

*Vannak emberek, akiknek munkája (vagy inkább sorsa?), hogy olyan tevékenységet folytassanak, melyet senki más. A művészethez közeledve van a legnagyobb esélyünk arra, hogy ilyenekkel találkozzunk. Ha a művészetnek csupán egyetlen ágát nézzük, azon belül is jóval szabadabban dönthetünk manapság arról, hogy mit, hogyan műveljünk, s vannak, akik olyan irányt választanak, amit nem szokás. Legalábbis ez a benyomásunk, amikor valami új, esetleg teljesen szokatlan dologgal találkozunk. Biztosan akad rajtam kívül más is, aki néha eltűnődik azon, hogy vajon egyesek hogyan jutnak ideig - vagyis a járatlan útig. Mi lehet az előzménye - például egy sajátos zenei irány kialakulásának - az egyszemélyes irányultságnak (vagy belső világnak)?*

Márkos Albert személyes zenei evolúciójába próbálunk belesni a meglejtés reményében; s annyit előrebocsáthatunk, hogy bár jelen esetben ez egy aspektus lesz (a feltehetően sok közül), de legalább a földön maradtunk az egész beszélgetés ideje alatt, vagyis semmi lebegés, lilaság nincs a háttérben - hála Bercinek. Pedig formabontó zenei kísérletek, irányzatok, meglepő összetételű zenekarok, színházi- és filmzenék sokasága, továbbá figyelemreméltó improvizatív és elektroakusztikai kompozíciók, néha zenei kuriózumok sora fémjelzi tevékenységét - s mindezt szerzőként és csellistaként(!).

Három generáció lakott egyetlen nagy, kolozsvári házban: zeneszerző-tanár nagypapa, hegedűművész-koncertmester apa, zongoraórákat adó anya, csellista nagybácsi... vagyis Márkos Albert beleszületett egy ilyen közegbe. Gondolhatnánk, minden világos; még ha csöppet sem szokványos zenei pálya alaphelyzetéről is beszélünk, főhősünk mégis, vagyis a gyermekkor éveit alatt szakadatlanul jelenlévő és valóságos zenei közeg dacára meglehetősen kanyargós útról kezdi beszámolóját.

Mert ez az a bizonyos hangzó alaphelyzet, ami már túl van bizonyos tömörségi határon, s talán több is, mint inspiratív közeg. Egy normális gyerek - aki akkor még nem tudhatja, hogy neki is ez a sorsa - érthető módon reflexszerűen menekülne ki egy olyan házból, ahol minden helyiségben valamilyen hangszeren gyakorol valaki. Tehát így arra a felismerésre sem könnyen juthat a zsenge lélek - gondolnánk -, hogy a zenélés nem csupán azt jelenti, hogy kitarató, fáradságos felkészülést követően eljátszunk valamit, hanem azt is, hogy játszunk.

Ez utóbbi attitűd viszont egy pillanatra sem volt kétséges a legifjabb Márkos Albert számára, mert azt tapasztalta, hogy a körülötte állandóan zenélő felnőttek nagy kedvvel, felszabadultan, néha egymással incselkedve művelik mindezt, vagyis a szó nemes értelmében játszanak; arra a pillanatra pedig egyáltalán nem emlékszik Berci, amikor a családtagok egyszer csak elkezdtek őt okítani.

Ennek a momentumnak, illetve a tanítás észrevétlen, természetes módjának bizonyára fontos szerepe lehetett a személyes zenei evolúció későbbi irányait nézve. Eleinte közös éneklések, később a szolmizálás, majd öt évesen a hangszeres próbálkozások is kézenfekvő módon képezték a mindennapok részét. Egy nyolcados hegedű volt az első instrumentum; "nehéz volt, kínlódtam vele, csúnyán szólt, elég hamar megutáltam" - vallotta be Berci. Ettől függetlenül a gyerekkori táncház-programok, a népzene és a klasszikus zene, illetve az ezekhez kapcsolódó elmélet egyre alaposabb ismerete kétséget sem hagytak afelől, hogy a zenei aktivitás elkerülhetetlen. Az ifjú Márkos Albert esetében ez nem valamiféle decens simulékonyságot és a családi tradíciók iránti lojalitást takarta, hanem a számára is természetesnek számító zeneiség megkérdőjelezhetetlen tényét - olyan dolog volt ez, melyet sohasem kellett mérlegelni.

A hegedű okozta kudarcélmény után kisvártatva jött a felismerés, mely szerint csellózni szeretne; s nem csupán műkedvelő szinten. Az inspiráció természetes családtagtól származik; de főleg a csellózás teátrális hatású látványának köszönhetően. Gyakorlás, zeneiskola, koncertek, zenekari játék, küzdelem, felvételi vizsga követte az elhatározást - mint a legtöbb tehetséges gyerek esetében. A kamaszkor derekán volt talán az első, tétre menő döntést forszírozó atyai beavatkozás, mikor is az ifjúknak talán még nem lett volna késő valami más, "rendes" pálya felé orientálódni. De akkorra már meggyőződésé érelődött az addigi munka (és tehetség) ifjabb Márkos Albertben, mely szerint: muzsikus akar lenni. A gyakorlásra fordított idő már nem tükrözött ilyen egyértelműen Berci meggyőződését, ahogy ő fogalmazott: "voltak ezzel problémák, vagyis lusta voltam". Viszont felvették a Kolozsvári Zeneakadémiára, melyre nagyon nehéz próbatételként emlékszik vissza, közben pedig jócskán kivette részét a klasszikus zenekari munkában, egy alkalommal szólístaként is. Elmondása szerint ezt a korszakát már nem csekély lámpaláz és idegfeszültség terhelte. Akkoriban szinte nem is hallgatott mást, mint klasszikus zenét, melyen belül az operának a totális elutasítás jutott, mert "rettenetesen gyűlöltem" - mondta eléggé meggyőzően.

Azóta ez a viszonyulás némiképp finomodott, lévén hősünk mára már keresett színházi zeneszerző is. Az ifjúkori zenei alapélmények közül pedig kiemelkedőként említette Bartók Két zongorára és ütősökre írt szonátáját.

A nagy fordulópont Márkos Berci szakmai előéletében 1991-92-ben, azaz huszonöt éves korában következett be. Elege lett a zenélésből, de annyira, hogy egyik napról a másikra abbahagyta akadémiai tanulmányait és úgy döntött, soha többé nem foglalkozik ilyesmivel. Másfél évig rá se nézett a hangszerre. Ekkor költözött Budapestre, majd beiratkozott a Buddhista Főiskolára.

Arra alig emlékszik, hogy hogyan került elő a cselló újra - az ugyanis Kolozsváron maradt - de egyszer csak azon kapta magát, hogy nagy kedvvel improvizál a hangszeren; gondolkodás nélkül, mondhatni ösztönösen nyúlt hozzá. Így talán könnyebben találhat egy született muzsikust olyan hangokat, hangzatokat, melyek megmagyarázhatatlanul vonzzák. A rendező szakos főiskolás barát figyelt fel Berci szokatlan ténykedésére, melynek következményeként megszületett az első önálló opus, egy színházi kísérőzene. Ezt követően a folyamatos játéknak, azaz improvizációnak köszönhetően, illetve egy ilyen komponálási módszerre építve számos Márkos-mű született. Varese, Lutoslawski, Penderecki lejegyzési módszereit kezdte tanulmányozni, hogy minél pontosabban tudja kompozícióit rögzíteni, majd partnerekkel is interpretálni. Az improvizáció lényegét illetően pedig úgy véli: egyetlen pillanatban sokféle összetevő van jelen egyidejűleg, vagyis az a jó, ha ez a mindig más tartalmú gondolati összetettség együttesen érvényesül a zenében. Ösztön, indulat, intuíció, fül, s még ki tudja mi minden motiválhatja a rögtönzést - érvel Márkos Berci -, melyből a racionalitás sem zárható ki; mert a tudatos rendező elv általában ott van minden rögtönzött komponálás mögött. Bár sokféle improvizációs módszert ismerünk, nem mindig tudjuk eldönteni előre, hogy valamilyen koncepció mentén, vagy inkább anélkül, vagyis spontán rögtönözünk. Előfordul viszont - vetettem fel -, hogy a külső szemlélőnek az a benyomása, hogy ez nem más, mint blöff. Az is - mondja Berci -, ezt sohasem tagadtam, hogy ilyen összetevője is lehet az improvizációnak. Az a szép az egészben, hogy tömör és születes, komoly és játékos, művészet és blöff egyszerre tud lenni - vagyis az ilyen zenének annyiféle aspektusa van, mint az életben tapasztalható ellentéppároknak. Ettől élő, eleven - kiegészítve Berci gondolatmenetét. Márkos Berci nem szereti, ha zenéjéből valamilyen patetikus, vagy transzcendens magasságokban tündöklő gondolatokra következtetnek - még ha néha kissé olyan is az a zene. S ha van is tervezett Márkos-féle szerzői koncepció, az valójában nem publikus - ellentétben a kész zenével.





Nem Thomas Bernhardt 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 boncasztagon") parafrázálva - 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 tánctól-táncból indult ki, és nem egyenes vonalon fut egy meghatározott cél felé. Kanyarok, kitérők teszik változatosabbá 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 *Priznic*ben 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 képiség, 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 *Priznic*ben a függőleges síkba forgatott ágyak statikus teret eredményeznek; a *Karcban* a játék síkjainak megfelelően a tér egymás mögött kijelölt párhuzamos sávokra osztott; a *Buddha szomorú*ban 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 tükörráma, a másodikban - határozott ellenpontként - a játszótéri kerítést idéző háló mögötti panoptikum; az *Alibi*ben 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-tüköröző felületek előtt s mögött játszó jeleneteihez.

A tárgyak többnyire az irodalmi képek látványá formálásának eszközei, ugyanakkor elementáris humorforrások.

A *Karc* szcékkel, 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 játszókhoz 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 alaproblémája. 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 póreségét 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, kezét fogták 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 legkéleltesebben ezt a technikát.

Szabó Réka ezt a kettősséget is jól érzékelteti, amikor a *Buddha szomorú* egyik epizódjának, Gőz István lemeztelenítésének, szalvéta-rakosgatásának és elszállásának genezisééről 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 mégy a bizonytalanba. Gőz Pista megtette ezt a lépést, amikor a biztonság 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 situációkat, 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 écaikat másnap ki lehetett próbálni." Ezzel a lépésenként 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 improvizációból 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 megszólítják. Bonyolultabb képlet alakul ki az *Alibi*ben: miközben Gőz István kíméletlen kérdések kötött szövegű özőnét 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 egymásutániság 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 legproblematisabb, mivel abban az alapötletre készült variációk közötti kohéziós erő kevésnek tűnik, az *Alibi*ben meg az egyes jelenetek nagyon intenzívek és emlékeztetők, 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 rákérdéznek, 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 látványszínhez, 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, önállóul "lény" dialogizál a táncossal; két táncosnő egymást kerülő, ugráló gyerekjátékokra 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 tükkörsima 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 tölténé 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-táncos 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 nagymértében 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 *Alib*-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 tótágot. 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.