nem lehetett ezt megtenni azokkal az emberekkel.
- A *Felütésben* ugyanazok szerepeltek, mint az *Etűdsorozatban*?
- Az történt, hogy az előző darabokból néhány embert mindig tovább vitt a következőbe. Így került néhány ember az *Etűdsorozatból* a *Felütésbe*, ami a kezdeti időszakban még nőkből, és egy férfiból

- állt volna, és majdnem a bemutatóig így is mentek a próbák, és mire a bemutatóhoz elérkeztünk, addigra úgy döntött, hogy ebbe nem kell már az az egy férfi sem.
- A *Felütésben* hasonló utakat jártatok, mint az *Etűdsorozatban*?
 - Igen.
 - Teljesen ugyanaz volt a munkamódszer?
 - Nem, akkor már egy picit jobban nyitott, tehát kicsit gazdagodtak az etűdök. Ha nagyon erősen akarok fogalmazni, akkor egy picit jobban közelített a kőszínházi formához, de azért ez nagyon erős túlzás. De itt is montázstechnikát alkalmazott, és nagyon meghökkenítő helyzeteket teremtett bent a színpadon. Például lábdobogással válaszoltak az emberek egy helyzetre. Egy tánc ritmusát hallottad a lábokban, ami tulajdonképpen egyfajta reakció volt egy olyan helyzetre, ahol két nő a nyílt színen csökölözött. Az jelent meg a táncoló lábaknak a ritmusában, ahogyan ezt a többiek leereagálják. Vagy egy másik példa: egy lázadás úgy jelent meg, hogy egy nőt, aki csak sétált egy fekete kabátban, fekete, magas sarkú cipőben, fekete napszemüvegben, addig cikiznek a többiek, hogy már semmilyen más módon nem tud visszavágni, mint hogy folytatva az útját, ledobja magáról ezt az egy szál kabátot, és meztelenül sétál tovább, ami akkoriban, az akkori színházban nem volt egy megszokott helyzet.
 - Ennél a darabnál mi volt a kiindulópont?
 - Női helyzetek. Nem irodalmi szöveg volt. Ő ollózott össze, én már nem is tudom, szerintem utcán hallott, presszóban hallott, mindenféle szövegeket. Különböző nők jelentek meg. Például egy olyan nő, aki két- vagy háromgyermekes családanya, agyondolgozza magát, és miközben a pizsamájában az esti krémjét teszi fel egy nyugágyban, közben hosszasan mondja a gyerekeiről és a férjéről szóló monológját. Vagy egy zongorista, aki egy bárban zongorázik, és a különböző kis relikviákat kirakja, és időnként egy magányos nőt kísér zongorán. Vagy az a nő, aki állandóan részeg, és a részegségében különösebbnél különösebb groteszk helyzetekbe sodorja magát, majd időnként botrányosan hídba vágja le magát, és nyávogva kezd el kommunikálni az emberekkel, vagy tör-zúz. Vagy a kiöregedett balett-táncosnő, aki már néhány kilót felszedve még mindig a tütűjét próbálgatja. Vagy a kopasz nő, aki a tükör előtt cserélgeti a parókáit, de a kopaszságát nem tudja lecserélni, és elkezd átkozni az istent, miközben a tükröt kezdi el simogatva verni. Ilyen kicsi kis szilánkokból rakódott össze.
 - Ezek mind magányos sorsok. Mind ilyen volt?
 - Általában igen. Megrázó lehetett a nézőknek ilyen töménységben találkozni ezekkel a nőkkel. Érdekes volt, hogy amikor Jeles megnézte, és kijöttünk átöltözve az előadás után, meg is jegyezte, hogy ezek a nők mennyire szépek, és mennyire csúnyák benn az előadásban. Szóval nőknek sem volt könnyű, de férfiaknak a női sorsokkal szembesülni ilyen töménységben, az nagyon kellemetlen érzés volt, azt gondolom.
 - Mindenkinek megvolt a karaktere?
 - Igen. Volt egy ikerpár, akik folyton együtt mozogtak. Őreg ikrek. Az öreg ikrek, akik össze vannak egyfolytában nőve, de már egymás agyára mennek. Aztán az a nő, a feleség melletti szerető, aki állandóan a telefonhívást várja. Az a nő, aki egy presszóasztal mellett az olasz szerelmének próbál minimális olasz nyelvtudással szerelmes levelet írni.
 - Vissza-visszatértek ezek a figurák, vagy mindenkinek volt egy kis jelenete?
 - Vissza-visszatértek. Voltak olyan jelenetek, amelyekben mindannyian megjelentünk, és voltak olyanok, ahol kicsi kis villanások voltak. De már maga a kezdés másmilyen volt, mint ami a hagyományos színházakban megszokott volt. Mi a nézők között voltunk, és velük együtt mentünk be a térbe.
 - Hogy nézett ki a játéktér?
 - Volt egy versenyzongora, aminek különböző funkciói voltak. Volt egy nagy fotel, egy hatalmas nagy fotel, amibe időnként többen kellett beférjünk, volt egy nyugágy, és volt egy nagy, egész alakos tükör, belógatva a térbe. Volt egy házilag készített kis presszóasztal, fából, egy kis kerek presszóasztal, aminek nagyon fontos volt az a tulajdonsága, hogy könnyen fel tudjon borulni.
 - A *Felütésnek* az írott anyaga megjelent a *Lépések* című kötetben.
 - Igen, bár azt kell, hogy mondjam, hogy azért ez állandóan változott. Az, ami megjelent nyomtatásban, az csak egy variáció volt. Erzsébet abban az időben, amikor ment már egy ideje a darab, úgy csinált felújító próbákat, hogy egyrészt kerültek bele új emberek, akik átvettek szerepeket, de a régiekkel is

megcsinálta azt időről időre, hogy átosztotta a szerepeiket. Nem azért, mert az előadásban ezt szeretne volna látni, hanem azt gondolta, hogy az segít annak a színésznek megújulni, ha megnézi, hogy valaki más hogyan gondolkodik ugyanarról. Úgyhogy előfordult, hogy megkaptál egy másik szerepet. Így én jó néhány szerepet vittem végig az előadásban.

- Sokáig játszottátok a *Felütést*?
- Huszonvalahányszor, azt hiszem. Az *Etűdsorozat*ot viszont biztos, hogy kevesebbszer játszottuk, mint a *Felütést*. Aztán ő közben elkezdett dolgozni Nyíregyházán, el is vitt oda magával embereket. Majd meghívtak bennünket Szolnokra, hogy néhány előadást csináljunk a *Felütés*ből a stúdiószínházban, és ő azt kérte, hogy az új darabját hadd próbálja napközben. Elkezdtünk dolgozni az új darabon, amiben néhányan részt vettek a *Felütés* szereplői közül, de kerültek be újak is. Már csak azért is, mert ebben fiúk is játszottak. Ez volt a *Tájkép*, és ennek épp helyszínt kerestünk. Fontos volt, hogy hol játszunk, és amikor Erzszi meglátta a Műszaki Egyetem R-Klubjának a terét, akkor eldöntötte, hogy ott lesz, és elkezdett eszerint gondolkodni. Ez a tér határozta meg azt, hogy milyen előadás szükséges. Elkezdte foglalkoztatni őt a kamera. Néhány fiatal operatőrt hozott magával, és már a próbákon elkezdett bennünket arra trenírozni, hogy megszokjuk azt, hogy kamerákkal dolgozunk. Kialakítottuk az R-Klubban, négy teremben a játékerteret, ezek különböző nagyságú terek voltak, amikben különböző történetek mentek végig. A néző, amikor megérkezett, akkor még be sem jöhetett a lengőajtón, és ott már volt egy képernyő, amin valamelyik színész mint bemondó elmondott egy szöveget, ami tulajdonképpen instrukció volt a néző számára, hogy itt a négy teremben négy különböző előadás zajlik, és a néző bármikor bármelyik terembe bemehet. Talán a legkisebb teremben nem volt kamera, vagy képernyő, de az összes többiben volt jelen operatőr, és vette a bent folyó történéseket, és képernyőn lehetett látni egy másik teremnek az éppen akkor folyó jeleneteit. A néző ki-be ment egyik helyről a másikra, ez azt jelentette, hogy az előadás számára úgy állt össze, ahogyan aznap összerakja magának, ahogy egyik helyről a másikra megy. Ahogy az egyik részletet a másik után nézi meg. Ha újra eljött, olyan volt, mintha egy új előadást látott volna, hiszen pontosan ugyanúgy soha nem tudta bejárni. Az előadás végén pedig a játékosok mindegyik teremből kiszorították a nézőket, ki a folyosóra. Ez úgy történt, hogy a szobákat úgy alakítottuk ki, hogy a falak elé hatalmas nagy vásznakat függesztettünk fel csigarendszerrel. Tulajdonképpen megcsináltuk a szobát vászonból is. Abban a szobában is, ahol én dolgoztam, ahol négyen vagy öten voltunk nők, felmosóranggal és vödörrel. A mi rítusaink a felmosással és a női léttel függtek össze. Volt egy olyan pillanat, amikor bele kellett kapaszkodnunk a falakba, és a falakat magunkkal húzva olyan volt, mintha kifordítanánk a szobát, mint ahogy egy pulóvert kifordít az ember, és ezzel kitoltuk a nézőket is a folyosóra. Ez volt a vége.
- Mik zajlottak a szobákban?
- A legkisebb szobában, az úgynevezett fehér szobában, volt egy idős házaspár, és volt egy fiatal házaspár, akik egy asztalnál ültek, és talán mintha ők a Kalevalából meg az újszövetségből olvastak volna fel. De most nem esküszöm meg rá. Aztán volt egy olyan szoba, ahol csak férfiak voltak, ők mintha egy váróteremben lennének, ballonkabátban, bakancsban voltak, hatalmas nagy csomagokkal, és ennek a köztes létnek, ennek a váraozós létnek a nyúgeivel voltak elfoglalva. Volt a női szoba, ahol négyen vagy öten voltunk nők, stilizált ruhában, felmosóranggal, felmosóvödörrel, vízzel. Folyton mosni kellett a talajt, ennek voltak rituális mozdulatai. Hol magunkat kellett mosni, bizonyos testrészeket, ugyanabban a vízben, hol felmosni, tehát ez a két dolog összemósódott. Mindannyiunkról készült olyan kép, ami mintha egy több évtizeddel későbbi öregasszony képe lenne, illetve mindannyiunknak kellett készíteni egy film-etűdöt. Ki kellett találni mindenkinek egyfajta vágyképet, hogy annak a nőnek, akit ő játszik, mi a vágya. És időről időre ezek a vágyképek a képernyőn megjelentek, miközben mi játszottunk.
- És a fotók?
- A fotók is ott voltak a térben. A nézők egy nagyon keskeny csíkban jöhetnek be ennek a szobának a legvégebe, el voltak választva a mi játékerterünkől egy nagyon vastag, vörös, fonott kötéllel, mint a kiállításokon ahogyan elválasztják a kiállított tárgyakat a közönségtől.

Ezen kívül volt még egy szoba, ahol egy férfi volt, egy magányos férfi, akit csak képernyők vettek körül.

- Ezeken a képernyőkön lehetett látni...
- ...a többi szobát. Egyedül a fehér szobát nem. Az egy nagyon picike kis szoba volt, aminek eléggé intim tere volt, csupa fehérrel, a vásznak is fehérek voltak. Ez volt az a tér, ahol az öreg és a fiatal pár voltak.
- Az egész előadás rituálé-szerű volt?
- Igen. Mindegyik jelenetnek volt egyfajta rituáléja. Az is nagyon érdekes volt, ahogy ebben az előadásban tapasztalatokat nyerhettünk arról, hogy a közönség, aki most egy kicsit szabadabb helyzetbe került, hogyan viszonyul ehhez. Voltak olyan emberek például, akik, amikor a kihúzások voltak, akkor direkt úgy álltak be, hogy útban legyenek, és tíz centiről belenéztek az arcodba, mint ahogy egy szoborhoz odamehetsz tíz centire. Ezt megtapasztalni nagyon érdekes iskola volt. Azt gondolom, hogy mindkét oldalnak. Nagyon érdekes volt például, hogy voltak olyan nézők, akik elkezdték megrendszabályozni a másikat. Nagyon újszerű, nagyon másfajta volt ez az előadás. Én azt gondolom, hogy nagyon érdekes lehetőség volt ez a néző számára, hogy saját magát megvizsgálja.

2. számú melléklet

Interjú Moldvai Kiss Andreával

2008. november 29.

- Gödöllőn az Amatőr Színészstúdió vagy Színészképző Stúdió úgy működött, hogy minden hónapban egy hétvégén ott voltunk Gödöllőn, és akkor reggeltől estig tréningeztünk különböző oktatókkal, színházi emberekkel. Ott tanított Gaál Erzi is többek között, de Ascher Tamás is, aztán Vekerdy Tamásnak is voltak pszichológiai szempontú színház-kurzusai, Ságodi Gabi beszédtanár, Szikora János... sohan. Egy elég komoly gárda volt. Én ott találkoztam először Gaál Erzivel. Nem ismertem őt előtte. Ahogy elővettem ezt a kötetet, és elolvastam (*Lépések* című kötet), ebben nagyon jól le van írva, hogy egy improvizációs gyakorlatok sorozata volt ennek az előadásnak (*Felütés*) az előzménye. Először vegyesen csináltuk, fiúk, lányok közösen, különböző helyzetgyakorlatok voltak, és ezekből alakult ki, gondolom, Erzi fejében az előadás. Volt, hogy szöveget kellett használni, volt, hogy dalt kellett komponálni, volt, hogy hangokat kellett használni, mindenféle feladatok voltak, és azokból születtek a jelenetek.
- A *Lépések* című kötetben tehát benne van a *Felütés* szövegének egy verziója.
- Végül is a végleges. Talán ez lett a végleges. Van benne 11 karakter, de közöttük van egy ikerpár, tehát szerintem Erzivel együtt 13-an voltunk. Van benne egy pár, pont mi voltunk Ritával, két vénkisasszony, mi mindig együtt mászkáltunk, egyforma mozgással, egyforma hanghordozással.
- Úgy dolgoztatok, hogy Erzi hozott anyagot, szövegeket? Vagy a szövegeket is ti alakítottátok ki közösen?
- Szerintem mi, és abból válogatott Erzi. Ami megtetszett neki, azt megtartotta. Ami nem tetszett neki, azon még változtattunk, vagy dolgoztunk.
- Emlékszel konkrét jelenetekre?
- Az volt a szerkezete az előadásnak, hogy egyéni sorsokat ábrázoló jelenetek váltakoztak az egyén és a közösség viszonyáról szóló etűdökkel. Többnyire volt egy-két szóló, és aztán jött egy olyan jelenet, amiben ez az egyén a közösséggel való konfliktusát megélte. Mindegyik figura nagyon érdekes, nagyon furcsa volt. Később pedig cseréltünk is a szerepeket. Volt Erzsinek egy olyan módszere, hogy úgy tartotta frissen az előadást, hogy időnként meglepett bennünket, azzal, hogy egy másik figurát kellett eljátszanunk. Így én is játszottam több szerepet.
- Elmesélsz nekem néhány jelenetet?
- „Szöszörgéssel” kezdődött. Ez Erzsinek egy fix szava volt, amit mindig használt. Beszívárogtak a nők a térbe, mindenki a saját maga ritmusában. Céltalanul bekóvályogtunk a térbe. Mindenki kabátban. Az első jelenetben mindenki kabátban volt, és alatta volt a figurájának megfelelő öltözet. A térben közepesen volt egy fotel, az egyik oldalon lógott egy tükör, egy teljes alakos nagy tükör, volt benn jobb elől

egy nyugágy, egy sima fakeretes nyugágy, a bal oldalon elől pedig egy pici kerek presszóasztal egy-két székkal, hátul pedig egy nagy versenyzongora. Egy rendes nagy zongora. Az első jelenetben, azt hiszem a fotelben, összegyűltek a lányok, és akkor az én figurám elkezdte fölhívni magára a figyelmet. Ez egy exhibicionista figura volt, kihívó ruhájú, magas sarkú cipőben, félre volt a ruhám tűzve, divaszzerű jelmezem volt, és ebben elkezdtem körbe-körbe táncolni a tömeg körül, aminek a vége az lett, hogy elestem, és akkor mindenki megjegyzéseket tett rám. A mutatványt mindenki elég közönyösen szemlélte. Kicsit olyan volt, mint aki be akar kerülni egy közösségbe, és mindent megtesz azért, hogy elfogadják, de persze nem fogadják el. Nem utasítják el, de teljesen szenvtelenül nézik. Majd mikor ebben a nagy igyekezetében már odáig fajul a dolog, hogy összetöri magát, akkor mindenki nagyon bölcsen megjegyzi, hogy hát ezt nem kellett volna, és hogy én előre gondoltam, és megmondtam, hogy ez lesz a vége. És akkor mindenki nagyon okos megjegyzéseket tett. Aztán valaki, ez azt hiszem, pont Rita volt, mégiscsak felkarolt engem, a segítségemre sietett, a pártfogásába vett, megcsókolt, és ezek után már, azt hiszem, mind a kettőnköt kilökött a tömeg. Volt egy olyan jelenet is, hogy négy nő, mint valami divatbemutató, fölvonult, és közben beszélgettek, és a mozgás meg a szöveg teljesen kontrasztban álltak egymással. Ez eléggé jellemző volt az előadásra, és akkoriban ez nagyon modern, nagyon formabontó volt, hogy ha a mozgásokban például kedvesség volt, közlékenység, akkor biztos, hogy a szöveg egy gyilkos, elutasító, kritizáló, durva szöveg volt. Szerintem ennek az volt a miértje, hogy nyilvánvalóan a hazugságokról szóltak ezek a jelenetek. A „mást mondunk, mást mutatunk„ gondolata jelent meg bennük. Az egyéni jelenetek közül nagyon megrázó az a jelenet, amikor egy vékony kombinében egy kopasz nő oldalról a takarásból határozott léptekkel bemegy a tükör elé, hoz egy parókát, felprobálja, nézi magát, lekapja, kimegy. Ezt többször megcsinálja, egy nagyon kidolgozott, Erzszi által nagyon konkrétan kidolgozott ritmusban. Meg volt határozva, hogy hogyan kell menni a tükörhöz, ott megállni, mennyi időt tölteni ott, majd visszamenni. Néhányszor különböző parókákkal jön a nő, és a végén kiborul, és egyszer csak lekapja az utolsó parókát, és végighúzza a tükrön a tenyerét többször egymás után, és mondani kezdi az „istenem”-et különböző nyelveken, hogy „Dios Mio” satöbbi. Mindenféle nyelven az „istenem” szót. Ahogy a tenyerét húzta a tükör lapján, annak nagyon furcsa hangja volt. És ebben a jelenetben nem is volt fokozás, hanem rögtön üvöltött a nő. Elüvöltötte ezt az istenemet különböző nyelveken. Ezek az egyéni jelenetek mind a magányról szóltak. A reménytelenségről, a kiúttalanságról. Úgyhogy eléggé depresszív előadás volt.

- És nem is volt humora?
- De, de, volt. Erzsi olyan szépen nevetett, úgy bennem van, nagyokat nevetett próbán. Egy kőkemény nő volt, és iszonyú magasan volt a mérce, olyan szempontból volt magasan, nem színészi kvalitás szempontjából, mert hisz hát amatőrök voltunk, én is 16 éves voltam, azt sem tudtam, hogy mi az, hogy színészmesterség, hanem abból a szempontból volt magas a mérce, hogy mindenkitől teljes megnyírást várt. Mindenkitől azt várta el, hogy ott, akkor maximálisan megélje azt a pillanatot. Az a szó is nagyon sokszor elhangzott a szájából, hogy „kamukéro”. Volt, hogy csináltunk egy jelenetet, és csak annyi volt a kritika, hogy „kamukéro, kamukéro”, hogy ez nem az, ez nem kell, ez őt nem érdekli, ha valaki itt így hangicsál, meg megpróbálja eljátszani a jelenetet. Teljes mértékben meg kellett élni, vagy át kellett élni. Ez tulajdonképpen egy nagyon alapvető elvárás egy rendezőtől, akkor én ezt nem tudtam, ma már tudom, mert már nagyon régóta csinálom a színházat, sok helyen voltam, sok emberrel dolgoztam. Ahogyan ő dolgozott, és amit ő elvárt tőlünk, annak szerintem alapnak kellene lenni mindenhol. Nagyon kemény volt Erzsivel, ennek ellenére borzasztó hálás volt, amikor megszületett egy-egy igazi pillanat. Ótőle egy dicséret felért egy nem is tudom mivel. Mert fukarkodott velem, de amikor meg dicsért, abban teljesen biztos lehetett mindenki, hogy az jó. Nagyon lehetett adni a kritikájára. Volt humora az előadásnak, csak nagyon fanyar humora. Annál a jelenetnél például, amikor eliesik a nő a nagy táncolásban, a többiek ahelyett, hogy odamennének és segítenének neki, elkezdenek beszélgetni, és arról beszélgetnek, hogy „nagyon megüthette magát, tudtam, hogy ez fog történni, igazán sajnálom”, ezt egy-egy nő mondta. „Én is megéreztem. Született jóstehetség vagy. Anyámtól örököltem. Úgy néz ki, mintha eltört volna. Talán orvost kellene hívni. Jaj, milyen kellemetlen lehet egy lábtörés. Szólhattál volna neki. Ennek? Legalább három hónapot kell feküdni vele, és mosdatni, etetni. Biztos a fejét is beütötte. Talán csak agryázkódás, de nagyon kínos tud lenni”. Annyira érzéketlen,

rögtön itt az elején az a világ, amiről beszélni akar, ez a hideg, érzéketlen, szenvtelen, egymásra nem figyelő világ, ami azóta csak még erőteljesebb. De ez humorral van nagyon sok jelenetben megjelöltve. Aztán volt egy lány, akinek egy olyan jelenete volt, hogy ült egy fürdőköpenyben a nyugágyban, és krémezte az arcát. Masszírozta a krémet az arcába, és közben mondott valami teljesen ideg-beteg monológot. Maga elé beszélt. Mint aki állandóan egyedül van, és mindig egymagában beszélget. Aztán volt az, amikor az egyik nő ledobta magáról a kabátot, és meztelenül ment körbe-körbe.

- Fekete kabátban ment körbe-körbe, és csúfolták a többiek, igaz?
- Igen. Akkor volt ez, amikor a „divatbemutatót” jött a négy nő, illegge-billegge csúfolták, és a végén ő ledobta a kabátot, és meztelenül állt ott előttük. Aztán volt egy lány, akinek az volt a jelenete, hogy bejött egy helyes kis retiküllel, leült a fotelbe és elénekelt egy dalt. Nagyon szomorú, nagyon magányos dalocska volt. „Úgy várom a levelét...” Kis csipke kesztyűben, kis retiküllel ezt elénekelte, egyedül, közepén, sötét volt, csak a nagy fotelon volt fény, és semmi különös nem történt, de olyan szép volt.
- Külön a szövegmondáson is dolgoztatok? Az inkább stilizált volt? Vagy a szövegek megmaradtak realistának, és annak volt egy feszültsége, hogy maga a jelenet meg nem volt realista?
- Végül is az egész stilizált volt. Reális szituációból és tartalomból indult ki egy-egy jelenet, de stilizált formában jelent meg. Tulajdonképpen a szövegmondásnak is volt formája, mert ahogy visszagondolok erre a jelenetre Ritával, egész biztos, hogy volt egy hangvétele annak, ahogy ez a két kisasszony beszél egymással. Erzsinek az előadás minden pillanatára volt elképzelése. Annak ellenére, hogy rengeteg minden improvizációból született, a szereplők improvizációiból, mikor már megszületett, és mikor már megvolt az anyag, onnantól kezdve ő egészen pontosan tudta, minden pillanatban, hogy mit szeretne. A szöveg formáját tekintve is. Az volt nehéz feladat, főleg így amatőrként, bár akkor még sok máz nincs ráragadva az emberre, meg rutin, meg gyakorlottság, hogy megtölteni a formát hitelességgel. Hogy legyen meg a forma, de hogy az abszolút őszinte legyen és igazi. Úgy, hogy amikor hallod, el se tudjad képzelni, hogy máshogy is lehetne mondani. Ez a nő ezt csak így mondhatja. Egy másik jelenet. Volt a részeg nővel egy jelenetem. Jövök a presszóba, leülök, először egyedül vagyok, és írok egy levelet olaszul a szerelmemnek. Ott semmi különösebb konfliktus nem történt, csak ír a nő olaszul egy levelet, vagy megpróbál írni, teljesen tipikus, hétköznapi mondatokat mond. Ez után a jelenet után, odajön a részeg barátkozni, és elindul egy konfliktus a két nő között. Az a nő, aki ül a presszóasztalnál, elküldi a részegét, de az meg nem akar elmenni. Ott áll, leül talán, kinyitja a retiküljét, leesik a székről, újra visszaül, elővesz cigarettát, megpróbál rágyújtani, körbenéz, hogy van-e hamutartó, nem talál, visszateszi a gyufásdobozba a gyufát stb. A végén az első nő már annyira kiborul, hogy letaszigálja, megrugdossa a másikat, majd kirohan. Az meg abszolút nem védekezik, olyan, mint egy bábu. Mikor a földön van már, újabb cigarettát vesz elő, rágyújt, kuncog magában, feláll és kimegy.

Aztán volt egy hosszú szóke hajú lány, aki törölközőben, vizesen, mint aki most jött ki a tusoló alól, egy telefonkagylóval a fülén végighallgat egy férfimonológot. Azt hiszem, a szeretőjét, aki exkuzálja magát, hogy miért nem tudott elmenni a randevúra, és hogy a feleségével mi van stb. Jött a hangszóróból ez a férfi hang, ő pedig csak ott állt, nézett maga elé és hallgatta.

- Ez volt az egyetlen pont, amikor egy férfi kvázi megjelent?
- Igen, egy férfihang. Ugyanez a lány, egy másik jelenetben fölkézd hanyatt a zongorára (nagyon hosszú, szóke haja volt), és lelógatta a fejét, a haja majdnem leért a földre, és nagyon-nagyon lassan elkezdett lefelé csúszni, fejjel lefelé a zongoráról. Kicsit ez ilyen attrakció-féleség volt. Aztán valahol közben elment a fény. Nem esett le, hanem egészen valószínűtlenül lassan lefolyt a zongoráról.

3. számú melléklet
Interjú Dióssi Gáborral
2009. április 7.

- Nekem az első társulat, amiben dolgoztam, Erzsik Gödöllői Amatőrszínész Stúdiója volt. 86-ban kezdtünk dolgozni, 86 nyarán. Több mint egy évig tartott a *Tájkép* próbafolyamata, mert én úgy emlék-

szem, hogy 87 októberében mutattuk be az R-Klubban. Mindig hétfvégeken találkoztunk az egy év alatt, nem is olyan sokszor, vagy tízszer, tizenötösör Gödöllőn, én legalábbis így emlékszem. Aztán amikor egy év eltelt, akkor volt egy intenzívebb próbaidőszak, ami Szolnokon kezdődött, azt hiszem. Ott lent voltunk egy hétig, mert ott játszottak három vagy négy előadást a lányok. Játszották a *Felütést*, de lementek a fiúk is, hogy próbálhassunk. Egy hétig lent próbáltunk Szolnokon, aztán volt még egy intenzív hónap Gödöllőn. Meg talán egy hét az R-Klubban.

- Aztán az R-Klubban mutattátok be.
- Igen, úgy emlékszem, hogy az R-Klubban mutattuk be 87 novemberében. Talán volt belőle nyolc-tíz előadás.
- Milyen gyakorlatok voltak a próbákon?
- Volt Erzsinek egy elmélete, amit egyébként egy cikkben össze is foglalt, és Szolnokon ez a gondolat el is hangzott, és ez mindig a fejemben van, hogy „én formalista színházat csinállok.” Tehát ő nyíltan vállalta, hogy ő széttöri a szöveget, és hogy a forma felől közelíti meg a dolgokat. Voltak mindenféle gyakorlatok. Volt például a „szöszörgés”. Az, amikor olyan dolgokat csinálsz, aminek semmi értelme a játék vagy a dramaturgia szempontjából. A lényege nem az, hogy csinálod a darabot, hanem az, hogy létezel. Erre csináltunk gyakorlatokat, és ezeket ő kommentálta. Mindig voltak megbeszélések a próbák közben. Erzsi munkamódszereiről azt lehet mondani, hogy reggeltől estig. Végig. Rendületlenül. Ezerrel. Kis szünetekkel. Ilyen volt a munkamódszere. Volt egy olyan etüd, amit mindig a fizikai bemelegítés végén csináltunk, és az összeszokást célozta meg. Az a gyakorlat, hogy háttal áll mindenki, körben, és Erzsi bemond egy számot. Mondjuk tizen-nyolc ember van, és bemondja azt, hogy nyolc, és abban a pillanatban nyolc embernek be kell fordulnia. De csak nyolcnak. Ezt mindig csináltuk tízszer, tizenötösör a fizikai bemelegítés után. És annyira érdekes volt, hogy mindig olyankor alakult ki az összhang, amikor amúgy is összhang volt közöttünk. De amikor szétesett a társaság, akkor ez a dolog nem működött. Ebben nem volt csalás, mert egyszerre kellett megfordulni.
- Minden próba úgy kezdődött, hogy volt bemelegítés?
- Igen, azt hiszem, igen.
- Ez mozgásos bemelegítés volt?
- Igen. Ez a Csetneki-féle dolog, amit ő akkor képviselt, hozta Franciaországból. A kontakttáncnak az eleje volt még ez akkor, meg a keleti technikák.
- Mesélj nekem a *Tájképről*.
- Négy szoba volt. Az egyikben volt négy ember, egy másikban négy plusz egy, a harmadikban öt, és a negyedikben volt egy.
- És mik történtek a szobákban?
- Az egyik helyen voltak a fiúk, négy fiú, meg egy öreg mama. Egy néni, aki Auschwitzot túlélte. Nagyon okos volt. Nem csinált semmit, csak ott ült, és volt egy kis Casio szintetizátora, azon játszott. Ennyi. Emlékszem az öreg néninek a helyére. Fent volt egy egyméteres dobogón. A szobának a díszlete pedig egy nagy pályaudvari padból állt, és volt ott még nyolc-tíz bőrönd. A fiúk hosszú férfi hálóruhát és bakancsot viseltek, azt hiszem. Elhangzottak szövegek, mondatok is. Lőrinczy Attila írt olyan párbeszédet, vagy nem is párbeszédet, hanem jeleneteket, amiket úgy írt, hogy leírt sok-sok mondatot, mondjuk két-három oldalt. Aztán azt mindenki a kezébe kapta, és az volt a gyakorlat, hogy mindig tudnia kellett mindenkinek, hogy mikor ki jön. Nem volt oda írva, és nem is asztalnál próbáltuk el, hanem mindig a térben. Mindenkinek ott volt a kezében a papír, és közben annyit kellett csinálni, hogy helyet kellett változtatni, mozdulatokat kellett végezni, és mindenkinek tudnia kellett, hogy mikor jön ő. De ez improvizáció volt. Ezt a gyakorlatot nagyon sokszor csináltuk. Ezt csak azért mondom el, mert ezeknek az improvizációknak a hangulata nagyon benne volt ebben a fiús jelenetben. Ilyen jellegű mondatok voltak ott a fiúknál. Egy mondat, két mondat, egymásra felelés. A négy fiú teljesen egyforma ruhában volt, viszont mindegyik egy más individuum, más karakter volt.
- És mit csináltak?
- Várakozás volt.
- Erre voltak gesztusok?

- Gesztusok meg szövegek. Egy másik szobában volt egy fiú, egy lány, egy bácsi meg egy néni. Én voltam a fiú. A lány az mindig nagyon szép volt. Először Zsoldos Vali volt, és utána Pitz Kati lett, aki szintén gyönyörű. Erzi azt mondta, hogy téged azért tettelek ide a lánnal, mert azt akartam, hogy legyen egy szép lány meg egy csúnya fiú. Ez volt a Biblia-terem. Mi fehér parasztruhában voltunk. Vagy bibliai, ha úgy tetszik. Volt egy faasztal, két falóca mögötte. Az asztalon volt egy olajmécses, meg egy Biblia. És elhangzott egy szöveg, ami húsz percig tartott.
- Mi volt ez a szöveg?
- A Bibliából voltak idézetek. A négy közül kettő szereplő pedig elénekelte Kálmán Imre *Csárdáskirálynőjéből* a *Túl az Óperencián boldogok leszünk...* című dalt. Aztán meg ilyen mondatok, hogy: „Ne!” „Apám!” „Mit csinálsz?” „Gyere ide, megverlek!”. Aztán volt egy pofon is. Majd simogatás. A bácsi az egy munkásember volt, a néni nem emlékszem, hogy ki. De nem színészek voltak, meg mi sem. Ez húsz percig tartott. Nagyon koncentrált jelenlélet igényelt. Utána volt egy csere a négy ember között. Egy helycsere. Ugyanezek történtek, de azért egy kicsit másképp, mert attól függően, hogy férfi vagy nő mondta, picit módosult a szöveg. Például „apám” helyett „anyám”-at kellett mondani, mivel nem csak helyet cseréltünk, hanem a szövegeket is átadtuk egymásnak.
A következő szobában négy vagy öt lány volt.
- A felmosó lányok?
- Igen. Négy lány. Felmostak. Ezt én Wilson színházához tudnám hasonlítani. Picit gyorsabb, mint a Wilson-színház. Volt mindenkinél egy vödör, amiben víz volt, és egy felmosórongy. Én úgy emlékszem, hogy egy óra húsz perces volt az előadás. A lányok mozdulatsora az volt, hogy kivették a rongyot, az csöpögött, belesorgatták a vödörbe, de talán nem mostak fel... nem tudom, én ahogy emlékszem, csöpögött, nagyon csöpögött, aztán kicsavarták, odébb mentek, ráültek a vödörre, ott voltak egy picit, utána felálltak, előrébb tették a vödört, és... lehet, hogy mégis volt benne egy felmosó mozdulat is... Mindenesetre ez a mozdulatsor két-három mozdulattal állt, és valami sziszifuszi dolgot fejezett ki. Ők végig ezt csinálták. Egy vonalon haladtak, volt ez kb. négy méter, ennyit tettek meg egy előadáson. És volt tévé is a helyiségben.
- A tévén mi ment?
- Életképek. Kicsit stilizált életképek. Volt egy olyan esküvői jelenet, ahol csak a pap volt jelen meg a pár. Esküvői ruhában a templom előtt voltak, de násznép nem volt. Volt egy lány, aki végig csak fürdött egy kádban. Volt egy nagyon szép, egy wertheri kép, amikor egy fiú megy kalapban egy gyönyörű pipacsréten, fúj a szél, és a lányon egy százéves ruha, amilyen régen volt a lányoknak, és fújja a szél a sálját. A negyediket nem tudom. Mind a négy lány-tematika volt. Ezt videóra vették fel, kb. kétperces jelenetek voltak, és ezek is mentek folyamatosan, ezek is ismétlődtek. A lányok a teremben meg szürke ruhában voltak. Ott nem volt szöveg.
- Mi volt a negyedik szobában?
- Ott egy fiú ült öregasszony ruhában, és egy tévét nézett. Ült a tévé előtt, kötött, és monologizált.
- Hogy kezdődött az előadás?
- Az eleje az volt, hogy egy tévékészüléken az előtérben bemondók elmondták a játékszabályokat. Én voltam az egyik bemondó, én franciául mondtam, ketten mondták magyarul, meg még valamilyen nyelven. Úgy mondtuk valahogy, mint a politikai híreket.
A legvége pedig nagyon szép volt, nagyon érdekes volt a szcenikája. Minden szoba körbe volt véve szürke függönnyel, ami egyébként az alapszín volt az egész előadásban. Úgy fejeződött be az előadás, hogy behúzták ezt a függönnyt, és a közönséget kiszorították. A lányok is letették a vödörket, és a végén minden szobából kiszorították a közönséget.

4. számú melléklet

Interjú Fuchs Lehellet

2009. március 5.

- A *Tájkép*ben négy helyszínen volt és három operatőr, akik kvázi színészek is voltak és operatőrök is. Egy kazettát használtunk, amit mindig töröltünk. Nem nagyon volt pénzünk kazettára, meg Erzi

nem is nagyon akarta, hogy ezek a felvételek megmaradjanak. Ő eleve az egész videózást, a filmeseket fenntartásokkal fogadta, ami egyébként szakmai szempontból érthető, a film és a színház eszköztára teljesen más.

- De mégis használta a kamerát ebben az előadásban, nem?
- Igen, de szigorúan az ő elképzelései szerint szerette volna használni, és nem pedig fordítva, hogy a filmesek használják őt. Ő elsősorban egy előadást akart csinálni, nem pedig egy előadásról készült videót. Kísérleti jellegű volt, nem nagyon volt ezelőtt ilyen nálunk, aminek az lett volna a célja, hogy a négy előadás szinkronban, egy időben, különböző helyszíneken, egymás melletti terekben játszódik, és a nézők nincsenek elválasztva se nézőtérrel, se székekkel, és ezekben a terekben szabadon közlekednek. A videó-anyagoknak is speciálisnak kellett lenniük, hiszen arra is szolgáltak, hogy vizsgálgassák a nézőket, hogy esetleg valamiről lemaradnak a másik szobában, hogy ne érezzék magukat komfortosan, hogy mindent megnézhetnek. Erről aztán sokat egyezkedtünk, hogy hogy tud olyan lenni, mint az okos lány, hogy hoz is ajándékot, meg nem is. Tehát látszódjon is, ami a másik szobában van, meg nem is. Operatői szempontból, vagy filmes szempontból nekem ez izgalmas feladat volt. Nekünk operatőröknek is az összes próbát végig kellett csinálnunk, mint hogyha színészek lettünk volna. Az előadást több mint másfél évig próbáltuk. Erzsébet maximalista volt, ő mindent követelt, mindent akart.
- Hogyan használtátok a kamerákat az előadásban?
- Mindannyiunknak volt egy helyszíne, mind a hármunknak, és a saját helyszínünket egy másik helyszínre közvetítettük át. Az adott helyszín képét egy másik helyszínre közvetítettem át, a másik helyszínt egy másik operatőr meg az enyémmre. Ezt ráadásul talán még változtattuk is, bár erre már nem emlékszem. De a lényeg az volt, hogy a kép mindig egy másik helyszínről jött. A néző állt egy térben, ott történt egy élő előadás, és televízió látott egy másik élő adást.
- Ez csak kép volt, vagy volt hangja is?
- Csak kép. Aztán a néző nyilván hamar rájött, hogy egy másik térben játszódó eseményt lát, tulajdonképpen meglehetősen zavarba lehetett őket ezzel hozni, ami szerintem Erzsébetnek a célja volt. Nagyjából ez volt a videónak a szerepe.
- Azt mondtad, hogy hárman voltak operatőrök, tehát három szoba volt, ahol ment előadás. Rita szerint volt még egy negyedik helyszín is.
- Biztos, hogy négy helyszín volt. Az is lehet, hogy az egyik helyiségben több tévé volt, és azon mindegyik ment, nem tudom. Volt két csoport, az egyik a férfiak helyszíne, a másik a nők helyszíne. És volt két pár. Egy fiatal pár meg egy idős pár.
- Nektek is játszani kellett a próbákon?
- Az összes helyzetgyakorlatot és minden egyebet meg kellett csinálni. Az összes tréningen részt vettünk, az összes helyzetgyakorlaton. Nyilván ott, ahol Erzsébet azt gondolta, hogy valamit föl kell venni, ott automatikusan rögtön kiszálltunk belőle, és vettük.
- Vannak itt fotók.
- Igen, ez itt a fiúk helyszíne. Ez egy váróterem. Várnak. Ezt szerintem nem lehetett eldönteni, hogy az élet maga egy várakozás, vagy hogy ez egy kvázi virtuális helyszín. Minden szimbolikus értelmű volt ebben az előadásban. Erzsébet nagyon jól használta és szerette azt, hogy az embereknek a személyiségét beépítse a darabba. Azon kívül, hogy helyzetgyakorlatokat csinált, nagyon figyelte azt a próbákon, hogy ki mire használható. Ő is tartott tréninget, Rita is tartott, vagy Erzsébet hívott mozgástanárt, nagyon sokféle tréning volt, de a helyzetgyakorlatokból volt a legtöbb. Ő azt a módszert alkalmazta, hogy összezárt embereket, és hol kisimította, hol ütköztette ezeket a helyzeteket. Amelyikből kijött valami használható, azt megjegyezte, és tovább építette.

A lányok gyakorlatilag rituálisan, mint valami háztartási rabszolgák fölmostak az előadás alatt. Vontattam lassúsággal. Rettenetesen, hogy is mondjam, megváltozott tudatállapotban. És miközben egy ilyen megalázó, depresszív, kiszolgáltatott, szomorú és céltalan tevékenység vagy élet jelenik meg szimbolikusán, közben a videón happy vágyképeket látunk. Ugyanezekkel a lányokkal leforgattunk klipeket a kvázi sikeres életükről, a boldog pillanataikról, vhs-re vettük föl. Elmentünk különböző helyszíneket keresni, például volt olyan, hogy valaki éjszakai lokálban volt táncosnő. Valami budai lokált meg-

szereztünk, és délelőtt, amikor üres volt, bemehettünk, és ott felvettem egy olyan jelenetet, hogy Rita egy bártáncosnő, aki ott táncol. Ezek kiegészítő anyagok voltak, mint például az is, hogy elkészítettünk néhány fotót ott Gödöllőn, a mostani kastélyban. Akkor, amikor mi ott jártunk, akkor még gyakorlatilag egy szociális otthon volt, és mi odamentünk fotózni az öregeket. Erzsi lenagyíttatta ezeket az öregekről készült portrékat íves nagyságú, fekete-fehér fotókra, és azok előtt, minden egyes öregember portréja előtt állt egy-egy lány. És azok előtt a képek előtt mozogtak tengelyben. A lányok ott az előadás közben lassú, kimért, nagyon komoly vagy szomorú hangulatban mozogtak, és a rájuk vonatkozó anyagokat lehetett közben látni.

- Térjünk vissza még egy kicsit a filmezésre. Hogyan dolgoztatok a kamerával?
- Nekem az volt nehéz eleinte, hogy igyekeztem volna jó képeket csinálni. Főleg az elején, amikor improvizációk voltak, akkor Erzsi azt akarta látni például, ahogy két ember beszélget, indulatosan, és egymáshoz egy centire van az arcuk, és egymás arcába fröcsögnek, és akkor az egyik mellbe rúgja a másikat, és a másik átlósan elrepül a szoba túlsó végébe, hogy ez legyen meg képből. De hogy mikor fogja rúgni, vagy hogy rúgja-e egyáltalán, azt nem tudtuk. Kamerával a kézben kellett mindent improvizálni. Ők improvizáltak, amit gondoltak, nekem meg azt föl kellett venni. Számomra az volt a nehéz, hogy mivel már megvolt valamennyire a filmes elképzelésem, már tudtam bizonyos dolgokat a szakmában, és megpróbáltam ezeket korrektül fölvenni, de igazából nem mindig arra volt szükség. Sokszor annak a másik két embernek jobban örült, akik kevésbé voltak tapasztaltak. Felvettek olyan képeket, amiről én azt gondoltam, hogy az nagyon gyenge, de ő annak örült. Amikor meg valamiről azt gondoltam, hogy na végre sikerült megoldanom, akkor arra nem mondott semmit. Ha meg volt valami félresikerült kép, akkor arra esetleg azt mondta, hogy na ez az. És nem értettük, hogy miért. A darabban aztán kiderült, hogy mivel az volt a lényeg, hogy tulajdonképpen a másik helyszínen történő dolgokat közvetítettük, érdekes képeknek is kellett lenniük, de nem nagyon volt szabad kiderülnie, hogy mi is történik valójában. Ez volt a trükk benne, ezért volt érdekes, hogy valaki egy helyszínen jelen van, ott látja az élő történéseket, a televízió meg piszkálgatja őt, hogy ott is van valami, itt a közelben. Hangokat nyilván hallottak, nem volt azért az akkora meglepetés. Meg nyilván gyorsan körbe lehetett menni, és látni, hogy több helyszín van, hogy nincs nézőtér, tehát jártasabb nézők gyorsan felfogták, hogy itt miről van szó, de az volt a cél, hogy ne az legyen, hogy valaki bennmarad egy helyszínen, és tévén nézi a többi. Hanem az volt a cél, hogy keltsen föl az érdeklődését, de ne okozzon neki egy teljes élményt. Ezt azért elég nehéz megcsinálni, hogy érdekes képek legyenek, jó képek legyenek, de ne hogy kiderüljön igazán, hogy mi történik. Aztán elkezdtünk törekedni ezekre a félig sikerült képekre, és kitaláltuk, hogy mi az, ami elfogadható szakmailag, de neki is jó. Csak ezeket nem mondta meg. Nem mondta, hogy akkor ő ilyet szeretne. Hanem csináltuk, és a rosszra azt mondta, hogy jó, a jóra meg azt, hogy rossz.
- A próbák is úgy zajlottak, mint az előadás, párhuzamosan. Hogy a másik mit csinált, azt nem mindig tudtuk. Voltak közös próbák, az elején úgy kezdődött, hogy mindenki minden tréningen részt vett, mindenki ugyanazt a feladatot megoldotta, és amikor ez már kialakult, akkor külön vált a csapat, és meglett az, hogy kik lesznek együtt, és hogy hogyan, és akkor már a próbák is úgy mentek, hogy párhuzamosan próbáltunk a különböző helyszíneken. Ha valami sikerült, vagy valamilyen részeredmény volt, akkor azt már meg tudtuk ismételni, vagy meg tudták a többiek ismételni, bemutattuk egymásnak.
- Hogyan emlékszel a térre, amiben dolgoztatok?
- A díszletet, amit aztán megcsináltunk, Erzsi úgy találta ki, hogy úgy ért véget az előadás, hogy a helyiségekben, a különböző szobákban, amikben az előadás játszódott, a falak körül voltak véve függönyökkel. Tulajdonképpen mozgathatók voltak a falak. Az előadás végén elkezdtük ezeket a falakat úgy összehúzni, hogy megszűnt a tér. Mozgatható drótkötélpályákat kellett csinálni, meg díszleteket varrni. Mindent magunk csináltunk. Tényleg mindenki mindenét odavitte, és belerakta, és az egy nagyon különleges élmény volt. Mi festettük le ezeket a vásznakat, mindenki felhasználta az ismerettségét. Ez egy nagy, közös cél volt. Egy közösség is lett a társaságból ilyen értelemben. Az előadásnak tehát ez lett a vége, hogy a falak megmozdulnak, elindulnak egymás felé, és egyszerűen elfogy a tér. Az a vége, hogy a falak kiszorítják az embereket, és megszűnik a nézőtér.

5. számú melléklet
Interjú Zsótér Sándorral
2008. december 22.

- Te láttad ezeket az előadásokat?
- Láttam, de akkor még nem ismertem Erzsit. A *Felütést* Gödöllőn láttam. Aztán láttam egy felújítását, amikor átosztotta a szerepeket, meg biztos bele is nyúlt az anyagba, és amikor utána elolvastam a darabot, akkor próbáltam visszakövetkeztetni. A *Tájképet* is láttam az R-Klubban. Egy szót sem értettem belőle, én ilyet még nem láttam azelőtt, közel-távol nem volt ilyen Magyarországon. Illetve nem úgy nem értettem, hanem hogy nem illeszkedett abba a rendszerbe, ahogy én akkor egyáltalán gondolkodni próbáltam a színházról. Hogy ezt hogy kell venni vagy fogni. Sokkoló volt. Legalább húsz éve, amikor ez történt ott az R-Klubban. Éppen mostanában gondolkoztam azon, hogy én nem láttam ehhez hasonló erejű dolgot. És nem hiszem, hogy az elfogultság mondatja velem. Magyarországról beszélek. Nyilván mindent kitaláltak már, de én nem láttam ehhez hasonló kísérletet. A kísérleten kockázatot értek. Vagy pedig kutatást. Vagy valaminek a megvizsgálását. Vagy valamifajta rákérdezést színeszetre, történetre, történetmesélésre, otlétre, színészi jelenlétre. Nagyon sok mindent össze-vissza írnak ma, meg fiatal rendezők próbálkoznak mindenfélével, de azt kell hogy mondjam, hogy nagyobb a sajtó, mint a valóságos eredmény. Ha visszagondolok a *Tájképre*, akkor tudatosan vagy tudattalanul, nagyon sok minden csenődött, lopódott el onnan, sok minden van, ami, szerintem, onnan jön, vagy abból jön.

Ez négy szobában játszódó, négy különböző történet volt, már amennyiben beszélhetünk ez esetben történetről. Nem olyan értelemben egy narratív történet, hogy mondjuk Klári beleszeret Józsiába, és utána történik velük valami, de mégis nagyon konkrét története volt mindegyiknek. Ez előtt nem láttam még olyat, hogy akkor kapcsolódom bele egy történetbe, amikor én éppen belépek abba a szobába, pont csak egy szegmensét látom, egy fragmentumot látok, egy részletet, bármikor elhagyhatom, bemehetek egy másik történetbe, ami tőlem függetlenül zajlik, akkor is zajlik mielőtt bementem, amikor benn vagyok, és miután elhagytam. De valahogy ezek aztán összerakódnak az ember fejében. Egyáltalán nem akarom túlmisztifikálni a dolgot, de egészen biztos vagyok benne, hogy amit én akkor láttam (ez a nyolcvanas években, még 89 előtt volt), ilyen erejű dolgot én nem láttam azóta sem magyar színházban.

- És miben volt az ereje?
- Szerintem az egészben. Egyszerűen ahogy valaki gondolkodott valamiről. Nem egy konkrét, írásos darabot vett. Akkor szinte mindenki úgy dolgozott, hogy kiválasztott egy darabot, és azzal csinált valamit. Erzsínél iszonyatosan fontosak voltak a színészek. Nem professzionális színészek voltak, de olyan erővel voltak ott... Ezek az előadások tudatosan kevés embernek készültek, lehetett tudni, hogy itt nagy tömegek nem fognak részt venni. Nyilván egy olyan közegről volt szó, olyan emberekről, akik az alternatív kultúra iránt érdeklődtek. Úgy érzem, hogy akkor felmérhetetlen volt ennek a gesztusnak az ereje. Tehát az a fajta elmélyültség, az a fajta munka, az a fajta koncentráció, ahogy ez ott megtörtént a résztvevők, a színészek részéről, vagy a lányok részéről, a színésznők részéről például a *Felütésben*, olyan nem volt itt. Nagyon-nagyon sok tehetséges professzionális ember dolgozott akkor is színházakban, ez nyilván szembe akart azzal menni, rá akart kérdezni. És ez nem az egymás elleni kijátszást jelenti, hanem hogy létezett, igenis létezett egy másik kultúra, ami a professzionális színház mellett, alatt, fölött, szemben (nem, a szemben-t ki akarom hagyni) valami más útját kereste a színháznak. És szerintem sokkal tovább nem jutott senki ebben az országban. Sőt, azt gondolom, merem állítani, hogy senki nem jutott tovább.

Aztán akkor ő ezt valamiért abba is hagyta, egyrészt az éhhalál, sima éhezés miatt, és elment színésznőnek, és aztán később újra elkezdett rendezni, de valószínűleg ez folytathatatlan volt abban a közegeben, mert ma mindenki szenved a támogatók hiányától, akkor meg aztán nulla, semmi nem volt. Akkor ezt mindenki ingyen csinálta. Magáért az elhivatottságért, a szenvedélyért, megátalkodottan, meg örömeiben, gondolom, hogy ezzel akar foglalkozni, vagy mert itt talált valami utat vagy részt, vagy lehetőséget saját magának. Szerintem ezek a lányok, ezek a színésznők azért voltak csodálatosak, mert

(de lehet, hogy ez már szentimentális lesz, amit most mondok), mert valahogy többek voltak, mint színésznők. Persze, hogy ügyetlenek voltak. Biztos, hogy ügyetlenek voltak, mondjuk Ruttkai Évához képest. De nem tudom, hogy mondjam, nem tudom jobban mondani, mint hogy teljes felülettel vettek részt ebben a dologban, tehát nem egy részük vett részt. Nagyon érdekes számomra az, hogy valaki a világnézetét, a testét, az idegrendszerét, az érzelmi háztartását, mindent latba vet. Azért, mert ő érdeklődik. Magának csinálja. Nem egy rendezőnek csinálja, vagy kötelezően csinálja, hanem őt érdekli. És szerintem, akkor ez nagyon sok vihart kavart, biztosan nagyon sok mindenki nem szerette, mert bizonyos szempontból irgalmatlan volt, de ez az irgalmatlanság ez mindig valami felé vezetett. És ezek a lányok szabad döntésükből csinálták, amit csináltak. Úgy képezem, hogy ez egy személyes döntés, és el lehet dönteni, hogy ezt csinálom, nem csinálom, meddig csinálom.

Azt gondolom, hogy ahova ő a *Woyzeck*kel eljutott színészileg, azt a tökéletes realista színházat, amit Székely B.-vel, Oszkayval az ottléte erejével létrehozott, abban a pincében a Lőrinc pap téren, azt szeretete volna meghaladni. Nagyon is érdekelte a stilizáció, vagy a túlfeszített stilizáció, vagy hogy ezt hogy lehet meghaladni. Azért is hagyta ott a Stúdió K-t. Szerintem ez egy csodálatos dolog. Akkoriban olyan nem nagyon volt, hogy egy színésznő, aki a saját közegében egy nagyon elismert színésznő, és a professzionális világ is tud róla, rendezni kezd. Hogy egyre nagyobb szegmens érdekli a világból. Egy színésznő, ha azt mondják róla, hogy színésznő, akkor az színésznő, és kész. Ilyen nagyon is ritkán volt, vagy akkor legalábbis ritkán volt, hogy az egész érdekli. Vagy a tanítás gesztusa is érdekli. Az átadás gesztusa érdekli. Vagy az egész megformálása, és ebben folyamatosan ő is tanul. Az volt a hozzáállás, hogy rendezni az rendezzen, akinek van papírja az iskolából. Akkor még ez teljesen átjárható volt.

- Azt nagyon sokszor nyilatkozta, hogy Magyarországon a kőszínházban a Sztanyiszlavszkij-féle színjátszás terjedt el, és hogy számára nem ez a színház útja, ő valami mást keres. Mi volt ez a más út? Miből táplálkozott leginkább?
- Saját magából. Ő ezt kicsit felületesen mondja, szerintem, mert magyar színháznak Sztanyiszlavszkijhoz nagyon kicsiny köze van, mert még azt sem tudjuk. Itt inkább egy erőszakos sztanyiszlavszkijizálás történik az ötvenes években, amikor kötelezően a szovjetekhez kell hasonlítani, és szabad pártnapokat tartanak Kiss Manyinak, Páger Antalnak vagy Mezei Máriának (akik magánszínházi színészek voltak) arról, hogy Sztanyiszlavszkij-módon játszanak. Azt se tudják, hogy eszik, vagy isszák ezt. Ezek óriási művészek, akik vagy autodidakta módon, vagy esetleg Rózsahegyi Kálmán iskolájában megtanulják a színészet ilyen-olyan fogásait, de végül is igazából ugyanoda jutsz el. Egy kezdő, utcáról felszedett amatőr néminél is, vagy egy nagyon nagy formátumú egyéniségnél is az a lényeg, hogy van-e személyisége vagy nincs. Vagy színész, vagy nem színész. Nincs más. Eszközhasználatban Kiss Manyi körülbelül annyira volt Sztanyiszlavszkij, mint ez a pincér. Semmi. Fogalmuk se volt, mi az a Sztanyiszlavszkij. Persze mondják, de nem tudták alkalmazni. Ezt az egészet nem tanulmányozták végig, nem tették magukévá. Abban a rendszerben nagyon-nagyon sok értékes dolog van.

Egyáltalában nem baj, ha ilyet is tudsz, meg olyat is tudsz, meg egy harmadik fajtát is tudsz, vagy ötvözöd, vagy összeilleszted. Szerintem ő inkább valami realista hagyományról beszélt, ami, azt hiszem, untatta őt. Erzsébet szerintem azon gondolkodott, hogy akár fizikai cselekvés útján, vagy lassítás útján, vagy egy mozgás fázisokra való felbontása útján, hogyan lehet közelebb kerülni valamihez. Például a *Tájkép* esetében, mikor tőlem meg van fosztva, hogy egy koherens történetet végignézzek, hiszen négy történet is megy. Eltölthettem egy szobában egy kis időt, és akkor nézhettem azt, hogy a nők hogy mosnak fel órákig, lassítva, vagy egy másikban, hogy a fiúk a bőrönddel hogy veszekszenek, vagy hogy Bibliát olvas fel egy öreg pár egy fiatal párral. Elvesz-e tőlem valamit, hogy nem ülök ott végig, és az az egy többet ad, vagy a négy többet ad? Igenis döntenem kell percről percre, nekem mint nézőnek, hogy mibe akarok beavatkozni, hogy melyik szobába akarok bemenni. Ez egy nagyon érdekes kísérlet arra, hogy a nézők szembesüljenek azzal, hogy az egy illúzió, hogy amikor ülnek egy színházban, akkor megszűnik a világ körülöttük, és csak az van, ami ott van előttük. Hát dehogyis. A világ egyáltalán nem áll meg, tőlem függetlenül százezer dolog történik, senkit nem érdekel, hogy én ki vagyok, és mi vagyok, és hogy én ott mitől hatódom meg. Szerintem ez nagyon csodálatos dolog volt.

A lányoknál, a *Felütésben* pedig nagyon fontos gesztus volt az, hogy van tíz lány vagy tizenegy, és rájuk írt egy történetet, ami színésznőknél elég ritka, hiszen kapsz egy szerepet, aztán vagy jó, vagy rossz, valahogy el kell vele bíbelődnöd. Ez egy nagyon érdekes dolog, hogy valahogy megismerlek, hogy gondolkodol rólad valamit, vagy valami hipotézisem van, és rád, belőled, felőled, tőled épül egy szerep. Szerintem ez egy iszonyú érdekes dolog egy színésznő életében.

Azt hiszem, hogy ami neki baja volt, azt nem abban kell megragadni, hogy Sztanyiszlavszkij módra játszottak a kőszínházokban, mert pont nem játszottak Sztanyiszlavszkij módra, hanem hogy sokszor sehogyan sem játszottak.

Visszatérve a *Tájképre*, én például nem láttam még ilyet előtte, hogy száz óráig felmosnak. Mi érdekes lehet abban, hogy öreg parasztasszonyok képei előtt négy gyönyörű fiatal lány órákig felmos, kifacsarja a rongyot, és csinál még pár gesztust.? Ott volt egy nagyon öreg, barázdált arcú paraszt néni képe előtt négy fiatal lány, azok is valaha fiatalok voltak, ezek is meg fognak öregedni, és olyan végeláthatatlanul csinálták ezt a dolgot. Nagyon érdekes volt. Én például nem láttam még konkrét fizikai cselekvést lelassítva, mert nem láttam még Wilson-előadást akkor. Örjítő volt, hogy mennyi minden eszébe jut az embernek közben. Idegesít, untat, majd belefeledkezel... És ezt irgalmatlan nehéz csinálni. Ha az ember oda tudott figyelni, ha oda tudta adni magát, akkor iszonyú sok minden jutott eszébe. Nem akart többet mondani annál, mint ami. De hogyha összerendezte a négy fiúval az ember, ha ezeket összekötötte, akkor mindegyik akart valamiről beszélni, külön-külön és együtt is.

- Az a döntési szabadság, amit a *Tájkép* elvarta a nézőtől, abban az időben, a nyolcvanas években eléggé szokatlan lehetett. Azt gondolom, hogy nem voltak az emberek hozzászokva ahhoz, hogy dönthetnek valamiben.
- Most sem. Szerintem nagyon sokat nem változott a világ. Akkor is voltak olyanok, akik belül szabadok voltak, és például aki fog engem és elvisz oda, az nyilván belül szabad. Tud róla, hogy ezt meg kell mutatni egy fiatalembernek, hogy ez egy érvényes dolog. Azzal együtt, hogy nagyon érvényes esetleg Latinovits Zoltán is másutt, és hogy egymás mellett vannak dolgok, amik külön-külön maguk nagyon is helyt állnak magukért. Az egy véletlen, hogy a Thália Színházban vagy az R-Klubban. Akkor is ugyanúgy léteztek ilyenek. Másrészt meg ma is vannak sokan, akik egyáltalán nem szabadok, hanem inkább a szabadságnak csak egy felszínét ismerik. Nagyon kevesen nézték, csak akkor szerintem nagyon világosan szétvált, hogy kit érdekel ez, és akit érdekelt, az elment és megnézte. És az tudott is róla. Nem volt sajtó, nem volt reklám, nem volt semmi. Színhagyomány útján terjedt a híre, informális csatornákon. Szerintem azok, akiket ez a része érdekelt a színháznak, azok ezt látták. Nem jöttek buszok Mezőtúrról, hogy megnézzék, de nem is azért készült. Önmagáért volt. Nem a bevételt kellett nézni.
- Minden szobában egy cselekvés zajlott végig?
- Igen. Ha jól emlékszem, azok ott magukon belül nem változtak. Például a felmosó lányok, amikor a végére értek, akkor elkezdték előlről. Nagyon lassú volt az egész. Az a nő, aki lábat áztatott, azt hiszem, és folyamatosan beszélt, vagy kötögetett, rettenetes erővel kötögetett, az lehet, hogy változtatott a szövegén, azt nem tudom megítélni, mert annyiszor nem láttam. Abban a szobában, ahol négy fiú volt bőrönddel, valószínűleg olyan volt, mintha volna egy filmed, és ugyanazt a filmet játszanád le előlről újra és újra. De mégsem film, mert mindig már sűrűbb a levegő, meg izzadtabbak a színészek, mert már többedszer csinálják, és hogyha többedszer látod, akkor teljesen más, mint amikor először. Ha harmadszor vagy negyedszer ugyanazt látod, mégse látod ugyanazt, mert nem láthatod ugyanazt, mert nem mechanikus. Vagy mindig ugyanabban a pillanatában nyitottál rá, ami szintén vicces, vagy pedig hirtelen valami előzményét vagy utózmányát láttad. Abban a szobában meg, ahol a Bibliát olvasták azok az idős emberek, akik nyugdíjasok voltak, a fiatal párral, ott sem tudtam felmérni, hogy mindig ugyanazt olvassák-e, vagy a gesztusok ugyanazok, a fizikai gesztusok, viszont amit felolvasnak, az esetleg változik. Gyertyával volt megvilágítva, ami nagyon szokatlan volt akkor, meg az is, hogy hárman vagy négyen vagyunk egy teremben, és bárki bármikor bejöhet, és bárki bármikor kimehet. Igen, azt hiszem a szabadság az ilyen értelemben teljesen ismeretlen gesztus volt a színházban. Ma is teljesen kétségbe esünk, ha felállnak a nézők és elmennek, holott miért ne menjen el? Szíve joga. Csak ezt valahogy egy színházban, ahol már százan ülnek, iszonyúan rosszul tűri a színész is, meg a rendező is, meg a többi néző is.

- A másik nézőt is láttad.
- Igen. Nagyon sok mindenre kérdezett rá ez az előadás. Az hogy te bejössz, hogy te választasz, hogy te látszol, hogy látod a másikat, hogy mit látsz, hogy mindig választhatsz. Nem tudom. Ez olyan, mint mikor négy könyv van előtted, de persze az is egy magányos dolog. Hogy most ezt kinyitom, aztán azt folytatom, aztán azt folytatom. De nem jó példa, mert az a könyv és én. Nem eleven emberek cselekvései.

Szerintem nagyon szép a *Landscape*, a *Tájkép* cím, mert a táj az lelkiállapot, minden táj, és valahogy olyan volt az előadás, mint ez az ország. Olyan rettenetesen szomorú és kétségbeesett. És a lányos előadás is, a *Felütés* is arról akart beszélni, ami itt van. Nem hitt abban akkor, amikor ezeket csinálta, hogy egy irodalmi valamit leszedünk a polcra, és annak kapcsán majd beszélünk arról, ahol élünk. Nagyon is abban az alkotói gesztusban hitt, hogy meg kell csinálni azokat a darabokat a színészeknek, illetve a rendezőknek, ahol élünk, arról kell beszélnünk, és valami nagyon erős kortársi reflexiót kell adni rá. Akkor ő így látta. Hogy így lehet a legközvetlenebbül, a legerősebben, a legdurvábban reflektálni a valóságra.