TARTALOM

ONLINE-OFFLINE SZÍNHÁZ

Körkérdés a karanténszínházról – Adorjáni Panna, Deres Kornélia, Hegyi Réka, Herczog Noémi, Imre Zoltán, Kiss Krisztina, Köllő Kata, Kricsfalusi Beatrix, Péter Beáta, Ungvári Zrínyi Ildikó, Varga Anikó válaszai 3

Bakk Ágnes Karolina: „We are making cyber-history." Az online színház nem ma született 37

Ármeán Otília: Virtuális tér és interakcionális jelenlét az Illegitimben 42

KORTÁRS DRAMATURGIÁK

Trencsényi Katalin: Kortárs dramaturgiák a big data korszakában, avagy a nem-euklidészi dramaturgia 53

Duška Radosavljević: Porózus dramaturgiák (Fordította Ungvári Zrínyi Ildikó) 66

INTERJÚ

A színház egy kollektív magánügy – Balázs Nóra beszélgetése Botond Nagy rendezővel 70

TALÁLT KÉP

Zsigmond Andrea: Intézmények 78

DRÁMA

Kate Mulvany és Anne-Louise Sarks: Médeia (Fordította Komporály Jozefina) 79

Lapszámunk szerzői 97

Absztraktok 99

KÖRKÉRDÉS A KARANTÉNSZÍNHÁZRÓL

A 2020-as tavaszi járványügyi lezárások idején a színházak világszerte igyekeztek pótolni a nézőik számára az elmaradt színházélményt online elérhető előadások formájában. Az online színház, amely több előadásformát takar, de amely a köznyelvben a karanténszínház nevet kapta, nem új keletű kérdéseket vet fel a színháztudományi értelmezések horizontján (ld. az élő vs. digitális dichotómiáját). Ebből kiindulva kérdeztünk rá színikritikusok, színháztörténészek és alkotók online színházlátogatási szokásaira, véleményére és meglátásaira, hogy milyen tapasztalataik voltak erről a karantén idején, és szerintük hogyan változhat a színház a vírus utáni korszakban.

ADORJÁNI PANNA, színházcsináló

Hogyan fogadta az online/streamelt előadások dömpingjét, és mik voltak a szempontok egy-egy előadás kiválasztásakor? Inkább az élőben sugárzott eseménybe kapcsolódott be?

Mivel felkérést kaptam, hogy írjak a londoni nemzeti streamingprogramjáról, ezért nekem elsősorban ez a színház jelentette ebben az időszakban az online színházat. Ezenkívül egy másik munkával kapcsolatos dolog is befolyásolta azt, hogy mennyit tudok nézni, ugyanis Láng Dániel zenésszel közösen létrehoztunk egy olyan videóchates performanszot, amit egy személynek vagy egy készülék előtt több személynek adtunk elő. A próbafolyamat, illetve a performansz többszöri játszása (először négy, majd két nap leforgása alatt, összesen 35 órán keresztül közel száz személynek) rengeteg időmet felvette. Az a probléma, amibe máskor is beleütközöm, most sem változott: amikor próbafolyamatban vagyok, sokkal kevesebb időm és figyelmem van más munkák megnézésére. Mindezek ellenére időközönként belenéztem pár általam ismert, többnyire külföldi színház és formáció kínálatába is, és tudatosan arra használtam ezt az időt, hogy jobban képbe kerüljek a nemzetközi mainstreammel. A bekapcsolódásom mértékét egy másik tényező is befolyásolta: nem vagyok Facebook-felhasználó, ezért nagyon sok direkt erre az alkalomra készült alkotásról lemaradtam. Az online térrel együtt járó felületek és applikációk teljesen új módon válogatják meg a nézőket, és bár eddig is sok mindenről lemaradhatott az, aki nem használta a főbb közösségimédia-felületeket, most már nemcsak az előadás híre, de gyakran maga az előadás is kizárólag ott kap helyet. Az olyan előadások vagy projektek esetében, amelyek a Zoomon történnek (és mi is ezt a felületet használtuk a performanszunkhoz), ugyancsak felmerülnek problémák. Ilyenkor nem tudok alkotóként garanciát vállalni a néző biztonságáért, ellenben azt

POOL (no water), Kolozsvári Állami Magyar Színház

szinte természetesnek veszem, hogy a néző nyitott lesz arra, hogy egy újabb applikációt töltsön le, majd lehetőség szerint annak engedélyt adjon a készüléke mikrofonjának és kamerájának a használatához. Ráadásul azáltal, hogy én alkotóként egy bizonyos programot használok, mintha visszaigazolnám a néző számára a program megbízhatóságát, holott többnyire felkészületlen felhasználóként egész egyszerűen csak azt használom, amit mindenki más. Az online biztonság természetesen első ránézésre mellékesnek tűnik ahhoz képest, hogy milyen egyéb kihívásokkal találja ebben a helyzetben szembe magát a színházi szakma, viszont azáltal, hogy elmozdulunk az online térben végbemenő előadások irányába, ennek a világnak a kérdései és problémái óhatatlanul a színházi működésünk részévé válnak.

Míg Peggy Phelan szerint a performansz élő jellege nem marad meg a felvételen, addig Philip Auslander ezt klisének tartja, hiszen a színház ún. „liveness", élőművészeti jellegének kérdése csak kontextuson múlik. Hogyan érvényesek ezek a kérdések a mai streamelt előadásokra?

Különválasztanám az online elérhetővé tett előadás-felvételeket a live streamelt performanszoktól, illetve az online térben létrejövő, de felvett, megszerkesztett munkáktól. Alapvetően Závada Péterhez tudok csatlakozni ez ügyben,[1] aki a Színház.net-en alapos és hiánypótló tanulmányban foglalja össze mindazokat az elméleteket, amelyek alapjául szolgálnak a jelenleg megszületett előadások, munkák nézéséhez is. Az online vagy tágabb értelemben a közvetítés használata a színházban nem új keletű sem a gyakorlatot, sem az elméletet illetően, egyszerűen csak most lett rákényszerítve a mainstream színházi szakma arra, hogy foglalkozzon vele, vagyis hogy tudatosítson egy olyan gyakorlatot, amelyet eddig vagy öntudatlanul használt, vagy kísérletinek, marginálisnak gondolt. Gondolok itt hangsétáktól elkezdve a kamera színpadi használatán keresztül egészen Skype-on vagy Zoomon történő performanszokig mindenre, amelyben a nézői

[1] Závada Péter: A jelenlét kisiklatása. Közvetlenség és közvetítettség multimediális tapasztalata a „karantén-színházak" idején. *Színház.net*, 2020. április 20. Elérhető innen: http://szinhaz.net/2020/04/20/zavada-peter-a-jelenlet-kisiklatasa/ (Utolsó letöltés: 2020. május 17.)

befogadást valamilyen közvetítés módosítja. Az élőséghez fűzött prekoncepciók újragondolását, a közvetítés és élőség kölcsönhatásának tematizálását meglátásom szerint nem a járvány ideje alatt megszületett produkciókon kell kezdeni, ennek már sokkal hamarabb meg kellett volna történnie. Mi most nem egy új dolgot fejtünk meg, és megoldásokat találunk ki a krízishelyzetre, hanem inkább hegy alatt abrakolunk.

Az online nézőség megváltoztatja-e a nézési szokásainkat, és hogyan? Más médiumokhoz kapcsolódó szokásaink belejátszhatnak-e ebbe? Milyen előadásnézési stratégiákat tapasztal vagy folytat: vadászó (kulcsjeleneteket kikereső), belefeledkező, felületes? Különböznek ezek a hagyományos színházi nézői attitűdtől?

Én magamon két dolgot figyeltem meg, és mindkettő nagyon tanulságos arra nézve, hogy mit gondolunk elfogadható nézői viselkedésnek a színházban. Egyrészt könnyedén „kijöttem" az előadásokról, nem kínoztam magam olyasmivel, amiről úgy éreztem, nem működik a számomra. Másrészt sokkal többet piszkálgattam a telefonomat, jegyzetfüzetemet, firkálgattam, a testem gyakran unatkozott. De ez nincs másként rendes előadásokon sem, annyi csak a különbség, hogy a formális színházi felállás, a konvenció erősebben hat rám olyankor, amikor egy színházi térben vagyok, és nem otthon az ágyamban vagy a laptop előtt az íróasztalnál. Ugyanakkor az is igaz, hogy voltam már olyan előadáson, és alkotóként is dolgoztam már olyan munkában, ahol a nézői test sokkal nagyobb figyelmet kapott: megengedett volt a ki-be járkálás, nem volt leszögezve a pozíció, amiben/ahol ülnöm kellett, felállhattam, aludhattam, lemaradhattam akár húsz percről is, én dönthettem el, hogy mikor és mit nézek meg, stb. A hagyományos nézői attitűd tehát ugyanúgy manifesztálódhat a besötétített színházteremben, mint pizsamában az ágyban elnyúlva a laptop előtt. A választóvonalat ismét nem az „online" és az „offline" között látom (és nem is vagyok benne biztos, hogy ez két, jól szétválasztható dolog volna), hanem abban, hogy hogyan gondolkodunk a nézőről, bárhol is legyen ő fizikailag.

Írhatunk-e hagyományos értelemben vett kritikát ezekről az online látott előadásokról, olyanokról például, amelyek csak egy kameraállásból rögzítették az előadást?

Miért is ne? Attól kezdve, hogy a szerző jelzi, hogy felvételről ír, vagyis tisztázza a kritikusi pozícióját, legyen az a negyedik sor széle vagy a kamera felvételét otthonról vizsláto kutató, nem látom akadályát annak, hogy kritika szülessen meg ezekről a felvételekről. A kritikusi pozíció tisztázása gyakran megtörténik egy jó kritikában. Lehet, hogy ezt kellene erősíteni: minden kritikában tegyük egyértelművé azt, hogy honnan beszélünk.

Megváltozik-e az online nézés gyakorlatában a színházi közösség fogalma?

Számomra a színházi közösség fogalma rendkívül homályos. Inkább beszélhetünk brandingről (pl. a Schaubühne brandingjével rezonáló nézőcsoportok), fesztiválhangulatról (színházak időszakos rendezvényei alkalmával), önkéntességről (terek köré szerveződő félinformális csoportokról). Talán még felvázolható volna pár ilyen csoport, de ezeken túl a színházi közösség meglátásom szerint nem más, mint idea, nosztalgia, esetleg töltelékszó pályázatban és megnyitóbeszédekben.

Változni fog-e a színház vírushelyzet után?

Nagyon remélem, hogy a jelenlegi helyzet nem egy zárójel lesz, hanem lehetőség arra, hogy szélesebb szakmai körökben is elkezdjünk figyelni arra, hogy mennyire sok prekoncepciónk van a nézőről, aki elengedhetetlen a működésünkhöz, akihez elvileg szólni akarunk, akit viszont cserébe alig ismerünk, szokásai, vágyai, félelmei, működése iránt nem érdeklődünk. Ugyanígy sokat dobálózunk a jelenlét, az élőség, a pillanat, a színházi jelen fogalmaival, amelyeket fixnek gondolunk, és amelyekhez a viszonyulásunk inkább babonás, mint kreatív. Én a színházat élő, a koronavírushoz hasonlóan hatékonyan mutálódó valaminek gondolom, és nem féltem a változástól. A változástól inkább én szoktam félni, de remélem, hogy végül mindig felülkerekedik bennem a kíváncsiság az iránt, hogy mit jelenthet ma a színház.

DERES KORNÉLIA, színháztörténész, költő

Hogyan fogadta az online/streamelt előadások dömpingjét, és mik voltak a szempontok egy-egy előadás kiválasztásakor? Inkább az élőben sugárzott eseménybe kapcsolódott be?

Kutatóként és oktatóként a hirtelen hozzáférhető előadásokat könnyű egyfajta kánaáni fordulatként érzékelni. Egyrészt az archív anyagok előkerülése erősen megmutatja annak az „open access" filozófiának a produktivitását, amelyben én is nagyon hiszek még akkor is, ha Magyarországon és Európán belül kevés intézmény képviseli ezt. Pozitív hozadéka lehetne ennek a kényszerhelyzetnek, ha színházanként, társulatonként létrejönnének adott időszakokat feldolgozó mozgóképes archívumok, akár jelszóval védve: kutatók, oktatók, hallgatók, társművészek, érdeklődők számára. Persze ez csak azoknak „éri meg", akik a színházat nem pusztán gazdasági, hanem a kulturális emlékezetet alakító intézményként is képesek látni, érzékelni.

Közelebb – Adorjáni Panna és Láng Dániel videóchates performansza

Másrészt az élőben sugárzott előadások azok, amelyek valamiképpen visszautal(hatná)nak a közös várakozás és időbeli közösség élményére. Számomra az mindig érdekesebb, ahol a stream nemcsak pótlék, hanem a színházi forma lényege, hiszen csak itt érthető meg az, hogyan válhat a játék és a digitális technológia találkozása innovatív eseménnyé. De azért erre számos példa hozható a nemzetközi színházi világból: a Gob Squad, a Wooster Group, a Hotel Modern, vagy a Space Theatre munkáit már eddig is az élő jelenlét tapasztalatának a médiakultúra és digitális technológia kontextusában való újragondolása jellemezte. Jó pár évig kutattam a doktori projektem keretében az intermediális színházi előadásokat, amelyek a nemzetközi tudományos diskurzusokban és színházgyakorlati terepen is egyre nagyobb fontosságra tettek szert az elmúlt évtizedekben, amikor még fogalmunk sem volt arról, mi az a Covid.

Viszont bevallom: nem néztem túl sok online előadást a kényszerű otthonlét alatt, mert szerettem volna inkább időt hagyni arra, hogy magam számára (meg)érthetővé tegyem ezt a járványhelyzetet, hogy megfigyeljem, hogyan mozgok ebben a valóságban, vagy éppen miért válhat akár otthonossá az egyre kevesebb ember az utcákon. Nem tartom feltétlen sem reálisnak, sem emberközpontúnak, hogy mindenáron a látható munka kompromisszumok nélküli fenntartását célozzuk akkor, amikor egy egész világot érintő krízisszituációban találjuk magunkat.

Míg Peggy Phelan szerint a performansz élő jellege nem marad meg a felvételen, addig Philip Auslander ezt klisének tartja, hiszen a színház ún. „liveness", élőművészeti jellegének kérdése csak kontextuson múlik. Hogyan érvényesek ezek a kérdések a mai streamelt előadásokra?

Auslander arra a hierarchiára hívja fel a figyelmet, amely látensen mindig az élő előadást tételezi elsődlegesnek, míg a mediatizált verziót másodlagosnak. Mindezt egy olyan környezetben, ahol a mediatizáció gyakorlatilag kikerülhetetlen része a mindennapoknak, sőt az élő eseményeknek is (sportmeccsek, koncertek stb.). Ezentúl a jelenlét is gyakran inkább temporális közelségként (pl. videókonferencia) válik megtapasztalhatóvá, semmint fizikai közelségként. Ráadásul a Phelan-féle ontológia, amelyet azóta elég sokan kritizáltak, eredetileg a reprezentációs színház gazdasági gépezetével szemben jött létre, annak ellenében jelölte ki azt a performatív élettelitséget, amelyik nem válik részévé, kvázi ellenáll a gazdasági folyamatoknak. Mindez pedig az élő test politikai erejébe vetett hithez kapcsolódott.

Ehhez képest a most online térbe betörő előadások mégiscsak a hiányra utaltak vissza nézetem szerint: eddig mehettem színházba, megnézhettem az előadást, most ezt nem tehetem meg, mert nem találnék ott semmit. Ezt a hiányt töltötte ki/meg (vagy legalábbis próbálta) a fentebb említett dömping. De nem lehet elmenni szó nélkül amellett sem, hogyan kényszerítette ki a prezentálhatóság alternatív (online) módszereit az a színházi rendszer, amelyik mindig valamilyen produktumot vár, ahol a színészek munkája mindig látható kell hogy legyen azért, hogy azt megfizessék. Még akkor is, amikor a világ, ahogyan azt megismertük, éppen felfüggesztődik. Arra már nem is térek ki, hogy a művész(et)i munka és a kapitalista piacgazdaság között azért mintha mégis feszülne némi strukturális különbség, s ennek ellenére rengeteg intézmény és pályázati kiírás gond nélkül alkalmazza a termelés és/vagy produktumközpontú elveket anélkül, hogy rákérdeznének arra, hogy ez a keret pontosan milyen működésmódra is kényszeríti például az írókat, rendezőket, színészeket, zenészeket, képzőművészeket.

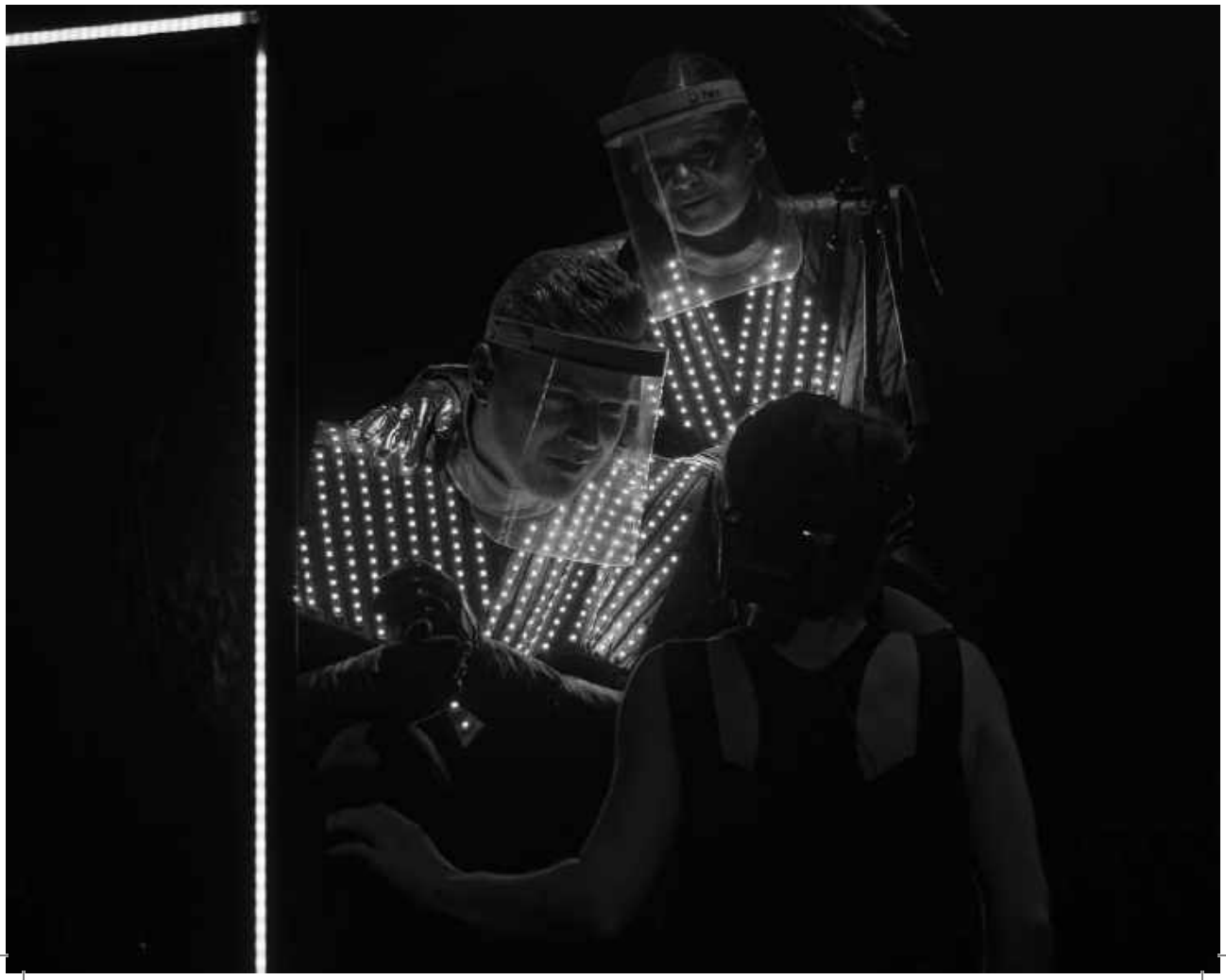
Visszatérve a kezdőponthoz: persze a tökéletes karantén-stream maga az „élő", üres színpad lenne órákon (napokon?) át.

Az online nézőség megváltoztatja-e a nézési szokásainkat, és hogyan? Más médiumokhoz kapcsolódó szokásaink belejátszhatnak-e ebbe? Milyen előadásnézési stratégiákat tapasztal

vagy folytat: vadászó (kulcsjeleneteket kikereső), belefeledkező, felületes? Különböznek ezek a hagyományos színházi nézői attitűdtől?

Aki nézett már online videót életében, annak ez a tapasztalat mindig is ott van a színházba lépéskor. Nézési szokásainkat az a technomediális környezet alakítja, amelyben élünk, ebből nincs kibúvó. A kérdés inkább mindig az, hogy ezt a színházi alkotók mennyire szeretnék reflektálni, vagy mennyire szeretnék zárójelbe tenni, mintha még mindig kizárólag a papírlap kultúrájában élnénk. Az tény, hogy például a vadászó módszer nagyobb lehetőséget biztosít a nézői aktivitásban, hiszen a néző befolyással lehet arra, mit akar megnézni. Persze a digitális kultúra alapvetően épít a visszajelzést adó, tartalmat befolyásoló felhasználó képére, és ehhez képest kérdés az, hogy ez az attitűd beépül-e egy-egy színházi előadásba. Innen nézve is eltér, kinek mi a hagyományos attitűd. Vannak előadásfajták, ahol a néző dönthet arról, milyen irányba folytatódjon a történet. További kérdés tehát, hogy potenciálisan aktív, véleménnyel rendelkező, saját preferenciáit ismerő létezőként tekintenek-e a nézőre, vagy éppen ellenkezőleg: sötétben ülő hallgatag kis krumpliként, akinek aktivitási lehetősége jellemzően a tapsra korlátozódik, s addig legjobb, ha nem mutat életjelet – főleg nem köhög.

Y, Szigligeti Színház, Nagyvárad



Írhatunk-e hagyományos értelemben vett kritikát ezekről az online látott előadásokról, olyanokról például, amelyek csak egy kameraállásból rögzítették az előadást?

Bizonyos értelemben az egy kameraállásból rögzített előadások közelebb állnak a dobozszínpadi néző tapasztalatához. De azért is érdekes ez, mert a felvételek általában épp a közönséget nem mutatják, a nézőtérről nem készül felvétel, csak a színpadról, így teljesítve be Richard Wagner álmát, hogy a nézők végre ne egymást, hanem csak a színpadon történteket figyeljék. Mikor színháztörténeti vagy -elméleti egyetemi kurzusokon felmerült a rögzített előadások kérdése, én mindig azt javasoltam, hogy inkább kiegészítésként, lehetőségként tekintsünk rájuk, mint az eseményről fennmaradt dokumentumra, amiből az egészet természetesen sohasem rekonstruálhatjuk, de nyomokat biztosít ugyanúgy, ahogyan egy színlap, egy szóbeli emlékezés vagy a fennmaradó jelmezek és díszletek. Ráadásul a felvételek segíthetnek bizonyos elemzések pontosabbá tételében is. Hogy kritikát írnék-e nem kifejezetten online térbe készülő előadásról egyetlen online megtekintés után? Nem hiszem.

Megváltozik-e az online nézés gyakorlatában a színházi közösség fogalma?

A közösség eltolódik a korábban említett fizikai egyidejűség felől az időbeli egyidejűség felé. De kérdés, hogy mindenki a másiktól elszigetelve nézi-e az előadást, otthoni kabinokban, vagy lehetőséget adnak a közösség tényleges megteremtésére, például visszajelzésre, kérdésre, vagy horribile dictu a nézők egymást is láthatják az online térben. Van-e lehetőség jelentéssel teli interakcióra a színészekkel és más nézőkkel? A digitális technológia nagy részét kapcsolatfenntartásra használjuk: kérdés, hogy a virtuális térbe szoruló előadások tudnak-e ezzel mit kezdeni. Van-e olyan minőségű technikai háttér és kellő kreativitás, hogy ez megoldható legyen? És másik részről: a nézőnek van-e megfelelő minőségű internetkapcsolata? Hogyan termelheti újra az online tér az egyenlőtlenségeket, ha én nem tudom jó minőségben figyelni az adott előadást, mert nincs megfelelő eszközöm vagy internetkapcsolatom? Kizáródhatok-e emiatt az interakció lehetőségéből s ezáltal a közösségből?

Változni fog-e a színház vírushelyzet után?

Úgy tűnik, a színházba járás a veszély horizontjában íródik újra. Azért ennek is van hagyománya, régebben is megvolt a színház fizikai rizikója: a különféle betegségek terjedése, a gázlámpáktól hetekig fejfájós közönség vagy éppen a kigyulladó épületek. Alapvető kérdés, hogy átmeneti időszakként kezeljük-e a járványt, vagy új világrendként tekintünk rá. A színház mindig is különféle esztétikai, gazdasági, történeti és kulturális sajátosságok hatására alakult, és az utóbbi hónapokban a közelség és a „közös levegő" veszélyként jelent meg. A Covid árnyékában a fizikai jelenlét így újfajta politikai, társadalmi erőre tehet szert.

De engem most egy fokkal jobban aggaszt, hogy mi lesz azokkal a színházi dolgozókkal, részben az előadó-művészekkel, részben pedig a számos háttérmunkással, akik számára tényleg lehetetlen helyzetet hozott a színházak bezárása. Ki képviseli őket? Pályaelhagyásra kényszerülnek? Hogyan mutat látható munkát egy fénytechnikus, egy súgó vagy jegyszedő, ha mindenkinek otthon kell maradnia? A Független Előadó-művészeti Szövetség létrehozott egy segélyalapot, amelyen keresztül sikerült támogatást nyújtani ebben az időszakban a háttérdolgozók számára is, és pár másik kezdeményezés is született csak az előadó-művészek megsegítésére (EJI, színházi szolidaritási alap). De mintha még mindig nem lenne tiszta az, kinek a felelőssége (szakmai közösségek, érdekképviseleti szervezetek, önkormányzatok, állam), hogy megfelelő hálót nyújtson a területen aktív dolgozók számára, mindenkit ideértve, aki biztosítja egy

színházi előadás megszületését. Ki biztosít erre forrásokat? Pedig enélkül kétséges, hogy milyen színházról is beszélhetünk a vírushelyzet után – ha egyáltalán lesz „után”.

HEGYI RÉKA, színházkritikus

Hogyan fogadta az online/streamelt előadások dömpingjét, és mik voltak a szempontok egy-egy előadás kiválasztásakor? Inkább az élőben sugárzott eseménybe kapcsolódott be?

A karantén első napjaiban lenyűgözött az online vetített előadások és koncertek gazdag kínálata, de nagyon hamar rá kellett jönnöm, hogy olyan mértékben változott meg az életünk, hogy a gyermekek itthon tanulása, a házimunka és a home office ürügyén gép előtt töltött sok óra mellett sem időm, sem türelmem nincs színházi előadásokat is nézni a képernyőn... Néhány régi kedvencembe belenéztem, de ezek voltak azok, amelyekről legkönnyebben lemondtam. Végül egy-két olyan hazai előadást néztem meg elejétől végig, amelyre nem jutottam el annak idején, és néhány német opera-előadást, amelyet egyébként aligha lenne lehetőségem élőben megnézni. Az élményt nagymértékben befolyásolta a filmezés és közvetítés minősége.

Míg Peggy Phelan szerint a performansz élő jellege nem marad meg a felvételen, addig Philip Auslander ezt klisének tartja, hiszen a színház ún. „liveness”, élőművészeti jellegének kérdése csak kontextuson múlik. Hogyan érvényesek ezek a kérdések a mai streamelt előadásokra?

Egyetértek azzal, hogy a performansz élő jellege nem marad meg sem a felvételeken, és mivel a legtöbb online elérhető produkció ugyancsak vetítés volt, ezekre ugyanez érvényes... A streamelt produkciók talán még zavarba ejtőbbek: nem is élő, de nem is „konzerv”. Egyszeri, megismételhetetlen, de ugyanakkor nélkülözi a nézők jelenlétéből fakadó energiát.

POOL (no water), Kolozsvári Állami Magyar Színház

Az online nézőség megváltoztatja-e a nézési szokásainkat, és hogyan? Más médiumokhoz kapcsolódó szokásaink belejátszhatnak-e ebbe? Milyen előadásnézési stratégiákat tapasztal vagy folytat: vadászó (kulcsjeleneteket kikereső), belefeledkező, felületes? Különböznek ezek a hagyományos színházi nézői attitűdtől?

Természetes, hogy a hétköznapok, a média, minden, ami történik a szűkebb vagy tágabb környezetünkben, befolyásolja a nézői attitűdöt és a befogadást. A drámát, a szöveget, a linearitást már rég elengedtük, és már húsz évvel ezelőtt sem lepődtünk meg, ha egy előadásban szimultán láttunk más-más idősíkban, más-más helyszínen zajló jeleneteket (ennek egyik legemlékezetesebb példája számomra a *Fehér tűz, fekete tűz* – a Kolozsvári Állami Magyar Színház Theater on Air sorozatában is vetített előadás). Ugyanígy a streamelt előadások autentikus élményként való megélése, befogadása, élvezete a fiatalabb korosztálynak, a digitális bennszülötteknek bizonyára nem vet fel semmilyen kétséget. Az online performanszok befogadása talán csak azoknak jelent problémát, akik nem mozognak (még) otthonosan a virtuális valóságban...

Írhatunk-e hagyományos értelemben vett kritikát ezekről az online látott előadásokról, olyanokról például, amelyek csak egy kameraállásból rögzítették az előadást?

Nem hagyományos értelemben vett produkciók, tehát a befogadás, az értelmezés, az élmény sem az, amihez hozzászoktunk, így a kritika sem lehet az...

Megváltozik-e az online nézés gyakorlatában a színházi közösség fogalma? Változni fog-e a színház vírushelyzet után?

Ha a karantén és a járvány hosszú ideig lehetetlenné teszi a színházi előadások bemutatását és nézését az általunk megszokott körülmények között, lehet, hogy sok változás következik. De az a műfaj, amely évezredek óta lényegét tekintve nem változott, talán könnyedén túléli alkotóival és nézőivel együtt a pár hónapos, éves szünetet is.

HERCZOG NOÉMI, kritikus

Hogyan fogadta az online/streamelt előadások dömpingjét, és mik voltak a szempontok egy-egy előadás kiválasztásakor? Inkább az élőben sugárzott eseménybe kapcsolódott be?

Részben örültem neki, mert a „dömping" szerintem mindig jó: egy jó kulturális közegben mindig van alkotó- és munkakedv, és ez eleve kizárja, hogy egyenletes legyen benne a színvonal. A mostani „dömpingben" viszont még valamit éreztem: azt, hogy mutatni kell, hogy dolgozunk, mert csak így nem vagyunk feleslegesek. Például mert csak ezért „jár" a pénz, vagy csak a „dolgozó", a „tevékeny", a „termelő" ember számít, az elmélkedő, a szemlélődő pedig nem. Ehhez az érzéshez belülről nagyon tudok kapcsolódni, és elkeserítőnek találom. Azt hiszem, hogy a „dömpingcsömörünk", amiről most gyakran esett szó, régebben kezdődött: csak eddig nem illett beszélni róla. Mert a termelési kényszer alapvetően nem a „járvány színházára", hanem a kapitalista színházi rendszerekre jellemző, ezen belül a magyarországi támogatási szisztémára is. Európa-szerte sok társulat és alkotó küzd azzal, hogy a feltöltődés, szemlélődés ma nem elfogadható időtöltés, hogy magunk előtt is szégyelljük, ha ilyesmire vetemedünk (lásd Byung-Chul Han sokak által bírált, de azért fontos felvetéseket is tartalmazó esszéjét, *A kiégés társadalmát*). Az ilyen társadalmakban éppen a kísérletezés az a kulturális irány, ami nem értelmezhető. Bár Kelet-Európában hagyományosan támogatja az állam a kultúrát, Magyarország „munkaalapú

Y, Szigligeti Színház, Nagyvárad

társadalmában" ez az általános status quo ölt még durvább formát egy olyan színház-finanszírozási rendszerrel, amely kmk-nak, közveszélyes munkakerülőknek tekinti a kísérletező művészeket, amennyiben működésre alig, leginkább csak „projektekre" ad támogatást. A vidéki színházak nem érdekeltek abban, hogy színházi nevelési projekteket, közösségi színházat csináljanak, új közönséghez juttassák el a kultúrát, olyan magas a kötelező bemutatószám. A k2 két fiatal társulatvezetője évek óta öt-hat előadást rendez, és ugyanennyi bemutatóval kell kijönne a társulatnak, de még ez sem elegendő egy normál életszínvonal fenntartásához. Ugyanakkor könnyen belátható, hogy ennyi előadás nem képzelhető el másként, mint ipari termelésben. Kezd lassan elmosódni a határ a kőszínházak és a független színházak között, Magyarországon egyre kisebb szabadságot ad egy alkotónak az alternatív struktúra. A kreativitásnak ugyan valóban kedvez a folyamatos munka, de a bemutatókényszer úgy tűnik, már nem annyira. Viszont a színházak bezárása óta úgy érzem, frissebb és szabadabb a színház körül a gondolkodás.

Míg Peggy Phelan szerint a performansz élő jellege nem marad meg a felvételen, addig Philip Auslander ezt klisének tartja, hiszen a színház ún. „liveness", élőművészeti jellegének kérdése csak kontextuson múlik. Hogyan érvényesek ezek a kérdések a mai *streamelt előadásokra?*

Ez a tízpontos kérdés: bevallom, nem értem, hogy miért ez tematizálta most a színházi közbeszédet. Engem mindenesetre úgy hagy hidegen a válasz, hogy picit bosszant maga a kérdés: mindig az érdekelt, ahogy a különböző művészetek hatnak egymásra és változnak. Eleve a műfajok különválasztását nagyon esetlegesnek érzem azok felől a művek felől, amik érdekelnek. Bár a *Színház* folyóiratban mi is reagáltunk Schilling Árpád Facebook-felvetésére (nekem ez a szöveg volt az egyik leginspirálóbb a karantén alatt, nagyon felbosszantott, és ez tulajdonképpen jó volt nekem), illetve Závada Péter kiváló tanulmányán felbuzdulva mi is vitára bocsátottunk ezt a kérdést (Závada ismeretterjesztő esszéjét nemcsak azért tartom kiválónak, mert színházi alkotóként elméleti önreflexióra is vállalkozott, hanem mert talán általa szélesebb körökhöz eljut, hogy a világszínházban a kísérletezés már túlhaladta digitális/nem digitális kérdését). De most én Schillingnek inkább egy másik gondolatát lopnám el válasznak, amit talán a *Szabadulóművész-füzet*ben

ír: „ami nem mozdul, nincs". Számomra nem az a kérdés, hogy tudunk-e most színházat csinálni, hanem az, hogy mi lesz a színházi alkotókkal a) egzisztenciálisan b) milyen irányba mozdulnak el, hathatnak-e jobban egymásra az egyes területek, akár a képzőművészetek és a film is, és tudnak-e új műfajok születni a kapcsolódás igényéből? Illúzióim nincsenek, mert a mainstream európai, de főleg a magyar színház (és a mostanában megnyilatkozott nagynevű magyar férfi színházrendezők) nem a kísérletezésről szólt, és ez nyilván így is marad. De vannak, akik ehhez a helyzethez is természetesebben tudtak most alkalmazkodni. Adorjáni Panna és Láng Dániel *Közelebb* című, háromszor egyenként nyolcperces előadása képes volt valódi közelséget teremteni olyan résztvevők között, akiket sok száz kilométer választ el egymástól. Nekem az évad egyik legizgalmasabb előadása volt. Azt hiszem, az egy hamis szembeállítás, hogy a korona előtti idők színháza (KEISZ) volt az „élő", a netes pedig a „pótlék". Most olvastam Molnár Gál Péter *Coming out*ját, amiben azt írja: „A magyar színház máig is tizenkilencedik századi grammatika szerint beszél, és sok esetben ezért képtelen korszerűbb gondolatokat, korszerűbb tartalmakat kifejezni." Most hallottam Milo Rau-tól valami nagyon hasonlót, ezek szerint Belgium se áll annyival jobban, mint a magyar hetvenes évek: arról beszélt, hogy miért nem hagyjuk el a tizenkilencedik századi színházépületeket, amelyek behatárolják, hogy miről tudunk beszélni (jellemzően tizenkilencedik századi dolgokról)? Ő nem a netre gondol, hanem az utcára. Számomra sokkal fontosabb ez, az a „mozgás", amiről Schilling is beszélt (korábban), mint az, hogy megőrizzük a színházat olyan formában, ahogy most ismerjük, és amit gyakrabban ismerünk holtnak, mint élőnek.

Írhatunk-e hagyományos értelemben vett kritikát ezekről az online látott előadásokról, olyanokról például, amelyek csak egy kameraállásból rögzítették az előadást?

Ösztönösen érezzük szerintem, hogy nem: mármint nem láttam, hogy születtek volna hagyományos kritikák a streamekről. Most az eleve netre készült performanszokról nem beszélek, azokról szerintem lehet és jó is hagyományos kritikát írni. Illetve egy okból mégsem, ez pedig a pénz. Magyarországon és Romániában a társulatok eddig nagyrészt közpénzből készítettek előadásokat, és ennek az elköltését is szemlézte-mérlegelte a kritikus. (Épp ezért volt egyre nehezebb szabadon írni a függetlenekről, mert lassan a legnagyobb különbség már nem esztétikai jellegű volt Magyarországon függetlenek és kőszínházak között, hanem a pénzügyi kiszolgáltatottság, ami rögtön viszonylagossá teszi a számonkérhetőséget is, és ellehetetleníti a kritikát mint szabad vélemény műfajt). Most még inkább ezt érzem: hogyan lehetne az előadások értékéről beszélni, amikor valaki a megélhetésért mond verset, amikor az alternatíva nem az, hogy elfoglalja magát mással, és kivárja, amíg újra nyitnak a színházak, hanem az, hogy pályát módosít. Nem látom ebben a helyzetben a kritika lehetőségét, mert a pozícióját nem látom, noha fontos az őszinte beszéd most is, de észrevettem magamon, hogy a karantén első napja óta máshogy beszélek, mint eddig. Sőt egy negatív kritikámat, amit a karantén előtt írtam egy élőben látott előadásról, már nem éreztem abban a formában érvényesnek, és mégsem közöltem. Viszont azt is gondolom, hogy amit egy színház a közönségének kínál, pláne, ha pénzért, az megírható. Ezért következetlen például, hogy a nagyváradi színházban Tarnóczi Jakab hozzájárult az előadásából készült felvétel forgalmazásához jegy ellenében, de azt nem engedte, hogy kritika szülessen róla.

Megváltozik-e az online nézés gyakorlatában a színházi közösség fogalma?

A már említett *Közelebb* című performanszban tapasztaltam újfajta közösségi élményt – hozzáteszem, úgy érzem, nagyon túlhasználjuk a „közösség" szót a színházban. A premierek feszengő köszöngetése, pillantások elkapása, ki nem köszön vissza, félreértések: ez a merev illemtanóra lenne a közösség? Ha valahol tényleg otthon érzem magam, az hogy hasonlítható

össze egy teljesen random előadással, ahol másfél órára összezárunk embereket? Ezek azért nagyon különböző minőségek, és számomra nagyon felületes ezeket egyaránt „közösségnek" nevezni azon az alapon, hogy egy fizikai térben vagyunk. De a kérdést jónak találom: most például közelebb vagyok külföldi színházas barátaimhoz, mint máskor, hiszen épp olyan távol vagyok tőlük, mint a szomszédomtól, viszont a közös téma miatt közöttünk most erősebb a „közösségi" érzés.

Változni fog-e a színház vírushelyzet után?

Nem tudom. A Treffen beszélgetésein az is elhangzott, hogy annyira fog hiányozni addigra a régi, hogy konzervatívabb lesz, mint valaha. Szerintem ha így lesz, akkor a régi forma iránti erős vágy miatt ez a forma mégsem lesz konzervatív, hanem újnak fog hatni. Legalábbis remélem, hogy újként tudunk majd ránézni a dolgokra mostantól egy darabig.

Ha maradnak még egyáltalán a pályán alkotók, akkor azért ez most egy esély lehet a változásra. Most érzékelhetőek a színház mindenkori formai, az alkotófolyamatot illető, illetve strukturális aspektusai; és az, hogy a színház tartalmi üzenete mindezektől mennyire elválaszthatatlan, vagy csak közhelyek árán választható el.

IMRE ZOLTÁN, színháztörténész

Hogyan fogadta az online/streamelt előadások dömpingjét, és mik voltak a szempontok egy-egy előadás kiválasztásakor? Inkább az élőben sugárzott eseménybe kapcsolódott be?

Alapvetően különbséget tennék a streamelt és az online elérhető előadások között. Miközben a streamelt előadásnál az előadás a streamelés közben zajlik, addig az online előadásnál az adott előadásról előzőleg rögzített felvételt rakják fel egy adott időpontban a netre, miközben a lejátszás idejében nem zajlik az előadás. Sportközvetítések nyelvén szólva tehát különbség van „élő" közvetítés és „felvételről" való közvetítés között. Streamelt előadással, „élő" közvetítéssel már korábban is találkoztam. Évekkel ezelőtt a Theatre de Complicité egyik előadását, *The Encounter* (2015, rend.: Simon McBurney) néztem a nappalinkból, csatlakozva a helyszínen, a londoni Barbican Theatre-ben tartózkodó nézők közösségéhez. Hasonló módon láttam, amikor a Complicité a berlini Schaubühnével, szintén McBurney rendezésében, bemutatta és online közvetítette a *Beware of Pity* c. előadásukat (később ezt a helyszínen is megtekintettem Berlinben). Furcsa érzés volt, hogy miközben a családom éppen vacsorázott, én a technológia segítségével valami olyannak lehettem részese Budapesten, ami több ezer kilométerre – Londonban, illetve Berlinben – zajlott. A jelenlegi helyzetben a vírusveszély miatt, nagyon helyesen, streamelt előadásból viszonylag kevés volt. Nekem egyet sikerült így látnom, a marosvásárhelyi *Sirály*t (rend. Keresztes Attila).

Ami viszont tömegesen fordult elő, az online térben megjelent felvételek. Kezdetben, március közepén még rohangáltam az online térben, mint valami virtuális pók. Mindent szerettem volna látni, s az esti menetrend kialakításánál fontos szempont volt, hogy melyik előadást szeretném megnézni, s az mikor kezdődik. Ekkor még az online előadás határozta meg az esti programot, s ehhez igazodtam, hiszen ezek az előadások általában csak bizonyos ideig voltak elérhetőek. Aztán ez gyorsan megváltozott: rövid időn belül rájöttem, hogy nincs olyan felület, ahonnan ne tudnék előadást rögzíteni. Mostanság már nem rohangálok, a mit-mikor-nézek-re vonatkozó döntés visszakerült hozzám. Ha ahhoz van kedvem, akkor a felrakáskor nézem, ha nincs, vagy esetleg más dolgom van, vagy egyszerre több előadás megy, akkor kiválasztom a legérdekesebbnek tűnőt, megnézem, miközben gyorsan elmentem a többit. Két hónap alatt így elég nagy előadás-

tárat halmoztam fel, de hogy mikor fogom megnézni őket, jó kérdés, mondjuk nyáron, amikor általában nincs színház.

Viszont csak remélni tudom, hogy a vírushelyzet elmúltával továbbra is lesznek streamelt és online előadások, mert így olyan helyekről tudnék előadásokat nézni, ahová sajnos fizikailag nem juthatok el. A jelenlegi kínálat a Broadwaytől és a West Endtől Hamburgon, Genten, Párizson, Komáromon, Pesten, Miskolcon keresztül Marosvásárhelyig, Szatmárig, Bukarestig és még számos helyig terjed. Persze ennek mindenféle jogi következményei vannak, hogy az anyagiakról már ne is beszéljünk, de a filmipar tud – ugyan nem konfliktusmentes, lásd Netflix – példákat, ahol ezt sikerült megoldani. A színház területén is voltak kezdeményezések, lásd a fenti Complicite-példákat, de eddig ez nem igazán terjedt el, s nemcsak a színházcsinálók, hanem a nézők is ódzkodtak ettől a lehetőségtől. Remélem, ebben változás lesz, s a vírushelyzettel nem múlnak el az így közvetített előadások!

Míg Peggy Phelan szerint a performansz élő jellege nem marad meg a felvételen, addig Philip Auslander ezt klisének tartja, hiszen a színház ún. „liveness", élőművészeti jellegének kérdése csak kontextuson múlik. Hogyan érvényesek ezek a kérdések a mai streamelt előadásokra?

Phelannek igaza van abban, hogy az élő jelleget nem lehet elmenteni, mert az már és mindig valami más lesz. Auslandernek viszont abban van igaza, hogy az élőség nem előzetesen eldöntött valami, s nem az élő-közvetített bináris oppozíción alapul, hanem kontextusfüggő, s ez a kontextus dönti el, hogy mi számít élőnek: lásd a fenti példákat, illetve a sportközvetítések „élő" jellegét. Mostanság számosan a színház specifikumaként a phelani élőséget-jelenlétet határozták meg, mintha ezek a találkozások függetlenek lennének/lehetnének a mediatizáltságtól, s mint-

Y, Szigligeti Színház, Nagyvárad

ha ezeket a találkozásokat nem befolyásolnák azok a tapasztalatok, amiket más médiumokkal való előzetes találkozáskor szerzünk. Többen pedig a színházat féltették az online térben való megjelenésektől. Én ezt egy kicsit másképp látom. Egyrészt a nyugati kultúra története során a színház mindig intermediális jelenségként működött, már csak a nézők miatt is, akik magukkal vitték/viszik a más médiumokkal kapcsolatos tapasztalataikat a színházba. Másrészt a színház mindig reagált a mindennapi életben bekövetkezett mediális változásokra. Sőt egyesek szerint annak köszönheti létét, hogy olyan tapasztalati színhelyként működött, ahol alkotók és nézők biztonságos környezetben tudták kipróbálni és megtapasztalni a legújabb technológiai és egyéb újításoknak a produkcióra és a percepcióra gyakorolt hatásait és következményeit. Harmadrészt pedig azért sem félteném a színházat az online tértől, mert eddig is voltak olyan előadások, amelyek a technológiai médiumokat (rádió, televízió, videó, stb.) beépítették az előadásokba, így tágítva/módosítva azt, hogy mit tekinthetünk színháznak. Csak emlékeztetnék, hogy amikor a mozi megjelent, hasonló folyamat játszódott le: a színházat elkezdték félteni, arról cikkezve, hogy az új médium megjelenése véget vet működésének. Nem ez történt: a mozi és a színház is köszöni jól van. Bár a mozi vált tömegmédiummá, a színház előtt számos más lehetőség nyílt meg.

A streamelt/online színház kapcsán, mint fentebb már utaltam rá, egy másik terület, a sport jut az eszembe. A sportközvetítések nem ölték meg az adott sportágat. Éppen ellenkezőleg: egyrészt még népszerűbbé tették, másrészt pedig demokratizálták a hozzáférést. Nemcsak azok számára tették elérhetővé, akik el tudtak utazni a helyszínre, ennek minden gazdasági következményeivel, hanem a társadalom széles rétegei számára vált elérhetővé tekintet nélkül földrajzi, ideológiai, kulturális stb. határokra. A közvetíthetőség mediatizáló, és a közvetítésekből származó nem csekély anyagi bevétel kényszerítő erejének a hatására az egyes sportágak is változtak ugyan, de ezek a változások, legalábbis a labdarúgás tekintetében például, nem voltak radikálisak a mérkőzések lebonyolítására vagy a csapatok létszámára vonatkozóan. (Gazdaságilag igen, de ezzel most nem foglalkoznék.) Következésképp a streamelt/online színházról szóló vitában a hangsúlyt nem a színház kihalására és nem is a színház egyedi specifikumára helyezném, hanem a hozzáférésre: a nem láthatom-láthatom közötti választásnál – természetesen az utóbbira. A stream vagy a felvétel által biztosított azon lehetőségre, hogy a színház végre kiléphet a hely és idő, az itt és most fogságából. Hogy az nem ugyanaz? Persze hogy nem, de ennek ellenére tökéletesen élvezhető! Visszatérve a sportos példához, én, de szerintem emberek milliói vannak így ezzel, a sportközvetítéseket és főleg a focimeccseket tökéletesen tudom élvezni annak ellenére, hogy nem vagyok fizikailag jelen a Manchester United vagy éppen a Barcelona stadionjának hetvenezer nézője között.

A mérkőzésekről virtuális-mediális módon szerzett tapasztalat pedig nem zárja ki, sőt inkább megnöveli azon vágyamat, hogy egyszer, ha arra járok, és megengedhetem magamnak, akkor szeretném megtapasztalni a hetvenezer néző közötti szurkolást/létezést, s élőben a helyszínen, de legalább távolról látni Messit, C. Ronaldót vagy éppen valamelyik másik futballzsenit (lásd erről Esterházy *Utazás a tizenhatos mélyére* c. könyvének a liechtensteini nagynénire vonatkozó fejezetét, 22–23. old). A legnagyobb stadion, amibe eddig eljutottam, az a Sporting lisszaboni ötvenkétezres stadionja volt. Szeptember végi hétfő estén történt Lisszabon külvárosában. Kicsit izgultam, hogyan fogom megtalálni a stadiont. Nem kellett volna. Ahogy kiléptem az egyetem kapuján a főút felé fordulva, zöld-fehér egyenmezbe öltözött szurkolók csapataival találkoztam. Csak követnem kellett őket, s már ott is voltam. Rohantam be a stadionba, fel a fölső karéjra, be a helyemre, ahol meglepetés ért. Szinte egyedül voltam, a szurkolókat elnyelte a föld. Persze, hiszen csak 8 óra volt, a meccs meg 9-kor kezdődött. Mindenesetre én már ott üldögéltem a nézőtéren, néhány magányos turista társaságában egy órával (sic!) a kezdés előtt. Mondanom sem kell, hogy kezdésre a helyi erők szinte színültig megtöltötték a stadiont. A mérkőzésen az ellenfélnél sokkal esélyesebbnek tartott hazai csapat vesztett, s a nézők a lefújás előtt elhagyták a stadiont. Ez megint egy kicsit furcsán érintett. Nem kíváncsiak a végére? A televíziós közvetí-

téseken is mindig meglepődve tapasztalom, hogy egy Manchester-meccs utolsó tíz percében a nézők elkezdenek kiszállingózni a stadionból. Mondanom sem kell, hogy én – akit a hazai focika az utóbbi évtizedekben nem kényeztetett el túlságosan (eufémizmus), tulajdonképpen a nyolcvanas évektől nem nézem a magyar meccseket – Lisszabonban és a televízió/monitor előtt mindig maradtam/maradok – a végéig, annak is a legvégéig! S ezt nem befolyásolja, ahogy a színháznál sem, hogy a helyszínen vagy a televízió/számítógép képernyője előtt foglalok helyet. Ezen vágyamat nem korlátozza a médium. Következésképp, a vírushelyzetben próbáljuk meglátni a lehetőségeket! Annak a lehetőségét, hogy korábban is rendelkezésünkre állt ugyan az online tér, de eddig – főleg munka szempontjából – alig használtuk. Gyakran tartunk utazással egybekötött személyes találkozókat, irodát üzemeltetünk például, pedig ezek nagy részét, természetesen nem minden részét és nem minden fajta munkát, meg lehetne oldani a technológia segítségével környezetkímélőbben, gyorsabban és egyszerűbben – home office-ban. Remélem, hogy a vírushelyzetben használt online lehetőségeket nem fogjuk gyorsan elfelejteni!

Az online nézőség megváltoztatja-e a nézési szokásainkat, és hogyan? Más médiumokhoz kapcsolódó szokásaink belejátszhatnak-e ebbe? Milyen előadásnézési stratégiákat tapasztal vagy folytat: vadászó (kulcsjeleneteket kikereső), belefeledkező, felületes? Különböznek ezek a hagyományos színházi nézői attitűdtől?

Az streamelt/online nézhetőség, ha nem is megváltoztatja, de mindenképpen bővíti a nézési-befogadói szokásainkat. Saját privát teremben nézem az előadást, online előadás esetében akkor állítom meg, amikor én szeretném, vagy netán előreugrok, vagy visszanézek egy-egy jelenetet, ha úgy kívánom, ami alapvetően más nézői attitűdökkel ruház fel, mint a színház közösségi terében. A hogyan-és-mikor-nézem-re vonatkozó döntés pedig ismét visszakerül hozzám, a nézőhöz. Ez viszont nem jelenti azt, hogy hirtelen elfelejtem, hogyan nézek/viselkedek előadások megtekintésekor a közösségi alkalomként létrehozott színházban. A két minta nem zárja ki, hanem csupán módosítja egymást! Sőt megtanulok színházat nézni egyedül vagy az általam választott közösség – család, barátok – részeként.

A más médiumokhoz kapcsolódó befogadói-értelemzői stratégiáink és szokásaink nemcsak most, de mindig is befolyással bírtak a néző színházi tapasztalatának megszervezésekor. Ami jelenlegi nézői tapasztalatomnak korlátot szab, az nem a médium, hanem annak használata, azaz a felvételek gyatra, koncepciótlan minősége. A felvételek nagy részén sajnos látszik, hogy nem sokat foglalkoztak velük, gyorsan letudták őket, de nem gondolták át a felvételből származó, egy másik médiumban való megjelenésből fakadó következményeket. Itt ismét a sportot említeném: nemcsak a sport/sportoló, a közvetítés is profi. Többkamerás felvételekkel operálnak, teljes mértékben átgondolt módon, pontosan tudják, hol vannak a kamerák, s mit lehet velük látni/láttatni. S én is mint néző tudom, mert az évek során megtanultam a közvetítés dramaturgiáját. Ha futballról van szó, mindig tudom, hogy a pálya melyik részén történik az esemény még akkor is, ha csak egy részét látom az egész pályának. Sőt a kamerák segítségével olyan dolgokat is megláthatok, amiket még a stadionban ülők sem… (Ez vezetett a videóbíró bevezetéséhez.) Természetesen nem lehet a sportközvetítések metodológiáját egy az egyben a színházra alkalmazni, de meg lehetne nézni, hogy hogyan csinálják, mert elég profin teszik.

Az általam korábban vagy éppen mostanság látott színházi közvetítések nagy része azon a színházkoncepción alapult, miszerint a színházban legfontosabb a színész, s a színésznek is a szája-feje, amivel a szöveget mondja/kifejezi. Ennek a koncepciónak a következtében, még ha egy többszereplős táncos jelenetet közvetítettek, például a miskolci *A feketeszárú cseresznye* (rend. Szőcs Artur) c., egyébként remek előadásból, akkor a kamera hosszan fókuszált a főszereplő fejére, de nem mutatta a teljes alakot és a többieket, ahogy egyszerre táncolnak vele.

Kétségtelen, a színész és/vagy a szöveg fontos a színházban, de nem mindig a legfontosabb, hiszen csak a színpadon lévő jelek- és jelrendszerek egy-egy elemét jelentik. A felvételeknél tehát egyszerre kellene érzékeltetni az egészet és annak részleteit. Ebben a tekintetben is sokat tanulhatna a színház a sportközvetítésektől. A vírushelyzet talán segít újragondolni azt a felfogást, miszerint a színház minden más médiumtól való különbözőségében különleges. Különleges, de nem pont egyedi specifikumai miatt – éppen ellenkezőleg, abban különleges, hogy képes volt, s remélem, most is képes lesz, egyfajta hipermédiumként magába olvasztani, felhasználni és kihasználni minden más kortárs médiumot.

Sőt a színházi előadások elemzésének a tekintetében is sokat tanulhatnánk a profi sporttól. A több kamerával rögzített sportfelvételekből a nézők egy összevágott változatot látnak a képernyőn, de a helyszínen rögzített teljes változatokat az adott csapat is felhasználhatja elemzés céljából. Így az adott szituációt több kameraállásból tudják újranézni, bizonyos programok pedig a háromdimenziós megtekintésben és a taktikai elemzésben segítenek is.[2] Ennek következtében nemcsak azt követhetik nyomon, hogy az ellenfél milyen taktikai alakzatokat használ, s egyes mérkőzéseken hogyan és miként módosítja ezeket, hanem egyes játékosokra lebontva is megtudhatják a képességeit: melyik az erősebb/ügyetlenebb lába, milyen cselei vannak, hogyan fejel, hogyan helyezkedik, honnan hova szokott befutni, és így tovább. A profi csapatoknál elemző teamek vannak, akik napról napra, hétről hétre követik és elemzik saját csapatukat és az ellenfeleket. Ehhez képest a színházkritikai és a színháztörténeti elemzések a technológiai invenciók előtti mediális kőkorszakban vannak: a papír-ceruza/toll és a pillanatnyi, szubjektív impressziók korában, amikor még az is kérdés, hogy felvételeket használhatjuk-e az elemzés során. Azt hiszem, legalábbis remélem, hogy a streamelt/online előadások nemcsak a színházat kényszerítik saját és a közvetítések módszereinek újragondolására, hanem a színházról való írás (kritikai és történeti) metodológiájának az újratervezésére is késztetnek. S az is lehet, hogy különbséget lehetne tenni a nézőkhöz és az elemzőkhöz eljuttatott felvételek között. Ismét csak azt kívánom hangsúlyozni, hogy a technológia már adott és ismert – ne féljünk a felhasználásától!

Írhatunk-e hagyományos értelemben vett kritikát ezekről az online látott előadásokról, olyanokról például, amelyek csak egy kameraállásból rögzítették az előadást?

Bár én több okból nem írok kritikát, részben a fent ismertetett anomáliák miatt, el tudom képzelni az elemzést, főleg olyan előadásokról, amelyeknél az adott előadás specifikumaiból kiinduló, azokat egy másik médium közegében megmutató, átgondolt, megtervezett felvételek alapján van szó. Már csak a nézők miatt is, jó lenne valamilyen egységes, de nem uniformizáló protokollt kialakítani, amit a néző is megtanulhat, így növelve az élvezeti faktort. Frontális elrendezésű előadásoknál például kifejezetten hasznos lehetne az olyan nagy felbontású felvétel, amely egy pontból, mondjuk a tizedik sor közepéről rögzíti az előadást. Már ha a tizedik sor közepe a nézőtér közepén van. Az elemzőknek pedig ez a felvétel kiegészülhetne olyan felvételekkel, amelyek az adott előadást más nézőpontokból rögzítették. S az elemző egy program segítségével elemzés közben váltogathatná a különböző felvételeket, vagy megállítva akár bele is zoomolhatna az adott felvételbe. Ha viszont nem frontális elrendezésben jelenik meg az előadás, ez természetesen újabb megoldandó problémát jelent a rögzítés szempontjából. Megint csak arra hivatkoznék, hogy a hangsúly nálam, színháztörténészként/elemzőként, nem az élő és közvetített, hanem a (valahogy-bárhogy) látott, illetve nem látott között van. Színháztörténészként rendkívül boldog lennék, ha mondjuk, felvételről megnézhetnék egy ókori athéni vagy egy Shakespeare korabeli

[2] Lásd: https://index.hu/sport/futball/2020/02/21/futball_premier_league_leicester_city_watson_ibm_mesterseges_intelligencia_virtualis_valosag/ (Letöltés: 2020. május 18.)

Y, Szigligeti Színház, Nagyvárad

Globe-előadást például. De nem vagyok biztos abban, hogy a közvetítéseknél azt az (egyébként elérhetetlen) célt kellene kitűznünk, hogy azt a tapasztalatot hozzuk létre, amit a színházban a néző szerezhet. Inkább azt javasolnám, hogy a technológia és egy másik médium segítségével nemcsak azt kellene rögzíteni, amit a nézőtéren ülő néző láthatott, hanem olyan részleteket és helyzeteket is megmutatni (hátulról, felülről, oldalról például), amit a néző sohasem láthatott, de az elemzéshez talán szükséges lehet. Mindenesetre a közvetítéseket/rögzítéseket alaposan át kellene gondolnunk!

Megváltozik-e az online nézés gyakorlatában a színházi közösség fogalma?

Igen, egyrészt kiszélesedik, mert olyanokkal nézhetem az előadást, akikkel fizikailag nem vagyok egy térben, így a technológia segítségével ez akár kontinenseket és különböző társadalmi, politikai, ideológiai stb. határokat is átívelhet. Másrészt pedig remélhetőleg átírja a valós, ott lévő és virtuálisan jelen lévő nézők közötti merev határokat is. Sőt a streamelt/online előadások nézőinél megjelent az azonnali reakció: a csetelés. Streamelt előadásoknál meg az is pontosan követhető, hogy éppen hányan nézik, pontosabban hány képernyőn megy az adott előadás, hiszen a tulajdonos még ettől bármit is csinálhat. Illetve az is látható, hogy közben hányan hagyták ott az adott előadást. Online előadásoknál pedig azt lehet így követni, hogy hányan nézték meg vagy kezdték el nézni, s végül teljesen vagy milyen hosszan nézték. Ezekből az adatokból pedig a nézői reakciókra lehetne következtetni – a cseteknél direkten, a nézésnél/elhagyásnál pedig indirekt formában.

Változni fog-e a színház vírushelyzet után?

Remélem, hiszen komoly kihívás érte nemcsak a színházakat, de az emberiséget is. Úgy tűnik, a nyugati kultúrák értetlenül álltak a veszély előtt, s nem mérték fel a jelentőségét, lásd a nyugat-európai és az amerikai halálozási ráták magas számait. Jómagam is azt gondoltam, hogy a vírusjárványon már rég túl vagyunk: vakcina, injekció, antibiotikum stb. És nem… A helyzet az, hogy amíg vakcina nem lesz, a vírus itt lesz velünk ennek minden következményével együtt. Remélem, hogy átmeneti állapot lesz csupán, de arra is fel kell készülnünk, legalábbis terveket kell készítenünk, hogy mi van, ha marad. Korábbi járványok tanúságaira alapozva megállapíthatjuk, hogy a nyugati kultúra gyorsan elfelejtette a korábbi tapasztalatokat. A harmincas években például már nem nagyon emlékeztek, még a statisztikák sem az 1920-as évek spanyolnáthajárványára, amelyben milliók haltak meg. Remélem, ez nem következik be, s a színház az egyik olyan intézmény lesz, amely felhasználja a lehetőségeket, és egyben reflektálni is fog ezekre a tapasztalatokra.

KISS KRISZTINA, teatrológus

Hogyan fogadta az online/streamelt előadások dömpingjét, és mik voltak a szempontok egy-egy előadás kiválasztásakor? Inkább az élőben sugárzott eseménybe kapcsolódott be?

Távolabbról, személyes vonalról indítanám a választ. Egy éve ilyenkor még mesteris egyetemista voltam, az öt év alatt a különböző színházfesztiválok keretén belül rengeteg előadást nézhettem meg ingyen vagy nagyon kevés anyagi befektetéssel, ráadásul ingyenesen utazhattam vonattal az országban. Amikor az egyetemista státuszom megszűnt, rá kellett jönnöm, hogy nem egyszerű lépést tartani a különböző városok színházi kínálatával, ráadásul Marosvásárhely (a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Stúdió Színházának éves színis találkozóját leszámítva) nem ad helyet rendszeresen megszervezett színházfesztiválnak sem. Így elsőre üdvözöltem az online platformokon megjelenő előadásokat, akárcsak az Élő közvetítések a koronavírus idején elnevezésű Facebook-csoportot, amelyben napi szintű a kulturális programajánlás. Viszont amennyire lelkesültem az elején, annyira vált „túl sokká" az a színházi dömping, amelybe előbb vagy utóbb a színházak többsége bekapcsolódott, és a kínálathoz képest elenyésző számban láttam néhány élő közvetítést és előadás-felvételt. Nem lettem aktív online néző. Ezeknél a produkcióknál előnyt élveztek azok, amelyeket már nem tartanak műsoron a színházak, viszont valamilyen értelemben mérföldkövet jelentettek a színház vagy egyes alkotók életében, de volt véletlenszerű bekapcsolódásom is.

Míg Peggy Phelan szerint a performansz élő jellege nem marad meg a felvételen, addig Philip Auslander ezt klisének tartja, hiszen a színház ún. „liveness", élőművészeti jellegének kérdése csak kontextuson múlik. Hogyan érvényesek ezek a kérdések a mai streamelt előadásokra?

Nálam nem működött az, hogy bármikor elindíthatom valamelyik videómegosztón az előadásokat, és a saját magányomban megnézem őket otthon. Leginkább az „élő" verziókat kerestem, ahol láttam, hány néző, hány ismerős nézi épp akkor, amikor én. Az első online közvetített előadás a Tompa Miklós Társulat *Sirály* című produkciója volt, amelyet még az akkori rendeletek értelmében a színészek élőben, üres nézőtérrel játszottak, és az egésznek volt egy különleges atmoszférája – itt határozottan érvényes volt az „élőség". Bár nem történik meg a színész és néző közötti kölcsönhatás, befolyásolhatjuk egymás nézői élményét, hiszen bármikor reagálhatunk egy hangulatjellel vagy egy hozzászólással. Érdekes, talán furcsa is, amikor azt látjuk, hogy az előadásban szereplő színészek is bekapcsolódnak a közvetítésbe, akár reagálnak is – így a

résztvevők jelenidejűsége, a keretezés több síkon is tetten érhető. A feltöltött, bármikor indítható előadások esetén nehezebb a kérdés.

Az online nézőség megváltoztatja-e a nézési szokásainkat, és hogyan? Más médiumokhoz kapcsolódó szokásaink belejátszhatnak-e ebbe? Milyen előadásnézési stratégiákat tapasztal vagy folytat: vadászó (kulcsjeleneteket kikereső), belefeledkező, felületes? Különböznek ezek a hagyományos színházi nézői attitűdtől?

Az online nézői szokásaim a filmnézőihez hasonlóak: a saját ágyamban, pokrócba burkolózva a sík képernyőt nézem, és próbálok kiszakadni a falak fogságából. Akárcsak a filmnél, itt sem szeretek úgymond „irányítani" azzal, hogy megállítom, visszanézem, futtatom a felvételt. Szimpatikusabbak a streamelt előadások, ahol a hagyományos színházi nézői attitűdhöz hasonlóan itt sem ugrálhatok önkényesen az időben. Az utóbbi esetben a hagyományos nézői attitűd azzal egészül ki, hogy a hozzászólások által véleményt formálhatunk, reagálhatunk a színházi eseményekre, méghozzá anélkül, hogy az bárhogyan befolyásolná az előadás milyenségét, kimenetelét. Aki online reagál, nem biztos, hogy a színház nézőterén hangosan is kifejtené mondanivalóját, így azt gondolom, az online nézés bátorsággal ruházhatja fel a nézőt.

Írhatunk-e hagyományos értelemben vett kritikát ezekről az online látott előadásokról, olyanokról például, amelyek csak egy kameraállásból rögzítették az előadást?

Az egyetemen többször néztünk felvételről előadásokat, hiszen így több olyan fontos előadással találkozhattunk, amelyeket nem lett volna alkalmunk megtekinteni, és gyakran írtunk is ezekről. Ma már úgy érzem, hogy kizárólag felvétel alapján nem tudnék érvényes színházkritikát írni, szükségem van valós kontaktusra, arra, hogy érzékeljem a teret, hiszen felvételen nem feltétlenül azt a részletet látjuk, amit egyébként nézőként ott és akkor elsőre érzékelnénk. Azáltal, hogy a figyelmünk irányított, nem mi vagyunk az elsődleges nézői az előadásnak, hanem a kamera.

Megváltozik-e az online nézés gyakorlatában a színházi közösség fogalma? Változni fog-e a színház vírushelyzet után?

A járványhelyzet megváltoztatta a hétköznapjaink egyik legalapvetőbb részét, hiszen a mindennapi párbeszéd tere az internet közege lett még azok számára is, akik korábban nem szívesen éltek a közösségi média felületeivel, számukra is ezek váltak elsődleges kommunikációs lehetőséggé. Most formálódtunk át igazán egyénekből egyetlen online közösséggé, és engem személyesen is elkezdett foglalkoztatni a virtuális és a valós közösség közötti távolság kérdése.

Bár vannak kényszer szülte ötletek (pl. a karanténszínház mint új „műfaj"), alapvetően a színházi alkotók és a nézők igénye, az elzártság révén, az offline programok irányába egyre csak nő. Csak közhelyeket tudok puffogtatni, de naiv, optimista módon azt gondolom, hogy az egyéni és közösségi létezésünk a virtuális és a valós térben nem helyettesíthető, és egy színházi előadás elsődleges funkciói között nemhiába találjuk a találkozás vagy a társasági esemény fogalmait. A színházi élet bizonyos aspektusai változóban vannak, talán közelebb kerül alkotó és néző azáltal, hogy bár közvetetten, de mindkét fél saját intim szférájába engedi be a másikat, és talán egyre inkább feloldódnak a státuskérdések. Azt nem tudom, hogy milyen hatással lesz ez a több hónapos szünet az alkotófolyamatokra, bár értelmezhető a jelenlegi színházdömping mintegy határokon átívelő gyorstalpalóként is. Az erdélyi színházak többségének kommunikációját pozitív irányban befolyásolta, hiszen kreatív ötletekkel igyekeznek állandó online jelenlétet fenntartani, úgymond „lépést tartani".

KÖLLŐ KATA, színikritikus

Hogyan fogadta az online/streamelt előadások dömpingjét, és mik voltak a szempontok egy-egy előadás kiválasztásakor? Inkább az élőben sugárzott eseménybe kapcsolódott be?

Örültem nekik. Kezdetben nem volt nagy a kínálat, ezért könnyebb volt választani, de aztán elindult a lavina, és komoly fejtörést okozott, hogy az egy időben sugárzott előadások közül melyik mellett döntsek. Ilyenkor előnyben voltak azok, amelyeket csak kimondottan abban az időzónában lehetett megnézni, aztán következett a többi. Előfordult, hogy egyetlen este-éjszaka három előadást is megnéztem. Szóval, eléggé fárasztó volt nekem ez az időszak, s bár gyakorló fesztiválozóként hozzá vagyok szokva a napi két-három előadáshoz, a laptopképernyő előtti hathét órás „műélvezet" azért megterhelő.

Míg Peggy Phelan szerint a performansz élő jellege nem marad meg a felvételen, addig Philip Auslander ezt klisének tartja, hiszen a színház ún. „liveness", élőművészeti jellegének kérdése csak kontextuson múlik. Hogyan érvényesek ezek a kérdések a mai streamelt előadásokra?

Ha a meghatározást illetően nagyon pontos akarok lenni, akkor konkrétan élőben sugárzott esemény tulajdonképpen csupán kettő volt – csak az erdélyi magyar színházaknál maradva: az „úttörő" marosvásárhelyi *Sirály*, majd a szatmári *Az ügynök halála*. Ez a két esemény azért volt különleges élmény, mert furcsa kettősség jellemezte: egyrészt az újdonság erejével hatott, és nagy örömöt szerzett sok-sok nézőnek, másrészt elszomorító volt a közönség nélküli előadás látványa.

A Sütemények Királynője a sepsiszentgyörgyi Múzeumkertben. Tamási Áron Színház. Fotó: Barabás Zsolt

Az ezután beinduló előadás-áradatban aztán gyakran rácsatlakoztam a streamelésre, de előfordult, hogy később néztem meg valamit, ha több ideig elérhető volt. Hogy épp mire esett a választásom, az több mindentől függött. Volt, amit azért néztem meg, mert a maga idején nem tehettem meg, többnyire a távolság miatt, és olyan is volt, amit láttam már „élőben", de a kedvenceim közé tartozott valamikor, ezért szívesen újranéztem.

Az online nézőség megváltoztatja-e a nézési szokásainkat, és hogyan? Más médiumokhoz kapcsolódó szokásaink belejátszhatnak-e ebbe? Milyen előadásnézési stratégiákat tapasztal vagy folytat: vadászó (kulcsjeleneteket kikereső), belefeledkező, felületes? Különböznek ezek a hagyományos színházi nézői attitűdtől?

Nyilván ezek az előadások nem nyújtották azt, amit egy élő színházi előadás nyújthat, de nem is úgy ültem gép elé, hogy na, akkor most lesz részem életem legnagyobb színházi élményében. Számomra természetesen nem pótolják a színház „itt és most" jellegét, de nekem fontos volt szakmai szempontból, hogy megnézhettem néhány olyan produkciót, amelyre amúgy nem volt lehetőségem vagy a távolságok miatt, vagy egyéb okok miatt.

Persze egyszer-kétszer megtörtént, hogy nem néztem végig valamit, amit pedig kíváncsian vártam, de ilyenkor leginkább az „online műfaj" számlájára írtam ezt, hiszen könnyen meglehet, hogy épp az „élő, eleven színház" hiánya miatt nem nyújtotta azt az élményt, amit vártam.

Írhatunk-e hagyományos értelemben vett kritikát ezekről az online látott előadásokról, olyanokról például, amelyek csak egy kameraállásból rögzítették az előadást?

Hagyományos értelemben vett kritikát nyilván nem lehet – vagy inkább nem lenne szabad – írni, egy ilyen módon látott előadás nem nyújthat teljes képet az adott produkcióról még akkor sem, ha többkamerás felvételt látunk. Egy színházi előadásra teljes rálátásunk kell hogy legyen ahhoz, hogy véleményt formálhassunk róla, ezt pedig egy mégoly profi felvétel sem tudja nyújtani, nemhogy egy egykamerás rögzítés. Nem azt mondom, hogy egyáltalán ne írjunk ezekről az eseményekről, sőt szükséges is, magam is írtam a szatmári *Az ügynök halálá*ról, de meg kell találni a megfelelő formát, a körülményeket pedig mindenképpen jelezni kell.

Megváltozik-e az online nézés gyakorlatában a színházi közösség fogalma?

Attól nem tartok, hogy megváltozna a színházi közösség fogalma, és attól sem, hogy leszoknak az emberek a színházba járásról, sőt azt remélem, hogy pozitív irányba mozdul el ez a dolog, mert úgy vettem észre, hogy olyanok is megnéztek egy-egy online előadást, akik amúgy azelőtt nem jártak színházba. Akár az is előfordulhat tehát, hogy ez a lehetőség felkeltette az érdeklődésüket a műfaj iránt, és kíváncsiak lesznek, milyen élmény lehet ez élőben.

Változni fog-e a színház vírushelyzet után?

Hogy maga a színház fog-e változni, és hogyan, az a jövő kérdése. Minden bizonnyal fog, hiszen az a jó a színházban, hogy folyton változik, folyton új formákat keres, reflektál az aktuális kérdésekre, eseményekre. De a hogyan már a színházcsinálók dolga lesz. Én reménykedem abban, hogy jó irányú változást hoz majd ez a periódus.

KRICSFALUSI BEATRIX, irodalom- és színháztörténész

*Hogyan fogadta az online/streamelt előadások dömpingjét, és mik voltak a szempontok egy-egy előadás kiválasztás*ában*? Inkább az élőben sugárzott eseménybe kapcsolódott be?*

Talán megkönnyíti a válaszadást, ha megpróbáljuk pontosítani a fogalmakat. A streamelés egy adatátviteli technológia, amelynek segítségével egyidejű multimediális adatfolyam továbbítható az interneten keresztül. Ez lehet hagyományos színházi térbe készült előadás akár még VHS-re vett és később digitalizált felvétele; hagyományos színházi térben (a helyszínen lévő nézők jelenlétében vagy akár nélkülük) játszott előadás valós idejű közvetítése, ahogy kifejezetten az online tér sajátosságaira szabott performansz is. Mindhárom esetben lehetséges, hogy a stream csak a közvetítés ideje alatt elérhető, ahogy az is, hogy a későbbiekben is hozzáférhető. Alkotók, befogadók és a köztük lévő adatátviteli csatorna kapcsolata tehát számos módon elképzelhető, melyek színház és digitalitás vonatkozásában egymástól jelentősen eltérő konfigurációkat rajzolnak ki. Ezt a sokféleséget homogenizálja a streamelés fogalmának hétköznapi értelemben vett használata.

Az archívumok megnyitását színháztörténészként csak üdvözölni tudom (erről részletesebben lásd később); a dömping érzése helyett a választás szinte korlátlan lehetőségeként éltem meg azt, hogy szabadon hozzáférhetek egykor látott vagy épp a hozzáférési nehézségek miatt elmulasztott előadások felvételéhez. Korlátlan szabadidő hiányában elsősorban az utóbbiakat részesítettem előnyben, plusz azt a néhány klasszikus kedvencet, amelyek sokadjára is tartogatnak meglepetéseket. Amennyiben „élőben sugárzott eseményen" csak az adatfolyam továbbításának valós idejére elérhető médiatartalmat értjük, annak én őszintén szólva kevéssé látom létjogosultságát. Főként akkor nem, ha kizárólag az „egyediség" és „egyszeriség" olyan reflektálatlan fetisizálását vélem felfedezni mögötte, amelyet egy tárolómédiumra rögzített, tetszőleges alkalommal lejátszható adatfolyam esetében teljességgel indokolatlannak látok. Ettől semmi sem lesz sem élőbb, sem eseményszerűbb, ellenben a nézőnek bosszúságot okoz, ha valamely technikai probléma miatt nem tudta valós időben követni a streamet, és ezért lemarad a végéről (nem beszélve arról, hogy az otthoni oktatással kombinált otthoni munkavégzés idején a legtöbben még annyira sem urai az időbeosztásuknak, mint máskor). A streamingszolgáltatók épp azért jutottak versenyelőnyhöz a kötött programmal rendelkező televízióval vagy a mozival szemben, mert biztosították a nézők számára a saját igényeikre szabott tartalomfogyasztást.

Míg Peggy Phelan szerint a performansz élő jellege nem marad meg a felvételen, addig Philip Auslander ezt klisének tartja, hiszen a színház ún. „liveness", élőművészeti jellegének kérdése csak kontextuson múlik. Hogyan érvényesek ezek a kérdések a mai streamelt előadásokra?

Ez a vita Phelan és Auslander között az 1990-es években zajlott le, így jó két évtized elteltével alighanem ideje volna a maga történeti kontextusában kezelni. Érdemes újraolvasni, mi is volt egészen pontosan e polémia tétje, hogyan beszélt el egymás mellett az alapvetően (identitás) politikai megfontolásokból kiinduló, a kisebbségek adekvát reprezentációja érdekében és a kapitalizmus árulogikájával szemben a performansz ontológiájába hátráló Phelan (1993) és a tisztán a médiatechnológia felől érvelő Auslander (1999). Arról sem szabad megfeledkeznünk, hogy ez a máig úton-útfélen hivatkozott csörte az internet széles körű elterjedése és főként a közösségi média előtti korszak pozícióit rögzíti, melyeket gyökeresen átrendezett a videómegosztó platformok (pl. YouTube 2005-től) és a közösségi média (pl. Facebook 2004-től) feltartóztathatatlan diadalmenete – gondoljunk csak a „Facebook live", ill. magyarul az „élőzés" jelenségének és fogalmának megjelenésére. A mediális környezet megváltozása rendkívül összetett módon hatott

számos színház- és performanszművészre: a digitális technológiával a színház analóg médiumában kísérletező vagy épp a jelenlét phelani fogalmát megkérdőjelező előadások sokasága pedig a színházat mint mediális diszpozitívumot az élő és ismételhető 1990-es években felvázolt ellentéténél sokkal összetettebben teoretizáló elméleti konstrukciókat hívott életre.

Az online nézőség megváltoztatja-e a nézési szokásainkat, és hogyan? Más médiumokhoz kapcsolódó szokásaink belejátszhatnak-e ebbe? Milyen előadásnézési stratégiákat tapasztal vagy folytat: vadászó (kulcsjeleneteket kikereső), belefeledkező, felületes? Különböznek ezek a hagyományos színházi nézői attitűdtől?

Legelőször is azt volna jó tudni, kik nézik ezeket a közvetítéseket, mire számíthatnak az archívumaikat megnyitó városi színházak (hiszen a magyar színházi közegben az obligát szavalatoktól és felolvasásoktól, esetleg a vlogok megszokott dramaturgiáját és esztétikáját kritikátlanul átsajátító bejelentkezésektől eltekintve kevés példát találunk a kifejezetten a digitális színpadra gyártott tartalmakra). A saját közönségük/közösségük megtartását remélhetik tőle, vagy akár új nézői rétegek megszólítását is? Mondjuk fiatalokat, akik a Facebook előtt ülve belenéznek egy-egy felvételbe, de a színházlátogatás sokszor hetekre előre tervezést igénylő, körülményes megszervezésével már nem bajlódnának? Olyanokat, akik az adott várostól messze élnek, és odautazni nem nyílna módjuk? Amennyire látom, az előadás-felvételeket a törzsközönség fogyasztja, akikben újraélednek egykor volt szép emlékek, valamint a szakma színháztörténeti érdeklődéstől motiváltan. Elmondhatatlanul örülök annak, hogy a „vészhelyzeti rendkívüli jogrend” egy csapásra helyezte hatályon kívül mindazokat a szerzői jogi aggályokat, amelyek évtizedek óta ellehetetlenítik komoly színházi archívumok létrejöttét és a bennük tárolt kulturális örökséghez

A Sütemények Királynője a sepsiszentgyörgyi Múzeumkertben. Tamási Áron Színház. Fotó: Barabás Zsolt

való széles körű hozzáférést. Természetesen nem azt helyeslem, hogy az alkotókat épp egy rendkívül nehéz egzisztenciális helyzetben fosztják meg még ettől a bevételi forrástól is, pusztán annak a meggyőződésemnek szeretnék hangot adni, hogy a szerzői jog értékesítésével kapcsolatos vita abban az értelemben eleve álvita volt, amennyiben ezek a streamek sohasem hoznának akkora bevételt, amelyből számottevő összeg jutna az előadás összes alkotójának. Azt a járulékos hasznot pedig amúgy sem lehet forintosítani, hogy így ezek az előadások taníthatóvá és kanonizálhatóvá válnak, megőrzi őket a kulturális emlékezet.

Aligha lehet véletlen, hogy elsőként/elsősorban a határon túli és a vidéki színházak éltek a streamelés lehetőségével: eddig is ők küzdöttek a helyi közösségek méretéből fakadó korlátokkal és a „perifériára" irányuló szakmai figyelem hiányával. Az érdeklődő nézők az elmúlt két hónapban bárhonnan hozzáférhettek Budapesttől távol élő iskola- és színházteremtő alkotóegyéniségek (pl. Bocsárdi László, Tompa Gábor, Urbán András) életművének kiemelkedő darabjaihoz, valamint tájékozódhattak az erdélyi, a délvidéki, a felvidéki és nem utolsósorban a vidéki színházi műhelyekben folyó munkáról is. A Tompa Miklós Társulat egy gyors és határozott döntéssel gyakorlatilag az egész archívumát korlátlanul és ingyenesen elérhetővé tette, ami példamutató értelmezése a nemzeti színházi eszmének.

Nem kérdés, hogy az előadás-felvételeket másként nézzük, mint a színházban az előadásokat – alkotó és befogadó idő- és térbeli elrendezettségének szempontjából a streamszínház egy teljesen más diszpozitívum. Ezért nem is nagyon értem az alkotók részéről gyakorta felmerülő aggodalmakat, miszerint a nézők nem tudnának különbséget tenni egy előadás és annak filmfelvétele között. Hogy a felvétel mit képes visszaadni az előadás esztétikai hatásmechanizmusából, az a technikai apparátus mellett erősen függ az előadás által használt színházi nyelvtől is.

Írhatunk-e hagyományos értelemben vett kritikát ezekről az online látott előadásokról, olyanokról például, amelyek csak egy kameraállásból rögzítették az előadást?

Aligha vitatható, hogy egy előadás – még a leghagyományosabb, azaz a reprezentációs illúzióhoz közelítő esztétikán alapuló – és a róla készült felvétel különböző befogadói tapasztalatokat képes generálni. Ezt a színházi szakírók tudják a legjobban, akik többnyire mindkét módon jelentős mennyiségű színházi élményhez férnek hozzá. A gyakorlott szem az előadás alapvető működésmechanizmusát felvételek alapján is le tudja írni (már amennyiben az egyáltalán rögzíthető, és nem elsősorban vagy kizárólag térélményen vagy atmoszférán alapul), azonban nem tud az adott este jelen lévő nézőközösség részévé válni, a játékosok és nézők között zajló interakción kívül reked. Történet- és/vagy szövegalapú színházról adott körülmények között véleményem szerint születhet online nézésélményen alapuló kritika, amennyiben annak írója nyilvánvalóvá teszi, hogy kizárólag felvételről látta az előadást. Aligha volt eddig a Szatmárnémeti Északi Színház Harag György Társulatának túl sok bemutatója, amelyről egyszerre közölt volna kritikát a *Színház*, az *Élet és Irodalom* és a *Revizor*, amint az *Az ügynök halála* esetében megtörtént. Ez a járványhelyzet alatti színházi élet egyik legnagyobb paradoxona.

Mindettől függetlenül is fontos volna nyilvánvalóvá tenni, hogy az adott színikritika milyen konkrét nézésélményen alapul, ahogy az a színháztudományi szakmunkákban előforduló előadás-elemzések esetében már megszokottá vált (azaz pontosan meg kell adni, hogy a szerző hol és mikor látta az előadást, illetve milyen felvétel alapján készült az elemzés).

Megváltozik-e az online nézés gyakorlatában a színházi közösség fogalma?

Kétségkívül, hiszen a gyülekezés csak az online térben lehetséges: csetszobákban hozhatunk létre komment- és lájkközösségeket. Ezzel kapcsolatban csak arról a személyes élményemről

tudok beszámolni, hogy mindez engem a felvétel nézése közben rendkívül irritál. Ilyenkor éppúgy nincs kedvem senkivel sem beszédbe elegyedni, mint a színházban ülve előadás közben. De megértem, hogy ez sokak számára valamiféle közösségi élményt ad, illetve az alkotók számára is fontos visszajelzés lehet, különösen akkor, amikor az otthonukba száműzve úgy érezhetik, nincs szükség a munkájukra. Megint más a helyzet a digitális színpadra készült alkotások esetében, ahol nézők és játékosok között élő interakció is lehetséges.

Változni fog-e a színház vírushelyzet után?

Nagy kérdés, lesz-e egyáltalán vírushelyzet után (legalábbis mostanában), vagy meg kell tanulnunk ezzel a láthatatlan mikroorganizmussal is együtt élni, mint oly sok más kórokozóval. Az európai kultúra történetéből számos példa hozható a színházi tevékenységeket korlátozó vagy egyenesen tiltó teóriákra, továbbá ideológiai, politikai, egészségügyi, törvényi szabályozásokra, melyek közül egy sem volt képes olyan hatékony csapást mérni a színjátszás lehetőségfeltételére, mint a SARS-CoV-2. Egyszerre támadja a testközelséget, a gyülekezést, a zárt térben együtt lélegzést, a beszéd fizikalitását, vagyis mindazt, ami a színház mediális sajátszerűségének nevezhető (az utazási korlátozások pedig nemzetközi hálózatának működését teszik lehetetlenné). Amennyire tudható, a zárt, sötét, levegőtlen, túlzsúfolt terek, melyekben a színjátszás pár száz éve folyik, ideális közeget biztosítanak a megfertőződésre. A posztpandémiás színház lehetőségeit ennek a térnek a megnyitásában, akár a digitális tér felé történő kitágításában látom. A társadalmi távolságtartás szabályainak betartása mellett aligha lehet a produkció és recepció megszokott kereteire szabott előadásokat létrehozni, a klasszikus drámarepertoárt forgalmazni. Új formák kellenek (ha nem is egy sokadik emblematikus *Sirály*). Örömmel látnám, ha az izoláció, a távolságtartás, a veszélyhelyzet és általában véve a színház felfüggesztésének tapasztatához sikerülne a színház nyelvén hozzáférni.

Annyi bizonyos, hogy a kockázat színházának Hans-Thies Lehmann-i elképzelése a közeli jövőben új értelmet nyer.

PÉTER BEÁTA, újságíró, teatrológus

Hogyan fogadta az online/streamelt előadások dömpingjét, és mik voltak a szempontok egy-egy darab kiválasztásában? Inkább az élőben sugárzott eseménybe kapcsolódott be?

Az első előadás, amelyet a kényszerhelyzet szülte időszakban láttam, a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulatának produkciója, a Keresztes Attila rendezte *Sirály* volt. (Talán ez volt az első olyan produkció, amelyet erdélyi színház ilyen helyzetben vagy körülmények között játszott). Nem korábbi felvételt láthattunk, hanem az eredetileg meghirdetett előadás-időpontban kamerák előtt, nézőtéri közönség nélkül lejátszott előadást. Örvendtem, hogy végre láthatom – készültem több alkalommal megnézni, de valahogy soha nem jutottam el, amikor műsoron volt (nem Vásárhelyen lakom). Üdvözöltem a társulat döntését, szép gesztusnak tartottam, hogy felajánlották ezt a lehetőséget a nézőknek. Azt a törekvést is, hogy nem az üres nézőtérnek játszottak, hanem tudatosan a „kamerának", jelezvén, hogy a képernyő mögötti befogadó jelenlétére számítanak. Mivel nem láttam korábban az előadást, nem tudom, csak feltételezem, hogy alapkoncepciójában nyilván nem, de bizonyos jelenetekben volt némi változtatás.

Az ezt követő időszakban valóban előadásdömpinggel szembesültem az online térben. Az online előadások kiválasztásánál nem volt szempont, hogy élőben sugározzák, vagy korábbi felvételt közvetítenek. Nem volt jól kidolgozott stratégiám, hogy mikor mit nézek meg, főként erdélyi és magyarországi színházak oldalait követtem. Függött az időponttól (otthon közben home

office, home schooling, háziasszonyi teendők, nem volt több szabadidőm, mint máskor), de attól is, hogy láttam, vagy sem korábban az adott előadást. Három, általam megnézett előadást emelnék ki: két alkalommal is megnéztem a székelyudvarhelyi Tomcsa Sándor Színház *A mi kis városunk* című produkcióját felvételről – friss és meghatározó volt az előadással kapcsolatos élmény, hiszen februárban láttam Csíkszeredában –, a Kolozsvári Állami Magyar Színház felvételét, a Tompa Gábor rendezte *A kopasz énekesnő* c. előadást, illetve ugyancsak a kolozsvári, 2002-ben bemutatott *Fehér tűz, fekete tűz* (r. David Zinder) című produkciót.

Míg Peggy Phelan szerint a performansz élő jellege nem marad meg a felvételen, addig Philip Auslander ezt klisének tartja, hiszen a színház ún. „liveness", élőművészeti jellegének kérdése csak kontextuson múlik. Hogyan érvényesek ezek a kérdések a mai streamelt előadásokra?

Egy felvétel valaminek a dokumentálása. A színházi „itt és most"-ból „akkor és ott" lesz. Még akkor is, ha élőben sugárzott előadás. Nincs meg az együttrezdülés az előadó és befogadó között. A technika, igen, lehetőség eljuttatni minél több emberhez, a dokumentumérték vitathatatlan, de – Peggy Phelan nyomán – létrejöhet-e az előadói egyedüllétben a csak feltételezett befogadó jelenlétében az élő jelleg? Úgy vélem, nehezen. Értelmezhető, elemezhető egy-egy produkció, de nem hat úgy, mint amikor ott ülök a nézőtéren. (Emlékként jöhet elő az, amit akkor éreztem, miközben újranézem az adott előadást.) Látom az előadás világát, még akár magával is ragadhat, de nem érzem az atmoszférát, amiben ez megteremtődik – és amihez például hozzájárul a nézőiség tudata, hogy valakikkel közösen most belépünk egy másik világba, ahol lehetünk puszta szemlélők, de akár be is vonhatnak a játékba, hogy valaminek a részesei lehetünk, a bőrünkön érezzük. Átengedjük magunkat a hatásnak. A közvetítés valamit helyettesít. A teljes előadást beemeljük az online térbe, mintegy idézőjelbe kerül.

Az online nézőség megváltoztatja-e a nézési szokásainkat, és hogyan? Más médiumokhoz kapcsolódó szokásaink belejátszhatnak-e ebbe? Milyen előadásnézési stratégiákat tapasztal

Ha fütyülni akarok, fütyülök. Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy, Múzeumkert. Fotó: Barabás Zsolt

vagy folytat: vadászó (kulcsjeleneteket kikereső), belefeledkező, felületes? Különböznek ezek a hagyományos színházi nézői attitűdtől?

Nehéz otthonról úgy (olyan fegyelmezetten és alázattal, átéléssel) nézni az előadásokat, mint amikor a (hagyományos színházi) nézőtéren ülünk. Ott egyértelmű: megtiszteljük azzal az előadókat (és a nézőtársakat), hogy nem sustorogjuk végig az előadást, nem eszünk, és nem sörözgetünk, nem telefonálunk és pötyögünk sms-t (persze előfordul, de azok soha nem mi vagyunk). Egy otthoni előadásnézéskor (főleg ahol gyerekek is vannak, kicsi a lakás, stb.) nehezebb összehozni azt, hogy másfél-két órát nem vagyunk jelen, mert „színházba mentünk". Mert közben társalgunk a családtagjainkkal, kortyolgatunk egy pohár bort, netán megkavarjuk közben az éppen készülő vacsorát, urambocsá' fasírtot sütünk előadás közben. Ha a kertbe ülünk ki, faluhelyen elmegy egy-egy traktor, intünk a szomszédnak, lecsapunk egy legyet, megsimogatjuk a kutyát, enni adunk a macskának. De ha még egyedül is vagyunk az előadással, hívásokra válaszolunk, messengeren beszélgetünk. Ritka az a helyzet, amikor csak az előadásra tudunk koncentrálni. Amikor belefeledkezhetünk. Ha visszanézhető az előadás, leállíthatjuk, kizökkenünk, majd újra bekapcsolódunk. Az előadásnézési stratégiám ezek fényében is változó. A fent említett három előadás kapcsán is. Az udvarhelyi előadást például azért néztem újra, mert azt az állapotot, érzést kerestem, idéztem fel, amit akkor éreztem, amikor láttam élőben. Újabb és újabb részleteket fedeztem fel az újranézéskor, de az előadáshoz való viszonyulásomat meghatározta a primer tapasztalás. *A kopasz énekesnő*t nem láttam színházban, teatrológushallgatóként néztem meg felvételről, feladat volt, hogy elemezzük, „szedjük szét", írjunk róla, most egy régi ismerőssel való találkozás volt részemről ez az újranézés. A *Dybuk*kal hasonló volt a helyzet, a próbafolyamatot az előadás dramaturgjának, Kelemen Kingának köszönhetően követhettük végig szintén egyetemistaként az évfolyamtársaimmal. David Zinder egy alkalommal az éjszakai világosítópróbára is beengedett. Az előadást több alkalommal is megnéztem, tehát volt tényleges kapcsolódó élményem, és amikor a mostani helyzetben megtekinthető volt a felvétel, inkább nosztalgiából néztem bele időnként.

Írhatunk-e hagyományos értelemben vett kritikát ezekről az online látott előadásokról, olyanokról például, amelyek csak egy kameraállásból rögzítették az előadást?

Gondolhatnánk, milyen kényelmes így kritikát írni, hiszen újranézhetjük az előadást (nem csap be a saját emlékezetünk), leírhatjuk pontosan, hogy milyen a színpadkép, a jelmezek, idézhetünk szó szerint, precíz megfigyelők lehetünk. Nem az egy kameraállás miatt tartom problematikusnak a kritikaírást egy online látott előadásról – a hagyományos színházi előadásokon sem járkálok mint néző, azaz egy adott helyről nézem végig az előadást. A többkamerás és esetenként utólag szerkesztett előadás-felvételeket sem részesítem ilyen szempontból előnyben, hiszen az nem az én nézőpontom, a szerkesztő/vágó/rendező irányítja a figyelmemet az általa hangsúlyosnak vélt elemekre. Az én jelenvalóságom hiányzik. Amikor előadásokról írok, előbb szétszedem darabjaira azt, majd újra összerakom magamban, és a benyomásaimmal is megspékelem. Bizonyára lehet írni felvételen látott előadásról is – születtek már online előadásokra reflexiók –, miért ne, de én még nem próbáltam.

Megváltozik-e az online nézés gyakorlatában a színházi közösség fogalma?

Azt hiszem, alapjáraton azok néznek online is előadásokat, akik amúgy is járnak színházba. Jó látni egy-egy online előadás nézése közben, hogy régi ismerősökkel „ülök a nézőtéren". És mint néző eldönthetem, hogy egy-egy előadás közvetítésekor kinek a videópartiján veszek részt (a közönségszervezés egy újabb formája).

De a kérdésre a válaszom, igen, mindenképp változik. Elmarad a közösségi élmény. Nem jön létre kapcsolat az előadó és néző között sem. Az előadónak sincs meg a szokásos visszacsatolás. Számok vannak – hogy éppen hányan nézik –, lájkok és szívecskék, esetleg kommentek („köszönöm a lehetőséget", „jó volt látni", stb.). De azért – akár nézők vagyunk, akár színházi alkotók – mindez ismét csak valaminek a pótlása. Elég, ha csak eszünkbe jut egy-egy jelenet alatti csönd, vagy a nézőtéren felcsendülő kacagás és a finálé utáni taps…

Változni fog-e a színház vírushelyzet után?

Tudjuk, folyamatosan változik. Az alkotókedv és az alkotó minden helyzetből ki tudja hozni a legjobbat – és itt eszembe jut a Havi Dráma május elején bemutatott *Hogyan győzi le Barbie a világválságot?* című „színházi módszerekkel dolgozunk filmes felületen" kísérlete.

Sokan vágyódunk a vírus előtti színházra. Amikor ezeket a sorokat írom, még nem tudhatjuk, milyen rendelkezéseket hoznak. Több elképzelés, forgatókönyv is van. Kérdés, hogy milyen lesz az a színház, ahol az előadásokat meghatározott számú színésszel lehet játszani (se tömeg-, se csókjelenet). Hogyan fogja befolyásolni a repertoár kialakítását, a próbarendet, a művészi szabadságot? De milyen az a nézőtér, ahol minden második széken ül néző? És hogyan lehet majd maszkban végigülni, önfeledten átadni magunkat az előadásnak? Azt hiszem, egyfajta túlélőmód következik.

De izgalmas lenne, ha ebből a helyzetből új formák születnének. Olyanok, amelyeken nem feltétlenül érződik, hogy kényszerből jöttek létre, amelyek nem „valami" helyett vannak.

UNGVÁRI ZRÍNYI ILDIKÓ, színházelméleti kutató

Hogyan fogadta az online/streamelt előadások dömpingjét, és mik voltak a szempontok egy-egy előadás kiválasztásakor? Inkább az élőben sugárzott eseménybe kapcsolódott be?

Hirtelen óriási kínálattal találtuk szembe magunkat, olyan színházak és fesztiválok produkcióit láthattam, amelyek nem voltak korábban elérhetőek. Nagy lehetőségnek tartottam a külföldi kanonikus előadások közvetítését. Ugyanakkor jó volt látni a távoli erdélyi városok előadásait, hirtelen elérhető lett majdnem minden. Izgalmas volt nézni az élőben streamelt vásárhelyi *Sirály*t, különleges jelenléttel dolgoztak a színészek. Mivel régebbi előadások is sorra kerültek, az is kiderült, hogy miféle színház, milyen színészi munka nem bírja ki az idő és a médium próbáját. Olyan előadások, amelyek közös fizikai térben végignézhetőek online viszont már nagyon lassúak és öregesek – ezt kimondottan kiemeli az online felület. Eleinte szívesebben néztem azokat a már felvett előadásokat, amelyeket régóta tereveztem megnézni, de egy idő után már jobban érdekeltek az élőben sugárzott előadások és azok technikai megoldásai, újításai – ezek legtöbbször a képi, filmes médium lehetőségeivel éltek kreatívan, próbáltak összeérinteni, összeölteni-vágni, egymásra másolni az egymástól valójában távol levő képeket, testeket.

Míg Peggy Phelan szerint a performansz élő jellege nem marad meg a felvételen, addig Philip Auslander ezt klisének tartja, hiszen a színház ún. „liveness", élőművészeti jellegének kérdése csak kontextuson múlik. Hogyan érvényesek ezek a kérdések a mai streamelt előadásokra?

A testi elevenség, a performanszban megosztott közös tér elevensége valóban nem marad meg felvételen, de a testtel való mediatizált játék tud élő lenni, nyilván nem a fizikai jelenlét értelmében. A film megjelenése egykor veszélybe sodorta a színház közvetlenségét, ugyanakkor azonban megnyitotta a világot, elfogadtatva a közvetett érzékelés módozatait. Erre, valamint

a színház illúzióteremtő voltára válasz a testi fordulat. Phelan visszavágyja-követeli azt az itt-és-most tapasztalatot, amely a performanszban élhető meg. Auslander pedig a technológiai médiumok ismeretében gondolkodik az élő, eleven jellegről, annak tapasztalatáról, hogy minden médium sajátosan viszonyul a realitáshoz. Az ő gondolataiban már ott az a többlettudás, mely szerint a közvetlenséget nem kell félteni a médiumoktól. Mégsem mondanám, hogy Phelan elve idejétmúlt, inkább, hogy a valóságtapasztalat más sávjára érvényes.

A mai technomediális lehetőségek birtokában más jelentése van az „élő" fogalomnak, amely mindig újradefiniálódik az új médiumokhoz képest (a performatív fordulat előtt nem volt ekkora súlya az „élő" kifejezésnek). Átlagtapasztalataink alapján élőnek érzékeljük a telefonbeszélgetéseinket, élőnek gondoljuk és akként fogjuk fel a messengeren való videóbeszélgetéseinket, holott ezek közvetítettek. Azonban ez az eleven jelenlét-benyomás csorbul, és nehézségekbe ütközünk, valahányszor a mediatizált kommunikációban új vagy nem szokványos információkat akarunk leolvasni egy (eddig ismeretlen) test képéről – hiszen tudjuk, milyen nehezen érzékelhetők a test szokatlan energiái és jelenléte, az arc mikrorezdülései, a bőr tónusa és fénye a videóchaten, Zoomon látott képeken. A megszokott nézői attitűdjeink ugyanígy elfogadtatnak egy előadást akkor is, ha közvetített – ilyenkor a médium transzparenssé válik. Ebben az új, online nézési vagy „streamházi" helyzetben viszont sokkal jobban kiütközik a médiumok specifikuma: mit tudnak, mik a korlátaik. Pl. a Facebook hírfolyama karikírozni tudja a videó/film specifikumát, ha kicsiben és hang nélkül látjuk. Sokszor nem tudott megragadni a streamelt előadás, ha nem nagyítottam ki a képernyőt: s ha nem von be a látvány, könnyen a klikkeléses választás-továbbállás áldozatává válik. Kinagyítva azonban nagyobb eséllyel ragad magával az előadás (még a szállongó lájkokat és egyéb emotikonokat is meg lehet szokni, és más nézők jelenlétének jeleként értelmezni). Ilyenkor erős a csábítás, hogy előadás közben mást is figyeljen az ember, és az a késztetés is, hogy kicsit leállítsuk a videót – hiszen később is látható az előadás. Habár idáig az ilyesmiben csak veszteséget láttunk, érdemes odafigyelni az ebben rejlő lehetőségekre.

Én magam hűséges és elvszerűen „végignéző" szakmabeli vagyok – mostanában azonban megengedtem magamnak, hogy megállítsam a videót, közben ellenőrizzem a folyamatban levő letöltést, fontos e-mailt gyorsan megoldjak. Legtöbbször az előadásdömping miatt nem tudtam egyetlen előadás „színházi körülmények közt" való nyugodt végignézését választani. És egyszerűen kiderült, hogy ilyen színháznézés is van (nem ez az ideális, a multitasking-gyakorlatunk teszi lehetővé, de talán előszobája lehet egy komoly élménynek is). Ezt a folytonosan megszakított és megosztott figyelmet maximálisan fel is lehet pörgetni addig, amíg már nem érzékelni semmit a színház körülkerített, kitüntetett valóságának erejéből. (Fennáll tehát a filmes-videós technikai bravúrok eltúlozásának veszélye.) Szívesen néznék olyan kísérletet, ami azt célozza: hogyan lehet online közegben váltogatni a lassú, klasszikus színházi formákat a gyors mediatizálttal?

Az online nézőség megváltoztatja-e a nézési szokásainkat, és hogyan? Más médiumokhoz kapcsolódó szokásaink belejátszhatnak-e ebbe? Milyen előadásnézési stratégiákat tapasztal vagy folytat: vadászó (kulcsjeleneteket kikereső), belefeledkező, felületes? Különböznek ezek a hagyományos színházi nézői attitűdtől?

Mindannyian ismerjük, mennyire súlyosan érintette a pandémiás gyülekezési tilalom a színházakat, koncerttermeket. Azonban vannak ennek pozitív következményei is: pl. annak felismerése, hogy a kőszínházak ettől fogva mozgékonyabb stratégiákat kell hogy kövessenek és ahol eddig elzárkóztak az új médiumok használatától, most ott is kénytelenek ebben gondolkodni (mint ahogy ebben élünk nap mint nap). A színház abba a helyzetbe került, hogy (kényszerű módon) újra kell gondolnia önmagát, saját jelentlétét a társadalomban, és nem lehet többé ragaszkodni ahhoz az intézményes rendszerhez (itt elsősorban a kőszínházi működésre gondolok), amely

POOL (no water), Kolozsvári Állami Magyar Színház

eddigi működését szavatolta (gazdasági-szervezési-esztétikai szempontból), és amely nagyon sok alkotó művészetének biztosítéka, akként kapaszkodik bele.

Valójában ennek köszönhetően világszerte sokkal jobban odafigyelnek most a színházak arra, hogy ki a közönségük, hogyan él, és miféle csatornákon szokott kommunikálni – azaz, szorosabbra vonódik a színház és társadalom kapcsolata. Az erdélyi színház kimondottan jól jár azzal, hogy meg kell újítania önmagát. Amit Milo Rau és alkotótársai a genti manifesztumukban programpontként fogalmaztak meg egy, a társadalomra nyitott városi színház számára – hogy tudniillik a próbafolyamat legalább negyede olyan térben játszódjon, amelyet korábban nem használtak színházi célokra[3] –, ezekre a megoldásokra most rákényszerülnek azok a színházak is, amelyek eddig nem kerestek lehetőséget a mindennapok tereiben. Izgalmas kísérlet született pl. az M Stúdió mozgásszínházi társulat részéről, akik a város tíz különféle helyszínén – parkban, tereken, parkolóban, játszótéren játszották a *PYRO* című előadásukat (ezt a tűzzsonglőr-előadást nyilván könnyebb vándoroltatni, hiszen nem kötődött színházépülethez). A kőépület elhagyása a múlttól a plurális jelen fele fordít.

Visszatérve a digitális formák kérdésére: abban, hogy most erre szorult a színház, nyilván van rossz is, jó is. Hiányoljuk a közvetlen kommunikációt, a közös térbeli élményt, másrészt azonban jó, hogy a színház is használja a virtuális jelenlétet, hiszen ezek a tapasztalatok könnyebben hozzáférhetővé teszik a színházat a fiatalok számára. (Online közvetített formában olyan helyre is eljut, ahol nincsen kőszínház.) Ugyanakkor viszont, ha ez a formanyelv kezd túlsúlyba kerülni – és ennek van esélye, hiszen nem tudjuk, meddig tart ez az állapot –, akkor az idős, színházba járó réteg (amelynek láttán Kárpáti Péter nemrég azt mondta, Erdélynek háromfelvonásos színházi kultúrája van) nem tud többé lépést tartani a színházzal. Vele együtt leválnak az online színházról azok a középkorú nézők is, akiknek a munkájához nem tartozik hozzá a számítógép-kezelés, az interneten való tájékozódás. Nincs adatom arról, hogy az új színházat nézik-e ezek a foglalkozási és korcsoportok.

---

[3] A jövő városi színháza. Milo Rau, Stefan Bläske, Steven Heene et al. *Színház*, 2018. november. Elérhető: http://szinhaz.net/2018/12/28/a-jovo-varosi-szinhaza/ (Hozzáférés: 2020. május 30.)

Írhatunk-e hagyományos értelemben vett kritikát ezekről az online látott előadásokról, olyanokról például, amelyek csak egy kameraállásból rögzítették az előadást?

Ha egyetlen perspektívából készül felvétel egy bonyolult térhasználatú előadásról, arról biztosan nem lehet szokványos kritikát írni, hiszen sérül az összetettsége. A Complicité *Encounter* című előadása (főként annak az online közvetítéshez készített, bevezetővel megfejelt változata) óta számomra nyilvánvaló, hogy nem lehet hagyományos kritikai attitűddel közelíteni az online színházhoz. Ez az előadás újrakonfigurált érzetkötegeket ébreszt, belép a nézői testbe, a mediális nézőpontváltásokat sokszorozza. A digitális technikákban és az arról való beszédben nem gyakorlott kritikus nehezen tudja kritikai nyelven közvetíteni ezeket a bonyolult technikákat, nézői tapasztalatokat. Az *Encounter*-szerű előadások demonstrálják azt, hogy válsághelyzetben a színházban (Rancière-rel szólva) hogyan történik meg az érzékelhető (újra)felosztása.

Megváltozik-e az online nézés gyakorlatában a színházi közösség fogalma?

A polgári színház konvencióit őrző kőszínház konzervált egyfajta nézői attitűdöt, színházi viselkedésmódot (belépéskor kitett és sokfele figyelő, aztán meg sötétben, rendezett sorokban ülő és „testetlen" közönség) – ennek maradványai is megváltoznak az online részvételben. Most végig lehetséges a sokfele figyelés (de ez nem látható), nem olvasható le a szociális viselkedés, csak a szándékos jelzések mutatják a nézői reakciót (lájk, szív, taps stb.). Ahogy figyeltem, valamiféle virtuális térbeli nézőteret mégis teremtenek a kezdéskor való köszönés vagy az ilyen vicces kommnetek, mint: „Szabad ez a hely?" Érdekes jelenség az előadásnak nemcsak taps ikonnal, hanem szavakkal való, sokszor hosszas értékelése kommentben – ez előremutató lehetőség. (Inkább román közönség körében láttam ilyet.) Egy-egy előadás nézői gyakran ismerték egymást, szót váltottak kommentben (vagy csak látták/tudták egymás jelenlétét a Facebook-közvetítéseken). A kőszínházak, ha ezeken a közösségi oldalakon tapasztalt kommunikáción dolgoznának, fel tudnák építeni a maguk virtuális közönségeit, amelyek adott esetben közösségekké is válhatnak (a Facebook-közösségek mintájára). Azonban csak abban az értelemben, ahogy Jean-Luc Nancy mondja – szingularitásunkat megőrizve, egymáshoz képest távolságban és közelségben. Ennek ideális közege egyébként az online színház.

Változni fog-e a színház vírushelyzet után?

Minden megváltozik, nemcsak a színház.

VARGA ANIKÓ, kritikus

Hogyan fogadta az online/streamelt előadások dömpingjét, és mik voltak a szempontok egy-egy előadás kiválasztásakor? Inkább az élőben sugárzott eseménybe kapcsolódott be?

Maga a „dömping" – aminek nagy részét archív felvételek közvetítése vagy elérhetővé tétele adta, és pár élőben közvetített előadás, beszélgetések, események, továbbá számos felolvasás – ellentmondásos élmény volt számomra. Nagyon örültem, hogy ennyi felvétel hozzáférhetővé vált nemzetközi szinten. És lelkesítő volt érezni az érdeklődést, szolidaritást, ami a közönség felől áradt a színházak és alkotók felé ebben a helyzetben – az erdélyi színházak pedig különösen aktív kommunikációt folytattak, ezzel a saját szűkebb közegükön túl egy jóval szélesebb közönség számára váltak láthatóvá. Mindennek van értéke és haszna. Másrészt a kétségbeesett, kényszerű vagy boldog beledőlés a(z online) jelenlétiparba, legyen szó színházról vagy bármi másról,

tartalmatlan gesztusok áradatát generálja – a karantén alatt én igyekeztem a saját ritmusom és érdeklődésem szerint részt venni ebben a forgatagban. Kevés előadást néztem ezalatt, többnyire az egyszeri, élő közvetítésekbe, beszélgetésekbe kapcsolódtam be; a célzottan online térbe készített alkotásokra figyeltem jobban. A felvételeket, amit lehetett, inkább letöltöttem.

Míg Peggy Phelan szerint a performansz élő jellege nem marad meg a felvételen, addig Philip Auslander ezt klisének tartja, hiszen a színház ún. „liveness", élőművészeti jellegének kérdése csak kontextuson múlik. Hogyan érvényesek ezek a kérdések a mai streamelt előadásokra?

A technikai médiumok és az általuk előállított észlelési módok a huszadik század elejétől azzal a kihívással szembesítették a színházat, hogy folyamatosan reflektáljon saját medialitására, beleértve a jelenlét, élőség, közvetítettség kérdéseit. Ezek a fotó, film, mozi, tévé megjelenése óta élénken foglalkoztatják a színházat, és különféle alkotói-elméleti válaszokhoz vezettek. A kilencvenes években zajló Phelan–Auslander-vita ennek a folyamatnak az egyik megállója, ami részben tükrözi a kor művészeti problémáit. Amikor Phelan a (hetvenes-nyolcvanas évek) performanszművészetről beszélve az élőség reprodukálhatatlansága és ereje mellett érvel, ezt összeköti ennek a művészeti formának az uralkodó identitásmodellekkel és a reprezentációszínházi termeléssel szembeni ellenállásával. Auslander ezzel szemben egy széleskörűen mediatizált kultúra tapasztalatai felől, a modern színházművészet egészére vonatkozóan vizsgálja felül az élőség-mediatizáltság élesen szembeállított fogalmait, azt hangsúlyozva, hogy e két fogalom történetileg feltételezi és formálja egymást. Mindkét álláspontnak vannak érvényes igazságai, valamint olyan állításai, amiken a kortárs színház- és performanszművészet túllépett.

Online vagy offline színházra egyformán érvényes, hogy ezekben a jelenlét vagy élőség nem önmaguktól előálló minőségek, hanem médiumfüggően mindig megalkotásra szorulnak. Ahogy a jelenlét vagy élőség érzete nem jön létre önmagában attól, hogy egy színész/performer kilép a színpadra, úgy a live streamek sem hozzák létre az élőség érzetét pusztán azáltal, hogy valós időben közvetítenek színházi eseményt. Olykor épp ellenkezőleg: az általam látott, élőben közvetített előadások (pl. a szatmári *Az ügynök halála*, de a vásárhelyi *Sirály* is, bár itt a színészek játszottak a kamera jelenlétével) néha még jobban felerősítették a zártságot, távoliságot. És a kimondottan online térbe készült, a közelség érzetével játszó színházi kísérletek (mint a nagyváradi *Y*) esetében is volt olyan érzésem, hogy az alkotóknak kevésbé sikerült végiggondolni a dramaturgia, színészi játék, technikai eszközhasználat szempontjából, hogy mit jelent képernyőn nézni. Részt vettem olyan performanszban is, ami könnyedséggel működtette ezeket a szempontokat: például Adorjáni Panna – Láng Dániel *Közelebb*je, ez a koronavírus ihlette rövid és minimalista esemény rámutat arra is, hogy az átgondolt konceptuális keretezés hatásosabb eszköz lehet a technikai effektek bravúrjánál. Valójában nagyon jó dolog, hogy ezek a különféle kísérletek létrejöttek, mert ez az útja annak, hogy a színházi alkotói munkába idővel mélyebben és széleskörűen beépüljenek a mediális megfontolások.

Phelan elméletét sok jogos kritika érte, de a szemlélete számomra inspiráló abban, hogy a kortárs előadó-művészetnek milyen kritikai potenciálja lehet a digitális és fizikai térben, hogyan képes érzékelhetővé tenni azokat az átláthatatlan termelési-fogyasztási, produkciós-recepciós és gazdasági-társadalmi kereteket, amiknek maga is része. Például milyen következményei vannak, hogy az ún. ingyenes online felhasználói tevékenységünk gigatechcégeknek termel, és így digitális művészeti események résztvevőiként (is) mikromunkák seregét végezzük, amelyek a nagyobb profit szempontjából épülnek vissza a felhasználói térbe, megszabva az észlelés módozatait. A digitális kultúra „végtelen jelenlét"-ígérete szintén ütközik a saját részleges, korlátozott életünkkel, fizikai és társas lehetőségeinkkel, lokális valóságaink kérdéseivel – ennek feszültségei a színház számára érdekes, új utakat nyithatnak.

Az online nézőség megváltoztatja-e a nézési szokásainkat, és hogyan? Más médiumokhoz kapcsolódó szokásaink belejátszhatnak-e ebbe? Milyen előadásnézési stratégiákat tapasztal vagy folytat: vadászó (kulcsjeleneteket kikereső), belefeledkező, felületes? Különböznek ezek a hagyományos színházi nézői attitűdtől?

Más egyedül, személyes térből nézni élő közvetítést/felvételt: az ember közben felveszi a telefont, nassol, átkattint egy híroldalra, vagy beleteker a felvételbe, kikapcsolja. Online nézőként, főleg hosszabb előadás esetében, talán jellemzőbb a(z offline viselkedésre is ható) multitasking, azaz megosztott figyelem, ami kétségkívül felületesebb. Persze hagyományos nézőként is leválhatunk a figyelmünkkel egy előadásról úgy is, ha nem megyünk ki a teremből. Nem mellékes, hogy előadók és nézők érzékelik, látják-e egymást: én ritkán megyek ki hagyományos előadásról, még ha nem is ragad annyira magával, vagy mert nagyobb empátiát érzek az előadókkal szemben, vagy mert jobban engedek a szociokulturális elvárásnak, hogy a játékhelyzetet fenntartsam – de online helyzetben ez épp így érvényesülhet, ha oda-vissza kapcsolat van. Ha nincs hatásom az előadásra (láthatatlan vagyok), és nem különösebben involvál, habozás nélkül lépek. A valós nézői érdeklődést inkább egy alkotás rétegzettsége, művészi kvalitásai, médiumtudatossága határozzák meg – felemelő élményt okozott már előadás-felvétel, ahogy felszínes online színházi kísérletbe is belefutottam. Archív előadás-felvételt nézni, ezzel találkozom a személyes és oktatói munkában is, munkaigényes. Bizonyos értelemben nagyobb befektetést kíván, mint amennyi élvezetet okoz, mivel ezek a felvételek többnyire nem képernyőre készült alkotásokról szólnak, illetve nem minden felvétel adja át egyformán egy-egy előadás erényeit, másrészt az élvezethez nagyobb kontextuális tudás szükséges, különösen régebbi előadások esetében. Ez szűkíti a potenciális nézők számát, miközben a színház önmagában sem tömegmédium.

A különböző médiumokhoz kapcsolódó észlelési módok és nézői szokások mindig hatottak egymásra: a televíziózás hajnalán a családok együtt, mintha csak színházhoz, kisestélyibe öltözve ültek képernyő elé. A technikai médiumok logikáját pedig a technikai eszközök konkrét használata nélkül is integrálta a színház. Ami ehhez képest új, hogy, míg a huszadik század folyamán ezek a kölcsönhatások hosszabb idő alatt mentek végbe, addig a digitális kultúra viszonylag friss fejlemény, és rendkívül gyorsan változik – a színház pedig komótosan reagál az ezek okozta összetett technikai-társadalmi-kulturális változásokra.

Írhatunk-e hagyományos értelemben vett kritikát ezekről az online látott előadásokról, olyanokról például, amelyek csak egy kameraállásból rögzítették az előadást?

Én nem szívesen írnék kritikát archív felvétel alapján, miközben élő közvetítésről vagy kimondottan online térbe készült előadásokról igen. Rigorózusan nemet mondani a felvételekre különben nem olyan egyértelmű, mint amennyire annak tűnik: kritikusként-kurátorként sok előadást és felvételt nézek, és gyakran jutok arra, hogy egy-egy hagyományosabb, centrális perspektívára épülő előadás felvételét egy tapasztalt szakmai néző képes a tudásával (általános színházi tudásával, az intézményről, társulatról, rendezőről, alkotókról való előzetes ismereteivel) úgy kiegészíteni, hogy az előadásról alkotott véleménye végül nem sokban különbözne attól, mint amire az élő előadásélmény alapján jutna. Azt, hogy mit tud átadni egy felvétel, nagyobb mértékben meghatározzák az előadás performativitása vagy térhasználata, mint önmagában az egykamerás nézőpont. Ezzel együtt sem szívesen írnék kritikát (hagyományos előadás archív) felvétele alapján: biztosabbnak és az alkotói munkával szemben méltányosabbnak tartom az élő élményemre hagyatkozni. Nem beszélve az olyan előadás-felvételekről, amelyek kontextusát kevésbé ismerem.

Az ilyenfajta döntéseket, hogy írni vagy sem, erősen befolyásolja, hogy mit gondolunk a kritika műfajáról és a színház vagy előadás fogalmairól. A kritikát hagyományosan olyan publicisztikai műfajnak tartjuk, amit a szerző résztvevői és közvetlen (szem)tanúsága hitelesít a szakmai tudása mellett. Ez az oka annak, hogy jobban elfogadjuk, ha fennáll az élőség valamilyen formája, mint az élő közvetítés. (Például a karantén alatt születtek live stream alapú kritikák, miközben felvétel-alapúak nem; holott a kettő közt nem minden esetben volt nagy különbség.) Ezek az erős műfaji konszenzusok egyaránt épülnek arra, hogy az igazság képzetét – a jogban is – a szemtanúsághoz kötjük, mi több, muszáj beledugni az ujjunkat a sebbe; valamint arra, hogy előadás alatt az előadók és nézők közti interakciók összességét értjük, aminek a véletlenszerűséget is magában foglaló áramlásából a felvétel kizár. Másrészt a kritika műfaja, hasonlóan a színház vagy előadás fogalmaihoz, változik (lásd az online színházat vagy digitális performativitást). Az olyan új műfajok, mint a beágyazott kritika, azt hangsúlyozzák, hogy számos, akár alkotói nézőpontból is írható kritika, ha ezeket a szerzője átláthatóvá teszi – a befogadói pozíció tudatosítása ma már a „hagyományosabb" kritika alapvetéséhez is hozzátartozik, hiszen a néző soha nem egy ún. objektív tudás vagy igazság képviselője, hanem mindig valahonnan, valahogyan néz, ehhez pedig a befogadás mindenféle körülménye hozzátartozik. Szóval rágódni a feltett kérdésen nem haszontalan.

Megváltozik-e az online nézés gyakorlatában a színházi közösség fogalma?

Az online nézés gyakorlatában ez úgy változott, hogy a globális digitális kultúra az együttlét új, képlékeny és ideiglenes formáit állította elő: egyszerre érezhetjük magunkat a fizikai és kulturális távolságok ellenére rendkívül közel bizonyos emberekhez, és a fizikai és kulturális közelség ellenére éppenséggel rettentő távol. Miközben a valóságban egyedül bámuljuk a képernyőt. Ezzel a szélsőséges kimozdítottsággal jó ideje együtt élünk, a karanténhelyzet nézőisége csak erősebben rámutatott. Nehéz megmondani, kik alkotják az online közönségeket, de azt sejtem, hogy a színház ebben a térben továbbra vagy még inkább a jól szituáltak kiváltsága marad, azzal a különbséggel, hogy ebből az idősebb, digitális közegtől idegen generációk kiesnek.

Változni fog-e a színház vírushelyzet után?

A teljes emberiségnek alkalmazkodnia kellett a világjárványhoz, ez alól a színház sem kivétel. Ennek a közvetlen hatásai most a gazdasági feltételek és a társas együttlét szintjén mutatkoznak, a finanszírozás, játszás és munka körülményeinek nehézségében, rendkívül fájdalmasan érintve a teljes művészeti szegmens dolgozóit, miközben nem igazán látszik, hogy a korlátozások meddig fognak fennállni, hogyan hatnak arra a színházi működésre, amelyet „normálként" ismerünk. A hosszabb távú hatásokról nehéz jóslatokba bocsátkozni. De az biztos, hogy a művészet, színház és együttlét iránti emberi igényünk nem fog megszűnni, még ha ezeknek eltérő formái, lehetőségei is lesznek. Én bízom az emberi kreativitás jó, termékeny oldalában.

Szerkesztette: Bakk Ágnes Karolina

Bakk Ágnes Karolina

„WE ARE MAKING CYBER-HISTORY.” AZ ONLINE SZÍNHÁZ NEM MA SZÜLETETT

A címben szereplő idézet nem tőlem származik, hanem egy #hamnet nevű néző írta az IRC (Internet Relay Channel) csatornára 1994. december 12-én. Az esemény, amely ilyen heves vagy inkább hangzatos reakciókat váltott ki a résztvevőkből, a félig hivatásos színész és tévés rendező Stuart Harris által 1993-ban alapított The Hamnet Players társulat IRC csetcsatornán megtartott első előadása volt, történetesen egy *Hamlet*-adaptáció, amelyet stílszerűen *#hamnet*-nek neveztek.

A 2020-as év járványának első hullámában felvirágzott és a különböző online videómegosztókra feltöltött, élőben streamelt vagy videókonferencia-programok segítségével bemutatott előadások jelensége forradalminak hathatott, mivel ezúttal már nemcsak egy-egy szűk réteget értek el az előadások, hanem intézményi vagy társulati szinten, digitálisan próbálták megszólítani a közönséget, a fizikai előadások megvalósíthatóságának hiányában. Az online előadások ebben az időszakban megkapták a „karanténszínház” becenevet, és elterjedtségük egyre több reménységre adott okot, főképp azt illetően, hogy a digitalizációnak köszönhetően a színházi társulatok és kezdeményezések új nézőrétegeket is bevonzhatnak (mivel a földrajzi határok már nem szabnak gátat a közönségnek), és új formák is létrejöhetnek (a Wikipédia külön szócikkben tárgyalja a Covid–19 vírus színházra gyakorolt hatását[1]). Viszont miközben az elmúlt hónapok eredményességét tekintve a színház digitalizációja egy erőltetett népszerűségi hullámot ért el, érdemes röviden áttekinteni az internet elterjedése óta létező korábbi próbálkozásokat, amelyek a színház médiumreflektív transzpozícióját elősegítették.

Jelen írás keretei között leginkább egy rövid áttekintést szeretnék nyújtani az internet megjelenése óta velünk létező korai internetes színházi jellegű produkciókról, azok milyenségéről, és arról, hogy ezekre miképpen lehetnek érvényesek a jelenlét és az élőség fogalmai.

A *#hamnet* előadás körülményei közül fontos kiemelni, hogy a társulat a kezdeti sikeren felbuzdulva, további Shakespeare-előadásokat is „csetre vitt”, például a *Macbeth*et *Pcbeth* címen, de később már Tennessee Williams *A vágy villamosá*t is csetre adaptálták, amelyet találóan az

[1] https://en.wikipedia.org/wiki/Impact_of_the_COVID-19_pandemic_on_the_performing_arts (Letöltés dátuma: 2020. augusztus 6.)

An IRC Channel Named #Desire-ként láthatott a közönség. Ezeknek az előadásoknak a szövegei rendszerint paródiaszerűek voltak, a csetcsatornák humorára, szlengjére és perfomatív kódjaira épülő sorokból álltak, amelyeket az előadásokra külön-külön castingolt szereplők adtak elő (vagyis írtak le), így a produkciók sikere nagyban múlt azon, hogy az adott előadók (és befogadók) mennyire ismerték az IRC nyelvezetét.

⟨Hamlet⟩ re, Ghost. Zup? [11]
⟨Ghost⟩ Yr uncle's fucking yr mum, I'm counting on u to /KICK the bastard. [12]
⟨Hamlet⟩ Holy shit!!!! Don't op me, man!!!! I've gotta think abt . this, + I've got chem lab in << hr. :-(((([14]
⟨Hamlet⟩ 2b or not 2b. . . [17]
⟨Hamlet⟩ Hmmmmm. [18]
⟨Hamlet⟩ :-(Bummer. . . [19]
⟨G_stern⟩ fuckza matter w/him? [39]
⟨R_krantz] Guess he must be lagged. Let's lurk [40]
⟨Ophelia⟩ :-([28]
***Signoff: Ophelia (drowning) [29] = = = = = = = = = = = = = =
(6) HAMLET /KICK * Polonius [51]
***Polonius has been kicked off channel #Hamnet by Hamlet

Részlet a #hamnet című előadásból

Stuart Harris a saját online rendezései metodológiájának külön tanulmányokat szentelt *Much Ado About IRC* (1994) és *Virtual Reality Drama* (1995) címmel. Ezekben leírja, hogy a részt vevő előadók castingját nem bízta a véletlenre, így egyszer meghívta a Royal Shakespeare Company egyik színészét, Ian Taylort vendégszereplőnek; de a csetre adaptált előadásaiban, akárcsak a hagyományos színházi előadásokban, rendezőasszisztens segítette a munkáját, így támaszkodva a rendezői színház hagyományaira. Stuart Harris akkor talán még nem láthatta, hogy az általa elkezdett (vagy legalábbis általa elhíresült) színházi előadásforma egyre elterjedtebb lesz, és idővel egyre többen fogják használni az online szerepjátékra lehetőséget adó programokat.

Hasonlóan szövegalapú produkciót hozott létre 1994-ben a The Plaintext Players írókból, drámaírókból, alkotókból álló közössége: ők szintén ismertebb drámákat dolgoztak fel online szerepjátékszerűen. Itt az írók élőben, egymással csak online érintkezve írták újra improvizatív módon a drámákat, és annyira népszerűek lettek, hogy a Velencei Biennáléra, valamint a kasseli Documenta X-re is meghívást kaptak. Persze nem mindenki érezte azt, hogy ez teljesen új műfaj lenne a nap alatt. Matthew Causey többször kifejtette, hogy a képernyőn vagy a cybertérben semmi olyan nem történik, amit ne láttunk volna már a színpadon.[2] Az előadások élőben zajlottak, egyik fő kihívásuk pedig az volt, hogy az interaktivitás mámorát még javában kiélvező nézők lehetőleg ne nagyon szóljanak bele az előre megírt szövegkönyvbe. Ekkor, a kilencvenes években járva, a csak online látható, szövegalapú színházi előadás műfaji érvényessége még nem konszolidálódott – amennyiben a színházi jelleg egyik fő követelményének a közös jelenlétiséget (co-presence) tekintjük –, hiszen ezek a produkciók egy mediatizált téren keresztüli élményt nyújtottak a nézőknek, ahol a cselekményt élőben, szöveges formában lehetett követni. Philip Auslander később, 2002-ben kijelentette, hogy az élő, a mediatizált vagy a felvétel közti

[2] Matthew Causey: The Screen of the Double: The Uncanny Performer in the Space of Technology. In *Theatre Journal*, 51/4, 1999. 383–394.

megkülönböztetések problematikája már nem időszerű, mivel az élőség, a felvételek és azok bemutatását szolgáló apparátusok átértelmezik ezt a kérdést, ennek ellenére ez az elkülönülés még mindig velünk van[3] – talán mind a mai napig.

A kilencvenes években egyre több felsőoktatási intézmény is elkezdte kutatni a színház online kiterjesztésének lehetőségét. A Carnegie Mellon Egyetemen elkezdtek dolgozni az *OZ projekt*en: az OZ egy számítógépes rendszer, amelynek segítségével a szerzők interaktív drámákat írhattak és mutathattak be. Ennek architektúrájában egy szimulált fizikai világ, karakterek, egy interaktor és egy ún. drama manager szerepelt; a felhasználó pedig szövegalapú vagy animált megjelenés között választhatott (a projekt weboldala ma már csak archivált anyagokat tartalmaz). Ebből az időszakból érdemes még megemlíteni Brenda Laurel nevét, aki a *Computers as Theatre* című nagy hatású művében a számítógép mint interface működési elvét elemzi az arisztotelészi drámaelmélet szempontjából. Ő az Interval Kutatócsoporttal közösen hozta létre a *Placeholder* című projektet; ez talán az első VR-környezetben létrejövő immerzív multimediális előadás.

A transmedia storytelling trendjének avantgárd one-man show-ját indította el 2001-től kezdődően Hertbert Fritsch német színházi alkotó a *Hamlet_X-projekt* keretében. Fritsch már nem csupán szövegalapú online csetelőadásokban gondolkozott, hanem a mozgókép, a színházi előadás, a videójáték és az írott szöveg egymást kiegészítő jellegére koncentrált. A *Hamlet X-projekt* két, egyenként 11 rövid performanszvideót tartalmazó DVD-t (amelyet elsőként CD-ROM-ként adtak ki), egy könyvet és három videójátékot foglalt magába – mindezekből egy válogatás a projekt weboldalán keresztül elérhető[4] –, Fritsch ugyanakkor ehhez kapcsolódóan több színházi előadást is rendezett. Fritsch projektje egy, a korra reflektáló és a kortárs köznapi esztétikumra rácsodálkozó Hamlet-figurát mutat be több szempontból, az alkotás egészét a készítője intermediális művészeti projektnek nevezte. A néző/befogadó maga dönthette el, hogy hol lép be Hamlet történetébe, azáltal, hogy ő választhatta ki, melyik szekvenciát adaptáló videóra kattint rá.[5] A transzmediális határokat másképp feszegetve, de Fritsch munkájával párhuzamosan született meg a szingapúri spell#7 performansztársulat *Doublehappiness2* című előadása, amely egy szerelmi történet flörtrészét online mutatta be, a viszony kibontakozása azonban egy színpadi előadás keretén belül zajlott.

A fentebbi példákból látható, hogy a pandémia idején felbukkanó karanténszínház kifejezése, amely arra a lehetőségre és igényre utal, hogy a színházak végre kihasználhatják az online, digitális formákat, nem takar új keletű vágyat, és nem új transzmediációs forma.

Steve Dixon 2007-es *Digital Theatre* című legendás könyvében külön fejezetet szentel az online térben megjelenő színházi/performatív produkcióknak. Tizenhárom év távlatából az is látható, hogy a korábban színházi/performatív szemszögből tekintve a különböző interaktív digitális narratívák, videójátékok és akár chatbotok is rendkívüli performatív potencialitással vagy legalábbis ennek ígéretével bírtak. Dixon a színházi médium eszköztárához sorolja az olyan alkotói eszközöket (authoring tool) is, amelyeket programozásban kevésbé jártas alkotók használhatnak annak a céljából, hogy különböző típusú online interaktív drámákat írhassanak (ennek ma az egyik legelterjedtebb eszköze a Twine nevű program). Érdemes kiemelni, hogy míg pár évvel korábban, 2002-ben Auslander előrejelezte, hogy a chatbotok hamarosan újraértelmezik az élőség kérdését (és valóban ez történik most), Dixon a chatbotokat már új, mesterséges improvizatív képességekkel rendelkező előadóknak tekinti, akik az élő jelenlét erejével bírnak.

---

[3] Philip Auslander: Live from Cyberspace: Or, I Was Sitting at My Computer This Guy Appeared He Thought I Was a Bot. In *PAJ: A Journal of Performance and Art,* vol. 24, nr.1, 2002. 16–21.

[4] www.hamlet-x.de (Letöltés dátuma: 2020. augusztus 6.)

[5] Például itt a vívásjelenetbe léphet be a néző: http://www.hamlet-x.de/der-fechtmeister (Letöltés dátuma: 2020. augusztus 6.)

Míg a chatbotok kérdése manapság a performativitás szempontjából átértékelődik, hiszen elterjedtségük miatt köznapibb jelenségnek számítanak, és sokan célorientáltan érintkezünk velük egy-egy információ kinyerése céljából, addig az avatárok és az önmegjelenítés kérdése mind a kísérletibb jellegű interaktív alkotásokban, mind a szociális VR-terekben (pl. az AltSpaceVR, a Mozilla Hubs, RecRoom, VRChat virtuális terei, ahol a felhasználók VR-szemüvegben vagy a számítógépes böngészőjükből olyan terekbe tudnak lépni, ahol különböző avatárokat „öltve" virtuális társas élményekben lehet részük) új kérdéseket vetnek fel. Ulf Otto német színháztudós szerint az avatárok a polgári színházban passzivitásra ítélt néző bosszúszomjas gondolatainak adhatnak teret, miszerint immáron ő is közbeléphet a cselekménybe, és mindentudó, akár a színpadi cselekmény egészével tisztában levő szubjektumként azzal a hittel, hogy megváltoztathatja azt.[6] A korábban már idézett Matthew Causey az előadók és befogadók hús-vér jelenlétének hiánya miatt kérdőjelezi meg a virtuális térben létrejövő előadások színházi esemény jellegét, ugyanakkor megjegyzi, hogy az interakció azon ígérete, hogy lebontja néző és a színész közötti határvonalat, a színház alapvető definíciójára kérdez rá, amennyiben a nézőt passzív megfigyelőként határozzuk meg, mint Eric Bentley definíciója[7] („A megszemélyesíti B-t, és C pedig figyeli") vagy Peter Brook „üres tér"-elméletéből[8] következő megfogalmazása (C lesz az a „valaki más", aki figyeli ezt a folyamatot).

Kevésbé látványosan, viszont akár a ma elterjedt online színházi jellegű alkotások ontológiájára is érvényes módon kérdez rá Alice Rayner: szerinte a kérdés fontossága nem annyira a telepresence-t erősítő technológiák bekebelezésére, hanem a színházi „jelenlét" kifejezésnek az eltulajdonítására és a „jelenlét" általános távolba történő szimultán kiterjesztésére vonatkozhat[9]. Bár szerinte ez már túlmutat a színház mediális határvonalain, és inkább technofilozófiai kérdéseket vet fel, de ennek okán a színház médiuma nem fog eltűnni; és inkább azt lesz érdemes megvizsgálni, hogy ez az eltulajdonítás milyen területekre terjedhet ki, milyen hatással van például a színtér, a reprezentáció, a nyilvános diskurzusok meghatározására.[10]

Míg Rayner 1999-ből származó megállapításai inkább spekulatív jellegűek, sok szempontból most is vonatkoztathatóak az online előadások egy részére: ezeket a közös, egyidejű jelenlét szempontjából irreleváns vizsgálni, mivel egy korábbi vagy épp élőben közvetített (streamelt) produkció esetében a közvetítés műfaji szempontjai nem teszik lehetővé az előadó és a közönség közötti interakciót, legfeljebb a közönség tagjai léphetnek egymással kapcsolatba kommentelés, reakciók kifejezése által. A karantén ideje alatt sok színház live streamen közvetítette az előadásait, vagy éppen régi előadások felvételeit tette közzé, ezek a mediális transzpozíció (áttevés) miatt rendkívül sokat veszítenek élő jellegükből, és így „élvezhetőségük" is kérdéses.

A különböző videókonferencia-eszközök mediális sajátosságaira épülő előadások az élőművészeti jellegüket, a telepresence, azaz a telekommunikációs eszközök által nyújtotta jelenlét illúziójának köszönhetik. Ez azonban egy törékeny típusú jelenlét, mivel nagyban kiszolgáltatott a részt vevő egyének technikai felszereltségének, sávszélességének és az olyan véletleneknek, mint az internetszolgáltatás időjárási körülmények miatti szüneteltetése. Talán az adekvát élőművészeti formák azok lennének, amelyek ezeket a tényezőket számításba veszik, és játékosan beiktatják a narratív vagy formai keretrendszerükbe.

---

[6] Ulf Otto: *Internetauftritte.* Transcript Verlag, Berlin, 2013.

[7] Eric Bentley: *A dráma élete*. Fordította Földényi F. László. Jelenkor Kiadó, Pécs, 1998. 123.

[8] Ld. Peter Brook: *Az üres tér.* Fordította: Koós Anna. Európa Kiadó, Budapest,1999.

[9] A „telepresence" fogalmát Marvin Minsky alkotta meg 1980-ban egy olyan teleoperációs rendszer elképzelése kapcsán, amely az egymástól fizikai távolságban levő résztvevőknek a közös jelenlét érzetét adja.

[10] Alice Rayner: Everywhere and Nowhere: Theatre in Cyberspace. In Michael Kobialka (szerk.): *Of Borders and Thresholds:Theatre History, Practice and Theory*. University of Minnesota Press, Minneapolis,1999. (278–302), 294.

Vannak azonban olyan előadások és társulatok, amelyek az internetes eszközöket, programokat már régóta az előadásaikba építik reflexív módon. Az egyik leghíresebb példa erre a transzmediális gondolkozásra építő brightoni Blast Theory társulat. A társulat tagjai már korábban olyan módon használták a megfigyelési technológiákat, a digitális és analóg távközlés eszközeit, hogy ezáltal a produkcióik tematikáját is meghatározták. A 2010-es évek második felétől pedig, a jelenlét és az élőség mediatizált formáin túl, a mesterséges intelligencia és az algoritmusok által meghatározott kommunikáció felé irányították érdeklődésüket, azaz a chatbot-szerű élő jelenlét erejével kísérleteztek (pl. a *Karen* nevű appjükben). A Blast Theory iskolateremtő társulatnak tekinthető: az elmúlt tíz évben Nagy-Britanniában több olyan társulat kezdett el működni, akik az online kommunikációs eszközök használatával, a kódfejtéssel és egyéb immerziós narratív módozatokkal csábítják közönségüket a bizonyos szempontból már a videójátékok vagy a szabadulószobák mediális határait érintő előadásaikra (pl. a The Other Way Works társulat). A karantén ideje alatt ebből az immár hagyományosnak tekinthető módozatból nőtte ki magát a Fast Familiar társulat és online produkcióik, amelyek egy (The Evidence Chamber) vagy akár több estén (Smoking Gun) keresztül zajlanak, és főképp a részvételi színház bizonyos módozatait ültetik át az online térbe, a külön erre kialakított szoftverek „terein" keresztül. Ezekben az eljárásokban fontos szempont, hogy egyrészt tematikusan az előadások világteremtési karakterjegyeit erősítsék, másrészt az élőség és a közös jelenlét (co-presence) érzetét adják a részt vevő nézőknek.

„Broadcast yourself" – ezt az online színházi jelenségek megfigyelője, Ulf Otto írja 2013-as *Internetauftritte* című könyvében. Szerinte az előadók és nézők közötti határvonal már elhalványult, ezáltal a polgári személyi kultusz és az önfeladás ehhez kapcsolódó félelme véget ért, és a személytelen önkifejezés iránti vágyba csap át.[11] A kortárs „offline" alkotások középpontjában pedig „már nem a nézés mint esemény, hanem a próba folyamata áll".[12]

Bár jelen írás keretén belül csak érinteni lehetett az 1990-es évek óta fejlődő, online térben készült színház történetét, látható, hogy míg sokáig az online tér a jövő színpadának reményeként tűnt fel, napjainkban az ilyen irányú kísérletek inkább már a jelenlétet megerősítő technikai eszközök átalakulására irányítják a befogadó figyelmét, így az elkövetkező színházi előadások formavilágát ezek az eszközök, valamint ezek elterjedtsége fogja meghatározni. A technikai és számítógépes eszközök elterjedtségnek köszönhetően pedig a kortárs színházi előadások nem végeredményként hangsúlyosak, mivel ezen produkciók nézői (akik akár egy avatár mögé bújva) inkább a különböző színpadi interakciós folyamatokra fókuszálnak – miközben vélt vagy valós közbeavatkozási lehetőségüknek (ágenciájuknak) örülnek titokban.

[11] Otto, i. m. 15.
[12] I. m. 270.

Ármeán Otília

VIRTUÁLIS TÉR ÉS INTERAKCIONÁLIS JELENLÉT AZ ILLEGITIMBEN

A következőkben az elakadások, ismétlések, loopok szerepét és a kevertvalóság-produkciók sajátosságait mutatom be a 2018-as kolozsvári *Illegitim*[1] előadás kapcsán.[2] A rendező Adrian Sitaru szerint „adott egy szétesőfélben levő, zilált család, amelyből hiányzik az anya. Minden családtag a saját előítéleteivel küzd, és mindegyiküknek megvan a maga igazsága".[3] Az apa, Viktor (Bács Miklós) olyan erős, autoriter karakter, aki mindenkit irányítani szeretne – és ez a viszonyulás helyes lehetett, míg a gyerekei kicsik voltak, de mostanra, amikor a gyerekei már felnőttek, idejét múlta. Dávid (Sinkó Ferenc), Szása (Pethő Anikó), Rómeó (Buzási András) és Hilda (Jerovszky Tímea / Imre Éva) fiatal felnőttek saját problémákkal és önállóan meghozandó döntésekkel. A különböző álláspontokat érzékenyen domborítja ki az elhangzó dialógus, a vacsora közbeni több szálon futó beszélgetés. A konfliktus, amibe minden korábbi összetűzés is torkollik, az abortusz témájánál és annál a kérdésnél robban, hogy mi is volt az apa szerepe orvosként, amikor jelentett az abortuszt elkövetni szándékozó nőkről. Kiderül, hogy maga a hely, ahol vannak, a családi ház az apa jutalma a rendszerrel való együttműködésért. A néző számára lenyűgöző, hogy bekukkanthat ennek a családnak a világába, megélheti azt, ahogyan a különböző szereplők kiállnak saját igazuk mellett, ahogyan küzdenek. Csupán a néző láthatja, hogyan keresztezik egymást a különböző igazságok, és azt, ahogyan a kereszteződések és egyezések során előáll egy különleges köztes tér. Mert valójában mindenkinek igaza van. Kommentárjában Sitaru a különböző valóságok párhuzamos szerkezetét hangsúlyozza: „Világunk kicsinyített mása ez saját ítélőképességünk buktatóira, torz világnézetünk által okozott közönyünkre ismerhetünk benne mi, egyszerű emberek és filozófusok egyaránt. Folyamatosan láthatatlan szemüveget,

[1] *Illegitim.* Adrian Sitaru és Alina Grigore szövegkönyve alapján színpadra alkalmazta Adrian Sitaru. Kolozsvári Állami Magyar Színház. Bemutató dátuma: 2018. február 17. Díszlet- és jelmeztervező: Carmencita Brojboiu. Operatőr: Adrian Silişteanu. Dramaturg: Csép Zoltán. Rendezőasszisztens: Molnár Levente. 3D-modell: Horia Spirescu. VFX: Digital Apes. VR support: OroBlade. https://www.huntheater.ro/eloadas/447/illegitim/ (Letöltés dátuma: 2020. augusztus 10.)

[2] Jelen szöveg a következő tanulmány javított, továbbírt, magyarra fordított változata: Ármeán Otília (2019): In-Betweenness and Interactional Presence in Adrian Sitaru's VR Play, *Illegitimate.* In *Acta Univ. Sapientiae, Film And media Studies,* 17 (2019) 131–142.

[3] Adrian Sitaru: *Illegitim*. https://www.huntheater.ro/eloadas/447/illegitim (Letöltés dátuma: 2020. augusztus 10.)

Színpad és közönség a Kolozsvári Állami Magyar Színház Illegitim c. előadásán. Fotó: Biró István

szemellenzőt vagy színes lencsét viselünk, csak azt látjuk, amit látni szeretnénk, ami kényelmes, amit megtanultunk látni."[4]

A produkció technikai paraméterei, a színpad jellegzetességei és a használt VR-szemüvegek, melyek lehetővé teszik, hogy a néző párhuzamosan követhessen egy színházi előadást és egy VR-előadást – ugyanannak a történetnek két változatát –, olyan hasznos eszköznek bizonyulnak, melyek láthatóvá teszik a kicsinyítést, világunk és a látott világ párhuzamát, magát a párhuzamot és annak köztes terét. A párhuzam, a köztesség tehát nem csupán fogalmi eszközökként szükségesek a megértéshez, hanem szervezik is az előadás tapasztalatát.

Tanulmányomban annak a modellnek a megvizsgálására teszek kísérletet, amely szerint egymáshoz képest eltolódó változatok között alakul ki egy olyan virtuális, köztes tér, amelyben a néző, olvasó, résztvevő különböző ösvényeket járhat be. Számomra az új média egyes interaktív használatai, a VR mint új médium, a valóságok különböző változatainak keverése mind olyan eszközök, melyek a közöttiségben kibomló összefüggéseket, ösvényeket, működéseket is láthatóvá teszik.

Virtualitás

Pierre Lévy szerint a virtualitás a létezés olyan specifikus módja, melynek nem a valóság, nem a reális az ellentéte. A virtualitás a megnyitás, az ellentétek megtartásának, a feszültségek, dinamikák működésének tere. És elképzelhető, hogy ezek nem válnak valóra, nem lesznek aktuálissá, csupán virtuálisan fejtik ki hatásukat. Ebből viszont az következik, hogy „ami a virtuálist

[4] Uo.

illeti, az nem a reális ellentéte, hanem az aktuálisé. A statikus és már kialakult lehetségessel szemben a virtuális az a problémaegyüttes, az a törekvés- vagy erőcsomópont, ami együtt jár egy helyzettel, eseménnyel, egy tárggyal vagy bármilyen fajta entitással."[5] A továbbiakban Lévy által felhozott példa a mag és a fa viszonyának metaforája: a fa virtuálisan van jelen a magban. A megvalósuló fa nincsen pontosan benne a magban, a környezet és az aktuális történet (időjárás, események) jelentősen módosíthat azon, amilyen a fa lehetne, ezért végül is a magnak ki kell találnia a fát. „A saját korlátai alapján kell kitalálnia és létrehoznia azt, együttműködve saját környezete feltételeivel."[6]

A négy aspektus és létezési mód közötti különbségtételt hivatott tisztázni a következő meghatározás is: „A reális hasonlít a lehetségeshez, az aktuális ezzel szemben semmiképpen nem hasonlít a virtuálishoz: választ ad rá."[7]

A hasonlóság az *ugyanaz egy kicsit másként* elve; ami hasonlít, az analógiásan ismétel. A lehetséges bármikor a reális helyébe léphet, hiszen a megfelelő feltételek esetén máris megvalósulhat, és akkor már maga lenne a reális. Az irodalomelméletből ismert lehetséges világok elmélete Arisztotelészre visszanyúlva az irodalmi szövegek megítélésének alapját nem valamiféle referenciában, illetve nem megtörtént eseményekben jelöli ki, hanem abban, hogy a leírtak alapján megkonstruálható egy lehetséges világ, amiben a történet szükségszerűen vagy valószínűleg megtörténhetne.[8] De a lehetséges világ a maga keretében teljesen reális, és felismerhető hasonlóságok mentén viszonyítható is a reálishoz. A virtuális viszont egymásnak ellentmondó realitásokat, hibrid, kevert lehetőségeket ír le, melyekhez az aktualizálódó nem analógiás ismétlésként, hanem válaszként viszonyul. Nem hasonlít, hanem illeszkedik.

E kétféle viszony felemlegetése kísértetiesen hasonlít Walter Benjamin fordításról szóló esszéjének[9] gondolatmenetére, ahol jobbnál jobb példákat olvashatunk arra, hogyan illeszkedik a fordítás az eredetihez anélkül, hogy hasonlítana rá (cserépdarabok, király és palástja). Benjamin szövege azért fontos nekem, mert egyike az első szövegeknek, amelyben a virtuális szóval találkoztam, ráadásul kiemelten jelentős helyen, esszéje gondolatmenetének zárásában. Úgy véltem, ha ezt megértem, mindent megértek: „Mert bizonyos fokig minden nagy könyv, legfőképpen azonban a szent könyvek, magukban hordozzák a sorok közt virtuális fordításukat. A Szentírás sorközi nyersfordítása az ősképe vagy eszménye minden fordításnak."[10]

Hogyan és miféle fordítások férhetnek a sorok közé? Hogyan lehet ezt elképzelni? Miféle virtualitás nyílik itt meg? Más-más nyelven íródó szövegváltozatok közötti tér, a nyersfordítás tere, ami ugye nem is áll össze koherens nyelvvé, és jelentései a *között*ben, a viszonyításban érthetőek.[11] Lexika és grammatika elcsúszik egymástól, de éppen nem is várja el senki, hogy a nyersfordítás esetén készen kapja a nyelvileg helyes egész mondatokat. A virtualitás az a tér, ahol esélyünk van két nyelv szabályai között szabadon mozogni, és magát a mozgást tetten érni. Amit a szövegek a sorok között, interlineárisan magukban hordoznak, az maga a fordíthatóság, tehát annak garanciája, hogy lehetséges fordítani, hogy van mozgási lehetőség.

---

[5] Pierre Lévy: *Mi a virtuális?* Ford. Jancsó Júlia. Elmegyakorlatok sorozat, Műcsarnok, Budapest, 2011. 11.
[6] I. m. 12.
[7] Uo.
[8] Bernáth Árpád: A lehetséges világok poétikai elméletének szellemi gyökerei. *Helikon*, 1997. 43: 4 377–393.
[9] Walter Benjamin: A műfordító feladata. Ford. Tandori Dezső. In uő: *Angelus novus*. Magyar Helikon, Budapest, 1980. 69–86.
[10] I. m. 86.
[11] Benjamin esszéjének újabb magyar fordításában a sorok között hordozott fordítás megnevezésére megmarad az eredeti kifejezés: interlineár-verzió. (Walter Benjamin: A műfordító feladata. Ford. Szabó Csaba. In uő: *A szirének hallgatása. Válogatott írások*. Osiris, Budapest, 2001. 71–83.) A magyarázó jegyzet szerint ez a változat „az eredeti szöveg szintaxisát követi, és ekképp a saját nyelv mondattani kötöttségeit figyelmen kívül hagyja". (I. m. 296.)

Illegitim (2018), Kolozsvári Állami Magyar Színház. Fotó: Biró István

Túl távol lennénk a VR-től? Ez az új médium azzal kecsegtet, hogy valóságként foghatunk fel általa olyan világokat, melyek aktuálisan nincsenek jelen, elmerülhetünk ezekben (eddig persze mindez az olvasással felfedezhető világokra is érvényes lehet), a magunk ritmusa szerint nézhetünk körbe, döntéseket hozhatunk, cselekedhetünk. A cselekvőképesség, a tér cselekvő megtapasztalásának érzete az új. A VR-elemekkel, illetve a kevert valóságokkal dolgozó produkciók a sorok között megnyíló benjamini interlineáris térhez hasonlóan a különböző döntések során előálló változatokat, valamely valóságnak a törések, eltolódások, tükröződések okozta virtuális rétegeit képesek láthatóvá tenni, bolyongásra felkínálni.

Hodologikus tér

A teret, amiben ez a bolyongás megtörténhet, tekinthetjük olyan *hodologikus* térnek, azaz egy olyan pszichológiai, interperszonális térnek, melyet a benne bejárható utak határoznak meg.[12] A terminus a görög *hodos*, út jelentésű szóra vezethető vissza. A hodologikus[13] térben az utakat, ösvényeket, pályákat cselekvéseink, választásaink, reakcióink során járjuk be, döntéseinkkel hozzuk őket létre. Akkor is egy interakcionális mező ez, ha a résztvevő fizikailag nem aktív. Tudása, preferenciái, szükségletei függvényében meghozott döntései fogják segíteni valamely élethelyzet, előadás, produkció megtapasztalása során, és jelenléte érzékelhető mások által, akik maguk is éppen tapasztalják, átélik a produkciót.

---

[12] Vö. Kurt Lewin: Vectors, cognitive processes and Mr. Tolman's criticism. *Journal of General Psychology*. 1933. 8 (2): 339.

[13] Lewin magyar fordításában hodológiai. Kurt Lewin: Formalizálás és továbbjutás a pszichológiában. Ford. Józsa Péter. In uő: *A mezőelmélet a társadalomtudományban. Válogatott elméleti tanulmányok*. Gondolat, Budapest, 1972. 127.

Christian Norberg-Schulz norvég építész olyan egzisztenciális térről beszél, a kapcsolatoknak az olyan teréről, melyben a személyes és azonnali váltakozik a távolabbi archetípusok közelségével, elkülönüléssel, kontinuitással és idővel, miközben az, ahogyan a környezetünkre tekintünk, szüntelenül változik.[14] Azt gondolom, hogy a VR-technológiákat felhasználó kevert valóságokkal dolgozó produkciók olyan új médiumot jelentenek, mely lehetővé teszi ennek a hodologikus térnek az érzékelését. Ebben a modellben megmagyarázhatóvá válik, miért olyan fontos a résztvevőnek letapogatnia a konkrét teret, mely az új technológia által feltárul, miért fontos az, hogy cselekvőképessége tudatában tekintsen szerepére, illetve az is, hogy miért olyan különbözőek az egyes VR-produkciókban szerzett résztvevői tapasztalatok, a bejárt utak extrém variálódása. Benford és Giannachi azt tartja a kevertvalóság-produkciók sajátosságának, hogy reális, virtuális és augmentált környezeteket kevernek, és az integrálás, összeolvasztás igénye nélkül hoznak létre hibrid, cselekvő és részt vevő tereket.[15] A különböző terek egymás mellett vagy egymásra rétegezve jelennek meg. A résztvevő többes jelenlétre, készenlétre és köztességre van felkérve, és különböző utasítások segíthetik a perspektíva- és környezetváltásokban, útvonalválasztásban.

A két változat és egy résztvevői-nézői útvonal

Az *Illegitim* című VR-produkció esetében a rendező két valóság egymás mellé helyezésével és párhuzamos bemutatásával keveri ki azt a hibrid valóságot, mely egy színházi előadás és annak párhuzamosan, VR-szemüvegekben vetített változata között nyílik meg (az utóbbit korábban és speciális körülmények között, speciális eszközökkel vették fel). A közönség az egymásra tevődések, egymást átjáró jelölések különböző fokozatait tapasztalhatja.

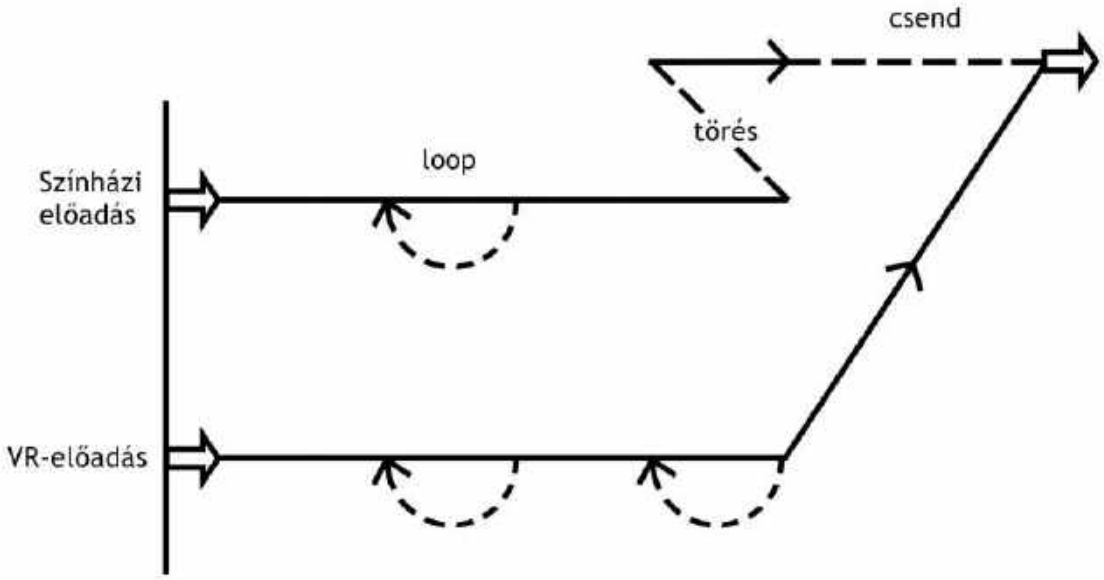
Még kezdés előtt a szemüvegek használatát bemutató, az időnként jelentkező technikai hibák kiküszöbölését megtanító demonstrátorok felhívják a figyelmünket arra, hogy nyugodtan félre is tehetjük a szemüvegeket, és nézhetjük csupán az aktuális színházi előadást. Mert a szemüvegben ugyanaz az előadás megy majd felvételről. Az első döntés az *Illegitim* esetében tehát ez: félreteszi-e a néző a szemüveget, hogy csak az előadást nézze, félreteszi-e az előadást, hogy csak a VR-felvételt nézze, illetve harmadik lehetőségként vállalkozik-e arra, hogy a kettőt együtt vagy váltogatva nézze. Ez utóbbi kétségtelenül valami feladatként is értelmezhető, hiszen ennek a produkciónak a sajátossága a kettősség, és épp a változatok közötti térben megnyíló különbség- és sajátosságrendszerről maradnánk le, ha nem követnénk mindkét szintjét a produkciónak. És, ha nem ugyanazt az előadást látnánk színpadon és VR-ben is, nem is vennénk észre, hogy nincs is az az ugyanaz, amit láthatnánk.

Talán ugyanaz a család, ugyanaz a vacsora. Ugyanaz a történet és ugyanazok a konfliktusok. De mi nem vagyunk ugyanazok: kívül rekedt megfigyelők a színházban, akiknek közel hozzák a történéseket, részt vevő megfigyelők a VR-ben, akik odafordulhatnak ahhoz, ami magára vonja a figyelmüket. Amit a szemüvegeken keresztül látunk, az kidolgozott, realisztikus; ahonnan nézzük, az beavatottá, résztvevővé tesz. Közel vagyunk, a színpadon vagyunk. Látjuk a kinti tájat, tél van. Valamikor elkezd havazni.

Ha levesszük a szemüveget, és a szemünk előtt zajló színpadi előadást nézzük, akkor absztrakt a kép, befejezetlen a díszlet. A mindent kitöltő zöld háttérszín a green-box technikára utalva azt jelzi, hogy valaki dolgozik majd még a képen, és utólag rámontíroz még egy réteget a látványra, ami majd tartalmazza a részleteket, a tér- és időmarkereket. Az eltávolítás eszköze a zöld áttetsző függöny is, ami végig a nézőtér és a közönség között marad, jelölve a távolságot, azt a bizonyos negyedik falat vagy egy közvetítési eszközt, képernyőt, ami által feltárul a látvány. (L. az 1-es ábrát.)

[14] Vö. Andrea Resmini – Luca Rosati: *Pervasive Information Architecture: Designing Cross-Channel User Experiences*. Elsevier, 2011. 69.

[15] Steve Benford – Gabriella Giannachi: *Performing Mixed Reality*. MIT Press, Massachusetts, 2011. 5.



1. ábra. Loopok, törések és párhuzamosság az Illegitim idővonalán

Természetesnek tűnik, hogy ha történeti kronológiát akarunk felállítani, akkor arra jutunk, hogy a szemüvegben látott VR-előadásnak kellett hamarabb lennie, azt vételezték korábban. A nézőket fogadó tér (a színészek már szerepben vannak, a család élete nem nekünk kezdődik, hanem mi sétálunk oda, hogy nézhessük) és a díszlet elvont, absztrakt látványa annak szándékát jelzi, hogy ezt a kronológiát ne tekintsük természetesnek. A döntés, hogy két változatban lássuk a történetet, lehet egy beavatási gesztus: megmutatjuk a felvételt és annak eredetijét, az eredeti viszont rögtön utólagossá válik, a produkció minden konkrét színrevitele során megzavarva a sorrendet. Mert akkor melyik is van előbb?

Eredetileg csupán a VR-előadást akartam, utána viszont, a színészeket látva, azon aggódtam, hogy valami fontosról maradok le, ha csupán a szemüvegben nézem az előadást. Mindenképpen a maga teljességében szerettem volna befogni a produkciót, ezért végső soron arra rendezkedtem be, hogy észrevegyem, ha vannak utasítások az egyik előadásról a másikra való kapcsolásra. Eleinte ugyanazok a történések láthatók a szemüvegben és a színpadon. Előbb a ház körüli teendőkön vitázik a család, aztán keresztény rítusokról, kvantummechanikáról úgy, hogy Eckhart Tolle és a buddhizmus is előkerül, majd végül az abortuszról. Az apa szentül meg van győződve az igazáról, bármelyik témáról legyen is szó. Az ő egységes, stabil, végérvényes álláspontjával szemben bomlik ki gyerekeinek keresgélő, érzékeny, szárnypróbálgató véleményspektruma. Az apa a mai napig jogosnak tartja azt, hogy fellépett az abortusz ellen. A gyerekek nem is annyira ezt, inkább a fellépés hogyanját és az abortusz megelőzését megcélzó besúgást kifogásolják. Továbbá helytelennek tartják azt, hogy elfogadta a házat a besúgás érdeméért nyújtott elismerésként. Azt a finom nézet- és viszonyhálót, ami a szemeink előtt rajzolódik ki a vita közben, és a különböző árnyalásokat megfogalmazó embereket is megsemmisítené az, ha eldöntenénk, kinek van igaza. Persze ettől még mindenki a saját igazának az érvényesítésén dolgozik. Talán egyedül Hilda az, aki látja a többiek álláspontjait is, és részben mindenkivel egyetért. Tompa Andrea azt hangsúlyozza, hogy „a szemüveg rendkívül közel hozza ezt a világot anélkül, hogy változtatna a fix színházi fókuszon (vagyis nincsenek közeliek, vágások, csak totál van), mégis olyan, mintha mikroszkópba néznénk, és közelről tanulmányoznánk egy fantasztikusan eleven, tevékeny és

intenzív életet élő hangyabolyt. Hiszen szó szerint a szemünk előtt zajlik mindez".[16] Belemerülünk ebbe a lehetséges világba, közben meg megmaradhatunk az ítélkezés nyomasztó terhe nélküli megfigyelőnek. Nem kell állást foglalnunk, és nem kell eldöntenünk, kivel tartunk.

De egy adott ponton a történet ismételni kezdi magát. (Lásd a 2-es ábrát.) Az apa, miután számonkérő stílusban kicsit mindenkit kioktat („Kösd be a cipőfűződet, Romi!"; [palackkal a kezében a kuka fölött] „Kértelek benneteket, előbb összenyomjuk, utána rátesszük a kupakot."; „Kíváncsi vagyok, hogy ki tette ide?"; [Hildának] „Nem az a baj, hogy beengeded [a kutyát], az a baj, hogy hullatja a szőrét, és nem törlitek fel."), elkezdi újra („Kösd be a cipőfűződet, Romi!" Stb.) Egy loop jelenik meg, ami elidegenítő hatású a színházi előadásban. Arra kényszerít, hogy éppen készülőnek lássuk az előadást, mintha az előadásnak csak a próbáján lennénk. A loop filmes eszköz, Manovich meghatározásában „olyan komplett mozgássorokat bemutató képsor, melyet újra és újra le lehetett játszani".[17] Manovich a loopot olyan régi filmes technikának tartja, mely az újmédia új lehetőségét jelentheti, egy „új narratív forma, mely a számítógépkorszakot jellemzi."[18]

Ez a narratív elakadás világossá teszi, hogy egy produkció résztvevői vagyunk, és figyelmünket a médiumra magára irányítja. A loop érzékelteti, mennyire beleragadtak a szereplők a helyzetekbe, s mennyire nem látnak ki saját szemüvegeik mögül, ahogy a rendező mondja: „megállíthatatlanul forognak körbe".[19] A loopba került jelenetet kétszer játsszák le, mindkét valóságban, színpadon és szemüvegben is ismétlés történik.

Amikor újabb loopot ismerek fel a szemüvegben, akkor a VR-változatban a veszekedés tetőpontja után hirtelen visszavisznek a történetnek ahhoz a pontjához, ahonnan az abortuszról szóló beszélgetés, majd összetűzés indul. Itt ellenőrzöm, hogy mi zajlik a színpadon, de a színpadi változatban nincs loop, másféle fordulatot vesz a történet. (Lásd a résztvevői utat bemutató 3-as ábrát.) A történetnek egy olyan alternatív befejezése zajlik épp, ami az eddigiek függvényében nem föltétlenül legitim. A veszekedés közbeni attitűdhöz képest itt megváltozott Viktor attitűdje, már nem erőlteti a saját igazságát, csak elmondja, mi történt vele és régebbi szerelmével egy abortusz során. A személyes regiszter megváltoztatja a vita kimenetelét: az indulatok elülnek, és mindenki elcsendesedik.

Ez a csend lesz az újabb kapcsoló, ahol ellenőrzöm, mi van a szemüvegben. A loop lejárt, régen, vagy éppen, ezt nem tudom, viszont ami most zajlik, az hihetetlenül izgalmas. Dávid, a legnagyobb fiú valamiféle szuperképességre (illegitim módon) szert téve kiakad: a VR-falakat sima greenbox-háttérré változtatja, kitapogatja a színészeket a nézőktől elválasztó virtuális negyedik falat, szembenéz a nézővel, és látja a közönséget. Paradox módon a kiakadás azt jelenti, hogy pontosan kezdi látni, hogy miben van benne, hogy az, aminek ő a szereplője, az a virtuális valóság egy szelete, hogy nézők vannak, akik őt bámulják, belebámul és beleordít az arcomba. Bennem megfogalmazódik, hogy kimenekülhetnék, levehetném a szemüvegem, de míg ülök ijedten, valaki próbálja nyugodt hangon visszarángatni a valóságba Dávidot, az ételekkel megrakott asztalra tekintve megkérdi tőle, hogy: „Kérsz még?" Ez az a pont, ahol VR-előadás és színpadi előadás utoljára rímel egymással, hiszen ez a produkció utolsó mondata, és vonatkoztatható önreferenciálisan az egészre.

Olyan ez, mint egy fenyegetés vagy esetleg figyelmeztetés. Hogy megnyugtatóan összerendezzem a két valóság párhuzamosságát, az elcsúszásokat és kapcsolókat, meg kell néznem újra az egész produkciót. Amikor majd megnézem újra, magam is loopba kerülök.

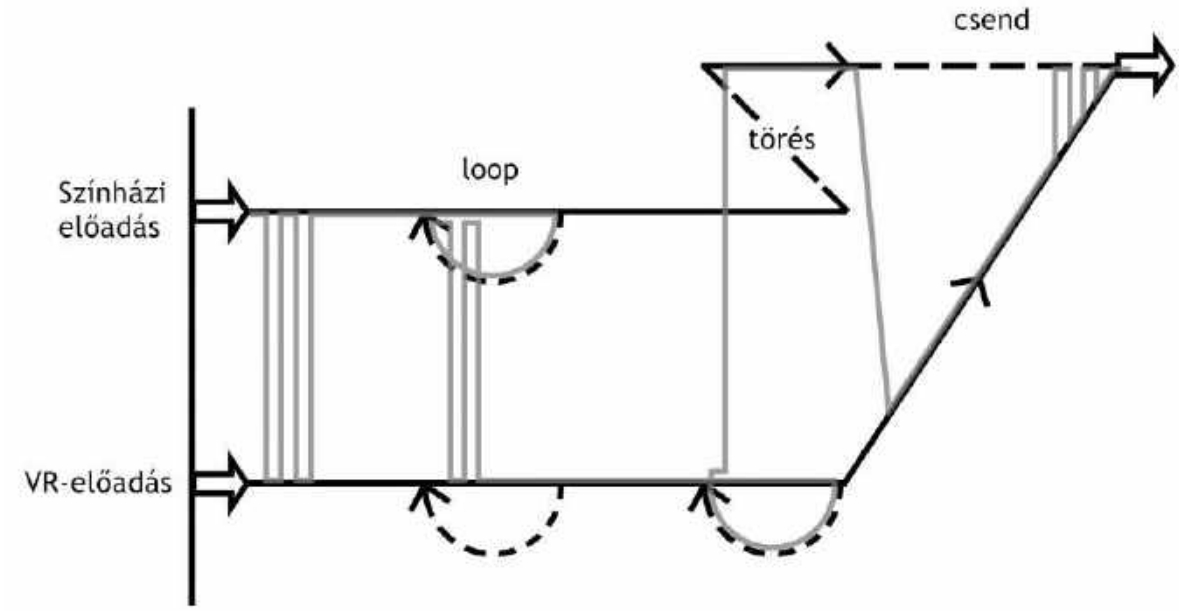
---

[16] Tompa Andrea: A hangyák életéből. *Színház.net*, 2018. május 4. http://szinhaz.net/2018/05/04/tompa-andrea-a-hangyak-eletebol/ (Letöltés dátuma: 2020. augusztus 10.)

[17] Lev Manovich: Mi a film? Fordította: Gollowitzer Dóra Diána. *Apertúra*, 2009. http://apertura.hu/2009/osz/manovich-3 (Letöltés dátuma: 2020. augusztus 10.)

[18] Uo.

[19] Sitaru: i. m.



2. ábra. Egy lehetséges résztvevői út az Illegitim kevertvalóság-produkció megtapasztalására

A produkció éppen ezt az ismétlést, a valamiféle megrekedtséget látja lehetőségnek arra, hogy felismerjük előfeltevéseink, igazságaink korlátozó szemüvegét. Ennek a produkciónak a kevert valóságában nem csupán arra van lehetőségünk, hogy belemerüljünk egy alternatív valóságba, hanem beavatottakká válunk a különböző valóságok párhuzamainak a tekintetében is. Ezek a valóságok figyelmünkért versenyeznek, versengésük eredményeképpen viszont a közöttük megnyíló interlineáris térbe helyeznek bennünket.

A különböző útvonalak

Steve Benford és Gabriella Giannachi[20] amellett érvelnek, hogy a résztvevői tapasztalatok három alapvető útvonaltípusba sorolhatóak. Vannak 1. a kanonikus útvonalak (*canonical trajectories*), azaz a kevertvalóság-produkció készítői által a felfedezésre, bejárásra, megélésre ajánlott utak, 2. a résztvevői útvonalak (*participant trajectories*), azaz egy résztvevő által a konkrét tapasztalat során bejárt utak és 3. a nevezetes útvonalak (*historic trajectories*), azaz a megörökített, közvetített, mások számára is elérhetővé tett utak. A szerzők a fogalmakat érzékenyítőnek és olyan eszköznek szánták, mely segíthet a kevertvalóság-produkciók létrehozásában, új dramaturgiák megtervezésében; de az előbbiek mellett olyan elméleti keretként is használható,[21] mely felismerteti a nézőkkel, hallgatókkal, műszaki munkatársakkal, előadókkal a kevertvalóság-környezetek jellegzetességeit, és megmutatja a „színházi tér átalakulását".[22]

Az útvonalak elmélete arra szolgál tanulmányomban, hogy követhessük a részt vevő néző döntéseit, amikor a produkcióban zajló két előadás között vált. Az *Illegitim* esetében a résztvevő fizikailag mindvégig egy néző passzív pozíciójában marad, viszont a két előadás közötti választási lehetősége és döntései által megtapasztalhatja a két előadás közötti „sétát", jelenléte tehát

[20] Benford–Giannachi, i. m. 76–78.

[21] Vö. Raphael Velt – Steve Benford – Stuart Reeves (2017): A Survey of the Trajectories Conceptual Framework: Investigating Theory Use in HCI. In CHI 2017, May 06 - 11, 2017, Denver, CO, USA, 2091–2105., 1098.

[22] Steve Dixon: *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*. Leonardo Series, The MIT Press Cambridge, Massachusetts–London, 2007. 361.

interakcionális jelenlétté válik. A színpadi nézet és a VR-szemüvegen keresztül szemlélt VR-nézet többé-kevésbé ugyanannak a történetnek a két perspektívája, többé-kevésbé ugyanazon a helyszínen, többé-kevésbé ugyanazokkal a szereplőkkel zajlik (két szerep van, amelyekben két-két színész léphet fel, tehát van egy olyan változat, ahol a két szerep közül egyiket vagy mindkettőt más színészek játsszák a VR-előadásban, és más színészek játsszák a színpadi előadásban).

A színpadi teret a nagy zöld ebédlőasztal határozza meg, e köré gyűl össze a család. A berendezés egyébként, mint már szó volt róla, hiányos, mintha inkább jeleket, utalásokat kapnánk a lakásbelsőt illetően. Fontos szerepet játszanak viszont az okostelefonok és tabletek, melyek kísérik, szervezik, bizonyos esetekben irányítják a szereplők közötti interakciót. Ezzel rámutatnak arra, hogy talán nem is létezik törésmentes valóság, és eleve a tér és az idő valamilyen rétegzett, hibrid, többes koordináta-rendszerében mozgunk, egy multiverzumban. A VR-előadás tere kidolgozottabb, konkrétabb, a médium technikai paraméterei viszont élességben nem vetekednek egy mozivetítés minőségével. A VR tere beszippantja a nézőt, aki részt vehet a tér felfedezésében, a dialógusokba viszont nem tud beavatkozni. Mindenesetre a néző fejben meghozott döntései befolyásolják a produkció megtapasztalása érdekében választott útvonalaknak a természetét. És éppen ez a hodologikus tér lényege, mert abban a néző résztvevővé válik, és jelenléte visszahat azokra, akik maguk is aktív módon vannak jelen a térben. Az *Illegitim* esetében például valakinek az arra vonatkozó döntése, hogy folyton leveszi meg felteszi a szemüveget, beépül a szomszédainak az előadásról szerzett tapasztalatába.

Az egyik kanonikus útvonal, amit a produkció kezdetekor a demonstrátorok fel is vázolnak a nézőknek, a színházi előadás megtekintése (szemüvegek mellőzése – lásd a 2-es ábra színházi előadásként megjelölt útvonalát). A másik kanonikus útvonal a szemüveghasználathoz köthető

Illegitim (2018), Kolozsvári Állami Magyar Színház. Fotó: Biró István

Illegitim (2018), Kolozsvári Állami Magyar Színház. Fotó: Biró István

(lásd a 2-es ábra VR-előadásként megjelölt útvonalát). A két ellentétesnek tűnő útvonal (szemüveggel vagy szemüveg nélkül) nem két ellentétes narratívát és előadást hoz, hanem ugyanannak a variációit. A színházi előadásban az apa a konfliktus tetőpontja után kilép az ajtón, viszont utána visszatér a nappaliba valahonnan a szomszéd szobából, mintha mi sem történt volna. Egy nagyon személyes történetet mesél el, melynek hatására mindannyian a kölcsönös megértés és közelség állapotába kerülnek. A VR-előadásban a második loop után az apának sikerül a konfliktust elkerülnie, utána viszont mindannyian szemtanúi leszünk Dávid kiakadásának, valóságon kívüli élményének. A VR-szemüvegben ez nagyon ijesztő, Dávid kinéz, kiszól, szembenéz velünk, ezzel magát a produkciót is tematizálva.

A felsorolt két kanonikus útvonal mellett létezik valószínűleg egy szintén kanonikus, de kombinált típus is, melyben a résztvevő az említett útvonalakat váltogatja. A loopok, illetve a csend tekinthetőek a váltásra felszólító utasításnak. Ez lesz az az útvonal, ahonnan a résztvevői útvonalak rengeteg variációja elágazik, hiszen nincsen egyértelmű kanonikus lekötése ennek a kombinált változatnak.

A résztvevői útvonalak konkrétak, az aktuális produkció megélése közben történnek, de kitérésekkel, megszakításokkal tarkítottak, rendszertelenek, adott esetben lázadóak is. Itt a szövegben kísérletet tettem arra, hogy felidézzem a produkció megélése közben megtett saját első útvonalamat, amikor nem tudtam, mennyit tartanak a loopok, illetve azt, hogy vajon teljesen a korábban már előadott jelenetet ismétlik, vagy részben eltérnek attól (lásd ezt a 3-as ábrán). Ráadásul a nézetváltás művelete (a szemüveg felvétele, letétele) lehetővé teszi a résztvevő számára azt, hogy ellenőrizze szomszédainak, az előtte ülőknek a tevékenységeit (egy ilyen csere alkalmával vettem észre, hogy a mellettem ülő elfáradt, és lazításképpen a telefonján elérhető fotókat kezdte nézegetni).

A nevezetes útvonalak olyan korábbi résztvevői útvonalak, melyek valamilyen szempontból kiemelkedőek, megélőjük dokumentálta, megörökítette őket. Benford kiemeli, hogy a nevezetes útvonalak reflektálnak az élményre, és referenciapontot biztosítanak másoknak.[23] Akkor válik nevezetessé egy útvonal, ha a résztvevő személyes történetként megosztja azt másokkal, szemlélteti ezt a történetet képekkel, feltölti a közösségi média valamely személyes vagy éppen a produkció hivatalos felületére.

Jelen tanulmány tulajdonképpen egy véletlenszerű résztvevői útvonal tudatos átkonvertálása nevezetes útvonallá. A megtalált elméleti keret a hodologikus tér fogalmával leírja azt a különleges jelenlétélményt, melyet az *Illegitim* résztvevői az egymással versengő, különböző médiumokon megszólaló előadások miatti megosztott figyelem és oszcilláló belemerülés által megélnek. A résztvevők saját útvonalakat járnak be, ezáltal a produkció egyedi és valószínűleg megismételhetetlen változatát hozzák létre. A résztvevő megélte interlineáris verzió az utasítások felismerésén (adott esetben azok megkonstruálásán), az érzékelt résztvevői aktivitás befolyásán, a résztvevőnek a bemutatott történettel szembeni pszichológiai, szociális, narratív érzékenységén múlik. A döntések során egy olyan új érintkezési tér mutatkozik meg, ahol a belső én és a külső világ, az időbeli és térbeli párhuzamosságok egymásra vetülhetnek.

A köztesség, a sor-, illetve változatközöttiség megtapasztalása az *Illegitim* közben pontosabban leírható a hodologikus rendszert segítségül hívva. A résztvevői útvonalak megtétele közben a résztvevők folyamatosan két színpad, két különböző tér, a történet különböző időbeli aspektusai, különböző attitűdök, preferenciák, perspektívák között mozognak a legjobb helyen elhelyezkedve ahhoz, hogy befogják a különbözőségeket, elfogadják az eltéréseket, de ugyanakkor elkülönítsék a saját nézőpontjukat. A többszörösség és a fluiditás nem csupán metaforái a produkció megélésének, hanem tulajdonképpen konkrét kvalitások is. A hodologikusan felfogott tér teremti meg annak lehetőségét, hogy mozogjunk, cselekedjünk, döntsünk, hogy a közöttben legyünk. Ez az a virtuális tér, ami úgy nyílik meg a változatok között, hogy létrehozza az igazság újabb legitim változatait, melyek elfogadást, közelséget teremtenek, és megszüntetik a berögzültségek, ismétlések, loopok és függőségek erejét.

Annak kérdése tehát, hogy miként küzdünk meg a változatokkal, hogyan értelmezzük a változatok viszonyait, tulajdonképpen dramaturgiai kérdés, és talán kiút a színházzal, a mozival szemben támasztott hagyományos elvárási rendszerből. A valóságok keverése során nem egy lehetséges változat aktualizálása a cél, hanem az aktuálissal szemben felfogott virtuális összetettség érzékelhetővé tétele. Amikor egyik vagy másik változat vonzza magára a figyelmünket, akkor a felajánlott keretben megmaradhatunk a színházi passzív nézői attitűdnél, amikor viszont döntéseket hozunk, viszonyítunk, igyekszünk a változatok különbségeit megtapasztalni, akkor résztvevővé, esetleg éppen élménytapasztalóvá válunk.[24] Az *Illegitim* az összetettség, a közöttiség megtapasztalását teljesíti be azzal, hogy felnyitja a párhuzamos változatok közötti teret, és szabad bejárásra kínálja fel azt.

---

[23] Steve Benford: Trajectories in a nutshell. In Steve Benford – Brendan Crowther: *The View From the Other Side: Being a Visiting Professor at BBC R&D.* 2013. https://www.bbc.co.uk/rd/blog/2013-04-steve-benford-being-a-visiting-professor-at-bbc-rd (Letöltés dátuma: 2020. augusztus 10.)

[24] Az élménytapasztaló valójában azoknak lenne fenntartva, akik egy immerzív produkció keretében interakcióra alkalmas szimulációs környezetbe transzportálódnak, ahol a különböző cselekvési aktusoknak következménye is van. (Vö. Bakk Ágnes: A nézői test „félreérzékelése". *Játéktér*, 2020/1, 9. évfolyam. 56.)

Trencsényi Katalin

KORTÁRS DRAMATURGIÁK A BIG DATA KORSZAKÁBAN, AVAGY A NEM-EUKLIDÉSZI DRAMATURGIA

„Számomra a dramaturgia: megtanulni bánni a komplexitással."
Marianne Van Kerkhoven[1]

„... a semmiből egy ujj más világot teremtettem"
Bolyai János[2]

Manapság, nem túlzás azt állítani, hogy a valóra vált kínai átok („Élj érdekes korban!") időszakában élünk.[3] Az antropocén geológiai korszak hajnalán a különböző társadalmaknak olyan döntésekkel kell szembenézniük, amelyek komplex etikai és filozófiai megfontolást igényelnek lokális és globális szinten. Ezeknek a kérdéseknek egy része a klímakatasztrófával és a lakosság egészségével kapcsolatos, és/vagy az ipari, illetve információs forradalomhoz kötődik. Mások olyan politikai irányzatokkal függenek össze, amelyek megkérdőjelezik a liberális demokráciát, vagy olyan problémákhoz fűződnek, amelyek (nem ritkán az egykori gyarmatosító politika következményeképpen a mai napig zajló) különféle háborúkkal és a lakóhelyüktől

[1] Marianne Van Kerkhoven: European Dramaturgy in the 21st century. *Performance Research,* 2009, 14:3. 7–11. http://sarma.be/docs/2867 (A szövegben szereplő minden fordítást, hacsak másképpen nincs jelezve, Trencsényi Katalin készítette.)

[2] Részlet Bolyai János apjának írt leveléből (Temesvár, 1823. november 3). In Benkő Samu: *Bolyai-levelek*. Fordította B. Fejér Gizella. Kriterion, Bukarest, 1975.

[3] Jelen szöveg egy változata nyilvános előadás formájában magyarul 2019. április 9-én a MTA-KAB Színháztudományi Bizottságának felkérésére a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetemen hangzott el. Az előadás első, angol nyelvű változata *Theatre Making – Dramaturgy in the Age of Big Data* címmel 2019. március 20-án a University of Queenslanden, egy későbbi, továbbfejlesztett változata pedig a Yale School of Dramán 2019. december 10-én hangzott el. Az itt megjelentetett magyar nyelvű íráshoz figyelembe vettem a két angol előadás formálódó gondolatait és tapasztalatait. A szöveg végső változatának angol nyelvű publikációja 2021-ben várható.

megfosztott, menekült emberekkel kapcsolatosak. Ezek az összetett problémák sokszor egymással is bonyolult kapcsolatban állnak, összefüggenek.

Akkor, amikor a bináris gondolkodás, az algoritmusok és a különféle „okos" tárgyak (okostelefon, okoskaróra stb.) igen nagy mértékben befolyásolják, sőt gyakran irányítják az életünk különböző aspektusait, vajon hogyan lehetünk *bölcsek,* és miként állhatunk ellent annak a kísértésnek, hogy mi is automatikusan vagy binárisan gondolkodjunk a világ jelenségeiről ahelyett, hogy a maguk összetettségében vizsgálnánk meg a kérdéseket?

Milyen (ökológiai, gazdasági, etikai és politikai) felelősséggel és morális kötelezettséggel jár az a szabadság, amely egy humanista premisszából, „minden dolgok mértéke az ember", illetve a kanti imperatívuszból – „Sapere aude!" („Merj a magad értelmére támaszkodni!") –, a liberális demokráciák alapértékeiből bontakozott ki?

Fentebb csupán néhányat említettünk azon nagy témakörök közül, amelyekkel a mai társadalmak birkóznak – fontos és nagy kérdések, amelyeket egy tanulmány keretein belül nem lehet kielégítően végigelemezni, netán választ találni rájuk. Ugyanakkor ezek azok a társadalmi-politikai keretek, amelyek között ma a színházak működnek, ezek határozzák meg azt a társadalmat, amellyel mi, színházcsinálók hatékony és kölcsönös kapcsolatba kívánunk lépni.

Mi, alkotók büszkék vagyunk arra, hogy művészi kifejezésformáink sokfélesége mögött egy közös cél húzódik: az igazság megragadása. A neves brit rendező, Peter Brook szerint ezt az igazságot három különféle módon és szinten tükrözheti a színház: Először is, vigaszt kínálhat vagy megnevettethet. Másodszor, ezen túllépve, megmutathatja az emberi interakciók mechanizmusait a világban – esetleg ötvözheti az első két eszközt. Vagy még ennél is mélyebbre hatolhat, és megpróbálhatja „életre kelteni, és egy újabb dimenzióba helyezni, hogy mindez mi végre történik".[4] Ez az igazság az, amely érvényessé és fontossá teszi mások számára is a műalkotást – a mű létrehozásának idején és helyén túlmenően.

Az igazság keresése látszólag egyszerű előfeltétele a munkánknak, de (legalább) két alapvető probléma is van vele. Egyrészt, hogy a társadalom gyakorta nem az igazságot szeretné hallani. A szólásszabadság, illetve a művészi szabadság sokszor retorziókkal találja magát szemben – nem kell messzire mennünk ahhoz, hogy olyan alkotók példája jusson az eszünkbe, akiket elhallgattattak, vagy indexre tettek, vagy „csupán" a munkakörülményeiket nehezítették meg azok a hatalmasok, akik tartanak az igazság hatalmától.

A másik probléma az, hogy az igazság – már amennyire mi, emberek képesek vagyunk annak körvonalazására és megértésére – nem feltétlenül egyes számú entitás, hanem olykor lehet belőle több is: „az igazságokból azonban hirtelen olyan sok lett, ráadásul annyira ellentétes igazságok fogalmazódtak meg, hogy maga a fogalom vált bizonytalanná", írta találóan a cseh kritikus, Karel Král az 1989–90-es kelet-európai rendszerváltás kapcsán.[5] Szavai, tágabb értelemben véve, a mára is érvényesek lehetnek.

A káoszból történő rendteremtés igénye emberi létünk biológiai szükséglete. Neurobiológusok és pszichológusok érvelnek amellett, hogy a mintázatok és sablonok felismerése (*pattern recognition*) az emberi túlélés egyik elengedhetetlen eszköze. Véletlen jelenségeket vagy első látszatra nem összefüggő adatokat veszünk észre, majd ezeket a fejünkben összevetjük olyan jelenségekkel, amelyeket korábban észleltünk (vagy tanultunk), és ismétlődést, mintázatot (*pattern*)

---

[4] Peter Brook: *The Inaugural Peter Brook Directors' Lecture: Peter Brook introduced by Sir Richard Eyre.* Directors Guild Great Britain, Barbican, London, 2010. február 26., filmen archivált előadás: *Meetings with Directors: Lecture given by Peter Brook with Richard Eyre*, Digital Theatre+. https://www.digitaltheatreplus.com/education/collections/directors-guild/meetings-with-directors-lecture-given-by-peter-brook (Hozzáférés: 2020. március 29.)

[5] Karel Král: Egy rendező emlékére. Petr Lébl. *Színház*, 2001, 34:9. 37–40; 38.

ismerünk fel bennük. Amint a minta felismerése megtörtént, jelentést társítunk hozzá – ekképpen értelmezve és megértve magunkat és a körülöttünk lévő világot.

Egy műalkotás létrehozásakor hasonlóképpen járunk el: nézőpontot választunk, elbeszélői kereteket alkotunk, a rendelkezésünkre álló nyersanyagban ismétléseket, mintákat, ritmust, dinamikát és kapcsolatokat ismerünk fel, és úgy rendezzük el és alakítjuk az anyagot, hogy a számunkra fontos jelentést hordozó mintázatok váljanak hangsúlyossá. Miközben egyedi kapcsolatot hozunk létre ismerős és ismeretlen, feszültség és megnyugvás között, történeteket alakítunk ki, narratívákat hozunk létre, és érzelmeket keltünk fel.

Ám ezek a szerkezetek, amiket azért hoztunk létre, hogy történeteinket formába öntsük, és megoszthassuk egymással, egyúttal az elbeszélőről is árulkodnak: értékrendszerünket tükrözik. Egy társadalom narratíváinak formája legalább olyan érdekes, mint az edényeiké és lándzsáiké, vallotta a 20. századi amerikai író, Kurt Vonnegut.[6] A kanadai drámaíró és egyetemi tanár, Chantal Bilodeau még ennél is tovább megy, és azt veti fel, hogy „társadalmi struktúráink és narratíváink struktúrái megegyeznek".[7]

„Az emberi történelemnek olyan, példa nélkül álló átalakulását éljük meg manapság, amelyben lassanként a hierarchikus világnézetből egy heterarchikus világnézetre váltunk át" – írja (talán kissé túlzott optimizmussal) Bilodeau. „Hogyan lehet olyan drámaelméletet kialakítani ebben a helyzetben, amely azt a világot ábrázolja, amelyben ma élünk, és azt, amelyet létrehozni igyekszünk?" – teszi fel a kérdést.

Az európai kultúrákban előforduló, leggyakoribb történetformáló rendszer az arisztotelészi narratíva hármas (eleje, közepe, vége) szerkezete. Ez dinamikájában háromszög formájára kialakított, csúcsra tartó forma: a történet az események láncolatát beindító kiváltó incidenstől a cselekmény felívelő vonulatán át a krízisig halad felfelé, majd a fordulaton keresztül a megoldásig tart lefelé. E szerkezet fontos jellemzője még, hogy két (vagy több) ellentétes erő összecsapásán, konfliktusán alapul, majd a végén a történet az egyik erő győzelmével és a másik elbukásával zárul.

Az arisztotelészi formula, azaz egy erőnek a másik leigázásán alapuló cselekmény sémája nagyon népszerű: ez működik a nyugati civilizáció által létrehozott drámák többségében,[8] a hollywoodi filmekben, sőt még az úgynevezett valóságshow-tévéműsorok is ezt a közismert és hatásos szerkezetet alkalmazzák.

Ezzel szemben Bilodeau és mások (például a *Still Eating Oranges* elnevezésű multimediális művészeti kollektíva) azt vetik fel, hogy egy történet elemeinek elrendezésére léteznek másféle, a hierarchikussal egyenértékű rendszerek, sőt hogy a cselekmény bonyolításához nincs feltétlenül szükség konfliktusra.[9] Bilodeau elképzelése talán kissé radikálisan hangzik, de sok igazság van a szavai mögött, amikor elutasítja a hetero-patriarchális társadalmak színházi narratíváit formáló, opresszión alapuló sémáját, és más dramaturgiá(ka)t keres.

---

[6] Josh Jones: Kurt Vonnegut Diagrams the Shape of All Stories in a Master's Thesis Rejected by U. Chicago. *Open Culture*, 2014. február 18. Elérhető: http://www.openculture.com/2014/02/kurt-vonnegut-masters-thesis-rejected-by-u-chicago.html (Hozzáférés: 2020. augusztus 19.)

[7] Chantal Bilodeau: Why I'm Breaking up with Aristotle. *HowlRound*, 2016. április 22. Elérhető: https://howlround.com/why-im-breaking-aristotle (Hozzáférés: 2020. augusztus 19.)

[8] Ez a megbízható és hatásos forma a mai napig érvényes és használatos, bár a 19. század végétől megindul az erodálódása, hogy aztán a 20. században a dráma nagy újítóinál egy sor, egészen másfajta történetmesélési szerkezet jelenjék meg (gondoljunk például a század túlsó végén akár Csehov, innenső végén pedig María Irene Fornés vagy Caryl Churchill drámáira), és álljon alternatívaként az arisztotelészi forma mellett.

[9] Lásd: Still Eating Oranges: *The Significance of a Plot Without Conflict*. 2012. Elérhető: http://stilleatingoranges.tumblr.com/post/25153960313/the-significance-of-plot-without-conflict (Hozzáférés: 2020. augusztus 19.)

A nyitás másfajta narratív paradigmák irányába a nyugati civilizáció színháztörténetében a 20. század elején artikulálódott, nagyrészt az Európán túli kultúrák színházi tradíciójával történő intenzív hatású találkozások eredményeképpen. Gondoljunk csak Antonin Artaud-ra, akit egy balinéz táncelőadás indított el azon az úton, melynek eredményeképpen megalkotta a kegyetlenség színháza fogalmát. Vagy az őt követő generáció színházi innovátoraira (Grotowski, Barba stb.), akik az orális, népi, illetve Európán túli kultúrák színházi hagyományaitól inspirálva, *a színházi antropológia* elmélete és gyakorlata által hívták fel a figyelmet a történetbonyolítás- és mesélés egy sereg másfajta formájára.

A hetvenes évektől meginduló, együttműködéssel, közösségi módszerekkel és improvizációval létrehozott színházi és táncszínházi előadások vezettek el az új dramaturgia (*new dramaturgy*) elméletének megfogalmazásához. A flamand színházelméleti tudós (és a brüsszeli Kaaitheater és a Rosas egykori dramaturgja), Marianne Van Kerkhoven érdeme ez, aki az 1990-es évek elején ezt az átfogó terminust javasolta azokra a kompozíciós eljárásokra, amelyek nem voltak összeegyeztethetők az arisztotelészi dramaturgiai szervezőelvekkel.[10] Olyan színházi és kortárs táncszínházi alkotások elmélete (devised színház, táncszínház stb.) tartozik az *új dramaturgia* fogalomkörébe, amelyek megkérdőjelezik a drámaszöveg elsőbbségét a színházi alkotásban, és amelyek az előadás alkotóelemeit kevésbé hierarchikus, nyitottabb és játékosabb formában igyekeznek egybeszőni.

Egy színházi előadás „szövetének" elkészítésekor úgy dolgozunk, hogy a szemügyre vett jelenségek halmazában mintázatokat veszünk észre, tendenciákat és kölcsönviszonyokat figyelünk meg bennük, és kompozícióba, *dinamikus formába* rendezzük el őket egy jelenidejű befogadó számára. Komponálásunk módja, azaz a dramaturgiánk, nyilvánvalóan attól fog függeni (és arról fog árulkodni), miképpen gondolkodunk időről, térről, kultúráról, társadalomról és a színház szerepéről az adott társadalmon belül.

„A színház a tudás egy formája", jegyezte meg a brazil rendező, Augusto Boal.[11] De vajon mi, színházi alkotók hogyan jutunk el eddig a tudásig? Hogyan vágjuk magunkat keresztül azon az információrengetegen, amellyel a világban szembesülünk? Mit választunk ki belőle azért, mert hasznosnak találjuk? Hogyan adunk ennek a kiválasztott (információ)tömegnek valamiféle formát? És hogyan rendezzük el a káoszt valamifajta időbeli folyamat során megvalósuló egyensúllyá, (új) jelentést generálva ezzel? – dramaturgként engem ezek a kérdések foglalkoztatnak.

A továbbiakban a fent megfogalmazott kérdéseket a dramaturgi munka ezen egyik aspektusából, az előadás alkotóelemeinek elrendezése, összeállítása szemszögéből fogom szemügyre venni. Azonban egy fenntartással teszem mindezt: bár alább egyfajta áttekintés következik, mégsem szeretném a színházi alkotómunka organikus és dinamikus folyamatát valamifajta, egy pillantással áttekinthető, merev elméletté, netán szabályrendszerré dermeszteni, inkább lazán, játékosan, a maga ellentmondásaival együtt próbálnám meg ezt a komplex folyamatot mostani pillanatában megszemlélni, mielőtt (annak rendje és módja szerint) ez az élő és térben mozgó anyag tovább változik és alakul.

„Számomra a dramaturgia: megtanulni bánni a komplexitással", írta Van Kerkhoven.[12] Ezt szeretném szem előtt tartani a vizsgálódásaim során.

---

[10] Lásd a Van Kerkhoven szerkesztette *Theaterschrift* 1994-es különszámát: Marianne Van Kerkhoven (szerk.): On Dramaturgy. *Theaterschrift* 1994, Vol. 5–6. 9–35.

[11] Augusto Boal: *Interviews with Augusto Boal from 1971–2009*. Instituto Augusto Boal, Digital Theatre+, 2009. Elérhető: https://www.digitaltheatreplus.com/education/collections/instituto-augusto-boal/interviews-with-augusto-boal-from-1971-to-2009 (Hozzáférés: 2020. március 29.)

[12] Marianne Van Kerkhoven: European Dramaturgy in the 21st century. *Performance Research* 2009, 14:3. 7–11. Elérhető: http://sarma.be/docs/2867 (Hozzáférés: 2020. március 29.)

Elméleti alapok

Dramaturgiai terepszemlém kiindulási pontja az a definíció, amelyet Eugenio Barba (a holstebrói Odin Teatret és a Nordisk Teaterlaboratorium alapító művészeti vezetője) fogalmazott meg 1985-ben írt szócikkében.[13] Barba az ókori görög eredetű dramaturgia szó etimológiáját veszi alapul (*dramaturgia = drama + ergon*), és ekképpen a dramaturgiát az „akciók működésének" (*the work of the actions*) nevezi az előadásban, ahol is akciónak számít „minden, ami közvetlenül a közönség figyelmére, megértésére, érzelmeire és mozgásérzékelésére (*kinaesthesia*) hat".[14]

Barba definíciójának két következménye van a dramaturgiára nézvést: először is, hogy ezáltal a definíciót kiterjeszti az írott szöveg (dráma) kompozícióján túlra, hiszen számára a dramaturgia nem a textus, hanem az egyes akciók előadásbéli összeszövése, ami által létrejön az előadás textúrája, formája. (Barba akcióként definiál minden színpadi megnyilvánulást, ami a néző érzékeire és érzelmeire hat: tehát a cselekmény változásain és a mozgáson túl a hanghatásokat, a fény változásait, a színpad terében történő változásokat stb. is.[15])

A másik következmény az, hogy Barba túllép azon, hogy egy előadás dramaturgiáját a cselekmény lineáris progressziójaként határozza meg, vagy a térben „megcselekedett idő" (Tim Etchells[16]) lineáris metaforáját alkalmazza rá – helyette szimultán pluralitásként fogadja el a dramaturgiát.

Sőt Barba egy új és komplex rendszert állít fel a színielőadás dramaturgiájának különböző szerveződési szintjei között. Eszerint három szint, három egymásra épülő réteg kölcsönhatásáról beszélhetünk egy előadásban: az organikus vagy dinamikus dramaturgiáról (ez az érzékekre ható, kinesztetikus kompozíció); a narratív dramaturgiáról (a cselekmény szövése, a jelentés); és az evokatív dramaturgiáról (a nézőből kiváltott reakció).[17] „Mindegyik rétegnek megvan a sajátos logikája, szükséglete és céljai"[18] – jegyzi meg Barba.

Ezen a modellen belül szerepel ugyan a lineáris, narratív dramaturgia (amelyet a tradicionális – „euklidészi" – definíció magával „a" dramaturgiával azonosít), de ez csupán egy a többi összetevő között; szervesen beágyazódva az előadás rétegei közé.

Körülbelül egy évtizeddel Barba dramaturgiáról szóló rendhagyó szócikkének megjelenése után Van Kerkhoven két esszét publikált, melyekben két új terminust vezetett be a dramaturg munkáját illetően: a mikro- és a makrodramaturgiát.[19] Van Kerkhoven a következőképpen határozta meg a mikrodramaturgiát: „a konkrét előadás köré épülő dramaturgi munka"[20] – azaz az alkotó folyamat dramaturgiája. Míg a makrodramaturgia „a színház társadalmi relevanciájával és funkciójával foglalkozik"[21] – azaz a színház mint társadalmi szervezet működtetésével, a helyi közösség(ek)kel való viszonyával és a kurátori folyamattal foglalkozó dramaturgia. Ez a kétfajta dramaturgia természetesen összefügg egymással, és Van Kerkhoven szerint a dramaturg feladata az, hogy hidat verjen a mikro- és a makrodramaturgia között, ekképpen egyengetve az utat abban a munkafolyamatban, amely által „a művészek ahhoz járulnak hozzá, hogy megértsük

---

[13] Eugenio Barba: Dramaturgy – actions at work. In Barba, Eugenio & Nicola Savarese: *A Dictionary of Theatre Anthropology. The Secret Art of the Performer*(2. kiadás), Routledge, Abingdon, 2006 [1985]. 66–69.
[14] Barba, i. m. 75.
[15] Uo.
[16] Tim Etchells: Doing Time. *Performance Research*, 1990, 14:3. 71–80.
[17] Eugenio Barba: *On Directing and Dramaturgy. Burning the House.* Routledge, Abingdon, 2010. 10.
[18] Barba, i. m. 10.
[19] Marianne Van Kerkhoven: Van de kleine en de grote dramaturgie. *Etcetera*, 17:68. 67–69. Elérhető: http://sarma.be/docs/3189 Marianne Van Kerkhoven (szerk.): On Dramaturgy. *Theaterschrift*, 1994, Vol. 5–6. 9–35.
[20] Uo.
[21] Uo.

a világot, és megfejtsük annak komplex jelenségeit".[22] Vizsgálódásaim most a mikrodramaturgiai szintre korlátozódnak.

Az előadás megformálása (mikrodramaturgia)

Az 1990-es évek óta zajlik az ún. *új dramaturgiá*ról folyó szakmai diskurzus. Az új dramaturgia az a típusú dramaturgia, amelyben a színházi/színpadi alkotás többé nem kétlépcsős[23] folyamat: a szerző megír egy drámát, amelyet a rendező értelmez, és színpadra állít, hanem mindez egyhuzamban valósul meg. Ekképpen az előadás – és annak dramaturgiája – a próbateremben épül fel és formálódik, többnyire improvizációs, illetve generatív kérdésekre válaszként létrehozott kreatív anyagból.

A színházi alkotómunka folyamatában, különösen az együtt alkotáson alapuló, úgynevezett kollaboratív munkafolyamat (*collaborative processes*) során, illetve a kortárs tánc kontextusában[24] az egyik legnagyobb kihívást a rendelkezésre álló információ bősége, a kreatív ötletek túlcsordulása jelenti a munkának abban a fázisában, amely az előadás alapvető „nyersanyagát" hozza létre.

Közismert tény például, hogy Pina Bausch, a Wuppertali Táncszínház formabontó koreográfusa a közös alkotómunka során körülbelül száz, úgynevezett „mobilizáló kérdést" tett fel a táncosainak. Erre a kreatív stimulusra a táncos-társalkotók improvizációval, jelenettel, egy emlék megidézésével stb. válaszoltak, és ebből az apránként generált anyagból épült fel egy hosszú munkafolyamat során lépésről lépésre az előadás.[25]

Erre a munkafolyamatra válaszképpen számos elképzelés született arról, miként lehet komplex rendszereket a dramaturgia szintjén elrendezni és megformálni. Abban a paradigmában, amely *nem* a cselekmény lineáris, ok-okozati fejlődésére vagy a drámaszövegnek a színielőadás alkotóelemei fölötti hierarchiájára épül (vagyis az arisztotelészi dramaturgia határain kívül tekintve), az alábbi, nem-hierarchikus megközelítések ismeretesek:

A dramaturgiára alkalmazott káoszelmélet nem-lineáris, élő, dinamikus rendszerként tekint a színházi előadás „szövetére", ezáltal kiterjesztvén Niklas Luhmann szociális rendszerekről alkotott elméletét[26] a színházi alkotófolyamatra.[27] Az ok-okozati összefüggésen alapuló dráma- vagy előadás-szervezés kiindulópontja ugyanis a megfigyelő kitüntetett személye volt, akinek a döntéseitől függött, hogy a figyelmét mire irányítja, mi lett például fontos, és mi redundáns. Ez a megfigyelő azonban nem semleges, ráadásul ennek az egyetlen, kitüntetett nézőpontnak megvan

---

[22] Marianne Van Kerkhoven: On Dramaturgy. *Theaterschrift*, 1994, Vol. 5–6. 9–35. (Angolul) idézi Lise Uytterhoeven: *Sidi Larbi Cherkaoui: Dramaturgy and Engaged Spectatorship*. Palgrave Macmillan, London, 2019. 61.

[23] Danan idézi Henri Gouhier könyvét: *Le Théâtre et les arts à deux temps* (Flammarion, Paris, 1989). Joseph Danan: Dramaturgy in Postdramatic Times (ford. Ada Denise Bautista, Andrea Pelegri Kristic és Carole-Anne Upton). In Katalin Trencsényi – Bernadette Cochrane: *New Dramaturgy*. *International Perspectives on Theory and Practice.* Bloomsbury Methuen Drama, London, 2014. 5.

[24] Vagyis azon típusú munka során, amikor generatív kérdések, kinesztétikai kísérletezés, improvizáció és szabad asszociációk segítségével jön létre az előadás anyaga a próbatermi munka során, és ahol egyidejűleg készül az új mű, és vele egyszerre képződik annak formája, dramaturgiája.

[25] Katalin Trencsényi: Introduction: What is the point of Bandoneon? In *Hoghe, Raimund – Ulli Weiss, Bandoneon. Working with Pina Bausch*. Szerk. Katalin Trencsényi, ford. Penny Black. Oberon Books, London, 2016. 32–40.

[26] Niklas Luhmann: *Bevezetés a rendszerelméletbe*. Szerk. Dirk Baecker, ford. Brunczel Balázs. Gondolat Kiadó, Budapest, 2006.

[27] Lásd Janek Szatkowski: *A Theory of Dramaturgy*. Routledge, Abingdon, 2019.

a maga „vakfoltja". Sőt ezek a döntések (pl. hol kezdődik és ér véget a történet stb.) politikai döntések, figyelmeztet Luhmann.[28]

Ez a megközelítés ezért leszámol az ok és okozat semleges, lineáris szükségszerűségének, illetve a dramaturg mint objektív külső megfigyelő illúziójával, és helyette az előadás egészének megkomponálásánál az önteremtő (autopoiétikus) vagy önreferenciális rendszerek elméletéhez (Luhmann, Deleuze) fordul.

Azok a dramaturgok, akik az előadás mikrodramaturgiájának kialakításakor a káoszelméletre támaszkodnak (például az Akram Khan társulattal, illetve a kanadai kortárs street-jégtánc társulattal, a Le Patin Libre-rel[29] dolgozó Ruth Little dramaturg) „a nem-lineáris dinamikák és az élő rendszerek"[30] paradigmájában gondolkodnak és alkotnak. Little úgy érvel, hogy „az élő rendszerek (*living-systems*) fluidok és adaptívak: önszerveződésük része a visszajelzés és a változás, miközben folyamatosan működésben, mozgásban vannak, és könnyedén kiszabadítják magukat a merev szabályok szorításából."[31]

Következésképpen nem a megalkotott és megszilárdított forma hordozza a jelentést, az „nem a mintázatban magában található, hanem annak megzavarásában, és új mintázatok létrehozásában". [32]

Ez a megközelítés a makrodramaturgiára nézvést például azzal a következménnyel jár, hogy ráirányítja a figyelmet arra, hogyan befolyásolják a létrehozandó alkotást az eredeti, kiindulási pontként feltett kérdéseink, azaz az induló feltételektől való érzékeny függőség (*sensitive dependence on initial conditions*) és a munkakörülmények.

A szociológián és rendszerelméleten túl más tudományágak is termékenyítőleg hatottak a kortárs dramaturgiára. A dramaturgiára alkalmazott **sztratifikáció** geográfiai módszert alkalmaz az előadás megformálásához. Mike Pearson, az Aberystwyth Egyetem professzora és számos, a Walesi Nemzeti Színház számára létrehozott helyspecifikus előadás rendezője alkotta meg a dramaturgia mint rétegtan (sztratigráfia) metódusát.

A sztratigráfia a földtudomány azon ága, amely a kőzetrétegeket, azok egymásra rakódását és az így létrejött különféle formációkat tanulmányozza. Vizsgálódásainak tárgya, fejti ki Pearson: „a kőzetrétegeknek – azok **természetének** és **összetevőinek, szekvenciális és egymáshoz való viszonyuk térbeni és időbeni megoszlásának**, a kialakulásukhoz vezető feltételeknek és az azt meghatározó eseményeknek, **transzformációjuknak** és a természet anyagformáló erőinek való ellenállásuknak – a leírása: általuk keletkezett a jelenbeli topográfia és táj".[33] Pearson sztratifikációs folyamatának a definícióját olvasva szembeszökő, milyen könnyen lefordítható ez a leírás a dramaturgiai folyamatokra: hiszen nem tesz mást, mint egy dinamikus folyamatban egységeket különít el, és azok kialakulásáról, illetve egymáshoz való viszonyáról beszél, méghozzá térben és időben vizsgálva.

Pearson (aki maga is földtant és régészetet tanult) azt javasolja, hogy a sztratigráfia hasznos metaforaként szolgálhat akkor, amikor arról gondolkodunk, hogyan lehet nem szövegalapú

---

[28] Luhmannt idézi Szatkowski. In Janek Szatkowski: *A Theory of Dramaturgy*. Routledge, Abingdon, 2019. 64.

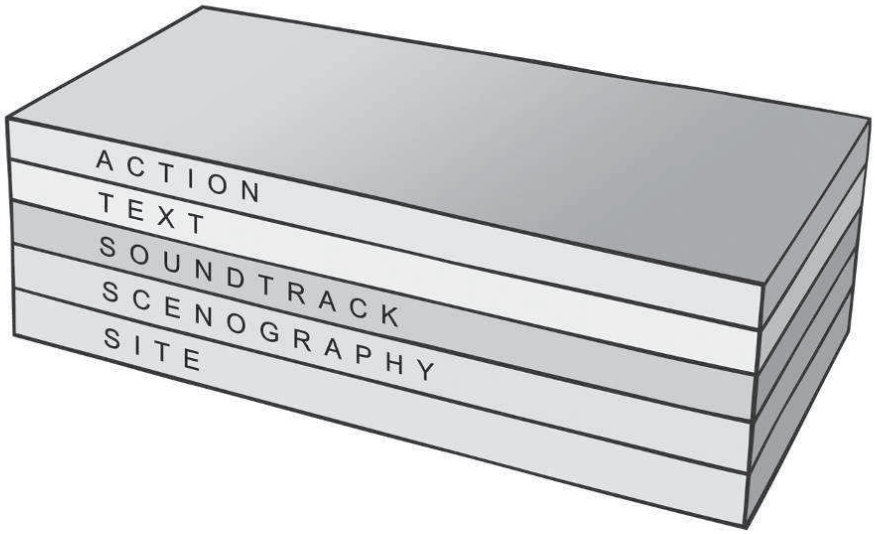
[29] A Le Patin Libre *Vertical* című előadása itt megnézhető: https://www.youtube.com/watch?v=ZaKYSUrHSfs (Hozzáférés: 2020. augusztus 19.)

[30] Ruth Little: DYNAMIC STRUCTURE and LIVING SYSTEMS: An unreliable pocket manual for the dramaturgical human. *Dramaturgs' Network, Dramaturgy Papers*, 2012. Elérhető: https://www.dramaturgy.co.uk/dramaturgy-papers-ruth-little (Hozzáférés: 2020. március 29.)

[31] Little, i. m.

[32] Little, i. m.

[33] Mike Pearson: Faults, Folds and Unconformities: Dramaturgy as Stratigraphy, and other such Metaphors. Vitaindító előadás az IFTR világkongresszusán, Warwick, 2014 (nem publikált kézirat). (Kiemelés: T. K.)
(A szerző ezúton szeretné megköszönni Mike Pearson és Mike Brookes nagylelkűségét, amivel ezt az írást segítették.)



Mike Pearson egyik szemléltető ábrája a dramaturgia mint sztratigráfia modellhez egy helyspecifikus előadás esetében. A képen egy helyspecifikus előadás dramaturgiáját alkotó összetevők rétegződése látható kimerevítve: akció, szöveg, hang és zene, szcenográfia (azaz: díszlet/installáció, világítás, előre rögzített média, illetve az előadás egyéb technológiai és technikai aspektusai), valamint a helyszín, amely ebben az esetben alaprétegként szolgál. Illusztráció: Mike Brookes.

színházban szerkezeteket létrehozni. A sztratigráfia mint dramaturgiai módszer segítségével „leírhatjuk a konceptualizálás, kompozíció és a művészi expozíció folyamatát" egy olyan típusú színházi alkotófolyamat során, amely „nem a drámai mű színpadra alkalmazásán alapul, és amely igényli és magában foglalja a nem-konvencionális alkotómunka folyamatait".[34]

Pearson elmélete szerint az előadás létrehozásának különböző alkotóelemei (azok, amelyek belső lényegüknél fogva konzisztens tulajdonságokkal rendelkeznek) úgy tekinthetőek, mint a szedimentáció különböző rétegei. Ezek közül a legfontosabb az alapréteg, a mindent meghatározó bázis, amelyre a többi réteg ráépül. Ez előadásonként más és más lehet: például a tér, a mozgás vagy éppen a pszichológia. Pearson rétegtani törvényeket és alapelveket alkalmaz e színházi alkotóelemek közti kapcsolatok meghatározásakor (pl. a laterális folytonosság elvét, a metsződés törvényét stb.).[35]

Ami rendkívül találó Pearson metódusában, az az, hogy – akárcsak Barba modellje esetében – az előadás egyidejű, „függőleges" rétegei és azok egymáshoz való viszonyai ebben a dramaturgiában is kihangsúlyozódnak. Ez a modell nem úgy gondolkodik a dramaturgiáról mint (csupán) egy lineáris, horizontálisan progresszív folyamatról, hanem számításba veszi azokat az elemeket is, amelyek egyszerre, egy időben, szimultán vannak jelen az előadásban. Sőt megvizsgálja a közöttük lévő komplex viszonyokat is, miáltal a hangsúly az összehasonlításra és a felismerésre tevődik át, nem pedig arra, hogy szükségképpen lezárjon és megdermesszen egy előrehaladó folyamatot.

Ez a megközelítés azonban nemcsak az ún. *devised* előadások megalkotásakor lehet hasznos, hanem szövegalapú színházban is. Pearson és rendezőtársa, Mike Brooks például ezzel a technikával hozta létre a National Theatre Wales számára készített nagyszabású, helyspecifikus

[34] Pearson, i. m.
[35] Pearson, i. m.

előadásait is, köztük a Royal Shakespeare Companyval közösen létrehozott 2012-es *Coriolanus*t, melyet a Royal Air Force egy használaton kívüli repülőgéphangárjában játszottak.[36]

Az előadás architektúráját szervező dramaturgiára alkalmazott matematikai gondolkodás különféle **algoritmusok elméletét** és a **játékelméletet** kapcsolta össze a dramaturgiával. Ez a fajta megközelítés a választási lehetőségekre (egészen pontosan arra, hogy miként válasszunk végtelen számú döntési lehetőség közül), és e választások által az előadás interaktív, a nézőket bevonó potenciáljára irányítja a figyelmet.

Ez a fajta dramaturgia alkalmas például olyan interaktív előadások létrehozására, amelyben a néző döntésétől függ, milyen irányban folytatódik a történet. Bár valószínűleg a legnépszerűbbé ezt a fajta dramaturgiát a Netflixen 2018-ban bemutatott interaktív sci-fi horrorfilm, a *Black Mirror: Bandersnatch* (író: Charlie Brooker, rendező: David Slade) tette, de számos színházi példa található rá.

Így például a londoni Young Vic színházban 2015-ben bemutatott, Zoë Svendsen és Simon Daw által létrehozott *World Factory* (*Világgyár*) című előadás, amely a globális textilipar kapitalista, a dolgozókat kizsákmányoló rendszerét egy, a nézők bevonásával megvalósuló társasjátékon – és egy ing elkészülésének útján – keresztül tette szemléletessé.[37]

Hasonlóképpen választáson alapuló játékdramaturgiát alkalmaz a brightoni Hidden Track társulat 2018-as *Standard: Elite* (*Átlag: Elit*) című előadása is, melynek írója Eliott Hughes, rendezője pedig Anoushka Bonwick.[38] Az előadás nézőire kétféle jegy és bánásmód vár: a még éppen megfelelő alapszolgáltatás, illetve az elit közönséget illető kiváltságok (VIP-székek, sütemény stb.), melyekhez „szabad versenyben" lehet hozzájutni. Az előadás nagyon érzékletesen szemlélteti a kapitalista rendszert működtető társadalmi igazságtalanságokat, és rántja le a leplet a versenyszellem és a sikeres vállalkozók természetes előmeneteléről szóló mítoszról.

De idetartozik a brit Kaleider társulat által létrehozott *Money* (*Pénz*) című előadás is, amelynek az az érdekessége, hogy egyetlen színész sem játszik benne.[39] Az előadás minden alkalommal valamilyen társadalmi testület valós tanácstermében zajlik, és tárgyalóasztalra az aznapi jegybevétel van letéve. Az asztal körül ülő nézők feladata az, hogy megegyezzenek arról, mi legyen a pénz sorsa. A játékszabályok ismertetése után az lesz az előadás, ami az erre kiszabott hatvan perc alatt a teremben történik. Ez az egyszerű kérdés, és az arról hozandó, konszenzuson alapuló válasz meg- (vagy nem) születése hallatlanul izgalmas színházat teremt, ahol valódi a tét. Ha megszületik a konszenzus, a társulat a pénzt az adott célra fordítja, ha nem születik megegyezés, a pénz a következő előadásban felhasználandó összeget gazdagítja.

Mint ebből is kitűnik, a játékdramaturgiával létrehozott színházi előadások előnye, hogy az így bevont néző nem csupán aktív szereplője, de ágense lesz az előadásnak, ezért előszeretettel alkalmazzák olyan előadások, amelyek komoly, aktuális társadalmi problémákról szeretnék elgondolkodtatni és tettre sarkallni a nézőt.

Ez a módszer azonban táncelőadások létrehozásánál is alkalmazható. A dinamikus rendszerek elméletével kombinálva ugyanis továbbfejleszthető „előadást generáló rendszerként",

---

[36] Az előadás weboldala itt megnézhető: https://www.nationaltheatrewales.org/ntw_shows/coriolan-us/#about_the_show (Hozzáférés: 2020. augusztus 24.)

[37] Az előadás a METIS és a Company of Angels társulatának koprodukciója volt a New Wolsey és a Young Vic színházzal. Az előadás weboldala: https://www.youngvic.org/whats-on/world-factory (Hozzáférés: 2020. augusztus 24.) Az előadás létrejöttéhez készült kutatómunkáról a METIS társulat oldalán olvasható bővebben: https://metisarts.co.uk/research/world-factory-research (Hozzáférés: 2020. augusztus 24.)

[38] Az előadás videóajánlója itt megnézhető: https://hiddentrack.org.uk/standardelitepromo (Hozzáférés: 2020. augusztus 24.)

[39] Az előadást ismertető rövid videó: https://www.youtube.com/watch?v=WVVX7VEy1xM (Hozzáférés: 2020. augusztus 24.)

amelyben „feladatok és szabályok generálnak mozgást és interakciót”,[40] és hoznak létre ezáltal absztrakt formákat. Így kerülvén el azt a csapdát, hogy egy táncelőadásban a tánc funkciója csupán egy történet elmesélésére, illusztrációjára legyen redukálva.

Ennek a választásokon alapuló dramaturgiának az egyik „alága” a véletlen (a találomra kiválasztott [*random*] vagy a szerencsétől függő [*chance*]) dramaturgiájának alkalmazása. Ezzel a dramaturgiával dolgozott például Merce Cunningham, amikor egyes koreográfiái létrehozásakor a Ji Csinghez fordult, hogy „a véletlen döntse el, hogy mi legyen a mozdulat, milyen sokáig tartson, és hol menjen végbe”.[41]

A jól működő algoritmusoknak azonban nemcsak nagy mennyiségű információra van szükségük (úgynevezett nyers adatra), amely aztán elemzésre kerül, hogy a kivételeket és az anomáliákat kiegyensúlyozhassák, hanem – ahogyan a matematikus Cathy O’Neil felhívja rá a figyelmet – támaszkodniuk kell a visszacsatolásra, visszajelzésre és annak a rendszerbe történő beépítésére, hogy ekképpen finomítsák és pontosítsák a programot. Hasonlóan a statisztikusokhoz, akik hibákat használnak arra, hogy algoritmikus modelleket arra „tanítsanak”, hogy „okosabbak” legyenek, a színházi alkotómunka folyamán a dramaturgok „visszacsatolása” és véleménye arra sarkallhatja az alkotókat, hogy javítsák, igazítsák és pontosítsák az előadást. Egy merev algoritmus ezektől a „frissítésektől” és utánhangolásoktól válik dinamikus modellé. Nem elhanyagolandó az a tény sem, figyelmeztet O’Neil, hogy **minden modell vakfoltja a „készítők értékítéletét és prioritásait tükrözi”.** [42]

A dramaturgia **zenei** megközelítése szintén dinamikus hozzáállást igényel. Raimund Hoghe koreográfus és az első hivatalos táncdramaturg (a Tanztheater Wuppertal egykori munkatársa) szerint a dramaturgia az, „ahogyan idő, tér és ritmus összeáll egy előadásban”, (...) „az az erőtér, amely összetartja a művet”.[43] Ez a fajta gondolkodásmód és a zenei kompozíció eszköztárának (pl. kánon, fúga, ellenpontozás) használata az előadás megformálásakor figyelhető meg például Pina Bausch koreográfiáiban.

De Bauscht megelőzően az amerikai táncos-koreográfus, Doris Humphrey is hasonló következtetésre jutott a kompozíciót illetően a *The Art of Making Dances* (*A tánckészítés művészete*) című, 1959-ben posztumusz publikált könyvében.[44] A kortárs táncelőadások formáját elemezvén Humphrey az állapította meg, hogy azok többsége öt alapkategóriába esik bele, melyek mindegyike tulajdonképpen egy zenei formának feleltethető meg. Ezek a formák a következőek: az A-B-A forma, a narratíván alapuló – történetmesélő forma, a visszatérő téma, a szvit (melyben az egyes tételek tematikusan vagy tonálisan kapcsolódnak össze egymással) és a megtört (*broken*) forma.

Zenei dramaturgiát alkalmaz több táncelőadásában az Alain Platel vezette belga *les ballets C de la B* is. Például a *nicht schlafen!* (*nem elaludni!*) című előadásában Mahler-szimfóniából, Bach

---

[40] Pil Hansen: The Dramaturgy of Performance Generating Systems. In Pil Hansen, Darcey Callison (szerk.): *Dance Dramaturgy. Modes of Agency Awareness and Engagement*. Palgrave Macmillan, London, 2015. 124–142, 125.

[41] Nancy Vreeland Dalva: The I Ching and Me. A Conversation with Merce Cunningham. *Dance Magazine*, 1988. március, 58–61; 61.

[42] Cathy O’Neil: *Weapons of Maths Destruction. How Big Data Increases Inequality and Threatens Democracy*. Allen Lane, London, 2016. 21. (Kiemelés: T. K.).

[43] Hoghe in Katalin Trencsényi: A portrait of Raimund Hoghe (interview). In *Hoghe, Raimund – Ulli Weiss, Bandoneon. Working with Pina Bausch.* Szerk. Katalin Trencsényi, ford. Penny Black. London, Oberon Books, 2016. 229.

[44] Doris Humphrey: *The Art of Making Dances*. (Szerk. Barbara Pollack). Princeton Book Company, Highstown NJ, 1987 [1959]. 149.

BWV 4. kantátájából, pigmeus muzsikából és alvó állatok hangjainak felvételéből Steven Prengels által komponált zenei kollázsba helyezte bele Platel a táncosok jeleneteit.[45]

Nemcsak koreográfusok, hanem drámaírók is alkalmazhatnak zenei dramaturgiát. Példaként említeném az elefántcsontparti Koffi Kwahulét, aki drámái szerkezetét jazz-szerűen (főként Coltrane és Monk zenéjétől inspirálva, átitatódva) építi fel, és műveiben, ahogyan ő fogalmaz, „jazzpoétikát" alkalmaz.[46] Kwahulé a jazzben tematikai hasonlóságot vél felfedezni: szerinte a jazz mint zenei műfaj a fekete kultúrákat ért traumáról, drámai hiányról beszél – akárcsak az ő drámái, melyek a gyarmatosítás történelmi örökségének veszteségeivel való együttélésről szólnak. Kwahulé drámáiban a tematikai azonosság mellett strukturálisan is alkalmazza a jazz építkezését: a szövegben az ismétlések, refrének és riffek által hoz létre feszültséget, „hogy megragadja a kortárs létezés kétségbeesésének fájdalmát és az improvizáció túláradó energiáját".[47]

A Pulitzer-díjas amerikai drámaíró, Suzan-Lori Parks hasonlóan gondolkodik a formáról: ő ennek a dinamikus, zenei dramaturgiának, amely (ismétlésekkel és a motívumhoz való visszatérésekkel, annak apró, de jelentést hordozó változtatásaival) visszacsatolásokkal, rétegről rétegre építkezik, és ezáltal halad és hömpölyög a dráma előre, a *Repetíció és Revízió* (*Rep & Rev*) nevet adta.[48]

De idesorolandók a brit kortárs drámaíró, debbie tucker green [sic!] művei is, aki drámáiban – mint például az *ear for eye (fület szemért)*[49]– hasonló, zenei dramaturgiát alkalmaz:

„Before the dogs spat
and the pigs barked
and the people spat
and the dogs barked
before hateful eyes
more hate-filled
than mouths – and mouths which were
overflowing with their...
When actions
were actively
violent
violently violating us
and inaction was
violent
violently violating us

[45] Jan Vandenhouwe: *Music for a broken world. A conversation with Alain Platel and Steven Prengels on Mahler, Pygmy music and Bach. les ballets C de la B webodala, 2016.* https://www.lesballetscdela.be/en/projects/productions/nicht-schlafen/extra/text-jan-vandenhouwe/ (Hozzáférés: 2020. augusztus 24.) A fent említett előadás létrehozásáról és dramaturgiájáról részletesebben ebben a tanulmányomban foglalkozom: "An Experiment in Democracy." Alain Platel's Collaborative Dramaturgy. In Christel Stalpaert, Guy Cools és Hildegard De Vuyst (szerk.): *The Choreopolitics of Alain Platel's Les Ballets C de la B. Bodies, Gestures, Politics.* Bloomsbury Methuen Drama, London, 2020. 32–60.

[46] Kwahulé in Mouëllic, Gilles – Koffi Kwahulé: „Brothers in Sound": Koffi Kwahulé and Jazz (Interviews with Gilles Mouëllic). An edited compilation of translated excerpts from Gilles Mouëllic et Koffi Kwahulé, *Frères de son: Koffi Kwahulé et le jazz* (Éditions Théâtrales, Paris, 2007). Szerk. és ford. Judith G. Miller. *L'Esprit Créateur*, 2008, 48:3, ősz (Nouvelles dramaturgies d'Afrique et des diasporas: cantate des corps, sonate des voix). 97–108.

[47] Judith Miller, idézi Bilodeau i. m.

[48] Parks, i. m. 8–9.

[49] A teljes dráma a Royal Court Theatre és a Nick Hern Books könyvkiadó jóvoltából 2020. szeptember 3-áig az alábbi linken olvasható: https://royalcourttheatre.com/earforeyeplaytext/ (Hozzáférés: 2020. augusztus 24.)

hate-filled,
hate fuelled. Driven.
Before our children had
no chance
had no chance
to be children,
had no choice
have no choice
but to be involved.
When involved
was physical
was difficult
was dangerous
is physical
is difficult
is dangerous.
Is relentless."[50]

Az elhangzó szöveg ritmusa és dinamikája ezeket a drámai műveket a zene és a költészet elementáris erejével hatja át. Parks szerint nem véletlenül: ez a fajta zenei dramaturgián alapuló, *Rep & Rev* szerkesztési mód ugyanis az afrikai és afroamerikai irodalmi és orális hagyományokban gyökeredzik.[51] Talán ez az oka annak, hogy azok az alkotók (drámaírók és koreográfusok) használják előszeretettel, akik számára (a tematikus kapcsolat mellett) a színpadon létrejövő előadás posztkolonialista tematikája és/vagy fizikaisága kiemelten fontos szerepet kap.

„A nyelv fizikai aktus" – szögezi le Parks.[52] „Az egész testet igénybe veszi, nemcsak a fejet."[53] Egy adott szót a test, az érzelmek és a hang együttese jelenít meg, érvel Parks, a „the" és „thuh",[54] bár jelentése ugyanaz, két egészen más minőségű testtartást, hangot és érzelmet idéz meg.[55]

A sor még folytatható lenne: amint elrugaszkodunk az arisztoteliánus dramaturgia „euklidészi" világától, Bolyaival szólva „ujj világok" végtelensége nyílik meg előttünk, kimeríthetetlen gazdag lehetőségekkel.

Ha összegzésképpen mindezekre a világokra, azok végtelen rendszerére még egy átfogó pillantást szeretnénk vetni, a színházi előadások kompozíciójáról elgondolt elméletek *összessége egy* jin-jang rendszeren belül is felrajzolható, attól függően, hogy a fő szervezési alapelvük hierarchikus vagy heterarchikus.

A jang oldalra tartoznak azok a narratív szervező elméletek, amelyek hierarchikusak, konfliktuson alapulnak, és egy konkrét cél elérésére törekednek. Idetartozik az arisztotelészi paradigma

---

[50] debbie tucker green: *ear for eye*. Nick Hern Books, London, 2018. 16.
[51] Parks, i. m. 10.
[52] Parks, i. m. 11.
[53] Parks, i. m. 11.
[54] Parks ezen a példán azt hangsúlyozza, hogy drámáiban az intonáció, a hangzás, a dialektus, illetve a szövegnek szavakból mint hangokból komponált zenei hatása mennyire fontos szerepet tölt be. Hogy még akár csak egy határozott névelő kiejtése (egy standard és egy lazább, ernyedtebb, torokhangként megszólaló hang) már két egészen különböző alkatot, drámai figurát körvonalaz.
[55] Parks, i. m. 11–12.

vagy azok a dramaturgiák, amelyeket Joseph Campbell *a hős útja*ként (*The Hero's Journey*) foglalt össze.[56]

A jin oldalhoz azok a dramaturgiák tartoznak, amelyek laza asszociáció*k füzéreiben, komplex, sokszor körkörös szerkezetben és az alkotóelemek közötti egyenlőségviszonyokban gondolkodnak. A* jinféle előadás-szervezésre és -narratívára a nem nyugati kultúrák orális előadói tradíciójában találhatunk példákat: így az amerikai vagy ausztrál őslakos kultúrák körkörös történetfűzési technikáiban, az arab mesékre jellemző, szövevényes, újabb és újabb „ajtókat" nyitogató történetmondásban vagy akár a japán manga *műfajára jellemző, ún. kisotenkecu*,[57] a konfliktus nélküli dráma elméletében.

Ezek a szisztematikus megközelítések, hogy hogyan szervezzük egybe „a valós jelenségek értelmetlen káoszát, és rendezzük el őket művészi alkotássá"[58] legelsősorban magáról az elrendező tekintetről árulnak el nagyon sokat. Mely információt tekinti fontosnak, és melyiket redundánsnak? Miképpen látja a világot: dinamikus organizmusként, hosszú idők folyamán leülepedett és egymásra halmozódott rétegek kölcsönhatása és eróziójaképpen, netán okosgépnek gondolja el azt, vagy egy időben kibomló ritmikus kompozíciónak? – „Egy adott szerkezet a saját (eredet)történetét is hordozza", int Kwahulé.[59]

A 21. századi színházcsinálási folyamatokból talán túlzó lenne teljesen kitiltani az arisztotelészi elgondolást, de hasznos lehet a színházi előadásokról való gondolkodásmód átrendezése, melyben az arisztotelészi forma *egyike a számos, egymás mellett létező dramaturgiai rendszereknek*.

„Ahhoz, hogy a forma megszólalhasson, és kreatívan alkothassunk, nem hierarchikus világban kell léteznünk"[60] – fogalmazta meg a táncos-koreográfus, a Hat Nézőpont technikájának és elméletének (*Six Viewpoints*) megalkotója, Mary Overlie. Ezzel visszajutottunk Bilodeau drámapoétikai kritikájához és társadalmi utópiájához. Ha elfogadjuk a színpadi kompozíció többféle lehetséges, érvényes és egyenértékű modelljét, ez arra is hatással lesz, hogy hogyan gondolkodunk a 21. század globalizált társadalmáról: *homogén, hierarchikus, patriarchális szerveződés helyett egy olyan heterogén szerveződésként fogadjuk el, amely a kooperáción és az egymással való értékalapú csereforgalmon (exchange*) alapszik.

Így Jonathan Burrows brit koreográfusnak a koreográfiáról alkotott gondolatát a dramaturgiára alkalmazva elmondhatjuk: a dramaturgia nem más, mint azon sémákkal való egyeztetési folyamat, amelyekkel a világról gondolkodunk.[61]

---

[56] Joseph Campbell: *The Hero with A Thousand Faces*. The collected works of Joseph Campbell. Pantheon Books, New York, 1949.

[57] Still Eating Oranges: 'The Significance of a Plot Without Conflict', 2012. Elérhető: http://stilleatingoranges.tumblr.com/post/25153960313/the-significance-of-plot-without-conflict (Hozzáférés: 2020. augusztus 24.)

[58] Részlet G. B. Shaw Upton Sinclairnek 1941. december 12-én írt leveléből.

[59] Kwahule. In Gilles Mouëllic – Koffi Kwahulé, i. m. 107.

[60] Mary Overlie: Interviewed on Vimeo. Tisch School of the Arts, New York, 2016.

[61] Jonathan Burrows: *A Choreographer's Handbook*. Routledge, Abington, 2010.

Duška Radosavljević

POROZUS DRAMATURGIÁK

Az inoperatív közösség című 1991-es kötetének előszavában Jean-Luc Nancy felhívta a figyelmet, hogy a szocializmus mint ideológia összeomlásának utóhatásaként maga a demokrácia is egy esetleges hanyatlás áldozatává válhat a kapitalizmus gazdasági erői révén, ha nem ismerjük fel és őrizzük meg a közösség értékét.[1] Közösségértelmezésünket mentesítenünk kell attól az esszencializmustól, amely a megvalósításával járó ideológiai programjait jellemezte, melyeket a Spinozában, Rousseau-ban és Marxban gyökerező nyugati hagyomány kínált. Ehelyett, állítja Nancy, a közösséget az én kitettségének [exposition] és megosztottságának [sharing] fogalmain, illetve a 'közös(ség)-ben-levés' [being-in-common] – 'közös léttel' vagy a 'közös szubsztanciával' ellentétes – fogalmain keresztül kell értelmeznünk. Más szóval, a közösségérzetet az egyéni szubjektumok együttlétének folyamatában kell elérni, mintsem a közösségről való felülről ránk kényszerített elképzelések segítségével. A „-ben" eltávolítása a 'közös(ség)-ben-levés'-ből a totalitarianizmushoz vezetne, állapította meg Nancy. Hasonló módon az 'együtt-létet' [being together] sem szabad feláldozni az 'együttességért' [togetherness].[2]

Körülbelül ötven évvel azután, hogy a fent idézett előszót megírta, Nancy elképzeléseit Bojána Cvejić idézte fel a kortárs performanszművész belgiumi státuszáról írt eszmefuttatásában. A 'közösség'-hez [collectivity] képest a 'kollaborálás' [collaboration] lett az aktuális divatfogalom, ugyanis az előbbit még mindig ideológiailag fertőzött fogalomnak tartották. Cvejić rámutat annak ironikus voltára, hogy a neoliberalizmusban legalább élvezzük az együttlét valamilyen formáját: „amit közösen birtokolunk, az a kereskedelem és a kommunikáció – egyszóval: a hálózat".[3] A hálózat elve megteremti a nemzetközi összekapcsoltságnak az illúzióját, de „minél többet beszélnek kollaborációról, az annál inkább hiányzik". Ráadásul 2005 táján (amikor Cvejić megírta cikkét) a hálózat ósdinak mutatta a hatvanas évek performanszművészeinek projektjét – abbeli törekvéseik, hogy fősodorba emeljék a kísérletezést és interdiszciplinaritás, már nagymértékben valóra váltak. Újragondolva a kollaboráció fogalmát a 21. században, Cević arra a következtetésre jut, hogy a 'szingularitások' kapcsolatára, amelyet sokkal inkább a 'szeparáció' mint a 'fúzió' jellemzett, szükség volt annak a „heterogenitásnak [az érdekében], amely további heterogenitásokat

[1] Jelen szöveg Duška Radosavljević *Theatre-Making. Interplay Between Text and Performance in the 21st Century* című könyvének *Summary: Porous Dramaturgies* fejezete. (Palgrave Macmillan, Hampshire-New York, 2013.)

[2] Jean-Luc Nancy: *The Inoperative Community.* University of Minnesota Press, Minneapolis, MN, and Oxford, 1991. xxxviii-xxxix.

[3] Bojana Cvejić: *Collectivity? You mean collaboration?* 2005. http://eipcp.net/transversal/1204/cvejic/en. (Hozzáférés: 2012. március 9.)

ösztönöz, és nem a homogenizálódást, egyetlen szerző felelősségvállalásán belül vagy egyetlen szerzőhöz való vonzódás nevében". A szerzőség, amelyet Cvejić szerint a valaki- 'vel együtt-működés' [working with] fogalma határoz meg, többé már nem fogja feltételezni bármely „egyéni szerző autonóm önérvényesítő koncepcióit", hanem bizonyos számú individualitást, akik eszszencia nélkül dolgoznak együtt. A szerző azzal a kérdéssel marad, hogy hogyan jön össze a művészek között a kollaboráció anélkül, hogy valaki kezdeményezné. Mindazonáltal az előbbi fejezetben idézett példák újradefiniálják kérdésének paramétereit azáltal, hogy kiterjesztik a kollaborációs és a társszerzőséget a közönségre, megengedve a művészeknek, hogy továbbra is kezdeményezői legyenek „egy olyan folyamatnak, ahol semmilyen átfogó koncepció nem fog biztonságot szolgáltatni egy előzetes önszabályozásnak".[4] A szerzőség ilyen modelljeire szorítkozó etikai megfontolások potenciáljával ellentétben (vagy éppen miattuk) a 'biztonságnak' ez az érzete egyik oldalon sem garantált.

A közönségrészvételi modellek [audience engagement], amelyeket Tim Crouch, az Ontroerend Goed és a Shadow Casters esetében láthattunk,[5] ahogy lehetővé teszik, illetve megkönnyítik az 'közös(ség)-ben-lét' különböző típusait, éppen a közösség feltételezésének hiányából származnak – ahogy Nancy megállapította. A közönség minden egyéni tagjának biztosítják a személyes autonómiát és a bizalmat ahhoz, hogy exponálja [expose] és megossza a saját véges létét a színész véges létével Nancy meghatározó kommunikációs aktusában.[6] A színház világában néhány kritikus számára éppen ez az exponáltság/kitettség iránti elvárás tekinthető etikailag problematikusnak, hiszen inherens módon magában foglalja a valós és a metaforikus tartalom különböző szintjeinek összjátékát. Valóban Nancy azt állítja, hogy maga a 'forradalom' elve szintén ebbe a végsőkig való 'kitettség'-felfogásba foglalódik bele. Számára a kommunikáció elve nem szükségelteti a 'konszenzusra való vágyat'.[7] Ekképpen a közösséget az individualitások közötti kommunikáció teremti, amely kötelező érvénnyel véleménykülönbséghez vezet.

Habár a Shadow Casters tagjai az előadásuk készítésének idején nem ismerték Nancy írását, hasonló következtetésre jutottak dramaturgia és performanszkészítési metodológiájuk alakulása révén. Azáltal, hogy első lépésként eltávolították azt, amiről úgy érzékelték, hogy Kafka művének az ideológiai kerete kényszerítette rájuk, emancipálják a szöveget, és aktiválják a történet főszereplőjét, közben ugyanabban az időben felkérik a közönséget, hogy ismerje fel ezt a lehetőséget önmaga számára. Ahelyett, hogy elvetnék a közösség lehetőségét mint a félresikerült kommunizmus egyenes következményét, ők arra törekednek, hogy újra feltalálják azt a lényegében rejlő ideológiai esszencializmus nélkül. Ehhez egyenkénti munka szükséges a közönség tagjaival, valamint az 'együttes lét' [being together] alkalmainak a megteremtése az egyéni különbségek felfedezéséhez. Ily módon felvállalják a 'megújítást', ha nem is magát a baloldalt, hanem legalább valamennyit az alapértékeiből. Az Ontroerend Goed és Tim Crouch hasonló eredményeket érnek el mindannak ellenére, hogy azok a kihívások, amelyekkel az előadás adott közönségei szembesültek, úgy összegezhetők mint bizonyos fajta, a színház etikai céljaira vonatkozó ideológiai konszenzus iránti közönségelvárás, amelyeket ezek az alkotók folyamatosan megtagadnak közönségüktől, a közös(ség)-ben-lét érdekében.

A negyedik fal bevezetése a 19. századi nyugati színházba megzavarta a közönség individualitásának kitettségét a nézés folyamatában. Ahogy Worthen megjegyzi,[8] ez egybeesett a szöveg autoritásának előtérbe kerülésével – mindkettőt a drámaíró és a kritikus testesítette meg.

---

[4] Uo.

[5] Kötetének előző fejezeteiben Radosavljević kiemelten foglalkozik a három társulat produkcióival.

[6] Nancy, i. m. x1.

[7] Uo.

[8] W. B. Worthen: *Shakespeare and the Authority of Performance.* Cambridge University Press, Cambridge, 1997.

A színházi kritikus saját gyakorlatának kódrendszere többnyire ezek között a körülmények között fejlődött ki, függetlenül attól, hogy a kortárs kritikusok gyakorlata megváltoztatta, vagy sem a szöveg és előadás korábban érvényes hierarchiájához való hozzáállásukat, néhányuk vonakodni látszik annak az előjognak az elutasításában, amely a távolságtartó megfigyelést jelentette mint az objektív ítélet eszközét. Azáltal, hogy a néző belemerült az előadás-csinálás folyamatába, a Crouch és az Ontroerend Goed által gyakorolt színházcsinálási mód transzcendálja a szöveg és előadás közötti hierarchia fogalmát, és felhívja a figyelmet a kommunikáció folyamatára, valamint arra a jelentésre, amelyet a közösen konstruált színházi metafora kommunikál. Ez a fajta színház nem tekinti a közönségét esszencializált, egyedülálló 'szinguláris' testnek,[9] hanem individuumok gyülekezésének, amelyet az 'együttesség' helyzetébe hoztak. Ez az együttesség [being together] nemcsak rá van ruházva a közönségre mint entitásra, hanem magában foglalja mind a színészeket, mind a nézőket.

Erre a végkövetkeztetésre jut Liesbeth Groot Nibbelink is, aki egy „különleges paradoxont" tár fel, ahol a szinguláris individuális nézőre irányuló fókusz esetenként megszólítja a néző relacionális képességeit:

„A közösség [collectivity] tehát nem homogén közösség [Community], sem individuumok önkényes gyülekezése, hanem a társadalminak az újraartikulálódása: kommunalitás helyett a tapasztalat színháza felderíti a konnektivitás erejét a heterogenitás elismerésével, amely a színházban bármely nézőre vonatkozik."[10]

A kommunikációs aktusnak – és a 'kollektivitás' és 'konnektivitás' fogalmaknak – az újragondolása valószínűleg kiigazítja, átjavítja a brechti módszer metodológiai tranzitivitásának alapvető hiányosságát azáltal, hogy egyszerűen feltételezi, miszerint a közönség tagjainak a kritikai gondolkodásra való individuális képessége olyan valami, amelyet ők magukkal hoznak, és nem olyasvalami, amit ki kell alakítani. Nincsen kényszer, csak szabad választás és alkalom arra, hogy 'annyit kapjunk a nézés élményéből, amennyit beletettünk'. Vagy ahogy Shuttleworth később megfogalmazta Tim Crouch *A szerző* (*The Author*) című előadásáról írott kritikájában, „ez nem közönségrészvétel; ez az, amikor a közönség egyszerre maga a színház, és ugyanakkor kérdőre vonja azt".[11]

Még ha be is bizonyosodott Crouchról, hogy hatott rá a konceptuális művészet,[12] hogy az Ontroerend Goed galériákban hozott létre munkákat és a Shadow Casters gyakran elismeri szituacionizmus iránti elkötelezettségét,[13] igen fontos megállapítani, hogy ezek az alkotók elsődlegesen színházcsinálók. Alkalomszerűen kölcsönveszik, látszólag, a vizuális művészetek egyéni nézőre irányuló kommunikációs stratégiáit, de végső soron abban a tapasztalatban érdekeltek, amelyet maguk az individuumok szereznek meg a 'nézés' következményeként, kommunikációjuk által, mint például az Ontroerend Goed alkotása esetén, vagy éppen a nézés tapasztalatának részeként, mint a Shadow Custers esetében.

Habár ezek az alkotások részvételi elemeket mutatnak fel, a bennfoglaltság nem az egyetlen és végső céljuk. Sokkal pontosabban jelöli a relacionalitás fogalma azt a folyamatot, amelyet ezek elősegítenek. Másrészt az általuk használt forma leginkább a 'porózus dramaturgia' fogalommal definiálható, amely kifejezést Cathy Turner és én alakítottunk ki egy alapítványi pályázat céljaira – ahol a porozitás arra a műalkotásra értendő, amelynek struktúrájában interaktivitás és

[9] Nancy, i. m. xxxix.

[10] Liesbeth Groot Nibbelink: Radical Intimacy: Ontroerend Goed Meets The Emancipated Spectator. *Contemporary Theatre Review 2012,* 22(3). 419.

[11] [Ian] Shuttleworth: *The Author*. Royal Court Jerwood Theatre Upstairs, London SW1, 2009 September. 29.

[12] Stephen Bottoms: Authorizing the Audience: The conceptual drama of Tim Crouch. *Performance Research 2009* 14(1): 65–76.

[13] Una Bauer: Maieutics & synchronicity. Boris Bakal, *Shadow Casters*'. *Frakcija* 2004–6, 33–4, Winter. 76–91.

együttes kreativitás található, és amely arra törekszik, hogy a közönség és az alkotók között közösséget [community] teremtsen.[14] Ezeknek a megfogalmazásoknak egyike sem fedi el azt a tényt, hogy a fent tárgyalt műveket bonyolultan kidolgozott dramaturgiai érzékenység jellemzi olyan mértékben, hogy nem tekinthetők elsősorban szöveg vagy előadás vezérelt műveknek, hanem elsődlegesen dramaturgia vezéreltnek.

Az Ontroerend Goed *Egyszer s mindenkorra* (*Once And For All*) című tinédzserdarabjáról írt kritikájában Mark Fisher[15] dicséri annak ragyogó „struktúráját", amely abban áll, hogy a tinédzsereket kezdetben jellemző káosz és spontaneitás látszata gondosan kidolgozott koreográfiának bizonyul, amely aztán egy sor stilisztikai variációként ismétlődik. Többi munkájuk nagy része ugyanezt az elvet használja: a spontaneitásnak olyan, gondosan szerkesztett látszata, amely arra irányul, hogy közönségreakciót váltson ki. Hasonlóképpen Bottoms megjegyzi az *An Oak Tree (Egy Tölgyfa)* szorosan vezérelt előadásaival kapcsolatban, hogy Crouchot alkalomszerűen „irányításmániával" vádolták, az előadást irányító reprezentációs „logika" túlzó mértéke miatt.[16] Holott Crouch maga kijelentette, hogy az *An Oak Tree*t azért írta, mert szeretett volna az a második színész lenni, aki a színpadon sétál, és percről percre válaszol a helyzetre anélkül, hogy tudná, merre tart a darab.[17] Mind Crouch szövegalapú színháza, mind pedig az Ontroerend Goed metateátrális közönségreakcióra irányuló kísérletezése osztozik a rögzített struktúrába foglalt kreatív szabadság – a „felszabadító megszorítások dramaturgiája" – elvében. Mindeközben a Shadow Casters, úgy tűnik, azzal van elfoglalva, hogy rekonfigurálja a létező struktúrákat mint olyan eszközöket, amelyekkel újrafelfedezhető az alkotók által használt anyagra adott szerves válasz, amely aktiválja magának a folyamatnak a 'belső rizikó' / 'magas rizikó' jellegű dramaturgiáját. De végső soron, mintsem hogy szembesítsék, provokálják vagy ingereljék a közösség tagjait, inkább azt keresik, hogyan hatalmazzák fel őket arra, hogy foglalkozzanak saját politikai valóságukkal és a közelmúlt következményeivel. Azáltal, hogy a dramaturgiai mechanizmust teszik meg magának a műalkotásnak a lényegévé – és nem a szerző alakját és „nagyívű koncepcióját" –, a porózus művek ráruházzák közönségükre azt a szabadságot és reszponzivitást, amely a 'kapcsolódásban' [relating], az 'együttes létben' [being-in-common] és 'együttműködő, kollaboratív' [working with] lehetőségeikben rejlik annak érdekében, hogy egy közösen megosztott jövő szerzői lehessenek.

Fordította Ungvári Zrínyi Ildikó

---

[14] Cathy Turner, Duška Radosavljević: *Case for Support – Porous Dramaturgy: "Togetherness" and Community in the Structure of the Artwork* – AHRC Networks and Workshops Application, 2012.
(A fordító megjegyzése: A „porózus dramaturgia" terminust a későbbiekben is használja Cathy Turner *Porous Dramaturgy and the Pedestrian* című tanulmányában, és beszámol a projektről. In Katalin, Trencsényi – Bernadette Cohrane (szerk.): *New Dramaturgy*. Internatonal Perspectives on Theory and Practice. Bloomsbury, 2014.)

[15] Mark Fischer: Review: Abroad: *Once And For All We're Gonna Tell You Who We Are So Shut Up And Listen*. *Variety* 2008, 412(2), 25–31 August: 91.

[16] Bottoms, i. m. 70.

[17] Tim Crouch: Editorial: Talk Back: Double Act. *Back Stage – National Edition* 2010, 51(1), 7–13 January. 4, 7.

A SZÍNHÁZ EGY KOLLEKTÍV MAGÁNÜGY

Botond Nagy rendezővel Balázs Nóra beszélgetett

Amikor először felmerült az interjú ötlete, arra gondoltam, elsősorban a Nóra (Kolozsvári Állami Magyar Színház, 2019) *UNITER-jelölése kapcsán fogunk beszélgetni, meg a legutóbbi munkáidról és az évadban még hátralévő terveidről kérdezlek majd. Most azonban elkerülhetetlen feltenni azt a kérdést, hogy hogy vagy, miként érintett téged mint aktív színházi embert a több mint két hónapos bezártság. Hogyan használtad az így kapott (kényszer)szabadságot?*

Számomra nem idegen a bezártság. Szeretek egyedül lenni. Ami egyeseknek kényszer, másoknak nem az: én július közepéig még az év kezdete óta nem vállaltam új projekteket, mivel a tavalyi évem nagyon sűrű volt. Öt bemutatóm volt, ami mind emocionálisan, mind intellektuálisan túl sok volt. Ezért egy féléves pihenést, újratöltődést szabtam ki magamnak. Aztán beütött a karantén. Az elején még volt türelmem és kedvem megnézni előadás-felvételeket, olyan külföldi alkotók munkáit, amelyekre valószínű nem is jutottam volna el másképp. Ezért hálás is vagyok. Itthoni előadások egyáltalán nem érdekeltek, nem is követtem őket. Aztán persze hagytam a fenébe, kezdett sok lenni a színház is. Most olyan bőséges kulturális választékhoz lett hozzáférésünk, hogy szükségem lenne még egy életre, csak végignyálazni mindezt a pazar felhozatalt.

Azontúl virágokkal és különböző növények gondozásával, ültetésével voltam elfoglalva, napi edzéssel és főzéssel. Persze olvastam, és készítettem elő apró lépésekkel a következő munkám, filmeket néztem, dokumentálódtam, de ezek számomra mindennapi teendők, mondhatni rutin, nem változtatott ezen a karantén. Ami változott, az a levegőben felgyülemlett nyomás, szorongás, fürkésző tekintetek a zöldségrészlegen, a káromkodás minden egyes alkalomkor, mikor ki kellett töltenem saját felelősségre a nyilatkozatot. Aztán kezdett hiányozni az erdő, a természet, ahová szoktam járni. Így hát az utolsó héten megszületett bennem a visszaszámlálás vágya.

Hogyan látod, milyen hatással van vagy lesz a járvány a színházról való gondolkodásunkra? Milyen színházra lesz kíváncsi ezután a közönség? Elképzelhető, hogy téma lesz a koronavírus vagy annak valamilyen vetülete a következő előadásaidban?

Ez egy átfogóbb téma. Butaság lenne visszatérni az eddig számunkra ismert „normalitásba". Az amúgy is csak egy illúzió lenne, másfelől meg egy hatalmas felelőtlenség. Az világos,

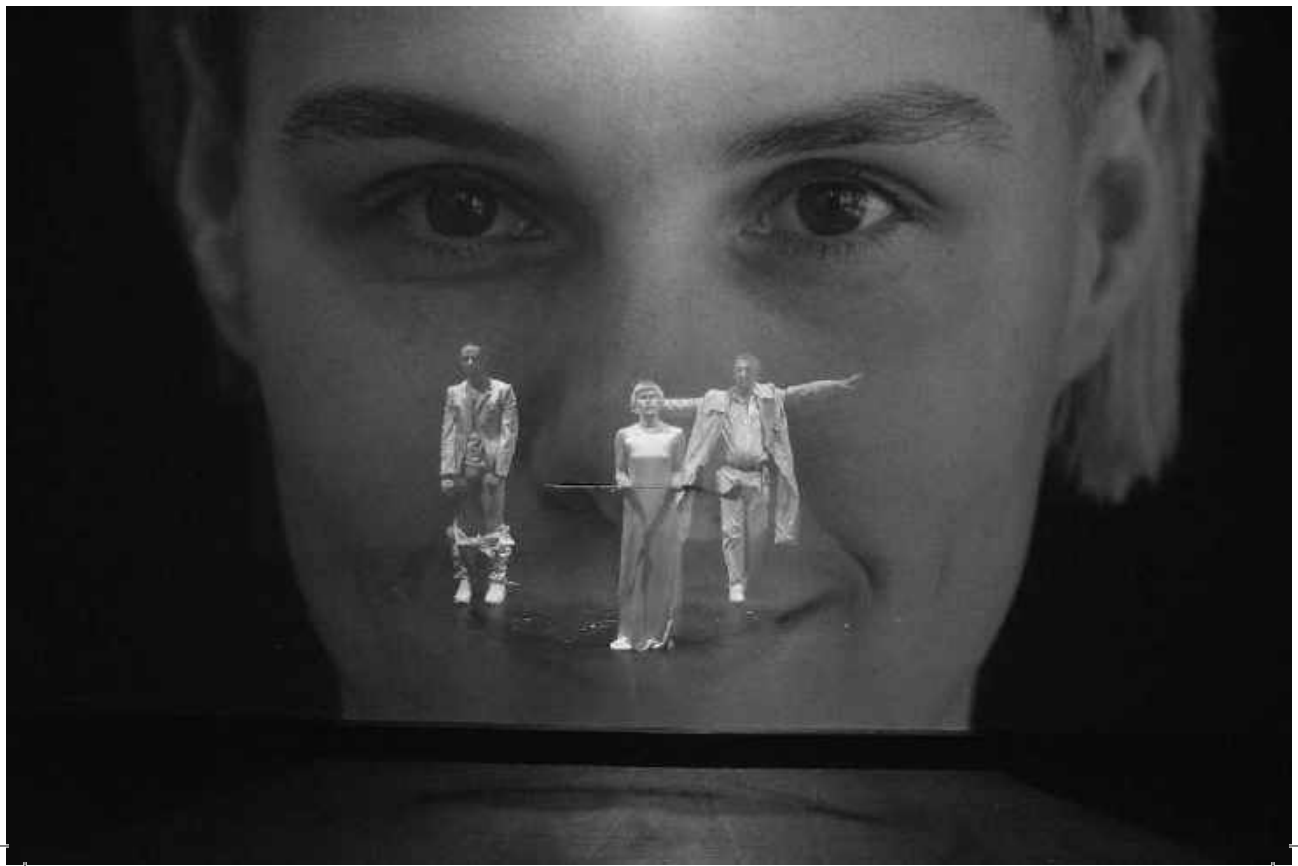
hogy ez most egy felkiáltójel, mondhatni last call. Ezért a felelősségtudatot jó volna elfogadni: ahová sodródott a világ, az a mi saját közös munkánk, megnyilvánulásaink következménye.

A következő apró lépés talán az volna, hogy megnézzük, mi az, amin lehetne változtatni. Ez nagyon nehéz kérdés, amit mindenkinek a saját életében kell feltennie, és amivel ennyire drasztikusan sosem szembesültünk korábban. Egyesek szembenéznek vele, mások megpróbálnak tudomást sem venni az egész problémáról. Pedig megkerülhetetlen. Olyan, akár egy büntetés.

Ennek az egésznek pedig hatnia kell a színházra is. Most nem a különböző óvintézkedésekről vagy online kísérletekről beszélek, hanem a tétről. Remélem, ezután nagyobb tét lesz a nézőknek is színházba menni, és nekünk is színházat csinálni. Mi az az életbevágóan fontos, amiről beszélni szeretnénk? És nem csak elkölteni több tízezer eurót előadásokra, amelyek három félház után lekerülnek műsorról. Ez hatalmas csúfolkodás volt eddig. Gondoljunk csak bele, egy háromszor játszott előadás díszletéből hány gyerek ehetne, és hányan járhatnának normálisan iskolába. Minden színháznak direkt kapcsolata kellene hogy legyen az oktatással: iskolákkal és gyermekotthonokkal. Itt pedig nem gagyi osztálytermi előadásokra gondolok, hanem sokkal nagyobb mértékű vállalásokra. Direkt akciókra van szükség, másképp csak szentségteleníti jük a sokak által természeti rezervátumként számontartott „szent deszkát".

Az én munkám művészként ezután is az lesz, hogy az embereknek eszükbe juttassam azt, amiről úgy döntöttek, elfelejtik. A koronavírus mint téma elég szegényesnek tűnik és olcsónak, az viszont elképzelhető, hogy a következő előadásaim olyan kérdések köré fognak összpontosulni, mint a családon belüli erőszak; a depresszió; a különböző homoszexuális vagy heteroszexuális személyek, akiket elzártak egymástól, vagy egymással kényszerültek élni; az eszkortszakmában dolgozók, akiknél leállt a forgalom, de a számlák

Nóra, Kolozsvári Állami Magyar Színház. Fotó: Biró István



ugyanúgy jöttek; különböző háborúk és azok következményei, előzményei; az egyház mint széthúzó erő stb. Leendő előadástémákban nem fogunk hiányt szenvedni, azt hiszem. Csak észre kell venni a történeteket.

Botond Nagy. Fotó: Biró István

De mindennek van szép oldala is. Talán először az emberiség történetében a Föld lakosai ugyanazt a bizonytalanságot, félelmet érezték. És mindenki jobban kezdett figyelni. Kíváncsian figyeljük, mi történik más országokban: Németországban mikor nyitnak a színházak, Olaszországban ma mi a helyzet, stb. Ha konstruktívan is fel lehetne használni ezt a közös figyelmet, ha mindenkiben megérkezne az a gondolat, hogy nemcsak túlélője a Földnek, hanem élő alkotórésze – aki csak azzal, hogy például elsétál az üzletig, és nem a dízelautója viszi oda, már hatalmas gesztust tesz –, akkor talán van esély átalakítani ezt a kapitalista világrendet, amely nem fenntartható így.

Mennyire vagy optimista a jelenlegi helyzetet, a társadalom vagy szűkebben a színházi közeg változásra való képességét illetően?

Ha nem hinnék a változásban, akkor több mint valószínű, nem azzal foglalkoznék, amivel most. Az emberek elfelejtették a diskurzust, a racionális vagy egyáltalán az érvek alátámasztásával történő dialógust. Ez ma már nincs. Ennek a helyébe az azonnali ítélet megfellebbezhetetlen hatalma lépett, amely most egy nagy adag félelemmel is társult. Az emberek félnek, nem létezik független sajtó, a világ irányítását átvették a fake news portálok. Ez tény: aki ma a kezében tartja az információt, az a kezében simogatja a hatalmat is. A társadalom nemhogy csak félelemmel takarózik, de a takaró alatt mélyen alszik, és bármennyire rémálomszerűen hangzik, nagy esélyét látom annak, hogy egy új totalitárius rendszerben fogunk felébredni. A színházi közeg teljesen lefegyverzett helyzetben van, és ugyanígy az egész kultúra. Szó szerint két tűz között. Az egyik a vírus és annak következményei, ami miatt nem számíthat a közönségére, a másik a rendszer, amely ezt kihasználva belekezdett egy grosso modo amputációs folyamatba. De ebben a folyamatban mi is hibásak vagyunk, akik ennyi éven keresztül hagytuk a kultúrát ennyire kiszolgáltatott, mostoha helyzetbe kerülni. Ezért azt érzem, innentől kezdve nincs mentség a hallgatásra, most talán mindennél fontosabb az igazság kimondása! Minden téren. Ami a színházat, a filmet, a művészet kulturális jelentőségét illeti, csak akkor szűnhet meg, ha az emberi faj is megszűnik létezni. Az embereknek szükségük van erre, és a mi feladatunk ezt még mélyebben felfedeztetni bennük.

Tudnál mondani példát olyan előadásra vagy bármilyen művészeti alkotásra, ami emlékeztet téged arra, amit elfelejtenél? Amire inspirációként tekintesz? Kiket látsz magad előtt követendő példaként, mentorként?

A meditáció. Egy ideje, azt hiszem, ez próbál emlékeztetni arra, amit elrejtettem, otthagytam, vagy elszökött tőlem különböző

belső fertályokon. A természet, az erdő meg a gyerekkorom különböző érzései, amiket ismét fellapozok, elhaladván egy-egy régi helyen. Számomra ezek a legfontosabb inspirációs kamrák. Mivel a múltban még minden lehetséges. És valójában ezeknek köszönhetően eltörlődött bennem a fikció és realitás közötti határ. Számomra Nóra nem egy fiktív hős, ahogyan Hamlet sem az. Léteznek, és nem képszerűen, ahogyan belépek a próbaterembe, ezeket nem én találom ki, vagy Ibsen, vagy Shakespeare. Nekem a valóság részét képezik. Nóra, amikor a végén átmegy a falon, és eltűnik, akkor kész, számomra megszűnik, ennyi volt.

Mindig bajban voltam a példákkal és a példamutatással. Szerintem mindkettő behatárol, ha túlságosan rákoncentrálsz. Vannak alkotók, alkotások, amelyek szezonálisan átmennek rajtam, így voltam az utóbbi időben Susanne Kennedy előadásaival, Tarr Bélával vagy David Lynch filmjeivel, Paulina Skavová vagy Barbora Maštrlová, Pavel Forman alkotásaival. Krasznahorkai László irodalma révén például az az érzésem, mintha újra elkezdtem volna beszélni a magyar nyelvet. Ezek mind szenzációs alkotók, akikkel találkoztam az utóbbi hónapokban, és rácsodálkoztam arra az érzékenységre, amivel jelen vannak a világban. De az szép, ha hullámokban csap meg, mint a tengerben. És ugyanaz a hullám sosem jön kétszer. Nemrég olvastam azt a gondolatot, miszerint a lelkiismeretes művész az, aki nem hagy maga után műalkotást. Azt hiszem, csak a saját lelkiismeretemmel próbálok egy játékban maradni.

Gyakran nyúlsz klasszikus drámákhoz, de sosem bánsz (illetve állandó alkotótársaddal, Kali Ágnes dramaturggal közösen, sosem

Yvonne, Radu Stanca Nemzeti Színház, Nagyszeben. Fotó: Dan Şuşa

bántok) velük kesztyűs kézzel: húzzátok, átírjátok a szöveget, vendégszövegeket emeltek be. A Nóra *esetében mi volt a vezérgondolat, amit követtetek? Vagy úgy is kérdezhetném: ha Nóra egy valóságos ember számodra, akkor ki ő?*

Az, ha Ibsennel, Gombrowiczcsal, Tennessee Williamsszel, Shakespeare-rel foglalkozol, és ezeket átírod mai nyelvre, már rég nem sokkoló gesztus számomra, hanem egyszerűen normalitás. Számunkra nyilvánvaló, hogy értelmezni és használni kell a mai nyelvet, természetes a különböző darabok feldolgozása. Sajnos itthon még mindig azzal gyanúsítanak, hogy ily módon megsemmisítjük a klasszikus szövegeket. Számomra egyértelmű, hogy különböző technikákkal összekeverek, fragmentálok, szétszedek, egymásra helyezek más-más szövegeket. Természetes, hogy egy Maeterlinck-darabba beillesztek Pilinszky- vagy Pasolini-részleteket ugyanúgy, ahogy Beaumarchais *Figaro házasságá*t csak egy mondatra csupaszítom le, és Bukowskimeg Kali Ágnes-monológokkal töltöm újra. Így született például a suceavai *Hidden Abuse Holdings* című előadás. Számomra egy Goethe-szövegre való összpontosítás azt jelenti, hogy értelmeznem kell a mai helyzetet. De ez egy párbeszéd, aminek az alapja az, hogy tiszteletben tartjuk a szöveg üzenetét. Másképp nem tudunk a szöveg kreatív partnerévé válni. El kell jutni mindig a jelentéshez és az üzenethez. Mi ezt követjük, és a színészektől is ezt kérem. Emellett az előadás ritmusa is diktálja a szöveget.

A *Nóra* viszonylag érintetlen maradt. Ágnes még írt két monológot, ami fontos volt a dada karakterének, és kihúztuk a mellébeszélést, hogy minél húsba vágóbb párbeszédek

Hidden Abuse Holdings, Matei Vișniec Városi Színház, Suceava. Fotó: Dan Șușa

szülessenek. Ezt diktálta az előadás. A *Nóra* egy rémálom. Innen indítottunk. Innen jött Rancz András ötlete is a vetítőfelületekkel. Azt nem mondhatom el, hogy ki Nóra, mivel nagyon személyes folyamatokról van szó. Egy őrületbe kergető, nehéz magánéleti periódus után jött létre a *Nóra* és a szebeni német *Yvonne* is.

A Nórát *nemrég a legjobb rendezésért és a látványért UNITER-díjra jelölték, a díjátadást végül a járvány miatt halasztani kellett. A romániai színházi szakma legrangosabb díjáról van szó: hogyan élted meg ezt a jelölést, hogyan viszonyulsz a díjakhoz?*

A Forma–1-et megnyered, mert te vagy a legjobb, míg az UNITER nem feltétlenül szükséges. Sorra következel, és kész. Persze sok igazgató követi. Jól mutat, bár nem látták egy előadásodat sem, mielőtt meghívnak rendezni. Számontartani a díjakat és az elismeréseket olyan, mintha felhúznád az őzbőr kesztyűt és vikszolnád a saját koporsódat. Ezek a díjak amúgy is olyan furcsa mechanizmusok eredményei, amiket a vatikáni pápaválasztásokhoz tudok csak hasonlítani. Azt tudom, hogy a jelölést követő hétvégén találkoztam a legközelebbi barátaimmal, elkezdtünk inni és zenélni, aztán rá egy hétre beütött a járvány. Azóta nem találkoztunk, szóval örülök, hogy akkor együtt voltunk.

A pályádat nézve azt látni, hogy már nagyon fiatalon elkezdtél neves rendezők mellett dolgozni (Radu Afrim, Bocsárdi László, Tompa Gábor), azóta pedig a legfontosabb romániai magyar és román színházakban rendezel egy évadban négy-öt előadást, ami – ahogy te is említetted – elég soknak számít. Ha egy most pályakezdő, nálad fiatalabb színházi alkotó kérne tanácsot, útmutatást tőled, mit mondanál neki? Mi a „titka" egy sikeres indulásnak?

Nincs semmi titok. Legalábbis azoknak a titkoknak, amelyekben hiszek, és amelyeket keresek, sokkal inkább a mágiához és más világokhoz van közük. Tanácsot sem tudok adni. Azt sejtem, hogy a tehetség igazán soha nem a tiéd, hanem mindig is az emberiséghez tartozott. Persze a saját jártasságod, a szakismereted és a benned rejlő igaz lehetőség sok jót tud létrehozni, és tud változtatni a világon, de te vagy mindig önmagad ügyvédje, csak te magad tudod a saját életedet csiszolni. Azt hiszem, nincs félelmetesebb az elhagyatott reményeknél, álmoknál és ötleteknél, amelyeket nem tudsz véghez vinni. Meggyőződésem, hogy el kell felejteni a félelmeidet, és a bátorság tehetsége az, aminek fontos szerepet kell kapnia. Legalábbis én így működöm. Az egy csapda, ha elhiszed, hogy minden ki volt már találva. Izgalmas, ha nem tudsz és nem ismersz mindent mélységesen és teljesen. Ismerned kell sok mindent, de nem vagy szakember mindenben, igazából egy senki vagy. Nem tudsz semmit pontosan. Én mindig olyan dolgokba vágtam bele, amelyek megvalósíthatatlannak tűntek. Szóval nem hiszem, hogy feltétlenül az osztályelsőkből lesznek színházművelők.

Hogyan vállalod fel az említett „nem-tudást" vagy „nem-pontosan-tudást" rendezőként? Évek óta ugyanazzal az összeszokott alkotócsapattal dolgozol együtt – mi a te szereped, felelősséged ebben a csapatban?

A „nem-tudást" nem ismerethiányként értem, hanem inkább úgy, mint a nyomást, amit mi gyakorlunk saját kezűleg magunkra vagy a környezet ránk. És akkor jön egyből a megfelelési kényszer, frusztráció. Stop. Ez bullshit. Azért dolgozom egy ekkora csapattal, mert tudom, hogy mindent nem tudhatok, és nem is akarok tudni. És ez egy nagyon fontos gyakorlat, hogy meg tudsz-e bízni azokban az emberekben, vagy mindent kételkedve figyelsz, és kontroll alatt akarsz tartani. Persze szemmel kell tartani sok mindent, de nagyon fontos, hogy döntési szabadságot biztosíts az alkotótársaidnak. Egyfajta hitgyakorlat ez. És ezáltal kialakul egy egészséges, kreatív kapcsolat, amelynek minden lépése ösztönzésként tud hatni egy következő közös lépésre, így mindenki tud fejlődni, nemcsak végrehajtani.

Többnyire ugyanazzal a csapattal dolgozom a kezdetek óta. Persze volt, akiktől megváltam,

mai napig kipróbálok új alkotókat is, de úgy érzem, beszélhetek egy olyan alkotói magról, akikkel hosszú távra tervezhetek, és akikkel érdemesnek meg kihívásnak tartom a közös kalandot. De mindannyiukkal van egy spirituális kapcsolatom is, amit ma nagyon fontosnak érzek. Mindig izgalmasnak találtam összehozni több különböző embert egy közös ügy érdekében. Aztán ma már azt követem, hogy mindenkiből kihozzam a maximálisat, és folyamatosan új kihívásokba sodorjam. Nem vagyok könnyű eset, egyből kiszimatolom az első zsebből kihúzott ötleteket, és folyamatosan többet kérek az előző projektekhez képest. Aki velem dolgozik, annak nagyon kell tartania velem a lépést a keresésben. Nem igazán hagyok középutat. De fantasztikus élményeim vannak ezekkel az emberekkel, ezek számomra fontosabbak, mint maga az előadás. Rengeteget tudnék mesélni. Hálás vagyok nekik. A barátaim.

Legutóbbi munkád Albániában, a tiranai nemzeti kísérleti színházban (hivatalos nevén National Experimental Theatre Kujtim Spahivogli) volt, ahol a Hedda Gabler*t állítottad színpadra. Ezt a drámát néhány éve a szebeni nemzeti színházban is megrendezted – miért tértél most vissza hozzá? Milyen volt ez az albániai munka, mit sikerült egy ismeretlen, idegen nyelvű környezetben megtudnod Heddáról?*

Jó kérdés. Elsősorban magamról tudtam meg többet. Hedda számomra még mindig egy többismeretlenes egyenletrendszer. Ezért is közelítettem meg még egyszer egy teljesen más irányból. Ibsen az egyik hozzám legközelebb álló szerző. Látom a légzése zaját. De ezekkel az Ibsen-lányokkal most egy ideig szünetelek. A halál, az elmúlás és a hiány minden előadásom visszatérő témája. A *Hedda* egyik keresztkérdése talán ez: hogyan tudsz élni, ha a hozzád legközelebb álló dolog halott? De Ibsen nőiben sokkal mélyebb, sokkal borzasztóbb megnyilvánulások mennek végbe, mint maga a sztori. Ibsennél a sztori csak a megúszásra törekvés biztos útja. Mindkét előadáson Irina Moscuval, Kali Ágnessel dolgoztunk. Irinának például ez volt a harmadik *Heddá*ja a karrierje során. Albániában most a *Hedda* kapcsán sok furcsa magánéleti kérdésre kaptunk választ mindannyian, amelyek összefüggnek Hedda világával. Kicsit olyan volt, mint a Blue Rose-ügy a *Twin Peaks*ben. És én erőteljesen hiszek ezekben a „megmagyarázhatatlan" dolgokban. Szebenben Heddát egy mikroszkopikus vizsgálat alá helyeztük, minden oldalára átforgattuk és kibeleztük. Ebben kitűnő partner volt Ofelia Popii, aki egy fantasztikus Heddát hozott létre szinte négy órán keresztül, folyamatos színpadi jelenléttel egyszerűen nem tudtad levenni a szemed róla. Tiranában Ermira Hysaj – aki a Globe Színházban is játszott többek között – egy vad, teljesen elszabadult, hurrikánszerű Heddát szült. Eszméletlen energiákat mozgatott meg. Szerencsém volt, mivel két olyan zseniális színésznőről beszélünk, akik a mindennapi életben is több száz kérdéssel őrlődnek. Szebenben nagy hangsúlyt fektettem a Lövborg és Hedda közti viszonyra, egy olyan periódusa volt az életemnek, ahol a szerelem és annak klimaxszerű állapota teljesen magába szívott. Albániában pedig a Gabler tábornok és Hedda közti viszonyra építettem mindent. Egy csontig csupaszított szövegkönyvet alkottunk meg, kivágtunk rengeteg szereplőt, és létrehoztuk Gabler tábornokot, akit Alfred Trebicka játszott, az albán színház és filmművészet már most történelmi alakja. Hedda háborúban áll a realitással, a jelennel. És ebben a háborúban van egy partnere, a legnagyobb szerelme, a saját apjának az emléke. Gablerek a világ ellen, Gablerek az élet ellen. Hogy is tudsz túlélni, ha te vagy a „pretty violent inspiration"? Ebben az előadásban onnan indítottam, hogy a testünkben található az ismeret, az ősök és a múlt emléke. A testünk jobban tudja, mint az agy, hogy mi az érzékek igazsága. A testünk szembesít a saját igazságunkkal, és ettől nem tudunk megszabadulni.

Egy régebbi interjúban épp a szebeni Hedda kapcsán nyilatkoztad, hogy olyan előadásokat készítesz, amelyek mellett az ember parányinak érezheti magát, mint például egy katedrális láttán. Emellett tudom, hogy ért már

olyan kritika is, hogy az előadásaidat csak az erős hang- és fényhatásokat elviselni képes nézőknek ajánlják. Számodra mi a legfontosabb élmény, ami érheti a nézőt egy előadás során? Milyen befogadói attitűdöt „vársz el" a nézőtől, mire számítasz tőle?

Hogy is mondjam... Én fejben dolgozom, nem egy asztal előtt. És az én fejemben képkockák futnak, végtelen hosszú képek, és ezek közül, érzem, egy adott ponton meg tudok állni egy előtt, arra felszállok, és annak a nyomvonalán elindul egy jelenet, egy előadás. És ebben a történetben eszembe sem jut a néző. A színház egy kollektív magánügy. Mind a nézőnek, mind az alkotónak. Egy személyes ügy. Régebb azt hittem, hogy az én előadásaimnak egy különleges képességekkel, kíváncsisággal, fiatalsággal, irodalmi és intellektuális backgrounddal rendelkező közönségre van szüksége. Ez egy hülyeség! Ma sokkal egyszerűbben látom ezt. Van egy színészcsoport, akik energiákat cserélnek egymás között a színpadon, és ezeket az energiákat a közönség felé küldik. A nézők az emberek miatt éreznek vonzást a színház iránt. Ez az a művészi környezet, amelyben a közönség megfigyel másokat. Megfigyeli az érzelmeiket, a testüket, az energiájukat. Számomra ez a színház legerősebb eleme. Viszont mindebben az energia szabad áramlása a legfontosabb. És a próbákon is ezt keresem, mivel majd később, az előadásban a színészek ezt a közönségnek átadják, és a közönségnek éreznie kell nemcsak magát az előadás végleges varrását, hanem azt az együtt töltött másfél, két hónapot is. A közönség mindig érzi, ha egy előadásban van energia, vagy ha hiányzik belőle. Minden művészi és technikai elem tökéletesen működhet (díszlet, videó, hang, színészek), de az egyetlen felelős elem, amely felejthetetlen élménnyé tesz egy előadást, ez az energia, amely áramlik a színpad és a közönség között. Régebb beültem az előadásaimra a nézők közé, mivel turbózta az egómat. Ma már a bemutatókon is elmegyek sétálni vagy pezsgőt, tortát vásárolni a színészeknek.

A legtöbb színház, ahol dolgozol, többször is visszahív, a színészek szeretnek az előadásaidban játszani. Te mennyire kötődsz egy társulathoz? El tudod képzelni, hogy leszerződj egy színházhoz, aktívan részt vegyél a társulatépítésben, vagy akár a vezetésben is?

Nagyon szeretem a színészeket. Csodálom őket, ahogyan képesek estéről estére kitárulkozni és újjászületni. Ez fantasztikus, én nem volnék képes erre. Minden társulatnak, minden városnak megvan a maga sajátos, utánozhatatlan impulzusa. Ezért szeretek szabadúszóként dolgozni, mivel mindenhonnan más valamit kapok, aztán meg van, hogy hiányzik is. Ha egy társulathoz visszahívnak másodszor vagy akár harmadszor is, az azt jelenti, elindult egy folyamat köztünk, akkor már nagyobb felelősséget érzek, mivel fenntartani a megszült energiát és továbbvinni nehezebb feladat. Sokszor gondolkodom egy nemzetközi, multikulturális társulaton, mivel rengeteg izgalmas, határon túli meg itthoni művésszel találkoztam az évek során, akik rendkívül megihlettek. Romániában otthon érzem magam Kolozsváron, rendeztem a Reactorban is, a Kolozsvári Állami Magyar Színházban is, ahová két előadás után ismét visszahívtak. Társulatépítésben, leszerződésben, vezetésben csak akkor fogok gondolkodni, ha majd feltárulkozik egy adott helyzet, amiben valószínű, lesznek más adottságok is. De addig is veszem sorra a napokat, ma csak a mai napom van. Semmi több.

TALÁLT KÉP

INTÉZMÉNYEK

Épületek. Egyesek semlegesek számunkra, mások közelében viszont – ha épp arra járunk – történik velünk valami. Melengetni kezd egy érzés. Vagy ellenkezőleg: amint ránézünk az épületre, borús lesz a kedvünk, nem is tudjuk, mitől. Ebbe az épületbe jártam iskolába... itt laktam gyerekként... ez a munkahelyem... ide járok színházba. A feltoluló érzés sokszor meglep. Nem tudom rögtön megragadni az okát: ez az épület miért is taszít. Vajon mi rossz történt itt velem?

Ha elkezdem szétszálazni az emlékeim, kiderülhet, mi rejlik az érzés gyökerénél. Ebben az iskolában a központi lépcső a tanároknak volt fenntartva, nekünk, diákoknak csak a „cselédlépcsőn" volt szabad közlekedni. Ezen a munkahelyen a főnököm nem partnerként kezelt, uralkodni akart rajtam. Intézmények… brrr.

Ezért lepődtem meg kellemesen, amikor a kolozsvári Apáczai-líceumba betévedtem egy hétvégén. Nem szokványos iskolai rend fogadott, nem hétvégi halotti csend. Zsivaly várt, kézművesvásár zakuszkával, fülönfüggőkkel. Apukák játszóházaztak kisgyerekükkel egy tanteremben, máshol gitárhang, a folyosókon csevegés több ismerőssel. Nem itt dolgozunk, a gyerekeink nem ide járnak iskolába. Mégis megnyílt számunkra a tér. Az iskola közösségi hellyé vált.

Lehetnek a színházaink is ilyenek…?

Zsigmond Andrea

(A képet Tompa Réka készítette a 2019-es Adventi Sokadalom alatt a kolozsvári Apáczai Csere János Elméleti Líceumban. Szervezők: a Szabadság napilap, az Életfa Családsegítő Egyesület, a belvárosi unitárius egyházközség, valamint a Planetárium Kids.)

Kate Mulvany és Anne-Louise Sarks

MÉDEIA

(Euripidész után, szabadon)

Fordította Komporály Jozefina

A darab egy kéthetes intenzív workshop folyamán íródott 2012-ben, nagymértékben figyelembe véve az akkor 11 és 12 éves részt vevő fiúk ötleteit.[1] Bemutatója 2012-ben Sydney-ben volt (Belvoir Theatre, Sydney, rendező: Anne-Louise Sarks). További produkciók: Teatre Polonia, Varsó, 2014 (rendező: Dereta Kędzierzawska); Gate Theatre, London, 2015 (rendező: Anne-Louise Sarks); Silo Theatre, New Zealand, 2016 (rendező: Rachel House).

Díjak: 5 Sydney Theatre Award, köztük a Best New Australian Work és Best Direction of a Mainstage Production díja.

[A fordító megjegyzése: az eredeti fiúnevek Jasper és Leon. A halak nevei az eredetiben: Cornelius és Jay Jr. Én Gáspár és Leó, illetve Kornél és Dominik mellett döntöttem...]

Szereplők

GÁSPÁR
LEÓ
MÉDEIA

1.

Két fiú, Gáspár és Leó mozdulatlanul – holtan? – fekszik a feldúlt hálószoba padlóján.
Amerre szem ellát, játékok garmada.
Körben a falon foszforeszkáló csillagok, de a megvilágított szobában most még nem lehet látni ezeket.
Akvárium, benne két hal.
Lassan telik az idő.
Nagyon lassan.
Elviselhetetlenül lassan...
Aztán egyszer csak...
Gáspár felemeli a fejét, és Leóra pillant.
Leó továbbra is mozdulatlan.
Gáspár visszahajtja a fejét.
Majd újra megemeli, és Leó felé tekint.
Semmi.
Ismét visszahajtja a fejét.
Gáspár feltápászkodik, és Leóhoz lép.

[1] A fordítás alapjául a következő szöveg szolgált: Kate Mulvany and Anne-Louise Sarks, after Euripides: *MEDEA*. Oberon, London, 2015. [A fordító megjegyzése.]

GÁSPÁR: Leó.

Leó nem mozdul.
Gáspár megböki Leót.
Leó meg se moccan.
Gáspár ismét megböki Leót.
Leó mozdulatlan.
Gáspár felkel, és megpróbálja felrázni Leót.
Több módszert is kipróbál.
Ismét megböki Leót.
Semmi.
Megtörülteti Leóval a saját fenekét.
Semmi.
Átfordítja Leót a másik oldalára.
Semmi.
A karjánál fogva körbehurcolja Leót a földön.
Semmi.
Kényszeríti Leót, hogy piszkálja a saját orrát, és falja be a taknyát.
Semmi.

GÁSPÁR: Hahó!

Semmi.

Tökfej.

Semmi.
Krákog és fenyeget, hogy Leóra köp.
Semmi.
Leó arca előtt riszálja a fenekét.

Mindjárt az arcodba fingok. Esküszöm.

Megfeszíti az izmait.
Leó nem mozdul.

Leó.

Leó nem mozdul.

LEÓ!

Semmi.

Leó, ébredj! Ne csináld!

Semmi.

Leó, elég legyen már ebből!

Semmi.

Leó, szólok Anyának, ha nem hagyod abba.

Semmi. Gáspár az ajtó felé fordul.

Anya!

Semmi. Gáspár újra felkiált.

ANYA!

Semmi.

LEÓ! HAGYD ABBA! ÉN MÉG KICSI VAGYOK. ANYA!

Megpróbálja kinyitni az ajtót. Kulcsra van zárva. Gáspár duzzogva ágyba bújik.

2.

Leó hirtelen felugrik, és megragadja a játékfegyverét. Elkezd lövöldözni.
Gáspár felvisít, majd a saját fegyverét kézbe kapva visszavág. Ez a harc eltart egy jó ideig, miközben szivacsgolyók röpködnek mindenfelé.
(Ne zavarjon, ha néhány golyó esetleg eltalálja a közönséget – ők nincsenek igazából jelen. Még ha reagálnak is, csak folytassátok az összetűzést. A golyók nem sebezhetnek meg senkit. Csak harcoljatok, amilyen hosszasan és hangosan csak tudtok. És élvezzétek a játékot.)
Egy idő után, Gáspár szeme láttára, Leó látványosan haldoklik, majd holtan fekszik a földön.

GÁSPÁR: Eszméletlen!

Leó felébred.

Rajtam a sor.

LEÓ: Oké.

Leó előkészíti a fegyverét.

GÁSPÁR: Nincs szükség golyókra.

Gáspár felkap egy nyilat vesszőkkel, és drámaian körülnéz. Más hangon:

„Veszély leselkedik a közeli domboldalon”

– Majd hirtelen a megszokott hangján –

Várj csak, nem meséltem el a háttértörténetet.

LEÓ: Nincs szükség semmi háttértörténetre. Halj már meg, Gáspár.
GÁSPÁR: Vadász vagyok, és az erdőben rábukkantam egy támadni készülő vérmedvére. Dobd csak ide Herkulest.
LEÓ: Golyókkal jobb.
GÁSPÁR: Dobd csak ide, addig is mondom a szövegem.

Leó megragadja a játék mackót (Herkulest). Gáspár, ismét más hangon:

GÁSPÁR: „Veszély leselkedik a közeli domboldalon" –

Leó odadobja a mackót Gáspárnak, aki a „mackótámadás" következtében a lehető legszebb halált halja. Részleteiben is lenyűgöző.

LEÓ: Oké, most rajtam a sor. Az ágyamon fogok meghalni, mert ott kényelmesebb.
GÁSPÁR: Háttértörténet?
LEÓ: Egy nyílvessző átszúrja az agyam, amitől EPILEPSZIÁS ROHAMOT kapok!!!

Látványos rohamot kap, majd gyönyörű halált hal.
Gáspár szintén a földre omlik. Mindketten halottat tettetnek.
Hosszasan játsszák ezt.
Nagyon hosszú idő után...

GÁSPÁR: Kinyitottad a szemed. Én nyertem.
LEÓ: Ugyan, te nyitottad ki a szemed!
GÁSPÁR: Dehogyis!
LEÓ: Akkor honnan tudod, hogy nyitva volt a szemem?

Gáspár nem tud erre mit mondani. Tetten érték. Morcosan leül.
Leó is az ágya szélére ül. Tollaslabdázik. Ritmikusan ütögeti a labdát.
Gáspár megpróbálja kinyitni az ajtót. Kulcsra van zárva.
Rosszkedvűen visszaballag a helyére.

3.

Semmi mozgás. Csend. Unalom.
Igazi, bazi nagy unalom.
Gáspár ellenőrzi az ajtót. Zárva.

GÁSPÁR: Unom magam. Meddig kell még itt ücsörögnünk?
LEÓ: Amíg Anya és Apa megoldják ezt az izét.
GÁSPÁR: Miféle izét?
LEÓ: Házassági. Szerelmi.
GÁSPÁR: Szerelem, pfúj, az ciki.

Rövid szünet.

Nem kellett volna bezárnia az ajtót. Hátha épp erre jár a fagyiárus?
LEÓ: Nem szokott erre járni *(itt nevezd meg a hét megfelelő napját).*
GÁSPÁR: És ha pisilnem kell?
LEÓ: Hát akkor szorítsd össze a combod, és gondolj valami másra.

Rövid szünet.
Gáspárnak máris a pisilésen jár az esze. Kínjában forgolódik.

GÁSPÁR: Mennyi idő kell egy ilyen házassági izé megoldásához?
LEÓ: Ez attól függ.
GÁSPÁR: Mitől?
LEÓ: Hogy még szeretik-e egymást, vagy sem.
GÁSPÁR: És mikor tart tovább: ha szeretik egymást, vagy ha nem?
LEÓ: Hát, gondolom akkor tart tovább, ha már nem.
GÁSPÁR: Miért?
LEÓ: Azért, mert ha szeretik egymást, elég egy csók, és máris kibékültek. Viszont ha már nem szeretik egymást, akkor meg kell találniuk azt, amiért balul sült el a dolog, és ez akár egy egész óráig is eltarthat.
GÁSPÁR: Szerencsére Anya és Apa szeretik egymást.
LEÓ: Feltételezem.
GÁSPÁR: Akkor ideje, hogy megcsókolják egymást, és hogy mi is végre kiszabaduljunk innen.
LEÓ: Aha.
GÁSPÁR: De néha hosszan csókolóznak. Egyszer megpróbáltam kiszámítani az időt. Hetvennégyig jutottam el.
LEÓ: Fura alak vagy.
GÁSPÁR: Csak annyit akartam mondani, hogy néha jócskán eltarthat egy csók. Szóval még sokáig ücsörögnünk itt benn.

Csend.
További unalom.
Leó tovább játszik a tollaslabdával. Bámulja a halakat az akváriumban – Kornélt és Dominikot (a halakat bárhogyan nevezheted).

LEÓ: Megetetted Kornélt és Dominikot?
GÁSPÁR: Nem rajtam a sor.
LEÓ: A tegnap én etettem meg őket. Tehát ma rajtad a sor.

Gáspár, szemét az égre emeli, odaballag a halakhoz. Megeteti őket.

Ne adj nekik túl sokat, Gáspár. Szétpukkadnak.
GÁSPÁR: Eszméletlen.

Még ad a halaknak egy jó adagot.

LEÓ: Gáspár!

Leó megragadja a haleledelt.

Apa Távol-Keletről hozta ezeket a halakat. FEJENKÉNT 100 dollárba kerültek. Ne engedd már szétpukkadni őket.

Leó visszafekszik az ágyba. Unja magát. Gáspár beszél a halakhoz.

GÁSPÁR: Beszéltek kínaiul? Konichiwa?

Hosszasan bámulja a halakat. Aztán...
Az ajtó felé néz.
Próbálja gondolatban kinyitni.
Varázslat útján.
Szellemi varázslat útján.
Semmi.
Mindkét fiú unottan fekszik az ágyán.
Egy idő után...

GÁSPÁR: Disznó!

Leó nem reagál.

Hé, disznó!

Leó veszi a lapot.

LEÓ: Ja, gekkó.
GÁSPÁR: Orangután.
LEÓ: Nutria.
GÁSPÁR: Egerészölyv... ja, az nem jó, E-vel kezdődik, nem A-val. Várj csak... amor... armadillo!
LEÓ: Ordas.

Rövid szünet. Gáspár nehezen talál választ.

Lehetőleg még ma!
GÁSPÁR: Sakál.
LEÓ: Lapostetű.
GÁSPÁR: Egerészölyv! Na tessék!
LEÓ: Lapostetű ű-ben végződik, te idióta!
GÁSPÁR: Eltévesztettem. Ürge.
LEÓ: Egerészölyv.
GÁSPÁR: Ezt én adtam a szádba. Vadállat.
LEÓ: T-rex.
GÁSPÁR: Az nem állat. Kipusztult. Újra: vadállat.
LEÓ: Amiért kipusztult, attól még állat marad. Tirannoszaurusz azt jelenti, hogy „zsarnok gyík". A gyík, az igenis állat, s ennél fogva a Tirannoszaurusz is az. Punktum.
GÁSPÁR: De már kipusztult. Holtak nem számítanak.
LEÓ: Sebaj. Tukán.
GÁSPÁR: N... na... banán... Ná... *(fogcsikorgatva)...* Norvégia... Norvégia... az egy ország... Narvál!
LEÓ: Az meg mi a fene? Ezt te találtad ki.
GÁSPÁR: A narvál nem más, mint agyaras cethal, az unikornis és a cethal keveréke.
LEÓ: Szóval én nem használhatom a Tirannoszauruszt, de te igen az unikornist?
GÁSPÁR: Az unikornis nem pusztult ki!
LEÓ: De csak azért nem, mert soha nem is létezett!
GÁSPÁR: Akkor mivel magyarázod a narvál létezését? Na?

Leó zavartan néz.

Pontosan. Én nyertem.

Leó keresgélni kezd a párnája alatt, és elővesz egy fülest meg egy MP3-lejátszót. Nagy felhajtással elkezd zenét hallgatni. Elvégre Gáspár még túl kicsi ahhoz, hogy saját kütyüje legyen. Gáspár dühében a szemét forgatja.

GÁSPÁR: Ezek a tinik!

4.

Gáspár odamegy az akváriumhoz. Elkezd beszélni a halakhoz.

Szeretnétek hallani egy történetet?

Utánozza a halakat.

„Szívesen."

Leóhoz szól.

Meséld el a sztorit, Leó!

Leó nem reagál.

Leó! A halaid hallani szeretnék a történetet.

Semmi. Leó tovább hallgatja a zenét.

(Kornélhoz) Kornél, sajnos rettenetes szüleid vannak. Hallgatózhatsz, amíg Dominiknak elmesélem a történetet. Igazán nem bánom.

Megköszörüli a torkát.

Egyszer volt, hol nem volt, volt egy bátor és jóképű fiatalember, akit... Apának hívtak. Apának nagyon kellett ez az aranygyapjúnak nevezett cucc.

Rövid szünet.

Leó! Miért is kellett Apának ez a báránybőr?

LEÓ: Mert aranyból van! És ha van ilyened, akkor örök életed lesz. Állítólag.

GÁSPÁR: Tök jó! És Apa egy távoli országba ment, hogy ezt beszerezze. Néhány cimborájával hajóra szálltak... Leó! Hogy is hívták a hajót?

LEÓ: Argó.

GÁSPÁR: Argó. És attól kezdve Apát és cimboráit úgy hívták, hogy... Leó! Hogy is hívták őket?

LEÓ: Argonauták.

GÁSPÁR: Argonauták. És egy szép napon egy lakatlan szigetre értek, ahol az aranygyapjat a hadsereg őrizte.

LEÓ: Unalmas ez a sztori, Gáspár.

GÁSPÁR: Egyáltalán nem. Ez a MI történetünk!

LEÓ: Na jó. Szóval az argonauták szarba keveredtek.

GÁSPÁR: Hmm...

LEÓ: Akarom mondani, hajóra keveredtek. És Anya is a szigeten lakott. Azt mondta Apának: „Megmondom, hogyan győzhetitek le a hadsereget, ha megígéred, hogy magaddal viszel, és feleségül veszel." Mert gyűlölte a helyet, ahol élt.

GÁSPÁR: Miért?

LEÓ: Nem jött ki az apjával.

GÁSPÁR: Miért nem?

LEÓ: Anya eléggé rosszcsont volt.

GÁSPÁR: Mi rossz fát tett a tűzre?

LEÓ: Nem igazán beszél erről. De gondolom, elég ciki dologról lehet szó.

GÁSPÁR: Eltört valami vacakságot, amit Nagyapa nagyon kedvelt?

LEÓ: Azt hiszem, ennél rosszabbat tett.

GÁSPÁR: Cigizett?

LEÓ: Ennél is rosszabbat.

GÁSPÁR: Ez igen! És beleszeretett Apába. Vele akart lenni.

LEÓ: Gyűlölte, ahol élt, ÉS beleszeretett Apába.

GÁSPÁR: És ő viszontszerette. Szóval teljesen nyerő ügy volt.

LEÓ: És Anya így szólt: „Megmondom, hogyan győzhetitek le a hadsereget, ha megígéred, hogy magaddal viszel, és feleségül veszel."

GÁSPÁR: „Mert szeretlek, drágám."

LEÓ: „Mert szeretlek, drágám."

GÁSPÁR: És erre Apa így válaszolt: „Én is szeretlek, és persze, hogy magammal viszlek, édesem." Így aztán Anya segített Apának és az argonautáknak megszerezni az aranygyapjút, és Apa magával vitte Anyát, mert szerették egymást, aztán idővel nagyon híresek lettek, és két gyermekük született – te meg én.

Rövid szünet.

És a halaink mikor kapcsolódnak be ebbe a történetbe?

LEÓ: Apa valamelyik kalandozásából hozta magával a halakat.

Rövid szünet.

Szóval ne pukkasztasd ki őket.

Gáspár a halakhoz beszél.

GÁSPÁR: Hogyan lehet így élni a víz alatt?

LEÓ: Visszatartják a lélegzetüket. Próbáld ki te is. Majd szólok, ha levegőt vehetsz.

Gáspár visszatartja a lélegzetét. Leó elszántan figyeli, és élvezi a csendet. Leó elvörösödik.
Hirtelen –

Hallottad ezt?
GÁSPÁR: Mit?
LEÓ: Azt hiszem, itt van Apa!

A fiúk az ajtóhoz rohannak és hallgatóznak. Semmit nem hallani. A Leó éjjeliszekrényén van egy pohár víz. Leó odalép, kiönti a vizet az akváriumba és a poharat közvetlenül az ajtó mellé helyezi. Ezen át hallgatózik.

GÁSPÁR: Apát hallottad?
LEÓ: Csitt!

Rövid szünet.

GÁSPÁR: Leó, Apát hallottad?
LEÓ: Hallgass, Gáspár!

Leó hosszasan hallgatózik. Gáspár néhányszor megpróbálja elvenni tőle a poharat, de Leó túl magas. Gáspár minden tőle telhetőt megtesz, hogy megszerezze a poharat. Lábujjhegyre áll. Rámászik Leóra, aki egyszerűen lelöki magáról. Játékhegyet épít, és arra kapaszkodik fel. Mindent kipróbál, amitől csak kicsit is magasabb lehet. De sehogy sem lesz elég magas ahhoz, hogy elérje a poharat. Főleg azért, mert Leó nem engedi.

GÁSPÁR: Miket mondanak? Veszekednek?

Leó tovább hallgatózik.

LEÓ!

Leó távol tartja Gáspárt, miközben hallgatózik. Aztán... arckifejezést vált. Elveszi a poharat az ajtótól, és Gáspárnak adja, aki szintén elkezd hallgatózni. Ezalatt Leó beköti Herkules, a játék maci szemét, és falhoz állítja.

GÁSPÁR: Mi ez a zaj?

Hosszú csend, amíg hallgatózik.

Nem hallom Apát.
Elment?
Leó, Apa már el is ment anélkül, hogy minket meglátogatott volna?

Leó még mindig Herkulest készítgeti.
Gáspár tovább hallgatózik. Hosszú szünet...

Ez most Anya?
Anyát hallod?

Leó elkezdi kínozni Herkulest. Gáspár tovább hallgatózik.

Miért sír Anya?

Leó tovább kínozza Herkulest. Gáspár is tovább hallgatózik.

Gondolod, hogy megütötte magát?

Leó még mindig kínozza Herkulest.

Figyu... szerinted Anya megütötte magát?

Leó tovább folytatja a mackókínzást.
Gáspár a poháron keresztül hallgatózik. Hosszú csend.

Ha nem hagyja abba a sírást, meg fog fájdulni a torka. Tudod, amikor igazán hangosan ordibálsz, és elkezd fájni a torkod? Vele is ez fog történni.

Rövid szünet.
Aztán ...
Leó hosszan és hangosan ordít, miközben leszúrja Herkulest.

LEÓ: ÁÁÁÁÁÁÁÁÁÁÁÁÁÁÁÚÚÚ

5.

Az ajtó hirtelen feltárul. Médeia. Férfi mackónadrágot, pólót és csillogó bizsut visel. A frizuráján látszik, hogy nemrég fodrásznál volt, bár most már a haja zsíros, és a sminkje is el van maszatolva.
Csend.

Apátok azt akarja, hogy vele lakjatok.

Rövid szünet.

Annyira szeretlek mindkettőtöket.

Rövid szünet.

Ez itt kész disznóól.
Rakjatok rendet
Kérlek
Takarítsatok
Anyuci kedvéért
...

Távozik.

6.

Rövid szünet. Gáspár és Leó összenéz.

GÁSPÁR: APÁVAL FOGUNK LAKNI A VILLÁBAN!!!
LEÓ: Vesd meg az ágyad, Gáspár.

Leó elkezd rendet rakni a szobában.

GÁSPÁR: Mindig is egy villában akartam élni! Erre SZÜLETTEM!
LEÓ: Csigavér, Leó. Először rendet kell itt raknunk.
GÁSPÁR: De amikor elkészülünk, akkor leugrom az erkélyről a trambulinra, és onnan a medencébe. Az erkélyről... a trambulinra… és onnan a medencébe. Mit szólsz, Anya is velünk fog lakni?
LEÓ: Alig hiszem. Szerintem ő és az „Apa Barátnője" esküdt ellenségek.
GÁSPÁR: Az mi?
LEÓ: A lehető legnagyobb ellenség, aki csak létezik. „Apa Barátnője" ilyen ellensége Anyának.
GÁSPÁR: Mi ez a „"? *(Mutatja az idézőjelet.)*
LEÓ: Nyuszifül.
GÁSPÁR: Miért van neki nyuszifüle?
LEÓ: Hagyjuk ezt, rakj már rendet, Gáspár.

Folytatják a rendrakást. (Miközben nyugodtan mondjatok ilyeneket egymásra, hogy szarházi, és/vagy adjatok neveket az elpakolandó játékoknak.) Ez a dolog jó ideig eltarthat.

GÁSPÁR: Remélem, az Apa Barátnője nem gyűlöl bennünket, és mi is velük lakhatunk a villában.
LEÓ: Pedig te nem is kedveled őt.
GÁSPÁR: Na igen, de azért akarom a villáját. El akarom foglalni a birtokát, a trambulinjával együtt. Meg akarom buktatni.
LEÓ: Ő sem kedvel téged.
GÁSPÁR: Helyesbítés: ő sem kedvel bennünket.
LEÓ: Tévedsz, csak téged nem kedvel. Engem helyesnek talál.
GÁSPÁR: Meg kellene ölnünk. Mi lenne, ha... rengeteg sok babot ennénk, aztán beosonnánk a hálószobájába, és belefingnánk a párnahuzatába, majd a fejére húznánk, és csak bámulnánk, amint lassan megfullad a szagtól.
LEÓ: Ez nem jönne össze.
GÁSPÁR: Ha elég babot ennénk, akkor miért ne.
LEÓ: Te nem is szereted a babot.
GÁSPÁR: Hajlandó vagyok vállalni ezt az áldozatot.
LEÓ: Ha megölöd az Apa Barátnőjét, akkor börtönbe kerülsz, és nem a villába. Nekem elhiheted, hogy öt percnél tovább nem bírnád ki a börtönben.
GÁSPÁR: Ezt csak azért mondod, hogy elijessz. Kidolgozok egy jó tervet, és híresek leszünk azáltal, hogy megöltük az Anya esküdt ellenségét, és én leugorhatok az erkélyről a trambulinra és onnan a medencébe. Figyelj csak, hogyan lehet megállapítani, hogy egy Apa élő vagy holt?
LEÓ: Na hogyan?
GÁSPÁR: Ha leszúrod.

Rövid szünet.

LEÓ: Ez nagyon béna.
GÁSPÁR: Órákig gondolkodtam rajta.

Csend.
Tovább rendezgetnek a szobában.

GÁSPÁR: Szerinted csinos?
LEÓ: Kicsoda?
GÁSPÁR: Apa Barátnője.
LEÓ: Nem tom.
GÁSPÁR: Sokat sminkel.
LEÓ: Na és?
GÁSPÁR: Szerintem furcsán néz ki. Így:

Gáspár utánozza az Apa Barátnőjét.

LEÓ: Nem néz ki rosszul.
GÁSPÁR: De igen. Olyan, mint egy rúzsozott tyúk.

Tovább parádézik, mint egy rúzsozott tyúk, kidüllesztett mellel és csücsörítve.

LEÓ: Fiatalabbnak néz ki, mint Anya. Sőt és ezt ne mondd tovább, szerintem jobban is néz ki, mint Anya.

Elkezdik vetni az ágyaikat, miközben A kék Duna keringőt dúdolják. (A színészek döntöttek így a bemutatókor, de nyugodtan választható más dal is.)

GÁSPÁR: Tudod, mire gondolok?
LEÓ: Mire?
GÁSPÁR: Te SZERELMES vagy bele.
LEÓ: Méghogy én? Kibe?
GÁSPÁR: Apa Barátnőjébe. Teljesen bele vagy ZÚGVA. Szerinted tök csini.
LEÓ: Dehogy!
GÁSPÁR: A fingszaggal nem akarod kinyírni. Ezzel árultad el magad.
LEÓ: Te vagy az egyetlen, aki arról beszél, hogy vele fog lakni.
GÁSPÁR: Figyeltem, ahogy ránéztél, amikor a múltkor találkoztunk. Ííígy bámultad...

Karjával átöleli a saját derekát és riszálja magát.

LEÓ: Hülye vagy. Gyűlölöm.
GÁSPÁR: Leó szerelmes az Apa Barátnőjébe! Leó szerelmes az Apa Barátnőjébe!

Az ajtó felé fordul.

ANYA! Leó szerelmes az Apa Barátnőjébe!
LEÓ: Elhallgass! Nem vagyok!
GÁSPÁR: El akarod venni feleségül! Le akarod ütni az Apa kezéről, és feleségül venni. S akkor a mostohafiad lennék. PFÚJ!

(Itt akár túlkiabálhatják egymást.)

LEÓ: Fogd be a szád, Gáspár!
GÁSPÁR: Bele vagy ZÚGVA! Mint egy tini!!!
LEÓ: POFA BE!
GÁSPÁR: SZERELMES VAGY AZ APA BARÁTNŐJÉBE!

Leó dühös. Birokra kel Gáspárral. Becsavarja Gáspárt egy lepedőbe, de az csak egyre bosszantja, és csókot utánozva, csókokat cuppant a levegőbe. Leó roppant dühös és zaklatott. Betuszkolja a lepedőbe csavart Gáspárt az ágy alá.

LEÓ: Az ágy a TE helyed.

Rámutat az ágyra.

És ez itt az ÉN helyem.

Rámutat a szobára.

Maradj a helyeden, vagy véged van.

7.

Leó az ágyán fekszik. Elővesz egy sárga gyapjúpulcsit a fiókos szekrény mögül, és magához szorítja. Beszívja az illatát.
Csend.
Furcsa horkantás hallatszik a Gáspár ágya alól.

GÁSPÁR: Ajaj!

Leó nem vesz róla tudomást.

Azt mondtam, hogy ajaj!

Leó nem vesz tudomást a testvéréről.

Orrvérzés.

Leó erről sem vesz tudomást.

Leó! Vérzik az orrom!

Leó nem vesz róla tudomást. Gáspár kimászik az ágy alól. Vérzik az orra.

Próbál átlépni a megszabott „határon”.

LEÓ: Állj!

Gáspár azonnal megáll. Vérzik az orra.

GÁSPÁR: Vérzik az orrom.
LEÓ: Te kerested magadnak.
GÁSPÁR: Én aztán nem.
LEÓ: Bizony horkantottál.
GÁSPÁR: Én ugyan nem.

Próbál ismét átlépni a megszabott „határon”.

LEÓ: Állj!

Gáspár észreveszi a pulcsit.

GÁSPÁR: Hát ez meg mi?

Leó próbálja elrejteni.

LEÓ: Semmi.
GÁSPÁR: Ez nem a...

Indul a „határ” felé.

LEÓ: Állj!

Gáspár meghátrál.

GÁSPÁR: Ez az Apa pulcsija!
LEÓ: Na és?
GÁSPÁR: Honnan szerezted?
LEÓ: Hagyd ezt, Gáspár, jó?
GÁSPÁR: Azt hittem, minden cuccát magával vitte.
LEÓ: Mit mondjak, tévedtél.
GÁSPÁR: Én is kézbe vehetem?

Indul a „határ” felé.

LEÓ: Állj! Vissza!

Gáspár visszakozik.

Állj.
GÁSPÁR: Csak kézbe szeretném venni.
LEÓ: Amit szeretnénk, és amit el is érhetünk, az két külön dolog.
GÁSPÁR: Elmondom Anyának.
LEÓ: Azt már nem.
GÁSPÁR: Elmondom Anyának, hogy nálad van az Apa pulcsija. ISZONYÚ dühös lesz.
LEÓ: Véged van, ha csak egy szót is mersz szólni!

Gáspár próbál ismét leszállni az ágyról. Leó dühösen útjába áll.

LEÓ: NEM!

Gáspár csalódottan néz, majd hirtelen ötlettől vezérelve bűvészkedni kezd.

GÁSPÁR: Abrakadabra – Gáspár szabad.

Átlép a „határon”. A pulcsi felé tart.

LEÓ: Azt mondtam, visszakozz!
GÁSPÁR: Kiszabadítottam magam. Varázslattal. Ez van. Tedd túl magad rajta.

Gáspár elkapja a pulcsit. Leó is. Huzakodnak. Kergetik egymást. Mindketten próbálják megszerezni a pulcsit. Gáspár fenyegetően a véres orrát közelíti a pulcsihoz.

GÁSPÁR: Engedd, különben összevérezem.
LEÓ: Gáspár!
GÁSPÁR: Ez nem vicc!

Leó elengedi a pulcsit. Meghátrál. Gáspár diadalmaskodik.

GÁSPÁR: Egyezzünk meg. Megtarthatod az Apa pulcsiját, ha adsz valami egyebet cserébe.
LEÓ: Oké. Például mit?
GÁSPÁR: A fegyvereid.

Rövid szünet. Leó mérlegeli a dolgot.

LEÓ: Rendben. Tessék.
GÁSPÁR: A fegyvereid, többes számban.
LEÓ: Nem veheted el mind a kettőt. Szükséged van rám mint ellenségre, amikor lövöldözünk.
GÁSPÁR: Amikor harcolni akarok, akkor kölcsönadom a fegyvert neked, és aztán visszaadod.

Leó mindkét fegyverét átadja Gáspárnak.

GÁSPÁR: A lőszert is.

Leó átadja azt is.

És a haladat is.
LEÓ: De hát az –
GÁSPÁR: Kornélt akarom. Kell az Apa pulcsija, vagy nem?

Az orrához emeli ismét a pulcsit. Leó felsóhajt. Az akváriumhoz megy, és elkezd beszélni Kornélhoz.

LEÓ: Kornél, ezennel a Gáspár tulajdona vagy.
GÁSPÁR: Ez az!

Leó Gáspár felé fordul.

LEÓ: Meg vagy elégedve?

Gáspár meg van elégedve. Nagyon is. Visszaadja a pulcsit.

Kezet rázunk?

Gáspár kezet nyújt, akárcsak Leó. Leó ujjai keresztezve vannak.

Jaj, Gáspár! Nézd! Látod ezt? Az ujjaim egész idő alatt keresztezve voltak! Ez az jelenti, hogy ami történt, nem érvényes. Vesztettél. Sajnálom.

GÁSPÁR: Ez nem jár!

LEÓ: Keresztezett ujjak. Vesztettél. Ez a szabály. *(Rövid szünet.)* És ha próbálnál Anyának a pulcsiról bármit is szólni, hívom az Árnyszörnyet. Még ma éjjel meg fog látogatni.

Gáspár döbbenten néz.

GÁSPÁR: Ehhez azért csak nem lenne merszed.

LEÓ: De igen.

GÁSPÁR: Amúgy sem tudsz telefonálni. A telefon a másik szobában van.

LEÓ: Elég, ha annyit mondok, hogy én és az Árnyszörny más módon kommunikálunk.

GÁSPÁR: Facebookon?

LEÓ: Tudd meg, hogy bármikor elérhetem az Árnyszörnyet. A te tudtod nélkül. Lehet, hogy már itt is van. Szóval ajánlom, hogy óvatos légy.

Leó felteszi a fülest, és zenét hallgat.
Gáspár rémülten néz körül a szobában.
Nagyon, de nagyon meg van ijedve.
Keresztezi a lábát. Rettenetesen kell pisilnie.

8.

Médeia lép be a szobába.
Gáspár felsikít, és elbújik – azt hiszi, hogy az Árnyszörny érkezett.
Médeia kezében egy gyönyörű ajándék. Leteszi a Gáspár ágyára.
Gáspár a szemét mereszti, amint előbújik rejtekhelyéről.

GÁSPÁR: Ezt nekem hoztad?!

MÉDEIA: Nem.

Gáspár, kiábrándultan.

Jaj, szívem, ez azért jobb, mint ami NEKED szól, mert TŐLED van.

LEÓ: Kinek lesz?

MÉDEIA: Az Apa Barátnőjének.

Leó és Gáspár nem értik a dolgot.

GÁSPÁR: Azt hittem, hogy esküdt ellenséged.

Médeia sugárzik.

MÉDEIA: Még hogy mim? Dehogyis! Szerintem csodálatos. Egy igazi ritka kincs. Nagyon csinos és gazdag, s ráadásul jó családból van. És szeret benneteket. Nem annyira mint én, persze. De szeret. Tudtátok ezt?

Leó látszólag örül ennek.

LEÓ: Igazán?

MÉDEIA: Igazán. Tulajdonképpen Apa Barátnője annyira szeret benneteket, hogy azt akarja, hogy ti is velük lakjatok a villában. Mit szóltok hozzá?

GÁSPÁR: Király! Le az erkélyről a trambulinra, s onnan a medencébe!

Rövid szünet.

LEÓ: És veled mi lesz, Anya?

MÉDEIA: Anya most hazautazik egy időre az ő országába.

LEÓ: De hát te azt gyűlölöd.

GÁSPÁR: És Nagypapa is pikkel rád.

LEÓ: Meg mindenki más.

GÁSPÁR: Mi rosszat tettél, Anya? Cigiztél?

MÉDEIA: Csak szerelmes lettem, drágám. Ennyi. A szerelem néha nagyon furcsa dolgokra bírja az embert. Szóval most haza kell mennem. De nem hosszú időre. Ígérem. Ne aggódjatok, az Apa Barátnője megígérte, hogy magához vesz a villába, amíg oda leszek. Nem szép tőle? Ezért készítettem neki ezt a különleges ajándékot. Ezzel köszönöm meg neki a hozzátok való jóságát.

GÁSPÁR: Milyen ajándék? Megnézhetjük?

MÉDEIA: Nem. Ez egy felnőtteknek való ajándék. Egyik nőtől a másiknak. Szerintetek jól mutat?

A fiúk a vállukat vonogatják.

Mi lenne, ha írnátok egy üdvözlőkártyát az Apa barátnőjének?

A fiúk vonakodnak.

Sokkal szebb lett a kézírásotok az utóbbi időben. Hogy a helyesírásról ne is beszéljünk. Hadd vágjunk fel egy kicsit, jó?

LEÓ: Anya, ha megírjuk ezt, akkor utána kimehetünk innen?

MÉDEIA: Persze, drágám. Hogyne.

A fiúk a játékosládához sietnek, és papírt, írószert vesznek elő. Leülnek és levelet írnak. Leó kezében filctoll.

LEÓ: Nem tudom, mivel kezdjem. Még sohasem írtam lánynak.

GÁSPÁR: Kezdd így... „Kedves Apa Barátnője...”

LEÓ: „Kedves”?

GÁSPÁR: Így udvarias. A lányok szeretik az udvarias dolgokat. Ugye, Anya?

MÉDEIA: Valóban.

Leó ír.

LEÓ: „Kedves Apa Barátnője...”

GÁSPÁR: Ne feledkezz meg a nyuszifülekről.

Leó nem feledkezik meg.

LEÓ: „Apa... Barátnője.”

GÁSPÁR: „Reméljük, tetszik az ajándék...”

Leó ír.

Most kérdezd meg, hogy milyen magasan van az erkély, milyen mély a medence, és hogy van-e trambulinja.

LEÓ: Gáspár, ezeket akkor is elég megtudni, amikor odaköltözünk.

GÁSPÁR: És kérdezd meg, hogy magunkkal hozhatjuk-e a foszforeszkáló csillagokat, és körberagaszthatjuk-e velük a falat? Én egy tapodtat sem teszek a csillagaim nélkül.

LEÓ: Gáspár –

GÁSPÁR: És kérdezd meg, hogy kinek hol lesz a helye az asztalnál. Én Anya mellett szeretnék ülni, így hát lehetőleg hívják meg Anyát is minden este vacsorára. Mondd ezt meg neki.

MÉDEIA: Igen, mondd ezt meg neki.

GÁSPÁR: És mondd meg neki, hogy olyan, mint egy rúzsozott tyúk.

Médeia elneveti magát. Hosszasan kacag. Gáspár örül ennek. Utánozza az Apa Barátnőjét. A rúzsozott szájú tyúkot. Médeia is. Erre Gáspár még inkább túlzásba viszi az utánzást. Médeiának mindez nagyon tetszik.
Leó csalódottan nézi őket.

LEÓ: Mi lenne, ha ezt írnám: „Apa Barátnőjének Gáspártól és Leótól.”

Médeia benne van.

MÉDEIA: Köszönöm, drágáim. Ez így tökéletes. Egyszerűen tökéletes.

A kártyát az ajándék mellé helyezi. Mindkét fiút megcsókolja, és az ajtó felé indul.

GÁSPÁR: ANYA... furcsa szagot érzek.

MÉDEIA: Rajtam?

LEÓ: Olyan vegyszerszagot.

Médeia megszagolja a kezeit.

MÉDEIA: Egy picit talán? A fenébe!

LEÓ: Anya, mi az ajándék?

MÉDEIA: Titok. Csitt.

Az ajtóhoz indul.

LEÓ: Most kimehetünk innen?

MÉDEIA: Mindjárt. Nemsokára jön Apa értetek. Bármelyik pillanatban. Izgultok? Én igen!

Becsukja maga mögött az ajtót.
Csend.
Semmi.
A fiúk bámulják az ajtót.
És amint épp elfordulnának...
Médeia újra kinyitja.

MÉDEIA: Fiúk. Ha néha rátok nézek, megijedek. Látom a jövőt, és...

Hosszú csend. Bámulja őket. A fiúk is visszabámulnak rá. Médeia ismét megszagolja a kezét.

Szeretlek.
Mindkettőtöket.
Minden éjjel a párnámba ordítom, hogy mennyire szeretlek. Olyan hangosan ordítok, hogy millió évekkel ezelőtti barlanglakók is abbahagyják minden dolgukat: „Hallottátok?” Olyan hangosan ordítok, hogy ezer év múlva a robotok is ezt mondogatják majd: „Ezt hallgassátok. Volt egyszer

egy Anya, aki jobban szerette gyermekeit, mint bármit a világon."
De elmondom ezt nektek is, ha esetleg a világegyetem és mindenki, aki benne él, mégsem hallaná a hangom.

Kérlek, jegyezzétek ezt meg.
Nagyon. Szeretlek. Végtelenül.
Drága fiaim.
Mindent értetek teszek.

Távozik.

9.

Gáspár a fejét rázza.

GÁSPÁR: Olyan ostoba.
LEÓ: Ne mondj ilyet. Nem ostoba.
GÁSPÁR: De igen. A barlanglakók nem tudtak magyarul, Leó. Ők neandervölgyiül beszéltek.
LEÓ: Nem erről szól ez a történet.
GÁSPÁR: És a robotok nem érző lények. Ők nem tudják, mi a szeretet.
LEÓ: Anya nem is így értette.
GÁSPÁR: Mindenesetre... fura egy valaki.

Csend. Leó valamit firkál.

Mit gondolsz, mi az ajándék? Egy hatalmas emberevő panda?
LEÓ: Szappan, azt hiszem.
GÁSPÁR: Miért adnál valakinek ajándékba épp szappant? Azt nem nehéz beszerezni, mondjuk a boltból.
LEÓ: Na jó, de így ingyen van.

Rövid szünet. Gáspárt ismét megszállja az ihlet.

GÁSPÁR: Várj csak, érkezik Apa! Vegyük elő a kardokat! Mutassuk be neki, hogy mennyit edzettünk. Gyorsan. Útban van már. Bármelyik percben itt lehet. Izgulsz? Én igen!

A játékosládához szaladnak, és elővesznek két fakardot.

LEÓ: En garde.
GÁSPÁR: Án gárd!
LEÓ: Felkészülni.

Gáspár próbál a vívás etikettje szerint felkészülni a mérkőzésre, de túl közel kerül Leóhoz.

LEÓ: Távolság.

Gáspár visszalép egy keveset.

Gáspár, lassan, érted? Apa azt mondta, hogy a lehető leglassabban csináljuk, addig, amíg hazatér.

GÁSPÁR: De hát lassan csináljuk, és már mióta!
LEÓ: Ezek a vívás szabályai. Lassan, legalábbis amíg Apa nem mondja az ellenkezőjét.

Gáspár egyre ingerültebb lesz.

Nézz a szemembe.

Gáspár a Leó szemébe néz.

Célzás.

Gáspár rákészül.

Karnyújtás.

Gáspár kinyújtja a karját.

Támadás.

Gáspár támad.
Leó szekundvágást produkál.

Még egy!

Leó újabb szekundvágást produkál.

Visszavágás!

Szétválasztják a kardokat.

Visszavágás!

Vissza a szekundhoz.

Prise de fer és kész.

Leó elállja a Gáspár kardjának útját, és eltaszítja magától. Gáspár a kezére esik, egyenesen a Leó ágyára. Megfordul, és nagy lendülettel, akárcsak egy lovagi tornán, Leó felé suhint.

GÁSPÁR: Fejvágás!
LEÓ: SZEM! Gáspár, figyelj arra, hogy mindig a szemembe nézz. Második pozíció.

A második pozícióból folytatják, ezúttal mindenki a saját ágya elől.

En garde.
Felkészülni.

Leó elkezd sebesen küzdeni Gáspár nem kis meglepetésére.

Vissszavágás! Szext! Kvint! Szekund!
És hárítás! Hárítás! Hárítás! Hárítás!

Gáspár, kétségbeesve.

GÁSPÁR: VISSZAVÁGÁS!

Gáspár támad. Leó kibújik Gáspár kardja elől, és a saját kardjával megérinti Gáspár hátát.

LEÓ: TOUCHÉ! A közönség tombol! Köszönöm! Köszönöm!

Gáspár kényszeredetten ácsorog, szorosan összezárt combokkal.

LEÓ: Salut! Salut!

Leó diadalmasan meghajol.
A közönség állva ünnepel, de senki sem olyan büszke, mint a Leó apja, Jászón, aki ülve marad, mert egyszerűen nem bírják el a lábai. Könnyes szemmel nyugtázza elsőszülött fia dicsőségét.
Összedől a légvár.
Leó ellenőrzi az ajtót. Még mindig zárva.
Mire Leó megfordul, a testvére a takaró alatt fekszik.

LEÓ: Baj van?
Gáspár?

Semmi.

Folytassuk a játékot?

Semmi.

Ugyan már, ez csak játék.
Ne keseredj el.

Csend.
Nagy későre megszólal egy cérnahang a takaró alól...

GÁSPÁR: Bepisiltem.
LEÓ: Mi?
GÁSPÁR: Próbáltam visszatartani, de egy kevés kiszivárgott.
LEÓ: De durva, innen is érzem.
GÁSPÁR: Nem bírtam tovább.
LEÓ: Idebűzlik.
GÁSPÁR: Persze, hogy bűzlik! Elvégre pisi! Ráadásul meg viszket is.
LEÓ: Meg kell tanulnod visszatartani, Gáspár. Igazából valamelyik testrészed mindig csöpög. Igazán kínos.

Csend.
Gáspár halkan sírdogál.

Láttad?! Most is csöpögsz! Pisi, pisi, pisi! Csepp, csepp, csepp!

Gáspár tovább sír. Leó lazábbra hagyja egy kicsit.

Gáspár, ne sírj már.

Gáspár még jobban sír.

Gáspi, nem számít.
Gáspár...

Gáspár sír, majd cérnahangon.

GÁSPÁR: Elegem van abból, hogy ilyen kicsi vagyok.
LEÓ: Nem is vagy olyan kicsi. Nálad kisebbek is léteznek. Rovarok. Amőbák.
GÁSPÁR: Én vagyok a legkisebb azok közül, akiket ismerek.
LEÓ: De megnősz. Meglátod. Én is megnőttem.
GÁSPÁR: Bármekkorára is nőnék, mindig te fogsz győzni a vívásban.

Csend. Leó odamegy Gáspárhoz.

LEÓ: Az élet nem csak vívásról szól. Vannak dolgok, amiket te csinálsz jobban, mint én.
GÁSPÁR: Például mit?
LEÓ: Például az állatos játékot. Olyan állatokat is ismersz, amikről én még csak nem is hallottam. Mint a narvál. Nagyon jófej vagy ilyenkor.
GÁSPÁR: Dehogyis.

Csend.

LEÓ: És táncolni is jobban tudsz. Remek táncos vagy.

Csend.

GÁSPÁR: Tényleg jó táncos vagyok.

Csend.

LEÓ: És énekelni is nagyszerűen tudsz. Énekeld csak el azt a dalt, amit szeretek.

Rövid szünet. Gáspár fogja az ágy mellett lévő ukulelét. Az ágyon állva, pisis nadrágban énekel. (A bemutatón az Octopus's

Garden című dalt énekelték, de nyugodtan válasszatok más, a hangulatnak megfelelő dalt.)
Néhány sort énekelnek a dalból. Gáspár arcára fagy a mosoly. Megvakarja a pisis lábát és visszadől az ágyra. Szánalmasan néz ki.
Rövid szünet.
Leó elővesz egy pólót és egy pizsamanadrágot a fiókjából.

LEÓ: Öltözz át.

Gáspár nekifog nadrágot cserélni, de szégyelli magát. Bebújik a takaró alá. Magára húzza a tiszta cuccokat – anélkül, hogy bárki is látná. Leó nem néz oda. Tisztelettudóan elfordul.

LEÓ: Segítsek?
GÁSPÁR: Kösz, ne.

Tovább öltözködik. Kihalássza a pisis nadrágot és alsót a takaró alól. Leó átveszi ezeket. (Csak óvatosan – pisis cuccokról van szó!)
Leó begyúrja a pisis cuccokat a Gáspár matraca alá.
Gáspár elkészül az öltözködéssel. Letakarja a lepedőn lévő foltot, és újra ledől az ágyra.

GÁSPÁR: Nem is csoda, hogy Apa nem jár erre. Még a szülinapomon sem. Kínos neki velem. Még a pisit sem tudom visszatartani.
LEÓ: Nem igaz. Apa szeret téged. Mindkettőnket szeret.
GÁSPÁR: Akkor most hol van?
LEÓ: Jönni fog. Apa Barátnője nagyon fog örülni az ajándéknak, és Apa értünk jön és beköltözünk a villába, és minden a legnagyobb rendben lesz.

Csend.

De ha nem is lenne minden rendben, akkor tudod mit? Az a legjobb abban, hogy nagytesód van, hogy a nagy dolga a kicsikről gondoskodni. Mindig. Még amikor öregek leszünk – mondjuk úgy harminc körül –, akkor is fogok rólad gondoskodni. Mert én mindig a te nagytesód leszek. És így mindig az én dolgom lesz rólad gondoskodni. És mert szeretlek. Szeretek a te nagytesód lenni.

Leó elővesz egy foszforeszkáló csillagot az éjjeliszekrény fiókjából.

Tessék, fogd ezt a csillagot.
GÁSPÁR: Tényleg?
LEÓ: Tedd a többi mellé.
GÁSPÁR: Jaj, de klassz!

Gáspár a többi mellé ragasztja a csillagot. És elnevezi Jasperellis Borealisnak.
Leó lekapcsolja a villanyt.
Koromsötét lesz a színpadon, de egy teljes csillagrendszer jelenik meg körös-körül a színházi térben.
Mindkét fiú a csillagok alá fekszik.
A sötétben beszélgetnek.

GÁSPÁR: Leó, amikor a csillagokra nézel, a földön vagy valami más bolygón képzeled magad?
LEÓ: Egyiken sem. Csak lebegek. Térben és időben.
GÁSPÁR: Mint egy űrhajós?
LEÓ: Nagyjából. De űrruha nélkül. Csak így, ahogy vagyok.
GÁSPÁR: És aztán?
LEÓ: És aztán csend. Semmi sem mozdul. Békesség van. És én csak ... átengedem magam a mindenségnek. Mert sokkal hatalmasabb nálam.
Tudod, Gáspár, te azt gondolod, hogy kicsi vagy, de tulajdonképpen mi valamennyien kicsik vagyunk. Igazán kicsik.
Még Apa is.
Csak... apró porszemek vagyunk. Ez ijesztőnek tűnhet, de nem az.
Inkább megnyugtató.
Mi valamennyien icipici, lebegő és... tehetetlen lények vagyunk.
Aha. Ez így van. Teljesen tehetetlenek vagyunk. Mindennel szemben.

Csend.
Leó bámulja a csillagokat. Halkan énekel.
Gáspár csatlakozik...

10.

Hosszas éneklés a sötét szobában.
Aztán... megjelenik egy árnyék.
Az ajtó kinyílik.
Az árnyék a fiúkra esik.
Médeia
Kezében két pohár.
Gáspár felkapcsolja az éjjelilámpát és rávilágít Médeiára.

LEÓ: Anya? Elküldted az ajándékot az Apa Barátnőjének?

Csend.

GÁSPÁR: Anya? Elküldted, vagy sem?

Médeia mosolyog.
Halkan szól.

MÉDEIA: Igen, elküldtem. Elküldtük.

A fiúk egy ideig csak bámulják az anyjukat.

LEÓ: És... tetszett neki?
GÁSPÁR: Mi VOLT az ajándék? Szappan?
MÉDEIA: Már nincs velünk, elment.

Csend.

LEÓ: Mit mondasz?
MÉDEIA: „Elment."

Csend.

GÁSPÁR: Merre?
MÉDEIA: Nem tudom.

Rövid szünet. Leó és Médeia mereven nézik egymást.

GÁSPÁR: Anya...
MÉDEIA: Tessék, szívem...
GÁSPÁR: Bepisiltem.
MÉDEIA: Jaj, drágám, csak nem?!
GÁSPÁR: Nem tudtam tovább tartani.
MÉDEIA: Ó, drágám.

Döbbenten néz. Ráébred, hogy mi történt.

Sajnálom. Nagyon, de nagyon sajnálom.
GÁSPÁR: Semmi gond. Leó szerzett tiszta cuccokat.
MÉDEIA: Alsót is?
GÁSPÁR: Igen.

Rövid szünet.

MÉDEIA: Hoztam nektek egy különleges italt.
GÁSPÁR: Üdítőt? Most?
MÉDEIA: Igen.

Átnyújtja a poharakat.
A fiúk kiisszák az italt. Közben Médeiát nézik.

LEÓ: Miért ment el?
MÉDEIA: Ki?
LEÓ: Az Apa Barátnője. Miért „ment el"?
GÁSPÁR: Nem tetszett az ajándék? Az üdvözlőkártyánk?
MÉDEIA: Nem. Nagy meglepetés volt számára. De nem tetszett neki. És most „elment", mi meg bajban vagyunk. Igyatok.
LEÓ: Apa is „elment" vele?
MÉDEIA: Nem, Apa még a villában van.
GÁSPÁR: És még mindig jön értünk?
MÉDEIA: Persze! Bármikor itt lehet. Mindannyiunkért jön. Igyatok.
LEÓ: Mindannyiunkért? Azt hittem, hogy te visszamész a régi otthonodba.
MÉDEIA: Most már nem. Oda nem.
GÁSPÁR: De mi végül is fogunk a villában lakni, vagy nem?
MÉDEIA: Még annál is jobb helyen.
GÁSPÁR: Még a villánál is jobb helyen? Mi lehet annál jobb?!
MÉDEIA: Titok. Apa nemsokára itt lesz.
LEÓ: Haragszik ránk?

Kiisszák az italt.

MÉDEIA: Megittátok? Nagyszerű. Na, gyertek. Felállni.

Médeia félrehúzza a takarókat. A fiúk nem értik a dolgot. Valami furcsát éreznek a hasukban.

LEÓ: Felállni? De Anya... épp néztük a csillagokat.
MÉDEIA: Felállni.
LEÓ: Gáspárnak vérzett az orra.
GÁSPÁR: És még nem vacsoráztunk.
MÉDEIA: Drágáim, kérlek. Fel a padlóról.
LEÓ: Sötét van. Fáradt vagyok. Nem várhatnánk reggelig?
GÁSPÁR: És desszertet se kaptunk.
MÉDEIA: Kérlek –
LEÓ: Anya, nem lehetne csak –
MÉDEIA: Ez mind mellékes!

Rövid szünet. Médeia megenyhül egy kicsit.

Minden mellékes. Semmi sem számít többé. Fel a földről, kérlek.

Felállnak.

Gyertek ide. Azt akarom, hogy szépek legyetek, mire Apa ideér.

Odamennek hozzá. Fáradtak.
Médeia vetkőzteti a fiúkat.
Lehúzza róluk a pulcsit.
Aztán az inget.
Majd a tornacipőt.
Majd a nadrágot.
Csak az alsónadrág marad rajtuk.
Zavarban vannak. Mindez nagyon furcsa.
Médeia távozik.
Leó vigyorogva méri végig a vékonyka öcscsét.

LEÓ: Jók a lábaid.
GÁSPÁR: Hallgass. Csak jár a szád.
LEÓ: Én az Apa lábait örököltem. Te pedig az Anyáét. Ezért vannak nőies lábaid.
GÁSPÁR: Nekem aztán nincsenek. Vékonyak, de izmosak.
LEÓ: Innen nézve egyáltalán nem úgy tűnik.

Médeia visszatér, kezében két öltönnyel, két pár cipővel és zoknival.
Elkezdi ezekbe öltöztetni a fiúkat.
Leó egyedül akar öltözni.

MÉDEIA: Engedd, hogy én öltöztesselek.

Leó nem engedi.
Médeia így inkább Gáspárra koncentrál.
Hosszú csend, amíg öltöznek.
Majd... Leó, suttogva.

LEÓ: Narvál.
GÁSPÁR: Lemming.
LEÓ: Az mi?
GÁSPÁR: Egy sziklákon ugráló állatfajta.
LEÓ: Miért ugrálnak a sziklákon?
GÁSPÁR: Mert követik a hamelni patkányfogót.
LEÓ: Az egy mese. A lemming nem igazi állat.
GÁSPÁR: De igen! Anya, a lemming igazi állat, ugye? Anya?

Médeia még mindig öltözteti a fiúkat.

MÉDEIA: Igen.
GÁSPÁR: Na látod? Lemming. G-vel mondjál.
LEÓ: G. Gorilla.
GÁSPÁR: Anakonda.
LEÓ: Aligátor.
GÁSPÁR: Rrrr...rrr... ragadozó.
LEÓ: Az nem egy önálló állatfaj.
GÁSPÁR: Nem érdekes, az a lényeg, hogy állat legyen. A ragadozók állatok, ugye, Anya?
MÉDEIA: Persze.
LEÓ: Egye fene, legyen. Ragadozó. Ó. Oposszum.
GÁSPÁR: Mmmm...malac.
LEÓ: Ci...ci...
GÁSPÁR: Anya! Leó azt mondta, hogy c-i-c-i.
LEÓ: Te fogyatékos, a ci-nege az egy madár! Nem igaz, Anya?
MÉDEIA: Igaz.
GÁSPÁR: Én ezt nem fogom kimondani mert undorító. C-I-C-I. I... Iguána.
LEÓ: Antilop.
GÁSPÁR: Pióca.
LEÓ: Afgán agár.
GÁSPÁR: Récefi.
LEÓ: Hát az mi?
GÁSPÁR: A fiú réce.
LEÓ: Fiú réce? Tényleg? Az nem gácsér? És mi akkor a lány réce?
GÁSPÁR: A lány réce egyszerűen csak réce. A fiú azért kap külön nevet, mert fiú.
LEÓ: Ezt még soha sem hallottam.
GÁSPÁR: Jó, na. Akkor legyen rozsda varangy.
LEÓ: G... g... griffmadár.
GÁSPÁR: Az nem is létezik.
LEÓ: De igen. Apa mondta. Egyszer látott is. Ugye, hogy látott, Anya?
MÉDEIA: Igen.
LEÓ: Na ugye?! Mondtam ám. Mégpedig kalandozásai során.
GÁSPÁR: Biztos nem létezik. Anya, valóban látott Apa griffmadarat?
MÉDEIA: Igen.
GÁSPÁR: Hmm... Griffmadár. Rrrrr... furcsán érzem magam.

Médeia abbahagyja a cipőhúzást, és bámulja Gáspárt, amint dörzsöli a szemét. Leó is fáradt. Gáspár folytatja a játékot.

R... rüh.
LEÓ: Rüh?
GÁSPÁR: Aha. ...rüh.
LEÓ: Rüh?
GÁSPÁR: Rüh. Rüh vagy rühök?
LEÓ: Nem tom. Van, aki rühös lesz, így gondolom egyes számban, rüh.

GÁSPÁR: Anya, létezik olyan, hogy rüh?
MÉDEIA: Persze.
GÁSPÁR: Szuper. Rüh.

A fiúk fel vannak öltöztetve. Médeia megfésüli őket. Megtörli arcukat. Úgy reagálnak erre, mint minden magára valamit is adó fiatalember... ásítanak és játszanak tovább.

LEÓ: Rüh. H... Hóbagoly.
GÁSPÁR: Jak.
LEÓ: Kenguru.
GÁSPÁR: Uszkár.
LEÓ: Rák.
GÁSPÁR: Kölönte.
LEÓ: Az mi?
GÁSPÁR: Egy halfajta. Botos kölönte.
LEÓ: Ezt te találtad ki?
GÁSPÁR: Dehogy.
LEÓ: Haljál meg, ha nincs így?
GÁSPÁR: Haljak meg.
LEÓ: Jó, miben végződik? E-ben?
GÁSPÁR: Nem tom. Anya, „kölönte" E-ben végződik?
MÉDEIA: Igen.
LEÓ: Eb.
GÁSPÁR: Barom.
LEÓ: Mamut.
GÁSPÁR: Kihalt!
LEÓ: Nem számít! Nem számít, hogy kihalt. Valamikor éltek mamutok a Földön. Még mindig találni mamutcsontokat ásatáskor például. Itt voltak. Itt éltek. Ugye, Anya?

Médeia hallgat. Egymás mellé állítja őket.

Anya, igazam van?

Médeia tovább hallgat.

Anya?

Médeia csak bámulja őket.

MÉDEIA: Kész.

Végre elkészültek, és Médeia előtt állnak. Felöltözve, tisztán, útra készen. És nagyon, de nagyon álmosan.

GÁSPÁR: Fáradt vagyok.
MÉDEIA: Akkor dőlj le.
LEÓ: Azt hittem, hogy útra kell kelnünk.
MÉDEIA: Most azt akarom, hogy dőljetek le.
LEÓ: De hát épp felöltöztünk.
MÉDEIA: Gyertek. Én is idefekszem mellétek, és így várjuk Apát.

Lefekvés előtt Leó előveszi az aranygyapjú pulcsit.

Ez a... Honnan szerezted?
LEÓ: Apától.
MÉDEIA: Nem tudtam, hogy van ez neked.
LEÓ: Megtarthatom?

Rövid szünet.

MÉDEIA: Persze.

Médeia ledől a fiúk mellé.

Minden porcikátokat szeretem. Minden icipici részecskéteket.

Gáspárhoz:

Te igazi drágakő. Szeretem a leheleted. A leheleted mindig is felséges volt. Jobb a csokinál. Még a cukrozott epernél is.

Leóhoz:

És te, vitézem. Szeretem a szeplőidet, és azt, hogy telis-tele van az arcod velük. Még a szemhéjadon is szeplők vannak. Imádom.

Gáspárhoz:

És te, picim. Szeretem, ahogy értem kiáltasz, ha rosszat álmodsz. Amikor az Árnyszörny meglátogat álmodban, és én a karomba veszlek, te meg hozzám bújsz, mint egy kismajom.

Leóhoz:

És te, gyönyörű nagyfiam. Szeretem nézni, ahogy sportolsz. Egyre magasabb és erősebb leszel, egyre inkább látni növekvő izmaid. Szakasztott az Apád vagy, s olyan jóképű éppen. Nagyon, de nagyon szeretlek.

Mindkettőjükhöz:

És szeretem nézni, amikor alusztok. Néha annyira közel férkőzöm, hogy még a pizsama alatt is érzem, ahogy ver a szívetek.

Leó a padlóra ejti az aranygyapjú pulcsit, és Anyához bújik.

Szeretem a lábfejetek. És szeretem hallani, amint éhesen korog a gyomrotok. Szeretem látni a fogatok nyomát a megrágott szívószálakon. Szeretem a vicceitek. Szeretem, ahogy zokniban táncoltok a

házban. Szeretem, amikor fingtok. Szeretem mosni a ruhátok, tudván, hogy minden pecsét egy sikeres nap eredménye. Szeretem a hajatok. Jaj de szeretem, s azt, hogy én simogathattam elsőként. Én voltam az bizony. Szeretem a véretek. Jobban szeretlek, mint bárki bármit bármikor. Drágáim, a Nap lányának gyönyörű fiai, egyetlen szeretteim.

Leó és Gáspár halott.

Fejük hátradől, szájuk tátva, de Médeia nem engedi el őket.
Nem engedi.
Némán felsír, de csak nem engedi őket maga mellől.
A halak tovább úszkálnak az akváriumban.
Médeia várakozva az ajtó felé tekint, fiai holttestébe kapaszkodva.
Lassan tompulnak a fények, amíg csak a foszforeszkáló csillagok világítanak a színpadon.

VÉGE

LAPSZÁMUNK SZERZŐI

Adorjáni Panna (Kolozsvár) szabadúszó színházcsináló, zenész, fordító, (szak)író. Kutatási területe és fő érdeklődési köre: kollektív alkotás, feminizmus, hibrid műfajok. A *Játéktér* világszínházi rovatának szerkesztője 2015–2017 között.

Ármeán Otília (Marosvásárhely) kommunikációkutató. 1999-ben végzett Kolozsváron magyar–német szakon, 2004-ben szerzett doktori fokozatot irodalomelméletből Szegeden. 2004 óta Marosvásárhelyen tanít a Sapientia EMTE kommunikáció és közkapcsolatok szakán. Kutatási témái a vizuális kommunikációhoz, a jelentés és jelenlét kérdéseihez, közvetítettséghez és új médiához kapcsolódnak. 2017 óta az Alter-Native Filmfesztivál előzsűrijének tagja.

Bakk Ágnes Karolina (Budapest) kutató a Moholy-Nagy Művészeti Egyetemen, a Zip-Scene konferencia és magazin, valamint a Vektor VR-szekció kurátora, a *Játéktér* folyóirat szerkesztője. A Sapientia Erdélyi Magyar Tudományegyetem Rethinking Intermediality in Contemporary Cinema kutatóprogramjában vesz részt, ahol a VR és az immerzív színház sajátosságait vizsgálja.

Balázs Nóra (Kolozsvár) 1988-ban született Marosvásárhelyen.

Deres Kornélia (Budapest–Köln) színháztörténész, költő, az ELTE oktatója, az Universität zu Köln Humboldt-ösztöndíjas kutatója. A *Negyed* folyóirat és a *Kulter.hu* szépirodalmi szerkesztője, az Amper líraműhely és a Rakpart3 színházi íróműhely vezetője. Kutatási területei: intermedialitás és színház, tudomány és teatralitás, 19. századi populáris előadások, archívumok és performativitás.

Hegyi Réka színikritikus, 1976-ban született Brassóban. 1999 óta rendszeresen közöl színikritikát. 2004–2012 között a *Hamlet.ro* színházi portált szerkesztette.

Herczog Noémi (Budapest) 1986-ban született Magyarországon. Jelenleg Budapesten a *Színház* folyóirat szerkesztője és adjunktus a kolozsvári Babeș-Bolyai Tudományegyetem teatrológia szakán. Doktori dolgozatát 2018-ban védte meg a sztálinista kultúra irányítási modell átalakulása, a Kádár-kori feljelentő színikritika témájában. Részt vesz a független és kísérleti színház erősítésére létrehozott dunaPart Kortárs Magyar Előadóművészeti Platform és a Halász Péter-díj kuratóriumi munkájában, Deres Kornéliával pedig közösen szerkesztik a SzínText színházi könyvsorozatot.

Imre Zoltán (Budapest) az ELTE BTK Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézetének oktatója, számos színházelméleti és színháztörténeti tanulmány és könyv szerzője. Web: https://elte-hu.academia.edu/ImreZoltan.

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.

Köllő Katalin (Kolozsvár) színikritikus.

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 performativitáselméletek.

Komporály Jozefina (London) műfordító, egyetemi oktató. Jelenleg a londoni University of the Arts tanára. A Bukaresti Tudományegyetemen szerzett angol–francia szakos diplomát, a warwicki egyetemen doktorált kortárs angol drámából 2002-ben. A Palgrave kiadó jelentetette meg két tanulmánykötetét (*Radical Revival as Adaptation: Theatre, Politics, Society,* 2017; *Staging Motherhood*: *British Women Playwrights, 1956 to the Present*, 2006), és számos angol nyelvű szaklapban jegyzett kortárs brit és európai drámával, illetve műfordítással és színházi adaptációval kapcsolatos írást. Fordítóként többek közt Visky András, Vida Gábor, Földényi F László, Matei Visniec műveit ültette angolra. Több angol nyelvű drámaantológiát szerkesztett.

Péter Beáta (Csíkszereda) a Babeș–Bolyai Tudományegyetem teatrológia szakán végzett 2005-ben, később a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetemen folytatta tanulmányait drámaíró mesteri szakon. Irodalmi titkárként és dramaturgként dolgozott a székelyudvarhelyi Tomcsa Sándor Színházban és az Udvarhely Táncműhelynél. Jelenleg újságíró a *Székelyhon* és a *Liget* portálnál, szerkesztője az erdélyi *Előretolt Helyőrség* irodalmi-kulturális lapnak. Rendszeresen közöl színikritikákat, színházi tárgyú írásokat, interjúkat színházi alkotókkal, tárcanovellákat. Első kötete 2020-ban jelent meg *Ez több lett. Maradhat?* címmel.

Duška Radosavljević (London) dramaturg, egyetemi oktató, a Royal Central School of Speech and Drama tanára. Kutatási területei: színházi szerzőség (írás, rendezés, devising), színikritika a digitális korban, rendezői színház. Legutóbbi kötete: *Theatre-Making. Interplay Between Text and Performance in the 21st Century* (2013).

Trencsényi Katalin (London) dramaturg, színházelméleti kutató, egyetemi tanár. A *Dramaturgy in the Making. A User's Guide for Theatre Practitioners* (Bloomsbury Methuen Drama, 2015) szerzője. A *TheTheatreTimes.com* világszínházi portál dramaturgia rovatának szerkesztője, a brit Dramaturgs' Network tanácsadó testületének tagja.

Ungvári Zrínyi Ildikó (Marosvásárhely) színházi szakíró, dramaturg, egyetemi oktató, a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem teatrológia oktatási programjának tanára. Kutatási területei: test és performativitás, mindennapok színháza, színházi médiumok, vizuális dramaturgia. Legutóbbi kötete: *Képből van-e a színház teste?* (2011). A KAB Színháztudományi Bizottságának elnöke, a *Symbolon* és *Játéktér* szerkesztője.

Varga Anikó (Budapest) kritikus, a *Játéktér* folyóirat főszerkesztője. Tanít a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetemen, tagja a dunaPart Kortárs Magyar Előadóművészeti Platform és a Halász Péter-díj kuratóriumának.

Zsigmond Andrea (Kolozsvár) egyetemi adjunktus a kolozsvári Babeș–Bolyai Tudományegyetem Magyar Színházi Intézetében. Színházi szakíró, a *Játéktér* szerkesztője.

TEATRU ONLINE ȘI OFFLINE

Anchetă despre "teatrul de carantină"

În perioada cînd în toată lumea au fost introduse restricțiile din cauza pandemiei din primăvara anului 2020, teatrele au încercat să dăruiască cît mai multe spectacole online. Forma nouă care primise numele de "teatru de carantină" nu ne propune problematizări noi (cf. dihotomia live-mediatizat). Pornind de aici am intervievat câțiva critici, teoreticieni și creatori de teatru în legătură cu obiceiurile lor de a se uita la spectacole, în legătură cu părerile și observațiile lor, fiind curioși cum va deveni teatrul în perioada de după carantină.

Otília Ármeán: Spațiul virtual și prezență interacțională în spectacolul VR *Ilegitim*

Tehnologia realității virtuale face posibil să fim prezenți fizic în lumea fictivă a unei producții. În producția VR *Ilegitim* de Adrian Sitaru de la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj dipticul spectacolului de teatru și al tehnologiei VR face posibil ca spectatorii să fie prezenți atât ca privitori (uitîndu-se din afară la spectacol), cît și ca participanți (văzînd totul din interior). Caracteristica producției este exact această posibilitate de a alege: fiecare poate decide ce alege, care alternativă este mai convingătoare, care oferă o experiență mai interesantă sau care este tehnica care îl acaparează mai mult. Faptul că altfel devine foarte conștient de alegerea lui poate altera empatia spectatorului dar alternarea atenției îi dăruiește experiența foarte caracteristică a lui între. Participanții nu sunt simpli privitori ci proiectanții propriului lor drum care pot căuta sau nu indicații înainte de a lua o decizie. Studiul autorului înșiră argumente în favoarea enunțului conform căreia repetițiile și loop-urile au un rol-cheie în procesul decurgerii „plimbărilor" între lumile virtuale și în cea a construirii drumurilor de participare.

Ágnes Karolina Bakk: "We are making cyber-history." Formele teatrului online de la începuturi pînă azi

Articolul dnei Ágnes Karolina Bakk schițează istoria spectacolelor și experiențelor teatrale apărute odată cu apariția internetului. Conspectul clasifică și prezintă producțiile pe baza prezenței comune și a caracterului viu.

DRAMATURGII CONTEMPORANE

Katalin Trencsényi: Dramaturgii contemporane în epoca big data sau dramaturgia non-euclidiană

În studiul ei, Katalin Trencsényi analizează viziunea despre lume heterarhică a dramaturgiei contemporane și tiparele pe care le întâlnim în aceasta. Îndepărtându-se de lumea dramaturgiei aristotelice, de automatismele gândirii binare, ea explică regulile dramaturgiei prin nevoia instaurării ordinii în haos. Dramaturgia nouă este deschisă și ludică, ea pune în valoare tiparele dinamice, examinează procesele colaboratoare, sistemele non-lineare sau autocreatoare (autopoetice), cele stratificatoare, efectele și rezultatele teoriilor jocului și ale algoritmilor în compoziția scenică.

Duška Radosavljević: Dramaturgii poroase

Eseul lui Duška Radosavljević constituie un capitol al cărții sale, *Theatre-Making*. *Interplay Between Text and Performance in the 21st Century*. Fenomenul dramaturgiei poroase a fost tratat în prealabil și de Cathy Turner – iar în această scriere este luat sub lupă fundalul teoretico-filosofic al creațiilor și dramaturgiei poroase. Mergând pe urma lui Jean-Luc Nancy, comunitatea nu este văzută drept o entitate esențializată, ordonată vertical, de sus în jos, ci o ființă-în-comun a individualităților care au fost transpuși în starea de a fi laolaltă, iar comunitatea acestor indivizi include atât actorii, cât și spectatorii.

Constatările autorului sunt bazate pe analiza operelor a trei trupe contemporane (Tim Crouch, Ontroerend Goed și The Shadow Casters).

INTERVIU

Teatrul este un lucru intim și colectiv în același timp – interviu cu regizorul Botond Nagy

După ce starea de urgență din România s-a terminat Nóra Balázs a discutat cu regizorul Botond Nagy despre schimbările cauzate de situația nouă și despre posibilitățile deschise în fața teatrului. În interviu este vorba și despre metodele tânărului artist, despre relația lui cu marii clasici, despre izvoarele lui de inspirație, despre relația lui cu colegii și cu actorii, despre premii și despre cum a omorît timpul în vremea carantinei.

IMAGINE GĂSITĂ

Andrea Zsigmond: Instituții

Fotografia fusese făcută de Réka Tompa în Liceul Teoretic „Apáczai Csere János" în timpul Mulțimii din Postul Crăciunului. Eseul scurt al Andreei Zsigmond propune o discuție despre instituții, despre faptul dacă ele oare sunt deschise spre cerințele lucrătorilor sau spre comunitățile din oraș. Unele dintre instituții sunt primitoare, altele, exclusive: oare teatrele noastre în ce direcție merg?

PIESĂ

Kate Mulvany și Anne-Louise Sarks: *MEDEIA*

În acest număr se poate citi o piesă semnată de doi autori australieni: Kate Mulvany și Anne-Louis Sarks care au transcris povestea Medeei. Piesa fusese tradusă de Jozefina Komporály. Pe baza piesei lui Euripide textul așează mitul antic în cadrul unei crize domestice și semnalează conflictul adulților mai ales prin jocurile, prin relațiile dintre copii, și conflictul dintre părinți se reflectă bineînțeles în toate acestea. Deși caracterul Medeei apare rareori, piesa ne arată drumul interior al mamei care își ucide copii. Piesa a fost scrisă în două săptămîni în 2012 la un workshop intensiv și a folosit ideile copiilor de 11 și 12 ani care au participat. Premiera fusese în același an la Belvoir Theatre din Sydney (regia: Anne-Louise Sarks). Piesa a fost prezentată și în Polonia, Marea Britanie și Noua Zeelandă, și a primit mai multe premii în Australia.

ONLINE AND OFFLINE THEATRE

Poll about Socially Distanced Theatre

In year 2020 due the world-wide lockdowns theatres struggled to compensate their audiences by offering online streams of their performance. The questions raised by the genre of online theatre (aka "quarantine theatre") are not novelties for the field of theatre studies (see the dichotomy of live vs. mediatized). Based on these questions we asked theatre critics, theorists, creators about their habits and opinions of watching online performances and also their visions about how theatre will be after the pandemics?

Ágnes Karolina Bakk: "We are making cyber-history." Online Theatre Forms, from the Beginnings

Ágnes Karolina Bakk's article offers a short overview of theatrical performances and experiments that took place in the online space since the start of the internet-era. In this paper she analyses and contextualizes shortly the listed production based on their characteristics such as co-presence and liveness.

Otília Ármeán: Virtual Space and Interactional Presence in the Performance *Illegitim*

Virtual Reality enables us to be present in a physically absent world. In the VR-play *Illegitimate* (Adrian Sitaru, 2018, Hungarian Theatre of Cluj), a theatre performance that combines live action on stage with VR technology, the viewers can simultaneously be present in two realities, and decide which is more convincing or more stimulating for them. This awareness works against the immersion, but at the same time gives the viewer a feeling of in-betweenness. The author argues that the loops, defined by Manovich as "a new narrative form appropriate for the computer age" are also the key for the possible reality switches and joinings.

CONTEMPORARY DRAMATURGIES

Katalin Trencsényi: Contemporary Dramaturgies in the Era of Big Data, or the Non-Euclidean Dramaturgies

This essay (following Chantal Bilodeau's call for new dramatic theories) investigates the patterns with which we are thinking about the world when re/presenting it on the stage in Western cultures. Considering the current social-political framework and the transition of our societies, the essay explores what those different dramaturgies are that can be observed in contemporary theatre. If the Aristotelian form can be described as hierarchical, conflict-led, and expressing patriarchal values, how did dramaturgy (the art of recognising patterns and thus creating meaning) respond to this challenge? What are those non-hierarchical or rather: heterarchical dramaturgies that promote a more equal worldview? What are those shaping dramatic theories that can also acknowledge, include and describe the organisation and operation of a wider range of artworks? Looking at recent examples of drama, performance and contemporary dance, Trencsényi draws up a parallel universe of new dramaturgies (including complex systems theory, stratification, game-theory, and musical dramaturgy) that are open, playful, dynamic, and instead of binary thinking promote a more complex worldview. She examines the main principles behind them and how they operate, and discerns what value and overall meaning arises from these different dramaturgies in theatrical composition.

Duška Radosavljević: Porous Dramaturgies

Duška Radosavljević' s paper is an excerpt from her book entitled *Theatre-Making*. *Interplay Between Text and Performance in the 21st Century.* The text deals with the contemporary phenomena of porous dramaturgies, an earlier research lead by Radosavljević together with Cathy Turner. The author investigates the philosophical and art theoretical background of the porous works. Following Jean-Luc Nancy's ideas, she considers this kind of audience not an essentialized one, with the sense of community imposed from above, but as a collection of individuals brought into a situation of 'being together', which involves both the actors and the spectators. The author demonstrates and refines her ideas through the analysis of the works of three contemporay companies (Tim Crouch, Onroerend Goed, The Shadow Casters).

INTERVIEW

Theatre is a Collective Personal Matter – a discussion with director Botond Nagy

After the lockdowns in Romania ended, Nóra Balázs discussed with the director Botond Nagy the changes which resulted in a new situation and possibilities that will affect the genre of theatre. In the frame of the interview they discuss the working methods of this young creator, his relation to the classics, inspiration sources, and his relation to his co-creators and actors as well as his awards. In the interview Botond Nagy also reveals how he spent his lockdown period.

FOUND IMAGE

Andrea Zsigmond: Institutions

The photo was taken by Réka Tompa at the 2019 Advent Festivities at Apáczai Csere János High School. Andrea Zsigmond's short essay briefly discusses the role of institutions and whether they are open to hear the needs of their workers and their local communities. Some of these institutions are exclusive, some are more welcoming: what directions do the theatres take?

DRAMA

Kate Mulvany and Anne-Louise Sarks: *MEDEA*

In our current issue we offer a contemporary adaptation of the Medea myth by Australian writers, Kate Mulvany and Anne-Louis Sarks, translated into Hungarian by Jozefina Komporály. The play, based on Euripides's work, situates the Ancient Greek myth within the frame of a marriage crisis, and presents the distant but affecting conflict of the adults through the attitudes, games and experiences of their children. Although Medea's character appears only very seldom on stage, the play poignantly depicts the internal conflicts of the mother who kills her children and draws attention to the perspective of the children themselves. *Medea* was written in 2012, as a result of a two-week-long workshop involving two boys, then aged 11 and 12, also using some of their ideas. The play (directed by Anne-Louise Sarks) was premiered in the same year at the Belvoir Theatre in Sydney and received several prestigious awards in Australia. Subsequently, it was also staged in Poland, the UK and New-Zealand.

JÁTÉKTÉR – erdélyi színházi periodika

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

Munkatársak: Bakk Ágnes, Demény Péter (fordítás), Benedek Levente (borítóterv), Adrian Ganea (logó, dizájn), Deák Szidónia (korrektúra), Fekete István (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), Kötő József, 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

MINISTERUL CULTURII

nka
Nemzeti Kulturális Alap

RMDSZ
COMMUNITAS ALAPÍTVÁNY