



Nem Thomas Bernhard drámájának címadó hősről fogok értekezni, hanem olyan alkotóról, aki műfajok határmezsgyéjén egyensúlyozva igazi és egyedi színházat teremt. Szabó Rékáról.

Akkor figyeltem fel rá, amikor elkészítette tudományos ismeretterjesztő táncjátékát, amelyről egy kritikusa - Lautreamont-nak, illetve Aragonnak a szürrealizmus lényegét megfogalmazó és szállóigévé lett mondatát ("Szép, mint a varrógép és az esernyő találkozása a boncasztalon") parafrazeálva - azt írta: "a matematika és a tánc véletlen találkozása a színpadon". A *Véletlent* több mint öt éve mutatták be, azóta vagyok Szabó Réka kritikus híve, előadásainak szorgalmas nézője.

Megkülönböztetett figyelmeknek s nem titkolt rokonszenvennek nyilván az is oka, hogy kettős énűek vagyunk: megfér bennünk a természettudományos-műszaki érdeklődés a művészi, művészetelméleti önkifejezéssel. Ő - részben - megmaradt eredeti hivatásánál, s táncos-koreográfus munkája mellett matematikát tanít a műszaki egyetemistáknak, én régen és végleg hűtlen lettem mérnöki szakmámhoz. Az egyetemi kezdetek, az indulás azonban alapvetően meghatározza az ember gondolkodásmódját, az övét is, az enyémet is. Az, ahogy például a jelenségeket meghatározó struktúrákat felfedezzük, s ki-ki a maga területén ezeket önkéntelenül vagy nagyon is tudatosan felhasználja, rejtett szemléleti rokonságot indukál az inspirációiból építkező alkotó és az elemző befogadó között.

E feltételezett szemléleti rokonság jegyében idézem fel magamban a 2002 óta készített tíz előadását, amelyek mindegyike egészen más, mégis letagadhatatlanul szabórékás. A rendező-koreográfus nyilatkozataiban, beszélgetéseken gyakran hangsúlyozza: produkciói egy út állomásai. Erről az útról két dolog biztosan állítható: a táncból-táncból indult ki, és nem egyenes vonalon fut egy meghatározott cél felé. Kanyarok, kitérők teszik változatossá ezt az utat, s az irányváltoztatások oka a kíváncsiság, a kísérletezés, az egyik munkában felmerült problémák továbbgondolásának és megoldásának belső kényszere.

Amikor bemutatták a *Véletlent*, ennek mintájára nem olyan mű készült, amely a tánc és a fizikai vagy biológiai ismeretterjesztő kiselőadás összekapcsolására épül, hanem a *Lomtalanítás*, amelyben Szabó Réka továbblépett a mozgás és a beszéd viszonyának kutatásában. Az előbbiben a beszélő tudós és a táncos két külön személy, az utóbbiban már egy táncos is megszólalt.

A táncszínházban a beszéd és a mozgás összekapcsolása nem előzmények nélküli, a kérdés mindig: a hogyan. Szabó Réka színházban gondolkodik, számára a kifejezőeszközök körébe magától értetődően beletartozik az emberi szó is. Ugyanolyan megnyilvánulás, mint a mozdulat, a fizikai gesztus. Van, amikor egy mondatból, szóképből, metaforából indul a mozgássor, s van, amikor egy mozdulat megy át beszédaktusba. A *Karcban* csatlakozott a formálódó együtteshez két színész, Gőz István és Kövesdi László, abban még elsősorban ők beszéltek, de a *Buddha szomorú* című előadásban már a megszólalásokban is egyenrangú partnerek lettek színészek és táncosok. Ahogy Zambrzycki Ádám elmondja Lázár Ervin meséjét, a *Molnár fia zsák búzáját*, az prózai színészi teljesítmény, s ahogy a *Karcban* Gőz játszik az ablakkerettel, az mozgásművészet.

Szabó Réka a *Priznicben* távolodott el legmesszebbre a tánctól; ezt a lay-down komédiát nyilvánvalóan Gőz és Kövesdi alkata, clown-képessége hívta elő. Ez akár színpadon is tekinthető, a minimál-koreográfia lehetőségeit behatárolja a két színész helyhez kötöttsége. Mégis: ebben vegytisztán tanulmányozhatók a Szabó-rendezések jellegzetességei: a képesség, a szerepfelfogás, az improvizatív és kötött elemek használata, a fragmentáltság, a humor.

A Tünet Együttes produkcióiban a látvány sok elemből tevődik össze. A tér használata, a mozgásirányok, a hangsúlyos pontok kijelölése nagyban függ attól, hogy milyen teremben játszanak és a műben milyen arányú a tánc jelenléte. A *Priznicben* a függőleges síkba forgatott ágyak statikus teret eredményeznek; a *Karcban* a játék síkjainak megfelelően a tér egymás mögött kijelölt párhuzamos sávokra osztott; a *Buddha szomorúban* és a *Szeánszban* jobb hátulról bal előre vivő diagonál adja a tér tengelyét, ehhez képest helyezkedik el az elsőben a hét szem, illetve a hátsó megfagyott hullámvonal-alakzat s a vele ellentétes ponton elhelyezett tükköráma, a másodikban - határozott ellenpontként - a játszótéri kerítést idéző háló mögötti panoptikum; az *Alibiben* idomultak a Thália régi stúdió adottságaihoz, így a játék egy része idézi a *Karc* térhasználatát, míg a középső beugró lehetőséget kínál az előadás képzőművészeti és dramaturgiai legerősebb, az áttetsző-tükröző felületek előtt s mögött játszó jeleneteihez.

A tárgyak többnyire az irodalmi képek látványá formálásának eszközei, ugyanakkor elementáris humorforrások. A *Karc* székekkel, dobozokkal, szatyrokkal, hétköznapi használati tárgyakkal és lim-lommal zsúfolt tere pontosan leképezte azt a világot, amelyről az előadás szól, s mivel e tárgyak egy részét nem rendeltetészerűen használják, erősítik a mű groteszk hangvételét. Amikor a nylon szatyrok, bevásárló cekkerek, papírdobozok az emberi ruházat részét képezik, a játékosokhoz nőnek, hallatlanul mulatságos jelenetek születnek, egyben konzum-világunk, konzum-lényekké válásunk találó képi metaforája teremődik meg.

A *Buddha szomorú*ban Kövesdi üvegei - amelyekben egy élet frusztrációit, élményeit gyűjtögeti - és Gőz papírszalvétái - amelyekkel egy ingatag életteret igyekszik teremteni - briliáns képi megjelenítése annak, ami Lázár Ervin novella-hőseinek alapproblémája. Gőz esetében még erősebb képi jellemzés az, ahogy a többiek ollóval levágják róla a ruhát, s ott marad az előadás nagy részében meztelenül, de a színész a pórségét úgy viseli, mint hétköznapi gúnyját, nem beszélve a végső pillanatról, amikor a hátsó díszleteletről, mint egy szárnyas angyal, fel-és elszáll. Tömény Lázár Ervin-kép!

Ezekben az előadásokban a játékosok különös, köztes állapotban lépnek színpadra: egyszerre színészek és magánemberek. Nem szerepet játszanak, mint ahogy egy prózai darabban a színész ezt többnyire teszi, hanem hangsúlyozottan magánemberi mivoltukból, azt megőrizve válnak színpadi figurává. A *Karc*ban még fontosnak tartották, hogy ezt az attitűdöt deklarálják: a színészek a terembe lépő nézőket egyenként fogadták, bemutatkoztak, kezet fogtak velük. Későbbi produkciókban ez a gesztus elmaradt, de a lényeg felerősödött. A színészek és táncosok valamiféle szerepben léteznek, de ez a szerep nagy százalékban saját egyéniségükből táplálkozik, azzal azonos. Szász Dani a *Buddha szomorú*ban nemcsak a novellabeli fiú, aki beleszeret a kirakati kócbabába, hanem kicsit az álomkergető önmaga is. Az *Alibi* vallatós jelenetében Szabó Márta, vagy felvételis epizódjában Szantner Anna játékában fejezi ki legtökéletesebben ezt a technikát.

Szabó Réka ezt a kettősséget is jól érzékelteti, amikor a *Buddha szomorú* egyik epizódjának, Gőz István lemezletelésének, szalvéta-rakogatásának és elszállásának genesiséről szól. "A novellának az a pillanata érdekelt, amit Lázár Ervin úgy ír le, hogy Simf meztelenül áll egykori telkének közepén, megfújja a novemberi szél, és előnti az érzés: de jó lenne házat építeni, de jó lenne egy zongora a nappaliban, egy feleség, szép ruha... Az író gyönyörűen fogalmazza meg az ember biztonságra törekvésének ellentmondásos vágyát, azt a folyamatot, ahogy bástyákkal körbe építi magát, s hiába teremti meg a biztonságát, ebben a közegben szabadon lélegezni sem lehet. Ez maga a halál, s ebből a helyzetből az egyetlen szabadulási lehetőség: ha szétrombolod magad körül a bástyákat, és még a bizonytalanba. Gőz Pista megtette ezt a lépést, amikor a biztonságos jövőt jelentő kaposvári színházból eltávozott, és a szabadulás bizonytalan terepére lépett. Amikor ő a darabban Simfként létezik, figurájához saját élettörténetét, biológiai korát, testének fizikai állapotát is hozzáadja."

E jelenség egyik gyökere a munkamódszerből fakad. Erről Szabó Réka egy interjúban szintén a Buddha szomorú kapcsán beszélt: "Szeretünk - úgy hívjuk - ötleteléses időszakokkal kezdeni, amikor a keretek még nagyon szabadok, és sok mindent, távoli asszociációs ötletekből jövő szituációkat, improvizációkat ki lehet próbálni. Ilyenkor csomó olyan dolog merül fel, amit nem lehet otthon, papírlap előtt kitalálni. Azt az első perctől tudtam, hogy nem interpretálni akarom Lázár Ervin műveit, hanem világának fő jellemzőit és alap mondanivalóit erős képekben szeretném színpadra átültetni. Arról azonban nem volt konkrét elképzelésem, hogy mindezt hogyan tegyem. Az is menet közben alakult ki, hogy az öt szereplő egyenként visz végig egy történetet, s az előadás az öt szólnak valami végkifejlet felé tartó egymásba fonódása lesz. Együtt olvastuk a novellákat, elemeztük őket. Minden próba végén tartottunk ötletelési blokkot, az akkor felvetett éccákat másnap ki lehetett próbálni." Ezzel a lépésként közelítő (iteráló) módszerrel a figurák óhatatlanul a játékosokra íródnak, ezért a Tünet Együttes előadásain a személyesség olyan foka érződik, amelynél a szerep és játékos közötti határ csaknem feloldódik.

A rögtönzés, illetve a szabad és a kötött mozzanatok előadásoként más-más arányú kialakítása a produkcióknak is egyik döntő összetevője.

A *Karc*ban a két színész párbeszédeinek csak a tematikáját rögzítették, a jelenetek Gőz és Kövesdi bravúros improvizációiból születtek.

A *Priznic*ben e két színész már kötöttebb szituációkba kényszerül, de itt is tág terük akad a rögtönzésre, mindenekelőtt az előadás elején és végén, amikor a nézőket is megszólíttják. Bonyolultabb képlet alakul ki az *Alibi*ben: miközben Gőz István kíméletlen kérdések kötött szövegű özönét zúdítja Szabó Mártára, Szász Dani mozgássora improvizált, így a színésznőnek e kettős impulzusra kell reagálnia.

A rögtönzésre azért is adódik lehetőség, mert Szabó Réka munkáinak struktúrája fragmentális. Kerüli a lineáris történetmesélés sémáját, az egymás-utániség helyett az egymásmellettség elvét alkalmazza. Az epizódok asszociatív kapcsolódnak egymáshoz, gyakran futtat párhuzamos cselekvésszálakat.

A *Priznic* szerkezete sajátos kettősséget mutat: a két beteg állapotának lineárisan előrehaladó változása kerettörténetként foglalja magába az egyes stádiumokhoz kötődő, asszociációs fragmentumokként működő betéteket. Az előadások kompaktsága, feszessége nagymértékben attól függ, hogy ezek az asszociatív szerkezetek mennyire erősek. Ebből a szempontból a *Szeansz* a legproblematikusabb, mivel abban az alapötletre készült variációk közötti kohéziós erő kevésnek tűnik, az *Alibi*ben meg az egyes jelenetek nagyon intenzívek és emlékezetesek, de ezek végül is csak önmagukban hatnak.

Ennek egyik oka a dramaturgiai bizonytalanság. A Tünet Együttesnél láthatóan nem egyszemélyes koreográfusi diktatúra működik, hanem kollektív munka érvényesül, ám ennek megvan az a veszélye, hogy fellazul a kompozíció. Szabó Réka a dramaturggal való együttműködés jellegéről szólva egy helyen azt emeli ki, hogy "sok minden beszélgetések során alakul ki. Ari-Nagy Borival is, Peer Krisztiánnal is jól tudok és szeretek dolgozni. Dumálunk, ők mondanak valamit, arról nekem eszembe jut valami, erre ők rákérdeznek, a kérdés újabb ötletet vet fel és így tovább. Ők nem valamifajta hagyományos dramaturg szerepkört töltenek be, inkább beszélgető társak, és a szövegek megírásában segítenek." Ezek azonban speciális színházi előadások, amelyekben a dramaturg szerepe nem merülhet ki a szövegírásban, az együttgondolkodásnak ki kellene terjednie a komplex struktúra végső kikristályosodásának fázisára is.

Dramaturgiai bizonytalanság jellemzi Szabó Réka legutóbbi munkáját is, amelyet a Trafóban mutatott be. A *Nincs ott semmi - avagy alszanak-e nappal az álmok* lenyűgöző látványsszínház, amelyben a rendező-koreográfus visszalépett a tánchoz. Varázslatos, elképesztő és bámulatos képek sorjáznak egymás után, s e képek hatásossága nagyban köszönhető az MTA SZTAKI szakembereinek, az általuk kidolgozott és működtetett real-time videó-technikának.



E technika jóvoltából csodák sorozatában van részünk: egy meztelen háton mint élő és interaktív vetítő felületen él és játszik egy kis árnyalak, amely tulajdonképpen a szereplők alteregója; a mozgást fehér árnyképként lekövető, attól elszakadó, önállóuló "lény" dialogizál a táncossal; két táncosnő egymást kerülő, ugráló gyerekjátéokra kényszerül a földre vetülő, állandóan változó, pulzáló, egymást keresztező fény-ellipszis vonalakon. Az előadás után ezekre emlékszünk, meg arra a néhány színházi pillanatra, amikor Góbi Rita és Vass Imre egy ruhába zárva clown-számot ad elő, vagy amikor a táncosok, mintha jégpályán lennének, húzogatják egymást: a földön fekvőket lábuknál, karjuknál fogva pörgetik, forgatják, egymásnak passzolják; aki az egyik pillanatban csúszott a tüksórima felületen, egy lendülettel áll fel, lép tova, kapja el a felé közelítő másik testet, lendíti tovább, hogy aztán ismét lekerüljön a talajra... mintha nem hat, hanem hatvan táncos töltené be a teret. De hogy az egyes jelenetek mennyi ideig telítettek, hogy mi szerepe van az egy szem ajtónak (vagy szekrénynek?), hogy mi köti össze az epizódokat, az homályban marad.

Ebbe az is közrejátszik, hogy az alkotó energiák jelentős részét a bonyolult technika és a színészi-táncosi munka összehangolása emésztette fel. Szerencsére arra azért maradt energia, hogy a Tünet Együttes produkcióiban mindig megjelenő, sajátos komikum ezúttal is megszülessen. Ez a komikum itt nagymértékben a választott technikából következik, de másutt is elsősorban a képekből, illetve a szöveg és a látvány ellenpontozásából. A *Karc* olyan, mint egy színpadra írt Örkény-egyperces-fűzér, amelyben minden epizód másképpen jelenít meg valamit a körülöttünk lévő valóság groteskségéből; a *Priznic* az abszurd drámák humorának esszenciáját nyújtja; az *Alibi*ben Kövesdinek a táncszínház esztétikájáról szóló illusztrált kiselőadása önironikus fricska; a *Buddha szomorú* ebből a szempontból is a legösszetettebb, ebben a komikusnak tetsző pillanatok szinte mindig magukban hordozzák a tragikumba fordulás lehetőségét is.

A komikum nem idegen a táncról, a táncszínházról, ám a Tünet Együttesnél ez az előadásokat meghatározó szemlélet elidegeníthetetlen része.

Ők nem viccelődnek, s nem akarnak mindenáron humorosak lenni. Szabó Réka és társai úgy látják a világot, hogy abban főleg a groteszket veszik észre.

A tótágast. Mégsem csak a dolgok fonákját mutatják meg, hanem mindenekelőtt a színét. Hisz a kettő csak együtt igaz. Mint az igazi színházban.

Mint amilyen az úton lévő Szabó Réka és a Tünet Együttes színháza.