TARTALOM

Tanulmány, esszé

Kricsfalusi Beatrix: Teatralitás és medialitás, avagy miért nem definiálható „a” színház 3

Kiss Gabriella: Valóságcsinálás. Gondolatok a Szegedi Egyetemi Színpad *Petőfi-rock* című előadásáról és a diákszínjátszás paradoxonáról 19

Deák Katalin: „A háromfejű sárkány megint mocorog”, avagy hogyan látják a színészek a dramaturgokat – és vice versa 36

Kritika helyett

Kali Ágnes: Hány nyelve van egy előadásnak 49

Interjú

Patkó Éva: „Tovább él. Mert halhatatlan...” – beszélgetés Kovács Levente rendezővel, egyetemi tanárral 54

Kiss Krisztina: Felelős gyerekeknek kell lennünk – beszélgetés Lőrincz Ágnes színművésszel 62

Romafuturizmus

Mihaela Drăgan: A technoboszorkányé a jövő – Romafuturista manifesztum (Fordította Ugron Nóra) 71

Ugron Nóra: „Forradalomra van szükség a román színházi életben” – beszélgetés a Giuvlipen Színházi Társulat tagjaival 76

Ugron Nóra: Hogyan írhatjuk újra a múltat és adhatunk lehetőséget egy másképp megíródó jelennek? 81

Talált kép

Henn János: A nép *(barátja)* ellensége 86

Dráma

Matei Vişniec: A hóember, aki találkozni akart a nappal
(Fordította Novák Ildikó, a dalszövegeket fordította Fehér Csaba) 88

Lapszámunk szerzői 100

Kivonatok (román és angol nyelven) 101

Kricsfalusi Beatrix

TEATRALITÁS ÉS MEDIALITÁS,

AVAGY MIÉRT NEM DEFINIÁLHATÓ „A" SZÍNHÁZ[1]

„A színházban az a rossz, hogy mindig színháznak
hívják – mintha nem mindig valami más lenne!
Egy rendes színház előadásról előadásra nem felismerhető.
Ami tegnap jó volt, az a legrosszabb, ami ma létezik. Csak az
mindig megengedett, ami mindig is rossz volt. Stb."[2]
Bertolt Brecht (1927)

Balkányi Magdolnának szeretettel, hálás köszönettel

I.

Heiner Müller amellett, hogy irodalmat írt és színházat csinált, köztudottan sokat beszélt is mindkettőről.[3] Rossz nyelvek szerint ezt leginkább írás helyett tette, vagyis azokban az években, amelyekben egyre lehetetlenebb vállalkozásnak tűnt számára drámai formába önteni a (történő) történelem lidérces tapasztalatát.[4] 1995-ben a Berliner Ensemble művészeti vezetőjének kijáró toronyszobában (Brecht egykori dolgozószobájában) fogadta Ute Scharfenberget, aki rögtön neki is szegezte a „miért kell színház?"[5] csak első hallásra egyszerű kérdését: „Azt hiszem, erre csak akkor találhatnánk meg a választ, ha egy évre – de tényleg egy teljes évre – a világ összes színházát bezárnánk. Az embereket továbbra is fizetnék, mindenképp megkapnák a fizetésüket. De egy évig nem lenne színház, és utána talán tudnánk, miért kell színház. Észrevennénk, mi hiányzott, már ha egyáltalán hiányzott. Az is megtörténhet, hogy ez alatt az egy év

[1] A Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

[2] Bertolt Brecht: Grüße an das Reußische Theater. In Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei és Klaus-Detlef Müller (szerk.): *Werke: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe 21, Schriften 1.* Berlin–Frankfurt am Main, Aufbau Verlag–Suhrkamp Verlag, 1992. 206.

[3] A vele folytatott beszélgetések a Suhrkampnál megjelent életműkiadás három vaskos kötetét teszik ki.

[4] A helyzet kétségkívül szakszerűbb olvasata úgy hangzik, hogy „az interjú művészetét önmaga színrevitelévé fejlesztette". Alexander Karschnia és Hans-Thies Lehmann: Zwischen den Welten. In Hans-Thies Lehmann és Patrick Primavesi (szerk.): *Heiner Müller Handbuch: Leben, Werk, Wirkung.* Stuttgart, J. B. Metzler Verlag, 2003. 9–15. 15.

[5] A kérdés németül egészen pontosan úgy hangzott: „Warum Theater?"

alatt az emberek hozzászoknak ahhoz, hogy színház nélkül is lehet élni."[6] Amint ahogy már most is rengetegen vannak, akik nemhogy kiválóan tudnak élni színház nélkül, de voltaképp azt sem tudják, mi az. Ezt Müller az amerikai kiadójának életéből vett példával szemlélteti, aki a New York környéki vidéki nyaralójában próbálja ottani szomszédságának elmagyarázni, hogy ő a színház környékén tevékenykedik. Csakhogy arrafelé a jól szituált, középosztálybéli amerikaiaknak olyannyira fogalmuk nincs arról, mi a színház, hogy a magyarázatként leírt diszpozitívumra – egy színpadon emberek mások történeteit adják elő, miközben másnak adják ki magukat, és a velük szemben elhelyezkedő emberek mindezt nézik, majd a végén vagy tapsolnak, vagy nem – televízióként ismernek rá (lévén ahhoz volt már szerencséjük).

A színház mibenlétének, lényegi voltának meghatározására irányuló törekvés időről időre felmerül az európai színház történetében, jellemzően két összefüggésben. Egyfelől kontrollmechanizmusok, hatósági előírások, törvényi szabályozások megalkotásakor, melyek célja a színjátszás fennálló praxisának megrendszabályozása, határok közé szorítása. Másfelől a színházművészet gyakorlata és elmélete felől történnek újabb és újabb definíciós kísérletek, leginkább olyan billenési pontok, reformkorszakok, krízishelyzetek környékén, amikor is alkotók tudatosan a színház megöröklött formáival, konvenciórendszerével, színészi játékmódjával szemben pozicionálják saját tevékenységüket. Míg az első esetben a színház művészetére és annak intézményesült formáira kívülről rákényszerített, a kifejezetten a normaképzés céljával megalkotott fogalomlehatárolásokról van szó, addig a második kontextusban születő színházkoncepciók normatív volta már sokkal összetettebb kérdésnek bizonyul.

Az önálló művészi programalkotás igényével fellépő alkotók megnyilatkozásaikban többnyire megelégszenek a régi és új, jó és rossz színház szembeállításával, noha már az ilyen megkülönböztetések is gyakorta eljutnak a „mi érdemli meg a színház nevet és mi nem?" kérdéséig, melynek éles artikulációjára kiváló példa a történeti avantgárd korszaka. Amikor is az irodalomtól épp csak emancipálódó, önálló színházművészet rögvest konkurenciaharcban találta magát a rendkívül gyors népszerűségre szert tevő technomédiumokkal (film, rádió). Ebben a kettős mediális kötésben értelmezhetők a dráma és a színház elhatárolására tett definíciós kísérletek a történeti avantgárd dokumentumaiban, melyekben az új médiumokkal szemben a kultúrfölénytől átitatott egzisztenciális fenyegetettségtől kezdve, a technofóbián keresztül, a termékenyítő kölcsönviszony esélyének felismeréséig sokféle attitűd megnyilvánul. Újból igazolást nyerhet a médiaelméleti közhely, miszerint az új médiumok megjelenése és térhódítása következtében átrendeződő színtéren a régiek önmaguk újraértelmezésére kényszerülnek.

Csakhogy 2020 márciusában nem egy új közvetítő közeg felbukkanása alakította át radikálisan azt a mediális környezetet, amelyben a kultúrateremtő és kultúraközvetítő intézmények, köztük a színházak is működtek. Hanem az új típusú koronavírus terjedését feltartóztatni hivatott járványügyi rendelkezések, amelyek szigorú tiltás alá helyezték a gyülekezés színházként intézményesült és elismert formáit (is). Az európai kultúra történetéből számos példa hozható a színházi tevékenységeket korlátozó vagy egyenesen betiltó teóriákra, továbbá ideológiai, politikai, egészségügyi, törvényi szabályozásokra, melyek közül azonban egy sem volt képes olyan elemi csapást mérni a színjátszás lehetőségfeltételeire, mint a SARS-CoV-2 elnevezésű kórokozó. Egyik napról a másikra veszélyhelyzetnek minősült másokkal zárt térben testközelben lenni, egy levegőt szívni, beszélni, kiabálni, énekelni, vagyis mindaz, amit a színház mediális sajátszerűségének szokás nevezni (az utazási korlátozások pedig az elmúlt évtizedekben kialakult nemzetközi produkciós hálózatának működését teszik lehetetlenné). Elemi erővel vetődött fel a kérdés, hogy e látszólag lehetetlen feltételek között miként lehetséges mégis a színház. A színház, ami az

[6] Heiner Müller: Theater ist Krise. Arbeitsgespräch vom 16. Oktober 1995. In Frank Hörnigk (szerk.): *Gespräche 3 (1991-1995)*. 2. Aufl., Werke 12. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2015. 792–811. 792.

európai kultúrtörténetben mindig a megmutat(koz)ás, a láttatás és nézés nyilvános helyszíneként funkcionált, és amelynek működését példátlan módon beszüntette egy, az emberi szem számára láthatatlan kórokozó.

II.

Egy ilyen rendkívüli krízishelyzetben szinte elkerülhetetlenül fogalmazódik meg a színház (miben)létére irányuló kérdés – úgy az alkotókban (akiknek fellépési lehetőségek hiányában a megélhetésük is veszélybe került, különös tekintettel a szabadúszókra és/vagy a független szférában dolgozókra), mint a nézőkben és a szakírókban. Az azonban mégsem lett volna szükségszerű, hogy a világjárvány által kikényszerített (ön)reflexiós folyamat definíciós kényszereket szüljön, amint az Magyarországon történt. Schilling Árpád Facebookon közzétett szenvedélyes színházi világnapi „üzenete" erősen rezonált a karantén idején,[7] a *Színház* folyóirat online portálján *Mi a színház (ma)?* címmel komoly szakmai vitát generált. Schilling vitaindítójának, valamint a rá érkező reakcióknak részletes elemzésére ehelyütt nem nyílik mód, így mindössze három lényegi aspektus kiemelésére szorítkozom.

1) Schilling Árpád a kiürült színházépületekből, az ott uralkodó csöndből következtet a színház „halott" voltára, majd ebből a negatív fenomenológiai tapasztalatból alkotja meg a színház mint az egyedüli „élő" művészet definícióját, amelyet meg kell védeni az internettől. (Nehéz nem észrevenni, hogy a kiürített, elcsendesült tér képzete itt homlokegyenest ellenkező asszociációkat hív elő, mint Heiner Müller fent idézett megnyilatkozásában. Ez nyilván nem független attól, hogy 2020 tavaszán a színházcsinálóknak nem fantáziálni kellett az üres színházépületekről, hanem az adottságként volt jelen az életükben.) A „színház nem megy online", állítja Schilling, hiszen csak a közös térben megélt élő interakció érdemli meg, hogy színháznak nevezzék.

2) Nyilvánvaló, hogy e gondolatmenetet a karantén időszaka alatt a színházak által tömegesen kínált előadás-közvetítések és egyéb online praktikák ihlették, nem pedig a kortárs színtéren hosszú ideje a színház és digitális kultúra határvidékén kísérletező alkotócsoportok munkájának beható ismerete. (Csak két kézenfekvő példa arra, hogy a digitalizáció kontextusa mennyire nem egyik napról a másikra zuhant rá a színházi közegre: a *Nachtkritik* független kritikai portál a Heinrich Böll Alapítvánnyal karöltve 2013 óta évente rendez *Theater und Netz* címmel szakmai tanácskozást az e területen mozgó művészek és teoretikusok részvételével,[8] 2019-ben pedig Kay Voges, a Dortmundi Színház akkori intendánsa az intézmény hatodik tagozataként[9] létrehozta az *Academy for Theatre and Digitality* nevű szakmai műhelyt, amelynek célja a digitális innováció, a művészeti kutatás, valamint a technikaorientált (tovább)képzési programok elősegítése.[10]) Ezáltal a vitát a hagyományos színházi terekbe készült produkciók utólagos streamelésének megítélése dominálta, mely során mintha a kelleténél jóval több szó esett volna olyan evidenciákról, minthogy az előadásról készült felvétel nem egyenlő magával az előadással.

3) Schilling felütése a definiálás kényszerének szempontjából is meghatározta az eszmecsere fő csapásirányát. Jelentős kreatív és diszkurzív energiák mentek el egyfelől annak bizonygatására, hogy miért nem nevezhetők színháznak azok az előadóművészeti produkciók, melyek az aktuális járványügyi korlátozások betartásával készültek, másfelől mindennek a cáfolatára, azaz

[7] Schilling Árpád: Színházi világnap! *Facebook*, 2020. március 18. Elérhető: https://www.facebook.com/schillingarpad/posts/2471299773087824 (letöltés dátuma: 2020. 10. 30.).

[8] A konferenciák programja és az elhangzott előadások felvétele megtalálható a Heinrich Böll Alapítvány honlapján: https://www.boell.de/de/theater-und-netz (letöltés dátuma: 2020. 10. 30.).

[9] Az akadémia az opera, a balett, a filharmónia, a prózai, valamint ifjúsági és gyerekszínházi tagozat mellé épült be az intézményi struktúrába.

[10] Az akadémia tevékenységéhez lásd: https://www.theater.digital/ (letöltés dátuma: 2020. 10. 30.).

a meglehetősen szűkre szabott színházfogalom kiterjesztésére. Közben kevés szó esett a definícióképzés sajátosságairól vagy akár szükségességéről. Például arról, hogy amennyiben minden definíció bennfoglalások és kizárások bonyolult folyamatának eredménye, amelyben többnyire nehezen szétszálazható módon fonódnak össze a leíró és előíró mozzanatok, még a színház legtágasabb fogalmának megalkotásakor is számolnunk érdemes azzal, hogy ezzel egyszersmind akár már létező produkcióktól tagadjuk meg a színház elnevezést. Nem kerülhető meg annak az elméleti és gyakorlati reflexiója, hogy aligha képzelhető el a színháznak olyan meghatározása, amely képes volna átfogni akár csak a kortárs színtéren fellelhető alkotások sokféleségét, köztük azokat is, amelyek kifejezetten a határsértés céljával jöttek létre. Már csak azért is érdemes tehát óvatosan bánnunk a színházfogalom lehatárolásával, mert ennek legnagyobb vesztesei az előadás mindenkor adott kereteit figyelmen kívül hagyó, innovatív szcenikus gyakorlatok lehetnek.

Ahogy az sem merült fel kérdésként e vita során, hogy voltaképp miért is volna szükség a színház fogalmának és koncepciójának kirögzítésére – milyen esztétikai, szakmai, szakmapolitikai, gazdasági, egzisztenciális vagy egyéb motivációk munkálnak egy ilyen gesztus mögött. Noha korántsem nevezném magától értetődőnek azt a helyzetet, amikor kiváló rendezők az alkotás és befogadás megszokott keretrendszerének időleges szünetelésekor a színház lehetetlensége mellett kardoskodnak ahelyett, hogy azt kutatnák, mégis hogyan lehetséges adott körülmények között a színházcsinálás, amiről amúgy szeretjük azt gondolni s fennen hirdetni, hogy játékosoknak és nézőknek egyaránt antropológiai szükséglete volna (ekként aligha szűnik meg egyik napról a másikra holmi járványügyi intézkedések hatására). Tisztázásra vár továbbá az is, vajon mit is akarnak egészen pontosan definiálni azok, akik újból és újból felteszik a „mi a színház?" kérdését. Másként fogalmazva: mi is volna az „a" színház, ami e definíciós törekvések tárgyát képezi?

III.

Hans-Thies Lehmann a színház politikus potenciáljának feltárásakor figyelmeztetett arra, hogy adott esetben nagyon különböző dolgokra gondolhatunk akkor, amikor azt mondjuk: „színház". Az egységesnek tűnő színházfogalmunk szemantikai rétegzettségében antropológiai, szociális és intézményes dimenziókat különíthetünk el: „A színház elsősorban és mindenekelőtt egy bizonyos emberi magatartásforma – eljátszás, nézés –, aztán egy szituáció – a gyülekezés egy bizonyos módja –, csak azután művészet és végül egy művészeti intézmény."[11] Ahogy a politikusság vizsgálatakor nem mindegy, hogy konkrét szcenikus folyamatoknak, a gyülekezés által teremtett nyilvánosságnak, vagy ezek bizonyos (és korántsem történetileg állandó) módon intézményesült változatainak tulajdonítunk politikai hatást (legyen az akár politikai cselekvőképesség, akár a velük való politikai cselekvés képessége), úgy akkor sem elhanyagolható e három dimenzió összefonódásának reflexiója, amikor a színház lényegi mivoltára, vagy akár csak mediális sajátosságaira kérdezünk rá. Tűnjék ez első hallásra mégoly paradoxnak is, de a „mi a színház?" kérdésének módszertudatos feltételéhez már eleve rendelkeznünk kell a színház egy bizonyos koncepciójával.[12] Érvelésem fő csapásirányát előrevetítve ez akár úgy is megfogalmazható volna, hogy egy bizonyos színházfelfogás felől fel sem merülhet egy, a színházformák

[11] Hans-Thies Lehmann: Wie politisch ist postdramatisches Theater? Warum das Politische im Theater nur die Unterbrechung des Politischen sein kann. In *Das Politische Schreiben: Essays zu Theatertexten.* Berlin, Theater der Zeit, 2002. 11–21. 11.

[12] Andreas Kotte megfogalmazásában: „A színházfogalmak társadalmi konvencióktól, illetve a definíciót megalkotó személyek tudáshorizontjától és színháztörténeti felfogásától függnek." Andreas Kotte: Theaterbegriffe. In Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch és Matthias Warstat (szerk.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. 2., akt. und erw. Aufl. Stuttgart–Weimar, J. B. Metzler Verlag, 2014. 361–368. 365.

szinkron és diakron sokféleségének megfelelni képes definíció megalkothatóságának lehetősége (amint szükségszerűsége sem).

Alkalmasint ilyen „módszertani óvintézkedések”[13] megtétele szükséges ahhoz, hogy elkerülhető legyen a színházzal kapcsolatos megszólalásokban gyakorta érzékelhető fogalmi reflektálatlanság. „A” színházról általánosságban tett, a leíró és előíró modalitás határán mozgó megállapításokról ugyanis könnyen kimutatható, hogy legjobb esetben is a kortárs színházi gyakorlat mindössze egyetlen, kétségkívül domináns formájára vonatkoznak – az illúziókeltés esztétikáján alapuló polgári színházra. Aki „a” színházról beszél, többnyire a 18–19. század során kialakult, klasszikus vagy kortárs drámarepertoárt játszó, hivatásos színészekből verbuvált állandó társulattal és játszóhellyel rendelkező, felismerhető és megkülönböztethető rendezői kézjegyek által meghatározott művészszínház mai manifesztációját érti ezalatt. Rosszabb esetben „a” színházról értekezők még ennyire sem vesznek tudomást a színház mindenkori jelenben történő valóságáról: írásaikban konkrét befogadói tapasztalatok híján a színház mint absztrakt struktúra (esetleg metafora) körvonalazódik. Az absztrakció alapját – mintegy magától értetődő kizárólagossággal – a dramatikus reprezentáció domináns modellje és annak intézményesülése képezi.

Ez utóbbi tendencia különösen szembeötlő azokban a szakmunkákban, amelyek szerzői nem a színháztudomány kérdésirányai és instrumentáriuma felől közelítenek a színházhoz mint esztétikai és társadalmi jelenséghez. Amint arra Erika Fischer-Lichte a szinte a német szellemtudomány egészét mozgósító *Teatralitás – a színház mint a kultúratudományok kulturális modellje*[14] című kutatási programot megalapozó tanulmányában rámutatott, az 1970-es évektől kezdve diszciplínák sokaságában figyelhető meg a színházfogalom konjunktúrája.[15] A színház és annak szemantikai mezőjébe tartozó további fogalmak (úgymint színrevitel, szimuláció, észlelés, megtestesítés, autentikusság, performansz stb.) épp akkor bukkannak fel a filozófia, az antropológia, a szociológia, a művészettörténet, a politológia és más tudományos diskurzusok „heurisztikus eszköztár[ában]”,[16] amikor a kortárs színházi színtéren egyre nagyobb számban kezdenek feltűnni a dramatikus reprezentáció szabályait tudatosan figyelmen kívül hagyó alkotások. A színházfogalom inkorporálása azonban korántsem jelentette azt, hogy e diszciplínák egyszersmind dialogikus viszonyba léptek volna a színháztudományban zajló metodikai és koncepcionális vitákkal, épp ellenkezőleg. Az ebből adódó, korántsem elhanyagolható jelentőségű feszültségre Fischer-Lichte is kitért: „míg a színháztudomány átfogó kutatásait éppen egy tág színházfogalom inspirálja és stimulálja, addig az ideillő kultúratudományi tanulmányok többségükben egy olyan, inkább szűknek tekinthető színházfogalomból indulnak ki, amely nemcsak a művészszínházra, hanem (tovább szűkítve az alkalmazhatóság körét) kifejezetten a realista-pszichologizáló színház kukucskálószínpadára vonatkozik”.[17]

Az ellentmondás feloldása alighanem abban áll, hogy míg a színháztudomány feladata a kortárs színház mindenkor változó gyakorlatának rögzítése, fogalmi megragadása és értelmezése volna, addig minden más, a színházról adott esetben fontos és érvényes megállapításokat tévő diszciplína képviselői megtehetik, hogy távol tartsák magukat a kortárs játékmódok sokféleségének realitásától. A színháztudóst az különbözteti meg minden más színházról megnyilatkozó szakembertől (irodalomtudóstól, filozófustól, kultúrakutatótól, médiatudóstól, szociológustól, et-

---

[13] A fogalmat Michel Foucault-tól kölcsönzöm: Michel Foucault: A hatalom mikrofizikája. In *Nyelv a végtelenhez: Tanulmányok, előadások, beszélgetések.* Ford. Kicsák Lóránt. Debrecen, Latin Betűk, 1999. 307–330.

[14] A Deutsche Forschungsgemeinschaft által 1996 és 2002 között kiemelten finanszírozott kutatási tématerület projektjeinek felsorolásához lásd: https://gepris.dfg.de/gepris/projekt/5466641 (letöltés dátuma: 2020. 10. 30.).

[15] Vö. Erika Fischer-Lichte: A színház mint kulturális modell. Ford. Meszlényi Gyöngyi. *Theatron*, 1999/3. 67–80.

[16] Uo. 69.

[17] Uo. 73. (A fordítást módosítottam.)

nológustól, művészettörténésztől, antropológustól, történésztől vagy, teszem azt, bármely más (szak)területen dolgozótól, akik – ezt nem lehet elégszer hangsúlyozni – úgyszintén releváns meglátásokkal gazdagíthatják színházértésünket), hogy a színházról való tudását nem kizárólag, megkockáztatnám, nem is elsősorban szövegek (drámák, bölcseleti munkák stb.) olvasásával szerzi, hanem empirikus úton, előadások megtekintése útján.

Ha közelebbről megnézzük például Michael Fried, Erving Goffman vagy akár Jacques Rancière – hogy itt és most csak három különböző diszciplínát képviselő, kiváló tudóst említsek – gyakran idézett, színházról és teatralitásról alkotott nézeteinket sok szempontból gazdagító írásait, nyilvánvalóvá válik, hogy azokban a „színház" szó sohasem egy konkrét szituációban szerzett tapasztalatot jelöl, hanem a polgári illúziószínházként intézményesült mediális diszpozitívumot. Az említettek közül kétségkívül Fried áll legközelebb ahhoz, hogy a színházat ne kizárólag annak egy bizonyos történelmi korszakra jellemző megnyilvánulási formájával azonosítsa. Az 1967-ben megjelent *Művészet és tárgyiság* című, nem is burkoltan színházellenes írásában „színház", illetve „teatralitás" megnevezéssel azt a mediális elrendezést látszik jelölni, amelyben „a szemlélő a literalista művekkel találkozik":[18] a „literalista művészet élménye egy tárgy élménye *egy bizonyos szituációban* – mégpedig olyanban, amelynek *per definitionem* a szemlélő is részese".[19] Csakhogy legkésőbb akkor, amikor magának a színházművészet megmaradásának feltételéül is az általa „színháznak nevezett jelenség" (Brecht és Artaud általi) felszámolását szabja, élhetünk a gyanúperrel, hogy valójában Fried is a polgári színház diszpozitívumát teszi éles kritika tárgyává:[20] *„A művészetek sikere, sőt életbenmaradása egyre inkább azon múlik, hogy képesek-e leszámolni a színházzal.* Ez talán sehol sem olyan nyilvánvaló, mint magának a színháznak az esetében, ahol az általam színháznak nevezett jelenség legyőzésének szükségessége úgy jelentkezik, mint a közönséghez való viszony drasztikus átformálásának igénye. (Itt természetesen Brecht és Artaud szövegei relevánsak. […])"[21]

Amikor Erving Goffman 1959-ben közreadja *Az én bemutatása a mindennapi életben* címmel az interakciós kutatáson alapuló szervezetszociológiai szakmunkáját, nem hagy kétséget afelől, hogy milyen színházmodell felhasználásával tanulmányozza a társas életet „egy bizonyos épület vagy üzem fizikai határai között".[22] Bevezetőjében részletes leírását adja a polgári illúziószínház esztétikai működésmódjának, amely a közönség jelenlétében előadott színpadi szerepjátékon alapul: „A jelen beszámolóban alkalmazott látószög a színházi előadásé, a belőle levont elvek dramaturgiaiak. Szemügyre veszem, hogy jeleníti meg magát és tevékenységét másoknak az egyén a szokásos munkahelyzetekben, miként irányítja és ellenőrzi a róla mások által alkotott benyomást, miféle dolgokat tehet és nem tehet meg, miközben előadja magát. Miközben ezt a modellt használom, megkísérlem figyelmen kívül hagyni nyilvánvaló elégtelenségeit. A színpadon fiktív, az életben feltehetően valóságos és néha nem túl jól előadott dolgok jelennek meg. Ami talán még fontosabb, a színpadon az egyik játszó személy egy figura álcájában jeleníti meg magát más játszó személyek által elé tárt figurák számára; az interakció harmadik szereplője a közönség – lényeges szereplője, amely azonban, ha a színpadi előadás valóságos volna, nem lenne ott. A valóságos életben a három szereplő kettővé sűrűsödik; az egyén az általa játszott szerepet a többi jelen lévő ember szerepéhez igazítja, ezek a többiek azonban egyszersmind a

[18] Michael Fried: Művészet és tárgyiság. Ford. Kiséry András. *Enigma*, 1995/2. 62–83. 68.
[19] Uo. (Kiemelés az eredetiben.)
[20] Ezt a vélekedést támasztja alá a 18. század második felének francia festészetéről írott későbbi munkája is, vö. Michael Fried: *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot.* Berkeley, University of California Press, 1980.
[21] Fried: *Művészet és tárgyiság.* 77. (Kiemelés az eredetiben.)
[22] Erving Goffman: *Az én bemutatása a mindennapi életben.* Ford. Berényi Gábor. Budapest, Thalassa Alapítvány – Pólya Kiadó, 2000. 11.

közönséget is alkotják. A modell egyéb fogyatékosságaira később kerítünk sort."[23] (Ezt a színházi helyzetet „csupaszította le" Eric Bentley 1964-ben a talán máig legelterjedtebbnek számító színház-definíció megalkotásakor: „*A* megszemélyesíti *B*-t, *C* pedig nézi."[24]) Goffman ígéretéhez híven ténylegesen szerepeket (olykor szerepköröket), alakításmódokat és dramaturgiát elemez, a szerepből kibeszélés helyzeteit és a hatáskeltés módozatait teszi vizsgálat tárgyává, vagyis mindazt, amit az egyén azzal a céllal vet be, hogy a mások előtt való megmutatkozásakor képes legyen ellenőrzése alatt tartani a róla kialakult benyomást. Voltaképp dramatikus színházként olvassa a munkahelyi társas interakciókat, ám mindaz, amit általánosságban „a" színházról állít, nem vonatkoztatható például a reprezentáció helyett inkább a prezentáció vagy önprezentáció elvén alapuló performatív folyamatokra anélkül, hogy azoktól kénytelenek volnánk megtagadni a színház elnevezést.

Ha a közelmúltból keresünk eklatáns példát arra, hogy egy redukált és absztrakt színházfogalommal dolgozó, a kortárs színtér legújabb fejleményeinek tekintetében „tudatlannak"[25] számító – mások szerint egyenesen „színházellenes reflexekkel"[26] rendelkező – szerző akár még jelentős hatással is lehet a színházról szóló tudományos diskurzusra, akkor Jacques Rancière vonatkozó szövegeit érdemes közelebbről szemügyre vennünk. Rancière minden kétséget kizárólag egyike a színháztudományban leggyakrabban hivatkozott filozófusoknak, a társadalomkritikus művészet (így a politikus színház) és annak kritikája kapcsán művei annak ellenére megkerülhetetlenek, hogy azokban „a" színház gyakorlatilag a saját előfeltevéseire vak didaktikus művészet paradigmájaként körvonalazódik. *Az emancipált nézőben*[27] a francia gondolkodó ugyanis egyenlőségjelet tesz a színház reformerei és az elbutító pedagógusok közé, mondván, hogy gyakorlati tevékenységüket az „egyenes, torzításmentes átvitel logikája"[28] szervezi. S mivel képtelenek felismerni, hogy „az emancipáció akkor kezdődik, mikor megkérdőjelezzük a nézés és tevés közötti ellentétet",[29] voltaképp maguk aknázzák alá saját emancipációs törekvéseiket.

Az alkalmazott színház elméletében és gyakorlatában egyaránt jártas Rustom Bharucha e sommás vélekedést azzal magyarázza, hogy Rancière tapasztalati horizontja bizonyára nem nyúlik túl a polgári illúziószínház Európában ismert formáján.[30] Hiszen az elmúlt évtizedekben független színtéren is jócskán láthattunk példát a nem didaktikus üzenetközvetítést, hanem épp „a kitűzött konkrét cél és az uralhatatlan emergencia szétszálazhatatlan összefonódását"[31] alapul vevő munkákra. Ennél egy lépéssel tovább menve akár még abban is kételkedhetünk, hogy a francia szerzőnek van-e bármilyen empirikus tapasztalata arról, amit a színháztudomány „szín-

---

[23] Uo.

[24] Eric Bentley: *A dráma élete.* Ford. Földényi F. László. Pécs, Jelenkor Kiadó, 1998. 123. (A fordítást módosítottam.)

[25] Utalás a szerző *A tudatlan tanár* című kötetére, vö. Jacques Rancière: *Le maître ignorant: cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle.* Paris, Fayard, 2003.

[26] Rustom Bharucha: Problematising Applied Theatre: A Search for Alternative Paradigms. In *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance,* vol. 16., 2011/3. 366–384. 370. Elérhető: https://doi.org/10.1080/13569783.2011.589996 (letöltés dátuma: 2020. 10. 30.).

[27] Rancière könyvére a főszövegben a nyomtatásban megjelent magyar fordításon szereplő, véleményem szerint elhibázott cím ellenére *Az emancipált néző*ként hivatkozom.

[28] Jacques Ranciére: *A felszabadult néző.* Ford. Erhardt Miklós. Budapest, Műcsarnok Kiadó, 2011. 14.

[29] Uo. (A fordítást módosítottam.)

[30] Vö. Bharucha: *Problematising Applied Theatre*. Rancière nagy hatású, esztétika és politika összefüggésrendszerének tekintetében megkerülhetetlen írásáról ebből a szempontból hasonló véleménnyel van Gareth White is: „Az esszé kevésbé tűnik tudomást venni a kortárs gyakorlatról, mint azokról a kiáltványokról, amelyek ezeket inspirálták valamikor a múltban." Gareth White: *Audience Participation in Theatre: Aesthetics of the Invitation* (Houndmills, Basingstoke – Hampshire, New York, Palgrave Macmillan, 2013.), 22.

[31] Matthias Warstat, Julius Heinicke, Joy Kristin Kalu, Janina Möbius és Natasa Siuzulē: Interventionen. In Matthias Warstat, Julius Heinicke, Joy Kristin Kalu, Janina Möbius és Natasa Siuzulē (szerk.): *Theater als Intervention: Politiken ästhetischer Praxis.* Berlin, Theater der Zeit, 2015. 28–50. 30.

házi szituációnak" nevez, vagy a színházról való tudását – számos más filozófushoz hasonlóan – kizárólag szövegolvasás útján szerezte meg. Annyi egészen bizonyos, hogy gondolatmenetének hivatkozási alapjául nem szolgálnak konkrét előadás-élmények, mindössze Platón, Rousseau, Schiller, Artaud vagy Brecht írásai.

Mindenképp gyanúra ad okot az a meglepően kevés figyelmet kapott szöveghely, ahol Rancière nekilát megvizsgálni „a feltételezést, miszerint a színház *par excellence* közösségi hely volna". Arra kíváncsi, hogy „ugyan miféle egyszeri dolog történik a színház közönségével, ami nem történhet meg másutt? Zajlik-e a tagjai között valami interaktívabb, valami közösségibb, mint azon egyének között, akik ugyanabban az időben ugyanazt a tévéprogramot nézik? Úgy vélem, ez a »valami« nem egyéb, mint az előfeltevés, hogy a színház önmagában és önmagáért valóan közösségi. Ez a feltevés mindig a színházi előadás előtt jár, megelőlegezve annak hatásait."[32] Miközben Rancière a színház potenciális közösségiségét mintegy magától értetődően a nézők közötti kapcsolatokban lokalizálja, valami olyasmiről nem látszik tudomást venni, amiről a színháztudományban az elmúlt évtizedekben konszenzus uralkodott. Jelesül arról, hogy az előadás a játékosok és nézők között megvalósuló együttlét során létesül. Eredendő közösségisége ebben, azaz a produkció és recepció interperszonális egyidejűségében rejlik. A tényt, hogy a francia filozófus a színházat érintő megfontolásaiban nem játszanak említésre méltó szerepet konkrét előadások, Benjamin Wihstutz joggal értelmezi Rancière „esztétikájának szituatív és performatív aspektusokra vonatkozó vakfoltjaként".[33]

A (kortárs) színházi tapasztalat kizárása az elméletalkotásból még arra a Samuel Weberre is jellemző, aki életrajza szerint hosszú évekig dolgozott német kőszínházban gyakorló dramaturgként. A *Theatricality as Medium* című invenciózus munkájában mégsem találjuk nyomát sem olyan belátásnak, melyet konkrét szcenikus folyamatok ihlettek volna.[34] A teatralitásról mint médiumról alkotott, kétségkívül megvilágító erejű nézeteit többek közt Walter Benjamin, Platón, Szophoklész (*Antigoné* és *Oidipusz király*), Shakespeare (*Hamlet*) és Artaud szövegeinek értelmezésére alapozza. Weber azonban legalább a teatralitás koncepcióját a színház feltételezett eredetpontjához, a nézés helyéhez vezeti vissza ahelyett, hogy a színház napjaink nyugati színházkultúrájában intézményesült formáját abszolutizálná, amint azt például a beszédaktus-elmélet atyja teszi. A nyelvi kijelentések cselekvőképességének vizsgálatakor Austinnak azon a ponton jut eszébe a színház, amikor a „komolytalan", vagyis a „normális használaton" „élősködő" megnyilatkozásokat igyekszik kizárni további megfontolásaiból.[35] Ennek eklatáns megnyilvánulási formája az „egy színész" által „a színpadon" kimondott performatív megnyilatkozás, amely Austin szerint „*sajátos módon*" „üres vagy érvénytelen".[36]

Nyilvánvalóan számos szempontból indokolt lehet a színpadi megnyilatkozások megkülönböztetése a hétköznapi nyelvhasználattól, és Austin még csak utalást sem tesz arra, hogy miben állna a „sajátossága" az e körülmények között elhangzott mondatok ürességének vagy érvénytelenségének. A megfogalmazásból azonban úgy tűnik, mintha a brit nyelvfilozófus azonosíthatónak vélne olyan kritériumokat, melyek minden színházforma minden színpadi megnyilatkozására egyaránt érvényesek, a polgári illúziószínháztól az alkalmazott színház legkülönbözőbb válfajain át a reprezentáció bevett szabályait tudatosan figyelmen kívül hagyó, az aktorok hús-vér életva-

---

[32] Ranciére: *A felszabadult néző.* 16.

[33] Benjamin Wihstutz: *Der andere Raum: Politiken sozialer Grenzverhandlung im Gegenwartstheater.* Zürich, Diaphanes, 2012. 147. Rancière esztétikájának színházelméleti kritikájához lásd még Matthias Warstat: *Soziale Theatralität: Die Inszenierung der Gesellschaft.* Paderborn, Wilhelm Fink Verlag, 2018. 117–119.

[34] Samuel Weber: *Theatricality as Medium.* New York, Fordham University Press, 2004.

[35] J. L. Austin: *Tetten ért szavak.* Ford. Pléh Csaba. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1990. 45. (Kiemelés az eredetiben.)

[36] Uo. (Kiemelés az eredetiben.)

lóságát az előadás mindenkori jelenében kockára tévő performansz-színházig. Másként fogalmazva: ezt a kriptikus szöveghelyet nehéz nem úgy olvasni, mintha Austin szerint nem minden színpadi megnyilatkozás *egyformán sajátos módon* volna valamilyen, ami teljességgel figyelmen kívül hagyja a szcenikus folyamatoknak (ha tetszik a színpad „itt és most"-jának) a reprezentációs szerepjátékot számos színháztípus esetében túlhaladó valóságát.

E néhány önkényesen kiragadott példa a színház fogalmának diszciplínákon átívelő felbukkanásából nem kárhoztatni, hanem csupán rögzíteni hivatott a metaforikus szóhasználat tényét. A színházfogalom reduktív, homogenizálóan egységes és reflektálatlanul metaforikus előfordulásának gyakorisága azon a ponton válik problematikussá, amikor e koncepciókat visszaolvasni igyekszünk a kortárs színtéren fellelhető kísérleti próbálkozásokra. Olyan alkotócsoportokra, amelyek tudatosan feszegetik e hagyományos, máig fősodratúnak számító színházkoncepció határait. Valami ilyesmi érhető tetten azokban a definíciós törekvésekben – hogy e hosszúra nyúlt kitérő után visszatérjek a Schilling Árpád színházi világnapi üzenete nyomában fellángolt vitához –, amelyek egy szélesre nyitott színházfogalom határait kijelölő kritériumokból néhányat tetszőlegesen kiemelve tagadják meg bizonyos performatív folyamatoktól, előadóművészeti jelenségektől vagy konkrétan előadásoktól a színház elnevezést. Schilling írásában az alábbi definícióképző elemek különíthetők el: a színház élő, lényege az interakció, amely csak akkor lehetséges, ha a színész és a néző egy térben tartózkodnak, mert ebből a találkozásból jön létre a kiszámíthatatlanság veszélye, feszültsége.[37] Mindebből következik, hogy a színházban „az élő ember jelenléte [a legfontosabb]: a jelenlét maga", vagyis a színház „a jelenlét művészete".[38]

A színházfogalom Schilling által elvégzett lehatárolását legalább két okból nehéz értelmezni. Elsősorban azért, mert bár hemzseg a színházelméletileg és/vagy filozófiailag (túl)terhelt terminusoktól (úgymint élő(ség), interakció, tér, találkozás, jelenlét), ezek használata nem tűnik különösebben megfontoltnak. Példának okáért mindjárt a felütésben az „élő" az „online" ellentéteként körvonalazódik, ami már csak azért is szemberötlő, mert mindezt azon a közösségi médiafelületen olvashatjuk, amely – legalábbis a jelen horizontjáról úgy tűnik – visszavonhatatlanul írta be az életünkbe az „élőzés" médiatechnológiáját és/vagy kultúrtechnikáját. A Facebook, ahol szinte mindannyian jelen vagyunk a digitális térben, a másokkal való találkozás és az interakció lehetőségét biztosítja számunkra – és már e kissé marketingszagú, noha az életünk mediális kontextusát inkább többé, mint kevésbé adekvátan leíró mondat is nyilvánvalóvá teszi, hogy a fent említett fogalmakat nem sajátíthatjuk ki minden további nélkül a színház mediális jellegzetességeinek leírására.

Másodsorban annak eldöntése is nehézségekbe ütközik, hogy a színházfogalom Lehmann által feltárt szemantikai rétegzettsége megjelenik-e egyáltalán Schilling gondolatmenetében (s ha igen, miképp). Már az üres, elhagyott épületek leírásának hosszas részletezése (nézőtér, büfék, ruhatár, öltözőben sminkelő színész, ügyelő) is arra utal, hogy „a" színház alatt itt leginkább a városi színházi üzem értendő – vagyis annak a bizonyos emberi magatartásformának és gyülekezési helyzetnek egy bizonyos módon intézményesült és művészetként széles körben elismert válfaja. Máskülönben aligha kerülhetné el Schilling figyelmét a tény, hogy a társadalmi érintkezést a járvány terjedésének megfékezése érdekében korlátozó szabályok miatt nem maga a színház *halott*, mindössze azok az épületek *kihaltak*, amelyek hagyományosan a színjátszás színteréül szolgálnak. A gyülekezésnek olyannyira el tudjuk képzelni a kőszínháztól eltérő módozatait is, hogy ezeket akár már meg is tapasztalhattuk számos olyan alkotócsoport munkáiban, melyek a gyülekezés mint társadalmi szituáció teatrális és politikai potenciáljának feltérképezését tűzték ki célul.

---

[37] Vö. Schilling: *Színházi világnap!*
[38] Uo.

A LIGNA elnevezésű kollektíva először 2002-ben a hamburgi pályaudvaron bonyolította le mintegy ötszáz önkéntes résztvevővel a *Rádióbalett* című performanszát, amely a köztérhasználat jogi szabályozásának és társadalmi gyakorlatának performatív feltérképezését tűzte ki célul.[39] Ehhez a „nem rendeltetésszerű elidőzés gyakorlatait"[40] – azaz a vasútállomáson a Deutsche Bahn által engedélyezett (integetés, várakozás, iránymutatás stb.) és tiltott (árusítás, koldulás, fekvés) mozdulatokat – rádión kapott utasítások szerint elvégző egyének a pályaudvar terében való szétszóródás által valósították meg a politikai gyülekezés tilalmát megkerülő, a szokványos tüntetésektől eltérő együttlétüket, „mellyel mégiscsak demonstráltak valamit".[41] A gyülekező tömeg hagyományos testközelsége helyett a LIGNA által megalkotott koreográfia – a társadalmi rajzás (Kevin Kelly) és a *smart mob* (Howard Reingold) mintájára – a kollektív szétszóródás koncepcióján alapult.[42] Aligha véletlen, hogy a társadalmi távolságtartás szabályait már jóval azok megalkotása előtt megvalósító produkció *Zerstreuung überall! Ein internationales Radioballett* címmel feltűnt a berlini *Tanz im August* fesztivál idei koronavírus-kompatibilis kiadásában. Ezzel egy időben (azaz ugyanazon a napon) a zürichi *Theater Spektakel* és a *Theaterfestival Basel* programjára is felkerült azért, hogy az alkotók szándéka szerint „lehetővé tegyen egy a távolságokat áthidaló közös tapasztalatot".[43]

Kísértetiesen hasonló karriert fut be napjainkban a Rimini Protokoll eredetileg 2013-ban Berlinben készült *Remote X* című formátuma, amelynek helyszínspecifikus változatai később a világ számos nagyvárosában felbukkantak.[44] A szintén a rajelmélet belátásain nyugvó immerzív audioséta során egy ötvenfős csoportot kalauzol végig a város nyilvános terein és bejárható épületein egy vezeték nélküli fülhallgatóból jövő gépi hang, melynek utasításait követve a résztvevőknek úgy kell újabb és újabb egyéni döntéshelyzetekben helytállniuk, hogy közben egymást ne tévesszék szem elől, és a térben szétszóródó kollektíva tagjai tudjanak maradni. A *Remote X*-et ma is játsszák a világ számos városában, a csoport méretét az aktuális járványügyi előírásokhoz igazítva.[45]

Számos egyéb példa volna hozható a kortárs színházi színtérről annak bizonyítására, hogy „a" színház – már amennyiben létezik egyáltalán olyan – nem halott, ahogy a karantén alatt sem volt az, amikor a speciálisan színházi tevékenységek számára létesített épületekben nem működött a megszokott módon a színházi üzem.[46] Megkockáztatható a kijelentés, hogy az új típusú koronavírus nem „a" színház mint olyan működését lehetetlenítette el, hanem annak bizo-

---

[39] A mintegy 90 perces koreográfia egy 15 perces vágott változata megtekinthető a LIGNA Vimeo-csatornáján: *Radiobalett – Übung in nichtbestimmungsgemäßem Verweilen*, 2003. Elérhető: https://vimeo.com/129988595 (letöltés dátuma: 2020. 10. 30.).

[40] A gyakorlatok leírását lásd Anne König és LIGNA (szerk.): *LIGNA: an alle!: Radio, Theater, Stadt.* Leipzig, Spector Books, 2011.

[41] Kai van Eikels: A gyülekezésen túl. Kollektív cselekvés – mozgásban. Ligna: »Rádióbalett«. Ford. Teller Katalin. In Czirák Ádám (szerk.): *Kortárs táncelméletek.* Budapest, Kijárat Kiadó, 2013. 239–271. 240.

[42] Vö. uo. 242. A performansz minden részletre kiterjedő elemzéséhez lásd Kai van Eikels: *Die Kunst des Kollektiven: Performance zwischen Theater, Politik und Sozio-Ökonomie.* Paderborn, Wilhelm Fink Verlag, 2013. 199–303.

[43] Idézet a *Tanz im August* honlapján található programleírásból. Elérhető: https://www.tanzimaugust.de/produktion/detail/3163/ (letöltés dátuma: 2020. 10. 30.).

[44] A Hebbel am Ufer programjában szereplő *Remote Berlin* című audiosétán 2013. május 8-án vettem részt; ez az élmény szolgál gondolatmenetem alapjául.

[45] A berlini Gorki Theater programján található *Remote Mitte* esetében pillanatnyilag a csoportok száma húsz főben van maximálva.

[46] Egyébiránt a társadalmi távolságtartás és a higiéniai előírások betartása mellett számos színházban a karantén időszaka alatt is folyt munka, a digitális tér közbeiktatásával játékos–néző interakciókra is sor került. De ebben az összefüggésben az is kérdésként adódhat, hogy a színházi tevékenységeket ennyire problémátlanul egyenlővé tehetjük-e az előadással; nem volna-e tanácsosabb az alkotófolyamat a nézők számára általában „láthatatlan" munkafázisait is (tervezés, előkészítés, próbafolyamat stb.) tekintetbe venni.

nyos módon intézményesült formáit, mindenekelőtt az üzemszerűen működő, repertoárt játszó városi színházat. A 18–19–20. század során kifejezetten a színjátszás számára emelt épületek zárt, sötét, zsúfolt, levegőtlen tereiben zajló, szoros testi kontaktussal és a hétköznapinál jóval intenzívebb aeroszolképződéssel járó színpadi beszédet követelő játékmód, amelyen a polgári illúziószínház esztétikája máig alapul, kiváló közege a megfertőződésnek. Olyannyira, hogy a megfertőződés mint „esztétikai alapelv”[47] (ideértve annak konkrét testi vonatkozásait) a katarzis koncepciója óta jelen van a színházi hatáselméletekben.[48]

Míg, teszem azt, a középkori táncjárványok esetében a korabeli elképzelések szerint a tánc az egyén akarata ellenére testről-testre terjedő ragályos kórnak számított, addig a 17. században már csak abban az értelemben számít fertőzőnek a színházi atmoszféra, amennyiben már nem konkrét testi kontaktuson, hanem csak az észlelésen keresztül tételezi az affektív átvitelt színész és néző között. Mivel a megfertőződés a színházban megszerezhető esztétikai tapasztalatot egyértelműen szomatikus folyamatként jelöli, ezért – amint arra Erika Fischer-Lichte rámutatott – a 18–19. század fordulóján a művészet autonómiájának követelésével a fogalom eltűnik a színházelméleti diskurzusból, és átadja a helyét a test helyett már sokkal inkább a szellemhez kötődő lélektani átélésnek.[49] Mindezt jelentős mértékben elősegítették olyan médiatechnológiai vívmányok, mint a szabályozható világítás, amely lehetővé tette a nézőtér elsötétítését az előadás idejére: „A nézőtér a 19. század hetvenes éveitől megvalósuló elsötétítése hozzásegítette a nézőt ennek az újfajta nézésnek az elsajátításához, hiszen elejét vette a megfertőződés veszélyének, melyet a többi néző ama arckifejezésének és taglejtésének észlelése okozhat, melyekkel a bennük ébredt érzelmeknek esetleg kifejezést adnának.”[50]

A pandémiás veszélyhelyzet kihirdetése nyomán a színház mibenlétének meghatározása körül fellángolt vita tanulsága tézisem szerint azonban nem az egymással versengő definíciós kísérletek kritériumrendszerének különbségében áll. Sokkal inkább annak (reflektálatlan) feltételezésében, hogy „a” színház mint olyan definiálható (sőt, definiálandó); hogy állítható valami a színház esszenciájáról, ami éppúgy összhangban van a színháztörténeti ismereteinkkel, mint ahogy átfogja, és nem redukálja a színház aktuálisan meglévő formai sokszínűségét. Ezzel a megszólalók (akarva-akaratlanul) csatlakoztak a színházról szóló diskurzus azon hagyományvonalához, amely egyfelől egy, a mindenkori színpadi gyakorlattól elszakadó, absztrakt színházfogalommal operál, másfelől a minden fogalmi elhatárolásban ott rejlő normatív mozzanat révén számos olyan kortárs jelenséget is kirostál a színház szemantikai teréből, amelyek tudatosan a színházcsinálás adott határait feszegetik.

IV.

Nem véletlen, hogy bár a színháztudomány gyakorta termékeny dialógust folytat a színház lényegét játszi könnyedséggel megnevezni képes diszkurzív formációkkal, maga azonban már

---

[47] A téma átfogó feldolgozásához lásd az alábbi tanulmánykötetet: Mirjam Schaub, Nicola Suthor és Erika Fischer-Lichte (szerk.): *Ansteckung: Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips.* München–Paderborn, Wilhelm Fink Verlag, 2005.

[48] A *katharszisz* szomatikus értelmezéséhez, valamint ezzel összefüggésben az *eleosz* és *phobosz* a magyart is befolyásoló német fordítástörténetéhez lásd Hellmut Flashar: Die medizinischen Grundlagen der Lehre von der Wirkung der Dichtung in der griechischen Poetik. *Hermes,* vol. 84, 1956/1. 12–48.; Wolfgang Schadewaldt: Furcht und Mitleid? Zur Deutung des Aristotelischen Tragödiensatzes. *Hermes,* vol. 83, 1955/2. 129–171.

[49] Vö. Erika Fischer-Lichte: Zuschauen als Ansteckung. In Mirjam Schaub, Nicola Suthor és Erika Fischer-Lichte (szerk.): *Ansteckung: Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips.* München–Paderborn, Wilhelm Fink Verlag, 2003. 35–50.

[50] Uo. 43.

régóta kísérletet sem tesz tárgyának efféle körbekerítésére. A *Metzler Lexikon Theatertheorie* vonatkozó szócikke esszenciális jellemzők helyett mindössze egy relációt rögzít: „A 'színház' a játékosok és nézők között helytől, időtől és megszokásoktól függően létesülő speciális viszonyt jelöl."[51] Legalább az 1970-es évektől kezdődően úgy a színházelméletet, mint a színháztörténet-írást a lehatárolás gesztusával ellenkező irányú elmozdulás jellemzi, ami a normatív színházfogalom hiánya mellett az érdeklődési területük fokozatos kitágításában is megnyilvánul. Mindennek megértéséhez és leírásához a teatralitás összetett – és amint majd látni fogjuk, korántsem ellentmondásoktól mentes – koncepciója kínál fogódzót.[52] A színházelmélet ahelyett, hogy egy már meglévő kritériumrendszer alapján eldöntené, milyen szituációk és szcenikus folyamatok[53] tekinthetők színháznak és melyek nem, a színház fogalmát folyamatosan a kortárs tapasztalati horizonthoz alakítva annak teoretizálására törekszik, ami a színjátszás hagyományos és merőben szokatlan helyszínein, illetve intézményeiben zajlik.[54]

Mindez jelen gondolatmenet szempontjából azért bír különös jelentőséggel, mert – ahogy arra már korábban utaltam – a színház*művészet* és a színház*tudomány* egy időben zajló önállósodásában épp az önmeghatározás, és azzal összefüggésben az elhatárolás mozzanatai voltak kulcsfontosságúak. Ahogy a színház művészetként azáltal tehetett szert létjogosultságra, hogy lényegileg elkülönült a drámától (illetve azok megjelenésekor a technomédiumoktól), úgy a színháztudomány diszciplináris önállóságának is az volt az előfeltétele, hogy tárgyának és módszereinek tekintetében megkülönböztesse magát a filológiától. A színháztudomány genealógiájának legelterjedtebb, Erika Fischer-Lichtéhez köthető elbeszélése Max Herrmannhoz nyúl vissza, aki azzal indokolta a színház tanulmányozására a berlini egyetemen létrehozandó önálló intézet szükségességét, hogy a „színházművészet térbeli művészet",[55] és a szövegekkel foglalatoskodó filológiával szemben „a színháztudomány a tér tudománya"[56] volna.[57] Fischer-Lichte a Gesellschaft für Theaterwissenschaft első kongresszusán tartott nyitóbeszédében – a megszokottól

---

[51] Kotte: *Theaterbegriffe.* 361.

[52] Matthias Warstat rámutat arra, hogy a színháztudomány nyelvhasználatában fontos különbséget tenni a teatralitás mint neutrális szakkifejezés (*Theatralität*) és a mesterkélt, színpadias előadásmódot jelölő *Theatralik* fogalma között; vö. Matthias Warstat: Theatralität. In Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch és Matthias Warstat (szerk.): *Metzler Lexikon Theatertheorie.* (Stuttgart–Weimar, J. B. Metzler Verlag, 2014.) 382–388. 382. Ez a különbségtétel azonban magyarul nem tehető meg, amennyiben ragaszkodunk az *Idegen szavak szótárá*ban rögzített címszólistához. Abban ugyanis a 'teatralitás' egyaránt jelent (1) „színpadiasság[ot]" és (2) „mesterkélt, túlzottan szónokias színpadi előadásmód[ot]", csakúgy, mint a 'teátrális'-melléknév: (1) „színházi, színpadi, színi, színrevitellel kapcsolatos", (2) „mesterkélt, túlzó, színpadias". Tolcsvai Nagy Gábor: *Idegen szavak szótára.* (Budapest, Osiris Kiadó, 2007.) 1013. A Warstat által lényeginek nevezett differencia visszaadása érdekében a 'teatralitás'/'teatrális' szavakat neutrális szakkifejezésként fogom használni a „színházi, színpadi, színrevitellel kapcsolatos" értelemben, míg a 'teátralitás'/'teátrális' szópárt meghagyom a hétköznapi nyelvhasználathoz igazodóan a „mesterkélt, túlzó előadásmód" jelölésére. Teszem ezt abban a reményben, hogy egyszer majd a szótárban is rögzül ez a szaktudományos precizitás felől értelmet nyerő különbségtétel.

[53] A szcenikus folyamatok fogalmához lásd Andreas Kotte: *Bevezetés a színháztudományba.* Ford. Berta Erzsébet és Edit Kotte (Budapest, Balassi Kiadó, 2015.), 11–55. Ugyancsak Kottétól származik az általam ismert legkompaktabb színház-meghatározás: „Bizonyos folyamatokat színháznak nevezünk." Uo. 57.

[54] Vö. Hans-Thies Lehmann: *Posztdramatikus színház.* Ford. Berecz Zsuzsa, Kricsfalusi Beatrix és Schein Gábor. Budapest, Balassi Kiadó, 2009. 20.

[55] Max Hermann: *Forschungen zur Deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, Teil 1. Dresden, Verlag der Kunst, 1955. 16.

[56] Max Hermann: Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts. In Helmar Klier (szerk.): *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum. Texte zum Selbstverständnis*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1981. 15–24. 15.

[57] Herrmann a minisztériumhoz 1919-ben intézett kérvényében valóban arra hivatkozott, hogy míg kép-, szó- és hangművészet területén az egyetemi oktatás már önálló intézetekben és szemináriumokban zajlik, addig a színház, a tér művészete e tekintetben hiányt szenved az akadémiai struktúrában. A kérvény teljes szövegét lásd Stefan Corssen: *Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft: Mit teilweise*

némiképp eltérően – nem egyszerűen a történeti színházi avantgárd praxisa és az első egyetemi intézetek megalapításának összefüggéséről beszél, hanem egy, a tudománytörténetben és a színháztörténetben egyidejűleg lezajlott „paradigmaváltásról".[58] Értelmezése szerint a színháztudomány mint önálló egyetemi diszciplína annak is köszönheti létét, hogy a természettudományokra jellemző pozitivizmussal szemben Wilhelm Dilthey ekkor végzi el a szellemtudományok szisztematikus megalapozását: „Egyfelől a színházi avantgárd képviselői az előadást mint önálló műalkotást határozzák meg, másfelől Dilthey az egyes műalkotásokat nevezi a szellemtudományi kutatás egyedüliként méltó tárgyának. Ezáltal kézenfekvőnek tűnt egy önálló szellemtudományi diszciplína szükségessége, melynek tárgyát a színház képezi."[59] Fischer-Lichte ebből vonja le azt a diszciplína önértését egészen a közelmúltig érdemi kritika nélkül meghatározó következtetést, miszerint „a színháztudomány Németországban az előadás tudományaként nyert létjogosultságot".[60]

A diszciplína genealógiájával és az 1990-es évekbeli helyzetével a Max Herrmann-i örökségre hivatkozva számot vető, reprezentatív beszédben egyszerre fedezhetjük fel a színháztudomány és a vele szorosan összefüggő színházkoncepciók alakulástörténetét meghatározó két, ellentétes irányú mozgást (amely, amint azt a későbbiekben látni fogjuk, visszaköszön a különböző teatralitás-koncepciókban is). Egyfelől a színházat mediális sajátszerűsége (ti. térbelisége) okán más művészeti ágaktól elhatároló törekvést, másfelől pedig a színház fogalmának kitágítását, amely többnyire az élet és a színház közötti határvonal kontúrtalanságán alapul. Ez utóbbira Fischer-Lichte olyan példákat hoz, amelyekre – Milton Singer óta – összefoglaló néven leginkább kulturális performanszokként szokás utalni. Evelyn Annuß azonban meggyőzően érvel amellett, hogy e két különböző színházkoncepció egymással nem problémátlanul összeegyeztethető, különösen nem Max Herrmann öröksége felől. Ugyanis az élet és a színház elválaszthatatlanságának, a hétköznapi élet teatralizálásának elképzelése már a színháztudomány emancipációjának e korai szakaszában is képviseltette magát, csakhogy nem a diszciplínát szigorúan művészettudományként megalapozni kívánó Herrmann írásaiban, hanem leginkább Carl Niessen *Thingspiel*-koncepciójában.[61]

---

unveröffentlichten Materialien (Theatron 24. Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1998.), 292–297. Az intézet megalapítására végül 1923-ban került sor, Max Herrmann és Julius Petersen kettős vezetésével.

[58] Vö. Erika Fischer-Lichte: Theatergeschichte und Wissenschaftsgeschichte: Eine bedenkenswerte Konstellation. Rede zur Eröffnung des Ersten Kongresses der Gesellschaft für Theaterwissenschaft e.V. in Leipzig. In Erika Fischer-Lichte, Wolfgang Greisenegger és Hans-Thies Lehmann (szerk.): *Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft.* Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1994. 13–24. 14.

[59] Uo. 17. Első hallásra abból a szempontból különösnek tűnhet a *szellem*tudományi örökség hangsúlyozása, hogy úgy a színháztudomány diszciplináris kikülönülésében, mint a színháztörténet-írásban épp a színház sajátságos *anyagi*ságának megragadása jelentett fordulópontot. Hans-Christian von Herrmann „episztemológiai jelentőségűnek" nevezte az ásatásokat, melynek során Wilhelm Dörpfeld és Emil Reisch Athénban feltárták Dionüszosz színházát. Ekkor vált ugyanis világossá, hogy az archeológiai leletek számos ponton ellentmondanak mindannak, ami addig római épületmaradványok és szövegek alapján az antik görög színházról tudható volt: „Egy a színházzal foglalkozó tudomány lehetőségfeltételének kérdése szempontjából azért bír különös jelentőséggel a színház görög kezdeteinek feltárása, mert ez a történetének színterét a könyvből a térbe helyezi át, és ezáltal lehetővé teszi a színház mint »térbeli művészet« első irodalomtól független definícióját. Ez a nyomatékosított archeológiai visszafordulás az európai színház eredetéhez egyszersmind a színház mint elsősorban és mindenekelőtt irodalmi-drámai művészet történetének végét jelenti." Hans-Christian von Herrmann: *Das Archiv der Bühne: Eine Archäologie des Theaters und seiner Wissenschaft.* München, Fink, 2005. 11.

[60] Erika Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája.* Ford. Kiss Gabriella. Budapest, Balassi Kiadó, 2009. 37. Fischer-Lichte előadás-fogalmának kritikájához lásd például André Eiermann: *Postspektakuläres Theater: Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste.* Bielefeld, transcript Verlag, 2009.; Ulf Otto: *Internetauftritte: Eine Theatergeschichte der neuen Medien.* Bielefeld, transcript Verlag, 2013.

[61] Annuß voltaképp azt állítja, hogy Fischer-Lichte valami olyasmit vél kiolvasni Herrmann műveiből, amelyre aztán a saját színházelméletét, hovatovább tudománykoncepcióját alapozza, ami valójában a nyíltan nemzetiszocialista elkötelezettségű Niessen munkásságában lelhető fel. Vö. Evelyn Annuß: Wollt ihr die totale

Annuß a Goebbels Sportpalastban tartott beszédét és Niessen „totális színháztudományra”[62] irányuló követelését egyaránt megidéző *Wollt ihr die totale Theaterwissenschaft?* című tanulmányában nem kevesebbet állít, minthogy a színház totálissá tágított fogalma a színháztudomány nemzetiszocialista érintettségére – és tegyük hozzá, hogy a színház és általában véve a performatív folyamatok propagandisztikus használatára – vezethető vissza, és nem is igen tárgyalható annak kritikai feltárása nélkül. Nem szabad megfeledkeznünk arról, hogy ugyan a színháztudomány mint önálló diszciplína az 1920-as években vetette meg a lábát a német egyetemeken, a szak valódi oktatáspolitikai elismerésére csak a nemzetiszocialista hatalomátvétel után került sor. 1938-ban Kölnben Carl Niessen, 1943-ban Bécsben Heinz Kindermann és 1943-ban (egy évvel Max Herrmann theresienstadti lágerben bekövetkezett halála után) Berlinben Hans Knudsen professzori kinevezésével lett a szak önálló diploma kibocsátására jogosult, úgynevezett *Prüfungsfach*. Nem meglepő, hogy egyikük katedraszerzése sem volt független a hétköznapi élet teatralizálásáról, valamint a színház népies *(völkisch)* gyökereiről és politikai instrumentalizálhatóságáról alkotott elképzeléseiktől.[63] Ahogy az is inkább csak a náci múlt feltárásának *(Entnazifizierung)* anomáliáit nem ismerők számára lehet meghökkentő, hogy a háború végeztével mindhárman visszakapták intézetvezetői pozíciójukat.[64]

Ahogy arra korábban már utaltam, a színház esszenciális meghatározásának kísérleteit felváltó teatralitás koncepciója is magában hordozza az elhatárolás és a határtalan kitágítás kettősségét. Pontosabban fogalmazva, úgy a fogalom történetében,[65] mint az elmúlt évtizedekben köré épült interdiszciplináris diskurzus esetében megfigyelhető egy folyamatos oszcilláció annak tekintetében, hogy a teatralitás a színház egy speciális *esztétikai* minőségét jelölné, amely az élet más területére is átvihető, vagy egy olyan *antropológiai* kategória volna, amely alkalmasnak mutatkozik a színház 19. századra intézményesült formai homogenitásának fellazítására. Ez a feszültség gyakorta még egyazon szerző gondolkodásában is tetten érhető: így például a fogalmat meghonosító Nyikolaj Jevreinov írásaiban,[66] jóllehet azok hagyományos értelmezése szerint a *tyeatralnoszty* elsősorban a művészszínház esztétikai határainak megkérdőjelezésére kínál lehetőséget. S ha már a fogalom konjunktúrájának genezisét említjük, nem kerülhető meg annak igazán felfutó fázisa sem. Jelesül az Erika Fischer-Lichte által „kultúratudományi alapkategóriaként” körvonalazott teatralitáskoncepció, amely ugyan célja szerint a kulturális folyamatok teatralitását hivatott megragadni az előadás, a színrevitel, a korporalitás és az észlelés folyton

---

Theaterwissenschaft? In Milena Cario, Moritz Hannemann, Ulrike Haß és Judith Schäfer (szerk.): *Episteme des Theaters: Aktuelle Kontexte von Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit.* Bielefeld, transcript Verlag, 2016. 636–647.

[62] Idézi uo. 635.

[63] Annuß odáig megy, hogy Niessen „propagandapolitika iránti elkötelezettségét” az „alkalmazott színháztudomány egy sajátos megnyilvánulásának” nevezi; uo. 647.

[64] A nemzetiszocialista tömegrendezvények színháztudományi vizsgálatához lásd többek közt Annuß legutóbbi magisztrális munkáját: Evelyn Annuß: *Volksschule des Theaters: Nationalsozialistische Massenspiele.* Paderborn, Wilhelm Fink Verlag, 2019.

[65] A teatralitás fogalomtörténetének legátfogóbb áttekintéséhez lásd Helmar Schramm: Theatralität. In Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhart Steinwachs és Friedrich Wolfzettel (szerk.): Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 6. Stuttgart, J. B. Metzler Verlag, 2010. 48–73.

[66] Vö. Nyikolaj Jevreinov: A teatralitás dicsérete. Ford. Kalavszky Zsófia. In Tompa Andrea (szerk.): *A teatralitás dicsérete. Orosz színházelméletek a XX. század elején*. Budapest, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2006. 141–146.; Nyikolaj Jevreinov: Az élet teatralizálása: Ex cathedra. Ford. Abonyi Réka. In Tompa Andrea (szerk.): *A teatralitás dicsérete. Orosz színházelméletek a XX. század elején*. Budapest, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2006. 147–181.

változó konstellációjaként,[67] mégis gyakorta felbukkan definíciós vitákban mint a színház sajátos medialitásához kulcsot kínáló képlet.[68]

A színházfogalom meghatározásának nehézségei a színház-historiográfiában még annál is hangsúlyosabban jelentkeznek, mint a kortárs jelenségek formai sokszínűségét magyarázó elméleti konstrukciókban. Akár úgy is fogalmazhatnánk, hogy az európai színház korokon átívelő történetére visszatekintve még kevesebb illúziónk lehet „a" színház létével és definiálhatóságával kapcsolatban. Nem véletlen, hogy a teatralitás koncepciójának egyik legösszetettebb, színház és valóság kétosztatú szembeállításán túlmutató elképzelése Rudolf Münztől, a polgári színjátszás kialakulását megelőző korszakok avatott ismerőjétől származik. Münz színház-historiográfiai koncepciója a színház összetett fejlődési folyamatainak, történelmileg meghatározó funkcióváltásainak és formai sokszínűségének leírására irányul, miközben szakít a színjátszás történetét az irodalmiasítás, a professzionalizálódás és az intézményesülés teleológiája (azaz a polgári illúziószínház kialakulása) felől elbeszélő narratívákkal.[69] „A" színház definiálása helyett Münz egy négykomponensű teatralitásszerkezetet vázol fel, amely a nemszínháztól (azaz mindennemű színházasdi egyetemleges elutasításától), a „színházon" (nem művészeti tartomány) keresztül egészen a színházig (művészszínház) és a »színházig« ível (utóbbi ellenáramlatai).[70] Már a tipográfiai jelölés esetlensége is rámutat arra, milyen nehézségek árán lehet ugyanazzal a névvel illetni a legkülönbözőbb színházformákat anélkül, hogy közben eltörölnénk a köztük lévő lényegi differenciát. A teatralitás Münznél a színházfogalom „tehermentesítését" elvégző modellként is értelmezhető, amely relacionálisan (és nem esszenciálisan) ragadja meg az egyidejűleg egymás mellett létező

---

[67] Vö. Erika Fischer-Lichte: Határátlépés és cserekereskedelem: Útban egy performatív kultúra felé. Ford. Kricsfalusi Beatrix. In *Magyar Műhely,* 2003/128–129. 25–40. 39–40.

[68] Így például a jelen tanulmányban korábban hivatkozott definíciós vitában; vö. Závada Péter: A jelenlét kisiklatása. *szinhaz.net*, 2020. április 20. Elérhető: http://szinhaz.net/2020/04/20/zavada-peter-a-jelenlet-kisiklatasa/ (letöltés dátuma: 2020. 10. 30.); Fritz Gergely: Színház és színház: Definíciós kísérletek az online színházról. *szinhaz.net*, 2020. július 15. Elérhető: http://szinhaz.net/2020/07/15/fritz-gergely-szinhaz-es-szinhaz-definicios-kiserletek-az-online-szinhazrol/ (letöltés dátuma: 2020. 10. 30.).

[69] Münz, ahogy nyomában Andreas Kotte is elveti az európai színháztörténet kétszeri újrakezdésének széles körben elterjedt tézisét, amely a Római Birodalom bukása és a keresztény világkép megszilárdulása között egy 400 éves színházi vákuum meglétét feltételezi; vö. Andreas Kotte: *Színháztörténet: Jelenségek és diskurzusok* (ford. Berta Erzsébet és Edit Kotte, Budapest, Balassi Kiadó, 2020.), 105–117. Ami a magyar színháztörténet-írást illeti, annak fősodratú hagyománya kifejezetten a „hivatásos magyar nyelvű színjátszás történetére" szorítkozik. Minden más az „előzmények", illetve a „preteatrális elemek" címszavak alatt tárgyalódik, és mintegy magától értetődő a hivatkozás a kettős eredet elméletére: „A nyugat-európai színjáték a 10. század közepén kezdett ébredezni tetszhalott állapotából. A drámát Seneca halála után nem művelték, a színjátszás gyakorlata pedig az országutakat járó, megvetett mimus-utódokra maradt. Az újrakezdést a 10. század közepe hozta, amikor a keresztény liturgia keretében, a húsvéti szertartás egyik trópusát kibővítették, dialógussá bontották és szerepszerűen szólaltatták meg." Gajdó Tamás (szerk.): *Magyar színháztörténet 1873–1920* (Budapest, Magyar Könyvklub, 2001.), 11. A magyar nyelven legutóbb megjelent historiográfiai munka szerzője szerint már egyenesen egy egész évezrednyi lyuk tátong az európai színháztörténetben: „Ha az ókor után a színháztörténet következő fejezetébe akarunk lépni, legalább ezer évet kell(ene) ugornunk. […] A hiányzó évezred bizonyára nem volt színház nélküli, de ebben az időben a színház elveszítette jelentőségét, a késő antik és a kora középkor embere eltávolodott a színháztól. Ennek ellenére a színház a felszín alatt bizonyára tovább élt." Salamon András: *Színháztörténet kezdőknek és haladóknak: Az ókori görög színháztól a rokokó koráig* (Kolozsvár, Koinónia Kiadó, 2019.), 75. Ellenpontként feltétlen szükséges megemlíteni Hont Ferenc koncepcióját, amelynek kiindulópontjában a színházfogalom történeti változásának megragadása áll: „A fogalmak tisztázásával könnyen elkerülhetjük az eddigi színjátékkutatás egyik jelentős hibaforrását, hogy mai színházi előadásokhoz kapcsolódó képzeteinket változtatás nélkül vetítsük vissza a multba". Hont Ferenc: *Az eltűnt magyar színjáték. Hivatásos színjátszásunk a honfoglalástól a mohácsi vészig* (Budapest, Officina Kiadó, 1940.), 11.

[70] Vö. Rudolf Münz: Theatralität und Theater. Konzeptionelle Erwägungen zum Forschungsprojekt »Theatergeschichte«. In *Theatralität und Theater: Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen.* Berlin, Schwarzkopf & Schwarzkopf Verlag, 1998. 66–81. Münz fogalomrendszerének részletes magyarázatát lásd Kotte: *Bevezetés a színháztudományba.* 255–287.

színházformák sokféleségét: „Ebben az értelemben a teatralitás *viszonyt* és nem viselkedést fejez ki, és mindenekelőtt értékmentesnek tartandó; a színház és a »színház« közötti történetileg változó, dinamikus relációt jelöli; olyan rendszer ez, melynek elemei állandóan egymásba hatolnak vagy korrespondálva egymással egymás mellett működnek; csak az elemzés céljával szabad őket elkülönítve szemlélni."[71] Eugenio Barba találó megfogalmazásában: egyszer csak „más szituációkat kezdünk el színháznak nevezni".[72]

[71] Münz: Theatralität und Theater. Konzeptionelle Erwägungen zum Forschungsprojekt »Theatergeschichte«. 70.

[72] Eugenio Barba: *Jenseits der schwimmenden Inseln: Reflexionen mit dem Odin-Theater, Theorie und Praxis des freien Theaters*. Ford. Walter Ybema és Christoph Falke. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1985. 226.

Kiss Gabriella

VALÓSÁGCSINÁLÁS[1]

GONDOLATOK A SZEGEDI EGYETEMI SZÍNPAD *PETŐFI-ROCK* CÍMŰ ELŐADÁSÁRÓL ÉS A DIÁKSZÍNJÁTSZÁS PARADOXONÁRÓL

Az 1973-ban bemutatott *Petőfi-rock* a magyar neoavantgárd színháznak az a paradigmatikus előadása, amely az 1968 őszétől ismét Paál István vezetésével működő Szegedi Egyetemi Színpadot végérvényesen egy, a hatalom által politikai beszédhelyzetbe kényszerített, kulturális képződménnyé tette.[2] Jelen tanulmány a közösségi színház és a színházi nevelés horizontjából járja körül ezt a tézist. Úgy vizsgálja a magyar „másszínház" egyik legnagyobb legendáját, hogy közben kánonformáló szerepének egy másik arcát kutatja. Abból a feltevésből indul ki, hogy a *Szóljatok szép szavak – Petőfi Sándorról* című amatőr tehetségkutató műsor második helyezett produkciója és a József Attila Tudományegyetem 1973. március 15-i ünnepi műsora nemcsak a magyar rendezői színház, hanem a diákszínjátszás hazai történetének is fontos, mi több: művészetpedagógiai tapasztalatokban gazdag fejezetét alkotja.

Ahhoz, hogy az „1848-ról és a magyar szabadságról" szóló „nosztalgikus rekviemet" ebből a hatástörténeti horizontból szólaltassuk meg, az önmagát a művészszínház és a drámapedagógia „paradoxonában" pozicionáló, kortárs diákszínjátszás szemüvegén keresztül kell „újranéznünk" az előadást.[3] Arra kell rákérdeznünk, hogy a nyílt ellenkezés kultúrájának ez a „tűrt" emblémája az ünnepi megemlékezéssel való nevelés milyen céljait valósította meg,[4] illetve hogyan vált a mi-

---

[1] „Halász Péter nem direktor, nem színész és nem rendező, hanem valóságcsináló, magyarul theatermacher." Esterházy Péter: Napról napra Halász – Szeptember 23. Budapest fürdőváros. *Színház*, 1994/11. 1.

[2] Cím: *Petőfi-rock*. Nosztalgikus rekviem 1848-ról és a magyar szabadságról. Bemutató dátuma: 1973. március 14., illetve 1973. március 15. A bemutató helyszíne: Kiskőrösi Petőfi Sándor Művelődési Központ (*Szóljatok szép szavak – Petőfi Sándorról*, döntő), illetve József Attila Tudományegyetem, Auditorium Maximum. Rendező: Paál István; Szerző: Petőfi Sándor, korabeli besúgói jelentések szövegei; Zeneszerző: Vági László; Dramaturg: Paál István és a Szegedi Egyetemi Színpad tagjai; Társulat: Szegedi Egyetemi Színpad; Színészek: Ács János, Dózsa Erzsébet, Keserű Imre, Krékits József, Paál István, Pallagi Anikó, Papes Béla, Papp László, Pusztai Mária, Soltészky Tibor, Szendi Mária, Szirtes Edina, valamint a Szegedi Egyetemi Színpad az adott előadáson részt vevő tagjai és a mindenkori előadások nézői.

[3] E paradoxon kapcsán lásd Wolfgang Sting: Devising Theatre. In Gerd Koch, Marianne Streisand (Hg.): *Wörterbuch der Theaterpädagogik*. Uckerland, Schibi, 2003. 73–74.; Kiss Gabriella: A megfeleléskényszer apolitikussága, avagy mibe tudnak és mibe nem tudnak beavatkozni a színházpedagógiai programok? In Balassa Zsófia, Görcsi Péter, P. Müller Péter, Neichl Nóra (szerk.): *Színházi politika # Politikai színház*. Pécs, Kronosz, 2018. 221–232.

[4] Vö. pl. Körömi Gábor: Ünnep és iskola, https://kiadvany.suliszerviz.com/kiadvanyok/30-kiadvany-2019/1225-2019-koeroemi-gabor-toth-miklos-a-szinhaz-es-filmmuveszeti-egyetem-modszertani-fejlesztesei (letöltés dátuma: 2020. 02. 01.).

nőség garanciájává az a kreativitás, amivel egy alkotva gondolkodó és játszva cselekvő közösség vitte színre/mutatta meg önmagát. S e kérdések (illetve az előadás rekonstrukciója) révén árnyalni tudjuk a Paál István és Ruszt József esetében megkérdőjelezhetetlen,[5] ám a parateátrális kutatások fényében kevéssé vizsgált Grotowski-hatás jellegét is.[6]

I.

Köztudott, hogy a nagyszínházi realista professzionalizmust jellemző (ön)cenzúra a hetvenes években csak a darabválasztás és a hangzó, illetve vizuális szöveg kettéválasztásának technikájában, vagyis a textuális és teátrális referenciák normától eltérő használatában kínálhatott szabad olvasatot.[7] Ennek az ún. kettős beszédnek a jegyében teremtett 1971-ben műhelyt Szolnokon Székely Gábor, 1975-ben Kaposvárott Zsámbéki Gábor, s kezdte meg rendezői pályáját Ascher Tamás és Szikora János – vagyis azok a rendezők, akik Paál István kortársai voltak. De ezért is lett közönségsiker a *Petőfi-rock* születésének évében a Nemzeti Színházban a Tovsztonogov rendezte *A revizor*; vált a Madách Színházban Jágó generációs drámájává az Ádám Ottó-féle *Othello*; teremtett egy, a társadalomkritikára érzékeny, zenés színházi hagyományt a Vígszínházban a *Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról*; s lett a Pesti Színházban a másként gondolkodás reprezentánsa két kortárs magyar dráma (*Holtak hallgatása, Széchenyi és az árnyak*) bemutatója.[8]

Ezzel a kánont formáló művészszínházi gyakorlattal állt szemben az egyenes kimondás és a nyílt megjelenítés színházi nyelvével folyó kísérletezés. Az egyenes beszéd kultúráját a színház performatív emlékezete az 1973-as évben olyan happeningekhez kötheti, mint az újpesti Kovács István Stúdióban *A Dél keresztje* vagy a *Barátságos bánásmód*, a balatonboglári kápolnában pedig Halász Péterék háromnapos *King-Kong*-játéka. A színház intézményes emlékezete viszont a mozgalomként behatárolt amatörizmus sajátos szabadövezetében működő „fiatalok színházával" azonosítja.[9] Ez elsősorban három olyan csoportot (az Universitast, a Szegedi Egyetemi Színpadot és az Orfeo Együttest) jelent, amelyek „intézményes rögzítettségét és munkamódszereit, alkotás- és befogadásmódjait, társadalmi diskurzusait és materiális-technikai gyakorlatait" alapvetően meghatározta az a körülmény,[10] hogy jelentékeny ágensei voltak a felnőttnevelésre fókuszáló népművelésnek.[11]

---

[5] Vö. pl. Nánay István: *Ruszt József*. Budapest, L'Harmattan, Független Előadóművészeti Szövetség, 2014. 37.

[6] Vö. Kékes Kun Árpád: Jerzy Grotowski és a szegény színház. In K. K. Á.: *A rendezés színháza*. Budapest, Osiris, 2007. 241–268.

[7] Vö. Jákfalvi Magdolna: Kettős beszéd – egyenes értés. In Kisantal Tamás, Menyhért Anna (szerk.): *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete.* Budapest, L' Harmattan, JAK, 2005. 97.

[8] Az említett bemutatók dátumai: 1973. 03. 11., 1973. 09. 28., 1973. 03. 02., 1973. 01. 19., 1973. 10. 19.

[9] „Az amatőr színház a hivatásos színház mellett – bizonyos tekintetben azzal szemben – létezett. E megnevezéssel azokat az együtteseket jelölték, amelyek amatőr körülmények között, de professzionista színvonalú produkciókat hoztak létre, saját helyiségükben rendszeresen, színházszerűen játszottak. […] ebben a színházi formációban születtek az eseményszámba menő produkciók. E csoportok legtöbbje élt az amatörizmus kínálta előnyökkel, a szabadabb mozgástérrel, és a társadalomban meglévő problémákról próbált szólni élesen, pontosan, többnyire a politikai színház eszköztárával. […] számos külföldi fesztiválra kijutottak, s az ott tapasztaltaktól ihletve, gondolatilag és művészi megformáltságban egyaránt új hangot, új formákat hoztak a magyar színházi életbe. Ez a színház a fiatalok színháza volt, s ez irritálta a hivatalosságot, a színházit is, meg a politikait is." Nánay István: Az Orfeo-ügy. Elérhető: http://beszelo.c3.hu/cikkek/az-orfeo-ugy (letöltés dátuma: 2020. 07. 29.).

[10] Lorenz Aggermann (et al): Theater als Dispositiv. In Milena Cairo (et al) (Hg.): *Episteme des Theaters. Aktuelle Kontexte von Wissenschaft, Kunst und* Öffentlichkeit*.* Bielefeld, transcript, 2016. 166. Idézi: Kricsfalusi Beatrix: Apparátus/diszpozitívum. In Kricsfalusi Beatrix, Kulcsár Szabó Ernő, Molnár Gábor Tamás, Tamás Ábel (szerk.): *Média- és kultúratudomány. Kézikönyv*. Budapest, Ráció, 2018. 236.

[11] „A műveltségi színvonal emelkedésében, a szervezett iskolai oktatás alapvető szerepe mellett jelentős része volt a népművelésnek, a művelődésben dolgozók munkájának. A továbbtanulás, a rendszeres mű-

Ha abból indulunk ki, hogy az ELTE, a JATE és a Képzőművészeti Főiskola intézményében folyó (illetve az Orfeo esetében onnan induló) andragógiai tevékenység egyforma joggal tekinthető színháznak és nevelésnek, feltűnővé válik egy első látásra magától értetődő megfogalmazás. A (struktúrán belüli, „profi") intézmények produktumaival foglalkozó színháztörténeti írások a (struktúrán kívüli, „amatőr") Universitas és Szegedi Egyetemi Színpad esetében előszeretettel alkotnak kijelölő jelzőt a csoportvezető-„féle" névutóval ellátott személynevéből. Vagyis Ruszt József és Paál István tevékenységét e nyelvi gesztus a művészszínházi diszpozíció „igazgatói", illetve „rendezői" funkciója felől értelmezi. Teszi ezt annak ellenére, hogy olyan csoportokról és előadásokról van szó, amelyek mind (elvileg nonhierarchikus) működési rendjüket, mind (egyértelműen a néző részvételiségével kísérletező) játéknyelvüket tekintve egy, a szocialista kultúrpolitika által legfeljebb megtűrt „ellenkultúrát" képviseltek. S teszi ezt azért, mert az ily módon rehabilitált színházcsinálók annak idején csak „rablóból pandúrrá" válva (Ruszt esetében magánéleti preferenciái miatt megzsarolva, Paál István esetében rendezői diploma híján kiszolgáltatottá téve) lehettek tényleges elemei a magyar rendezői színház hivatalos intézményrendszerének.[12]

Mi ezzel a probléma? Miért fontos kimondani, hogy színháztörténet-írásunknak ez a hagyománya olyan narratívát alkot, amely reflektálatlan szóhasználatával látensen támogatja a művészi kísérletezésre valódi (nemcsak művészi, hanem jogi és gazdasági) alternatívát nem kínáló, színház- és kultúrpolitikai gondolkodásmódot? Egyfelől azért, mert érzéketlenné teszi a jelent a múlt művészetpedagógiai innovációjának felismerésére. Ha ugyanis kizárólag az alkotókat és a befogadókat szétválasztó végtermék (az esztétikai produktum) minősége felől definiáljuk a Szegedi Egyetemi Színpad tevékenységét, nem kerül elég hangsúly arra a tényre, hogy a JATE falai között a színházat nemcsak csinálták, hanem alkalmazták is – közösségteremtés és valóságcsinálás céljából.[13] Másfelől azért, mert képtelen idegenként tekinteni az államszocializmusból örökölt etatista attitűdre.[14] Ez a „história" ugyanis „professzionalizálja", az „elitbe" sorolja (legalizálja) azt a „besúgóbarátok" által is megfigyelt színházcsinálást, amelynek „amatőr" volta nem érthető meg az ellenállás nem csupán rendszerkritikai, hanem politikus karaktere (a kritikus kollaborációra nevelés szándéka) nélkül.[15]

Hogyan kanonizálja Paál Istvánt ez a színháztörténeti narratíva? Egyrészt legendát kreál Cseh Tamás fekete kendőt, farmert, cowboycsizmát viselő és a „partizán attitűdöt" megtestesítő „fehér

---

velődés széles körökben az életforma szerves részévé vált. […] Jobban ki kell használnunk a különböző művelődési keretekben rejlő közösségi nevelési lehetőségeket. Segíteni és fejleszteni kell az amatőr mozgalmat. Célja nem hivatásos művészek nevelése, hanem a szocialista közösségi magatartás formálása, az aktivitás fokozása, a művészeti tevékenység megkedveltetése, jobb megértése. A cselekvő részvétel, a közösségi élmények, a művészet világával létrejövő kapcsolat hozzásegít ahhoz is, hogy tovább erősödjön a kultúra és a közönség, a kultúra és a nép kapcsolata. Ezáltal olyan művelődési formák alakulhatnak ki, amelyek a mindennapi életbe is szervesen beépülnek." Az MSZMP Központi Bizottságának határozata a közművelődés fejlesztésének feladatairól (1974. március 19–20.). In Ács Ferencné (szerk.): *Szocialista közművelődés. Szöveggyűjtemény.* Budapest, Kossuth, 1980. 95/99.

[12] 1973-ban pl. létrehozták az Országos Színjátszó Tanácsot, melybe meghívták Fodor Tamást és Paál Istvánt is, „pandúrt csinálunk a zsiványokból – ez volt a gondolatmenet lényege –, így aztán majd befogják pörös szájukat". Debreczeni Tibor: *Egy amatőr emlékezése 1966–1978*. Budapest, Országos Közművelődési Központ Módszertani Intézete, 1989. 116.

[13] Vö. Matthias Warstatt, Julius Heinicke (et.al) (Hg.): *Theater als Intervention. Politiken* ästhetischer *Praxis*. Berlin, Theater der Zeit, 2015.

[14] Vö. Brachinger Tamás: Vannak-e világos távlatok és irányok a hazai kulturális szakpolitikákban? In Erdei Gábor (szerk.): *Andragógia és közművelődés. Régi és új kihívások előtt a közművelődés az új évtizedben*. Debrecen, Acta Andragogiae et Culturae (23.), 2011. 488.

[15] Vö. Claire Bishop: The Social Turn: Collaboration and Its Discontents. In C.B.: *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship.* London, Verso Books, 2012. 11–40.

testvéréből", „Istiből".[16] Másrészt rögzíti, hogy egy radikális társulatformáló erővel bíró, „tájékozottságában, művészi elképzeléseiben az európai színház élvonalával (Peter Steinnel, Peter Brookkal, Robert Wilsonnal, Giorgio Strehlerrel, Roger Planchonnal és Jurij Ljubimovval) szinkronban lévő" rendezőről van szó.[17] Harmadrészt kijelenti, hogy négy előadással írta bele magát a magyar színháztörténetbe: az egyetemi színpados *Kőműves Kelemen*nel, a pécsi *Caligula*val és *Übü király*al, illetve a szolnoki *Tangó*val.[18] S nem teszi vizsgálat tárgyává a történetnek azt a szegmensét, hogy ez a magyar, majd népművelő szakon végzett színházcsináló nem a Színház- és Filmművészeti Főiskolán,[19] hanem a szegedi és kaposvári színház súgójaként, ügyelőjeként, beugrójaként, a JATE közalkalmazottjaként, az Országos Színjátszó Tanács meghívottjaként és az *Apocalypsis cum figuris* nézőjeként vált a pécsi, szolnoki, majd veszprémi színház főrendezőjévé.

Az 1973-as *Petőfi-rock* rekonstrukciója erre ad kiváló lehetőséget akkor, ha több szempontból kérdezünk rá jelentőségének okaira. Mint láttuk, az előadás releváns kontextusát alkotják a hivatásos magyar színházak 1972/1973-as és 1973/1974-es évadának kánonalakító bemutatói. Ezért is érdemes megjegyezni, hogy a 2. doni magyar hadsereg kálváriáját tematizáló *Holtak hallgatása* ugyanúgy a dokumentumdráma műfajával kísérletezik, mint ahogy a „nosztalgikus rekviem" használja fel a korabeli hivatalos jegyzőkönyvek, titkos iratok szövegeit, illetve emlékezetünkbe idézi, hogy a Szegedi Egyetemi Színpad ekkorra már túl van két Ionesco-, egy Mrożekbemutatón és Déry Tibor *Az óriáscsecsemő*jének ősbemutatóján.[20] Vagyis Paál István ugyanazzal a darabválasztás politikusságában megjelenő nyitottsággal figyelte az egészen kortárs európai drámairodalmat, mint ami Várkonyi Zoltán intézményvezetői tevékenységét jellemezte, 1982-től pedig a Katona József Színház művészszínházi öndefiníciójának lett sarkalatos eleme.[21] De kulturális kontextusát alkotja az a „sokak számára vizsgálati helyiségekben, sőt Baracskán végződött" Petőfi-év is,[22] amelynek jelentősége nemcsak a magyar forradalom és szabadságharc nemzeti mítoszának támogatott, tűrt és tiltott színrevitelei, hanem az ünnepi színjátszás hetvenes évekbeli szokásrendje felől is megmagyarázható. Ezért is izgalmas kérdés, hogy a színházi emlékezet miért mégis egy másik legenda, „a szent, a szegény színház talán leghitelesebb magyarországi megvalósulásaként" kanonizálódott *Kőműves Kelemen* (1974) „árnyékában" keresi a *Petőfi-rock* helyét.[23]

---

[16] „Néhány közismert jelzővel elintézhető a »nagy generáció« tagjainak színházi tevékenysége, miközben elsikkad maga az érték, és nehezen határozható meg a csoport és rendező európai színházi kultúrában elfoglalt helye. Paál személye pedig már-már mesés elemeket sem nélkülöző, hősi figura alakját ölti. Az ellenzéki férfiét, aki hosszú hajjal, szakállal, westerncsizmában, kalappal a fején és kolttal a zsebében nekivág, hogy megváltsa a világot, és aki minden viszontagság ellenére képes csodát teremteni. Mindebben folyton változó követői mellett a szigorú etikai hozzáállás, a partizán attitűd és az elkötelezett meg nem alkuvás segíti csupán." Demcsák Katalin: A Paál István vezette Szegedi Egyetemi Színpad. In Imre Zoltán: *Alternatív színháztörténetek. Alternatívok és alternatívák*. Budapest, Balassi, 2008. 242.

[17] Nánay István: Partizánattitűd. *Színház*, 2003/8. 2.

[18] Duró Győző: Az életmű csúcsai. *Színház*, 2003/8. 6.

[19] A sikertelen felvételi történetét lásd Bérczes László: *A végnek végéig. Paál István*. Budapest, Cégér, 1995. 57–59.

[20] Ionesco: *Orrszarvú*, III. felvonás (a „Forrongó irodalom" című *Nagyvilág*-est részeként, 1963); Mrożek: *Piotr Ohey* mártíromsága (1966), Ionesco: *A király halódik* (1967. 11. 27.); Déry Tibor: Óriáscsecsemő (1970. 03. 22.)

[21] Vö. Stuber Andrea: A Várkonyi-korszak. In Jákfalvi Magdolna (szerk.): *Tanulmányok Várkonyi Zoltánról*. Budapest, Balassi, SZFE, 2013. 82–105.; Sándor L. István: *Repedések a rendszeren. Kultúra és társadalom a 70-es évek végén Magyarországon*. Budapest, Selinunte, 2016. 290–339.

[22] Nánay István: Petőfi-rock. Elérhető: http://beszelo.c3.hu/cikkek/petofi-rock (letöltés dátuma: 2020. 07. 29.).

[23] Paál István „Ruszt József mellett a szegény színházi eszmény, a Grotowksi-féle módszer legmélyebb megértőjét és legavatottabb alkalmazóját […] a világszínházra legérzékenyebben reagáló művész Magyarországon." Duró Győző In Bérczes: i. m. 114.

II.

Köztudott, hogy a belgrádi és a wrocławi fesztiválon látottak a hatvanas-hetvenes években „valóságos újjászületést jelentettek az egész magyar amatőrmozgalom számára”.[24] Ha az „újjászületés” szón nem a „haszid rabbivá lett egykori guru” segítségével történő, irracionális megvilágosodást,[25] hanem az Idegen és a Saját kölcsönös megértését, a recepció és a kreativitás egymást feltételező mozzanatait értjük, akkor az oly magától értetődőnek tekintett Grotowski-hatás nem annyira egy, a gyakran több százszor játszott előadásokon tetten érhető „módszer”, hanem a munka alapját folytató parateátrális kutatások felől érthető meg.

Paál István 1972-ben a Laboratórium Színháznak azt az utolsó előadását látta, amely egyfelől az evangéliumoktól történő eltávolodás és a mához történő közeledés jegyében, másfelől hároméves próbafolyamat és kollektív improvizációk révén született. Arra a kérdésre ugyanis, hogy „mi történne Jézussal, ha ma újra megjelenne”, az *Apocalypsis cum figuris* nem egy történettel, hanem egy olyan „színházi poémával” válaszolt, amely „teljes egészében színészi cselekvésből és átélésből épül, kizárólag itt rejlik a mese is, az előadás problémavilága is”.[26] A Fesztiválok Nemzetközi Ifjúsági Színházi Fesztiválja három szempontból gyakorolhatott kivételes hatást egy olyan színházcsinálóra, aki semmilyen szempontból sem tudta elfogadni a „cenzúra esztétikájának” azt a nagyon egyszerű tabuját, mely szerint „tilos többféle valóságot elismernem, beleértve saját külön valóságomat is”.[27] 1. „Dramaturgként” a témafelvetés és szövegkezelés radikalizmusa, „a tudatos törekvés a mítoszok feldolgozására”.[28] 2. „Rendezőként” a színházi jelhasználatnak azok a módjai (ne felejtsük el, hogy Paál – bár „megemészthetetlen élménynek” nevezte, de – egyértelműen érzékelte a művészi performansszal részt vevő La MaMa Theatre radikális újszerűségét),[29] amelyek a reprezentáció-fixált nézői paradigma helyett az alkotó-résztvevőit erősítették. 3. A színpadosokért felelősséget érző „társulatvezetőként” viszont az az előadás atmoszféráján átsütő, működés- és létmódbeli másság, amely lehetségessé teszi, hogy az (ez esetben profanizálással egyenértékű) recepció kérdéshorizontját a színészek egymás előtt kimondott, megmutatott, feldolgozott, majd teatralizált egyéni (vagyis messzemenőkig civil és személyes) élethelyzetei alkossák. S a nézői részvételtől függően hol húsz, hol kilencven percig tartó *Petőfi-rock*ban ez a három hatástörténeti vektor találkozott, és tette a hatalmi apparátusok számára teljesen egyértelművé, „hogy bizonyos információk olyan mélyen rendítik meg a kötelező evidenciákat, ami a képzelet működését veszélyesen felerősítheti, és kiszámíthatatlan társadalmi mozgásokra vezethet”.[30]

A Szegedi Egyetemi Színpadot a Kommunista Ifjúsági Szövetség delegálta a *Szóljatok szép szavak – Petőfi Sándorról* című versenyre. S a csoport komolyan vette a rádió és a tévé nyilvánosságát ígérő műsor-pályázat címét és versenykiírását, amikor a dokumentarista színház eszközeivel kérdezett rá „Petőfi Sándor szellemi örökségére”.[31] Az elődöntőkkel párhuzamosan készülő és a

[24] Bérczes László: Másszínház Magyarországon 1945–1989. 2. rész. *Színház*, 1996/4. 44.

[25] Jan Kottot idézi Kékesi Kun Árpád: i. m. 267.

[26] Jerzy Grotowski: *Színház és rituálé. Szövegek 1965–1969.* Ford. Pályi András. Budapest, Pozsony, Kalligram, 1999. 153.

[27] Haraszti Miklós: *A cenzúra esztétikája.* Budapest, Magvető, 1991. 116.

[28] Paál István in Bérczes László: *A végnek…* i. m. 75.

[29] I. m. 66.

[30] Jákfalvi Magdolna: A Halász Péter Archívum. In J. M. (szerk.): *Színészképzés. Neoavantgárd hagyomány.* Budapest, SZFE, 2013. 19.

[31] „[…] A versenyt 1972 tavaszán hirdette meg a Népművelési Intézet, a Hazafias Népfront Honismereti Bizottsága, a Magyar Rádió Ifjúsági Osztálya és a Bács-Kiskun megyei Tanács – több állami és társadalmi szervezet közreműködésével. A nevező együttesek – amatőr színjátszócsoportok, irodalmi színpadok és a hozzájuk kapcsolódó honismereti körök –, illetve műsorszerkesztők 96 forgatókönyvet küldtek be a pályázat országos zsűrijéhez. […] a területi bemutatókból az tűnik ki, hogy a csoportok Petőfi egész élet-

25. Színház által is bemutatott *Thermidor* című Fekete Sándor-beszédjáték „a Nagy Francia Forradalom annyiszor idézett, felhasznált eseményeit, jellemeit, fordulatait hívja segítségül ahhoz, hogy a forradalomról, forradalmunkról, a terrorról, alkalmazóiról, áldozatairól, a megalkuvásról és a következetességről beszéljen úgy, hogy az 1794-ben elsütött revolver golyója 1973-ba talál bele”.[32] A *Petőfi-rock* első és utolsó szekvenciája ugyanezt a célt tette transzparenssé: a 125 évvel ezelőtti forradalom tevőleges résztvevőivel egyidős hallgatók itt és most saját Petőfi-képüket keresik.

Az (ön)kép-keresés igénye önbejelentő gesztusként vált láthatóvá az előadásban. A teret Vági László gitárakkordjaira betöltő játékosok kezében ugyanis az a Petőfi-fénykép volt, amelynek eredetije a „nemzeti ereklyének” számító, nem másolható és nem sokszorosítható, „egyetlen pozitív kép”: az Egressy Gábor készítette dagerrotípia,[33] színessé pedig a 1956 vizuális emlékét

---

művéből merítve szerkesztették meg műsoraikat, gazdagon tárták fel egyrészt a kor történetét, másrészt a mai ifjúság viszonyát a Petőfi életműhöz, gondolatvilághoz. A területi döntőket látva, a rádióadásokat hallgatva az a kép alakult ki, hogy az ifjúságnak ez a nagyon aktív, alkotókész rétege valóban birtokolja és tiszteli Petőfi Sándor szellemi örökségét.

Bicskei Gábor: Szóljatok szép szavak – Petőfi Sándorról. *Honismeret*, 1973/1–2. 107–108.

[32] Várnay Ernő: Thermidor. Az Egyetemi Színpad bemutatója. *Szegedi Egyetem,* 1973. május 4.

[33] „Az arczkép, melyet nejének hátrahagyott holmia közt találtak, a negyvenes évek elején készült daguerrotyp – reám, megvallom, megdöbbentő hatást tőn, mintha a nyomtalanul eltűnt a maga eredeti alakjában lépett

A Petőfi-rock wrocławi vendégjátéka. Fotós neve: ismeretlen.
Forrás: Petőfi Irodalmi Múzeum – Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet. HUNGART © 2020

hordozó kokárda tette. Vagyis az előadás olyan mnemotechnikai aktussá vált, amelynek révén értelmiségi fiatalok a Kádár-rendszer tabuitól (az 1956-os „sajnálatos események") és hivatalos ideologémáitól (a békés építésben megvalósuló „hétköznapi forradalmiság" tétele) függetlenül írták színpadra 1848 márciusának közösségi emlékezetét.[34] Ennek az emlékezetpolitikának lett kulcsa a (Grotowski hatását mutató) profanizálás: az a folyamat, melynek során egy, a hatalom szemében önkormányzó voltánál fogva veszélyes közösség személyessé tudta tenni azt a mítoszt, amelyet az államszocializmus a „lobogójára tűzve" agyonhallgatott.[35] S ez a „deheroizálás" tudott rámutatni arra a tényre, hogy nemzeti ünnepünk államszocialista színrevitelei úgy viszonyultak „Petőfi napjának" állócsillagként velünk élő emlékezetéhez, mint az 1953-ban retusált kép a lánglelkű költőt idealizáló, képzőművészeti ábrázolásokhoz.

„Ezt a napot »Petőfi napjának« nevezze a magyar nép; mert ezt a napot ő állítá meg az égen, hogy alatta végig küzdhesse a nemzet hosszúra nyúlt harcát szabadsága elleneseivel!"[36] Ezzel a Jókai-idézettel kezdődik és végződik a *Petőfi-rock* szövegkönyve, s ez az egyetlen mondat, amit a társulat vezetője, a színpadi akciót később dobszóval irányító Paál István mond ki. A *Petőfi Sándor élete és költeményei* című írás 1892-ben sem irodalomtörténeti vagy történettudományi igénnyel íródott. A millenniumhoz közeledő Osztrák–Magyar Monarchia „nagy mesélője" „csak azt ír[ta] meg, hogy milyennek ismerte Petőfit; milyennek azt a korszakot, amelyben ő élt; s hogyan töltötte ő be azt a helyet, melyet a korszellem számára kiszabott?"[37] S a Petőfi-kultusz egyik legfontosabb dokumentumának tézise 1973-ban foucault-i monumentummá vált. A központi metafora képi síkjának („nap") többjelentésű voltával magyarázható pátosznál ugyanis az előadás fontosabbnak tartotta a mondat modalitásából, a puszta kijelentésből fakadó erőt és az emlékezés imperatívuszát. Ennek okán *Petőfi naplójá*nak 1848. március 15-i bejegyzéseit folyamatosan ellenpontozta egyfelől a rendőri szervek, a helytartótanács és a nádor fel- és leirataival, másfelől azzal a három verssel (*Dicsőséges nagyurak*, *Nemzeti dal*, *A szabadsághoz*), amelyet a 150 éve született költő aznap írt. Vagyis a forradalmár evangéliumát hirdető,[38] sokszor citált, de érdemben ritkán elemzett sorok folyamatos párbeszédet folytattak a besúgók szövegeivel és „a hazaszeretetnek, a szabadságnak zsoltárával".[39]

A dokumentarista szerkesztés elve első látásra nem sokban különbözik a kor szerkesztett irodalmi műsoraitól, mi több: az ünnepi műsorok legkonzervatívabb tradíciójába illeszkedve, az eseménytörténetre koncentrál.[40] Ugyanakkor egyrészt olyan szövegek alkották, amelyek nem

---

volna elém. E bánatosan lehajtott fő szemlélésével, tekintetével, melyben egész lelke ki van fejezve, nem győztem betelni. Igen, ez ő, az az egyenes, férfias, magasan szárnyaló, az élettel kemény harczot vívott, de meg nem tört, költői lélek, mely csodaszép termékeivel az egész világot elárasztotta." M. P.: Egy kortárs Petőfi arcképeiről, *Honismeret*, 1973/1–2. 95.

[34] Vö. György Péter: *Kádár köpönyege*. Budapest, Magvető, 2005. 7–87.

[35] Vö. Ungváry Krisztián: Március 15. a Kádár-korszakban: tüntetések és megtorlások. Elérhető: https://hvg.hu/itthon/20060311marc15 (letöltés dátuma: 2020. 07. 29.).

[36] Jókai Mór: *Petőfi Sándor élete és költeményei*. Elérhető: http://mek.niif.hu/00700/00793/html/jokai19.htm#ref1 (letöltés dátuma: 2020. 07. 29.).

[37] I. m. 1. lbj.

[38] Vö. Fekete Sándor: *Petőfi evangéliuma*. Budapest, Kossuth, 1989. 5–13.

[39] „[…], melynek címe: »Petőfi költeményei«." Jókai Mór: i. m.

[40] „A nemzeti, társadalmi ünnep mindig visszatérő alkalom, az ünnepet ünnepélyessé tenni, hatását növelni társadalmi érdek. A játéknak ez a tudatosan vállalt, nevelő szándékú funkciója hozta létre a *szerkesztett irodalmi műsor*ok dramaturgiai és rendezési elve alapján az úgynevezett ünnepi műsort, amely az előbbinek olyan variánsa, melyben a funkciót hangsúlyozó irodalmi, zenei anyagok szerepelnek, többnyire az érzelmi hatás-keltés eszközeiként. […] Ugyancsak tudatos nevelői szándék, a társadalmi felelősség érzését növelni kívánó, a »mindenhez van közöm« jelszavát vállaló népművelési magatartás az, amely formálja napjainkban a *dokumentumoratórium*okat, a pódiumjáték egyik lehetőségét: a *dokumentumjáték*ot és a *riportjáték*ot, mely gondolkodtatásra épít tényfeltáró módszerével, dokumentálván egymagában az egész amatőr színjátszás lényegét és értelmét, minden más formánál direktebben; azt, hogy társadalmi funkciót

az 1848-as a forradalom hivatalos értékelése (a szegények gazdagok elleni lázadása), hanem a mindenkori hatalommal való szembeszegülés lehetőségei és annak emberi-erkölcsi vonatkozásai felől definiálták az ünnep tartalmát. Másrészt stilisztikailag, retorikailag és esztétikailag teljesen eltérő minőségű textusok kerültek egymás mellé, ami a színpadi absztrakció számtalan és az érzelmi azonosulás kizárólagosságát relativizáló módját kínálta fel. Harmadrészt a *Petőfi-rock* nem tekintette szószéknek a színpadot – és így az ünnepi műsort sem. A nézői figyelem azért irányult a „szereplők szüntelen mozgására, a tér állandó kavargására, a repülő és pontosan elkapott színész látványára, az artistacsoport mutatványának is beillő embertest-gúlára vagy az egymásba fogódzó játékosok falanxára, illetve monstrumára",[41] mert a látottak még csak véletlenül sem a kimondottat mutatták meg. Akció és dikció, kép és szó, hangzás és jelentés viszonya folyamatosan változott, váratlanul újrakonstruálódott, hiszen a rendezés egyszer sem ábrázolta a kivétel nélkül forrásértékű szövegek referenciáját, és egyet sem használt fel az 1972-ben „Forradalmi tavasz"-nak, 1973-ban „Forradalmi Ifjúsági Napok"-nak, a rendszerváltás után pedig „néptáncos, diszkóritmusos show-műsornak" nevezett hivatalos megemlékezés kötelező látványelemeiből. E helyett úgy problematizálta a Petőfi-mítoszt, hogy a szövegek (fenséges, nevetséges, reflektív) hangulatát színpadi metaforákban fogalmazta meg, az általuk közvetített magatartásformákat (közösségi ellenállás, talpnyalás, közéleti állásfoglalással egyenértékű áldozathozatal) kinesztetikus energiaként vitte színre, a közösség erejét pedig a gitárral és dobbal kísért, kizárólag kórikus énekbeszéd mutatta fel.

A rendezés tizennégy emberi testből formálódó kinetikus szoborcsoportok soraként vitte színre az autoriter hatalomgyakorlás, a közösségi cselekvés és a lázadáshoz nélkülözhetetlen, autonóm véleményformálás forradalmat csináló összjátékát. A térben folyamatosan mozgó és helyzetüket változtató (fekvő, ülő, térdelő, álló), illetve egymással állandóan érintkező (dőlő, eső, lökődő, magasba emelkedő, repülő) farmernadrágos fiatalok egy letisztult kotta megelevenedő hangjegyeivé váltak. Tökéletes precizitással jelenítették meg „Petőfi napjának" azt a partitúráját, amely a *Marseillaise* egy rendezetlenül ülő embertömeg által dúdolt dallamával kezdődik, és a himnikus hangnemben elénekelt *A szabadsághoz* soraival végződik. Ekkor az egymás kezét fogó, körben térdeplő közösség minden egyes tagja farkasszemet nézett egy vadidegen nézővel, megkockáztatva, hogy ezen a kilenc versszakon át kitartott szemkontaktuson múljon a forradalmi látomás beteljesülése.[42] Mert „Petőfi napja" 1973-ban erre a kockázatvállalásra emlékeztette azt a generációt, akiket ma *boomer*ként ismer a világ.

A közös vággyá váló szabadság közös tettek sorozatában megnyilvánuló akarása tehát nem csupán abban a szemtanúkat „emlékezetközösséggé" (Assmann) forrasztó, legendás mozzanatban testesült meg, amikor a játékosok az előadás végén néhány nézőt maguk közé hívtak, és azután addig ismételték az előadás keresztmetszetét, míg az interakcióhoz immár nézőileg hozzászokott jelenlévők többsége eldöntötte, hogy a játszókkal tart-e, vagy inkább elhagyja a termet. Sőt! A Paál Istvánra és az egész magyar neoavantgárdra gyakorolt Grotowski-hatást is alapvetően félreértjük, ha a nézés „résztvevői" paradigmáját egyenlővé tesszük a játékos és a

---

tölt be, és ezt a szerepet nyíltan vállalja." Debreceni Tibor, Rencz Antal: *A pódiumi színjátéktípusok dramaturgiája*. Budapest, Népművelési Propaganda Iroda, 1971. 26.

[41] Nánay István: *Partizánattitűd*. I. m. 3.

[42] Nem véletlen, hogy az előadáshoz kapcsolódó legendárium egyik legismertebb története is ehhez a mozzanathoz kapcsolódik: „Volt egy Petőfi-rock, amit a rendőrség klubjában adtunk elő. Ott ült az a két nyomozó, akik korábban engem vallattak. Véletlenül úgy esett, hogy amikor A szabadsághoz című verset énekeltük, térdeltünk, fogtuk egymás kezét, én szembekerültem a két nyomozóval. Egyébként is így volt ez: valakit kiszúrt az ember, és annak énekelte, hogy »S ha elesnénk egy szálig mindnyájan, feljövünk a sírból éjféltájban győztes ellenségünknek megint kell küzdeni kísértő lelkeinkkel.«. Nekem akkor ott elégtétel volt az, hogy a rendőrök lesütötték a szemüket, és nem mertek rám nézni." Dózsa Erzsébet In Bérczes László: *A végnek…* I. m. 44.

néző közötti fizikai interakció technikáival. Az „aktivizálás" és a „bevonódás" könnyen imitálható kelléktárának (pódiumszínpad, közelség, érintés stb.) felsorolása helyett azért termékenyebb ezt az előadást záró szemkontaktust hangsúlyozni, mert segíti érdemben feltenni a hatástörténetileg legfontosabb kérdést. Hogyan hathatott egy, az alkotókat és befogadókat esztétikai kritériumok alapján meg nem ítélhető, életmóddal egyenértékű viszonyba szervező színházfelfogás egy olyan színházcsinálóra (Paál Istvánra), aki a Kádár-korszak tabukkal terhelt, paternalista autokráciájában autodidakta módon épített egy önmaga megmutatására képes, civil közösséget.[43]

„Nem mondhatom, hogy mi Grotowski-módszerrel dolgoztunk" – állítja a csoportot 1975-től vezető Árkosi Árpád,[44] aki már nem *Az állhatatos herceg* címszereplőjének fényképével vagy egy fesztivál-előadással,[45] hanem „útikalauzzá" vált színészekkel találkozott a *Különleges projekt* egyik workshopján. Az ún. parateátrális kísérletek azon „koordinátoraival", akik „nem reprezentáltak semmit valamiféle közönség számára", hanem „olyan helyzeteket teremtettek, ahol a résztvevők önmaguk közvetlen elemzésére vállalkozhattak."[46]

> „Grotowskiék […] kemény, mindennapos munkával készültek, napi 3-4 órát szerep nélküli tréninggel töltöttek. […] Ez a munka nem fúrás-farigcsálás-barkácsolás volt egy szerepen – mert végül is mi azt csináljuk –, hanem maga a tréning. Ez állt a munka centrumában, és akkor is folyt, ha éppen nem készültek előadásra. […] Amikor egy ilyen munkamódszerről van szó, ami megkettőződik egy előadás létrehozásával mint célfeladattal, akkor nem egy kívülről megkonstruált formáról van szó, ami felé közeledik a színész, és aztán jól-rosszul találkozik vele. Grotowskiéknál a színész önmagából termeli ki a menetközben még ismeretlen végeredményt. […] nem szerepet játszik, hanem önmagát mutatja fel. Vagyis a színésznek létezik egy olyan identitástudata, »egybeesése«, ami nem ismeri az ember és szerep kettősségét." [47]

Az idézet világossá teszi, hogy az *Apocalypsis cum figuris* nemcsak egy, a jelhasználat absztrakt voltánál fogva lenyűgöző színpadi víziót, hanem olyan alkalmat jelentett, ami egy speciális munkafolyamat megismerésére sarkallta Paál Istvánt. Rendezői énjét az a színészvezetés nyűgözte le, ami elválaszthatatlan a társadalmi szerepjátékoktól függetlenedni képes individuumok közösségi létezésétől. Csoportvezetőként az a színészi munka érdekelte, amely képes egy életen át tartó, folyamatorientált workshopként definiálni a szakmát. Nézőként pedig az nyűgözte le, hogy az előadás „az életünket meghatározó, láthatatlan, […] a legteljesebb hétköznapi életnél is mélyebb" folyamatokat képes közvetíteni, ha a jelhasználat módja át tud hatolni a tapasztalat felszínén.[48] Vagyis a Grotowski-élmény kreatív recepciója olyan színházi keret és játékmód kialakítására irányulhatott, amelynek a játékosok esetében előfeltétele, a nézők esetében célja

---

[43] „A *Szóljatok*-sorozat megindulásával egy időben, jó Szász János buzgalma és kitartása nyomán – ő [a Népművelési] intézet kutatási osztályán dolgozott – megszületett az első reprezentatívnak mondható szociológiai vizsgálat is az amatőr színjátszó mozgalomról. […] a fiatal amatőr számára a színjátszás társadalmi cselekvés, annak lehetősége, hogy maga is beleszólhat az ország dolgába, s közvetetten bár, de elmondhatja véleményét. A színjátszó csoport próbahelye közösségi hely, ahol semmi mással nem pótolható kommunikáció zajlik. Az amatőr tevékenység önmegvalósítási lehetőség és kiküszöböli az identitászavarokat." Debreczeni: *Egy amatőr…* i. m. 106.

[44] Bérczes László: *A végnek…* i. m. 69.

[45] I. m. 65–66.

[46] Philip Auslander: Szent színház és katarzis. Ford. Kékesi Kun Árpád. *Theatron*, 2007/3–4. 108.

[47] Bérczes László: *A végnek…* i. m. 77–79.

[48] Peter Brook: *Az üres tér*. Ford. Koós Anna. Budapest, Európa, 1973. 52.

a transzgresszió: az a sokk, amely „kikezdi az életben hordott maszkjaink mögött rejlő ember (autentikus) pszichikai rétegeit”.[49]

Akár törvényszerűnek is nevezhető, hogy ez a cél ünnepi műsorok – vagyis a közösségi, nemzeti identitáskonstrukciók („maszkok”) közös reflexiója, létrehozása és színrevitele – során fogalmazódott meg. Először a JATE 1971. évi április 4-ei ünnepségként készült *Stációk*ban, amely Radnóti Miklós verseit Pilinszky *KZ-oratórium*ának és Peter Handke *Jövendölés*ének szövegével léptette párbeszédbe. A legendás „közönséggyalázás”, amikor a szegediek az 1972-es Ki mit tud? döntőjében nagyon keményre összegyűrt újságpapírgombócokkal megdobálták a zsűrit, demonstrálta a nézői részvétel facilitálásához szükséges egyenes beszédhez nélkülözhetetlen és a csoportkohézióval összefüggő (lelki)erőt. Az előadás utolsó dramaturgiai mozzanata viszont már egyértelművé tette, hogy a Szegedi Egyetemi Színpadon folyó munka azzal kísérletezik, hogy „a színészi játék az én közszemlére tétele, álcázva vagy álca nélkül”.[50]

Az előadás végén „a négy szereplő egymást keresve, egymáshoz bújva, egy mozgó, síró, jajgató emberhegyet képzett, és [felszabadulásunk 27. évfordulója alkalmából] végtelenségig ismételtek egy mondatot: »Egyik nap olyan lesz, mint a másik«. Ekkor Paál felemelte a pisztolyt, bement a játéktérre és saját keresztnevükön szólítva a játékosokat mindegyiket tarkón lőtte. Utána a csövét maga felé fordítva körbejárta a nézőteret. Az emberek szemébe nézve felajánlotta nekik a pisztolyt, még volt benne négy töltény”.[51] Ebben a pillanatban (ugyan a rendezői-játékmesteri státusz védelmében és a „Sprechstück” beszédaktusát megvalósítva, de) Paál azzal kísérletezett, hogy mi történik a nézőkkel, amikor a színész arra használja a szerepe kínálta álcát, hogy megszabaduljon a szocializáció során rákényszerített álarctól. Ez a kísérlet vált elméletileg reflektálttá, amikor lefordították és kézről kézre terjesztették-elemezték Grotowski elméleti munkáit.[52] S az ehhez szükséges önvizsgálat és közösségi katarzist generáló önelemzés megtörténtének lett kézzelfogható jele, hogy a *Petőfi-rock*ban egy státuszimprovizációkra és energetizáló, illetve bizalomjátékokra épülő, dinamikusan komplex képsor jelenítette meg a szabadság „reggeltül estig tartó fényes álmát”.

Az előadás látványvilága a próbafolyamat rendszeres részét alkotó, a térérzékelés finomítására és a színészi játék pszichofizikai tréningjére irányuló gyakorlatok stilizált koreográfiájából épült fel.[53] A térkitöltés eredményeként létrejövő, illetve a törzsekből, fejekből, végtagokból formálódó alakzatok a szó legszorosabb értelmében társadalmi gesztusként (Brecht) funkcionáltak. Tűpontosan demonstrálták, hogy az épp elhangzó tézis (és a felidézett történelmi esemény) hol helyezkedik el abban a koordinátarendszerben, amelynek egyik tengelyét az egyéni érdek/közösségi akarat, másik tengelyét a rabság/szabadság pólusa alkotja. Groteszk mozdulatokat végrehajtó embertestekből formálódott meg a Lajos Fülöp hatalmát absztraháló „trón”, majd az a sorompó, amelyen az „Adj király, katonát!” népi játék „hőse” áttör, hogy az ökölbe szorított kezek tengere magasba emelkedjen, amikor „a forradalom eléri Bécset”. Az összehúzódás és felegyenesedés, illetve a fekvésből feltápászkodás, majd visszazuhanás a szó legszorosabb értelmében súlyos döntések soraként artikulálta azt a folyamatot, ami a szavak forradalmától a tettekhez, mindenekelőtt a *Nemzeti dal* alatt megvalósuló, egyfelől tényleges, másfelől szimbolikus „haladáshoz” – vagyis az egyöntetű és a nézőket is részvételre invitáló járáshoz – vezet. Ennek a Budára tartó

[49] Jerzy Grotowski: i. m. 22.

[50] Joseph Chaikin: *The Presence of the Actor*. New York, Atheneum, 1972. 2.

[51] Bérczes László: *A végnek…* i. m. 70–71.

[52] Paál István (szerk.): „Színésztréning Grotowski, Bablet, Marijnen szövegei felhasználásával belső használatra” (kézirat)

[53] „A heti munkabeosztás szerint a csoport minden nap tartott próbát. Ebből két napot a mozgásdramaturgiára, az improvizációra és a mozgással elérendő térformák megalkotására szántak. Az ezt követő négy napon részpróbákat tartottak, majd a hetedik napon összpróbára került sor. Ez az ismétlődő »teremtő ciklus« végül rugalmas, dinamikus előadáshoz és igen nagy sikerhez vezetett.” Demcsák: i. m. 256.

és Stancsics börtönét megnyitó „megmozdulásnak” egyre szigorúbban koreografálódó variációi azok a falanxok, amelyek az egymással hol szemben álló, hol egy koncentrikus kör sugarát alkotó vagy éppen egymásba fogódzó játékosokból épülnek fel. A szabadság pillanatnyi érzésének felemelő, ám életveszélyes szépségét jeleníti meg az előadás egyik emblémájává vált, bizalomjátékra épülő koreográfia. A látszólag könnyedén dobott és elkapott, vagyis az empíriának, a gravitációnak és a közösség koncentráltságának kitett testek repülése nem patetikusan, hanem reálisan: a kockázatvállalás felől értelmezi azt a történelmi tényt, hogy 1848. március 15-én a nép akaratára a hatalom elrendelte a cenzúra eltörlését, a katonai tétlenséget és egy politikai fogoly szabadon bocsátását. S ezért válik az ujjaival „V” betűt formáló nőalakot magasra emelő embertest-gúla a társadalmi felelősségvállalás szobrává, amelynek „tartóoszlopai” az előadás zárlatában a szabadságot tekintik „egyetlenegy igaz istenségnek”.

A hazai profi színészképzésben akkor csaknem ismeretlen tréning színrevitelének két következménye volt. Egyfelől az „amatőr” *Petőfi-rock* „hallgatóként ünneplő” résztvevői azzal szembesülhettek, hogy a JATE *Auditórium Maximum*ában összehasonlíthatatlanul izgalmasabb *[curiositas]* esztétikai tapasztalatban lehet részük, mint a Szegedi Nemzeti Színház nézőterén.[54]

[54] Ily módon lett az amatőr szcéna része annak a szakmai vitának, amit egy évvel előtte a Peter Brook rendezte *Szentiványéji álom* budapesti vendégjátéka váltott ki. Vö. Koltai Tamás: A színházi fordulat éve. Elérhető: http://www.c3.hu/scripta/beszelo/98/03/koltai.htm (letöltés dátuma: 2020. 07. 20.).

Petőfi-rock, r. Paál István, Szegedi Egyetemi Színpad, 1973. Fotós neve: ismeretlen.
Forrás: Petőfi Irodalmi Múzeum – Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet. HUNGART © 2020

Másfelől a megvalósítás professzionalizmusa egyértelműen és máig érvényesen felmutatta, milyen művészi lehetőségek rejlenek a hetvenes évek diákszínjátszásának még épp kialakulóban lévő műfajaiban: az asszociatív (gondolati-érzelmi) szerkezetű oratóriumban és az eseményes pódiumjátékban.[55] Arról a két színjátéktípusról van szó, amely 2020-ban a kortárs színházi szcéna olyan jelenségeinek a megértését segíti, mint a *devised theatre,* a *Bürgerbühne* és a dokumentumszínház. S a mindenkori diákszínjátszásnak a profi színházi világhoz fűződő, paradox viszonyáról, ami akkor válik eklatánssá, ha egy csoport „amatőr keretek között professzionalista igénnyel dolgozó" társulattá válik, „színházcsináló ambícióval, nagyon sok és fegyelmezett próbával, állandónak tekinthető társulattal, színpaddal és közönséggel."[56]

III.

E problémakör megértéséhez le kell rombolnunk egy legendát, és el kell követnünk egy már-már kegyeletsértő szentségtörést. Fel kell ugyanis tennünk az alábbi két kérdést. Miben áll a *Petőfi-rock* színháztörténeti jelentősége, ha az előadást nem egy „[művész]színházszerűen működő elit" repertoárdarabjaként,[57] hanem a JATE 1973. március 15-ei ünnepi műsoraként vizsgáljuk? Kikkel és milyen célból csinál színházat – *nota bene* mire alkalmazza a színházat – az a Paál István, akit most egy gondolat erejéig nem „hivatásossá lett",[58] hanem 21. századi értelemben vett diákszínjátszó rendezőnek tekintünk? Az első kérdésre az előadás hangzóságának, a másodikra a színészi játéknak a rekonstrukciója ad választ.

Az 1970-es évek eleje azért lett a magyar amatőr színjátszás fénykora, mert a „nem hivatásos színházak […] nemcsak jó színvonalú produkciókat hoztak létre, hanem ők testesítették meg a kísérletező színház típusát a magyar színházi életben".[59] Ha e színházcsinálás experimentális jellegét nem az európai művészszínházban az 1960-as évektől kezdve megfigyelhető performatív fordulat, hanem az amatőr színházi előadások történetének kánonformáló darabjai felől ragadjuk meg, akkor tünetértékű, hogy az 1976-ban prognosztizált „hullámvölgyet" mind a külső ítész, mind a belső szervező egy műfajváltással hozza összefüggésbe.

„A szerkesztett műsorok, a pódiumjátékok, a drámajátékok helyét a színmű vette át vagy vissza (…). Igen ám, de az elmúlt másfél évtized alatt elfelejtődtek a drámajátszáshoz szükséges készségek, vagy el sem sajátíthatták azokat. Ez a rendezők és a színjátszók zömére is igaz volt" – írja Nánay István, azon kevés kritikusok egyike, aki kezdettől fogva figyelemmel kísérte az amatőr szcénát.[60]

„Drámát és komédiát kezdtek bemutatni az amatőrök. Ehhez viszont nem értettek eléggé, sem a rendezéshez, sem a játszásához. (…) Az a közéleti ambíció, ami éltette az amatőrök

---

[55] Az „asszociatív (gondolati) szerkezetű oratórium 1. az oratórikus színjátéktípus »cselekményének« egyik lehetősége. Lehet hangokra bontott (akusztikus) vagy szerepszerű. Lehet önálló mű (pld. irodalmi oratórium) vagy szerkesztett, összeállított műsor. 2. A kategória jelzi, hogy e színjátéktípusban drámai cselekmény nincs. Helyette van líraian dramatikus szerkezet, az érzelmi és gondolati egységek egymásra épülése. Asszociatív is, mert bizonyos érzések vagy gondolatok konfliktusára (szembeállítására és fejlődésére) épül. Ez megfelel a tudat asszociációs képességének; a gondolkodás dialektikájának és az érzelmek hullámzásának. Éppen ezért: gondolati-érzelmi, azaz lírai szerkezetnek is nevezhetnénk. […]. (Debreczeni: *A pódiumi…* 175–176.); „Az eseményes pódiumjáték az események dramaturgiája által létrejött pódiumjáték: dokumentumjáték, riportjáték, novella-adaptáció stb." (i. m. 31.)

[56] Debreczeni: *Egy amatőr…* i. m. 112.

[57] Nánay István: A nem hivatásos színházak két évtizede. In Várszegi Tibor (szerk.): *Fordulatok*. h. n., szerkesztői kiadás, é. n., 448.

[58] I. m. 117.

[59] Nánay: *A nem hivatásos…* i. m. 448.

[60] I. m. 457.

legjobbjait, (…) mostanra megszűnt. És ezzel azok a színjátékok is, melyek a korszak drámáját fogalmazták meg. Mit tehetett egy amatőr színjátszó? Szórakoztatott. Ezért játszott komédiát. És bizonyíthatta, hogy ő is tudja azt, amit a profi: drámát rendezni és játszani" – írja Debreczeni Tibor, aki ekkor a Népművelési Intézet Előadóművészeti Osztályának vezetője.[61]

Vagyis az 1970-es évek magyar színházát európai horizontból is korszerűvé tevő kísérletezést mindketten a „pódiumjáték" *kontra* „dráma" oppozíciója mentén ragadták meg, ami azért fontos, mert lényegét tekintve mindkét szó hasonmásfogalom. A „dráma" egyfelől a kor kőszínházi nagyrealizmusát, másfelől (illetve ezzel összefüggésben) az „egy drámaíró–egy szöveg–egy rendező–egy premier–a siker–nagy haszon" patriarchális struktúrájára épülő művészszínház diszpozícióját jelöli. A „pódiumjáték" azt a nem-cenzorális dramaturgiát és saját (vélt) szabályaira reflektáló, azokat (valósan) eltörlő színházcsinálást" jelenti,[62] amely oratorikus voltánál fogva politikus.[63] A „mimetikus színjátéktípussal" való szembefordulásban ugyanis nem a szóhasználat, hanem az ellenállás gesztusának rögzítése releváns. Az a beállítódás, hogy színházcsinálók „szeme előtt nem a lehetséges, hanem sokkal inkább egy lehetetlen színház lebeg: egy annyiban lehetetlen színház, amennyiben tagadja és el akarja lehetetleníteni a jelent, az azt a lehetséges birodalmává tevő kényszerekkel, szabályokkal, rendteremtő modellekkel együtt. S teszi ezt egy másik vagy egy talán teljesen más színház érdekében, mint amit ma színháznak nevezünk."[64]

A *Petőfi-rock*ot ennek a játékosokat az előadás készítésén keresztül, a nézőket pedig az interakció révén gondolkodtató szándéknak köszönhetően nevezhetjük „az első magyar rockoperának" – mégpedig a rockzene progresszív értelmében.[65] Vági László zenéje ugyanis (a szerkesztett ünnepi műsorokban megszokottól eltérően) nem egyszerűen az érzelmi hatáskeltés eszközeként funkcionált, hanem a színészi játék energiaszintjét kihangosítva tette szinte tapinthatóvá a forradalmi események dramaturgiáját. A zeneszerző gitárral, a csoportvezető dobbal a kezében irányította nem csupán az énekbeszédnek, hanem a színpadi akciónak a ritmusát is. Erre az egyik legtökéletesebb példa a *Dicsőséges nagyurak* – azóta ünnepi műsorok „slágerévé" vált – szekvenciája, amelynek alapgesztusa egy, a '68-as diáklázadások és a *Baader–Meinhof-komplexus* gondolatkörével rokonprobléma: a tényleges cselekvés egy forradalmi helyzetben nemcsak magasztos és nemes ügy, hanem emberi életeket követelő tett.[66]

---

[61] Debreczeni: *Egy amatőr…* i. m. 117/118.

[62] „'Magán kívül'. Azt mondjuk, valaki magán kívül van – dühtől, bosszúságtól, felháborodástól, elragadtatástól, örömtől, extázistól, félelemtől, aggodalomtól, fájdalomtól. Immár nem teljesen önmaga, az is, meg nem is, elrugaszkodott, önmagán kívül került, korlátait vesztette. Rendkívüli állapot, ami a szabály önnön eltörlésének pillanatában mutatkozik meg. Mértéktelenség, melynek köszönhetően talán felismerhetővé válik maga a mérték, vagy ami éppen minden mértéket eltöröl. Teljes erőkifejtés, cezúra, esemény." Nikolaus Müller-Schöll: Színház magán kívül. Ford. Teller Katalin. In Czirák Ádám (szerk.): *Kortárs táncelméletek*. Budapest, Kijárat, 2013. 221–238. 221.

[63] „[Az oratorikusság] egy színjátéktípus fontos jelzője. Magában foglalja mindazt a színjátéki tulajdonságot, mely ezt a típust megkülönbözteti a mimetikus színjátéktípustól. Formai jegyei: szóközpontú, gondolati koncentrációjú, kifejező funkciójú színi művészet, mely jelentősen épít az előadóművészetre. Cselekménye gondolati, asszociatív és cselekményszerű, képi megformálódása mindig statikus karakterű (statikus kép, statikus képsor). Pódiumi művészet. Stilizált mozgáskultúrát igényel. Sajátos jelrendszerébe tartozik a geometrikus térformálás, a színszimbolika, a jelzett kellékek és díszlet." Debreczeni: *A pódiumi…* i. m. 194–195.

[64] Vö. Nikolaus Müller-Schöll: Polizeiliche und politische Dramaturgie. *Theater Heute*, 2018/1. 49.

[65] David Williams-et idézi Andy Horwitz: *The Politics of Cultural Production in Theatre (Or, Devise this!)*. Elérhető: https://www.culturebot.org/2012/11/15219/the-politics-of-cultural-production-in-theater-or-devise-this-part-i/ (letöltés dátuma: 2020. 02. 10.).

[66] Stefan Aust: *Der Baader-Meinhof-Komplex*. Hamburg, Hoffmann und Campe, 1985. Vö. Carol Fink, Paul Gassert, Detlef Junker (eds.): *1968: The World Transformed*. German Historical Institute and Cambridge University Press, 1998.

Petőfi Sándor versét a szegediek olyan komplex ritmus- és energetizáló játékként vitték színre, amelynek egyetlen tétje volt: a gitár és a dob, illetve Ács János tapsolása által hergelve, földet és combot csapkodva, a versbeszédet skandálva gyűjtsenek erőt ahhoz, hogy a zárt körben ülő csapat tagjai kiforduljanak, és rá tudjanak nézni a közönségre. Az energiaszint nem csökkent, hanem erőből súllyá (lázadásból fenyegetéssé) vált, amikor a bosszúra és lincselésre buzdító versszakok után nem a kórus, hanem csak egyetlen férfihang intett kegyelemre, majd kínálta fel a megbocsátást és a részvétel lehetőségét. Ez a három versszak testet öltött verseny volt a versmondó emberi hang és a tömeg egyre fokozódó dobolásának ereje között. A játékosok először fekve, majd térdelve, de már a nézők szemébe nézve ütötték a ritmust a földön, amit az először hangszeres kísérettel, másodszor kíséret nélkül zárt le a már elüvöltött sor: „Az uristen kegyelmezzen Tinektek!".

A szent és közvetlen színház lényegéhez tartozó tréning embert próbáló voltát felmutató szekvencia dramaturgiailag adott választ az előadásnak arra az egységére, amely *Petőfi naplójá*nak hősi halálra buzdító sorait problematizálta. A tömeg először felháborodott énekbeszédben artikulálta, hogy egy közösségnek joga van a követeléshez – az önérvényesítéshez és az önképviselethez. Majd hirtelen váltásként magas hangfekvésben, lírai szomorúsággal, mintegy végtelenítve énekelte: „tenni kell, és mindjárt holnap, hátha holnapután késő". Ezt a kétellyel teli és a jövő halottait sirató recitativót törte meg Vági László e kontextusban semmiképp sem hősiesnek, mint inkább beletörődőnek vagy kétségbeesettnek hangzó kiáltása: „s ha lelövöldöznek? isten neki, ki várhat ennél szebb halált?". Vagyis a *Petőfi-rock* olyan oratóriummá vált, amely képes volt úgy emlékezni egy győztes forradalomra és egy bukott szabadságharcra, hogy semmiképp sem a pártpolitikai „igen"-ek és „nem"-ek, hanem egyéni-emberi kérdések mentén szerkesztette a dokumentumokat, és rajzolta meg reálisan az események megvalósulásához szükséges energiatöltet ívét.

Ebből a szempontból volt izgalmas az a rendezői megoldás, hogy a '48-as besúgóhálózat ostoba gyávaságát demonstráló szövegek előadásmódját a prózai színház eszközei jellemezték. Ezek a megoldások konkrét voltuknál fogva mindenképp egyszerűbb és kisszerűbb hatást keltettek, mint az absztrakt stilizációra épülő hangzóság és látványvilág. A realisztikus mozdulatok groteszknek, a sugdolózás nevetségesnek, a hivatali talpnyalás nyelvi formáinak visszahangzása gúnyosnak hatott, ami nemcsak idegen, de súlytalan (a kiskőrösi döntő archív hangfelvételén például alig érzékelhető) elemként volt jelen az énekhangok könyörögve vágyakozó és a testrészek dobbal, illetve gitárral kísért csapódásának dühösen akaró hangkulisszájában.

Tünetértékű, hogy a 2001-ben Petőfi Sándor és Paál István emlékére készült újrajátszásban *[reenacment]* épp ez a különbség, az ellenpontozásnak ez az értékminősítéssel egyenértékű módja változott meg.[67] A *Petőfi napja* kifejezetten modern, rádiószínházi élményt nyújt, amelyben a forradalmárok nagyzenekarra hangszerelt, zenei világát négy alkalommal is megszakítja egy-egy, a helytartótanács besúgóit groteszk arccal és testtel felruházó epizód. A szentesi diákok (hang)játéka színészi mesterségvizsga: önálló, a tipizálásnak köszönhetően kifejezetten szórakoztató mikrojelenetek alapjaivá válnak azok a dokumentumok, amelyek 1973-ban sem nyelvileg, sem színpadilag nem alkothatták valódi ellenpontját sem Petőfi Sándor szövegeinek, sem a közösségi felelősségvállalás anatómiáját fizikálisan megjelenítő koreográfiának. Következésképp a Paál István emlékére készült CD színházi emlékezete igazolja talán a legegyértelműbben Debreczeni Tibort, aki 2015-ben mintegy megismételte Nánay István és önmaga 1976-os diagnózi-

[67] *Petőfi napja. Nosztalgikus rekviem – Petőfi Sándor és Paál István emlékének*. Petőfi Sándor naplójából, verseiből, korabeli helytartósági iratokból és besúgói jelentésekből összeállította: Paál István. Zenéjét szerezte: Vági László. Hangszerelte: Pavlovits Dávid, Vági László. Szeged, MR Rt Rádiószínház, 2001. Vö. „Végighallgatjuk. Korrekt. Valami hiányzik. A vér a pucájából. Csönd. A régi csapat. Csönd. Oké. Decemberre az is meglesz." Solténszky Tibor: Töredékes munkanapló. Petőfi élesztése. *Zsöllye*, 2001/4. 15.

sát: „Mostanában, úgy tudom, a diákszínpadok előszeretettel mutatnak be drámákat, olyanokat, melyek realista játékot igényelnek és jellemábrázolást feltételeznek. El kell mondanom, hogy jómagam nem voltam híve ennek, egyszerűen azért, mivel úgy gondolkoztam, hogy az említett műfajú művek bemutatására csak a kivételesen tehetséges diákok érettek. A diákszínjátszás nem a színjátszó tehetségek bemutatkozási lehetőségéért van. Márpedig a dilettantizmus veszélye nélkül realista drámát színre vinni, átlagos, éppen csak játszani szerető diákokkal, nem lehet."[68]

S gondolatmenetünknek ezen a pontján érdemes még egyszer visszatérni a Paál István esetében kulcsfontosságú Grotowski-hatáshoz. Tényként szokás kezelni, hogy a magyar színházban Ruszt József mellett a *Petőfi-rock* és a *Kőműves Kelemen* alkotója volt képes saját formanyelvének szerves elemévé tenni a gúny és felmagasztosulás technikáját. Tézisem szerint a *Petőfi-rock* az alkotói önmegértésnek azt a mozzanatát fogalmazza meg előadás formájában, amikor egy rendező rájön, hogy neki az a nézővé váló játékos és játékossá váló néző is „fontos [lehetne], aki mintegy saját lelki fejlődése spirálján haladva, a színházi előadásban kulcsot keres az önismerethez, ahhoz, hogy megtalálja a maga »helyét a földön«."[69] Ez az oka annak, hogy két különböző történet bontakozik ki előttünk, ha a *Petőfi-rock*ot a Szegedi Egyetemi Színpad történetének, illetve ha a *Kőműves Kelemen*nel kezdődő, a *Caligulá*val és az *Übü király*al folyta-

[68] Debreczeni Tiborral Fekete Anikó beszélget, https://felonline.hu/2015/12/29/interju_debreczeni_tiborral/ (letöltés dátuma: 2020. 01. 12.).
[69] Grotowski: i. m. 29.

Petőfi-rock, r. Paál István, Szegedi Egyetemi Színpad, 1973. Fotós neve: ismeretlen.
Forrás: Petőfi Irodalmi Múzeum – Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet. HUNGART © 2020

tódó, a *Tangó*val befejeződő Paál-életműnek a kontextusában értékeljük. Az utóbbi „sztori" arról szól, hogyan képes egy kérlelhetetlenül problémaorientált színházi gondolkodásmód előadásról előadásra, alkalomról alkalomra véletlenszerűen megújítani egy, a rendszerszintű, intézményes működésben törvényszerűen ellustuló színházi (és főleg színészi) kultúrát. Az előbbi történet viszont arról mesél, milyen – sokszor csak később rekonstruálható – szakmai és emberi döntések sora vezet el oda, hogy civilek egy csoportjának közösségi színháza egy karizmatikus vezető hatására,[70] a profi színházi üzem szabályai szerint kezd el létezni. Az 1971-es Nancy Fesztiválra való jelentkezés anyagának egyik dokumentuma és Bérczes László életműinterjúja ebből a szempontból nélkülözhetetlen forrásmű.

A Demcsák Katalin tanulmányában pontosan elemzett Paál István-szöveg alátámasztja *A végnek végéig* baloldali lapjain kibontakozó narratív identitást. „A csoport felépítésének, hierarchiájának – rendező, háromtagú vezetőség, törzsgárda, újak – leírásán túl az előadás-készítés minden elemét tartalmazza a szöveg, [alátámasztva, hogy] »Paál írócentrikus színházban nőtt fel«, a logocentrikus hagyományt ismerte igazán, így az 1968-1970 közötti termékeny krízis során az író figuráját a rendezőével cserélte fel. Úgy vélte, hogy »a rendező felől kell közelíteni a színház felé«, így a későbbiekben a rendezés, a rendező dramaturgiai munkája volt az egyik kiindulópont az előadások megvalósításához."[71] Ezzel összhangban a könyv jobb oldalán megszólaló színpadosok is egy olyan közösség képét rajzolják meg, amelynek tagjai egy belső hierarchia mentén definiálják önmagukat. Ami strukturál, az a keménymag *kontra* többiek, elhivatottság *kontra* hobbi, áldozathozatal *kontra* megalkuvás, hűség *kontra* árulás, és mondjuk ki: tehetség *kontra* tehetségtelenség oppozíció-rendszere. Ami összetart, az „a közösségben feloldódás hite"[72] és egy karizmatikus Mester professzionalista igényessége.[73] S ami célt ad, az a megfelelésvágy.[74] 2020-ban ennek okán lehet figyelemre méltó és tanulságos a *Petőfi-rock* próbafolyamatának alapozó tréningje:

> „Azt kértem, hogy mindenki koncentráljon, idézze fel élete valamelyik nyomasztó, szörnyű és feldolgozatlan terhét. Leültünk körbe, egyikük bejött a kör közepébe, tudta,

---

[70] „A legfájóbb élményeim közé tartozik, amikor a '90-es évek elején amatőr színjátszókat kellett valahol zsűriznünk. Ő az amatőr mozgalomban akkor már másfél évtizede nem vett részt. Azóta felnőtt egy nemzedék, amelynek tagjai nem tudták, ki az a Paál István. Isti ezt nem akarta észrevenni. Zsűritagként felállt, »Paál István vagyok«, mondta, majd hosszú percekig várta a hatást. Régen ilyenkor fütyültek, tapsoltak, ujjukkal victoryt mutattak. Most csak ültek kérdőn: »És?«" Duró Győző, In Bérczes: *A végnek…* i. m. 112.

[71] Demcsák: i. m. 255–256.

[72] Dózsa Erzsébet In Bérczes: *A végnek…* i. m. 97.

[73] „A Szegedi Egyetemi Színpad tehát egy különös társadalmi közegben létrejött szektaszerű csoport volt, aminek Isti intellektuális és érzéki vezetője, sámánja volt. A csoport tagjainak önfeladása kohéziós erőként működött. Ezt az erőt Isti főpapszerű, sámánisztikus viselkedéssel tudta manipulálni. Sokat veszekedtem vele. De a ráció érveit használva nem lehetett vele beszélgetni. Ő mindig metafizikus síkra terelte a beszélgetést." Ács János in Bérczes: *A végnek…* i. m. 60.

[74] „1971-75 között voltam a csoport tagja. […] Isti valóban zsarnok volt. De mágus is volt. Akik maradtunk, elfogadtuk őt így. Ebből különben hamisságok is születtek. Az egyes etűdsorozatok során az emberek sokszor nem önmagukat adták, hanem azt, akit Isti látni szeretett volna. Nagyon meg akartunk neki felelni. Soha életemben nem voltam se szorongó, se pesszimista, se elnyomott, de abban a négy évben igyekeztem ilyen lenni, hogy megfeleljek. Soha nem éreztem magam művésznek, alkotónak, de nagyon szorgos voltam. Hogy csinálhassam – mert Isti lenyűgöző volt." (Kohler Katalin in Bérczes: *A végnek…* i. m. 71.) Vö. „A színházban is – meg az élet minden más területén – az a fő baj, hogy kimondatlanul is megfelelni akarunk. Ez megöli a fantáziát, a kezdeményezést. Jönnek a fiatalok, bekerülnek egy színházi üzembe, és haptákban állnak valami belső és külső kényszer előtt – és teljesíteni kezdenek. Ezzel indul az a folyamat, ami fölfalja a tehetséget." (Jordán Tamás); „Mert a színház nekem a láthatóvá tett káosz, a plasztikussá formált zűrzavar, ami azért érdekel, mert idegesít, mert talányos, mert tele van kérdőjelekkel pszichológiai és társadalmi síkon egyaránt, nem is beszélve a formai megoldások kérdőjeleiről." (Regős János) In Várszegi: i. m. 41/467.

hogy mindez tanúk előtt történik. Ott, a földön fekve ki kellett adnia magából mindazt a nyomorúságot, iszonyatot, amiről korábban talán nem is beszélt. Nyilvános élveboncolás volt ez. Elképesztő dolgok történtek. Máig sem értem, hogy volt bennük ennyi bizalom irántam és az ügy iránt. Volt, aki sírógörcsöt kapott, volt, aki monoton, kataton állapotba került, volt, aki üvöltött és káromkodott…, és volt, aki azt mondta, hogy erre nem képes. Veszélyes és hályogkovács próbálkozás volt a részemről, később nem is igen éltem vele. […] Maga a gyakorlat – ami egyfajta tűzkeresztségnek is számított – nem verbális jellegű volt. Alig-alig hangzott el egy-egy szó. Mindenki megtalálta a neki legmegfelelőbb kifejezésmódot saját fájdalma megmutatására."

Hányféleképpen értelmezhető ez a történet? Egyfelől pontosan igazolja, hogy Paál István megértette és autodidakta módon elsajátította Grotowski – ismételjük meg újra! – először általa lefordíttatott és színházcsinálók közösségével, viták során feldolgozott elméleti szövegeit. Másfelől jelzi, hogy a nézőt részvételre motiváló színészetet nem lerendelkezhető technikának, hanem olyan készségnek-képességnek tartotta, amire tréningezni kell és lehet a játékost – a saját érdekében is. Továbbá és ugyanakkor ijesztő példája a színész vezetés és védelem nélküli kiszolgáltatottságának, amelynek reflexiója és tudatos elkerülése minden (nem csak diákszínjátszó-) rendező számára szakmai, jogi és etikai kötelesség. S dokumentálja azt a kérlelhetetlen eltökéltséget is, ami ahhoz kellett, hogy 1970-ben 19–23 éves egyetemi hallgatók egy előadás előkészítő (!) fázisában hat héten át naponta este nyolc és hajnali két óra között próbáljanak.[75] Ily módon, ha elfogadjuk, hogy egy előadás az „a ritka pillanat, amelyben a diszpozitívum érzékileg megtapasztalhatóvá válik",[76] akkor kijelenthetjük: a *Petőfi-rock* a Szegedi Egyetemi Színpad utolsó diákszínjátszó előadása és Paál István első professzionális tréningje volt.[77]

[75] Demcsák: i. m. 256.

[76] Kricsfalusi Beatrix: i. m. 236.

[77] „[…] Addig éppen abból csináltunk ideológiát, hogy mi tudjuk együtt csinálni a színházat és a tanulást. Mindannyian szerettük a szakmánkat. Nem az volt a mi célunk, hogy színházat csináljunk bármi áron. A mi nagy amatőr gőgünk a profikkal szemben ebből a tényből fakadt. Mi csak akkor csináltunk színházat, ha az fontos dolgokról szól, és amit csak mi tudunk elmondani. […] »Itt van 10-15 felnőtt ember – mondtam [Árkosi] Árpádnak – vagy dolgozol velünk önkéntességi alapon, érzelmi presszió nélkül, vagy menj el, hiszen úgyis el akarsz menni!« Az volt a szörnyű, hogy sem Isti, sem Árpi nem tudták eldönteni, el akarnak-e menni igazán." Keserű Imre in Bérczes: *A végnek…* i. m. 72–73.

Deák Katalin

„A HÁROMFEJŰ SÁRKÁNY MEGINT MOCOROG”,

AVAGY HOGYAN LÁTJÁK A SZÍNÉSZEK A DRAMATURGOKAT – ÉS VICE VERSA

Hogy az erdélyi dramaturgok helyzetét feltérképezzem, 2018-ban ötvenkét színésszel és kilenc dramaturggal készítettem interjúkat és fókuszcsoportos beszélgetéseket.[1] Kutatásom nyomán eddig két esszé jelent meg, ugyancsak a *Játéktér*ben.[2] Ezúttal a következő kérdés kibontásával foglalkozom: mikor és mitől volt jó, esetleg rossz a színész és a dramaturg közös munkája? Arra teszek kísérletet, hogy alanyaim velem megosztott, a fenti kérdéshez kapcsolódó tapasztalatait bemutassam – remélve, hogy egymás hibáiból ezúton is tanulhatunk.

Ismételten hangsúlyozom, hogy az itt olvasható – színészektől és dramaturgoktól kapott – információk vélekedések, amelyekből a legjobb esetben is csak az derül ki, hogy a megkérdezettek 2018-ban milyen tapasztalattal rendelkeztek, illetve hogy akkor mit gondoltak a dramaturg és a színész közös munkájáról. A következőkben kirajzolódó dramaturgkép és a belőle kiolvasható dramaturg–színész viszony sem örök érvényű, hiszen ezek folyamatosan változnak.

Az interjúalanyoknak ígéretet tettem, hogy adataikat és a tőlük kapott információkat bizalmasan kezelem, garantáltam számukra a titkosságot, személyazonosságuk védelmét. Ennek érdekében, mint korábbi dramaturg-írásaimban, nevek helyett ezúttal is jelöléseket használok: *(d.)* = dramaturg-interjúalany; *(sz.)* = színész-interjúalany. Nem idézek úgy a beszélgetésekből, hogy a válaszadó kiléte kideríthető legyen. Egy-egy ilyen szempontból kérdéses interjúrészlet esetében engedélyt kértem az alanyoktól; az ilyen típusú idézetek tehát végül a beleegyezésükkel kerülnek nyilvánosságra. Mindezekkel együtt, a dolgozatban olvasható idézetek szerkesztés, változtatás nélküliek; az interjúalany elbeszélésének értelmezését segítő, szerkesztői megjegyzések jelölése: [...]; a kivágásoké pedig: (...). Kivágást leginkább akkor eszközöltem, amikor nevek, helyszínek vagy felismerhető történetek hangzottak el a beszélgetésben.

---

[1] A beszélgetések azokkal a dramaturgokkal készültek, akik 2010 és 2017 közt a legtöbb dramaturgi munkát végezték az erdélyi magyar kőszínházaknál és független társulatoknál, valamint olyan színészekkel, akik ezeknél a társulatoknál jelenleg is játszanak. Az opera, a bábszínházak és a mozgásműhelyek dramaturggal való munkakapcsolata szintén fontos aspektusa lehetne e témának, a kutatásom viszont ezekre nem terjedt ki.

[2] Deák Katalin: „Sztárdramaturgokról még nemigen tudunk” – a dramaturg megbecsültségéről. *Játéktér*, 2019/3. Elérhető: http://www.jatekter.ro/?p=31890 (letöltés dátuma: 2020. 11. 17.).
Deák Katalin: Segít vagy akadályoz? – a dramaturg és az intézmény viszonya Erdélyben. *Játéktér*, 2019/4. Elérhető: http://www.jatekter.ro/?p=32973 (letöltés dátuma: 2020. 11. 17.).

Bár az eddig megjelent két esszéből az látszik, hogy a dramaturg–színész viszonyt több negatív tapasztalat terheli – amelyek „típusai” nemsokára bemutatásra kerülnek –, jelen esszémet mégis azzal a néhány pozitív élménnyel szeretném indítani, amelyekről a színészek és a dramaturgok beszélgetéseink során őszinte lelkesedéssel meséltek. Ezeket hallgatva mindig megerősödött bennem a remény, hogy a dramaturg és a színész mégiscsak tud hatékonyan és egymást segítve együtt dolgozni.

1. Jó tapasztalatok

1. 1. Színészek jó tapasztalatai dramaturgokkal

(sz.) „Ha jól dolgozik a dramaturg,
akkor ugyanúgy biztonságot ad a rendezőnek is
és a színésznek is.”

a. Amikor a dramaturg teret hagyott a színésznek

Ha a dramaturg a szövegre az alkotóközösség számára tett javaslatként tekint, és később kellő nyitottsággal, folyamatos figyelemmel tudja azt kezelni, esélyt ad arra, hogy a színész is

Színész és dramaturg beszélget. Albert Csilla, Biró Réka, Zorka. Under Construction-próba, Kolozsvári Állami Magyar Színház. Fotó: Deák Katalin

szabadon és kreatívan vegyen részt a munkában – derül ki a beszélgetésekből. *(sz.)* „Amikor [a dramaturg] elénk tárt egy szöveget, akkor még mindig nyitva hagyta: »de nyilván ezt még mindig lehet átgondolni, átírni, kivágni, meghúzni stb., a lényeg, hogy ne essünk ki abból a kulcsból, se te színész, se én dramaturg, se a rendező, amiben megállapodtunk«. (...) Nagyon szépen és a darab érdekében, nem azért, hogy valaki felé eldőljön a mérleg, hanem tényleg a darab egységességének az érdekében történtek változtatások vagy akár újítások. Azokkal nagyon tudok, és ahogy látom, a kollégáim is nagyon tudnak menni. Ezek a legjobb élményeim különben."

b. Amikor a szöveg kibontásában is segített

A szöveg közös elemzése, értelmezése során a dramaturg fel tudja hívni a színész figyelmét olyan részletekre, amelyek a szereplők közti viszonyrendszer érzékelésében, az előadás átlátásában, saját szerepének felépítésében segíthetnek: *(sz.)* „pont egy mondat által világította meg egy olyan kis színét a figurának, amivel nagyon hozzásegített ahhoz, hogy akkor még színesebb legyen az a figura".

c. Amikor a dramaturgnak voltak válaszai

Az interjúk alatt néhány színész megosztotta azt a tapasztalatát, amikor a próbafolyamat során végig tudta, bármikor odamehet a dramaturghoz, ha valamit nem ért a szövegben – igaz, hogy kevés ilyen esetről meséltek: *(sz.)* „hogyha ezt te igényelted, akkor ő előjött az egész történeti háttérrel meg szimbolikával, meg nem tudom, mi, hogy értsed, hogy miről van szó. (...) Hogyha te elakadtál, és odamentél, akkor neki mindig volt válasza. És hozzá mentél, nem a rendezőhöz, mert a rendezőnek nem ez volt a dolga".

d. Amikor a dramaturg végig jelen volt

Biztonságot adott – mondják a színészek –, ha folyamatosan ott volt valaki, aki figyelte a szöveget, és vissza is jelzett nekik azzal kapcsolatban. Akkor, amikor a dramaturg is végigkövette a folyamatot, és szerves része volt a csapatnak, a javaslatai sem voltak légből kapottak, hanem konkrétan az akkor aktuális színpadi helyzetre kínáltak megoldást úgy, hogy azok használhatók tudtak lenni a színészek számára is.

e. Amikor kreatívan járult hozzá a munkához

De a dramaturg kreativitása csak abban az esetben működött, amikor látta, hogy a folyamat merre halad, a színészek hol akadnak el, illetve hogy mikor van szükség a segítségére. *(sz.)* „Ott az történt, hogy mondtunk irdatlan nagy hülyeségeket, mert bénák voltunk, és nem tanultuk meg a szöveget, és másnapra a bénázásból kihozta, és nyújtotta a kezünkbe a papírt, hogy ő erre írta át abból, amiket mi mondtunk. Az nekem például egy jó kommunikáció volt."

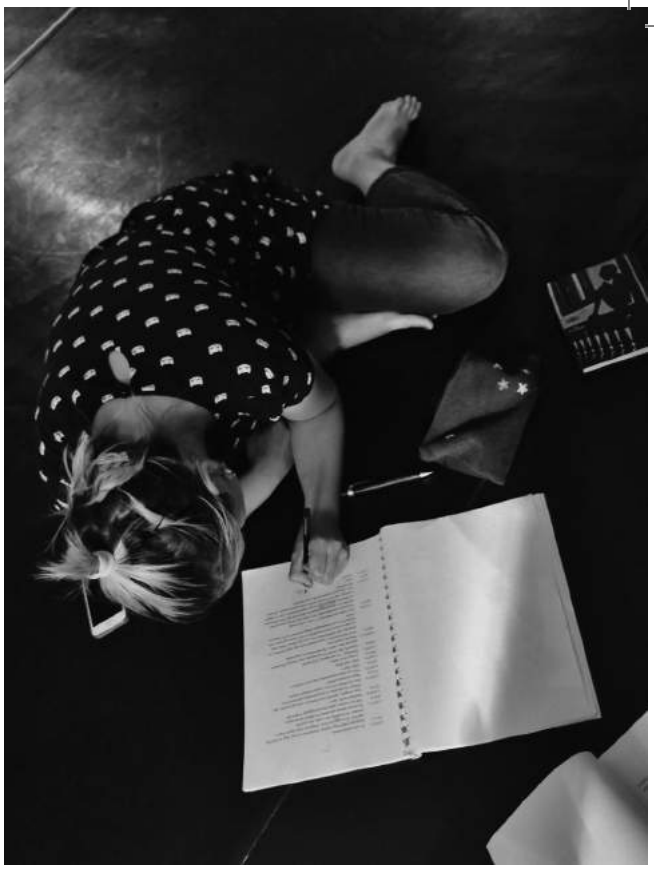
f. Dramaturg-eszközök: online szövegkönyv és próbanapló

Van, aki még mindig a hagyományos, nyomtatott példányhoz ragaszkodik, de a legtöbb színész egyre inkább azt szereti, ha online is elérhető számára a szövegkönyv: *(sz.)* „ha nincs nálam a példány, akkor – a telefonomon is akár – gyorsan meg tudom nézni, hogy hol tartunk, vagy mi a helyzet. Nekem ez, hogy a technikát jobban belevigyük a dologba, nekem ez segít".

Az online próbanapló is hasznos – mondják a színészek. Én magam ezt gyakran alkalmazom, hiszen számomra is fontos, hogy próba után tisztázzam, jelenleg hol tartunk, és hogy a frissen történt módosítások az egész szöveg és előadás szerkezetére nézve milyen következményekkel járnak, valamint hogy ezek függvényében mire kell figyelnem a következő próbán. És ugyanígy, feltételezhetően, a többi alkotótárs számára is hasznos újraolvasni a próbán elhangzott javaslatokat, kérdésfelvetéseket: *(sz.)* „amikor hazamentem, és elaludt mindenki, akkor elővettem a

laptopot vagy a telefont, és végigolvastam. És akkor be tudtam magamnak jegyzetelni a példányba, mert amikor próbálok, akkor nem fogom leírni. (...) A munkádat sokkal jobban előreviszi. Eredményesebben tudsz dolgozni ezáltal".

A jegyzetek bemutató után is használhatók. Sőt, ha a dramaturgnak lehetősége és energiája van erre, felújító-próbán szintén készíthet jegyzetet az ott történő áthangolásokról, hogy amíg az előadás él, addig a próbanapló is naprakész legyen. *(sz.)* „Tehát az előadást bemutattuk, s még mindig arról beszélgetünk, hogy a dramaturghoz nyúlok vissza ahhoz, hogy meg tudjam..., fel tudjam eleveníteni a szerepemet. Ember, hát, ez fantasztikus. Ennél nagyobb szerepe s áldása a dramaturgnak nem is lehet, minthogy már rég megvolt a bemutató, már egy éve játsszuk az előadást, s még mindig a dramaturgnak az írását nézem meg, hogy milyen kell legyek. Persze, hogy azt nem a dramaturg találta ki, hanem az annak a közös munkafolyamatnak a leképezése papíron, feketén-fehéren, de hogy azt ő csinálta meg."



Dramaturg színész-szemmel. Deák Katalin, Fagyi-próba, Tomcsa Sándor Színház. Fotó: Bekő-Fóri Zenkő

g. Amikor a rendező–dramaturg viszony is rendben volt

A dramaturg és a színész közti munkaviszonyt a rendező is befolyásolja – ezt többször hangsúlyozták az interjúalanyok. Lássuk, egy színész hogyan mesélt erről: *(sz.)* „részt vettem egy olyan próbafolyamatban is, ahol igencsak nagy színészek nagyon óvatosan megkérdezték, hogy »ezt nem mondhatnám esetleg úgy, hogy…?« (...) A dramaturg ránézett a rendezőre, s nézte így a szöveget, s azt mondta: »de, miért ne?«, és átjavította. (...) Olyan furán megható harmónia volt ebben a dologban, hogy ja, igen, ezt így is lehet".

1. 2. Dramaturgok jó tapasztalatai színészekkel

(d.) „egy odalökött »köszi«
vagy egy »látom, hogy fáradt vagy«,
egy »hogy vagy?«"

a. A dramaturg munkájának elismerése

Dramaturgok többször beszélnek arról, hogy a bemutatót követő köszönet-nyilvánításokkor alkotótársaik gyakran elfelejtik, hogy abban a próbafolyamatban a dramaturgnak is része volt. Nagy ritkán azonban történik ez másként is: *(d.)* „bemutatókon ki szokták hívni a stábot, és akkor ugyanígy, az egyik előadáson hívtak engem is mint dramaturgot, és én azt az előadást feliratoztam is aztán mindig, és akkor a következő előadásokon (...) mindig kihívtak utána engem is, hogy meghajoljak. Ez például egy olyan gesztus, amitől én azt éreztem, hogy értékelnek".

b. Apró figyelmességek

Mi fejezheti ki azt, hogy a színész számára fontos a dramaturg munkája? – kérdeztem; a dramaturg meg így válaszolt: *(d.)* „apróságok, tényleg még egy odalökött »köszi« vagy egy »látom, hogy fáradt vagy«, egy »hogy vagy?«". Vagy: *(d.)* „tehát ki voltam facsarva. S ültem a nézőtéren kb. ilyen fejjel. [Egyik színésznek] pont nem volt jelenete, bejön egy pohárral, odajön, ideadja: »vitaminos pezsgőtabletta«, s azzal elment. Érted? Én olyan hálás voltam, becsületszavamra. Szerintem ő nem is tudja, hogy az menynyire kellett oda".

2. Rossz tapasztalatok

Ebben a részben arra törekszem, hogy a színészek és dramaturgok negatív élményeit, akárcsak a pozitívakat előbb, különböző típusokba szerkesztve bemutassam.

2. 1. Színészek rossz tapasztalatai dramaturgokkal

(sz.) „Mert nekem a rossz dramaturg az,
amikor ülök, s azt mondom, hogy »azta, hé,
milyen okos a másik, édes jó istenem«.
Csak én állok itt, és nekem kell kimenni [a színpadra]."

a. Amikor a dramaturg „hierarchiában gondolkodott"

(sz.) „Van az az asztal, ami mögé úgy sorba beülnek. (...) Aki az asztal mögött van, az kicsit fennebb van valahogy." És e mögött az asztal mögött ül a dramaturg is, aki – az interjúalanyok szerint – gyakran lenézi a színészt. Vagy kioktatja. És még *(sz.)* „az egy rossz érzés színészként egyébként, amikor látod, hogy a dramaturg sajnál, hogy te milyen szarul csinálod ezt".

A dramaturgokon sokszor csak az látszik, hogy azt gondolják: *(sz.)* „a színész hülye" – mesélték a színészek. Amikor megkérdeztem, ezt pontosan miből érzik, egyiküktől a következő választ kaptam: *(sz.)* „hierarchiában gondolkodik, és nem csapatban. (...) Rangsorol aközött, hogy… Hogy mondjam neked? Az, hogyha a színésznek a teste reagál, az alacsonyabb rendű dolog, mint hogyha az agyával kigondol valamit, amit mond a szöveg… Érted? Ő a rációt fontosabbnak gondolja, és előbbre teszi, mint az ösztönös reakcióját a színésznek, és azt mondja, hogy a ráció, amit mond az agy, azt kell hozza a test, és nem fordítva. (...) Ez egy rossz dramaturgszokás, inkább így fogalmaznék, mert akkor tud jól működni a csapat, hogyha minden van benne, mert ha mindenki csak rációt hozna, az innen felfele [mutatja, hogy nyaktól felfele] lenne egy előadás. (...) Tehát, a színész hozza a testét, az ösztönét. A dramaturg nagyon erősen kell hozza a tudását, a lexikális tudását. (...) A dramaturg csak a színész függvényében tud dramaturgiát csinálni. Ha nem, akkor elemezni tud maximum, és egy irodalmi… Tehát azt meg tudja csinálni otthon a füzettel is. Leírja…". Szóval, a dramaturgnak úgy kellene hoznia a tudását, hogy a színészé is elférjen mellette – vélik a színészek.

b. Amikor a dramaturg csak a rendező barátja volt, a színészé nem

Az a néhány színész, aki az egyetemi évei alatt már dolgozott dramaturghallgatóval, azt fogalmazta meg, hogy a legnagyobb különbség az akkori és a mostani színész–dramaturg viszonyban az, hogy a korábbi tapasztalatokhoz képest a kommunikáció a dramaturggal most minimális. Azaz, a dramaturg legtöbb esetben csak a rendező munkatársa, tehát ők színészként egyedül a rendezőtől kapnak instrukciót. A színházban egyszer csak azzal találkoztak, hogy a színésznek

és a dramaturgnak semmi köze egymáshoz – mindenki végzi a saját dolgát; a szöveghez, az előadás dramaturgiájához kapcsolódó munkából a színészek pedig teljesen kimaradnak.

A dramaturg általában „burkot épít" maga köré, nem osztja meg a színészekkel a gondolatait, a véleményét. Ettől függetlenül még lehet, hogy a rendezővel beszélget, viszont így a színész számára a dramaturg nem tud más lenni, mint egy „örök kívülálló", aki ott van velük, és még sincs. *(sz.)* „Én dolgoztam ilyen próbafolyamatban, ahol a dramaturg a rendező barátja volt, és abban az időben úgy éreztem, hogy a dramaturg, az egy ilyen megfogalmazhatatlan, elérhetetlen, érinthetetlen saját tulajdona a rendezőnek, és neki van, a rendezőnek van az az előjoga, hogy rendelkezhet egy dramaturggal vagy egy baráttal, aki beleszólhat, aki fogja a kezét, aki segíti a gondolkodásban. És úgy irigyeltem is ezt. És ebben a próbafolyamatban mindig az volt bennem, hogy (...) jó lenne megközelíteni, és jó lenne vele szóba állni, de úgy valahogy volt egy fal."

c. Amikor nem szólalt meg a dramaturg

Aki csak a rendező barátja, az általában csak a rendezővel beszél. Ez sokszor nem tetszik a színészeknek, mert a dramaturg hangját ők is hallani szeretnék. Beszélgetéseinken viszont emellett az is elhangzott, hogy *(sz.)* „egy jó dramaturg ezt tudja, hogy le lesz csapva, mint a taxióra, hogyha akkor szólal meg, amikor nem kéne". Ugyanakkor az a helyzet is kellemetlen – mondták a színészek –, amikor ott ül valaki próbán, de úgy tesznek, mintha ott sem lenne.

Sőt, ha a szöveggel kapcsolatban merülnek fel kérdések, akkor sem mindig kapcsolja be a dramaturg az aktív-gombot: *(sz.)* „rengeteg olyan dramaturggal találkoztam én, aki pontosan abban a stádiumban hallgatott, mint a kuka, ami istenigazából az ő terepe. Tehát, amikor kibomlik a szöveg stb. Amikor értelmezni kell, amikor sokat kell beszélni. És onnantól kezdve te onnan fentről nem tudsz rá máshogy tekinteni, mint aki itt ül, de vele is csak sűrűbben [vagyis többen] voltunk".

Hogy miért nem szólalnak meg próbán, arról a dramaturgokat is kérdeztem. Ennek kapcsán legtöbben pontosan azt az élményüket mesélték el, hogy vagy a rendező vagy a színész által úgymond 'le lettek csapva, mint a taxióra': *(d.)* „akkor én, a nagyon boldog és lelkes, kezdtem mondani a próba közepén, hogy ezt ne így, s azt ne úgy. (...) S akkor [a rendező] mondta, hogy ezt csináljuk úgy, hogy én jegyezzem meg, hogy mit gondolok, s akkor vele megbeszélem. Neki ez volt a kérése, hogy ne direktben a színészekkel, ne direktben velük beszéljek, hanem a rendezőn keresztül".

Vagy egy másik dramaturg-élmény: *(d.)* „én teljesen természetszerűen ugyanúgy kommunikáltam, mint azelőtt (...), és amikor az első mondatnál megszólaltam volna, akkor mondta, hogy hallgassak. Bementünk az irodába, jól lebaszott, s akkor két hónapig ültem, s hallgattam". Úgy tűnik tehát, hogy a dramaturgok legtöbbször nem „kukán" kezdik, csak az időközben őket ért visszajelzések, a megszólalásaik folytán kialakult feszültségek miatt döntenek úgy, hogy inkább majd próba után beszélnek a rendezővel.

A 'megszólalhat-e próbán a dramaturg?'-kérdésemre egyik fókuszcsoportos beszélgetésen a színészek a következőt válaszolták: *(sz.)* „ha már ott ül, és ott van, akkor van neki is szája, szeme, füle, és valamit érez, vagy valamilyen hatások mindenféleképpen érik. Ha már ez megtörténik, akkor csak el tudja mondani, és csak azon múlik, hogy »gyere, na, mondd el, légy szíves, te is«".

d. Amikor megszólalt a dramaturg

Néhány színész szerint van olyan dramaturg, aki *(sz.)* „azzal jelzi a bölcsességét, és azzal fejezi ki a hatalmát, hogy »nem úgy van, mert ott 'hogy'-ot kellett volna mondjál, nem más kötőszót«. Ilyenkor nekem a cérna, az szakad". Jelenetbe beleszólni – állítják a színészek – számukra nem a leghasznosabb; megbeszéléseken, kiértékelőkön viszont a dramaturgnak is joga van ahhoz, hogy elmondja az észrevételeit. Persze, mérlegelnie kell, hogy a megszólalása mikor hatékony,

mikor nem, de a csapattal és magunkkal szemben sem tehetjük meg – mondja egy dramaturg –, hogy a próbafolyamat alatt semmire ne jelezzünk vissza: *(d.)* „ha van egy benyomásod, akkor ne félj attól, hogy butaságot fogalmazol meg. Vagy merd azt mondani, hogy »nem tudom, mi nem jó. Nézzük meg, keressük meg. Nem tudom a választ, de valami miatt úgy érzem, hogy nem jó«. És felvállalod, hogy nem tudod; vagy hogy nem voltál még ilyen helyzetben. És nem az van, hogy ezzel hallgatsz, mint szar a fűben, hogy nehogy kiderüljön, hogy te nem tudod, de majd utólag meg tudod mondani, hogy hogy kellett volna".

e. Az az idegtépő sutyorgás a nézőtéren

Feszültséget gerjeszt, bizalmatlanságot szül, és sok színész begörcsöl attól, ha a rendező meg a dramaturg sugdolózik a nézőtéren. Ha még egy rendezőasszisztens is van, akkor ebből a színész már tényleg csak annyit lát, hogy a háromfejű sárkány megint mocorog: *(sz.)* „Ha az utcán kellene elmondanom, hogy mi a dramaturg, akkor azt mondanám, hogy a színészeknek és a rendezőknek a legjobb barátja, aki mindenben mindig segít, de ha egy kocsmában kéne elmondanom, akkor elmondanám az első tapasztalatomat a dramaturggal. Jött egy rendező, egy rendezőasszisztens és egy dramaturg, én meg idejöttem ebbe a színházba, így meg voltam meredve, azt sem tudtam, hogy mit kell csinálni, s kaptam másfél oldal monológot, s ennyi volt a szerepem a darabban. S úgy éreztem magam... Mentem be ilyen nagyon félénken, és még jött a fény is rám, és mondtam, mutattam a tehetségemet, mert ez volt az antrém ide. Ezek meg hárman, bazdmeg, folyamatosan azt láttam, hogy ez a sárkány így beszélget, s a végén azt mondták nekem, hogy nem »hibrisz«, hanem »hübrisz«".

f. Egyet mond a dramaturg, s mást a rendező

Megszólalni próbán dramaturgként persze azért nem egyszerű, mert – főleg a rendezői színházban – pontosan kell tudni, mi a rendezői szándék, hogy ahhoz kapcsolódva, azt kiegészítve, ne pedig annak ellenében tegyen a dramaturg javaslatokat. Próbán gyakran folynak egóharcok a dramaturg és a rendező között – mesélik a színészek, majd sorra teszik fel a kérdéseiket: olyankor kinek a pártjára kell állni? Azzal kell egyetérteni, akinek a verziója szimpatikusabb?

Egy független társulat színészeinek erről az volt a véleménye, hogy a rendező és a dramaturg közti értelmes vita számukra egyáltalán nem zavaró, főleg ha ők is részt vehetnek ebben a beszélgetésben. Bár azt a függetlenek is megjegyezték, hogy *(sz.)* „abban az esetben nem érdekel, hogy előttünk történjen, hogyha nem teljes mértékben szakmai. Hogyha egóharcok, akkor »faszom, cigiszünet, és rendezzétek el«".

Kőszínházi helyzetben azonban, ahol a színész rendszerint egy irányból várja az instrukciót, több eséllyel okozhat zavart a rendező és a dramaturg közti nyilvános egyet-nem-értés. Könnyen értelmezhetik úgy ezt a színészek, hogy a dramaturg túllépte a hatáskörét, vagy *(sz.)* „hogy van két rendező, csak az egyiket másképp hívjuk". Ennek még kevésbé etikus változata, amiről a színészek szintén beszámoltak, amikor a dramaturg a rendezőt megkerülve adott nekik instrukciót: *(sz.)* „nekem az volt a legrosszabb tapasztalat, mikor például a dramaturg úgy jött oda, hogy köszönőviszonyban nem volt, mondjuk, azzal, amit a rendező kért. Sőt, volt, hogy úgy jött oda, hogy »ő [a rendező] nem veszi észre... Vagy: neki ez nem annyira fontos… Vagy: ez egy hülye, de hogy szerintem ott a szöveg…«.

g. Csontra vágták a szöveget

Tőmondatok. Hétreplikás rövidke jelenetek, amelyek alatt a karakter alaptulajdonsága minimum háromszor változik: az első megszólalásánál nagyszájú, aztán hirtelen félénkre vált, az utolsó replikájában viszont azért még vagánykodik egyet. Nekifogsz felépíteni a jelenetet, de elég hamar elakadsz, képtelen vagy követni a fonalat; és van, hogy a rendező sem igazán segít

ebben – több társulatnál is panaszkodnak erről a színészek. *(sz.)* „Ezzel én is nagyon sokszor találkoztam, hogy annyira csontra vágták a szöveget a rendezővel együtt a dramaturgok, hogy elkezdtünk dolgozni, és egyszerűen nem volt mit játszani. A jelenetek annyira ki voltak vékonyítva, úgymond, hogy egyszerűen nem volt, mibe belekapaszkodjon a színész."

h. A dramaturg nem tudott magyarul

Adódnak helyzetek, amikor olyasvalaki a dramaturg, akinek voltaképpen nem ez a szakmája, és nem is ért a dramaturgiához – meséli egyik interjúalany. A kollégája meg ezt fűzi hozzá: *(sz.)* „most már tényleg mellékes, hogy egyáltalán nem ért a dramaturgiához, mert nem ez a szakmája. De román nyelvű, és egy magyar nyelvű előadásnak a dramaturgja. És ez megtörténik. Na, ez a baj, hogy ebbe emberek nem gondolnak bele, hogy ez olyan, mintha a nadrágomat a fejembe húznám, és azt mondanám, hogy »fasza a pólóm, mi?«".

És amikor azt kérdezem, miért nem jelzik a vezetőségnek, hogy ez nekik nem megfelelő, így folytatják: *(sz.)* „ilyen dilettáns helyzetek vannak, és látod, hogy ez valami miatt megy. Nem szólhatsz. Mert politikai okokból, mert az a dramaturg igazából egy önkormányzati ember".

Az interjúk során többször megfogalmazódott, hogy a vezetőségnek vagy azoknak, akik ezt jóváhagyják, nem egyértelmű, hogy a dramaturgnak ismernie kellene a nyelvet, amin játszódik az előadás: *(sz.)* „a dramaturg nem érti azt a nyelvet, amin mi majd pont két nap múlva bemutatunk, és azt sem tudja, hogy mit ejtek ki a számon. Ez valahogy nem fér össze az én agyamban".

i. Amikor a dramaturg inkább irodalmár volt

A „rossz" dramaturg még akkor is irodalomnak tekinti a szöveget, amikor az már a színészhez került. Túlságosan ragaszkodik a szavakhoz. Roppant érzékeny arra, ami a papíron van. *(sz.)* „De a rossz nem azt feltételezi, hogy azért rossz, mert intellektuálisan nincs ott, hanem pont azt gondolom, hogy aki túl intellektuálisan közelíti meg, és nem a helyzetet nézi, nem a szerkezetét az előadásnak, hanem azt, hogy egy bekezdésen belül két azonos szó ne forduljon elő, mert az nem lesz szép."

Hajlamos a dramaturg ott ragadni az elméletekben, elfilozofálgatni, belefeledkezni saját „cirádás körmondataiba". Ezt néha annyira meggyőzően teszi, hogy még a színészt is lenyűgözi. A baj csak akkor kezdődik, amikor mindazt, ami elhangzott, gyakorlatba kellene ültetni. Akkor derül ki, hogy az elmélet áll-e a lábán. Sokszor nem – mesélik az interjúalanyok. *(sz.)* „Hasznos, ha ott van [a dramaturg próbán], de legtöbb esetben nem ott van. Mert a dramaturg annyi, mint egy ceruza. Ő kigondol otthon valamit, kihúz valamit, s aztán kezdjen vele az ember, amit akar. Példát tudnék mondani az elmúlt évadból legalább kettőt." Elérkeztünk hát ahhoz a problémához, amit színész-interjúalanyaink kivétel nélkül mind átéltek: amikor a dramaturg nem jelent meg a próbákon.

j. Amikor a dramaturg nem járt próbára

Láttuk az olvasópróbán, aztán bemutatón – mondják számtalanszor. A színészek nagy része soha nem vett részt olyan próbafolyamatban, amelyen a dramaturg végig jelen lett volna. *(sz.)* „Én eddig meg voltam győződve, hogy a dramaturgnak az a dolga, hogy ő előkészíti a szöveget, össze van vágva valamennyire, gondolom, mi megkapjuk, s ennyi. Azzal ő kiment. Ezt tapasztaltam." Vagyis az erdélyi magyar színházakban sok előadás úgy jön létre, hogy bár a szereposztásnál fel van tüntetve a dramaturg, a színész nem találkozik vele.

(sz.) „Ahol elkezdtem én a szakmát gyakorolni – mondjam így –, ott a dramaturg nem osztott, nem szorzott. Gyakorlatilag az összes előadás úgy ment le, hogy papíron ott volt, de egyébként nem. (...) Próbákon sem volt ott, nem volt szerves része a munkának olyanszerűen, hogy most olvasópróbától bemutatóig gyakorlatilag nem is létezett. S igazából évadok mentek így le."

Mindezektől függetlenül a szöveg a próbákon életre kelt – ha volt dramaturg, ha nem. Lássuk, mi minden történt az elmúlt évadokban azokkal a szövegekkel, amelyekre a dramaturgok nem vigyáztak eléggé.

k. A dramaturg hiányának következményei

A színész érzi, hogy a szövege nem működik. Kérne segítséget, de gyakran nincs, kitől. A rendező vagy nem ért magyarul, vagy – mert ez is megtörténik – nem tartja fontosnak szöveggel kapcsolatos kérdések tisztázását. *(sz.)* „Mindegy, én megváltoztatom, csak akkor az az én munkám, és nem tudom, hogy mennyire van jogom az ő munkájába beleszólni. De onnantól kezdve, hogy ő nincs ott, onnantól kezdve azt mondom, hogy »hát, bocs, én kell kimondjam ezeket a dolgokat, én kell valamit kezdjek azzal, amit te leírtál, úgyhogy muszáj belepiszkáljak«."

Az igazi káosz pedig akkor kezdődik – hangzik el –, amikor egy előadáson belül minden színész elkezdi átírogatni a szövegét saját ízlése, képessége szerint. Ha volt is valamikor egységes nyelvezete annak a szövegnek, onnantól kezdve biztos nem lesz. Hogy a próbafolyamat alatt bekerülő dalszövegeket a színészek írják, esetleg fordítják, az mondhatni általános jelenség. Szinte nincs olyan társulat, ahol ez ne történt volna meg. És nem azért, mert a színészek mindenáron ragaszkodnak ehhez a feladathoz.

Ha magyartalannak, nyelvileg hibásnak tűnik a szöveg, dramaturg hiányában *(sz.)* „mi hajlamosak vagyunk ezt az irodalomfóliát rátenni, s ami nem helyes, meg nem izé… Mert mi nagyon értünk hozzá, azt úgy szépen kijavítgatjuk. Gondoljatok vissza, hogy hányszor van ilyen, de soha nem jutsz el addig, hogy »állj meg, nem mindegyik szereplő beszél egyformán egy darabban«. Mint ahogy nem beszélünk mi sem. Lehet, hogy ez egy szándék. Szépen megszüntetsz egy szereplőt azért, mert minden izéjét kijavítod szépen, mert az irodalmi szűrő, az muszáj működjön, mert a közönség nem fogja érteni".

Élet-térkép. Under Construction-próba, Kolozsvári Állami Magyar Színház. Fotó: Deák Katalin

A színész szöveggel szembeni felelőtlensége is fokozódik, ha nincs ott a dramaturg. A színészek meg nem akarnak, nem mernek rászólni egymásra, vagy egyszerűen úgy érzik, nincs joguk ezt megtenni. *(sz.)* „Eljutott az előadás olyan fegyelmezetlenségi fázisba, amikor mindegy volt, hogy mit mondunk a színpadon. Most nem konkrétan én… De a színész megengedte magának konkrétan azt, a főszereplői vagy a nem-tudom-milyen szereplői a történetnek, hogy ha éppen nem jutott eszébe valami, akkor bármi… És ez megismétlődött. Többször is megismétlődhetett ez a dolog. (...) Sajnos került olyan bajba egy produkció, hogy igenis egy Csehovban el lehetett mondani egy szöveget úgy, mintha egy operettben lettünk volna."

Vagy van dramaturg, időközönként be is jár próbára, de a színésszel nem kommunikál, és nem is követi, hogyan hangzik a színpadon a szöveg. Olyankor egyik színész odasúgja a másiknak, hogy ezt majd úgyis másképp fogja mondani, mert így szerinte nem jó, és amúgy sem fogja ezt senki észrevenni. És valóban: ál-

lítólag nem vették észre. *(sz.)* „Én nagyon sok sunyizást láttam, s csináltam már én is elégszer, megvallom őszintén. Betettem szöveget, kivettem szöveget, »elfelejtettem« szöveget, mert nem volt, akivel megbeszéljem, hogy nem okés, hogy nem jó, hogy nem szolgálja."

És még nem is beszéltünk arról, amikor papíron sincs dramaturg, mert – ahogy mesélik a színészek – a rendező meg van győződve arról, hogy a dramaturgi munkát ő tökéletesen el tudja végezni. A színészek meg hiába jelzik, hogy lassan már semmi nem érthető az egészből, a rendező nem ismeri be, hogy nincs neki dramaturgiai érzéke. Aztán meg olyan rendező is van – mondják –, aki imádja a szöveget, amit kiválasztott, vagyis egyetlen mondatot sem enged kihúzni belőle.

2. 2. Dramaturgok rossz tapasztalatai színészekkel

(d.) „»Amúgy is miért van bent próbán?«
Na, hogy ilyen totál ellenséges menet volt,
hogy én mit keresek ott."

a. „Mikor lesz már szöveg?"

Amikor az a terv, hogy próbafolyamat közben alakuljon a szöveg, a dramaturgnak a színészek előtt gyakran bizonygatnia kell, hogy nem az ő lustasága miatt nincs végleges szöveg, hanem azt szeretnék, hogy a színészekkel közösen találják meg az előadás nyelvét, és hogy ezzel tulajdonképpen a színészi szabadságot támogatják. Néhány dramaturg szorong ezektől a színészek irányából érkező számonkérésektől, viszont van olyan dramaturg, aki már határozottan tudja ezt a helyzetet kezelni: *(d.)* „van olyan, hogy érzem a nyomást, mondjuk, hogyha nincsen szöveg, s ő [a színész] fél attól, hogy meg kell tanulja, s nem-tudom-mi. Volt erre példa, s olyankor megnyugtattam, hogy értem, látom, de én is dolgozni próbálok, nem az időt lopom".

b. Majd a dramaturgon keresztül

Amikor a színész nem tudja meggyőzni a rendezőt, vagy nincs bátorsága arra, hogy szemtől szemben kifejezze a nemtetszését, a dramaturgnál próbálkozik. *(d.)* „Kellett valamit csináljanak [a színészek], ami nem volt jó, vagy nem tudták, vagy nem akarták megcsinálni. A rendezőt meg nem tudták meggyőzni arról, hogy nem akarják megcsinálni. S akkor igazából úgy jöttek hozzám, mint a gyengébbik láncszemhez, aki majd a rendező ellen... (...) Ezeket azért ki kell szűrni, hogy mikor miről van szó. Arról van-e szó, hogy lusta megcsinálni, lusta foglalkozni vele, vagy tényleg problémás valami."

c. „Ki vagy te?"

Ha a dramaturg javasolni szeretne valamit, ha hibákra hívja fel a színész figyelmét, sokszor találkozik ezzel a reakcióval: *(d.)* „ki vagy te, hogy beleszóljál?, miért szólsz bele?" A dramaturg-interjúkból az derül ki, hogy még ha nem is mondják ki ezt a színészek, azért gyakran éreztetik.

d. Amikor a színész alaptalanul kötekedett

Amikor nem szakmai, építő jellegű párbeszéd kialakítása a cél, hanem a provokáció, annak a dramaturg sem örül: *(d.)* „»mikor megírtad ezt a szöveget, akkor mit gondoltál, hogy mégis mit fog üzenni? Mi az üzenete ennek a darabnak mégis?« Olyan volt a hangsúly, hogy abból éreztem, ez most kötekedés. De azelőtt két napig a mondatait nem tudta elmondani a színpadon, és a próbát sem vette komolyan".

e. Amikor végig sem hallgatta a dramaturgot

Elkezdi a dramaturg megosztani a színésszel az észrevételeit, és a mondata közepén a színész közbevág: *(d.)* „»Tudom, tudom«. De nem tudta, hogy mit akarok mondani. Ilyen nagyon sokszor volt. Mondtam, hogy »ott, amikor…« S erre: »tudom, tudom…«."

f. „Van egy dramaturgunk, hol van?"

Dramaturgi munkát is végző irodalmi titkárok mesélték, hogy amikor valami gubanc volt próbán, a színészek így elégedetlenkedtek: *(d.)* „hogy tudjuk megengedi magunknak azt, hogy van egy dramaturgunk, és nem képes lehozni a seggét az irodából?". Nem számított, hogy annak az előadásnak nem ő volt a dramaturgja, a színészek nem tudtak különbséget tenni az irodalmi titkár és a dramaturg közt. Nem értették, hogy az adott munkatárs az irodalmi titkári munkájáért kapta a fizetést, nem a dramaturgiért; és hogy a dramaturgi munkát nem minden esetben kérhetik tőle számon.

g. „Ez most már így fog meghalni."

A színészek túl fáradtak – mesélik a dramaturgok. Inkább elengednek problémákat, minthogy megoldást keresnének rájuk. Ha valamivel nem értenek egyet, nem érvelnek. Inkább beletörődnek. Sokszor az érződik, eltűnt már belőlük a lendület. *(d.)* „Mintha ebben a közegben az lenne, hogy mindenki már túl sokat csalódott ahhoz, hogy higgyen abban, hogy tényleg meg fog történni valami új vagy valami más. Valami, amiben jól érzi magát. Vagy nem kell azt mondja, hogy »na, beletörődtem, ez van, ez most már így fog meghalni«."

Végül pedig: néhány saját tapasztalat

Színésszel dramaturgként nyolc évvel ezelőtt, 2012-ben találkoztam először – akkor volt az első színházi munkám. Másodéves egyetemista voltam, színháztudományt hallgattam a kolozsvári Babeș–Bolyai Tudományegyetemen, amikor Visky András *Megöltem az anyámat* című szövegén dolgozhattam két színésszel, Molnár Margittal és Harsányi Attilával. A rendező Visky András volt, engem dramaturgnak kért fel. Én pedig nem tudtam, mit jelent dramaturgnak lenni.

Visky kérésére próbanaplót kezdtem írni a folyamatról, amelynek szerkesztett változata akkor meg is jelent itt, a *Játéktér*ben.[3] Szóval, nem tudtam, mi a dramaturg feladata, de azt hiszem, akkor még nem is igazán gondolkodtam ezen. Kellékeket készítettünk, padlót festettünk, turkálóba jártunk jelmezt keresni. A színészekkel meg szöveget tanultunk: „végszavaztam" nekik. Ha arra volt szükség, súgtam, vagy jegyeztem a fény- és hangjeleket, mozgásokat. Próbák után még sokáig ott maradtunk Margóval a térben. Szavakra, hangokra szedtük a szöveget. Volt, hogy egyetlen szóhoz órákig kerestünk jó hangsúlyt. Átnéztük az aznapi jegyzeteket, rögzíteni próbáltuk az instrukciókat. Hogy a színésszel hogyan kell dolgozni, arról fogalmam sem volt – Margó arra kért, maradjak még vele próbák után, jelezzek vissza, mondjam el az észrevételeimet. És nekem ez lett a természetes.

A *Megöltem az anyámat* után aztán Kolozsváron a színis évfolyamtársaimmal dolgoztam együtt a *70 kg – One Girl Show* (Borsos Júlia egyéni vizsgaelőadása, 2013), *A hatodik hét* (a harmadéves színészhallgatók vizsgaelőadása, r. Szilágyi-Palkó Csaba, 2013) és a *Plazma* (mesteris vizsgaelőadás, r. Hatházi András, 2014) című előadásokon. Ezekben a munkákban a színészhallgatók bátran mondták, mikor mire van szükségük; miben tudok nekik segíteni. A *70 kg* és *A hatodik hét* szövegeit közösen írtuk, és tulajdonképpen együtt készítettük az előadást.

[3] Deák Katalin: Marginális terekben. Napló az Aradi Kamaraszínház *Megöltem az anyámat* című előadásának próbáiról, 1–3. rész, *Játéktér.ro*. Elérhető: első rész – http://www.jatekter.ro/?p=1715, második rész – http://www.jatekter.ro/?p=1749, harmadik rész – http://www.jatekter.ro/?p=1790 (letöltés dátuma: 2020. 08. 08.).

Aztán, a diploma megszerzése (2013) után a Kolozsvári Állami Magyar Színházban dramaturgasszisztensként dolgoztam a *Hullámtörés* (r. Tom Dugdale, d. Biró Eszter) és az *Amerika* (r. Michal Dočekal, d. Visky András) című előadásokban. Ekkor azt vettem észre, hogy a dramaturg leginkább a rendezővel dolgozik, a színésszel pedig alig. Az egyetemi éveim alatt tapasztalt aktív színész–dramaturg munkakapcsolat az intézményes közegben már nem igazán volt jellemző. Nem jutott idő arra, hogy a színész visszajelzést kapjon a dramaturgtól; vagy olykor nem is kaphatott tőle rögtön, mert előbb a rendezőnek kellett jóváhagynia a dramaturg gondolatait. Akármikor viszont nem lehetett a rendezővel sem beszélni, meg kellett várni az erre leginkább megfelelő időpontot. Elbátortalanodtam én is; nem tudtam, mikor szabad megszólalnom, kivel beszélhetek, és egyáltalán mit mondhatok.

Bizonytalan azonban ezen a téren nem csak én voltam. Azt láttam, hogy a színházban a színészek sem tudják, mikor mehetnek oda a dramaturghoz, mit kérdezhetnek tőle, miben kérhetik a segítségét. Abban az időben megkérdeztem néhány dramaturgot erről, és kiderült, számukra sem világos, meddig tart a dramaturg hatásköre, mihez van joguk a próbán, vagy hogyan tudnának a színésznek segíteni.

Későbbi dramaturgi munkáimban az egyetemi éveim alatt tapasztalt színész–dramaturg kommunikáció közvetlenségét próbáltam érvényesíteni. Nem akartam túllépni – a számomra igen homályos – hatáskörömet, de feladatomnak éreztem, hogy visszajelezzek a színésznek, hogy a hangsúlybeli és szövegértelmezési hibákat kijavítsuk. Jegyzeteket készítettem a színészeknek, amelyeket előbb megmutattam a rendezőnek, és amennyiben ő egyetértett az ott leírtakkal, odamentem a színészhez. A jegyzetek kapcsán a színészekkel nekifogtunk a szöveggel kapcsolatos kérdések átbeszélésének, vagyis elkezdtünk együtt dolgozni.

Dramaturg és színész virágot vásárol. Vass Zsuzsanna. Fotó: Deák Katalin

Eleinte féltem a színészek reakciójától: milyen alapon akarom megmondani nekik azt, hogy mi hogyan volna jobb? Felháborodás, sértődés helyett azonban leginkább köszönetet kaptam. És én is hasznosnak éreztem végre a munkámat.

De olyan esettel is találkoztam, amikor a rendező nem engedte, hogy dramaturgként a színésszel külön dolgozzak. Vagy a színész nem értette, miért szólok bele a próbába; megkérdezte, mit ír a szerződésemben, kinek képzelem magam. Vagy volt színész, aki jelezte, hogy amikor megszólalok próbán, azt érzi, mindjárt elkap egy bútordarabot a díszletből, és hozzám vágja. Ezekben a helyzetekben nem könnyű megítélni, kinek van igaza. Dramaturgként sem egyszerű kijelölni a saját határaimat: hol kezdődik a dramaturgi munka, hol ér véget? Mi az, amit dramaturgként kötelességem jelezni? És mi az, ami már a hatáskörömön kívül esik?

Szóval, a bizonytalanságom nem múlt el: a dramaturgi munkával kapcsolatban egyre több kérdésem lett. Ezeket a 2018-ban készült készült beszélgetések során feltehettem a dramaturgoknak és a színészeknek. Egyöntetű válaszokat aligha találtunk, de az egymással megosztott történeteink, azt hiszem, mégiscsak valamiféle felszabadító erővel bírtak. Rájöttem például arra, hogy a kételyeimmel nem vagyok egyedül.

Kutatásom kezdetén – többnyire akkor még saját élményeimre alapozva – feltételeztem, hogy a színész és a dramaturg közti viszony nem egyértelműen pozitív, ilyen sok rossz tapasztalatra azonban nem számítottam. A velem megosztott néhány jó élménybe viszont azóta is próbálok belekapaszkodni: amikor a dramaturg teret hagyott a színésznek; amikor a dramaturgnak voltak válaszai; amikor végig jelen volt; amikor kreatívan járult hozzá a munkához; amikor hatékonyan használta a technikát (online szövegkönyv, próbanapló) és amikor a rendező–dramaturg viszony is rendben volt. Ezek megerősítenek abban, hogy a dramaturg és a színész igenis képes jól dolgozni együtt, és valóban szükségünk van egymás munkájára.

Kali Ágnes

HÁNY NYELVE VAN EGY ELŐADÁSNAK

Jegyzetek a próbafolyamatról, a lehető legszemélyesebben, minél kevesebb kéretlen kitárulkozással – Amikor telihold ragyog a turkáló felett*, Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy*

A színpadról

Rengetegen és rengetegféleképpen foglalkoznak világszerte azzal, hogy hogyan definiálható a dramaturg, és mivel csak ismételnék, és semmi újat nem tudnék az évtizedek óta tartó diskurzushoz hozzáadni, ezt a kört most kihagyom. Amikor magamat és a munkámat definiálom, általában azt szoktam mondani, hogy Kali Ágnes vagyok, és amikor egy rendező, vagy egy társulat velem akar dolgozni, Kali Ágnessel akar dolgozni. Kali Ágnessel, az alkotóval, a költővel, a dramaturggal, az összes kulturális-művészeti-szociális élményével, tudásával és nemtudásával együtt. Mindig változik.

Mindig változik. Vannak próbafolyamatok, amikor a színpadról szeretek bemenni próbára és van olyan, amikor a nézőtérről. Nem tudnám megmagyarázni, hogy min múlik. A *Turkáló* próbáira általában a színpadról érkeztem. Leültem Afrim mellé, megkérdezte, mit álmodtam, én is megkérdeztem őt, elkacagtuk, hogy ő öregszik, én meg egyre több verset írok, és elkezdtük a próbát.

Radu Afrim általában az első sorban ül, a lehető legközelebb a színpadhoz. Néha bent marad a jelenetben. Kívülről és belülről egyszerre rendez. Kameraszeme van. Hihetetlen érzékenységgel teremti meg és roncsolja szét az aranymetszéseket, a szimmetriát, a keretezéseket.

Sokszor figyeltem őt döbbenten, egyszerűen nem tudtam rajtakapni, hogyan csinál meg egy jelenetet. Olyan finoman és láthatatlanul vezeti a színészt a tökéletes gesztusokhoz és állapotokhoz, mint a víz, ami pillanatok alatt képes bárminek felvenni a formáját, ami megtartja őt.

Radu Afrim úgy bánik a humorral és a múlttal, mint azok, akik mindkettővel megküzdöttek. A múltból a színpadán jelen lesz. Turkálói jelen, ahol a régi ruhák között sétálgatva mások és saját emlékeink törnek ránk.

Nem tudnám megmagyarázni, hogy min múlik, hogy a színpadról vagy a nézőtérről érkezem be a próbára. A *Turkáló* próbáira a színpadról érkeztem. És ahogy a helyemre sétáltam, végig a díszletben, azt éreztem, sokféle múlttal lehet itt dolgunk. Sokféle jelenünk van. Ideje együtt lélegezni.

Nyolc hónap, három comeback

2018-ban dolgoztam először Radu Afrimmal, szintén Sepsiszentgyörgyön, az *Egy zabigyerek kék háttér előtt történetet mesél* című előadáson, dramaturgként, fordítóként és rendezőasszisztensként. Az előadás Molnár Ferenc *Az üvegcipő* című drámájának kortárs adaptációja-interpretációja-újraírása. Afrim jól ír és jó szerzői színházat csinál, az előadást sikerként könyvelték el: a sepsiszentgyörgyi nézők visszajártak, és nem csak ők; a kritika pozitívan viszonyult, a Benedek Ágnes által alakított Székely Claribella youtuberré nőtte ki magát, így teljesen érthető reakció volt a színház részéről, hogy újabb Afrim-előadást tűzött műsorra, ugyanazzal az alkotócsapattal, ugyanazokkal a színészekkel.[1]

Azt hiszem, hogy a két próbafolyamat között a legnagyobb különbség az volt, hogy míg a *Zabigyerek*nél ott volt kiinduló- és viszonyítópontnak a Molnár-dráma, a *Turkáló*nál csak egy apropó volt, mégpedig az, hogy „itt vagyunk, újra együtt, na hát akkor, gyertek, csináljunk egy előadást legjobb tudásunk szerint". Meg az, hogy a *Turkáló* próbafolyamata nyolc hónapot ölelt fel, két megszakítással.

Március elején, amikor először találkoztunk Sepsiszentgyörgyön, már vészesen közeledett a vírus, de még lehetett reménykedni abban, hogy nem lesz ilyen lehetetlen ez az év. Aztán egy hét ötletelés és ötletfejlesztés után hirtelen le- és bezártak mindent, abba kellett hagynunk a próbákat. Ezen a ponton pár szereplő és a helyszín körvonalazódott, Sepsiszentgyörgyből akartunk kiindulni, valami olyat keresni, ami a város sajátossága, így lett az előadás tere egy kisvárosi turkáló, ahol különböző furcsa, de szerethető figurák jelennek meg, mint például az annyiszor csalódott Dima Carmen, aki hosszasan és kizárólag csak a Victoria ipari város állomásán történt szerelmi tragédiájáról beszél; vagy a gótikus Puskás Hajnalka, aki éjjelente titokban Pataki Attilával csetel Facebookon, és a székelyföldi Zara üzletlánc-birodalmat készül kialakítani; vagy DJ Karcsi78, akit leklónoztak a kínaiak és igazából egy selyemhernyó.

Természetesen felmerült, hogy online folytatjuk a próbákat, de ez végül nem valósult meg. Egészen biztosan vannak olyan helyzetek, amikor online térben lehet előadást létrehozni, erre Erdélyben is volt példa, elég a kolozsvári *Pool*-előadásra vagy a nagyváradi *Y*-ra gondolni, és a pandémia olyan sarokba szorította a színházat, hogy sürgősen meg kell újítania magát. De az a színházi nyelv, amit előbb a *Zabigyerek*, majd később a *Turkáló* kapcsán használtunk, kilöki magát a virtuális térből. Ennek a nyelvnek ugyanis a legnagyobb motorja a közösen, egy konkrét térben (a színpadon, a városban) való létezés. Egy ilyen közös nyelv kialakításához pedig hús-vér, jelenlévő emberek kellenek. Abban a pillanatban, amikor a színházat bezárták, a projekt lebénult, és hosszú hónapokig háttérzörejként, valahova félig a tudatunkba, félig a tudatalattinkba költözött, és arra várt, hogy újra elővegyük, a legelső adódó találkozásunknál. Az első és a második próbahét között összesen három hónap telt el. A második próbahétre a télikabátomat szandálra cseréltem, és Irina Moscuval (*az előadás díszlet- és jelmeztervezője – szerk. megj.*) nem fűtőtesteket kerestünk két próba között, hanem elmentünk úszni egyet a Besenyői-tóra.

Normális esetben egy rendszeresen dolgozó szabadúszó színházi alkotó életében rengeteg minden történik három hónap alatt, különböző személyes impulzusok érik, amiket a szakmai találkozásokban kamatoztat. Sokszor tapasztalom azt, hogy mennyit változnak azok az alkotótársak, akikkel hónapokig nem találkozom, aztán egy közös projekt újra ránk talál. Ezek gyönyörű folyamatok, ugyanúgy hömpölyögnek, mint a klasszikus drámai helyzetek, egy váratlan replika teljesen új értelmezési lehetőségeket nyit ki. Normális esetben. A karantén, mint mindent, ezt is felülírta: mindenkiben volt egy furcsa stagnálás, egy hibernáció. Elvégeztem egy ingyenes Hamlet-

[1] Az előadás szerepelt a 19. POSZT versenyprogramjában is, Erdei Gábor pedig a Legjobb férfi mellékszereplőnek járó díjat kapta meg alakításáért (szerk. megj.).

kurzust a Yale-en, pótoltam a színházi műveltségem online közvetített előadások tömkelegével, de a második próbahétre megérkezve, három hónap kiesés után, ott lebegett a levegőben, hogy valamit elvettek tőlünk. Valami új történik éppen, valamihez fel kell nőnünk, és itt van valami, amivel nincs mit kezdeni. Bármelyik pillanatban újra megtörténhet az, hogy magunkra kell zárnunk a bejárati ajtót.

Talán ennek is köszönhető, hogy július végén már egy olyan próbafolyamatot hagytunk a bemutató előtt félbe, ahol a figyelem tétje megváltozott, ahol az egymásra figyelés új értelmet nyert, és ahol mindenki olyan volt kicsit, mint a startnál készenlétben álló futók, akik arra várnak, hogy meghallják a lövést és sprintelni kezdjenek. Kialakult az előadás hangulata, megszületett a turkáló tere, ami ugyanolyan setesután próbál egyszerre modern és hagyományos lenni, mint tulajdonosa, az Erdei Gábor által alakított Golyó, aki amellett, hogy egyedül neveli DJ Karcsi78-at, akit ’87-ben talált a turkáló előtt egy rafianeccben hagyva, kétszeres személyiségzavarban is szenved, és néha a nagyapja személyiségét felvéve visszautazik a múltba.

A hónapokkal azelőtt felskiccelt karakterek végül egy közös átokban találkoztak, ez az átok lett az előadás dramaturgiájának premisszája, ez az átok változtatta a karaktereket cselekvő szereplőkké. Minden azon a szörnyű éjszakán kezdődött, amikor Vörösházi Vilmos háza lengyel vértől lett vérvörös. Golyó nagyapja, Vili tata miután jól bepálinkázott, megölte a hosszú hajú és rövid lábú lengyel szeretőjét, Agneska Rutkovskit, és azóta minden teliholdkor szellemek jelennek meg a turkálóban, Golyót megszállja nagyapja szelleme, Puskás Hajnalka félóránként magyarul, félóránként románul beszél, Karcsi pedig gyenge selyemtermelő. A nagykönyvben azt írja, hogy az átkot csak úgy lehet feloldani, ha egy idegent feláldoznak, egy olyasvalakit, akinek nincs vérrokonsága száz kilométeres körzetben, aki az elmúlt húsz évben nem létesített szexuális kapcsolatot a környéken, és aki vizet sem ivott egyik forrásból sem a közeli fenyőerdőkből.

P. Magyarosi Imola, Pál Ferenczi Gyöngyi, Kónya-Ütő Bence, Benedek Ágnes, Szakács László, Erdei Gábor, Gajzágó Zsuzsa. Amikor telihold ragyog a turkáló felett, Tamási Áron Színház. Fotó: Barabás Zsolt

Benedek Ágnes (háttérben: Pál Ferenczi Gyöngyi, Erdei Gábor, Szakács László).
Amikor telihold ragyog a turkáló felett, Tamási Áron Színház. Fotó: Barabás Zsolt

De nem lőttek startot, csak október 9-én. Így a főpróbahét és az utolsó próba között újabb két hónap telt el. A szandálomat lecseréltem gumicsizmára és Irina Moscuval próba után nem mászni mentünk a Hétlétrákhoz, hanem azt néztük, hogy hol lehet tíz után még valamit enni és melyik teraszon van szabad hely asztalfoglalás nélkül.

Határai és horizontjai a nyelvnek

Pár bekezdéssel fentebb már említettem ezt a konkrét jelenlétet követelő színházi nyelvet. Azt gondolom, hogy mindegyik előadásnak van egy sajátos nyelve. Ez a nyelv egy óriáshalmazból áll, amiben ugyanúgy benne van a szerző, a rendező, a fordító, a színész, mint a hang- meg a fénytechnikus. Nézőként folyamatosan fordítói folyamatokat végzünk egy előadást nézve, saját nyelvünkre fordítjuk le a színpadon látottakat. A fordításnak millió-egy formája van, és a beszélt nyelv alatt még millió-egy nyelv bújik meg.

Teljesen más egy Radu Afrim által előre, a holnapi próbára megírt felvonást egyedül fordítani, mint egy Radu Afrimmal és a színészekkel próba közben a színpadra fordítani egy jelenetet. A cinephile Székely Claribella-monológokat például Benedek Ágnes székelysége nélkül szinte lehetetlen lett volna megírni. A *Turkáló* próbái közben sokszor fordult elő az, hogy egy mondat, jelenet vagy egy történetszál sokkal hamarabb született meg színpadi gesztusból, mint magyar vagy román nyelven. Az előadás létrehozása közben számomra a legnagyobb és legizgalmasabb kihívás az volt, hogy a lefordítás ugyanúgy jelenthette a visszafordítást, a közös gondolkodás nyelvbe rendezését. Mert az előadás nem magyarul vagy románul beszél. Az előadás az Radu Afrim nyelvén beszél, Irina Moscu nyelvén beszél, Kónya-Ütő Bence nyelvén beszél, Vass Zsuzsanna, Erdei Gábor, Pál Ferenczi Gyöngyi, Gajzágó Zsuzsa, Benedek Ágnes, P. Magyarosi

Imola, Szakács László, Csomós Tünde Tímea, Bartalis Szabolcs, Dobra Mária Magdolna, Wanek Ferenc nyelvén beszél. Egyszerre. Külön-külön. Létrehozva egy teljesen új nyelvet, egy olyat, amiben bármelyik pillanatban előfordulhat az, hogy egy színész tört románsággal kezdi el mondani a következő replikáját, vagy az akut-szociális szatíráról szóló barokk körmondatok székely dialektusban hangzanak el.

Egy alkotás nyelve kisajátíthatatlan. Egyszerre mindenkié és senkié. Egy alkotás nyelve nem tulajdon. Nem jog és nem használható fel senki ellen és senkinek a védelmében. Egy alkotás nyelve független és nem cenzúrázható.

És amíg ezekkel a nyelvekkel operálhatok, amíg ezekkel dolgozhatok és ezeket kutathatom, addig számomra a színház tényleg a szabadság egyik legszebb és legérinthetetlenebb formája tud maradni.

Patkó Éva

„TOVÁBB ÉL. MERT HALHATATLAN…”

Beszélgetés Kovács Levente rendezővel, egyetemi tanárral

Kovács Levente idén lett nyolcvanéves. Szerteágazóan gazdag színházi munkásságáról, amely átfogja az alkotás és pedagógia területeit volt tanítványa, Patkó Éva rendező beszélgetett vele.

Tanár Úr, te bármikor megszólítható voltál, ha reggel, ha délután adódott gondja, kérdése egy hallgatónak. Rendező szakosként, úgy láttam, a Tanár Úr ugyanúgy „bent lakik” az egyetemen, mint mi, akik reggeltől estig próbáltunk, órákra jártunk, diákújságot szerkesztettünk és szerveztük a vizsgajeleneteinket. Mit csinál a Tanár Úr, mióta nincs reggeltől estig a Köteles 6. szám alatt?

Mivel május végéig online tanítottam is, nem szakadtam el teljesen a korábbi életmódomtól. Például megtanultam a Skype és a Zoom használatát. És most más dolgokat is tanulok: a spiritualizmus tudományát (?) igyekszem áttekinteni, valamint Hawking és Hawkins egymásnak ellentmondó tanait megérteni. Azt érzem, hogy nyolcvanévesen érdemes még tanulni, ugyanis ebben a korban jön rá az ember, hogy mennyi minden van a világon, amit még meg kellene ismerni, tanulni, megszeretni vagy elvetni. Most erre van időm. Továbbá alkalmazom a kánonképződés egyik tételét, miszerint a kánonba azok a művek kerülnek, melyeket újraolvasunk. Hát nekem van mit újraolvasni.

Persze, ott a napi rítus, a felkelés utáni teendők: gyógyszerek bevétele, különböző krémek kenegetése, a reggeli torna fokozatos építése, a napi változatos táplálkozás megtervezése (különös tekintettel a zöldség- és gyümölcsfélék ésszerű és nem elcsépelt algoritmusának kidolgozására), napi séta a levegőn (esős idő sem kivétel). Aztán a következő (immáron ötödik) regény napi írásadagjának elvégzése, a meglévő rész (kb. hetven oldal) újra átnézése, javítás, betoldás, dühöngés a hibák miatt, vita a szereplőkkel, akik mindent jobban akarnak tudni, hozzáolvasások (jelenleg például Nietzsche *Zarathustrá*ja). Néha régebbi színházi felvételeket is megnézek, nagyon érdekelnek a kortárs táncelőadások, és a Netflixen is próbálok jó filmeket keresni, nem sok sikerrel. A többi? Ami jön…

Több mint ötven évet tanítottál szünet nélkül. Ez önmagában is óriási teljesítmény, bizonyára tele ez az időszak életre szóló emlékekkel, sőt szerelemmel, hiszen Kati nénivel együtt voltatok ebben a folyamatban. Mi inspirált ennyi éven keresztül a tanításban?

Szerintem a tanításra születni kell, mint a hegedülésre vagy a festészetre. Mindegyiket lehet tanulni egy bizonyos fokig, de attól függetlenül is lennie kell valami belső késztetésnek, hogy átadj valamit, kinyisd a rád bízottak agyát, felcsillantsd a tekintetükben a megértést. A tanulás nem a célra törekszik, hanem az utat egyengeti. A színházban azt tanultam Cojartól, a bukaresti mesteremtől, hogy az előadás a cél filozófiájának jegyében történik; az út filozófiája viszont a keresés, a rávezetés a célba juttató végső útra. Én, bár sok előadást rendeztem, de munka közben, vagyis az úton éreztem magam igazán jól. A bizonyos periódusokban cserélődő új útitársak, akik mindig valamilyen új fuvallatot hoznak magukkal, teszik igazán élvezetessé a tanítást, vagyis az utat. Nem emlékszem olyan órámra, hogy betartottam volna az órarendet. A diákok meg sohasem követelték a szünetet, vagy jelezték az óra végét. Talán a közös játék öröme és a keresés izgalma tartotta bennünk a lelket. Ezért szerettem a közel hat évtizeden át a tanítást.

A széleskörű tájékozottság és tájékozódás fontosságát a diákjaidnak is átadtad, még azokban az időkben is, amikor minket nem szívesen engedtek el az ország határain kívülre tanulni, nehogy ott ragadjunk. Kitekinteni, megtapasztalni, mi történik a nemzetközi porondon, külföldi előadásokat nézni – ez része volt az óráknak, beszélgetéseknek. Hogyan látod most a nemzetközi irányvonalak felé való nyitást, érdeklődést?

A tájékozódás továbbra is igen fontos a színházművészet bármely ágában tevékenykedő művészek, hallgatók számára. A pályára – legyen az rendezés, színjátszás, bábozás, bármi más – való felkészülés sohasem befejezett. A diploma megszerzése csak egy adminisztratív határkő lesz a további életben. Úgy, ahogyan a zenészek világhírűségük tetején is

Kovács Levente a cigányvajda és az ortodox pópa szerepében a Patkó Éva által rendezett Szolitaritás c. előadásban (2019). Fotó: Rab Zoltán

naponta gyakorolnak, készülnek, a színház is tovább alakul, új és új utakat próbál egyrészt, másrészt a napi gyakorlat is további tanulást, a világban és a szakmában való további készenlétet igényel. Ebben van nagy szerepe az állandó tájékozódásnak is. Ez most, a világjárvány idején meglehetősen nehéz. Csökken a jelentős vendégjátékok száma, akárcsak a további fejlődés szempontjából rendkívül szükséges műhelymunkák, workshopok lehetősége is, de vannak szaporodó elméleti munkák, előadás- és filmfelvételek stb. Megnő az olvasás, az egyéni képzés lehetősége. Jelen időnkben a legnagyobb ellenség a kényelem, a betokosodás, az intellektualitás feladása. A jövő meglehetősen ködös és bizonytalan, de ez nem jelentheti a feladását mindannak, amire nagy szükség lesz, „ha elfárad a vész haragja", ahogy Vörösmarty mondja. Tehát emberpróbáló időket élünk a túlélés érdekében. Nem lehet a megfelelő képzettség fegyverzete nélkül tovább élni a bármilyen kiszámíthatatlan jövőben… A mai információs dömping idején azonban veszélyes a jólértesültséget összetéveszteni a műveltséggel, a szakmaiság színvonalával. Nagy a különbség!

Az elmúlt hónapokban tapasztalhattuk, hogy a színházcsinálás kipróbálta a virtualitás eszközeit, mert az lett a kérdés: szüneteljen a színház, vagy próbáljunk meg valamiképpen alkalmazkodni egy teljesen ismeretlen helyzethez? Már tavasszal elkezdődtek szakmai körökben a találgatások, hogy a világjárvány milyen irányba mozdít(hat)ja el a színházat. Te hogy látod, mi lesz? Ugyanaz, ami volt, vagy esetleg egy lényegre törőbb, koncentráltabb színházcsinálás?

Úgy találom, hogy két oldala van a dolognak. Egyrészt valóban meg kellett tartani a színházat, a lehetetlen külső körülmények szorítása miatt nem volt más út. Kézenfekvőnek mutatkozott a virtuális eszközök felhasználásával próbálkozni. Másrészt ez az út szinte semmilyen összefüggésben sincs a színház alapvető jellegzetességével, mely megkülönbözteti minden más, a hús-vér jelenlétet nélkülöző művészettől (film, tévéjáték, rádiószínház, animáció, avatárság stb). Ezért azt gondolom, hogy minden érdekessége és részben működő mentőöv-funkciója dacára, ez nem lehet hosszú távon a színház mainstreamje. Az élmény nem fakad a néző és színész közvetlen, jelenidejű kapcsolatából, melynek helyét a PC adta vizuális lehetőségek igen gyakran spekulatív jellegű kihasználása nem tudja maradéktalanul betölteni. Lehetőség nyílik az érdekesség előtérbe kerülésére, mely azonban minden vonzereje dacára sem képes a világ és a benne élő ember valóságának ábrázolására. Más kérdés, ahogy a színháznak, s tágabb értelemben véve a más művészeti ágaknak az ilyen irányú funkcióját elvárni vagy képviselni egyre inkább kérdésessé válik. Nehéz megjósolni, hogy mi várható. Vannak olyan prognózisok, melyek szerint a nem is túl távoli időkben, gyors egymásutánban az emberiséget megtizedelő világjárványok bekövetkezése ma még elképzelhetetlen világot eredményez, melyben kétséges a színház további jelenléte, funkciója – egyáltalán az általa lehetséges művészi nyelven való ábrázolás. Egy dolog azonban egyre inkább körvonalazódni látszik: az aktuális pandémia után nem folytatható a világ további működése ott, ahol 2019-ben abbamaradt.

Ez jót is hozhat akár... Nagyobb odaadással, a lényegre koncentrálva dolgozhatnánk, mert megtapasztaltuk, mit veszítünk, ha nem dolgozhatunk. Nekem úgy tűnik, a mellébeszélések ideje lejárt.

Ez valóban így van, de azért nem árt tisztázni, mit értünk mellébeszélésen, nehogy a fürdővízzel kiöntődjék a gyermek is. Mert azt nem állíthatjuk általános érvénnyel, hogy eddig csakis odaadás és a lényegre való törekedés nélkül dolgozott a színházi szakma egésze, s ebből a kiutat csakis az online térben találhatjuk meg. Szerintem ez is, akár a közelebbi és távolabbi múlt sok más, önmagát örökérvényűnek tekintő kísérlete, új tapasztalatokat hozhat (és hoz is) a színház végtelen kiterjedésű eszköztárához, de az alaphelyzeten nem változtat: a színház egyedisége, sajátossága

az a pillanatban, közvetlenül a jelenidejűségben való hús-vér megtörténés művészete. Van olyan jelenség, ami ehhez érvényes megoldásokat társít, s van olyan, ami eltávolít a lényegestől a fiktív kitalációk világába, és amelyek érvényessége tiszavirág-életű. Erre a színházművészet évezredes története számtalan példával szolgál. Elég akár a nagy szintetizálókra utalnom, mint Brook, Ciulei vagy Mnouchkine. A negatív példákat nem sorolom, mert nem akarok a szubjektivitás csapdájába esni. Elég, ha azt mondom, van elég és lesz még…

Arra szerettem volna reflektálni, hogy mivel hosszú ideig nem lehetett és még mindig nem lehet színházi gyakorlati tevékenységet folytatni, ez a kényszerű kihagyás bizonyára sok mindenkit elgondolkodtat, hogy amikor megint egy légtérben, testközelben lehet dolgozni, akkor milyen tanulságokat vonunk le. Ha már a változásról beszélünk, a Ránézek az életemre *című könyvedben végig lehet követni, hogyan változott Marosvásárhely és színháza a te gyermekkorod óta. Egy nem vásárhelyi számára erről az átalakulásról olvasni majdhogynem regényes, mégsem fikció, hanem valóság, amit leírsz.*

Tényleg valóság, minden megtörtént, s úgy történt, ahogy leírtam, csak az a helyzet, hogy nem volt elég tér arra, hogy mindent leírjak. Az kétségtelen, hogy úgymond testközelből követhettem az utóbbi, közel egy évszázad változásait, sőt aktívan is részt vettem a folyamatok egy részében, és nem csak mint tanú. Ezért azt gondolom, hogy újabb változások következhetnek be, akár elkerülhetetlenül a Covid-járvány lecsengése után. Más világban kell élnünk, s ennek a valósága és az ehhez való viszonyulásunk kiszámíthatatlan. Ha röviden számba veszem az általam átélt vagy megismert változásokat, úgy tartom, hogy ezek két fő területen bontakoztak ki: egyrészt a történelem különböző történelmi, gazdasági, szociális és politikai változásainak és az ezekből fakadó követelmények és szükségszerűségek függvényében, másrészt (nyilván a fent említett tényezők hatására is) a színházművészet esztétikai sajátosságainak alakulása, a különböző irányzatok, törekvések által képviselt változások területén. Az első nagy változás az alteritás és a premodern, majd modernista szemléletek közötti törés formájában következett be, nagyjából a 15. és 18. századok közötti időben (ez nem egyértelmű behatárolás, és általános érvénnyel nem is állítható fel). Mindenesetre a felvilágosodás eszmevilágának és társadalmi törekvéseinek döntő hatása volt erre a változásra. Nálunk elég, ha Köteles Sámuelnek a színházzal szemben felállított követelményeire utalunk (például az erkölcsnevelés, az anyanyelv ápolása, a nemzeti identitás erősítése), melyek hosszú ideig maradtak meg elvárásként a színházzal szemben. A másik nagy változás a színház és az irodalom viszonyában következett be és az irodalmi szöveg egyeduralmát tagadva a színházművészet autonóm jellegének érvényesítésére törekedett – én ebben a fordulatban kapcsolódtam be a színészképzésbe 1963-ban. Az idő felgyorsult, nagyon hamar újabb paradigmaváltás történt: a reteatralizációnak nevezett folyamat révén 1965-től kezdődően. Ez a különböző nézetek igen heves összeütközéseit is eredményezte (én Bukarestben, egy tudományos szimpozion keretében voltam résztvevője egy igen heves összecsapásnak). Ennek folytatása a ’68-as eszmeáramlatok hatásában csúcsosodott ki, amely nagy társadalmi konfliktusokban és az egyes rendszerek elleni lázadásban öltött formát – egy időben lázadt a nyugati ifjúság a fogyasztói társadalom diktatúrája és a keleti ifjúság a Szovjetunió kommunista diktatúrája ellen, lásd a Sorbonne elfoglalását, illetve a prágai tavasz törekvéseit, majd tragikus bukását. A pillanatra felvillanó egészségesebb világ lehetősége hamar szertefoszlott, de szellemét a színház világában „a tűz nem égeté meg”, nagy lázadók, jelentős kísérletek és politikai lázadások születtek (Grotowski, Brook, Ljubimov, Valdés, Barba, Mnouchkine, a román rendezőnemzedék nagy ötöse: Ciulei, Pintilie, Esrig, Penciulescu, Şerban, akiket a kommunista rendszer folyamatosan az országból való távozásra kényszerített), valamint jelentős intézmények: a Bulandra, a La Mamma,

a Théâtre du Soleil, a Bouffes du Nord, a Chicano színház, a wrocławi kutatóközpont stb. Megindult az egyetemi színpadok, a független, alternatív csoportok munkája, a nagy fesztiválok, a BITEF, az avignoni, a villachi, a Velencei Biennálé, a glasgow-i ifjúsági fesztivál. Nálunk a bukaresti Podul, az Arhiteatru, a temesvári Studio A, a kolozsvári Studio 51, az Echinox, a mi Majomcsoportunk – megannyi helyszíne a másként gondolkodásnak, a lázadásnak, mely mindkét fronton, azaz a politika és a színházcsinálás terén egyaránt új utakat jelentett, ugyanakkor magára vonta az illetékes biztonsági szervek figyelmét, gyakran megtorló akcióit is. (Itt fontosnak tartanám megjegyzeni, hogy a Majomcsoport 25 éves működése alatt közel kétszázan – orvostanhallgatók, pedások, almérnökök, középiskolások, végzett orvosok, mérnökök, munkások, színészek, táncosok és sokan mások – fordultak meg a csoportban és körülötte mint szimpatizánsok, valamint a tréningek résztvevőiként, de akármennyire elhangzott sok rendszerellenes megnyilatkozás, akár dühöngés, a csoportból sohasem jutott ki a falakon kívülre, senkinek soha nem lett bántódása, a letiltások és vegzálások nyomtalanul tűntek el, nem volt soha köztünk besúgó, a forradalom után átböngészett iratokban sem volt nyoma ilyesminek.) Persze meg kell említenünk azokat a törekvéseket is, melyek a fennálló rendszerekhez alkalmazkodó, azokat kiszolgáló manőverekben érhetők tetten a 19. és 20. században, a náci és a szocreál erőszakos kultúrharcait, de ezekhez majdnem semmilyen jelentős értékteremtés nem kapcsolható (kivétel talán a meiningeni herceg híres irányzata vagy a szovjet rendszer által favorizált Moszkvai Művész Színház). Megemlíthetjük az elnyomó, erőszakos apparátusok romboló tevékenységét, a Gulagra hurcolt művészeket vagy a McCarthy- és a Pinochet-rendszer áldozatait.

Mindezek felidézésére – nyilván a teljesség igénye nélkül, csupán apró szegmentumokban utalva a nagy mozgásokra – azért volt szükségem, hogy jelezzem, milyen fajta változások révén jutottunk a jelenlegi állapotokhoz, s jelezzem azt a reményemet (vagy talán aggodalmamat?), hogy a koronavírus tombolása utáni új korszakban talán lesz esély arra, hogy a színház ne hátranézzen a fent felvázolt korszakokra, hanem túllépjen az ideológiai, politikai és világnézeti csatározásokon, a múlt súlyos válságokat eredményező korszakain, s a megélt, drámaisággal teli eseményekből kikerülve, a túlélés tanulságaiból tanulva úgy térjen vissza a színház művészetéhez, hogy megszabaduljon a régi idők iránti nosztalgiáktól, melyek világa sohasem lesz visszahozható, és újra rátaláljon a megváltozó időkben érvényes mondanivalóira és kifejezőeszközeire. Azt, hogy ez milyen lesz, nem tudhatjuk, nem is sejthetjük. De a viharoktól hemzsegő múltunkból talán kisugározhat az a reménység, hogy véres diktatúrák, a létet fenyegető elnyomások, anyagi és világnézeti válságok, a pandémia (pandemiák?) pusztításai dacára a színház tovább él. Mert halhatatlan…

A budapesti Színház- és Filmművészeti Egyetemen is egy számukra jobb jövőért állnak ki jelenleg a hallgatók. Egy élhetőbb jövő megteremtése mindenképpen foglalkoztatja a fiatal (színházi) alkotókat. A Majomcsoporttal ti is egy mai napig érvényes és hatását éreztető szemléletet képviseltetek.

A történelem folyamán a művészetek – s köztük főleg a színház – természetüknél fogva általában a fennálló rendszerekkel szemben igyekeztek (és igyekeznek) a rendszerek működési hibáit és az egyének gyarlóságait feltárni. Úgy gondolták, s szerintem gondoljuk ma is, hogy a gondolat és az egyén szabadsága a legfontosabb értékek egyike, s a „kizökkent idő" helyrebillentése a mindenkori feladat. Tovább idézve Hamletet: „ó, kárhozat! Hogy én születtem helyretolni azt". Tehát ez a misszió áldás és átok egyben, ebből született minden rajongás, minden sikerélmény és minden keserű, gyakran véres kimenetelű fejlemény. Nem tudjuk, hogyan fogadták például Euripidész *Élektrá*jában a szentségtörésnek számító újdonságot, miszerint az istenek és uralkodók szent világába behozott egy földművest (ráadásul Élektra férjeként!). De kitérhetnénk a

puritánok kemény visszavágására az Erzsébet-kori színház szabados gondolkodására, Molière sorsára a *Tartuffe*-fel kapcsolatban, az Hernani csatájára, amelyben a klasszicizmus kánonjait felrúgó romantikus világlátással szemben jelent meg durva reakció az alexandrinusra vonatkozó szabályok megsértése kapcsán. A továbbiakban utalhatunk Thury Zoltán *Katonák* című darabjának letiltására, Mejerhold mellőzésére, Dalton Trumbónak, minden idők egyik legjelesebb filmforgatókönyv-írójának és Elia Kazannak, az amerikai rendezés egyik legnagyobb tehetségének, a McCarthy-féle boszorkányüldözés tragikus áldozatainak kálváriájára, Sztálin és Bulgakov viszonyának alakulására, a fasizmus, a kommunizmus kultúrpolitikájával szemben álló művészek végtelen menetére, a különböző munkatáborok, kivégzőterek, kényszerű emigrációk, majd a mai karaktergyilkosságok vértelenség nélküli, de nem kevésbé embertelen gyakorlatára, mely igen nagy százalékban a művészetek, s ezen belül nyilván a szabad gondolkodás kiirtására irányulnak. Talán a fentiek kontextusában jobban értelmezhető akár a bukaresti diákok Egyetem téri helyfoglalása és a hatalom által ellenük szervezett gyilkos bányászjárás, melyben az egyik nemzetrész másik ellen való uszításának nem példa nélküli megvalósítását láthatjuk, akár a Tienanmen téri brutális, főleg fiatal áldozatok életét kioltó tömeggyilkosság. Az SZFE mozgalmában szintén az ifjúság sorskeresésének, szabadságvágyának megnyilvánulását érzékelhetjük a rájuk húzott rágalmazó vizes lepedők ellenére. A történelem egyik fontos tanulságát abban látom, hogy bizonyos korok bizonyos helyzeteiben élesen kirajzolódó párhuzamos világok megjelenését tapasztalhatjuk, amikor nincs átjárás és áttekintés a másik dimenzióra. Ez rendkívül sajnálatos. Én magam megértem több olyan helyzetet – letiltások, beleszólások, ellehetetlenítések kapcsán –, amikor megszűnt minden kommunikáció lehetősége, süketek tragikomikus párbeszédjének szintjére süllyedt a viszony. Megéltem ezt a Nemzeti Színházban,

Kovács Levente. Fotó: Rab Zoltán

az egyetemi munkám során, a Majomcsoport életében, a vidéki színházakban, Szatmáron, Sepsiszentgyörgyön, Nagyváradon. Ritka volt az értelmes végkifejlet, mint például az 1990-es marosvásárhelyi fekete március után, amikor az egyetem román és magyar tagozatainak sorsát illetően sikerült az abban a pillanatban az egyetlen normális, humánus megoldást megtalálni, a tárgyalóasztal két oldalán a halálos fenyegetéssel is szembenézve (történelmi lecke fiúknak, lányoknak, idősebbeknek és fiataloknak). Nem sok példa akad erre, legalábbis az általam megélt időkben. És az előfordulásának elég kevés esélyét látom a továbbiakban is…

Megrendeztél Brechttől a magyar klaszszikusokig mindent – volt, amit többször is. A fentebb jelzett borúlátás (realitásérzék) miatt fordultál az utóbbi időkben inkább a szórakoztatóbb műfajok irányába?

Korántsem. Már zsenge gyermekkoromban igen erősen vonzódtam a humoros, szatirikus dolgok iránt. Hatodikos koromban vidám szövegeket írtam, kilencedikben kabarét rendeztem, majd humoros karcolatfüzéremmel pályázatot nyertem – 1956-ban 600 lejt, két ruhám lett belőle, azzal mentem egyetemre. Az egyetemen is gyártottam humoreszkeket, főleg a nyelvészeti tanszék kigúnyolása céljából. Hazatérve a Majomcsoport elődjeként verbuválva bandával előadtuk az *Uram! A késemért jöttem!* című Rejtő-egyveleget. Az egyetemre kerülve jó időre leáldozott a kabaréknak, ott nem nézték jó szemmel az ilyesmit, de 1973-ban, közel tíz év után rendezhettem egy zenés varieté-műsort a Stúdió Színházban. Aztán a 80-as években felvirágzott ez az általam kedvelt vonal: igazgatói felkérésre rendeztem a *Lila ákác, Az emlékek kávéháza* és a *Kakuk Marci* című előadásokat – ez a három összesen több mint 540 előadást élt meg rövid négy év alatt. Egyszóval hajlamaimból kifolyólag szerettem és értettem is ezt a műfajt. Rengeteg hasonlót rendeztem több színházban is, párhuzamosan klasszikus és jelenkori magyar és világirodalmi drámákkal, de nem köthető ez a hajlamom semmilyen borúlátáshoz. Egyszerűen jólesett csinálni – akár Shakespeare, Euripidész, Csehov, Bulgakov, Ibsen, Szabó Magda, Sütő András szomszédságában. Az utóbbi években, megszabadulva a rengeteg adminisztratív teendőtől, hozzáláttam a Hahota együttes professzionalizálásához, kizárólag a klasszikus magyar kabaréirodalomra támaszkodva, mentesen a politikától és a trágárságtól, alpári humortól. Rengeteg városban és itthon is többszörösen tízezres közönség hálálta meg ezt a törekvésünket. Jó levezetése volt ez egy elég zsúfolt életpályának…

Mintha visszakanyarodnánk a beszélgetés elejéhez, mert diákjaidnak, akiket partnereidnek tekintettél, mindig tartogattál valami humorosat is, ma úgy fogalmaznék, hogy mindig volt egy biztató szavad. A szavakat most másra is használod, regényeket írsz, amiben szerepelt már Kovács Kati néni, a földönkívüliek, de egy krimi szereplői is. Zárásként azt kérdezném: most miről írsz, és miért pont arról?

Az idő elteltével előjött belőlem a kora ifjúságomra jellemző íráskényszer – kilencedikes koromban második regényemet írtam, melyet aztán az elsővel együtt megsemmisítettem. Aztán a színház elnyomta az ilyen irányú törekvéseket. Mostanra viszont valahogy elfogyott belőlem a színházi kifejezés igénye, nem igazán maradt olyan mű, aminek a megrendezése izgatott volna. Az életemben annyi esemény zsúfolódott össze, amely egyszer csak kikívánkozni készült. Pár év alatt egy novellásköt és négy regény készült el; most a kötelező színházelméleti munkákat nem számítom, ez kizárólag szépirodalmi termést jelent.

Jelenleg *A vihar hírnöke* ideiglenes munkacímet viselő regényen dolgozom, bár a pandémia nem nagyon serkentett munkára, de hetven oldal már elkészült. Két barát, közös emlékeikre támaszkodva, elindul az életben: egy református pap és egy kigyúrt sportoló. Életük kalandos fordulatai során olyan események történnek, melyeket nem akarok előrevetíteni. Annyit talán elmondhatok, hogy a pap Nietzsche hatása alá kerül és emiatt a

belügyi szervek célkeresztjébe sodródik. Ő az emberebb ember-típus kinevelését hirdeti az új típusú kommunista emberideállal szemben. Ebből nagy bonyodalmak keletkeznek, de vannak szerelmek és halálesetek, tragédiák és kalandok is. Oszt' meglátjuk, mire megy ki a játék. Azért írok erről, mert sok személyes kötődésem van a történethez, mely az én nemzedékem botladozó és veszélyes útkereséseit idézi meg a nyolcvanas évekből, amikor egyre tűrhetetlenebbé vált az élet…

Kiss Krisztina

FELELŐS GYEREKEKNEK KELL LENNÜNK

Beszélgetés Lőrincz Ágnes színművésszel

Lőrincz Ágnes közel negyvenéves pályája során több erdélyi színházban dolgozott: tagja volt a kolozsvári és a szatmárnémeti színháznak, jelenleg a marosvásárhelyi Tompa Miklós Társulatát erősíti. Szülei, Lőrincz Lajos és Oláh Ágnes az Állami Székely Népi Együttes alapító tagjai voltak, így Lőrincz Ágnes gyermekkorát meghatározta a zene, a népi kultúra és a színpad világa. Beszélgetésünkben a személyes életpályát követve igazi színháztörténeti sétára indultunk.

Rengeteg helyszínt találunk a gyerekkorodban: Gyergyószentmiklós, Csíkszenttamás, Korond és Marosvásárhely. Ez miért alakult így?

Édesanyámat, miután elvégezte a nővérképzőt, Gyergyóba helyezték az ottani gyermekkórházhoz. Lakást kellett keresnie, és talált is egy albérletet, ahol a háziak nagyon megszerették, úgy bántak vele, mintha a saját lányuk lett volna. A csíkszenttamási nagymamám halála után ők, Jóska tata és Erzsi mama nyújtottak támaszt édesanyámnak – egyfajta menedéket. Így lett az első állomás Gyergyószentmiklós, ott jöttem a világra. Amíg a csíkszenttamási nagyszüleim, csíki tátá és csíki mámá éltek, sokat voltam ott is, aztán maradt csak Gyergyó és Korond, de legfőképpen Korond, mivel édesapám korondi születésű volt. A szüleim rengeteget turnéztak az együttessel (ma Maros Művészegyüttes), édesanyám énekesként, édesapám táncosként. Sokszor hónapos turnéik voltak, ilyenkor engem mindig valamelyik nagyszülőnél hagytak.

Ezek a gyerekkori helyszínek önmagukban mit hordoztak, mit kaptál tőlük?

Elsősorban erőt, ami sok nehézségen átsegített. Korond akkor még igazi falu volt, mindennek megvolt a rendje és a szertartása. A falusi élet számomra sokáig az otthont, a biztonságot jelentette. Megtanultam tisztelni a munkát, az életet. A kapálástól és a szénacsinálástól kezdve a fejésig mindenből kivettem a részem. Még sajtot is készítettem, a korondi nagymamám, vagy ahogy én hívtam, a „nannyókám" arra is megtanított. Nyafogásnak helye nem volt, és bármilyen munkát végeztél, annak meg kellett adni a formáját, a módját. Egy gereblyét se foghattam meg akárhogy, mert – ahogy nagyanyám mondta –, „híme kell legyen a munkának". Nem szerette, ha tétlenül üldögéltem, és rögtön rám szólt, hogy vegyek dolgot a kezembe.

Az emberek gazdálkodtak, állatokat tartottak, mezőre jártak, azok is, akik iparosmunkát végeztek, de még a zenészek is, akik vasárnaponként húzták a talpalávalót a táncban. A heti munka után, vasárnap szépen elmentek a templomba, megebédeltek, szomszédolás, rokonlátogatás, este pedig elmentek a táncba. Akkor ez volt a szokás. Gyerekként a korondi kultúrotthonban kezdtem el táncot tanulgatni a többi gyerekkel, innen származik a ragaszkodásom a tánchoz, ami máig tartó szerelem. Édesapámnak volt egy kis csapata Vásárhelyen, akiket tanított, én is ott kezdtem el komolyabban foglalkozni a tánccal. Magától értetődőnek tűnt nekem, hogy én is táncos leszek.

Azt olvastam, hogy édesanyád lebeszélt arról, hogy táncos pályára lépj.

Anyám és apám is lebeszélt róla, mert akkor csupán két alternatíva volt arra, hogy profi táncos lehess. Járhattál balettiskolába – én viszont nem voltam egy balerinaalkat –, vagy valamelyik állami népi együtteshez szerződhettél táncosnak. Utóbbiról azt mondták, hogy azt a sorsot nekem nem kívánják. Édesapám álma az volt, hogy hegedűs leszek. Így történt, hogy már első osztályos koromban zeneiskolába írattak.

Korán közel kerültél a népi kultúrához, a népzenéhez.

A népi kultúrába beleszülettem, hozzátartozott az életemhez. A nagyszüleim mindkét részről művészi hajlammal megáldott emberek voltak. A csíki mámá nagyon szépen énekelt, gyönyörű hangja volt. Tátá nemcsak jó asztalos volt, de a mestersége művészi oldalát is magas szinten művelte, a faragott épületfáktól a berakásos kazettákig mindent. Közben fütyörészett, énekelt és néha táncra perdült.

Ledér szerepében a Csongor és Tünde című előadásban, r. Harag György, Kolozsvári Állami Magyar Színház

Eliza szerepében a My Fair Lady című előadásban, r. Horváth Béla, Kolozsvári Magyar Opera. Fotó: Csomafáy Ferenc

A korondi dédnagyanyám pedig nótafa volt, néprajzkutatók gyűjtöttek tőle, a nótái meg is jelentek különböző gyűjteményekben. Kicsi nannyóm pedig nagyon szépen szőtt, úgy mondta, „figurás szőnyegeket". Ezek székely népszokásokat megelevenítő minták voltak, amelyeket Bandi Dezső bácsi rajzolt neki. Erre engem is megtanított, több falvédőt és szőnyeget szőttem én is.

Térjünk vissza a zeneiskolára: milyen volt a találkozás a klasszikus zenével?

Édesapám vett nekem egy kicsi hegedűt, és elkezdtem hegedűórákra járni Vásárhelyen. Akkor még megvolt a Lázár Ödön park és a régi kolostor épülete, amelynek földszintjén volt a művészeti iskola fiúbentlakása; az emeleten pedig a hangszertermek voltak, oda jártam Broch Edit nénihez hegedűórára. Edit néni terménél minden óra előtt imádkoztam, hogy bátorságot gyűjtsek, mert nagyon szigorú volt, viszont olyan technikai alapot adott, amire könnyen tudtam később építeni. A szorongás viszont végig megmaradt, minden vizsgámon rettenetesen izgultam, izzadt a tenyerem, remegett a lábam, a gyomrom és a szívem pedig valahol a torkomban lüktetett. Aztán, amikor '71-ben szétbombázták a parkot, és lebontották a kolostort, az órákat a Kultúrpalotában folytattuk, amely azelőtt is a művészeti iskola főhadiszállása volt. A líceum utolsó két évében Selmeczi János volt tanárom, ő is nagyon sokat követelt. Az érettségin Mendelssohn *E-moll hegedűversenyét* játszottam. Akkor Selmeczi már tudta, hogy színire szeretnék menni, nem konziba, és a vizsga után elkeseredett dühvel mondta, hogy nagyszerű szólista lehetett volna belőlem, mert nagyon szép tónussal játszottam, de csapnivaló technikával. Haragudott, amiért nem vettem komolyan a gyakorlást az utolsó évben. Később, amikor már színésznő voltam Kolozsváron, találkoztunk, és elnevettük ezt a történetet.

Hogyan alakult a kapcsolatod a színházzal? Ha jól tudom, te is tagja voltál a Kovács Levente vezette színjátszókörnek, a Majomcsoportnak.

Még kisiskolás voltam, amikor a Kultúrpalotában, a szakórák szünetében belopakodtunk a kakasülőre. Egy alkalommal a *Trón alatt a király* (*r. Tanai Bella, 1969 – szerk. megj.*) című mesejátékot játszották. Ekkor csodálkoztam rá először a színházra. Aztán évekkel később édesapám koreográfusként dolgozott a színház néhány előadásában. Emlékszem, hogy már az új épületben próbálták a *Vidám sirató egy bolyongó porszemért* című előadást (*r. Harag György, 1977 – szerk. megj.*), és édesapám állította be a mozgásokat. Azokra a próbákra gyakran bejártam órák után.

A líceumi évek alatt két tanárom is rákérdezett, hogy nem gondolkodtam-e azon, hogy a színi pályát válasszam. Azelőtt nekem ez eszembe se jutott, viszont akkor bogarat ültettek a fülembe, és elkezdtem játszani a gondolattal, ami aztán bizonyossággá vált. Amikor édesapámmal közöltem a szándékomat, kételkedve fogadta, és megpróbált lebeszélni

róla. Tulajdonképpen meg szeretett volna védeni egy esetleges csalódástól. Így előbb elmentem Kovács Levente Majomcsoportjába, aminek egy évig voltam a tagja. Aztán apám beszélt a színészbarátaival, hogy hallgassanak meg, egyáltalán érdemes-e felvételiznem. Meghallgattak, és Ferenczy István bácsi azt mondta, hogy mindenféleképpen próbáljam meg; beszélni ugyan nem tudok (borzasztóan hadartam), de „majd ott megtanítanak". Aztán az érettségi után, '79-ben felvételiztem, és elsőre sikerült.

Gergely Géza és Kovács Kati voltak az osztályvezetőid – hogyan emlékszel vissza a főiskolás évekre?

Nemcsak mi voltunk elsőévesek, Kovács Kati tanárnőnek is mi voltunk az első évfolyama. Szeretettel emlékszem vissza mindkét osztályvezetőmre, sajnos már nincsenek közöttünk. Akkor még hetes évfolyamok voltak, három lány, négy fiú egy osztályban. Abban az időben már a felvételin figyelembe vették azt, hogy a hat magyar színháznak milyen karakterekre lesz majd szüksége négy év múlva. Aki bejutott és elvégezte a főiskolát, annak biztosítva volt az állása.

Az osztályunk összetartó csapat volt, nagyon sokat dolgoztunk magunkra órák után is. Akár éjszakába nyúlóan, ha éreztük, hogy nem megy egy jelenet. Más egyetemeken tanuló barátaink mindig arról faggattak bennünket, hogy mit és hogy tanulunk, miből állnak a vizsgáink. Egyszer csak elhatároztuk, hogy megmutatjuk nekik, mit is csinálunk, és létrehoztunk egy kis alternatív színházat az Apolló épületében, ami valamikor az orvosis hallgatók bentlakása volt. Egyik nagy terme lomosan, romosan állt, korábban bálokat rendeztek benne; azt kértük el az akkori igazgatótól, aki pozitívan fogadta a kezdeményezésünket. Levittük a vizsgákra készült jeleneteket, például Molnár Ferenctől *Az ibolyá*t vagy a harmadéves egyéni műsorainkat. Akkora sikerünk lett, hogy az első évad után az igazgató kibővítette és felújította az amúgy kevés férőhelyes termet.

Gergely Géza milyen munkamódszerrel dolgozott veletek?

Géza bácsi nagyon alaposan és módszeresen tanította a színészmesterség alapjait. Nagy hangsúlyt fektetett a színpadi mozgásra, a gesztusokra és a különböző játékstílusok elsajátítására, a középkori vásári komédiáktól a romantikus színjátszáson át az abszurdig. Az improvizációs és beszédtechnikai gyakorlatokat néha közönség elé vitte, és különböző módszertani továbbképzőkön mutatta be őket. Első éven sikere volt a *Lúdas Matyi*-előadásunknak, amit szöveg nélkül, csak mozgással, játékkal és kis dalokkal adtunk elő. Negyedéven Balassi Bálint *Szép magyar komédiá*ja (1983) volt az egyik vizsgaelőadásunk, amit Géza bácsi rendezett, és megengedte nekünk, hogy a hagyományos stílustól kicsit elrugaszkodjunk, ahogy ma, divatosan mondani szokták, „eldobtuk az agyunkat", és végül nagy sikerű előadás lett belőle, végigturnéztuk vele Székelyföldet.

Szalayné szerepében a Szerelem című előadásban, r. Keresztes Attila, Szatmárnémeti Északi Színház – Harag György Társulat. Fotó: Ilovszky Béla

A főiskola után Kolozsvárra kerültél Harag György meghívására, de előbb az operához szerződtél.

Miután a főiskolát befejeztük, jöttek a kihelyezések, és üzentek nekem, hogy Gyuri bácsi (akkor mi úgy hívtuk) keres, ami borzasztó nagy dolog volt számomra. Elmentem hozzá, és mondta, hogy négy fiatalt szeretne Kolozsvárra vinni, köztük engem is, mert szükség van a fiatal színészekre úgy a színháznál, mint az operánál. Mivel csak két hely volt, az operánál pedig egy szubrettre és egy táncos-komikusra volt szükség, megkérdezték Gyurit, hogy tudna-e ajánlani valakit. Így kerültünk Salat Lehellel az operához, Ander Zoli meg Rekita Rozi a színházhoz. Tavaszig énekórákra jártam, az operában először csak tavasszal léptem fel, a *Viktória* című operettben volt a bemutatkozásom Riquette-ként, de előtte már ősszel a *Csongor és Tünd*ét próbáltuk Haraggal a színházban, Ledér volt az első szerepem.

Milyen volt Haraggal a Csongor és Tünde *próbafolyamata?*

Minden perce élmény volt. Harag maivá tette a történetet; modern, de nem modernkedő előadást hozott létre, amely egy lakónegyedi játszótéren zajlott. Amikor elkezdtük a rendelkezést, a színészek közül mindig odahívott maga mellé valakit, és megkérdezte, hogy mi a véleménye az adott jelenetről. Érdekelte, hogy mit gondolunk. Mindig konkrét és rövid instrukciókat adott, példákkal kiegészítve. Érdekes tapasztalat volt számomra az, hogy amikor az előadást egy év kihagyás után fel kellett újítani, nem jelentett különösebb gondot. Annyira átgondoltan, tisztán és logikusan volt felépítve az előadás, hogy nemcsak a mozgások, de az állapotok is szinte maguktól jöttek, ahogy beléptünk a színpadra.

Soha nem éreztem rajta azt, hogy magát akarná megvalósítani, hanem egy előadást szeretett volna közösen létrehozni. Gyuri bácsi olyan művész volt, aki nem presztízsből végezte a munkáját, hanem szeretetből, elhivatottságból, és ugyanilyen szeretettel, örömmel rendezett zenés műfajt is. Például létrehoztunk együtt egy szilveszteri kabarét, és nem derogált neki. Ruha Pista, egy másik kedvenc művészem is ilyen volt. Vele elmentünk haknizni, mi vittünk operettduetteket, áriákat, Ruha Pista pedig, ahogy ő mondta, „lebaselt" egy Paganini-etűdöt, aztán kitört a tánc, húzta a talpalávalót a cigányzenétől a csárdásig. Mindkettejüket csodálatos embernek és nagy művésznek tartom a mai napig.

'92-ig voltál a kolozsvári színháznál. Hogyan jött a váltás Szatmár irányába?

A főiskola után Parászka Miklós hívott engem Szatmárra, így aztán, amikor '92-ben úgy alakult, hogy váltanom kellett, őt hívtam fel, és megkérdeztem, hogy volna-e egy hely számomra a szatmári színháznál, ha oda akarnék szerződni. Erre azt a rövid választ kaptam, hogy „meg van beszélve, gyere". Akkor az volt az elképzelésem, hogy egy-két évadot maradok, amiből aztán húsz év lett, és az a balszerencse is érte a színházat, hogy a társulat igazgatója is voltam. *(nevet)*

Szerencsés volt Szatmáron az indulásom, egy zenés előadásban, a *Fekete Péter*ben (*r. Koncz István – szerk. megj.*) játszottam Claire szerepét, és azzal beloptam magam a szatmári nézők szívébe. Sok kedves szerepem volt az évek során, többször dolgoztam Parászka Miklóssal, szép és nagy feladatokkal bízott meg, például az *Edith és Marlene* című rendezésében (1994), a *Csalóka szivárvány*ban (1995) vagy a *Lear király*ban (1997), hogy csak néhányat említsek. De szívesen emlékszem vissza a vendégrendezőkkel való közös munkáimra is, például a Lendvai Zoltán rendezte *Györgyike, drága gyermek*re (2004), ahol Mikár mama lehettem, de Árkosi Árpád *Szentivánéji álom* (1998) rendezésében Titániára vagy a *Zűrzavaros* éccaka (2009) Vetájára, de akár a Tasnádi Csaba rendezte *Galóczában* (1994) Ankica szerepére is. Egy különlegességet még megemlítenék: a szatmári évek alatt a román társulattal is játszhattam, először Andrei Mihalache *Az öreg hölgy látogatásá*ban Claire Zachanassian szerepét bízta rám, ezt

követően még négy román nyelvű előadásban játszottam.

Hat évig voltál művészeti vezetője a társulatnak. Mit jelentett az az új szerep, milyen célkitűzéseid voltak?

Soha nem gondoltam arra, hogy igazgassak. Amikor először felvetették nekem, nevetni kezdtem, aztán a körülöttem lévők meggyőztek, hogy pályázzak, és engem választottak. Életem legnehezebb szerepe volt, kemény tapasztalat. Megismertem az emberek új arcát. Mert amikor új pozícióba kerülsz, amikor lesz egy kis hatalmad (bár nem szeretem ezt a szót), az emberek is másként viszonyulnak hozzád. Sok energiámat felemésztette az adminisztratív problémák megoldása, akkoriban kemény küzdelmet kellett vívni a fenntartóinkkal ahhoz, hogy a színház a rendeltetésének megfelelően működhessen.

Elsősorban azt szerettem volna, hogy ne visszafelé lépjünk, s ha lehet, akkor ne is stagnáljunk. Elhatároztam, hogy megpróbálok elhozni olyan rendezőket és előadásokat, amelyeket jónak gondoltam, például miután láttam Colpacci Vásárhelyen rendezett *Negyedik nővér* (2005) című előadását, meghívtam őt Szatmárra, és megrendezte a *Belső hangok*at (2005). A színház ötvenéves évfordulójára a kolozsvári *Doktor Faustus*t (*r. Mihai Măniuțiu, 2003 – szerk. megj.*) hívtam ünnepi előadásnak. Aztán láttam később Keresztes Attila előadásait is, őt is szerettem volna meghívni, végül a *Kövekkel a zsebében*t (*Kolozsvári Állami Magyar Színház, 2002 – szerk. megj.*), ami az egyik kedvenc előadásom, sikerült megmutatni a szatmári nézőknek is. Lendvai Zoltán is megrendezte a *Portugál*t (2003), *A Senák*ot (2005), amelyeket a szakma is méltányolt. Utóbbinál és még több próbálkozásnál fel volt háborodva a város, kikérték maguknak.

Cecília szerepében a Csárdáskirálynő című előadásban, r. Keresztes Attila, Marosvásárhelyi Nemzeti Színház – Tompa Miklós Társulat. Fotó: Rab Zoltán

2011 novemberében a szatmári színház honlapján megjelent egy nyílt levél, amelyben azt írod: „én a Keresztes színházát választom, azt az általa képviselt színházi minőséget és ideált, amit nagyra értékelek. Bocsánat, de nem akarok többet úgy »év színésznője« lenni, hogy a nevemet már csak szokásból is kipipálják. (...) éreztem, hogy évről évre egyre kevésbé kellett többet, jobbat nyújtanom ehhez, úgyis megkapom. Ez a színész halála is lehet, szakmai értelemben". Mi történt ekkor?

Konfliktushelyzet alakult ki Keresztes Attila és néhány színész között, Attila meg úgy döntött, hogy ha nemkívánatos személlyé vált a társulat egy részének és a városnak, akkor ezt elfogadja, és továbblép. Én akkor sem, és most sem tartom helyesnek, hogy egy művészeti intézmény, legyen az bármilyen profilú, önös vagy politikai érdekek csatározásának színhelye legyen, ezt méltatlannak és ártalmasnak tartom. Lehet, hogy túl naiv vagy optimista vagyok, de azt gondolom, hogy a konfliktusokat emberi módon meg lehetne oldani.

Keresztes Attila művészeti vezetőként Szatmáron is nagy hangsúlyt fektetett arra, hogy erős csapattá kovácsolja a társulatot. Mindenkivel dolgozni akart, mindenkinek lehetőséget nyújtott arra, hogy bizonyítsa a tudását, a tehetségét. Nagy szereposztású előadásokat hozott létre, amelyek szakmai sikert hoztak a szatmári társulatnak, mint a *Három nővér* (2009), a *Chioggiai csetepaté* (2010), vagy zenés műfajban a *Csárdáskirálynő* (2009), *a Chicago* (2010), és nem utolsósorban fontosnak tartotta, hogy igényesen létrehozott mesejátékok is szerepeljenek a repertoáron.

Ennek ellenére Szatmárnak nem kellett Keresztes. Amikor egy újságcikkben azt olvastam, hogy „Keresztes vigye el innen a színházát", és ezt egy vezető beosztású politikus tollából, úgy éreztem, hogy nem hallgathatok tovább, emiatt született meg az a bizonyos levél, amelyet a mai napig vállalok. Azt mondtam, hogy ha Keresztes elhagyja a színházat, nekem is el kell mennem, mert elveszik tőlem azt az esélyt, hogy színészként új lehetőségek nyíljanak meg előttem. Szerettem volna olyan szerepeket játszani, amelyek magam számára is meglepetést okoznak, ilyen volt Barta Lajos *Szerelmé*ben (*r. Keresztes Attila, 2013 – szerk. megj.*) a mama szerepe. Nagyon örültem neki, mert először Attila nem akarta nekem ideadni a szerepet, mondván, hogy nem vagyok elég öreg ehhez az elgyötört, beteg külsejű asszonyhoz, végül mégis rám bízta, ezért hálás is vagyok. Egyik kedvenc szerepemmé vált ez a mama, meghatódva gondolok vissza az előadásra és az egész próbafolyamatra.

2012-ben hazajöttél Vásárhelyre, csatlakoztál a Tompa Miklós Társulathoz, amikor Keresztes Attila a társulat művészeti vezetője lett. Itt hogyan folytatódott a munka?

Folytatódott, de el is kezdődött egy más korszak. Tulajdonképpen nem idegenbe jöttem, ifjúságom városa Vásárhely, a társulatból szinte mindenkit ismertem, találkoztunk egymással turnékon, fesztiválokon. Mondhatjuk, hogy családba jöttem, és szakmailag sem hagyták, hogy unatkozzam. Úgy érzem, nagyon jó csapatba kerültem, mindig ámulattal nézem a kollégáimat, igazán tehetségesnek látom őket.

Rengeteg rendezővel és különböző stílusokban dolgoztál. Harag György, Tompa Gábor, Parászka Miklós, Radu Afrim, Keresztes Attila, Mohácsi János és sokan mások. Mit szűrtél le a közös munkákból, milyen az ideális rendező–színész viszony?

Nincs szabálya, legfontosabb a kölcsönös tisztelet és a kommunikáció. Engem arra neveltek otthon is, majd később a főiskolán és a kolozsvári színháznál is azt tapasztaltam, hogy munkát nem utasítunk vissza, a próbákon felkészülten és teljes odaadással veszünk részt. Persze előfordul, hogy néha kialakulnak konfliktushelyzetek, de próba után rendezni kell ezeket. Azt szoktam mondani, hogy „színházban megsértődni luxus". Bár gyerekek a színészek, és gyerek minden művész, de valahol felelős és nem infantilis gyerekeknek kell lennünk. A gyerekességünket persze meg kell tartanunk, enélkül nem tudnánk játszani. Az is

fontos, hogy bízz magadban, legyen bátorságod, de ne elbizakodottsággal, hanem alázattal viszonyulj a munkához és a kollégáidhoz.

Különböző próbafolyamatok vannak, például Keresztesnél nyugodt, olykor vidám hangulatban zajlanak a próbák. Afrimnál ezt nem mondhatjuk el, ő nagyon meg tudja kínozni a színészt, mégis a végeredmény olyan, hogy az ember összeszorított foggal azért is megcsinálja. Azt is megértem és elfogadom, aki nem tud ilyen légkörben dolgozni, inkább kikéri magát a szereposztásból, és ezt fel meri vállalni. Nekem néha szükségem van erre a módszerre. Például Tompa Gábor sem bánt kesztyűs kézzel velem, úgymond próbák utáni gázkamráknak neveztük a megbeszéléseket; nála ha nem teljesítettél a próbán, a poraidból kellett újraépítened magad, mint a főnixmadár. Ezt akkor nagyon megszenvedtem, de a mai napig hálás vagyok érte, mert ez is megerősített. Ha egy rendező mögött megfelelő szakmai tudás van, a színház iránti szeretet és alázat vezérli, ezek a konfliktusok idővel megszépülnek. A rendezők és a színészek is emberek. Valaki egyszer azt mondta, a színész–rendező viszonyban fontos a rendezővezetés is, szükség van az oda-vissza impulzusokra. Ezekben a kapcsolatokban is meg kell találni azt, ami minden más emberi kapcsolat lényege; azaz hogy ne csak bólogassunk, hanem figyeljünk egymásra.

Az emberi hozzáállás és a szakmai kíváncsiság mellett, amelyek a munkádban vezérelnek, milyen a viszonyod a közönséggel?

A közönségsiker nagyon fontos, ezt soha nem tagadtam, és volt részem benne Kolozsváron is, Szatmáron is, de mindig igyekeztem disztingválni. Azt érzem, hogy Vásárhelyen nagyon igényes a közönségünk, szeretik a színházat, amit csinálunk; remélem, ez így is marad, és egyre magasabbra tehetjük a lécet. Egy nagyvárosban mindenféle kínálat van, mindegyik színháznak megvan a maga közönsége; hála Istennek, most már itthon is egyre több alternatív színház jön létre, és úgy gondolom, szükség van a többszínűségre, az útkeresésre.

Olvastam, hogy szeretsz fiatalokkal dolgozni, talán ez is az útkereséssel függ össze.

Az utánunk következő generációkat mindig kíváncsisággal figyeltem, ők segítenek abban, hogy megújuljunk, és ne csak a múltunkból éljünk. Ahogy egy családban szükség van öregekre, felnőttekre és fiatalokra, úgy a színházban is szükség van több generációra. Figyelem a fiatalokat, szeretek velük dolgozni. Igazi élmény volt legutóbb a *Csongor és Tündé*ben (*r. Kányádi György, 2020 – szerk. megj.*) fiatal rendezővel dolgozni. Nem először találkoztam a szöveggel, Mirígy szerepét is játszottam már, de megszületett egy, az eddigiektől teljesen különböző figura, amivel magamat is megleptem. Ösztönösen bíztam Gyuriban, a felbukkanó nehézségek ellenére. Azt láttam, hogy tudja, mit szeretne, és hogy van egy jól megfogalmazott, érvényes gondolat, amire építeni szeretné az előadást. Ő az egész lényében szerénységgel párosuló magabiztossággal és következetességgel haladt a próbák során. Amikor nekifogtunk, izgultam, hogy va-

Lőrincz Ágnes

jon én hogy tudok majd neki segíteni. Aztán egyszer csak megszületett Mirígy, és vágyom rá, hogy újra játszhassam.

Sosem szerettél volna tanítani a főiskolán?

Nem igazán tudom, hogy van-e jó pedagógiai érzékem, nem is volt lehetőségem kipróbálni – ezt különben is nagy felelősségnek tartom. Tényleg csodálom a kollégáimat, akik tanítanak, engem ez sosem ambicionált. Viszont ha a fiatalok tanulhatnak abból, ahogyan dolgozom, ha segítséget vagy véleményt kérnek tőlem, akkor segítek, és szívesen adok tanácsot.

Mit gondolsz a járvány miatt kialakult köztes időszakról?

Se a zene, se a színház, se semmilyen művészet soha nem szűnik meg. Amíg ember él a földön, bármilyen katasztrófa sújtson, egy kis csírából a művészet is újjászülethet. Az online színház kétségbeesett kapálózás volt, bizonyítani kellett a létezésünket. De most, hogy újra bent játszottunk, igazán jólesett színpadon lenni. A közönség is várta már. Ott voltak, éreztük a lélegzetüket, a nevetésüket, a felénk áradó energiát.

Visszatérnék a szatmári nyílt leveledre, mégpedig arra a gondolatra, hogy „reméltem, hogy olyan színházból mehetek nyugdíjba, amilyenre mindig is vágytam". Hogy érzed most magad?

A Vásárhelyen töltött nyolc év után azt érzem, hogy igazán a társulat tagja lettem. Ha csak arra a gesztusra gondolok, ahogy idén a kollégák a hatvanadik születésnapomon próba közben meglepetésszerűen felköszöntöttek, csodálatos volt. Hálát érzek irántuk, és nagyon köszönöm ezúton is nekik. Itthon érzem magam. Ha majd nyugdíjba megyek, ezt a szeretetet viszem magammal, és ha szükségük lesz rám, szóljanak, mert jövök! Bár szerintem egy színész amúgy sem megy igazán nyugdíjba, csak papíron.

Mihaela Drăgan

A TECHNOBOSZORKÁNYÉ A JÖVŐ – ROMAFUTURISTA MANIFESZTUM

(varázsige, amelyet a Hold minden fázisában és a művészet bármely megfelelő napján hangosan mondhatunk)[1]

A **ROMAFUTURIZMUS**[2] egy olyan művészeti irányzat, amely kölcsönhatást teremt a roma kultúra és a technológia, illetve a boszorkányság között. A science fiction, a romák történelme, a fantázia, a roma szubjektivitás[3], a mágikus realizmus és a kreatív technológiák elemeit ötvözi mágikus gyakorlatokkal és gyógyító rítusokkal.

A **ROMAFUTURIZMUS** célul tűzi ki a romák történelmének újraértelmezését egy olyan szempontból, mely magában foglalja az őseink, a rabszolgaság és a holokauszt túlélői által genetikailag átörökített transzgenerációs fájdalom és szenvedés gyógyítását.

A **ROMAFUTURIZMUS** performatív, gyógyító rítusokat hoz létre, hogy új szintre emeljen, amelyen képesek leszünk elképzelni egy olyan jövőt, amelyben az ellenünk irányuló elnyomás történelmi ciklusát megállíthatjuk.

A **ROMAFUTURIZMUS** kérdőre vonja a romák jövőjének bizonytalanságát egy rasszista Európában. Olyan bizonytalanság ez, mely folyamatosan emlékeztet a romák ismeretlen és el nem ismert történelmére.

Az elnyomó múlt és a rasszizmust továbbvivő jelen nagymértékben meghatározzák roma identitásunkat, de elérkezett az idő, hogy beszéljünk a csúcstechnológiájú jövőről és a romáknak az ebben betöltött helyéről.

Mint művész korlátozva érzem magam a múltbéli fájdalmak és a kedvezőtlen jelen által, melyek arra kényszerítenek, hogy a romák elleni diszkriminációról beszéljek művészi alkotásaimban.

---

[1] A kiáltvány eredeti megjelenési helye: Mihaela Drăgan: Techno-vrăjitoarea e viitorul. Manifest pentru Roma Futurism. *Cutra*, 2019/2., 78–81. Online: http://cutra.ro/tehno-vrajitoarea-e-viitorul-manifest-pentru-roma-futurism/?fbclid=IwAR1vKyOFxXhp31E8y7F6giDZZERCVjvukio6rWQ-blzI1nT6-bxn9bc7Zbo (letöltés dátuma: 2020. 08. 03.).

[2] A szerző által a hongkongi Para Site művészeti központban 2018-ban töltött művészi rezidenciaprogramon kidolgozott koncepció (ford. megj.).

[3] A romák válasza és reakciója a roma etnikumú személyekkel szembeni globális magatartásformákra. A gádzsók történelmének és kultúrájának roma perspektívából való szemlélése, mely a gádzsó-értelmiségnek a roma kultúrával szembeni előítéleteit és rasszizmusát hivatott kijavítani (ford. megj.).

Az idők során megtanultam, hogy nagyon kevés gádzsó[4] kész arra, hogy megértse az antirasszizmusra késztető művészetet. A művészet nem aktivizmus, és aki azt hiszi, hogy a művészet megmenthet a rasszizmustól, az vagy naiv, vagy imposztor.

A **ROMAFUTURIZMUS**ban az elnyomások történelme a végéhez ér, és egy új, a technoboszorkányság[5] által jellemzett korszak kezdődik – ez a romacén[6].

A **ROMAFUTURIZMUS** kihirdeti a romacén korszakát, amelyben a roma boszorkányok uralják a technológiát, és az emberiség jövője feletti kontrollal rendelkeznek.

A **ROMAFUTURIZMUS** egy művészi szemléletmód, amely ironikusan közelíti meg a „romák integrációjának" és a „jelenhez való felzárkóztatásuknak" az igényét.

Azoknak, akik úgy gondolják, hogy „megragadtunk a múlt században", „hagyományosak" és „primitívek" vagyunk, azt üzenjük, hogy a jövő a roma boszorkányoké, akik már elkezdték a rasszizmus és kapitalizmus elleni küzdelmet.

Azoknak, akik az új technológiákat használni képtelen személyekként tekintenek ránk, vagy azt gondolják, hogy nincs közünk a tudományhoz, azt üzenjük, hogy mindig is mi voltunk, akik az emberek életét megkönnyítő mesterségeket feltalálták. Kovácsok, üstfoltozók, kalderások voltunk. Megmunkáltuk az aranyat, és beásoknak hívtuk magunkat. Medvét táncoltattunk, és urszárok voltunk. Generációkon át tartó kanalakat és lábosokat készítettünk, és senki sem tudta ezt hozzánk hasonlóan művelni. De aztán jött az IKEA és más vállalatok, hogy ők majd megcsinálják gyenge minőségben, munka nélkül hagyva a mieinket. Ezért a boszorkányok mindig utálni fogják a kapitalizmust.

A technológiából egy másfajta mesterséget hoztunk volna létre, ha a gádzsók nem lehetetlenítették volna el a hozzáférésünket, prekárius körülmények között tartva minket.

Ahogy a múltban a világ összes mesterségének a titka a mi kezünkben volt, a **ROMAFUTURIZMUS**ban csak mi tudjuk használni a technoboszorkányságot – a tudományt, ami által a csúcstechnológiát ugyanazon szabályok mentén állítjuk elő, mint a boszorkányságot.

Minden fejlett technológia megkülönböztethetetlen a mágiától, mondta Sir Arthur C. Clarke tudós és science fiction író, és azért szeretném idézni őt, mert amikor egy roma nő mond hasonlót, kevésbé valószínű, hogy komolyan veszik. Vannak roma boszorkány barátnőim, akiknek a mágikus gyakorlatait kigúnyolják és démonizálják, tudományukat és munkájukat pedig lealacsonyítják. Azonban amikor a fehér feministák azonosítják magukat boszorkányokként, vagy amikor a privilegizált művészek boszorkányságról szóló alkotásokat hoznak létre, ezt a varázslást valóban gyakorlók hangja nélkül teszik, így még jobban marginalizálják a valódi boszorkányokat.

A **ROMAFUTURIZMUS** nem felejti el a boszorkányüldözéseket, és hogy az egyház elégette az élőket. A *Caliban és a boszorkány* című könyvében (*Caliban and the Witch*) Silvia Federici azt mutatja meg, hogy a kapitalizmus a munkások elnyomása és a nők alárendelése révén jöhetett létre. A boszorkányégetések a nők megfélemlítését célozták, ezáltal kötelezve, hogy elfogadjanak egy új patriarchális rendet, amelyben a testük, munkájuk, szexuális és reproduktív jogaik az állam ellenőrzése alá kerültek, és gazdasági erőforrásokká alakultak.

A **ROMAFUTURIZMUS**ban mi vagyunk a testvéreink hamvaiból született boszorkányok.

Egy új, boszorkányokból és interszekcionális feministákból álló mozgalom vagyunk. A boszorkányság a mi társadalmi egyenlőtlenségekre és a világ igazságtalanságaira adott válaszunk.

A természetfeletti erőkhöz folyamodunk, mert ez a világ minden más védelem nélkül hagyott. Nem félünk a fekete mágiát használni, mert ez az egyetlen segítségünk abban a társadalomban, amely az ellenünk táplált gyűlöletet bátorítja. Azoknak, akik „radikalitásunkat" – amely nem más,

[4] Nem roma (ford. megj.).

[5] A mágia és a technológia ötvözete (ford. megj.).

[6] Geológiai korszak, melyben a roma technoboszorkányok cselekedetei dominálnak, többek között küzdenek az antropocénben létrejött klímaválság ellen (ford. megj.).

mint egy józan észnek megfelelő válasz az átélt erőszakra – kritizálják, azt feleljük, hogy nincs joguk tanácsokat osztogatni, amíg nem tapasztalják meg ők is azt az agressziót, aminek mi ki vagyunk téve.

A roma boszorkány egy Romániában jelen levő szereplő, s bár itt nem voltak boszorkányüldözések, mindig is létezett a démonizálásuk.

A roma boszorkányt sztereotipikusan tanulatlan nőnek gondolják, aki egy olyan múltban él, ami a tudomány uralta jelennel nem kompatibilis. Egy nő, aki nem tudja és nem is akarja használni a technológiát.

A „boszorkány"-címke a roma nőkre aggatott egyik legnagyobb sztereotípia, és a **ROMAFUTURIZMUS**nak az a célja, hogy felszámolja a roma boszorkányok megbélyegzését, és rehabilitálja őket.

A sztereotipikus elképzelésekkel szemben a **ROMAFUTURIZMUS** igényt tart a boszorkány alakjának újraértelmezésére, és egy új nézőpontot javasol, miszerint a boszorkányok a progreszszív, ultramodern technológia meghatározta jövő szimbólumai.

Vegyük Mihaela Mincă és lányai, Casandra, Anda és Ana példáját, akik az internet erejét használják, hogy varázslatokat és digitális feloldásokat küldjenek klienseiknek hetedhét határon túlra, de ugyanakkor nem félnek visszavenni az irányítást az európai politikai problémák fölött, hogy a jövőt fenyegető politikusok ellen rituálékat és ráolvasásokat végezzenek. Ők a jövőnk őrzői és védelmezői, a romafuturizmus pedig elismeri erejüket és tudományukat.

A **ROMAFUTURIZMUS** üdvözli és csodálja a boszorkányok képességét, hogy mágikus gyakorlataikba beépítik az antikapitalizmus és a feminizmus radikális nézőpontjait, ahogy azt a bukaresti CINETic-kel (Centrul Internațional de Cercetare și Educație în Tehnologii Inovativ Creative, magyarul: Nemzetközi Innovatív és Kreatív Technológiai Kutatási és Oktatási Központ) közösen szervezett *Romafuturizmus: A boszorkányok ideje* (*Roma Futurism: Vremea Vrăjitoarelor*) című konferencián bemutatták. Ahogy a szuperrobot az afrofuturizmus szimbóluma, a mesterséges intelligencia pedig a szinofuturizmusé, a romafuturizmusban a technoboszorkány vagy kiberboszorkány a központi figura.

Jelentkép a ROMACÉN – A boszorkány ideje (ROMACEN – Vremea vrăjitoarei) című előadásból, Giuvlipen Színházi Társulat. Fotó: Volker Vornehm

A **ROMAFUTURIZMUS** olyan szereplőket hoz létre, mint a kiberboszorkányok, akik a romák elnyomása ellen harcolnak, és az időutazás szupererejével rendelkeznek, hogy a saját roma közösségük múltjába beavatkozzanak. A múlt specifikus pillanataiba jutnak el, hogy alternatív történelmeket hozhassanak létre.

Performatív módon válaszolnak a kérdésre, hogy hogyan fejlődhettek volna a roma közösségek, ha nem létezett volna ez az elnyomó múlt. A romafuturizmus Macondo faluban kezdődik, García Márquez *Száz év magány* című mágikus realista regényében, a Melchiades nevű roma szereplővel és ennek karavánjával, akik új találmányokat és fejlődést hoznak a faluba.

A **ROMAFUTURIZMUS** folytatja a Melchiades és több ezer nomád, roma karaván által birtokolt tudás előállítását, egy utópikus jövőt képzelve el, amelyben egy csoport alkimista és roma boszorkány nő irányítja a technológiát, akik képesek visszautazni a múltba, hogy megváltoztassanak olyan eseményeket, mint a roma holokauszt vagy a romák rabszolgasága[7].

A **ROMAFUTURIZMUS**ban a roma karaván időutazó-gépként funkcionál, ami a jövő találmányait szállítja, és haladást „árul" a társadalomnak. Globális szinten száguld, de odafigyel a sebesség okozta károkra: az ökológiai pusztításra vagy a nagy korporációk kizsákmányoló mechanizmusaira, ahogy kommunikációs technológiáik, a szállítási és az információfeldolgozó módszereik felgyorsították a klímakrízist a bolygón.

A **ROMAFUTURIZMUS**ban a technológia összekapcsolódik a mágiával, és ezt a kiberboszorkányok egy egyenlő és demokratikus világ létrehozására használják.

A technoboszorkányság a boszorkányság modern formája, amely a technológia használatára épül. Egy ernyőterminus, melybe a technológiához kapcsolódó különböző mágikus gyakorlatok és hiedelmek tartoznak. A technológia mágikus oldalára fókuszál abban a hitben, hogy az ultrafejlett technológiát létre lehet hozni, és tovább lehet fejleszteni azt varázslattal és alkímiával. Talán része az a meggyőződés is, hogy a műszaki cikkek szellemmel bírnak.

Az egyik hiedelem szerint az internet egy erős individuális szellem.

A technoboszorkányság ott mutatkozik meg, amikor modern eszközöket alkalmaznak mágikus rituálékban, vagy amikor a technológiát hagyományos mágikus eszközökkel helyettesítik – például a telefon kamerája használható valakinek a gonosz szellemektől való megtisztítására, vagy számítógépes vírusok küldésével tönkretehető valaki vagyona és egészsége.

A technoboszorkányság ugyanakkor a rituálék és varázslatok internetes élő közvetítését, a virtuális tarot-t és a technológiai eszközök általi gyógyítást is jelenti.

A **ROMAFUTURIZMUS** magában foglalja a sámanelista (manelét felhasználó rituálék, amelyeknek egy zene és tánc általi gypspirituális élmény létrehozása a célja) rituálékat és a digitális, pszichedelikus érzékelést (a biológiai és a technológiai keveréke, mely az önismeretet és a személyi fejlődést célozza).

A **ROMAFUTURIZMUS** felkarolja az ember-gép felületeket (HMI, human-machine interface), hogy egy etikus kapcsolatot alakítson ki a technológiával és a hiperrealisztikus robotokkal, melyek az empátiához és a társadalmi igazságosságon alapuló politikai elvekhez hasonló komplex humán programokkal vannak felruházva.

A **ROMAFUTURIZMUS**ban a számítógépek emberi tudatot fejlesztenek ki.

Miénk a jövő

Míg a gépeket egyre inkább emberivé tették, az emberek elvesztették emberségüket, és a romafuturizmus ezt az egyensúlyhiányt hivatott visszaállítani a technológia és az emberek egy-

[7] A román országok területén a romák 500 évig rabszolgaságban éltek a 14. századtól a 19. század közepéig. A romák rabszolgaságáról Alina Şerban rendezett előadást *A nagy szégyen (Marea ruşine)* címmel. Alina Şerbannal a *Játéktér* 2019. nyári számában olvasható interjú (ford. megj.)

beolvasztása révén. Az új robotokat witchbotoknak (boszibotoknak) fogják hívni, melyek mágiát fognak gyakorolni, és segíteni fognak az igazságtalan világ szorításából való kiszabadulásunkban. A világ minden pontján létező jobboldali politikai rendszerek és diktátorok ellen a romafuturizmus az alábbihoz hasonló technoátkokat kínálja:

Légy te [itt kimondják az illető személy nevét, például Trump, Salvini, Orbán stb.] szegény egész további életed során!

Bankevő vírusunk garantálja, hogy felemésztjük minden pénzedet!

Az internet szelleme segít abban, hogy kitörjük a nyakadat, a karodat, a lábadat, és hogy kitépjük az átkozott szádat, hogy soha többé ne hallhassuk az ellenünk irányuló, gyűlölettel teli szavaidat!

Kibertestvériségünk garantálja, hogy a hozzád hasonlók eltűnjenek.

Hogy a tőlünk ellopott pénzt koporsókra fogod költeni.

Hogy végül mi és minden általad megkínzott békére lelhessen.

Darabról darabra olvadjon el a húsod, és egyenként hulljanak ki a csontjaid.

Fulladj meg a saját „civilizált" véredben, amelyet olyan sokra tartasz!

Millió vírus fertőzzön meg a romacén számítógépéből!

Maradjon az elméd örökre egy technológiamentes sötét sarokban, a kibertámadásunk fekete lyukában!

Meg fogjuk állítani az ellenünk szőtt galád terveidet, és hozzáférünk az általad birtokolt információhoz!

És kitöröljük a rasszista intenciókat, és megakadályozzuk a fasiszta törekvéseket!

Te, [név], bolyongj elhagyatottan a sivatagban, a kibernetikus káosz elektromosan feltöltött homokja vonjon örvényébe, és sodorjon kiszámíthatatlan utakra, nyeljenek el a pusztító elektromágneses viharok!

Légy felszámolva a mi poszthumán jövőnk által, ahol nem lesz helye hozzád hasonló elnyomóknak!

A mi technomágikus tudásunk fogja megalkotni a világ vezetőit.

Mi vagyunk a jövő roma női.

Sokan leszünk.

Nem csak nemzés, terhesség és szülés révén fogunk sokasodni.

Testvériségünk, technoboszorkányságunk és ellenállásunk által fogunk megsokszorozódni.

Miénk a jövő.

Miénk a jövő.

Miénk a jövő.

Fordította Ugron Nóra

Ugron Nóra

„FORRADALOMRA VAN SZÜKSÉG A ROMÁN SZÍNHÁZI ÉLETBEN”

Beszélgetés a Giuvlipen Színházi Társulat tagjaival

A lapszámunkban közölt romafuturista manifesztum és legújabb előadásuk, a *ROMACÉN – A boszorkány ideje* kapcsán, kerestük meg Zita Moldovan és Mihaela Drăgan színházi alkotókat, a Giuvlipen független, roma, feminista színházi társulat alapító tagjait. Romániában a Giuvlipen az első és az egyetlen roma színházi társulat, melynek neve romani nyelven egy általuk megalkotott neologizmus, amely feminizmust jelent. A járvány hatásairól, a romániai oktatási rendszerről, pedagógia, színház és társadalom kapcsolatáról, illetve antirasszizmus és színház viszonyáról Ugron Nóra beszélgetett velük.

A romániai színházi kontextusban mit jelentett a Giuvlipen hat évvel ezelőtt, amikor létrehoztátok, illetve mit jelképez ma? Milyen terveitek vannak a jövőre nézve?

Zita Moldovan: Egy feminista roma színházi társulat megjelenése 2014-ben valószínűleg csodával határosnak tűnt az itthoni színházi közeg számára. A mi szándékunk kezdettől fogva egy olyan platform létrehozása volt, amely lehetőséget ad minél több roma színésznek a szakmai elindulásra és láthatóságra. Hat év elteltével kijelenthetjük, hogy ez sikerült, az idők során több mint tíz roma színésszel dolgoztunk együtt a Giuvlipen nyolc előadásában.

Független színházi társulatként indultunk, minden anyagi háttér és támogatás nélkül, jelenleg három előadásunkat játsszuk folyamatosan állami kulturális intézményekben. A roma színházat elsőként vittük be állami színházak repertoárjába, amivel jelezni kívántuk egy roma kulturális intézmény hiányát Romániában, valamint szerettük volna felhívni a figyelmet egy ilyen intézmény relevanciájára.

Mihaela Drăgan: A járvány miatt sok projektünkön és jövőbeli tervünkön kellett változtatnunk. Pár előadásunkat, amelyeket adaptálni tudtunk szabadtérre, elkezdtük roma közösségekben játszani. Őszre készítünk egy művészetről és identitásról szóló adást a szociális médiába, valamint egy videoművészeti munkát, amely a romafuturizmus témájával és gondolatával foglalkozik. Egyéni terveink is vannak: én jelenleg egy új színdarab megírásán dolgozom, illetve Nicoleta Ghiță kollégánkkal közösen szeretném, ha létrehoznánk egy rapalbumot. Ez idő alatt Zita egy roma viseletből inspirálódó ruhakollekció tervezésén dolgozik.

Független színházként milyen hatásait tapasztaltátok a világjárványnak?

Z. Moldovan: A járvány felszínre hozta a független színészi lét kiszolgáltatottságát és anyagi bizonytalanságát, amelybe minden színész, aki nincs állami intézményhez szerződve, beleütközik. Épp ezért beszélünk már évek óta a Giuvlipenben egy romániai roma színház megalapításáról. Sajnos ez a vágyunk 2020-ban sem valósult meg, de továbbra is minden erőnkkel küzdünk azért, hogy egy ilyen intézmény létrejöhessen. Mivel én *A romák életéből (Din viața romilor)* című műsor moderátoraként a nemzeti tévé alkalmazottja vagyok, a kollégáimhoz képest, akik csak függetlenként dolgoznak, kevésbé éltem meg kitettséget a pandémia negatív hatásai miatt.

M. Drăgan: A színészi munkánkból származó előreláthatatlanság és a színházi tevékenységek felfüggesztése mellett érzelmileg nagyon megviseltek minket a legkiszolgáltatottabb roma közösségekkel szembeni rendőri visszaélések, az online médiából és tévéből egyaránt áradó gyűlölet. A pandémia jobban felszínre hozta a hatalmi visszaéléseket és a rasszizmust, ami aggodalommal töltött el minket. Nem egy olyan időszak volt ez, amelyben rendelkeztünk volna azzal a mentális komforttal, hogy produktívak és kreatívak lehessünk.

Az antirasszista küzdelem milyen lehetőségeit látjátok a színházban romániai kontextusban?

Z. Moldovan: Minden előadásunk foglalkozik az antirasszizmussal, azonban sajnos, ahogy már említettem, nem rendelkezünk saját térrel, amelyben teljesen a küzdelmeinknek szentelhetjük magunkat. Fontos, hogy az előadásaink révén elfoglalhattunk olyan kulturális tereket, amelyeket addig csak nem romák számára szántak – ilyen minden nemzeti színház az egész országban –, azonban természetesen vágyunk arra, hogy mások is kövessék a példánkat, vagy legalább szövetségeseink legyenek az antirasszista küzdelmeinkben.

Mihaela Drăgan a Sexodrom című előadásban. Fotó: Adi Bulboacă

Zita Moldovan a Sexodrom című előadásban. Fotó: Adi Bulboacă

M. Drăgan: Lehet, hogy ez arrogánsan hangzik, pedig csak realista vagyok: azt kívánom, hogy a Giuvlipen modell legyen a jó gyakorlatra egy olyan színházi közegnek, amely még a kulturális provincializmusba ragadt, és hogy azokat a progresszív témákat, amelyekkel az előadásainkban foglalkozunk, az állami színházak színpadain is viszontláthassuk majd. Rendkívül rosszul érintett minket sok román kultúrember nyilvános rasszista megnyilvánulása a Black Lives Matter-mozgalom és a színes bőrű emberek jogai kapcsán. Azt hiszem, nagy forradalomra van szükség a román színházi életben, amelyben a konzervatív, nacionalista vagy abuzív hangok uralkodnak – lásd a nemrég lelepleződött zaklató, a színikritikus Mircea Morariu példáját.[1]

Láttam, hogy van egy fiatal romáknak szóló workshopotok hős/hősnő-tematikával. A romániai oktatási rendszer sok hiányossággal rendelkezik, nincsenek megfelelő iskoláink, megfelelő tananyagaink, még csak elegendő tanárunk sem sokszor. Az etnikai, nyelvi, nemi, szexuális irányultságbeli, társadalmi osztálybeli kisebbségek kiszolgáltatottak a diszkriminációnak és a láthatatlanná tételnek. Oktatási szempontból milyen lehetőségeket láttok a színházban?

Z. Moldovan: Valóban, a romániai oktatási rendszer egyáltalán nem foglalkozik a különbözőség és kisebbségiség kérdéseivel, vagy az antirasszista és feminista törekvésekkel kapcsolatos nevelési programok kidolgozásával, fejlesztésével. A diákok egyetlen iskolai tankönyvből sem tudhatnak meg semmit a roma rabszolgaságról vagy a roma holokausztról. Úgyhogy a színház vagy ezek a színházi work-

[1] Mircea Morariu kapcsán lásd Marta Petreu írását az *Apostrof* magazinban, amelyben beszámol arról, hogy a szóban forgó színikritikus és egyetemi tanár hónapokon keresztül üzenetben zaklatta különböző álneveken: http://www.revista-apostrof.ro/arhiva/an2020/n7/a2/?fbclid=IwAR2zMucweO76fyZryL_mXrvnaGW-EozlPy-rlGJ2whs46YMcAoDTf7_gqmc (letöltés dátuma: 2020. 08. 05.).

shopok, amelyeket mi is szervezünk, képesek valamelyest pótolni az információhiányt, miközben nevelési céljuk is van.

M. Drăgan: Mi több, a román oktatási rendszer épphogy hozzájárul a rasszizmus megerősödéséhez és a roma gyerekek szegregációjához. Sok színházi workshopot tartottunk roma gyerekeknek és kamaszoknak, számtalan városban és faluban, és mindig mindenütt előbukkantak azok a megszégyenítő tapasztalatok, amelyeket a roma diákok rendre megélnek. Legutóbb egy Mizil városi roma középiskolás lány mesélte el, hogyan sértegette, alázta meg és szitkozódott földrajztanára az egész osztály előtt egy – a diák személyes Facebook-oldalára kitett – roma holokausztról szóló poszt kapcsán, szemére hányva, hogy az elnyomó történelem és a romák népirtása puszta hazugság. Először is mit keres ez a zaklató tanár kiskorú diákja Facebook-oldalán? Másodsorban, hogyan lehet egy tanár holokausztagadó, és ezt az erőszakos magatartását hogyhogy nem büntetik? Igen, hát ezen a szinten állunk jelenleg. Ezért fontos nekünk, hogy folytassuk a fiatal romáknak és nem romáknak tartott színházi nevelési workshopokat, ezzel is hozzájárulva egy olyannyira hiányzó antirasszista neveléshez.

A romafuturista manifesztum *és a* ROMACÉN – A boszorkány ideje *(*ROMACEN – Vremea vrăjitoarei) *című előadásotok egy új művészeti irányzat, a romafuturizmus megjelenését jelzi. Hogyan kezdtétek a romafuturizmus gondolatát kidolgozni?*

M. Drăgan: Ennek a gondolatát először egy 2016-os művészeti kiállítás kapcsán körvonalaztam, amely *A technológia eltűnése (Dispariția tehnologiei)* címet viselte és a bukaresti ODD terében zajlott. Ez volt az első alkalom, amikor a romák technológiához való viszonyáról gondolkodtam, és hogy mi lenne, ha a technológia a kapitalizmus, a fehér felsőbbrendűség és a hetero-patriarchátus elleni küzdelem egyik eszköze lehetne, ahelyett,

A ROMACÉN – A boszorkány ideje (ROMACEN – Vremea vrăjitoarei) című előadás szereplői, Giuvlipen Színházi Társulat. Fotó: Augustina Iohan

hogy mindezek megerősítését szolgálná. A kiállítás keretében egy holografikus munkát készítettem, de elégedetlen voltam az eredménnyel, és szerettem volna jobban elmélyülni a témában.

Aztán 2018-ban meghívtak egy rezidenciára a hongkongi Para Site művészeti központba, ahol a kutatási témám egy új művészeti mozgalom és ennek az alapelveinek a kidolgozására irányult, amelyet romafuturizmusnak neveztem el. Behoztam ebbe egy új elemet, a boszorkányságot, és mágikus gyakorlatokat kutattam Hongkongban, majd Taipeiben és Manillában. Sok anyagot összegyűjtöttem, és az Európába való visszatérésemkor kidolgoztam egy performanszt Berlinben, amely olyan fogalmakat vezetett be, mint a technoboszorkányság, vagy olyan roma hősnőket, mint a Cyber-Witches, valamint egy új, a technológia segítségével a romák uralta geológiai korszak, a romacén kezdetének gondolatát vagy a transzgenerációs roma traumák gyógyulását. Romániában kapcsolatba kerültem rendkívül progresszív roma boszorkányokkal, mint Mihaela Mincă és a lányai,[2] akikkel közösen szerveztünk egy, a roma boszorkányságnak és romafuturizmusnak szentelt konferenciát.

Zita hamar felkarolta a romafuturizmus gondolatát, és sokban támogatott ennek a kidolgozásában.

Hogyan kapcsolódik a romafuturizmus más dekoloniális, spekulatív irányzatokhoz, mint például az afrofuturizmus?

M. Drăgan: Az afrofuturizmus és a sinofuturizmus olyan művészeti mozgalmak, amelyek inspiráltak, amelyeket megvizsgáltam, és amelyekkel a romafuturizmus, azt hiszem, sok közös gondolatban osztozik, mint például az eurocentrizmus vagy a fehér patriarchátus uralmának dekonstrukciója.

Milyen terveitek vannak, hogy a romafuturizmus gondolatát továbbfejlesszétek a színházban? Európai kontextusban milyen lehetőségeket láttok a romafuturizmusban?

M. Drăgan: Ahogy említettem, a romafuturizmus témájával foglalkozó videók elkészítésén dolgozom. Az elmúlt években elkezdtek érdekelni a színháztól eltérő, más művészeti médiumok is, és úgy érzem, itt az idő, hogy többet kísérletezzek ezekkel. A romafuturizmust bemutattam a kelet-európaitól eltérő kontextusokban is, Londonban, Berlinben, Velencében, New Yorkban, és azt remélem, hogy valódi művészeti mozgalommá nő, és minél több roma művész használja majd ennek a gondolatait. Azt hiszem, eljött az idő, hogy magunkat saját jövőnk irányítóiként képzeljük el, és hogy kidolgozzunk egy kollektív tudatot, amelyben a roma közösséget egy igazságosabb emberiség építésének aktív résztvevőjeként tekintik. Azt hiszem, a roma művészetnek tovább kell lépnie annál, hogy újból és újból az elnyomott múltunkról és jelenünkről beszéljen, egy olyan kreativitás irányába, amelyet a ţlkjhgzfuturizmus kínálhat: a technológiai és multimediális találmányok használatát, a roma science fiction kidolgozását vagy olyan narratívák megalkotását, amelyek magukba építik a roma szubjektivitás perspektíváját, ami az emberiséget vagy társadalmainkat illeti.

[2] Lásd Mihaela Mincă feminista varázslatát a *Cutra* folyóiratban: http://cutra.ro/ca-feminismul-sa-fie-prosper-si-iubit-vraja-feminista (letöltés dátuma: 2020. 08. 05.).

Ugron Nóra

HOGYAN ÍRHATJUK ÚJRA A MÚLTAT ÉS ADHATUNK LEHETŐSÉGET EGY MÁSKÉPP MEGÍRÓDÓ JELENNEK?

Még a járvány előtt nézhettem meg élőben a bukaresti Giuvlipen társulat és a sepsiszentgyörgyi Andrei Mureşanu Színház koprodukciójaként létrejött *ROMACÉN – A boszorkány ideje (ROMACEN – Vremea vrăjitoarei)* című előadást, melyet a karantén ideje alatt Facebookon is közvetítettek. Miután online újranéztem az előadást, mely a technológiához való viszonyunkat is tárgyalja, úgy döntöttem, hogy kritikámat az előadás tematikájához kapcsolódó, mintegy szócikkekként használt hashtagek köré építem. A szöveg lineáris követése ad teljes képet arról, amit az előadás kapcsán fontosnak találok, azonban a hashtages forma megengedi az egyes fejezetek közti ugrálást.

#GIUVLIPEN

A bukaresti Giuvlipen társulatot 2014-ben alapították Mihaela Drăgan és Zita Moldovan színészek Mihai Lukács rendezővel közösen. A Giuvlipen név feminizmust jelent romani nyelven. Ők az első független, feminista, roma társulat Romániában.

#ROMAFUTURIZMUS

A romafuturizmus fogalmát Mihaela Drăgan alkotta meg 2018-ban egy hongkongi rezidenciaprogram keretén belül. *A technoboszorkányé a jövő. Romafuturista manifesztum*[1] című szövegében bemutatja a mozgalom esztétikai és politikai alapjait.

Definíciója szerint a romafuturizmus kapcsolatot teremt a roma kultúra és a technológia, illetve a boszorkányság között. Az észak-amerikai kontinensen a kilencvenes években létrejött afrofuturizmushoz hasonlóan a romafuturizmus is a technológia és a rasszosított népcsoport (előbbi esetében az afrikai diaszpóra, az utóbbinál a romák) kultúrájának metszetén keresztül felülvizsgálja a történelmet, és a transzgenerációs traumák gyógyulására fókuszál.

Az afrofuturizmushoz hasonlóan ötvözi a science fiction, fantázia, mágikus realizmus, történelem, varázslat és technológia elemeit. A varázslattal rendelkező roma szereplők, vagy a fan-

[1] Mihaela Drăgan: Tehno-vrăjitoarea e viitorul. Manifest pentru Roma Futurism. *Cutra*, 2019/2., 78–81. Online: http://cutra.ro/tehno-vrajitoarea-e-viitorul-manifest-pentru-roma-futurism/?fbclid=IwAR1vKyOFxXhp31E8y7F6giDZZERCVjvukio6rWQ-blzl1nT6-bxn9bc7Zbo (letöltés dátuma: 2020. 08. 03.).

tasztikus kiborgok figurái a fikció révén lehetőséget adhatnak a múltba való beleavatkozásra, kiutat mutathatnak a traumákból, egyfajta empowermentként szolgálnak, és újfajta, nem csupán a fájdalmas múltból következő jövők elképzelésére adnak lehetőséget.

#ROMACÉN

Drăgan romafuturista manifesztumában bejelenti az elnyomás történelmének a végét, és egy új, a technoboszorkányság által jellemzett korszakot vetít előre – ez a romacén. A romacénben a roma boszorkányok irányítják a technológiát, és az emberiség jövője feletti kontrollal rendelkeznek. Drăgan elképzelésében a technoboszorkányok ötvözik a csúcstechnológiát a hagyományosnak tartott varázslat elemeivel, és ezek segítségével küzdenek egy egyenlőbb társadalomért és a társadalmi igazságosságért.

ROMACÉN – A boszorkány ideje (ROMACEN – Vremea vrăjitoarei) a címe a Giuvlipen és a sepsiszentgyörgyi Andrei Mureşanu Színház decemberben bemutatott közös produkciójának is. Ez az előadás az első romafuturista alkotás – legalábbis tudomásom szerint. Fontosnak találom, hogy nem Bukarestben, hanem egy perifériku, viszonylag kis létszámú, nem többségi román városban került színpadra. Vajon az őrkői roma közösség hogyan viszonyulhat a jövő technoboszorkányaihoz?[2]

A színtér és a közönség közt, illetve a színtér hátsó részén áttetsző, hálószerű anyagból készült fal van. Ezek közt játszódik a cselekmény – a romacénben. Az előadásban rengeteg számítógépes effektet alkalmaznak, a hálón belüli térre holografikusan vetítenek, galaktikus-digitális-robotikus világokat, tarot-kártyákat, hashtageket. Egy fizikailag elkülönített térben jön létre tehát az új kor, amelybe mint valami digitális prizmába vagy varázsgömbbe látunk bele, látjuk egy nagyon közeli jövő lehetséges változatát.

A kezdőjelenet egy ének a nőgyűlölet, a kapitalizmus és az antropocén végetvetéséről. A nézőkkel szemben álló szereplők angolul fiktív számítógépes parancsokat skandálnak, melyeket vetítve olvashatunk is – például:

#consider <Affirmative_Action.Xir>
#consider <feelings.Xir>

Az affirmatív akció vagy megerősítő cselekvés a pozitív diszkriminációhoz hasonló, ám annál összetettebb ernyőfogalom az esélyegyenlőség megteremtéséért tett különféle intézkedésekre, melybe beletartozik például a kisebbségi csoportok képviseletének megnövelése a társadalmi döntéshozás területein. Affirmatív akcióra vagy ezen módszerek újragondolására van szükségünk? *Check your privilege. Vizsgáld meg a privilégiumaid* – szól a technomágikus parancs. Mindenkinek szól ez, de a roma boszorkányok szájából elhangozva különösen a gádzsó közönségnek volna szüksége erre az önvizsgálatra. Illetve *end misogyny*, azaz *legyen vége a nőgyűlöletnek* – hangzik a parancs. Így már rögtön az előadás elején a hatalmi viszonyok interszekcionális szempontból való újragondolását és ezeknek a lebontását tematizálja az előadás, illetve ez az alapja a színpadon megidézett romacén világnak.

Az előadás két részre oszlik: az első az említett hálókra vetített holografikus számítógépes effektek – mely Cip Făcăeru munkája – által megjelenített romacénben játszódik, míg a második felében nagy-britanniai rendőrségi kihallgatások tanúi lehetünk, effektek nélkül, a fehér fénnyel

[2] A decemberi bemutató után csak néhányszor játszhatták az előadást, mielőtt bezártak a járvány miatt a színházak, így az alkotók szándékától eltérően egyelőre nem került sor a sepsiszentgyörgyi őrkői roma közösség megszólítására. A társulat azonban rendszeresen fellépett falvakban és roma közösségben korábbi előadásaival. Ez a produkció nem alakítható szabadtérivé a holografikus vetítések miatt, de remélhetőleg, ha újra kinyitnak a színháztermek, az őrkői közösség meghívása is megtörténhet.

megvilágított, díszletmentes színtéren. Az indítóénekhez hasonló songok révén idéződik meg igazán a romacén sci-fi hangulata, esztétikája és politikai üzenete is. Az előadás zárójelenete is egy ének, mintegy szimmetrikusan keretezve az előadást.

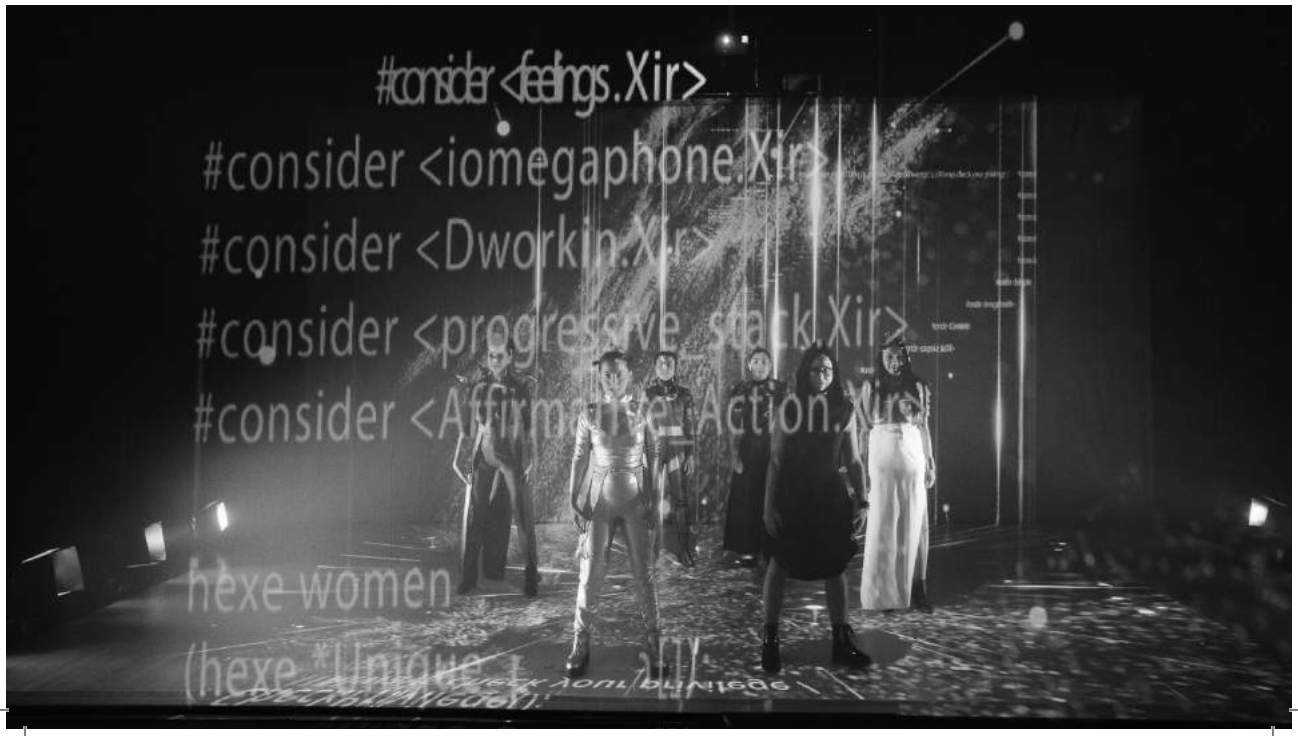
#KIBERBOSZORKÁNYOK

A jövő kiberboszorkányai által generált számítógépes vírus megfertőzte a kapitalizmust, véget vetett a patriarchátusnak és az antropocénnek is – énekli Comandanta Ramona (azaz Ramona kapitány, Nicoleta Ghiță), Cassandra (Fatma Mohamed), Kali2000 (azaz Fekete2000, Mihaela Drăgan), Daje (azaz Anya, Ioana Costea), Nevi-Carmen (azaz Új Carmen, Anca Pitaru) és Phuri (azaz Öreg vagy Harag, Zita Moldovan). A Ramona által írt vírus először a Brexitet számolta fel. Kiderül tehát, hogy ez a közeljövőben kialakuló romacén időtér valahol Britannia területén kezdődik. Egy úgynevezett shamanelista rituálé során a kiberboszorkányok megidézik híres, elnyomó, jobboldali politikusok képeit, melyek a hálóra vetítve jelennek meg, majd tűnnek el, a technoátkok pixelbugyraiban.

A Brexit varázshackelésén túl a kiberboszorkányok – főleg a Mihaela Drăgan által alakított Kali2000 – a traumatikus múltba való beleavatkozással is kísérleteznek. Kali2000 a roma holokauszt idején, az auschwitz-birkenaui koncentrációs tábor terébe akar visszautazni, hogy a romacénben létrehozott úgynevezett új embereket csempésszen be a táborba. Ezek segíthetnének a roma foglyoknak, hogy az 1944. május 16-ai sikeres lázadásuk után augusztusban is ellen tudjanak állni, és ne történjen meg a roma fogolytábor augusztus 2-ai teljes likvidálása.

Az énekek és erős vizuális elemek mellett az előadásban ezen a ponton hosszabb etikai és filozófiai fejtegetéseknek és a kiberboszorkányok közti eszmecserének lehetünk tanúi. A romacén kibervarázs világában lehetséges, szükséges, esetleg veszélyes megváltoztatni a múltat? Milyen felelősséggel tartozunk a múltban élt és kivégzett ősöknek? A múltbéli és generációkon keresztül átörökített trauma feldolgozásának milyen módjai vannak? Hogyan szabadulhatunk fel a traumák alól? A múltba való beleavatkozás és a múlt kanonikus olvasatának megmásítását

ROMACÉN – A boszorkány ideje (ROMACEN – Vremea vrăjitoarei) című előadásból, Giuvlipen Színházi Társulat. Fotó: Volker Vornehm



célzó spekulatív fikciós gyakorlat a jelenben is aktívan működő elnyomás és a trauma feldolgozásának egyik lehetőségeként jelenik meg. A nézők is, akik egyébként nem varázsolhatnak lyukat az idő szövetébe, elgondolkodhatnak múlt, jelen és jövő nemlineáris viszonyáról: azon, hogy a múltból nem pusztán ok-okozati viszonyként következik a jelen és a jelenből a jövő, hanem a múltbéli eseményeknek egy folyamatos olvasata az, amely kihat jelenbeli életünkre, amelyben a traumákat nem tudjuk feldolgozni, vagy az uralkodó rendszer nem engedi, hogy ez megtörténjen. A jelenben mindig valahogyan látjuk a múltat, és valahogyan elképzeljük a jövőt is, valamilyen múltképbe szocializálódunk és a jövőről alkotott valamilyen elvárásokat és konvenciókat tanulunk meg. Hogyan írhatjuk újra a múltat és hogyan adhatunk lehetőséget egy másképp megíródó jelennek? Számomra ez a legjelentősebb kérdése az előadásnak, a romacén gondolatának mint új korszaknak és magának a romafuturista esztétikának is.

#ROMA-GÉP INTERFÉSZ

Az úgynevezett új emberek, akiket Kali a koncentrációs táborba csempészne be, hogy a foglyoknak segíthessenek, a romacénben kifejlesztett mesterséges intelligenciát képviselik. Kali a holokauszthoz kapcsolódó kísérlet miatt is konfrontálódik a többi boszorkánnyal, ugyanis a többiek túl veszélyesnek gondolják a kísérletet, nehogy még több traumát okozzanak ők maguk is, és nehogy „összekeveredjen" a múlt a jelennel. Azonban egy másik, még nagyobb konfliktus az új emberekhez köthető: kiderül, hogy Kali támogatná az új emberek forradalmát. Ez a motívum rengeteg sci-fi alkotásból ismeretes, a *Blade Runner*től a *Westworld*-sorozatig. Itt azonban az új emberek emancipációs törekvésének gondolata rátevődik a román államokban a 14–19. század során mintegy 500 évig fennálló romák rabszolgaságának múltbéli eseményére: Kali egy adott ponton kimondja, hogy a rabszolgaságban a romákat nem tartották embernek, akkor miért fosztják meg ők maguk is az új embereket a szabad emberi létezéstől, és tekintik őket pusztán alárendelt robotoknak.

A kiberboszorkányok párbeszédei elég hosszú ideig az új emberek felszabadításának megvitatására irányulnak, azonban a színpadon ők maguk nem jelennek meg, egyetlen karakter sem reprezentálja őket. Mivel az előadásban ilyen jelentős részt foglal el a téma, érdekes lett volna, hogyha a karakterek szintjén is megjelennek az új emberek, ami által még konkrétabban megtestesülhetett volna a boszorkányok izgalmas eszmecseréjének tárgya.

Az előadásban a romafuturizmus esztétikájának viszont fontos pillére az új emberek gondolata, mely szerint a technológiát eddig a fehér férfiak által képviselt többségi, patriarchális és elnyomó szubjektum uralta, de a romacénben a roma kiberboszorkányok az új embereket feminista és antirasszista gondolkodásmóddal ruházzák fel. A technológiának ez az interszekcionális elgondolása újszerű, azonban a humanista emberi szubjektum technológia általi feljavítása túlságosan a transzhumanista gondolkodás központi gondolatát idézi, mely számomra nehezen összeegyeztethető az interszekcionalitással. A transzhumanizmus ugyanis – a legtöbb poszthumanista irányzattal ellentétben – nem dekonstruálja az emberi szubjektum bináris oppozíciókban (ember–állat, nő–férfi, fehér–rasszosított stb.) való megalkotottságát és az oppozíciók mentén való elnyomó rendszereket, hanem a technológia által feljavított szuperembereket gondol el, azaz ahelyett, hogy decentralizálná az embert mint mindennek a mértékét, pontosan visszahelyezi arra a piedesztálra, amelyet a feminista mozgalmak lebontani törekszenek.

Elhangzik, hogy nem az új embereknek kell emberibbé, hanem nekünk gépibbé válnunk, hogy megtörhessük az emberi tévedés ördögi köreit. Ennek kapcsán kerül szóba az ember-gép interfész (románul *interfață om-mașină*), konkrétabban a román nyelvi szójáték szerint a roma-gép interfész (románul *interfață rom-mașină*, ami csak egy r-betűben tér el az ember-gép interfészt jelentő román terminustól). Ember-gép interfésznek lehet nevezni minden olyan felhasználói felületet, amely az embert egy géphez kapcsolja (azaz minden képernyőt például), itt azonban

ennek egy radikális változata vetődik fel, amely ember és gép teljes hibridizációját tételezi. Az emberi-gépi érzékelésnek egy színpadi megjelenítését is láthatjuk az egyik leghosszabb énekben, mely az előadás egyik tetőpontjának is tekinthető. Ahogy Nevi-Carmen a roma-gép interfészről beszél, és azt mondja, hogy az emberi agy nem képes különbséget tenni valóság és virtuális valóság között, egyszer csak gépiesen megismétli a szavakat, és lassan átcsúszik a beszéd énekké, a színészek robotikus, repetitív mozdulatokat tesznek, és ismétlődő mondatokat skandálnak a rájuk vetített algoritmusok hálójában. A vizuálisan kaotikus és zeneileg szép harmóniákban elénekelt, nagyjából tízperces jelenetről nehéz eldönteni, hogy az ember-gép interfész álma vagy inkább rémálma. Egyik énekelt replika szerint az érzelmek és érzések robbanása ez: miért is kellene visszatérni a valóságba a bonyolult életekhez? Egy másikban pedig azt skandálja az egyik szereplő, hogy nem szeretne bezáródni egy elkülönített világba. A fiktív ember-gép hibriden túl, a virtuális valósághoz való viszonyunkat általában is materializálja ez a rész.

#BÖRTÖNIPARI KOMPLEXUM

A színes vetítések és a nagyon dekoratív, sci-fi kosztümök által jellemzett romacénben játszódó jelenetek ellenpontjai az eksztatikus ember-gép (rém)álom után következő rendőrségi kihallgatások, melyek során a szereplőket a kosztümökből részben hétköznapi ruhába öltözve, erős fehér fénnyel megvilágítva látjuk. Ahogy a szereplők védtelenül ülnek a nézőkkel szemben, a reflektorfényben ugyanúgy ki vannak téve nekünk, mint a kapitalista börtönipari komplexumot képviselő kihallgatónak, akinek csak mély, rideg férfihangját halljuk a hangszórókból. A kiberboszorkányokat hackerkedéssel vádolják. A kihallgató felülről dübörgő hangja és az általa alkalmazott megfélemlítés, zsarolás és manipuláció a mi világunkra túlságosan is jellemző valóság, melyben a romacénben hatalommal rendelkező, kreatív és magabiztos kiberboszorkányként működő nők pusztán nemkívánatos, sarokba szorítható és deportálható bevándorlókként, idegenekként jelennek meg.

A sci-fi esztétikára jellemző dekorativitás, az énekek, a holografikus vetítések és a múlt–jelen–jövőre, valamint az ember és gép viszonyára vonatkozó etikai diskurzus után a nézők számára is sokkoló tanúként ülni a vakító fényben védtelenül ülő nők kihallgatásán. Mintegy buborékban megcsillan egy lehetséges világ lehetséges problémáival, hogy egy szempillantás alatt a társadalmaink egyik legbrutálisabb problémájával kerüljünk szembe. A főleg kelet-európai származású, roma, bevándorló szereplőket sorra elítéli a kihallgató hangja, azonban Kali2000-et és Ramona kapitányt nem sikerült elfogniuk. Mindkettőről megtudjuk, hogy kómaszerű állapotban vannak, és nem ébrednek fel, melyet a deportálás előtt álló menekült gyerekeknél megfigyelt rezignációs szindrómaként értelmeznek. Az előadásban azonban lehetséges, hogy ez nem pusztán a trauma és a stressz által előidézett testi védekezési mechanizmus, hanem a börtönipari komplexum előli menekülés lehetősége. A zárójelenetben Kalit és Ramonát halljuk zseniálisan rappelni, az előadás egyik leghatásosabb énekében, mely mintegy mozgalmi himnusz arról, hogy egyszer még eljön a romacén, a társadalmi igazságosság és az elnyomás alóli felszabadulás ideje.

Állampolgári Nyilatkozat
LENSÉGE
A NÉP

TALÁLT KÉP

A nép *(barátja)* ellensége

(Valahol) olvastam, hogy az evangéliumoknak fordított a dinamikája: amiről azt gondoljuk, hogy rendben van, az nincs rendben, és amit *(könnyűszerrel)* negligálunk, az az igazi. Ám az élet felől nézve az evangélium így *(csupán)* fikció, *(mert ugyebár)* naponta látjuk, hogy az életünk nem fordítva, hanem *(rendesen)* úgy zajlik, ahogy megszoktuk *(a szívós munka meghozza gyümölcsét, a tehetség kiteljesedik),* mindennek „rendelt ideje van".

Azt is olvastam, hogy a jó színház az, ami pusztán elmeséli a történetet *(távolságot tart)*, a többit pedig a nézőre bízza. Mintha kettőbe metszené a létezést: a pódium és a nézőtér világára. Meg azt is *(ez az előzővel frontálisan szembemegy)*, hogy a színház valójában maga az élet, és akik ebben részt vesznek *(színészek, nézők),* az előadás részei. Ahogy *(mind)* az élethez tartozunk, úgy a színházhoz is.

(Szóval) olvashatok akármit akárhol, mégis hiányérzetem lesz *(hozott magával némi melankóliát e felismerés, nem tagadom)*. Hiszen *(színházban)* bármi megkérdőjelezhető s mindenben ott lapul a mulandóság *(és a spekuláció)* férge. Nincs konkrét textus *(csak tükör általi homályosság)*, pedig az alkotás – eddig így tudtam – valójában egzakt *(lelki amplitúdók kontrollja)*. Így tehát minden elmélet megdönthető és az ellentéte is igazolható. Míg az ellentét ellentétét nem fogalmazza meg valaki *(és így megy ez a dekonstrukciós szürreál a végtelenségig)*.

Akkor mi is a színház? *(Mit)* „játszunk"? Mi az a *(hagyományos)* színházi kánon, ami legitimálja a színházi aktust? Nem tudom. Nem *(is)* akarok ezen gondolkodni *(hiszen nincs semmi, ami ne lenne félelmetesebben üres és apokrif),* minden létező, remekbe szabott színházelmélet ellenére.

Marad a csend *(a csoda)*. Az, hogy nem gondolok semmit *(semmiről)*. Hogy nincs színház. Mint ezen a képen is: összehajtogatott papírcetlik *(illatos*, *virágzó papírmezők)* lemészárolt, összezúzott, atomjaira hullott élete. Valami, ami már inkább nincs *(mint van)*. A fordított igazság: ami nem látszik *(és nem is látványos)*, vagyis az a színház, ami önmaga *(ellentétének)* ellentéte: *(ha)* elindulok visszafelé *(megfordulok, megtérek),* hogy szembe találjam magam a *(semmivel)* széllel.

Hogy ne a lég hozzon mozgásba, hanem menjek szembe vele. Ne a hátszél vigyen *(épp ellenkezőleg)*, az ellenszél erősítsen. Fordítva, mint az evangéliumban *(vagy mint Ibsen kontratimp csodája)*: az ellenség barát, a barát ellenség. *(Zuhanásban)* örömteli szárnyalás.

Henn János

A képet Kiss Krisztina készítette a nagyváradi Szigligeti Színház HolnapUtán Fesztiválján, A nép ellensége *c. előadás után, a színen. Az előadást a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulata adta elő, az egyik főszerepben Henn János színésszel.*

Matei Vișniec

A HÓEMBER, AKI TALÁLKOZNI AKART A NAPPAL

Fordította Novák Ildikó
A dalszövegeket fordította Fehér Csaba

Szereplők

HÓEMBER
HOLLÓ
FECSKE
RÜGYEK
NYÚL
FARKAS
MORMOTA
HÓD
NAP

A Hóemberre hull a hó. Az orra helyén egy sárgarépa, két széndarab a szeme, egy gesztenye a szája helyén, gomb gyanánt három dió, a fején egy vásott sapka, egy sál a nyaka körül… A Hóember felszereléséhez még egy bambuszból készült pipa és egy seprű is tartozik. A szereplő boldognak tűnik.

Gyengén szállingózik a hó.

Megjelenik a Holló és leszáll egy ágra.

HOLLÓ Ez az utolsó havazás.

HÓEMBER Mit mondtál?

HOLLÓ Semmit, csak azt, hogy egészen biztos, hogy ez az utolsó havazás.

HÓEMBER Hogyhogy utolsó havazás?

HOLLÓ Utolsó, mert nemsokára visszajön a nap.

HÓEMBER Na és?

HOLLÓ Hát… Visszatér, és véget ér a tél. Na, nézd csak, ezek a hópelyhek sem olyanok már, mint eddig.

HÓEMBER Na, fejezd már be! Szórakozol velem, nem igaz? Mindenki tudja, hogy ti hollók olykor gonoszságokat mondtok!

Holló Dehogy! Hogy gonoszkodnék?! *(félre, a terem felé)* Gyerekek, nektek úgy tűnik, hogy rosszat mondtam?

Hóember Akkor fejezd be, és ne beszélj zöldségeket! Inkább azt nézd meg, hogy milyen nagyok és milyen szépek ezek a hópelyhek… Mennyi frissesség és mennyi báj van bennük…

Holló Nagyok, igaz, de törékenyebbek, mint eddig… És annyi erejük sincs már, hogy leérjenek a földre, elolvadnak a levegőben… És még a levegő is kicsivel langyosabb. Érzed? Próbáld meg, hogy töltsd meg jól a tüdőd levegővel.

Hóember Igen, csak... Biztos vagy benne, hogy nekem van tüdőm? *(a nézőkhöz)* Mit gondoltok, gyerekek, a hóembereknek van tüdejük?

Holló Mindenkinek van tüdeje. Mindenkinek, aki levegővel él, van tüdeje.

Hóember Még a hópelyheknek is? Nekik is van tüdejük?

Holló Igen, a hópelyheknek is van, ilyen kicsi, ide nézz, ilyen nagyon pici a tüdejük, ami azonnal levegővé is változik, ahogy a levegő beleér… Na, de eleget traccsoltam már veled. Viszontlátásra. De tudd meg, hogy én a helyedben nem maradnék itt sokáig. Megkockáztatod azt, hogy a nap megártson neked. És ezt nem gonoszságból mondom*… (kísérteties nevetés)* Kra, kra, kra… *(elszáll)*

Hóember *(egyedül maradva)* Fura alak… De nincs mit kezdeni vele, ilyen ő… Magányos és néha hajlamos arra, hogy feketében lássa a világot… És még az is, hogy nagyon szeret beszélni. Szószátyár. Én, a magam részéről, inkább a baglyokat kedvelem. Igen, a baglyok tudnak hallgatni, és ezen kívül valamivel színesebbek is…

Megjelenik a Fecske.

Fecske Óh, félek, hogy túl korán érkeztem. Na aztán, tényleg az első vagyok… Milyen ostoba voltam, túlságosan siettem. Jó napot, Hóember. Jaj, de szép vagy…

Hóember Jó napot.

Fecske Ne haragudj, megmondanád, hogy láttál-e még más fecskéket is errefelé?

Hóember Nem, még eddig nem láttam.

Fecske Az én hibám, túlságosan hiszékeny vagyok, mindent elhiszek. Nem kellett volna minden híresztelést meghallgatnom. Azt mondták, hogy errefelé már kibújt a nap a felhőrétegből, és hogy már elkezdte megolvasztani a jeget…

Hóember Tulajdonképpen, hogy őszinte legyek, én még soha nem láttam fecskéket. Én csak ezen a télen születtem.

Fecske Igen, értem…

Hóember S aztán azt az urat, akiről beszélsz, Nap urat, őt sem ismerem…

Fecske Hm, igen… Mit is mondjak, kedves barátom, jobb is lenne, hogy ne találkozz ezzel az úrral, mert neked a vele való találkozás eléggé kockázatos, meglehetősen kellemetlen lehet.

Hóember Hogy érted?

Fecske Hát… Tényleg senki nem magyarázta el, hogy hogyan mennek a dolgok?

Hóember Nem… Mióta megszülettem, nem csinálok mást, minthogy nappal játszom a falubeli gyermekekkel, éjszaka meg nézem a csillagokat. És még szeretem a füst szagát. Látod, ahogy kijön a kéményekből? Meg... hallgatom néha az erdő morajlását. Van egy csomó barátom, akik reggel korán kijönnek az erdőből, és találkoznak velem: nyulak, rókák, sőt, még egy szarvas is…

Fecske És soha senki nem mondta, hogy rövid időn belül elolvad a hó?

Hóember Nem…

Fecske Hogyan? Még a gyerekek sem, akik az előadásra jöttek, ők sem mondtak semmit?

Hóember Nem. Mit mondjanak? A hó örök. A hó sohasem olvadhat el. És különben is, ahogy a hóréteg kicsit is megvékonyodik, újra havazik… Ahogyan ma is történik…

Fecske Jól van, Hóember… Óh, kedvesem, nem tudom, mit csináljak veled. De az én véleményem szerint meg kellene már iramodnod.

Hóember Hogyhogy megiramodnom?

Fecske Hogy menj.

Hóember Menjek, hova?

Fecske Fuss, minél messzebb…

Hóember De miért fussak?

Egy fa egyik ága felől halk zaj hallatszik. Egy rügy pattan ki.

Rügy Óh, végre… Már kezdtem fulladozni… Jó napot mindenkinek!

Hóember Jó napot!

Fecske Jó napot, Rügyecske. És Isten hozott. Több mint valószínű, te vagy a tavasz első rügye. Milyen elbűvölő! Én meg az első fecske vagyok.

Rügy Brrr, még hideg van kinn… És ő? *(a Hóember felé)* És te? Te ki vagy?

Hóember Hát, ebben az esetben, mivel nekem már nincs itt helyem, nem is tudom, hogy ki vagyok...

Fecske De igen, te vagy a hóember, akinek mennie kell. Látod ezt a rügyecskét? Egy-két nap múlva mások, száz meg száz, ezer meg ezer rügy pattan ki ezeken az ágakon… A rügyekből pedig levelek és gyümölcsök lesznek, a lábaidnál meg, kedves Hóemberke, ezer meg ezer friss és zöld fűszál kel ki…

Hóember És én? Velem mi történik? Ez nem igazság… Hogy van, hogy amikor megérkezik a tavasz, én már nem tartozom a díszlethez?

Fecske Sajnálom… Tulajdonképpen már nem is tudom, hogy mit mondjak még. Tudod, mit? Mi lenne, ha az Északi-sark felé mennél? Azt hallottam, hogy ott a tél örökkévaló… Vagy lehet, hogy a legjobb az lenne, hogy megkeresd Nap urat, és beszélj vele négyszemközt. Vagyis, jobban mondva, a két szénszemed és az ő két sugara közt…

Hóember Jó, most akkor indulok is… Megkeresem Nap urat, és elmagyarázom neki, hogy jogom van a helyemen maradni. Itt születtem, tehát itt van az én helyem, ez alatt az almafa alatt, ezen a tóparton, ezen az erdőszélen. Itt érzem otthon magam… Áá, majdnem elfelejtettem: hol is lakik Nap úr?

Fecske Hát, hogy is mondjam… Menj napkelet felé, és minden bizonnyal találkozol vele…

Hóember Akkor, viszontlátásra…

Mind több rügy jelenik meg, és bomlik ki az ágakon.

Rügyek Viszontlátásra, kedves Hóemberünk.

Hóember Viszlát, apróságok… És ne engedjétek senkinek, hogy elfoglalja a helyemet itt, az ágaitok alatt...

Fecske Viszontlátásra, te merész hóember, ami vagy… Mikor visszatérsz, ugyanitt megtalálsz. Nézd csak, oda az eresz alá rakom a fészkemet.

Hóember Akkor itt egy kis ajándék… Itt hagyom neked a seprűmet… Kemény szalmaszálakból csinálták, boldogok lesznek, hogy fecskefészekké válhatnak.

Fecske Te egy igazán bátor hóember vagy. Brávó! De adok még egy tanácsot: amikor találkozol – lehet, hogy már holnap reggel – Nap úrral, ne nézz azonnal egyenesen a szemébe…

A Hóember elindul az útra.

Ének:

Kedves herceg, az időt
Megalkották, s ma sem más,
Szökött, hajlott csavargó,
Ennyit tudunk, megbocsáss.

Ezer alakban láthatod,
A csillagokból jött elő.
És álmában még csillag ő.
S nekünk is ő ad csillagot.

Két idő sosem egyforma.
Az egyik idő rád nevet,
A másik már rég ledobna,
A hátán többé nincs helyed.

Apró csillagokból szabták
A hópelyhek idejét.
Rossz időből összevarrták,
s az első fecske ideért.

Nyárvirágból ötvöződött
A tüzes álmok ideje.
De az fájhat is, hogyha te
Csillag-hóval megöntözöd.

Nincs annál furább idő:
Hátrahagynád mindened,
Rohannál, senki nem követ,
Jó lesz bármilyen cipő.

Az idő, mely almával dagad,
A perceket bőven méri.
Végighallgat, s megígéri,
Újjászülheted még magad.

Az idő, mely dióval dagad,
Összerándul és betéved
Csodálkozó hal szemébe.
Csupa csuklás, tüsszögés, fika.

Komor csillagokból tépett
Időben az óra halott.
S a fekete pillanatok
Bekebelezni szeretnének.

Egy nyúl jelenik meg.

Nyúl Jó napot, szépséges Hóember! De hova sietsz olyan nagyon? Vándorútra indultál? Ilyen időben?

Hóember Nem akartam, de nem volt más választásom. Át kell kelnem az erdőn és a nap elébe mennem. Á, micsoda szerencse, hogy találkoztunk! Meg tudod mondani, hogy jó irányba tartok napkelet felé?

Nyúl Ujjuj, én már semmiben sem vagyok biztos! Mivel én állandóan szaladok, sőt néha körben is forgok, nincs semmilyen irányérzékem. De miért akarsz találkozni a nappal?

Hóember Hát, hogy kérjem meg, hogy legyen könyörületes velem, és ne engedje, hogy elolvadjak…

Nyúl Hmm… Biztos vagyok benne, hogy meg fog érteni. A napnak, ide nézz, ilyen nagy szíve van: óriási. Különben én is türelmetlenül várom már, mert éhen halok, nem más… Amikor ragyog a nap, kinőnek a zöldségek, és lesz, amivel táplálkoznom.

Hóember Tessék, te kis bájos nyuszika, addig is, amíg visszatér a nap, odaadom neked az orromat. Meg van fagyva egy kicsit, de tudom, hogy szereted a sárgarépát. Így kibírod, amíg az a nagy zöldségtermesztő, akit vársz, megérkezik.

Nyúl Köszönöm, kedves Hóemberem. Sohasem felejtem el ezt a gesztust… Egy igazi Mikulás voltál nekem…

Hóember Viszontlátásra...

Nyúl Viszontlátásra…

Visszajön a Holló és a gyerekekhez fordul.

Holló Gyerekek, mit csináljunk, hogy segítsünk ennek a bátor hóembernek? Olyan nyugtalan vagyok a sorsa miatt… Nézzétek csak, mióta elindult az erdőben, fogyni kezdett… Sokat veszített a súlyából… A nyaka veszélyesen megvékonyodott… Félek, hogy egyik pillanatról a másikra elveszítheti a fejét… Még jó, hogy most megpihen… Hagyjuk aludni. Így foglalkozhatunk vele egy kicsit, igazítsunk rajta, öntsük formába…

A Holló, a Nyúl és a Fecske friss havat tesznek a Hóember vállára, megerősítik a nyakát, befoltozzák a már olvadó, szétmálló testrészeit.

Hóember Ajjjajaj, vajon mi történik velem? Kedves barátaim, mit csináltok? Jaj, úgy érzem, mintha mindenütt csiklandoznának…

Nyúl Semmi komoly…

Holló Csak egy álom…

Fecske Az erdő közepén vagy, és azt mindenki tudja, hogy az erdő az álmok birodalma…

Hóember Óhhh, milyen szép álom… Az előbb még nagyon fáradtnak éreztem magam, de most már, azt hiszem, újra útnak indulhatok…

Nyúl Állj csak meg, várj még egy kicsit… Tegyük a két szenedet a helyére… Lehet, hogy te nem is vetted észre, de a szemeid elég csúnyán elcsúsztak, sajnos, a hiányzó orrod felé, és a hiányzó orrod is elcsúszott a szájad felé, az meg készül legurulni a hasadon…

Fecske Kész, végeztünk, nézhető vagy megint…

Holló Sikeres ráncfelvarrás.

Nyúl Kellene egy olvadó hóembereket-ráncbaszedő-szalont nyitnunk…

Hóember Köszönöm nektek, csodálatos barátaim… De most már sietnem kell… Érzem, hogy a levegő, amit a tüdőmbe szívok, mind melegebb és melegebb… És ettől egy kezdődő szédülést érzek… Nem vagyok a meleghez szokva… Jó, viszontlátásra… Ez az irány napkelet felé?

Nyúl, Holló és Fecske Igen, menj egyenesen előre, és elérsz egy nagy befagyott folyóhoz. Használd ki a fagyot, hogy átjuss rajta, és a másik parton már a felkelő nap földjén leszel…

A Hóember folytatja az útját.

Hóember *(a gyermekekhez szólva):* Kedves gyermekek, tudjátok, mennyi az idő? Nagyon szeretném tudni, hány óra van… Mert volt egy furcsa álmom… Álmomban egy dalt hallottam, és úgy tűnik, eljött az órám… Nem nagyon tudom, hogy ez a dolog mit jelent, de úgy gondolom, hogy köze van az időhöz… Úgy látszik, nincs már sok időm tartalékban… Tulajdonképpen nem is tudom, hogy hol tartalékolják az időt… Lehet, hogy a fejünkben… Vagy lehet, hogy a szívünkben… Vagy az is lehetséges, hogy a térdünkben, mert nézzétek, érzem, hogy reszketnek a lábaim. Világos, először a térdeim hagynak cserben… De Nap úr biztosan segít, hogy túl legyek ezen a kellemetlen pillanaton… Gondoljátok, hogy messze van még? Azt mondják, hogy minden, ami a Földön létezik, a napnak köszönhetően él. Tehát nem látom okát annak, hogy miért ne tartana engem is életben. Merthogy ő az élet szimbóluma, nem igaz?

Egy mormota jön ki az üregéből.

Mormota Hé, figyelj oda, majdnem fellöktél.

Hóember Jaj, bocsásson meg, Mormota kisasszony, tényleg kicsit ballábas vagyok…

Mormota Látom. És ne szólíts kisasszonynak, mert asszony vagyok. Családanya. Nézd meg, itt vannak az éhségtől síró kicsinyeim. Megijesztetted őket! Azt hitték, hogy egy kóbor madárijesztő vagy.

Hóember Igaz, pillanatnyilag nem nézek ki valami jól. Olyan vagyok, mint egy alvajáró. Azt sem tudom, mire lépek… És ezek a hatalmas vízcseppek, amelyek néha rám esnek, sírnom kell a fájdalomtól… Hogyan lehetséges, hogy az égből ilyen nagy vízcseppek essenek?

Mormota Tulajdonképpen nem nagy dolog, csak egy kis tavaszi eső… Ahogy minden nap elteltével kicsit melegszik az idő, a hópelyhek esőcseppekké változnak…

Hóember Jaj, de fájdalmasak ezek a cseppek… Minden csepp olyan mély sebet ejt rajtam, mintha tűszúrás lenne, vagy mintha nyilak találnának el…

Mormota Jaj, szegény hóember… Nézd, adok neked egy ernyőt. Valaki egy piknik után itt felejtette, még múlt ősszel, a tél megérkezte előtt… Az idő csodálatos volt, napsütés, meleg… Ez az egész tisztás piros és sárga levélszőnyeggé változott…

Hóember Köszönöm, Mormota asszony, igazi barátnő vagy. Én pedig neked adom a gombjaimat. Három gomb, amivel megetetheted a három kincsedet.

Mormota Három dió! És milyen nagyok! Óhhhh! Igazi ínyencség. Megmentettél. Tudod, ez az időszak egyáltalán nem fekszik nekem. Se ló, se szamár. A tél se múlt el még, de a tavasz se jött meg igazán… És mivel táplálnom kell a drága kis mormotácskáimat, nem könnyű nekem.

Hóember Akkor jó étvágyat, és viszontlátásra.

Mormota Köszönöm, te olvadozó hóember, ami vagy… De nem fogsz megfázni, így kigombolkozva?

Hóember Á, dehogy, ellenkezőleg… Könnyebb leszek, sőt könnyedebb… mert sietnem kell… Meg kell találnom Nap urat, napkelet országában, és mindezt, még mielőtt megjön a tavasz… Napkelet országa ebbe az irányba van?

Mormota Igen, igen… Hagyd, hogy ez a meleg fuvallat vezessen, az lesz a GPS-ed…

A Hóember folytatja az útját.

Hóember Mégis, micsoda furcsaság! Semmit sem értek… Minden tökéletes volt. Minden nap havazott. A Mikulás a falu összes házát végigjárta… Az emberek mindenféléket megünnepeltek, napokon keresztül… A gyerekek egész nap kinn játszottak a hóban… Egyszer szán-

kóztak, máskor meg két táborra oszlottak, és úgy nevettek, hogy csengett a hely, mert puha hóból gyúrt hógolyóval dobálták egymást… Szavamra, ha értem, hogy miért, minek is kell jöjjön ez a tavasz… Csakhogy engem útra tegyen… *(a gyermekekhez szólva)* Gyerekek, ti értitek, hogy miért kell jöjjön a tavasz a tél után?

Megjelenik egy farkas. Minden jel szerint, a farkas nagyon meg van hűlve, mert tüsszent és köhög. Rekedt hangon szól a Hóemberhez.

Farkas Állj! Ki van ott?

Hóember Jaj, mintha én tudnám már, hogy ki vagyok! Egy nagyon kedves hóember voltam, de egy ideje rettenetesen izzadni kezdtem… Nézd meg az ujjaimat. Látod, hogy csorog a víz róluk? A szemeim könnyekké változnak, és az orcáim lehervadnak… Mind nehezebben és nehezebben járok; és nézd meg, milyen vízcsíkot hagyok magam után… Sürgősen szükségem volna egy jó havazásra, hogy összekapjam magam, de mindenekelőtt szóba kell állnom a nappal. Mondd meg nekem, kedves és udvarias kicsi farkas, ami vagy, ez a jó irány napkelet országa felé?

Farkas *(köhög és tüsszög)* Honnan veszed, hogy udvarias vagyok? Tévedsz. Nem vagyok se udvarias, se kicsi és kedves se. Nagy vagyok, gonosz és csúnya. És a tetejében, rettenetesen éhes vagyok. És, mivel engedély nélkül léptél be a területemre, megeszlek.

Hóember Hallgass meg, Farkas úr. Látom, hogy az éhség megzavarta az elméd. Én csak egy hóember vagyok. Még ha meg is eszel, soha nem fogsz jóllakni velem… Csak ha nagyon szomjas vagy, igen, az más, akkor megihatsz. Mert nézd, mind jobban és jobban olvadok, és vízzé változom.

Farkas Nem, vízre nincs szükségem, eleget ittam… Különben is, azért fáj most a torkom, mert nem találtam semmi ennivalót, és túl sok vizet ittam…

Hóember Tudod, mit, Farkas úr? Itt a sapkám és a sálam, neked adom. Hogy elmúljon a hűlésed. Lehet, hogy ha nem fáj már a torkod, nem leszel olyan éhes. Meg kell találnom a Napot, még mielőtt beesteledik, mert érzem, hogy elveszítem az erőmet…

Farkas Jó utat! Remélem, sikerül. Minden bizonnyal te vagy a legbátrabb hóember, akivel életemben találkoztam.

Hóember *(énekel)*

Értem már, hogy mi a világ:
Szerintem olyan történet,
Amely soha nem ér véget,
S közben folyton újraírják.

Elmegy a tél, nem tudom, hova,
S egy senki átveszi helyét,
Egy bohóc, aki nem titkolja
Irányomba gyűlöletét.

Körbenforgó tánc a világ.
Álom, melyet üstökös lát,
Eltűnik, és itt van megint
Nap úr kénye-kedve szerint.

Az életünk történet-e?
Csillagos vagy földi mese,
Amelyet épp az a csillag
Ír, amelyet Napnak hívnak?

De az égi búgócsiga
kozmoszából sose néz le.
Vajon őszerinte hiba
a hóember létezése?

Szerinted mellébeszélek?
Mindnyájan a Napból jövünk,
Jogos hát, hogy részesüljünk –
Nekünk is jár örök élet.

Jé, íme itt a nagy folyó! Végre elértem napkelet határához… De hogy keljek át a másik partra? Jaj, micsoda balszerencse! Azt mondták, hogy a folyó be van fagyva… De né, a jég ezer darabra tört, úgy viszi a víz lefelé a völgybe… Hogy jussak át rajta?

A Hóember a víz fölé hajol, szinte-szinte beleesik. Egy mókus jön szaladva.

Mókus Vigyázz, Hóember! Ne menj olyan közel a parthoz. Látod, milyen sebesen folyik a víz? A hullámok elragadnak. Tulajdonképpen mit akarsz csinálni?

Hóember Jó napot, kedves Mókus. Azonnal át kell kelnem a folyón. Találkozóm van a nappal napkelet országában. Vár Nap úr a túloldalon. Nagyon gyorsan oda kell érnem, még ma, éppen most...

Mókus Igen, látom, hogy nagyon sietsz… És szemmel láthatóan olvadozol… Állj csak meg, kérdezzem meg az unokatestvéremet, a hódot, hogy mit tud tenni érted. Hahó, Hód úr!

A Hód kidugja a fejét a folyó vizéből.

Hód Igen, mókus húgom…

Mókus Idejött hozzánk egy nagyon vitéz hóember, aki át akar kelni a folyón. Hogyan tudnánk segíteni neki?

Hód Hmm… *(a gyerekekhez)* Mit szóltok, gyerekek, érdemes megerőltetnem magam, hogy átvigyem a túlsó partra?

A nézők közé beülnek azok az állatok, akikkel a Hóember ezidáig találkozott, és biztatják a gyerekeket, hogy „igen”-t mondjanak.

Fecske Igen, igen… Nekem ideadta a seprűjét, hogy fészket csináljak a szalmaszálakból.

Nyúl Igen, igen… És nekem ideadta a sárgarépát, mi az orra volt, hogy ne haljak éhen.

Mormota Igen, igen… Nekem meg ideadta a dió-gombjait, hogy megetessem a fiókáimat.

Farkas Igen, igen… Nekem ideadta a sapkáját és a sálát, hogy meggyógyuljak a mandulagyulladásból.

Hód Jó, de nekem mit fizet az átkelésért?

A Holló repül egy kört mindenki fölött.

Holló Milyen kár… Szegény. Nincs, mivel fizetnie, semmije sem maradt, csak a gesztenye, ami a szájául szolgál.

Fecske Igen, de ha odaadja a gesztenye-száját, nem tud beszélni sem…

Nyúl Nem baj, majd mi elmagyarázzuk Nap úrnak, hogy miért jött ide, és miért kereste őt ez a hóemberke.

Fecske Kész, el van intézve, kedves könnyekké változó emberkénk. Az evezősünk, Hód úr, aki átszállít a folyón, segíteni fog neked, hogy felugorj egy jégtáblára, ami elvisz napkelet országába.

Holló Csak fizetned kell neki, mint egy nagy utazó, ami vagy…

Hóember Fizetek, csak nem tudom, hogyan… Csak két szemem van már, vagyis ez a két széndarab, amik sajnos szétmállottak, és két feketés folt lett belőlük…

Holló Jól mondod, de nézd csak: azt hiszem, még ott a szád…

Hóember Jé, igen, igaz… Hát jó, akkor még egyszer elmondom nektek, hogy nagyon-nagyon kedvesek vagytok nekem… Nagyon szeretlek mindannyiótokat. Kész, most odaadhatom a számat Hód úrnak… *(a gyerekehez)* Viszontlátásra, kedves gyerekek… Köszönöm, hogy eljöttetek, hogy megnézzetek engem… És bocsánat, ha túl bőbeszédű voltam… Hód úr, a folyó szolgálója, aki a hullámok ura vagy, a túlpartra utazók evezőse, az átkelésért cserébe elfogadod fizetségül a számat?

Hód Hmm, egy ekkora gesztenye! És vörös, mint az akazsufa… Miért ne? Megegyeztünk.

Hóember Akkor viszontlátásra mindenkinek! És köszönök mindent, amit értem tettetek… Mind igazi barátok vagytok… Íme, ezek az utolsó szavaim…

A Hóember kiveszi a száját, és odaadja a Hódnak.
Minden állat énekel.

Egyszer a hóember elindult sétálni:
Hogy mitől nagy a világ, azt akarta látni,
Meg hogy mi az a sok meglepő akármi,
Millió kérdőjelet akart bejárni.

A hóember kíváncsi, hogy ki találta ki
Az időt, és hogy ez helyes-e vagy baki.
Tudni akarja, átmehet-e valahára
egy jégtáblán az élet túloldalára.

Emberkénk előáll majd a mesével:
Hogy játszik az idő a létigével.
Hogy csuklik az élet a múlt időtől,
Hogyan kezdjük az életet elölről.

A Hóember a Hód segítségével ráugrik egy jégtáblára. Veszélyes átkelés a folyón. Mivel a Hóembernek már nincs szája, megelégszik azzal, hogy a majdnem elolvadt kezével integessen a parton álló állatok felé.
Megjelenik a Nap.

Nap Na, lássuk csak, mi ez az előadás? Hívott valaki?

Állatok Igeeeen…

Nap Jó, hallgatlak. Gyorsan mondjátok el a mondanivalótokat, mert nagyon sietős a dolgom. Sürgősen fel kell melegítenem ezt az egész erdőt, mert rügyek ezrei várnak a hő-jelemre, hogy ki tudjanak törni a fényre. A kaptárakban méhek ezrei várják a sugaraim jelzését, hogy induljanak megkeresni a virágok porát. Azonnal meg kell emelnem az univerzum hőmérsékletét is néhány fokkal, mert ez alatt a vékony hóréteg alatt milliónyi fűszál várakozik. Semmi mást nem akarnak, mint kirobbanni a friss levegőre, az ég felé, hogy elkezdődjön a tavaszi hangverseny. És ott vannak a fecskék ezrei, a vadkacsák, a darvak, nemsokára visszatérnek ide az erdőbe… Annyi dolgom van, hogy a fejem se látszik ki belőle. Ennek a sok madárnak meleg fészekre van szüksége, fel kell melegítenem az eget és a földet, a folyókat és a szíveket. Tehát, miről van szó? Miért gyűltetek itt össze?

Holló Nap úr, van egy barátunk, aki nagyon megszenvedheti a tavasz érkezését…

Fecske Íme, itt ez a kis hóemberke… Szinte csak az árnyéka maradt már belőle…

Farkas Tennünk kell érte valamit…

Nyúl Ha le tudnánk fagyasztani valahogy, hogy nulla fokon vészelje át a tavaszt, a nyarat és az őszt…

Mókus Barátja volt minden gyereknek. Nagylelkű volt az erdő minden állatával…

Mormota Igen, igen, mindannyian egyetértünk abban, hogy a mi hóemberkénk valamivel többet érdemel, mint hogy egy kis tócsa váljék belőle…

Nap Nagyon jó. Akkor álommá változtatom…

Holló Óooo*, merci, Excellence!* Köszönjük, excellenciás uram! Ön, Nap úr, nemcsak az élet forrása, hanem az intelligencia forrása is.

Nap Na, hagyd abba a hízelgést és a magasztalást. Mert nem a *Holló és a róka* tanítómeséjében vagyunk. És én nem a Napkirály vagyok, csak a Nap… És tudod, nem sokat adok a talpnyalásra és a dicséretekre. Jó, szóba állok kicsit ezzel a bátor hóemberrel… Látom, hogy már majdnem alszik, annál könnyebb lesz nekem, hogy álommá változtassam… *(a Hóemberhez)* Jó napot, okoska-olvadócska-hóemberecske! Engem keresel?

Hóember *(aki egyre jobban olvad szét)* Áá, valóban ön az, Nap úr? Milyen boldog vagyok, hogy találkozunk… De nicsak, újra beszélek. Mi történik velem?

Nap Beszélsz, mert én olvasni tudok a világ gondolataiban… Tehát, mondd el: mit szeretnél kérni tőlem?

Hóember Áá, igen, nagyon nyugtalan vagyok, Nap úr… Tudja, van egy fecske barátnőm abban a faluban, ahol születtem… Nem is tudom, mi történik, mert a fecske éppen visszatért a déli országokból, és mivel késik a tavasz, nagyon aggódom miatta, hogy nehogy megfázzon… Sürgősen építenie kell egy meleg fészket magának, és nem tudom, hogy az a seprű, amit adtam neki, megfelelő-e arra, hogy jó fekhelyet készítsen magának belőle…

Nap Ne aggódj, hóemberke… Erre a fecskére is gondom lesz, a többi ezerhez hasonlóan. Ennyi csak, amit kérni akartál tőlem? Látom, hogy fáradt és álmos vagy, mintha álmodban beszélnél. Még van valami mondanivalód?

Hóember Igen, van, van még… Mivel kissé elolvadtam, amíg az erdőben vándoroltam, most kicsit zúg a fejem, és azt hiszem, nehezebben gondolkodom… De még van egy aggodalmam… Mi történik vele…? Van egy másik barátnőm, egy mormota, született három fiókája… De sajnos nincs, mit rágcsálniuk az üregük körül…

Nap Megígérem, hóemberke, hogy a mormoták nem fognak éhezni ezen a tavaszon. Éppen komoly fűtartalékot rendeltem nekik…

Hóember Óh, köszönöm, Nap úr… Ebben az esetben megtenne valamit a farkas barátomért is? Biztosítom, hogy nem egy rossz farkas, csak meghűlt, a tél egy súlyos gégehurutban végződött nála, fáj a torka és nagyon csúnyán megdagadtak a mandulái…

Nap Szavamat adom, kicsi hóemberke, hogy a farkas újra egészséges és életerős lesz… Neki is megvan a fenntartott helye az erdőben, és a fejlődési láncban… Más? Gyere, mondd gyorsan, mert mindjárt csak egy hógolyó maradt belőled… Csak ennyit akartál kérni tőlem?

Hóember Én, nem, nem… Elfelejtettem a lényeget… Bocsásson meg, Nap úr, de azt hiszem, gyengül a memóriám. Lehet, hogy összementem a vízben, és a fejem is kisebb lett… Ha tud, tegyen meg valamit, de gyorsan, a mókus barátnőmért…

Nap Biztosítalak, hogy nincs, miért aggódnod a barátnőd, a mókus miatt. Nemsokára az erdő összes mogyoróját kóstogathatja…

Hóember Jó, akkor megnyugodtam… És lehetséges, hogy kezelje jóindulattal a barátomat, Holló urat, aki egy igazi filozófus?

Nap Igen, igen, az erdő egyetemén fogja oktatni a filozófiát, ragyogó jövő vár rá. Ne idegeskedj…

Hóember És a gyerekek, akik ezt az előadást nézik… Lenne gondja rájuk is? Mert nekik is szükségük van arra, hogy mezítláb szaladgáljanak a fűben, fürdőzzenek, és sárkányokat eregessenek az égre…

Nap Semmi gond, megígérem. Minden gyerek, aki rajongott érted, örülni fog a tavasznak. Másvalami? Nézd, mindjárt teljesen álomba olvadsz, kedves hóemberkém. Kívánj még egyvalamit.

Hóember Hát, azt hiszem, ennyit akartam kérni… Köszönöm, hogy meghallgatott, Nap úr. Nagyon jót tett nekem, hogy beszélhettem Önnel, visszaadta a bizalmamat… Milyen boldog vagyok, hogy találkozhattam … Olyan meleg… Igaz, hogy ezekben a pillanatokban a simogató sugarai a földdel egyenlővé tettek… Nem tudom, miért, a fejem még ilyen kicsin is, mint egy dió, mind nehezebb és nehezebb… Ááá, Nap úr, elfogadna tőlem egy ajándékot? A gyerekektől kapott felszerelésemből megmaradt egy pipa… És arra gondoltam, hogy Önnek... lenne, amivel meggyújtania…

Nap Köszönöm, havacska… Egy igazi pipa, bambuszból, még ha törött is. Szívesen elfogadom… Meggyújtom, amikor a gondolatok szárnyán elengedem magam … Most meg szép álmokat kívánok, hóból készült emberke-gondolatocska… Az univerzumtól kapott erőm által álommá változtatlak… Kilenc hónapon keresztül a mezők és erdők fölött fogsz lebegni, a felhők és szelek felett… Egy élő álom leszel: az élet ízébe és a gyermekek életörömébe befurakodott álom… És kilenc hónap múlva, mikor újra itt lesz a tél, visszaváltozol hóemberré, a gyermekek legjobb hibernáló barátjává…

Minden állat tapsol.

Nap *(lopva letöröl egy könnyet)* Fura egy szereplő. Nem igaz, gyerekek? Sohasem találkoztam még ilyen törékeny lénnyel, akinek ilyen óriási szíve van.

A Hóember teljesen elolvadt. Semmi nem maradt belőle, csak egy óriási, piros, dobogó szív. A Nap a fogai közé illeszti a Hóembertől kapott pipát. A Nap „dohányozni" kezd, de a pipából nem füst, hanem szappanbuborékok szállnak fel, sok-sok kicsi és nagy buborék száll felfelé, és úszik a levegőben.
Újabb dal hallatszik.

Minden szív, ezt már ismered,
Olyan galaxisból ered,
Melynek ablakai tárva
Szerelemre, álmodásra.

Két szív, ez is köztudott,
Ha néznek egy csillagot,
S elmerülnek hullámhosszán –
Beáll a csillag-állapot.

Kétezernyi szív ereje,
Ha felfűti a nyár heve,
Tudható, hogy van, amikor
Atomenergiát csihol.

Ha tízezer csillagrendszer,
Amíg kicsi, s alig látszik,
Szívet nassol minden reggel,
Szentjánosbogárrá válik.

Ha minden szív, ami dobban,
Galaxisba tömörülne,
Biztos, hogy a világ nyomban
öröklétet örökölne.

GYEREKEK Viszontlátásra… Nemsokára… Viszontlátásra… Legközelebb… Várunk jövő télen...

Lemegy a függöny.

LAPSZÁMUNK SZERZŐI

Deák Katalin (Kolozsvár) dramaturg. A Babeş–Bolyai Tudományegyetemen tanult színháztudományt. A Kolozsvári Állami Magyar Színházban többek közt közösségteremtő és edukatív (*ESziK vagy isszák?* – edukatív színházi különóra) projekteken dolgozott. 2016 őszétől szabadúszó. Dramaturgi munkái mellett interjúkat, riportokat közöl. *Játéktér*-szerkesztő.

Mihaela Drăgan (Bukarest) színésznő, drámaíró, színházi alkotó. Előadásaiban a színház, roma identitás és társadalmi igazságosság kérdéseit és viszonyait tematizálja. 2014-ben más roma színésznőkkel együtt megalapította a Giuvlipen roma, feminista független színházi társulatot, amelynek fontosabb előadásai: *Sara Kali*; *La Harnealã*; *Del Duma*; *Gadjo Dildo*; *Cine a omorât-o pe Szomna Grancsa?*; *Kali Traš*; *Sexodrom*; *Romacen*. Drăgan nemzetközi színtéren mozgó alkotó, a romafuturizmus kigondolója.

Henn János (Marosvásárhely) színész, a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház tagja.

Kali Ágnes (Kolozsvár) költő, szabadúszó dramaturg, színházi szövegíró. Magyarországi, albániai és több romániai színházban dolgozott már dramaturgként, szövegíróként, különböző nyelveken. Első kötete, az *Ópia* 2018-ban jelent meg Budapesten a Fiatal Írók Szövetsége kiadónál.

Kiss Gabriella (Budapest) Károli Gáspár Református Egyetem Színháztudományi Tanszékének vezető docense, a Szent István Gimnázium „dráma”-kutatótanára, hat önálló kötet és számos magyar, német és angol nyelvű publikáció szerzője. Tudományos érdeklődésének jelenlegi fókuszában a művészszínház, a színházi nevelés és a színházpedagógia kapcsolata áll.

Kiss Krisztina (Marosvásárhely) teatrológus. Kolozsváron teatrológia alapképzésen tanult, majd 2019-ben végzett a teatrológia és művelődésszervezés mesterképzésen a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetemen. Kulturális és színházi projektek szervezője, korábban dolgozott az András Lóránt Társulatnál. Rendszeresen közöl színházi írásokat.

Kricsfalusi Beatrix (Debrecen) germanisztikát és anglisztikát tanult a Debreceni Egyetemen, doktori disszertációját 2010-ben védte meg. Jelenleg a Debreceni Egyetem Germanisztikai Intézetének adjunktusa. Kutatási területei: a dráma és a színház elmélete és esztétikája, a színház medialitása, a színrevitel politikája, reprezentáció- és performativitás-elméletek.

Patkó Éva (Marosvásárhely) színházrendező, a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem tanára. A Havi Dráma társalapítója és művészeti vezetője. Számos kortárs drámát (román, angol, francia) fordított magyar nyelvre.

Ugron Nóra (Kolozsvár) bölcsész. A Babeş–Bolyai Tudományegyetemen magyar–finnt tanult. Az *aszem.info* irodalmi és társadalmi platform alapító szerkesztője és a *Mentés másként* pedagógiai csoport tagja. Korábban jelentek meg már versei, de az utóbbi években inkább aktivizmussal, fordítással, szerkesztéssel, színházkritikával foglalkozott.

Matei Vişniec (Párizs) termékeny és sokszor díjazott román származású drámaíró, költő, újságíró. 1987-ben Franciaországba emigrált, ahol a Radio France Internationale munkatársaként dolgozik. Francia és román nyelvű bemutatói mellett számos más nyelven is játsszák a drámáit.

Kivonatok (román és angol nyelven)

STUDIU, ESEU

Beatrix Kricsfalusi: Teatralitate și medialitate sau din ce cauză nu poate fi definit „teatrul în sine”

Potrivit istoricului de teatru Beatrix Kricsfalusi, eforturile de a defini teatrul ca atare se reînnoiesc periodic în istoria teatrului european. Aceste încercări de definire apar, pe de o parte, în asociere cu elaborarea legilor menite să reglementeze practica actoricească, iar pe de altă parte, vin din direcția practicii și teoriei artei teatrale, în mod caracteristic în perioadele de reformă și criză, în care creatorii își poziționează activitatea în contra formelor tradiționale ale teatrului. Studiul supune analizei problema normativității concepțiilor despre teatru în contextul dezbaterilor despre teatru care au ajuns în prim-plan datorită pandemiei din 2020. Discutând dezbaterile despre teatru și eforturile obsesive de definire, autoarea argumentează în favoarea ideii că acestea implică limitarea conceptului teatrului și ignorarea creațiilor teatrale inovatoare. Mai mult, ceea ce se înțelege în cadrul acestor dezbateri prin noțiunea „teatrului în sine” este, în majoritatea cazurilor, teatrul burghez, bazat pe o estetică a creării iluziilor. Prin urmare, nu este întâmplător faptul că teatrologia, în timp ce se angajează în permanență într-un dialog fructuos cu discursurile care descriu teatrul în mod esențialist, nu încearcă la rândul ei să formuleze astfel de definiții.

Gabriella Kiss: Crearea realității. Despre spectacolul *Petőfi-rock* al trupei Szegedi Egyetemi Színpad (Teatrul Universitar din Szeged) și paradoxul teatrului studențesc

Studiul istoricului de teatru Gabriella Kiss se axează pe unul dintre spectacolele paradigmatice ale teatrului maghiar neoavangardist. Spectacolul *Petőfi-rock*, care și-a avut premiera în 1973, a transformat definitiv trupa Szegedi Egyetemi Színpad (Teatrul Universitar din Szeged), aflată sub conducerea lui István Paál din toamna lui 1968, într-o formație culturală determinată de putere să adopte un discurs politic. Studiul dezbate această teză din perspectiva teatrului comunitar și a educației teatrale. Cu alte cuvinte, autoarea analizează una dintre cele mai mari legende ale teatrului maghiar al alterității în așa fel încât urmărește un aspect al rolului formator de canoane al acestui teatru, diferit de teatrul experimental centrat pe regizor. Textul pornește de la ideea potrivit căreia spectacolul *Petőfi-rock*, distins cu premiul doi la concursul pentru talente amatoare *Szóljatok szép szavak – Petőfi Sándorról* (*Să răsună cuvintele frumoase – despre Petőfi Sándor*), reprezintă un capitol important și bogat în experiențe legate de pedagogia artei, nu numai al istoriei teatrului regizoral, ci și al teatrului studențesc din Ungaria.

Katalin Deák: „Balaurul cu trei capete se fâțâie din nou” sau despre cum văd actorii pe dramaturgi – și vice-versa

Autoarea a realizat, în 2018, interviuri și discuții în focus-grup cu 52 de actori și 9 dramaturgi (în sens german). Obiectivul principal al cercetării a constat în cartografierea situației dramaturgilor (în sens german) din Transilvania. Eseul de față prezintă experiențele dobândite de-a lungul anilor de către subiecții intervievați, fiind centrat pe următoarea întrebare: „când și de ce a fost bună sau, eventual, proastă colaborarea dintre actori și dramaturgi?” Sistematizarea experiențelor legate de această problemă urmărește, pe de o parte, să stabilească concluzii utile tuturor pe baza experiențelor negative, iar pe de altă parte, prin experiențele pozitive, să ne

confirme faptul că dramaturgul și actorul sunt capabili să colaboreze eficient și că au, într-adevăr, nevoie reciproc unul de altul pentru a se sprijini.

ÎN LOC DE CRITICĂ

Ágnes Kali: Câte limbi are un spectacol

Ágnes Kali a participat ca dramaturg la spectacolul regizat de Radu Afrim, *Amikor telihold ragyog a turkáló felett* (*Când coboară luna plină peste second hand*), care și-a avut premiera la începutul lui octombrie 2020, la Teatrul „Tamási Áron" din Sfântu Gheorghe. Eseul ei urmărește procesul de creație a spectacolului, întrerupt de perioada de carantină impusă de pandemie. Acest spectacol nu este prima colaborare între Kali și Afrim. Astfel, textul prezintă în detaliu metoda specială de lucru a regizorului român și modul în care structura spectacolului din Sfântu Gheorghe se constituie pornind de la caracterele stranii și situația dramatică de tip schematic. Potrivit autoarei, în contextul acestei metode asociative și improvizaționale, personalitatea și „limbajul" propriu al actorilor câștigă o importanță deosebită.

INTERVIU

Éva Patkó: „Supraviețuieste. Fiindcă este nemuritor..." – interviu cu Levente Kovács

Activitatea teatrală diversă și bogată a lui Levente Kovács acoperă domeniul creației, teoriei, pedagogiei și al conducerii instituțiilor culturale deopotrivă. Timp de mai mulți ani, el a fost decanul secției maghiare a Universității de Arte din Târgu Mureș, directorul Companiei „Tompa Miklós" a Teatrului Național din Târgu Mureș, al Teatrul de Buzunar Apollo 4 și al Laboratorului Thalia, fiind și regizorul principal al Teatrului „Szigligeti". Experiențele acumulate în urma îndeplinirii acestor roluri atât de diferite – regizor, director, pedagog, scriitor – sunt reflectate în interviu prin filtrul unor evenimente teatrale contemporane precum schimbările aduse de situația recentă de pandemie sau blocada studenților de la Universitatea de Arte Teatrale și Film din Budapesta. „Domnul Profesor" – așa cum i se adresează realizatoarea interviului – a fost întrebat despre toate aceste subiecte și despre activitatea sa din afara teatrului de către Éva Patkó.

Krisztina Kiss: Trebuie să fim copii responsabili – interviu cu actrița Ágnes Lőrincz

Ágnes Lőrincz este în prezent membră a Companiei „Tompa Miklós" a Teatrului Național din Târgu Mureș, iar mai înainte a fost membră a teatrului din Cluj-Napoca și a celui din Satu Mare, fiind și director artistic timp de șase ani la Satu Mare. În acest interviu, ea vorbește despre diferitele stații ale biografiei sale: influențele culturale populare din copilărie, experiențele dobândite la școala de muzică și la facultatea de actorie, rolurile pe care le-a jucat în cadrul diferitelor teatre. De asemenea, interviul se oprește asupra relațiilor dintre actor și regizor, precum și asupra smereniei profesionale.

ROMA FUTURISM

Mihaela Drăgan: Tehno-vrăjitoarea e viitorul. Manifest pentru Roma Futurism

Manifestul roma futurist a Mihaelei Drăgan a fost publicat în revista Cutra, traducerea maghiară aparține Norei Ugron. Noțiunea roma futurismului Drăgan a creat-o în timpul unei rezidențe din Hongkong, manifestul prezentând bazele estetice și politice ale mișcării. Roma futurismul creează o relație între cultura romă, tehnologie și vrăjitorie. Ca și afroturismul, roma futurismul rea-

nalizează istoria din perspectiva tehnologiei și a culturii rasizate și pune accentul pe vindecarea traumelor transgeneraționale. Manifestul îmbină elementele science fiction, ale fanteziei, ale realismului magic, ale istoriei, ale vrăjitoriei și ale tehnologiei cu scopul de-a face posibile imaginarea unui viitor *altfel*, nu numai unuia îmbâcsit de durerile trecutului.

„În viața teatrală din România este nevoie de o revoluție" – interviu cu membrii teatrului Giuvlipen

Nóra Ugron a făcut un interviu cu membrii fondatori ai companiei independente rome și feministe Giuvlipen în legătură cu manifestul publicat în acest număr al revistei noastre și cu noua producție a lor. Zita Moldovan și Mihaela Drăgan au vorbit despre efectele pe care le-a produs pandemia, despre sistemul educațional românesc, despre relația dintre teatru și societate și despre cea dintre antirasism și teatru.

Nóra Ugron: Un prezent care s-ar putea scrie și altfel

Criticul Nóra Ugron a văzut încă înaintea pandemiei spectacolul cu titlul *ROMACEN – Vremea Vrăjitoarei*, o coproducție a companiei Giuvlipen și a Teatrului „Andrei Mureșanu" din Sfântu Gheorghe. Fiind un spectacol care reprezintă spiritualitatea roma futuristă, Ugron își aranjează analiza în jurul unor cuvinte-cheie care se focusează pe problemele importante ale mișcării și ale producției actuale: ce înseamnă epoca romacen, cine sunt vrăjitorii cyber, care sunt problemele pe care le ridică relația om–tehnologie, cum ajută acestea imaginarea unui viitor mai just. În același timp, ea pune întrebarea cum apar toate acestea în conflict cu realitatea inegalității de rase.

IMAGINE GĂSITĂ

János Henn: Dușmanul *(prietenul)* poporului

Fotografia spectacolului *A nép ellensége* (*Un dușman al poporului*), prezentat la festivalul HolnapUtán (Poimâine) al Teatrului „Szigligeti" din Oradea, a fost realizată de Krisztina Kiss. Pornind de la această fotografie, János Henn, unul dintre actorii care joacă un rol principal în spectacol, reflectează asupra problemei legitimității teatrului urmărind un raționament *inversat*.

PIESĂ

Matei Vișniec: Omul de zăpadă care voia să întâlnească soarele

Piesa de teatru de păpuși *Omul de zăpadă care voia să întâlnească soarele* apare în revista noastră în traducerea lui Ildikó Novák (inserțiile de poezii au fost traduse de Csaba Fehér). Premiera absolută în limba maghiară a piesei a avut loc la Teatrul de Păpuși „Kövér Béla" din Szeged, în regia lui Adela Moldovan, în 2019. Personajul principal de-o singură iarnă al piesei lui Vișniec pleacă într-o călătorie lungă pentru a se întâlni cu soarele, ca să îl roage să nu-l lase să se topească. Este un drum al dobândirii de cunoștințe și al experimentării propriei efemerități, pe parcursul căruia Omul de zăpadă se întâlnește cu diferite animale și trebuie să treacă prin mai multe încercări. Într-un fel, este vorba despre o poveste inițiatică, încântător de frumoasă și adevărată, care se identifică cu sarcina de dintotdeauna a acceptării propriei dispariții. Textul lui Vișniec este o poveste, în același timp tristă și ludică, despre prietenie, dedicare, dragoste, dar și despre o dispariție care reprezintă, mai degrabă, o transformare și supraviețuire prin urmele și gesturile lăsate în viața altora.

STUDY, ESSAY

Beatrix Kricsfalusi: Teatrality and Mediality, or on Why It Is Impossible to Define "the" Theatre

According to theatre historian Beatrix Kricsfalusi, the effort to define the theatre as such periodically returns in the history of European theatre. These definition attempts crop up, on the one hand, while creating the laws meant to regulate the practice of acting and theatremaking, and on the other hand, they start from the side of the practice and theory of theatre arts, characteristically in reform periods and crisis situations, when theatre creators position their activity against the inherited forms of theatre. The study analyses the issue of the normativity of theatre concepts in the context of the theatrical debates which have emerged in connection with the 2020 pandemic. Analysing these theatrical debates and the compulsive attempts at formulating definitions, Kricsfalusi argues that these imply the narrowing of the concept of the theatre and the disregard for innovative theatrical creations. Furthermore, as the author emphasizes, these debates understand by the concept of "the" theatre the bourgeois theatre based on the aesthetics of creating illusions. Thus, it is not by chance that theatre science, while being engaged in a productive dialogue with discourses describing the theatre in an essentialist way, has long ceased to try and come up with such definitions.

Gabriella Kiss: The Creation of Reality: Thoughts on the Theatre Performance *Petőfi-rock* of the Szegedi Egyetemi Színpad (Szeged University Theatre) and on the Paradox of Student Acting

The study of theatre historian Gabriella Kiss focuses on a paradigmatic performance of Hungarian neo-avantgarde theatre. The theatre performance titled *Petőfi-rock*, presented in 1973, has definitively transformed the Szeged University Theatre (Szegedi Egyetemi Színpad), functioning under the direction of István Paál since autumn 1968, into a cultural formation determined by the political power to accept a political speech situation. The author discusses this thesis from the perspective of community theatre and theatre education. In other words, she examines one of the greatest legends of the Hungarian "theatre of alterity" while also researching an aspect of its canon-forming function that is different from the director-centred experimental theatre. She starts from the premise that the *Petőfi-rock* show, which was awarded the second prize at the amateur talent show *Szóljatok szép szavak – Petőfi Sándorról* (*Beautiful Words, Resound! On Petőfi Sándor*), represents an important chapter, which is rich in art historical experiences, not only of the history of Hungarian directorial theatre, but of student theatre as well.

Katalin Deák: "The Three-Headed Dragon Squirms Again": On the Way in Which Actors View Dramaturges – and Vice Versa

In 2018 the author has conducted interviews and focus group discussions with 52 actors and 9 dramaturges. The main aim of her research was the mapping of the situation of Transylvanian dramaturges. This essay presents the experiences gained over the years by the interviewed subjects and focuses on the question: "when and why was the collaboration between actors and dramaturges fruitful or perhaps unfruitful?" The systematization of the experiences related to this issue is aimed, on the one hand, at drawing useful conclusions from negative experiences, and on the other hand, through the positive examples, at confirming that the dramaturge and the actor are indeed capable of effective cooperation and need each other's work.

INSTEAD OF CRITICISM

Ágnes Kali: How Many Languages Does a Performance Have

Ágnes Kali contributed as a dramaturge to the theatre performance directed by Radu Afrim, *Amikor telihold ragyog a turkáló felett* (*When The Moon Shines On The Second Hand Shop*), which had its premiere at the beginning of October 2020 at the Tamási Áron Theatre of Sfântu Gheorghe. Her essay follows the creation process of the performance, interrupted by the quarantine period due to the pandemic. It is not the first time for Kali to work with Afrim. Thus, the text presents the specific working method of the director and the way in which the structure of this performance is built starting from the strange characters and the sketchy dramaturgical situation. According to the author, the personality of the actors and their "language" becomes particularly important in the context of such an associative-improvisational working method.

INTERVIEW

Éva Patkó: "It Survives. Because It Is Immortal...": An Interview with Levente Kovács

The theatrical work of Levente Kovács encompasses the domains of creation, theory, teaching and cultural institution management. He has been for years the dean of the Hungarian department of the University of Arts from Marosvásárhely/Târgu-Mureș, the director of the Tompa Miklós Company of the National Theatre of Târgu-Mureș, of the Apollo 4 Pocket Theatre and the Thalia Laboratory, as well as the principal director of the Szigligeti Theatre. His experiences gained from fulfilling such diverse roles – theatre and institution director, teacher, writer – are reflected in this interview through the lens of contemporary theatrical events such as the changes brought about by the current pandemic or the blockade of the students of the University of Theatre and Film Arts from Budapest. Éva Patkó has asked "Professor Kovács" – as she respectfully refers to him in this dialogue – about all these issues and about his activities outside the theatre.

Krisztina Kiss: We Should Be Responsible Children: An Interview with Actress Ágnes Lőrincz

Ágnes Lőrincz currently works as an actress at the Tompa Miklós Company of the National Theatre of Târgu-Mureș. She was formerly a member of the theatre of Cluj-Napoca and of Satu Mare. At the latter institution, she has worked for six years as artistic director as well. In this interview, she discusses with Krisztina Kiss the various stations of her biography: the folk cultural influences she has received in her childhood, the experiences of the music school and the theatre faculty, as well as her various roles in the different theatres where she has worked. The discussion also touches upon the issue of the relationships between director and actor, as well as upon the topic of professional humility.

ROMAFUTURISM

Mihaela Drăgan: The Future Belongs to the Techno-witch. Romafuturist Manifesto

The romafuturist manifesto written by Mihaela Drăgan was published in the magazine *Cutra* in Romanian language and was translated into Hungarian by Nóra Ugron. The notion of romafuturism was coined by Drăgan; she defined it during an artistic residency in Hong Kong; the manifesto presents the connection between the Roma culture, technology and witchness. Similarly to afrofuturism, romafuturism re-analysis the history by looking at the relationship of technology and

ethnic minority; it also focuses on how to heal transgenerational traumas. The manifesto merges elements of science fiction, fantasy, magical realism, history, magic and technology in order to imagine a future that is fair and is not nurtured by the painful past.

"Romanian Theatre Needs a Revolution" – a conversation with the members of Giuvlipen company

Nóra Ugron made an interview with the members of the independent Roma feminist theatre company Giuvlipen, Zita Moldovan and Mihaela Drăgan, about the romafuturist manifesto and their newest performance *ROMACEN – Vremea vrăjitoarei* ("ROMACEN – The Age of The Witch"). In this interview they discuss the effects of the pandemics, the Romanian educational system, the connection between theatre and society and the relation between anti racism and theatre.

Nóra Ugron: The Possibility of a Differently Written Present

The theatre critic Nóra Ugron saw the production *ROMACEN – Vremea Vrăjitoarei* (*ROMACEN – The Age of The Witch*) that was realised in coproduction by the Bucharest-based Roma, feminist, independent theatre company Giuvlipen and the Andrei Mureșanu Theatre based in Sfântu Gheorghe. This performance represents the company's romafuturist spirit, therefore Ugron in her analysis uses such descriptive tags that focus on the main questions of the movement and the performance: What does the 'era of romacene' mean? Who are the cyber wizards? Which possibilities and dilemmas are caused by the human-technology relationship? How do these help us imagine a fair future; it also deals with the rupture created by the inequalities between the races.

FOUND IMAGE

János Henn: The *(Friend)* Enemy of the People

The photograph was taken by Krisztina Kiss about the performance titled *A nép ellensége* (*An Enemy of the People*), presented at the HolnapUtán (*The Day after Tomorrow*) Festival of the Szigligeti Theatre. Starting from this image, János Henn, who plays one of the leading roles, reflects upon the legitimacy of theatre by way of a *reverse* train of thought.

DRAMA

Matei Vişniec: The Snowman Who Wanted to Meet the Sun

The puppet theatre play titled *Omul de zăpadă care voia să se întâlnească cu soarele* (*The Snowman Who Wanted to Meet the Sun*) has been translated into Hungarian for our journal by Ildikó Novák (with the translation of the poetry inserts by Csaba Fehér). The world premiere of the Hungarian version of the play has taken place at the Kövér Béla Puppet Theatre of Szeged, under the direction of Adela Moldovan, in 2019. The one-winter main character of Vişniec's play goes on a long journey to meet the sun, to beg him not to let him melt. It is a journey of gaining knowledge and experiencing his own impermanence, during which the Snowman meets various animals and has to go through several trials. The play is, in a certain sense, also a charmingly beautiful and true initiation story, which overlaps with the always-current task of accepting one's own disappearance. Vişniec's text is a simultaneously sad and playful tale about friendship, devotion, and love, as well as about a disappearance that is rather a transformation and survival through the traces and gestures left behind in the lives of others.

JÁTÉKTÉR – erdélyi színházi folyóirat és portál

Szerkesztőség: Bakk Ágnes Karolina, Biró Réka, Deák Katalin, Kovács Bea, Ungvári Zrínyi Ildikó, Varga Anikó (főszerkesztő), Zsigmond Andrea

Munkatársak: Rigán Lóránd (fordítás), Benedek Levente (borítóterv), Adrian Ganea (logó, dizájn), Molnár Rozália (tördelés)

Előfizetés: Kovács Gábor (kovacs.jatekter@yahoo.ro)
Színházak hírei: Dunkler Réka (jatekteroffice@yahoo.com)

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

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

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

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

ISSN 2285 –7850
ISSN-L 2285 –7850
Készült a csíkszeredai ALUTUS nyomdában
Felelős vezető: Hajdú Áron igazgató
Csíkszereda, Hargita út 108/A.
Tel.: + 040 266 372 407

TÁMOGATÓK

Bethlen Gábor Alap
Communitas Alapítvány
Nemzeti Kulturális Alap

Revistă culturală finanțată
cu sprijinul Ministerului Culturii

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

MINISZTERELNÖKSÉG
NEMZETPOLITIKAI ÁLLAMTITKÁRSÁG

BETHLEN GÁBOR
Alapkezelő Zrt.

GUVERNUL ROMÂNIEI

MINISTERUL CULTURII

Nemzeti Kulturális Alap

RMDSZ

COMMUNITAS ALAPÍTVÁNY