TARTALOM

A SZÍNHÁZ JÖVŐJE

Körkérdés: A színház jövője – ma? Benedek Zsolt, Dávid A. Péter, Demény Péter, Fábics Natália, Kiss Gabriella válaszai 3

Kiáltvány a jövő színházáért: Az előadás emberi jog – A harvardi metaLAB futureStage kutatási csapatának manifesztója 12

„Az élmény őszintesége." Színház és színjátszás a virtuális valóságban – Bakk Ágnes Karolina beszélgetése Deirdre V. Lyons színésznővel 20

ÉSZAKI SZÍNPADOK

Sirató Ildikó: Végre színház! A DRAAMA 2021 fesztivál és Balti Drámafórum Tartuban 28

A statisztikáktól a játéktérben való együttlétezés lélegzetelállítóan új formáiig – Jankó Szép Yvette beszélgetése Linnea Stara színházkutatóval, a TINFO vezetőjével 34

KRITIKA

Marton Orsolya: Gyere velem, találjunk vapitit! (*Piros fű*. Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, Tompa Miklós Társulat) 42

Kovács Emese: Nem lehetünk egymáséi (*Szeretők*. Figura Stúdió Színház, Gyergyószentmiklós) 46

György Andrea: Indoor Recycling (*Nóra/Indoor*. Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, Tompa Miklós Társulat) 49

TANULMÁNY / ESSZÉ

Hatházi András: Játék a szavakkal és a térrel 52

Váta Lóránd: Hogyan működnek a tükörneuronok? 58

Könyvrecenzió

Sebesi István: Látlelet Váradról
(Biró Árpád Levente *Első felvonás* című drámakötetéről) 65

Kocsis Tünde: Heten Dániából
(A *Mesteremberek* című drámaantológiáról) 68

Dráma

Saara Turunen: Nyuszilány (Fordította Jankó Szép Yvette) 73

Lapszámunk szerzői 105

Kivonatok (román és angol nyelven) 107

A SZÍNHÁZ JÖVŐJE – MA?

Tavalyi körkérdésünkben azt vizsgáltuk, hogy miképpen hatott a pandémia a színháznézési szokásainkra. Az azóta eltelt egy év minden bizonnyal már jobban hozzászoktatott minket a kiszámíthatatlanság állapotához. Egyes jövőkutatók szerint a tulajdonképpeni XXI. század 2020-ban kezdődött a koronavírus okozta változásokkal. De kérdés, hogy milyen átalakulásokat hozhat az elmúlt pandémia időszaka, amely meghatározza a színház jövőjét? Milyen trendek hathatnak a színház jövőjére? Miképpen határozza meg a technológiai fejlődés, a jelenlegi finanszírozási rendszerek, irányvonalak (azok hiánya) vagy a közönség változása az előadó-művészet elkövetkező 10 évét vagy éppen 50 évét? Milyen kívánt vagy éppen rettegett jövőképek gondolhatóak el? Esetleg milyen sci-fibe illő szcenáriót képzelhetünk el? Ezeket a kérdéseket tettük fel dramaturgoknak, színészeknek, színházi és filmes szakembereknek és íróknak, hogy több perspektívából is átgondolhassuk ezt a kérdést.

Benedek Zsolt, dramaturg, műfordító

A pandémia engem egy olyan, több éve tartó alkotófolyamat közben talált el, amelyben alkotótársaimmal az Y generációt érintő jelentős kihívásokkal foglalkoztunk, kiemelt figyelmet szentelve az atomizálódás, a virtualitás és az ebből fakadó téveszmés képzeteink problematikájának. Azt kutattuk, hogy egy olyan világban, amelyben a személyes identitás és a társas együttlét formái egyaránt a virtuális, nehezen körvonalazható, személytelen nagyhatalmak (okoseszközök, okosmédia, interaktív tömegszórakoztatás stb.) által szavatolt és diktált sematizáció keretei között artikulálódnak, mi lehet az a valami, ami kívül esik ezen a hatalmi struktúrán, és megmarad spontánul emberi tartalomnak. Nem arra voltunk kíváncsiak, hogy ember-e a mesterséges intelligencia, hanem arra, hogy mi maradt bennünk, ami nem mechanikus vagy robotszerű. Célunk az volt, hogy megkeressük az előadás résztvevői közt az együttlét egy olyan dimenzióját, amely hacsak egy pillanatra is, de zárójelbe teszi a hétköznapok hatalmi mátrixát, helyet adva az elemi erejű, eleven találkozásnak.

A pandémia olyan paradox helyzetet teremtett, amely – miközben jelentős akadályokat gördített a kísérletünk elé – teret adott annak is, hogy az együtt-jelen-létünk problémájára új perspektívából nézhessünk rá: a bezártság, elzártság és a távolság már nemcsak szellemi vagy lelki életünk, hanem fizikai létünk valóságává vált. Ráadásul olyan formában, ahol ez az elszigetelő-

dés, távolságtartás, a fizikai kapcsolódás mellőzése erényként és nem devianciaként mutatta meg magát. Az utóbbi közel két évben furcsa módon az vált a szolidaritás, az együttműködés, az emberségesség és a közösségért való felelősségvállalás éthoszává, ha fizikai együttléteinket virtuálisokra cseréltük át. A járvány alatt ugyanakkor nyilvánvalóvá vált az a nehezen emészthető tényállás, hogy az élet élhető, sőt élvezhető elszigetelten is. A munka végezhető home office-ból, ételt rendelni, bevásárolni lehet mobilon keresztül is, a családot Zoomon is lehet látogatni. Lehet ugyanitt egyetemre járni, oktatni, mozizni, jógatanfolyamot végezni, sőt – ahogyan erre *Y* című előadásunkkal végül kísérletet tettünk – színházi előadást is lehet online látogatni (pl. a főszereplő fejére rögzített PoV kamera élőközvetítésének medialitása által). Ennek a paradigmaváltásnak, úgy érzem olyan jelentős következményei vannak és lesznek közösségi létünkre nézve, amelyekről csak remélni tudom, hogy nem torkollnak olyan érintkezésmentes, érzéketlen VR-disztópiába, mint amilyenről Viktor Pelevin fantáziált *iFuck* című regényében, épp egy potenciális világjárvány ürügyén.

A járvány ugyanis láthatóvá és – ami még fontosabb – legitimmé tette azt a döntéshelyzetet, melyben pillanatról pillanatra kiválaszthatjuk, hogy inkább fizikai valónkkal vagy „avatárunkkal" veszünk részt egy társas helyzetben. Ez, az én értelmezésemben egyet jelent azzal, hogy születőben van egy újfajta társadalmi rendszer, mely sajátos irányelvekkel, etikával fog rendelkezni és – ami a művészet perspektívájából nézve talán a leglényegesebb – újszerű érzéki tapasztalatoknak ad majd lehetőséget. Hogyha a színházra mint a jelen időben történő társas együttlétünket igénylő és ezen együttlét minőségét tematizáló művészetre tekintünk, akkor nyilvánvaló, hogy valamit kezdenie kell a közösségi együttlét virtualizálódásának problémájával, reflektálnia kell az újfajta tapasztalatokra, illetve az ezen tapasztalatok mentén létrejövő hatalmi elrendeződésekre: például tematizálnia kellene, hogy mire hatalmaz fel valakit, hogy úgy legyen résztvevője egy közösségi aktusnak, hogy közben neki magának nem kell kitennie saját testét ennek az együttlétnek, nem kell maradéktalanul felelősséget vállalnia másokra gyakorolt hatásáért.

Úgy tűnik, hogy ez az utóbbi helyzet maga a fennálló társadalmi dráma, ugyanis a virtuális világ olyan, az egyes ember számára uralhatatlan hatalmi dimenziónak bizonyul, amely hasonlóan a görög tragédiákban szereplő mértéktelen természeti erőkhöz, bármikor elsodorhatja őt nemcsak mentális és érzelmi szinten (mint a különböző tematikák mentén elszabaduló gyűlölethullámok esetében látjuk), hanem fizikai valójában is (minthogy egyre több és ellenőrizhetetlen hatalommal ruházza fel az őt körülvevő okoseszköz világot). A görög tragédiák valóságával ellentétben, ez az erőtér nem független magától az emberi fajtól, lévén, hogy az ő alkotása, és elvileg bárki a maga hasznára fordíthatja, amennyiben nagyobb rálátása van e világ működésére, mint a többieknek, vagy ami még hátborzongatóbb: egyszerűen csak nagyobb népszerűséget tud kiharcolni magának (gondoljunk például a virálisan terjedő fake news-ra, amelynek szinte kinyomozhatatlan az eredeti szerzője). Ugyanakkor a virtualitás által gyakorolt hatalom hatása nem egyetlen emberre vagy poliszra és még nem is egyetlen nemzetre terjed ki, hanem a teljes globális közösségre. Ez azt jelenti, hogy szükségünk van egy olyan pillanatról pillanatra működtethető globális identitás-konstrukcióra, egy olyan mindset-re, amely képes magát aktívan (és nem csak reaktívan vagy passzívan) kommunikálni a globális hatalom virtuális terében és a konkrét fizikai valóságban egyaránt. A művészi erejű színház, eddigi történetében egy olyan közösségi játék színhelyének bizonyult, amelyben egy adott alkotóközösség mediátori szerepet vállalt a hatalmon lévő elit által szavatolt jogrend (az államgépezet) diktátuma és a köznép vágyai, elvárásai és követelései között, s mintegy játékos módon, a közösségi képzelet erejével igyekezett feloldani a társadalmi feszültséget például a katarzis, a racionális reflexió vagy az interaktivitás révén.

A színházi előadás az olyan esetekben, amikor nemcsak kiszolgálta valamelyik felet, propagálva annak értékrendjét, diszkreditálva a másikat, hanem mindkettőt kritikával illette, jelen időben tapasztalhatóvá tett egy olyan alternatív egzisztenciális lehetőséget, amely felülírta az

uralkodó hatalmi berendezkedés játékszabályait, s amely nemcsak utópikus fikcióként, hanem művelhető létlehetőségként mutatkozott meg, melyet a színész saját testi valójával hitelesített. Ez nem kevesebbet jelent, minthogy a színházi előadás révén a nyilvánosság színe előtt egyszerre virtuálisan (a színházi fikció révén) és reálisan (a színház performatív dimenziója miatt) is megmutatkozhatott a közösségi együtt létezés egy olyan új formája, amely képes volt újra definiálni az addig uralkodó társadalmi játék szabályait, ergo „meghackelni" vagy forradalmasítani az interszubjektív valóságot. Ennyiben a színház bizonyos értelemben mindig is operált a közösségi létezés virtuális dimenzióival, ezt tematizálta, és erre reflektált a maga sajátos eszköztárával.

Így, amennyiben továbbra is igyekszik hű maradni saját hivatásához és továbbra is a közösségi együtt létezés művészi színvonalú önreflexiója kíván lenni, nem zárkózhat el a jelenkori hatalmi struktúra tematizálása elől, és nem ragadhat meg a lokális problémák szintjén. Szembe kell néznie például azzal, hogy a jelenkori hatalmi berendezkedést alapszinten nem a kijelölt személyek vagy osztályok irányítják, hanem egy olyan folyékony halmazállapotú kapitalista biopolitika, amelynek a teljes globális közösség az áldozata. Így vagy úgy, mindannyian *fogyasztók (userek)* és nemcsak termelők (*developerek)* vagyunk, azaz a hatalom ott lakik mindannyiunk testében, hiszen a szó legkonkrétabb értelmében egyszerre termeljük és zabáljuk (gyakran mértéktelenül) javait.

Ez azt is jelenti egyben, hogy a jövő színházának egyik fontos reflexiós tárgya az kellene legyen, hogy a világban történő katasztrófát az a bizonyos *Nagy Virtuális Másik* műveli, akit együtt teremtünk meg pillanatról pillanatra, s akinek testét közösen használjuk, és mindannyian rezonanciában vagyunk e testtel éppen olyan intenzíven, mint a térben mellettünk álló másik ember testével. Ugyanakkor érzékileg megtapasztalhatóvá kell tennie, hogy e *Nagy Virtuális Másik* egzisztenciájának minőségi vektorait is együtt határozzuk meg, hol tudatos, hol pedig öntudatlan

Pillanatkép az Y című előadásból. Szigligeti Színház, Nagyvárad, 2019

formában. Ha a *Nagy Virtuális Másik* semmi és senki egyéb, mint az a globális méretű digitalizált fiktív tükörképünk, amihez mindannyian mérjük magunkat és amivel kölcsönhatásban állunk, akkor a színház feladata az marad, hogy segítsen megtapasztalni e testiség sajátos dimenzióit, illetve, hogy kialakítson egy olyan figyelmet, mely által képessé válunk észrevenni a másik emberi lény jelenlétét a pixelek és a rárakódott ideológiai illúziók mögött is.

Fábics Natália, filmtörténész

Két irányból is érdemes lenne megválaszolni a kérdést. Egyrészt a színháznak, legyen szó prózai vagy zenés színházról, kortárs táncról, új cirkuszról, egyre inkább el kell mozdulnia a hagyományos keretektől, ha meg akarja nyerni az új generációkat. És meg kell nyernie. A mostani negyvenes-ötvenes éveikben járók az utolsók, akiknek a kulturális szocializációjában a tradicionális színház kulcsfontosságú szerepet játszott. Folyamatosan ugyan, de elég gyorsan került előtérbe és domináns helyzetbe a film, majd a számítógépes játékok világa, az online tartalmak, míg eljutottunk odáig, hogy a jelen fiatal nemzedékei számára a színház gyakorlatilag „kimarad". Ugyanakkor a vizuális és audiótartalmaknak olyan őrületes mennyisége és ereje lett az ingerküszöbük, melyet a hagyományos színház távolról sem tud megközelíteni. Rendre felmerül a kérdés, hogyan lehet új közönségbázist építeni. Hogyan lehet a fiatalokat bevonzani? Sőt hogyan lehet a mozi és a streamingtartalom zuhatagában elvesztett középkorúakat visszacsalogatni (és rávenni őket, hogy gyermekeiket is vigyék el színházba)? Számos kezdeményezés van, sok izgalmas, valós lehetőséggel kecsegtető, bár véleményem szerint túl lassú és túl elszigetelt az elmozdulás új irányokba.

Az utóbbi években két olyan irányt érzékeltem, ami magával ragadott; mindkettőre egyértelműen azért kaptam fel a fejem, mert párhuzamosan azzal, hogy én is azok közé kerültem, akiknek elveszett a tinédzserkori rajongása a színház iránt, filmtörténészként, kultúrakutatóként megváltoztak az elvárásaim a kulturális termékekkel szemben.

Az egyik a videó, mozgóképes tartalmak, akár valós idejű beemelése a színpadi produkcióba. A leginkább lehengerlő és legprofibb megoldást szinte természetes, hogy a Broadwayn láttam. Azért „természetesen", mert az igazán grandiózus és akár a tinédzsert is a Marvel-univerzumból kiemelni képes élmény őrülten költséges. A West Side Story 2019 elején bemutatott újragondolása volt az a színházi élmény, amire először mondtam azt, hogy ha ez az irány, akkor van remény. Nyilván jóval kevésbé költséges formákban is léteznek és lehetségesek hasonló, „okos" projektek.

A másik irány az immerzív színház, aminek alapja az a világszerte megfigyelhető törekvés, hogy az élménygazdaság égisze alatt olyan kulturális projekteket valósítsanak meg, melyek a különböző művészeti, kulturális területek hagyományos formáit feszegetik, azokon túllépnek. Általános cél a klasszikus formáktól – színház, múzeum, könyvtár, DVD stb. – eltérő, a kortárs világ igényrendszerének megfelelő projektek létrehozása, melyek megtartják a közönséget, de akár visszacsábítják azokat, akik megunva a hagyományos formákat, „elhagyták" azokat, illetve a fiatal generációkat is képesek megszólítani.

Az immerzív színház nyújtotta élmény alapja a közönség teljes szabadsága. A néző láthatatlan szereplőként kötöttségek nélkül mozoghat, bárkit és bármit megfigyelhet: mintha egy film világába lépve ő lenne a kamera. Ő maga rendező, operatőr, vágó egy személyben. Tehát egy olyan élményt képes nyújtani, mely nemcsak, hogy versenyezni képes a mozival és a számítógépes játékokkal, de sok szempontból túl is lép azokon. Az okosan és profin megvalósított immerzív színházi produkció olyan érzéki és tudati állapotba juttatja el a nézőt, ami egyedülálló a művészetek világában.

Számomra furcsa módon sok hagyományos színházat töretlenül kedvelő fintorog ezen irányokra, és rendíthetetlen hisz a teátrum „szent" mágiájának erejében, még akkor is ha rendre tapasztalja a közönség öregedését.

Azzal kezdtem, hogy két irányból közelíteném meg a kérdést. Az eddigiekben a színház falain, de legalábbis keretein belül mutatható új irányokról írtam. A másik irány, ami azt gondolom, fontos aspektusa a kérdésnek, az a színháznak egy olyan jelenléte, mely a pandémia sújtotta világ lezárásai közepette is lehetséges. Ennek kapcsán azt gondolom, a színháznak lényegében meg kellene tanulnia a mozgóképkészítést, ugyanis az az alapja szinte minden, a színház falain/keretein kívüli jelenlétnek. Sokszor tapasztalom, a színház azt gondolja, megtanult filmet készíteni, de ez tévedés. Jórészt színpadi produkciók, a legnagyobb jóindulattal is elavultnak nevezhető, évtizedes technológiai és esztétikai elvárások szerint forgatott „színházi közvetítéseit" láthattuk a lezárások idején. Azt gondolom, ez csak ideig-óráig lesz elég, meg kell tanulni valóban „filmet csinálni", online tartalmat generálni.

Demény Péter, író

Ha őszinte akarok lenni, azt mondom: fogalmam sincs, de az biztos, hogy minden meg fog változni valamiképpen, hiszen máris megváltozott. Az iskola már nagyon nem ugyanaz, az egyetem is átalakult, már bevásárolni is másként vásárolunk be, mint a járvány előtt szoktunk.

Nem vagyok nagy fesztiváljáró, nem látom át, hogy mi történik a világban. Itthon gyakran történik az, hogy járt utakat nem hagynak el járatlanokért: amire van pénz és előzmény, azt járják be fáradhatatlanul. Az újítás is eljutott önnön határaihoz. A rendezők többsége önmagát másolja, és a másikkal versenyez.

Pillanatkép az Y című előadásból. Szigligeti Színház, Nagyvárad, 2019

Valamiféle falansztervilág kopogtat. Közismert a Bolojan-féle eljárás: leépítés a művészeti intézményekben, mert kevesebben is tudják csinálni, amit ott művelnek. Bolojan azonban egy mentalitást képvisel, azoknak az embereknek a mentalitását, akik a művészettől ugyanolyan jellegű eredményességet várnak el, mint egy csavargyártól. A színház is képviseli ezt, hiszen csak támogatástól függően és megszabott menetrend szerint képes dolgozni. Mi van, ha én egy életen át tervezek egy előadást, vívódom vele, tépelődöm, befejezem és újrakezdem? Nagyon elszánt és konok csapatra van szükségem, ha így működöm, s a mai világ nem támogatja a működésemet.

Senki nincs megóva a különféle trendektől, de kívül maradni vagy kívül kerülni a rendszeren, ez már maga a siker egyik záloga. A *művészi* sikeré, nem az elkelt jegyeké.

„Kizökkent az idő." Sokáig közhely volt, de most tényleg kizökkent. Ki illeszti ezt a sort úgy egy előadásba, hogy hiteles legyen?

Dávid A. Péter, színész

Az elmúlt másfél év komolyan felforgatta a színházi világról alkotott képünket. Nem számítottam arra, hogy ennyi depressziós színházi alkotót látok keseregni az online térben.

A járvány előtt több mint húsz társulatnál dolgoztam mint szabadúszó színész, rendező, mozgástervező. Nem voltam intézményhez kötve, de a sok előadás kapcsán egy külső nézőpontból figyelhettem a magyar színjátszást határon innen és túlról. Már akkor azt éreztem, hogy valami nagyon nincs rendben, hogy az őszintétlenség és a színházi alkalmazottak kiszolgáltatottsága hamis színházképet festenek, miközben az előadás utáni beszélgetések nagyon sok sértettségről, tehetetlenségről és dühről árulkodnak. Az, hogy a korlátozások elsőként hatottak a színházi intézményekre, rögtön megfogalmazta a kérdést: Van-e szükség színházra, ha a társadalom ilyen könnyen lemond róla?

Szinte kivétel nélkül a nagy struktúrával rendelkező intézmények reagáltak a legrosszabbul a kialakult helyzetre. Érthető okok miatt képtelenek voltak érdemben folytatni az alkotói folyamatokat, képtelenek voltak a változásra. Nagyon sok kreatív ötletet láttam megvalósulni a kisebb társulatoknál, elkezdték feszegetni a színház határait. Ennek eredményeképpen a mostani korlátozások (Románia, 2021. október) nem sokkolták annyira a szakmát, inkább csak beletörődést és várakozó taktikákat látok. Nyitottság helyett zártságot. Kivárjuk, amíg elmúlik, aztán onnan folytatjuk, ahol abbahagytuk. Megjósolható, hogy ez nem fog összejönni. Senki nem lesz kíváncsi arra, ami volt. Sok színház repertoárján van lepróbált és be nem mutatott vagy keveset játszott előadás. Ezeknek nagy része aktualitását veszti, mert rossz körülmények közt született, és rajta van a karantén lenyomata. Vagy azért nem érdekes, mert született még egy előadás az előadások tengerében, így csak egy statisztikai adat értékével vetekszik. Ezek azok az előadások, amelyek inkább termékek, mint művészi alkotások. Színházi berkekben csak muzeális értékkel bírnak, amelyeket tiszteletből vagy egyéb gazdasági okokból, akár több évtizedig repertoáron tartanak. A színház alapvető feladatainak nem tudott megfelelni: a jelenidejűség, hogy tükröket tartogasson, hogy kiutat találjon a hétköznapi banalitásokból, reményt adjon, reflektáljon a napi eseményekre, szórakoztasson, neveljen stb.

Ebből egyenesen következik, hogy a színház halott, de reményeim szerint újjászületik. Egy másik formában, mert erről kiderült, hogy zsákutcába torkollik. A színház alapja a játék volt, de egyre kevesebb a játékkedv, így a játék rutinná mérséklődik.

A mai, vagy inkább nevezzük tegnapi, magyar színházunk, „szovjet" alapokon nyugvó formában keresi létjogosultságát. Mind strukturálisan, mind elméletben a „szovjet mintát" veszi alapul.

Struktúrájában a hierarchikus kőszínházi formákat, amelyek száz év alatt alig változtak valamennyit. Gondolatiságában pedig a Sztanyiszlavszkij örökség hatja át. Sok lázadást láthattunk ez ellen, de ezek is csak Sztanyiszlavszkijhoz képest lázadtak, folyamatosan szem előtt tartva a realista színház tökéletlenségét.

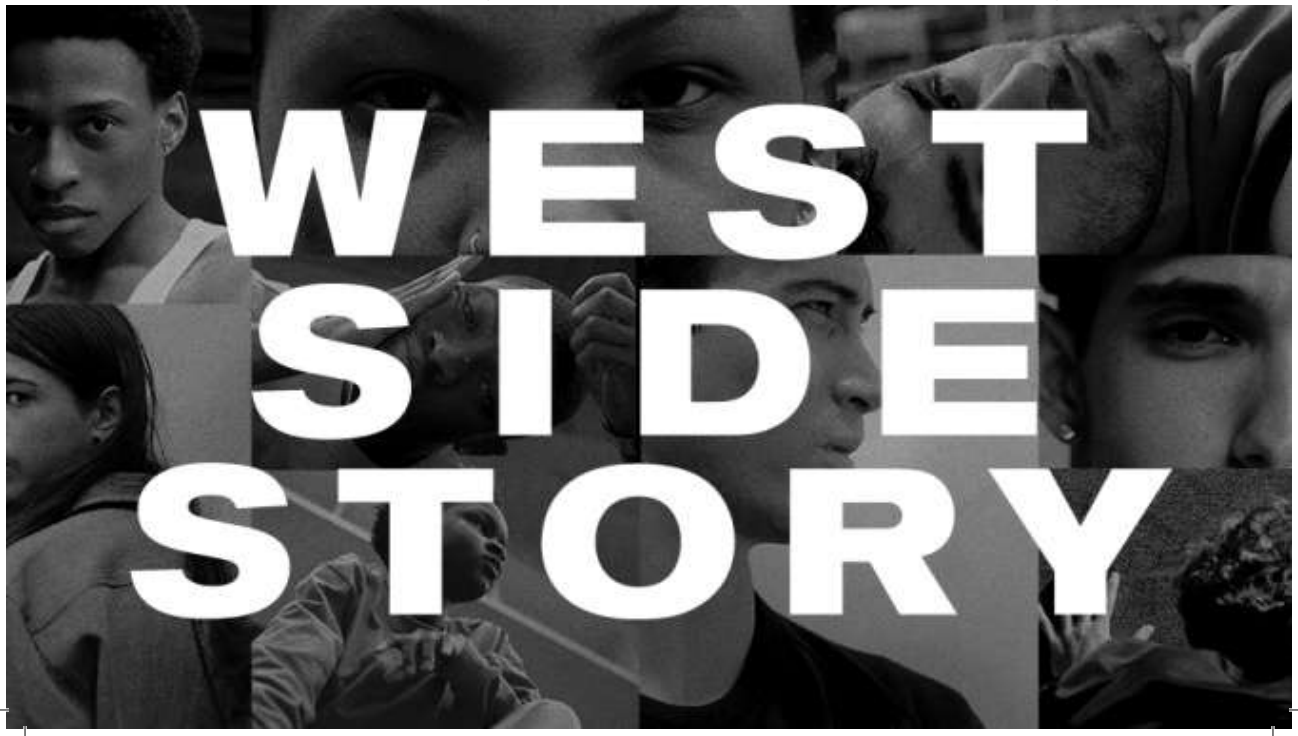
Nem véletlen, hogy mostanában sokat beszélünk a film és színház harcáról. Mégpedig, hogy a film nemcsak a pillanat művészete, és előnye van a haldokló színházzal szemben. Tarkovszkij-filmeket néztünk diákokkal, számukra értékelhetetlen élményt nyújtott, de én is újranézve porosnak találtam. A régi filmremekművek, mai szemmel ósdinak hatnak. Ha Tarkovszkij ma forgatna, teljesen más filmek születnének, tehát arra a következtetésre jutok, hogy a film is ugyanolyan múlandó. Csakhogy a streamingszolgáltatók és a YouTube térhódításával meglépte azt a forradalmi áttörést, amely a mozi intézményét átköltöztette az otthonokba. Ha lesz 5G, akkor az audiovizuális művészetek szárnyalni fognak. Ehhez még hozzá adódhat a mesterséges intelligencia, ami határtalan lehetőségeket és veszélyeket rejthet a homo sapiens művészkedésében.

A színház újra megtalálja társadalmi, kulturális szerepét, amikor azok az alkotók, akik ma alkotnak, feladják a tegnapi beidegződéseket, mindazt ami a „szovjet mintához" kötődik, és elkezdenek a jelenből építkezni. Ehhez lehetségesnek tartom, hogy magyar területen szükség lesz egy egész generációváltásra, mert most csak görcsös ragaszkodást látok a biztos tegnaphoz.

Kiss Gabriella, színháztörténész, egyetemi tanár

„Curate It Yourself!", „Game Mechanics and Personalized Experience", „Reenacting Emotions", „Gamification im interaktiven Theater", *Algorithmen des Theaters…* Ilyen és ehhez hasonló címekkel jelennek meg azok az írások, folynak azok a kutatási projektek, amelyek azt igazolják, hogy a modern teatrológia nem véletlenül érzi magát „az átalakulás fázisában". „A színháztudományi kutatások hálózatát megerősítő és a szak differenciálódásához, illetve pluralizálódásához hozzájáruló" módszerkritika elsősorban az olyan – az „előadás" fogalmával összefüggő – termi-

A 2019-es Broadwayen bemutatott és Ivo van Hove által rendezett West Side Story előadás plakátja



nusokat érinti, mint az „életteliség, az együttes testi jelenlét, az illékonyság, az eseményszerűség vagy az egyszeriség".[1] Vagyis az *aisthesis* azon tapasztalatainak kritikai reflexiójáról van szó, amelyekkel a közmegegyezés és a normál tudományos közösség (Kuhn) egy szituáció „színházi" voltát szokta definiálni, illetve amitől a társadalmi távolságtartás, a gyülekezés korlátozása 2019 márciusától 2021 augusztusáig megfosztottak minket.[2]

Fontos leszögezni, hogy a színházi alkotás és befogadás öröknek hitt előfeltevés-rendszerének ez a német színháztudomány elmúlt tíz-tizenöt évét meghatározó kritikája nem a SARS-CoV-2 elnevezésű kórokozó megjelenésére reagál. Hanem olyan gyakorlatok, műfajok teatralitásának inherens koncepcióit explikálja, mint az immerzív színház; az *applied theatre*; az audio-, videó- és dokusétáik, a *lecture performance*, a poszthumán-installációk, illetve digitális netperformanszok, a *Bürgerbühne* jelensége, továbbá az egyszemélyes színház és az újrajátszás *[reenactment]* kortárs formái. Vagyis egymástól sokszor radikálisan különböző kulturális konvenciók és habitualizációk kapcsán vizsgálja a nézés szituációját szervező aspektusokat, és újra és újra igazolja Milo Rau 2013-ban (!) megfogalmazott tézisét, mely szerint a „színház nem más, mint teljességgel konkrét visszafordulás egy egyszerű arisztotelészi elvhez: minden, amit valósnak tételezünk, társadalmi megegyezés kérdése".[3] Életként valóságot teremtő, művészetként intézményesülő, játékként a norma kritikáját felmutató és a világgal nem azonos kritikus gyakorlat, amely „végső soron mindig bele [tud avatkozni] a fennálló hegemónia egy bizonyos aspektusába, […] képes az azt alkotó elemek dez- vagy reartikulációjára".[4] Ennek az e-színházat nem a pandémia előtti színházcsinálás (önmagát legtöbbször nem színháznak tartó) online transzformációjaként, hanem a kísérletezés tereként értelmező gyakorlatnak az okán tüntette ki 2021-ben különdíjjal a Színházi Kritikusok Céhe a Trafó lezárások alatti színházkénti öndefinícióját. S tézisem szerint ennek a folyamatnak lehet az a hozadéka, hogy a hazai színháztudomány is végre érdemben, elméletileg és történetileg reflektáltan foglalkozik az interakció és a részvételiség fogalmával.[5]

A „jövő színházának horizontjából" már-már gyanúsan kézenfekvő az a kijelentés, hogy a participáció *online* és *offline* stratégiáinak legjobban képzett civil szakértője a Z generáció. Azokról a középiskolásokról és egyetemi hallgatókról van szó, akik kilenc hónapon át egymástól távolságot tartva kísérleteztek azzal, hogy jelen legyenek és részt vegyenek a „tantermi" oktatás „távollétivé" íródó *kulturális performansz*ában. Ha ugyanis komolyan vesszük a „pandémia" és az „immunológiai" paradigma filozófiai kérdéseit[6], nehéz vitatkozni azzal a ténnyel, mely szerint ők azok, akik az elmúlt másfél évben nemcsak átélték a magába zárt túlimmunizáció öndestruktivitása és a továbbfejlődést biztosító nyitottság közötti feszültséget, hanem napi tizenöt órában a világhálón kutatták az *immunitas* (a védettség) és a *communitas* (a közösség) harmonizációjának lehetőségeit. Önálló tanulmány tárgyát kellene hogy alkossák azok az autobiografikus diák-, illetve ifjúsági előadások, amelyek – mint például a nem véletlenül kifejezetten sikerrel játszott *Hangosan lépek és visszhangzik az Oktogon* – az Én *zoom*on és *Ms Teams*en megvalósuló mediális önértelme-

---

[1] Benjamin Wihstutz, Benjamin Hoesch, hrsg., *Neue Methoden der Theaterwissenschaft* (Bielefeld: transcript, 2020.), 7/11.

[2] Vö. Körkérdés a karanténszínházról – Kricsfalusi Beatrix, *Játéktér*, 2020/nyár, https://www.jatekter.ro/?p=34084

[3] Milo Rau: Szemelvények a *Globális realizmus [Aranykönyv 1]* című kötetből, *Theatron*, 2021/2. 2. ford. Kékesi Kun Árpád

[4] Chantal Mouffe, „Kritik als gegenhegemoniale Intervention", hozzáférés: 2021. 07. 01, https://transversal.at/transversal/0808/mouffe/de); idézi Gabriele Klein, „A táncelmélet mint a kritika gyakorlata", ford. Kiss Gabriella, In *Kortárs táncelméletek*, szerk., Czirák Ádám, 201–220 (Budapest: Kijárat Kiadó, 2013), 202.

[5] „A színház […] olyan, mint a *livestream*, csak sokkal kevesebb nézővel. Közben mindannyian ugyanabban a térben ülnek és még sincs közöttük interakció." (internil: *Es ist zu spät*, írta és előadja: Arne Vogelgesang, Impulse Theater Festival 2020. június 13. https://www.youtube.com/watch?v=hieALV6uN_w)

[6] Vö. Byung-Chul Han: *A kiégés társadalma*. Budapest, Typotex, 2019. 9–20. ford. Miklódy Dóra.

zéseit is színre viszik[7]. A Három Holló alagsorába bezárt nézői tekinteteket a karantén monitorra szegeződő nézői tekintetévé transzformáló jelenetek például egyfelől egymásba omlasztják a jelenlét „élő" és „távollévő" módusza közötti kizáró ellentétet. Másfelől a *conditio humana* médiatudatosságának olyan színházi modelljei, amelyek az „együttjátszásról" *[Mitspielen]* (Gadamer) és arról a Roberto Espositó-i felismerésről, mely szerint a „társadalmi kapcsolatok nélküli létforma, egy olyan élet, amely a puszta túléléssel egyezik meg, nem tarthat meg sokáig egy közösséget; egy ilyen társadalom a puszta létezésen [*bare life*] alapulna, ám egy ilyen életet nem lenne érdemes élni."[8] Ahogy az East End (Gardenő Klaudia, Komán Attila) által 2021. május 1-én Budapest szabad ege alá álmodott *Idővonal* című sétaszínház is igazolta, sem jelenléti, sem távolléti formában.

Szerkesztette: Bakk Ágnes Karolina

[7] *Hangosan lépek és visszhangzik az Oktogon, Z generációs pandémia paradigma,* SzínMűhely Alapítvány, R. Pass Andrea, 2021.

[8] Tim Christiaens és Stijn De Cauwer: The Biopolitics of Immunity in Times of COVID-19: An Interview with Roberto Esposito. *Antipode online,* 2020. június 16. https://antipodeonline.org/2020/06/16/interview-with-roberto-esposito/ (2021. szeptember 22.) ford. Timár Andrea (https://www.apertura.hu/2020/osz/timar-immunpolitika-es-covid-derrida-esposito-henry-james/).

KIÁLTVÁNY A JÖVŐ SZÍNHÁZÁÉRT: AZ ELŐADÁS EMBERI JOG

Hogyan tudjuk az élő jelleg, a technológiák és az innováció által kínált lehetőségeket leginkább kihasználni?

A hiperkonnektivitásnak köszönhetően új elvárásaink vannak a médiával, a kultúrával és a jelenléttel szemben, miközben az előadó-művészet össztársadalmi hatásának mértéke is változik.[1] A jövőSzínpad kiáltványát (futureStage Manifesto) az elmúlt év folyamán a harvardi metaLAB futureStage kutatási csapat tagjai írták. A futureStage című nemzetközi interdiszciplináris kutatókat és szakembereket tömörítő kutatási program, amely az operaházak, a színházak és az előadó-művészet fejlődésével, jelenlegi kihívásaival és jövőbeli ígéreteivel foglalkozik – egy találkozássorozat keretében pedig a felmerülő új színpadi, városi és közönségbeli konfigurációk problémáit és a lehetőségeit kutatta. Egy évente megjelenő beszámoló és kiáltvány foglalja össze a különböző területek jó gyakorlatait és kulcsgondolatait, hogy a világ különböző kormányai, kulturális intézményei, művészeti szervezetei számára kínáljon referenciákat és inspiratív példákat.

Az előadás nem árucikk. Nem luxustermék. Nem olyasmi, ami az életünkhöz csak úgy kívülről hozzácsatolható. Nem az éter része, de nem is az államé vagy a privát támogatóké. Nem is tulajdona azoknak a játszóhelyeknek, ahol bemutatják.

Függetlenül attól, hogy utcaszínházi improvizáció, vagy az elmúlt évszázadok folyamán formális színpadi keretek között bemutatott alkotás, az előadás a jelen pillanathoz tartozik.

A színház szövetek közötti összekötő erő: emergens, az előadás közben friss. Egy olyan manifesztó, amely magában foglal hangot, látványt, szagot, testet, teret, időt és érintést. Semmitől nem idegen, egyedi módon fonódik össze más, akár térbeli vagy vizuális művészeti formákkal. Az előadás egy interakciókon alapuló fluid szerkezet, amely az előadók, produkciós csapat és a közönség között; a természet és kultúra között; az ember és a gép között; az emberi építmények és az élőlények között jön létre.

A színház emberi szükséglet: a kifejezésnek a szabadsága, a fantázia és a hit, az elmélyült individuális és a kollektív összetartozás, a közösségek és együttes élményének formája. Egy olyan eszköz az alapvető emberi szükségletek hierarchiájában, amely az önbecsülést, az önértékelést, az intimitás érzetét, valamint a közösségekbeli és közösségek közötti összekötést segíti.

[1] Az eredeti szöveg erről a linkről tölthető le: https://metalabharvard.github.io/projects/futurestage/

A színház emberi jog. Nem a szó hagyományos, felvilágosodás korabeli értelmében, amely a bennszülött kultúrák rovására túl gyakran homogenizálta univerzalista ideákba a különböző valóságokat, ezáltal pedig gyarmatosított és jogfosztottá tett embereket. Hanem egy olyan „jog", amelyet az univerzalizmus és olyan kritikai kérdések terhelnek, mint: „A színházhoz való hozzáférés joga miképpen tudja építeni, árnyalni, bírálni vagy épp feljavítani a háborúk utáni emberi jogokról szóló beszédmódot/párbeszédet? Miképpen súlyozható ez a jog a tánctól az operáig, a zenétől a színházig, a videótól a streamingplatformokig terjedő művészeti ágak spektrumán vagy épp az alulról és felülről szerveződő kulturális modellekben? Miképpen tud nem csak a helyi közönséggel találkozni, hanem emberek, kultúrák, társadalmi osztályok és generációk közötti hídként szolgálni? Miképpen lehet méltányosan átformálni az előadók és alkotók tulajdonjogait?

Mivel a színház emberi jog, ezért a fellépéshez és annak az átéléséhez való jogot az alapvető rendelkezésekbe, valamint a közterek és civil diskurzusok társadalmi szerkezetébe ágyazott gazdasági életre vonatkozó törvénykezésbe is bele kell foglalni. Kiváltképp most, a pandémia által okozott veszteségek idején van szükség egy új, lokális és globális közösség kiépítésére, és a Föld megmentéséért vállalt közös felelősségre. Az oktatást befolyásoló szakpolitikai rendelkezésekre is ez vonatkozik: egyetlen gyermek oktatása sem bizonyulhat lezártnak addig, amíg az előadó-művészet nem vált kulturális ismereteinek szerves részévé.

Összekapcsoló architektúra

Mivel az előadó-művészet a társadalmunknak egy alapvető aspektusa, a „színpad" (hagyományos értelemben) csak a játszóterek sokféleségének legláthatóbb, formális kitüremkedése, amely egy adott időben és térben a közösség életét jelképezi. Ezért a jövő színpadát nem lehet egy adott, közel- vagy a távoli múltban megformált előadástípushoz sem besorolni. Ezért kell a jövő színpadának más, a kortárs életet tematizáló színpadokkal is közeli viszonyba kerülnie, pl. mint az utca, a járdák, a TikTok és a Zoom, a munkahelyek, a kulturális fesztiválok vagy éppen a vásárok.

Azok a specifikus helyek, amelyek a helyszínhez kötődő előadásokat támogatják, nem lehetnek csak a múlt színpadai. Összekötő szövetként kell működniük a múlt, jelen és jövőbeli, a hely-

Zoom-színházi elképzelés (forrás: New York Times)

színi és az online falakon belüli és kívüli között. Ezt az összekötő identitást a fizikai struktúrájuk tükrözi még akkor is, ha az adott előadás módja elkerüli a digitálisat.

Hogyan néz ki egy ilyen színházi vagy performatív tér? Milyen formát tulajdoníthatunk neki? Többféle formát, amelyek helyszín-, kontextus- és műfajspecifikusak.

Erre nem létezik egyetlen válasz. Az viszont nem elég, hogy újraalkotjuk a tradicionális formákat, vagy egyszerűen csak építünk egy fekete dobozt, aminek a kitöltését a jövőre bízzuk. Az új színházi architektúráknak az a tétje, hogy ezek a transzmediális és transzkulturális elemek miképpen fognak összekapcsolódni.

A jövő színpada: az A változatban egy közvetítő laboratórium, amely az elmúlt évszázadok laboratóriumi színházára, közösségi összejövetelekre és rituálékra épít. A B változat szerint egy produkciós stúdió, ahol a közönség elöl és hátul, egymás mellett, a színpadon és a nem színpadon, a helyszínen és online térben is helyet foglal. A C változatban egy interaktív részvételiségen alapuló játszótér, ahol a valódi virtuális illúziókkal és álmokkal van teletűzdelve. A D változatban ez egy szétosztott „tér", amely csak a *felhőben* létezik, ahol a mesterséges intelligencia végzi a történetmesélést, és ahol a virtuális valóság az egyedüli állandó. Az E változatban egy belső és külső tér animációja, amelyeket színpadi jelleg nélkül alkottak meg. Az F változatban az elme színpada, ahol semmilyen más inkarnációra nincs szükség.

Többlet élőség (Liveness Plus)

A jelenlegi életünket leginkább meghatározó színpadok között megtalálhatóak azok, amelyek a hálózatok és az ahhoz tartozó eszközök elterjedtségével hozhatóak kapcsolatba, és amelyek az emberi élmény és interakció kontúrjait többféleképpen formálják. Függetlenül attól, hogy az előadókról vagy a közönség tagjairól van szó, a minket körbevevő, informáló és minden emberből áradó adatútvonalak és algoritmusok fénye egy kitágított fogalmat kíván az élő előadásra: ez a többletélőség ('liveness plus').

Az „élőség" megmaradhat és meg is kell hogy maradjon mind a múltbeli, mind a jelenbeli előadások esszenciális attribútumaként. De az „élőségnek" a jövő színpadán meg kell birkóznia a mikor, mi, hol kérdésével, és mindezt olyan feltételek mellett, amelyek elmossák a határokat a jelenlét és a közvetített jelenlét (tele-presence), a megtestesülés és a mediatizált, az emberi tettek és az adatfolyam, a tudat és a metaverzum között.

Ez az expanzív színreviteli mód már nem értelmezhető egyfajta mellékes gondolatként. Ennek köszönhetően a nézők és az előadók előtt egyre inkább nyílnak meg új élményhorizontok: eddig elképzelhetetlen látószögekből, és eddig elképzelhetetlen észlelési/perceptuális és idősíkokban mutatják be az élményeket; az események pedig több csatornán zajlanak, amelyek egyenként is rendelkeznek értékközvetítő funkcióval.

A többletélőségnek be kell ágyazódnia a jövő színpadába, új menedzsmenti, műsortervezési és üzleti modellt kíván; új, inkluzivitásra törekvő modelleket, hozzáférhetőséget és széles körű elérést igényel; valamint új vezetési és tulajdoni modellek, valamint jogi keretek kialakítása is szükséges. Ez új előadó-művészeti képzési módot is jelent, amely megbirkózik az előadó-művészet változó természetével, valamint a színész és közönség közötti halványuló határral is. Ez pedig maga után vonja a művészeti gyakorlatok és azok gazdasági vonatkozásainak, mint pl. a turné újragondolását is.

A „turnéteszt"

A turné a modern előadó-művészeti gazdaság egyik alappillére marad. De a turnézás kevésbé emberi jog, mint inkább az alkotók szükséglete, mivel ők már nem tudnak csak a jegy- és felvételbevételből megélni a fórumok, a galériák, a streamingszolgáltatók és más közvetítők megnövekedett szerepe miatt. Ezen változtatni kell.

A klímaváltozás nyers valóságossága rámutat egy új programfejlesztési, megosztási, fenntartási és terjesztési modell szükségességére… a turnézást újra kell gondolni abból a szempontból, hogy miképpen biztosítjuk a gondolatok és kultúrák szabad áramlását – határokon keresztül. Ez azt sugallja, hogy a turnézás inkább kivétel, mint általános szabály kell hogy legyen. A turnézás innovatív újrafogalmazást igényel: agilis, alacsony költségvetésű, telematikus, több helyszínes előadásmódok fejlesztését; olyan előadások megalkotását és koordinációját, amelyet egyik helyszínről a másikra tudnak utaztatni, társulatról társulatra, szigorúan csökkentett létszámú személyzet szállításával; előadó-művészeti rezidenciák létrehozását, amelyek koncentrált számú *hu-b*okba tömörülnek, és nem a drága város- és kontinens közötti átjárásokra fókuszálnak. Ez csak néhány példa, amely a turnézás jövője kapcsán rámutat pár olyan körülményre, amelyet ajánlott figyelembe venni. Napjaink kultúrpolitikáját meghatározó személyei és döntéshozói – nem beszélve az előadókról és a produkciós csapatokról – már nem kerülhetik meg az előadó-művészet károsanyag-kibocsátásának kérdését egyetlen döntéshozatal során sem.

Rendelkezz a közvetítéssel

A közvetítés kérdését sem kerülhetjük ki, hiszen a kulturális intézmények és az előadók leginkább erre támaszkodtak a pandémia okozta lezárások idején. Nézzük meg közelebbről, a „közvetítés" fogalmába milyen térbeli és időbeli utazást lehetővé tevő, helyszínspecifikus terjesztési módozatok vannak; és értsük meg a „tulajdonjog" szó értelmét az „elfogad", „felismer" és a „felelősséget vállal" fogalmainak kiterjesztett értelmében. Mivel az élőséget és a helyszíni élményt kell pótolnia, az élő közvetítésnek sajátos lehetősége van abban, hogy demokratizálja és delokalizálja a másképp költséges vagy éppen hozzáférhetetlen kulturális formákat. Az bizonyos, hogy kulcsszerepe lesz az előadó-művészet jövőjének formálásában. De nem egy hozzáadott értékként vagy az élő jelenlét kompromisszumos helyettesítőjeként. Ez nem következhet be a létező tulajdoni és bevételi modellek alapvető változása nélkül. (Amint még az igen híres alkotók is megtapasztalhatták, a művészet nem élhet csak élő közvetítésből.) És anélkül sem, hogy nem tudatosítjuk a nemzetek, régiók és generációk között fennálló mély asszimetriát, pl. a széles sávú internet hozzáférhetőségét illetőleg, amely az előadó-művészet jövőjét egészében veszélyezteti.

A bizonyos térhasználatra és nagyságrendre készült előadásokat adaptálás vagy változtatás nélkül közvetíteni nem olyan innováció, amely a digitális média forradalmának a mélységeire

Pillanatkép egy utcai VR-demonstrációról

utalna. Legfeljebb olyan, mintha régi bort egy új üvegbe töltenénk. Legrosszabb esetben rontja a bor minőségét. A közvetítés a saját ígéretét teljesíti be azáltal, hogy új kulturális médiumként kreatívan vagy kritikusan reflektál sajátosságaira, képességeire és affordanciáira. Ezáltal az online élmény egy új univerzumát tárja fel, amely alapjaiban különbözik a helyszínspecifikus tapasztalattól még akkor is, ha a kettő metszi egymást. És metszik is egymást. Ezt a találkozási pontot egy hozzáadott érték kínálataként kell értelmezni, amely gazdagítja és motiválja/élénkíti az online és helyszínspecifikus élményeket.

Ahhoz, hogy a közvetítés a többletélőség kulcsfontosságú kifejezőeszköze legyen, teljes értékű részévé kell váljon az alkotásnak, nem kevésbé integráltnak vagy anyagszerűnek kell lennie, akár az előadás helyszíne, a társulat, az előadók vagy az atmoszféra. Minden jövőbeli színpadnak a konceptuális és fizikai infrastrukturális részévé kell válnia.

A közvetítéssel való rendelkezés több mindent jelent: a közvetítés a közönség szemszögéből egy teljes jogú része minden előadásnak; gazdasági szempontból a közvetítés a tartalomgyártást, az alkotókat és az előadókat szolgálja; építészeti szempontból a közvetítést dinamikusan és maradandóan kell beépíteni minden jövőbeli színpadba. Közvetítéssel rendelkezni többrétegű próbálkozást jelent. Inkluzivitást, közös alkotást, demokratizálást, de legfőképp a valódi és a szimbolikus tőke újrafogalmazását és újraterjesztését foglalja magába.

Új előadó-művészeti szakmák: képességek és struktúrák

Ahogy a jövő színpada megkívánja az új architektúrákat, infrastruktúrákat és előadásmódokat, ugyanúgy többféle rugalmas szervezeti és üzleti struktúrákat is követel, főképp az előadóművészeti és humán erőforrás kérdéseit illetően.

A hagyományos előadó-művészeti iskolák helyett többdimenziós, mélyen interdiszciplináris megközelítésű képzésekre van szükség, amelyek az alkotás, a produkció és a fogyasztás kapcsolatát vizsgálják, és azt, hogy az újvilágbeli technikailag erősített életünkben miképp kerülhet az előadás és a technikai tréning közelebb egymáshoz.

A hagyományos színházrendezők helyett egy, a *többletélőség*et, az organikusságot és a kreatív folyamatokat integráló, új rendezőgenerációra van szükség.

Olyan előadók szükségesek, akik a hagyományok helyett az előadók és a közönség közötti határt egy áteresztő membránnak tekintik, és akiknek a munkája napi szinten gazdagodik a technológiai és virtuális fejlődéssel.

A hagyományos színházi tanácsadók helyett a színházi tereknek olyan, a *többletélőség* szempontjából integrált látásmódot gyakorló szakértőkre van szüksége, akik új találkozásoknak adnak lehetőséget az alkotók, a közönség és az interaktivitásra hajló tartalomfogyasztók között.

A hagyományos marketing helyett olyan stratégiára van szükség, amely a közönséggel és a fogyasztókkal történő kifinomultabb interaktív dialógusokat tesz lehetővé, egyfajta személyreszabottságot, és amely elismeri azt, hogy az alkotók és a közönség közötti hagyományos áthatolhatatlan határvonaltól már nagymértékben eltávolodtunk.

A hagyományos könyvelésben jártas gazdasági igazgatóknak kifinomultabb és találékonyabb üzleti modelleket, valamint jövedelmi struktúrákat szükséges kitalálniuk.

Az új üzleti és szervezeti struktúra nem használhatja többé a hagyományos, képességfelosztáson alapuló munkamegosztást, mivel azt feltételezzük, hogy egy előadás elkészítésében közreműködő minden alkotó interdiszciplináris módon dolgozik. Azt is feltételeznünk kell, hogy félretehetjük a hagyományos szakmai hierarchiákat (amelyek gyakran történelmi egyenlőtlenségekben, és a hatalom- és erőforrás-elosztás kirekesztő centralizáltságában gyökereznek); ehelyett az új típusú munkavégzés frissességének az előnyét kell elismernünk/látnunk, hogy jobban megértsük, gondozzuk és megvalósíthassuk az alapjaiban újszerű munkaelosztást.

A fenti megfontolások egy kiterjesztett előadó-művészeti szakmai univerzumot formálnak, amely a jövő színpadát fogja szolgálni. Az alábbiakban összeállítottunk egy listát, amely spekulatív módon olyan transzmediális munkaköröket vázol fel, amelyeket ezek a változások hívhatnak életre[2]:

1. Várószoba-animátor (Waiting Room Hypester = WRH]): A Zoom-korszakban a bemutató előtt az animátor az, aki a várószobában köszönti a nézőket, és figyelmüket a kezdődő előadásra irányítja. Nem számít, hogy az animátor szerepét egy néző, egy zenész, egy komédiás, egy álarcos vagy épp egy bűvész tölti be, a fontos az, hogy jelenlétével serkentse a nézői tevékenységet és a koncentrációt.

2. A virtuális tér ingatlanosa (Virtual Space Realtor = VSR): Független, technológiai „terekben" jártas szakember, aki abban segíti a különböző produkciók alkotóit, hogy az összes létező digitális platformot átlássák, és kiválasszák az előadáshoz megfelelő software/hardware/program kombinációt. Kiemelkedő szórakoztatóipari, technológiai jártassága van, amely a közvetítés minőségét biztosítja.

3. A késést átlátó mester (Lag Master General = LMG): Az előreláthatható jövőben egy transzmediális vagy digitális előadásnak a vizuális és auditív késések és glitchek elmaradhatatlan részei lesznek. A félig producer, félig technikus LMG feladata, hogy ezeket a „szabálytalanságokat" minden előadásban intervenciónak vagy improviációnak lehessen tekinteni.

4. Az élő feliratozás mestere (Live Captioning Maestro = LCM): Az összekötött és hálózatosodott előadások jobban hozzáférhetőek az érdeklődők számára, ugyanakkor a feliratozásnak köszönhetően új kifejezési módokat is biztosítanak. Az élő feliratozás számos formában megjelenhet. Az előadás megértését támogatja, amely a nyelv, a történeti kontextus és a komplexitása miatt illékony. Előadási móddá is változhat saját jogán, hiszen a feliratok visszajelzést adnak, és annotációt kínálnak, ezáltal eltávolíthatnak, komikussá tehetnek részeket vagy akár dramatikus hatást érhetnek el.

5. Képernyő-látványtervező (Screenographer = S+]: A képernyő látványtervezője. Képzése alatt elsajátította a digitális, AR-, VR-terekről történő kreatív és kritikai gondolkodási képességet és az olyan eszközök használatát, amelyek segítségével a digitális környezetet megalkothatja, és tovább kutathatja a képernyő és tér hibriditását.

6. Hozzáférhetőségi ombudsman (Accessibility ombudsman = AO): Az ombudsman felel azért, hogy a hozzáférhetőséget minden szinten biztosítsa: a nézők és az alkotók fizikai hozzáférhetőségétől kezdve az online csatlakozó közönségig. A felelőssége nemcsak az előkészítésben és tervezésben van, hanem a helyszínen vagy menet közben vagy a folyamat alatt is biztosít technikai támogatást.

7. Előadásdúla (Performance Doula = PD): Az előadásdúla egyfajta helyszíni producer, aki az új alkotások létrehozásáért felel úgy az analóg, mind a digitális terekben. Ez a kreatív (és kevésbé technikai) *előadásdúlaság* arra törekszik, hogy az adott előadás a helyszíni és digitális térspecifikusságokat összehangolja a feliratozás, a közvetítés és a távoli elérés lehetőségeivel.

8. Metakoordinátor (Metabundler = MB): Az előadás tervezése során azért felel, hogy a szállítást és a különböző típusú terekre való alkalmazhatóságnak (illetve a csökkentett utaztatásnak) a megfelelő eszköztárát, dokumentációját és technikai támogatását kezelje.

[2] A magyar megnevezések mellett az angol eredetiben szereplő megnevezéseket és rövidítéseket is feltüntetjük – szerk. megj.

Új támogatási modellek

Az előadó-művészeti támogatások sok szempontból nem működnek jól. Az innovációjuk csak egy halovány gondolat. Különböző precedensek alapján az erőforrásokat asszimetrikusan biztosítják, kevés figyelmet szentelve a változó demográfiára és a társadalmi változásokra. Ahelyett, hogy előre gondolkoznának, minden fordítva történik. Ugyanakkor ezek a támogatások gazdasági vonatkozásban helyi és regionális szinten is alulértékelik a kulturális intézményeknek az értékteremtő szerepét.

Mit szükséges újragondolni? Szinte mindent.

• Az állami támogatások kulcsfontosságúak a jövő színpadának innovatív kialakításában (tekintve a technológiailag fejlett színterek költségeit vagy az olyan régi színpadok átalakításának költségeit, amelyek nem tarthatóak fenn csak a jegybevételre támaszkodva).

• Az állami támogatások nem szabad tradíciókon és precedenseken alapuljanak, de céljuk kell legyen az innováció és az új közönség becsalogatása. Az előadó-művészeti szférában túl sok az olyan elit intézmény, amely visszafelé tekint és önreferenciális; ezért fontosak a közvetlen – helyi és nemzeti szintű – részvételiségen és közösségalapú mechanizmusokra építkező támogatási rendszerek és nemzetközi partnerségek.

• Soha nem volt ekkora szükség még magántámogatásokra – nem azért, hogy az állami támogatásokat kiváltsák, hanem hogy azt kiegészítsék (és főképp, hogy újraélesztési szereppel bírjanak).

• Mivel eddig csak a helyi (városi vagy régiós) értékteremtésre figyeltek, ezért azok a kincstári szabályrendszerek, amelyek az előadó-művészeti szektorokat uralják, mára már elavultak. Ritkán tudnak, ha tudnak egyáltalán, olyan bevételi forrást felmutatni, amellyel tartalékot lehet képezni, ha mégis sikerül, az általában az alkotók kárára történik (akik gyakran költségnövelő faktorként jelennek meg).

• A legtöbb áfarendszer luxustermékként kezeli az előadó-művészetet; ez viszont tévedés: *A színház a kulcsfontosságú javak közé tartozik.*

• A szponzorizációs modellek továbbra is merevek, rosszul illeszkednek a jelen szükségleteihez. Az, hogy a nagyvállalati logó feltüntetéséért cserébe elégséges pénzt felkínálni, már a múlté. Új partnerségi modellekre van szükség ahhoz, hogy valódi értékteremtés születhessen úgy a szponzorok, mind a szponzori támogatásban részesülők számára.

• A támogatásban és a szellemi tulajdonjog kezelésében is újításra van szükség; itt az idő, hogy alternatív modelleken kísérletezzünk, a crowdfundingtól a decentralizált autonóm szervezeteken át és/vagy NFT-ig (non-fungible tokens).

Mi történik, ha nem lesznek új, a jövő színpadának építését, segítését és fenntartását támogató modellek? A fizikai terek elavulnak. A jövő nézői fokozatosan elhagyják ezeket. Ők az előadó-művészetet már csak képernyőről fogják ismerni. Mert a jövő színpadának a képernyők és a közvetítések a legjobb barátai: ezek a legmegfelelőbb eszközeink arra, hogy az élő jelleget újra feltaláljuk, és gyökeresen újraformáljuk … a *többletélőség* jegyében.

Következtetések

• A jövő színpada új architekturális, szervezeti és humán infrastruktúrát igényel: ez új fizikai apparátusokat, új támogatási modelleket, új szakmai szerepeket jelent.

• A *többletélőség* a jövő színpadának új normája. Duplázzuk a tétet, és építsünk egy olyan ökoszisztémát, amely népszerűsíti az inkluzivitást, a kiemelkedő hozzáférhetőséget, a csökkentett költségeket, valamint a közösségi előadásformákat és az interaktivitást.

• A jövő színpada számára ki kell nevelni és ki kell szolgálni a jövő közönségét; a programalkotáshoz szükséges friss megközelítés segítségével.

• **A közvetítés a jövő színpadának egy kreatív médiuma (és nem pusztán csak egy támogató eszköz).** Tárjuk fel a médium sajátosságainak lehetőségeit.

• **A jövő színpada olyan digitális platformokat kíván, amelyek jobbak, igazságosabbak és kreatívabbak**, a tartalomkészítőket valamint a részt vevő közönséget is szolgálják.

• Ahogyan a múlt színpadai, úgy a jövő színpada is megkívánja az állami és magántámogatást, de ezek **a jövő közönségének építésére is kell** fókuszáljanak.

És a legfontosabb…

• **A jövő színpada itt van. Nincs posztpandémiás normalitáshoz való visszatérés, mivel az már rég nem működőképes;** most a bátorság, a víziók és a tettek ideje következik.

A jövőSzínpad projektet Jeffrey Schnapp és Paolo Petrocelli koordinálja.

Fordította: Bakk Ágnes Karolina

„AZ ÉLMÉNY ŐSZINTESÉGE.”

SZÍNHÁZ ÉS SZÍNJÁTSZÁS A VIRTUÁLIS VALÓSÁGBAN

Deidre V. Lyons VR-színésszel Bakk Ágnes Karolina beszélgetett

A jelenleg Los Angelesben élő Deirdre V. Lyons VR-színész több mint 75 filmes és színházi projektben vett részt.[1] Leginkább immerzív színházi munkáiról ismert. A VR médiumával először 2018-ban találkozott egy 180 fokos film forgatásán, de 2019-ben már csatlakozott a The Under Presents csapatához, akiknek az egyik munkája egy VR-ban átélhető immerzív színházi előadás, és amelyet a Különlegesen Innovatív Interaktív Médiumok kategóriájában Emmy-díjra is jelöltek. Lyons azóta már főszereplője volt a Velencei Filmfesztiválon is díjazott Finding Pandora X (Megtalálni Pandora X-et) *című produkciónak. Jelenleg a* Welcome to Respite *című VR-színházi előadás egyik alkotója és előadója – amelyet a Raindance Fesztiválon, a Tribeca Filmfesztiválon és a Velencei Biennálén is bemutattak. Ennek kapcsán beszélgettünk vele a VR-színház jellegzetességeiről, jövőjéről és a technológiai környezetben tapasztalható élőségjellegéről.*

Ha a 20 évvel ezelőtti Deidre V. Lyons azt mondta volna, hogy 2020-ban főképp virtuális valóságban fog előadóművészként dolgozni, mit mondott volna mostani önmagának?

Az valószínűleg ugyanaz lenne, mint amit most mondanak a környezetemben lévő embereknek, amikor megkérdezik mit is csinálok: „Hogy, tessék?” Nehéz megérteni ezt, ha csak nem voltál már virtuális valóságban. A VR mágikusságát nehezen lehet leírni, de ha valaki már átéli, utána teljesen érthetővé válik. A VR most pont ugyanott van, mint amikor az okostelefonok megjelentek: elérhető volt rajtuk az internet, de olyannyira lassúak voltak, hogy tulajdonképpen nem is lehetett rendesen használni. De érezhető volt, hogy merre is tart ez a technológia, és sejteni lehetett, ha végre ott fogunk tartani, akkor az csodálatos lesz.

Előadóművészként analóg és digitális immerzív színházi előadásokban is részt veszel. Segít a mostani VR színészi munkádban, hogy korábban fizikailag is szerepeltél az immerzív színházi előadásokban?

[1] Az interjú a Nemzetközi Visegrádi Alap 22020523 sz. támogatási projektjének keretében készült.

Abszolút! Minden, amit a VR-ban készítettünk, valamilyen mértékben immerzív színházi előadás, és direkt összefüggés van a valós, fizikai és a VR-változatok között. Már 2016 óta folyamatosan játszom immerzív előadásokban. Mintha eddig egy folyamatos tréningben lett volna részem, és mindezek a mostani, VR-hoz kapcsolódó munkámra készítettek volna fel. Az immerzív színházi műfajok és produkciók nagyon népszerűek az olyan nagyvárosokban, mint New York, Los Angeles, de kisebb városokban nem találhatunk ilyen előadásokat, a közönségnek sokat kell utaznia, ha részt szeretne venni egy-egy ilyen produkcióban. A virtuális valóság technológiája által a távoli helyeken élő érdeklődők is „eljuthatnak" immerzív színházi előadásokra. Reméljük, hogy ez majd inspirálni fogja a nem nagyvárosban élőket, hogy további ilyen típusú alkotásokat is megtapasztaljanak.

Milyen színészi mechanizmusokat kell a VR-hoz újra „feltalálni"?

A VR-színházi élmény nagyban hagyatkozik a színész hangszínére, hiszen ezáltal tud különböző érzéseket átadni. Tulajdonképpen ez a legélőbb az egész számítógép által generált VR-világban. Mikor valakire figyelünk, akkor főképp a hangárnyalataira figyelünk, akár telefonon, akár élőben beszélünk. Észrevesszük a finom váltásokat: például, hogy a tér melyik részéről jön a hang, vagy az érzelmi tölteteket és a hangszínváltásokat is észleljük. Nagyon figyelek ezekre a részletekre, amikor különböző érzelmi skálákat szeretnék kifejezni.

A maszk is rendkívül egyszerű a VR-ban (*ez az avatár, a résztvevő – akár színész, akár néző – testi, grafikus megjelenítése a virtuális térben – szerk. megj.*). Letisztult, direkt mozdulatok szükségesek: egy jól látható, egyértelmű fejmozdulat, gesztikuláció vagy egy megfordulás. Mivel az avatárok lehetőségei még mindig nagyon limitáltak, a nagy gesztusok működnek csak, a finom, filmszerű mozdulatok egyáltalán nem észlelhetőek.

Mit hiányolsz a színházi VR-élményekből, ami megvan a fizikai, közös jelenléten alapuló élményekben? Egy interjúban említetted, hogy vannak mélyebb hasonlóságok és különbségek is.

Deirdre V. Lyons színésznő

Rengeteg változás van a VR-színházban; ez a műfaj még mindig keresi az útját, ezért sokszor ügyetlennek vagy éppen furcsának hathat. Mivel képzett táncos vagyok, ezért nagyon hiányzik a testem és annak koordinációja, főképp az, hogy egyenletesen mozoghassak a térben, kellékekkel dolgozzam, és használjam őket. A kézügyesség és a kezem kifejezőképessége ugyanolyan fontosak a munkámban, mint azok az egyszerű gesztusok, amelyek segítenek komplex érzelmek kifejezésében.

Jelenleg, minden virtuális valóságbeli mozdulatunkat kontrollerekkel irányítunk (*kézben tartható távirányító-szerű eszköz, amellyel a virtuális valóságban történő moz-*

gásunkat tudjuk irányítani – szerk. megj.), amelyek nem olyan precízek, mint a kézmozdulataink. Az előadásainkban nem használunk teljes testkövetést (full-body tracking). Például a lábmozdulatainkat nem tudjuk kontrollálni, azok a mozdulatainkat követik a grafikai megjelenítéssel koherensen. Csak a felsőtestünkre tudunk koncentrálni, nem tudunk rúgni vagy táncolni sem, mint a valóságban – ez nagyon hiányzik.

Mi volt a számodra legmeglepőbb a VR-színházi előadásokban – akár ha az előkészületet nézzük vagy az előadást? Itt most a Tender Claws társulattal készült Viharra *(akik a fentebb említett* The Under Presents *című VR-játékot is készítettek* – szerk. megj.*), a* Megtalálni Pandora X-et *vagy a* Welcome to Respite *(*Üdvözlet a pihenőben*) című előadásokra gondolok.*

Minden a társulatunk, a Ferryman Collective megalakítása előtt készített előadásban gyönyörű intimitáspillanatokat élhettem át az általam megformált karakter és a nézők között. Ezt szerettem volna tovább kutatni, amely végül odáig juttatott, hogy a *Welcome to Respite* csapatával elkezdjünk dolgozni. Az előadás arra biztosított alkalmat, hogy sokkal hosszabb intimitásérzésem legyen az előadás alatt.

A próbaidőszak alatt az is meglepett, hogy mennyire hasonlít ahhoz a színházi formához, amelyet egész életemben megszoktam. Főképp a *Megtalálni Pandora X-et* esetében, amelynek volt külön egy fénytechnikusa, egy hangmérnöke, egy ügyelője és mindezt Kiira Benzing irányította. A Tender Clawszal készített előadásaink egy külön applikációból érhetőek el, itt a videójáték és a színház ötvözésére tettük a hangsúlyt, hiszen a kontrollerek használatával ott voltak a menüsorok – ennek is van előadó-művészeti jellege. Most már csak épp felveszünk egy VR-headsetet, és így „megyünk fel" a színpadra.

A VR-nak köszönhetően látsz-e változást az élőség fogalmában (az élő előadásokkal összehasonlítva)? Ha igen, miképpen lehetne ezt a változást megfogalmazni?

A németeknek van egy szavuk: a *Maskenfreiheit* vagy a *carnival license*, amely arra a szabadságra utal, amely a maszkhordást jelenti. Ez lehet pozitív vagy negatív. A VR-ban úgy érződik, mintha biztonságban lennénk, és ezt az élő fizikai előadásokban nehezebb biztosítani. A nézők VR-headsetben jönnek, amely tulajdonképpen egy maszk. Láthatóak, de továbbra is névtelenek. Ezért némileg nyitottabbak, és akár olyan dolgokat is kimondanak vagy megtesznek, amelyeket a való életben nem tennének. Ez időnként egy destruktívabb nézőközönséget is eredményezhet, de ez inkább a kivétel, és nem általánosítható.

Hogyan készültél fel a Welcome to Respite *című előadásra? Miért pont ezzel a témával akartatok foglalkozni, és hogyan lehetett megfelelően megközelíteni ezt az elég sokrétű területet?*

2019-ben felkértek, hogy a *Welcome to Respite* fizikai előadásának kölcsönözzem a hangomat. Ezután láttam a kész előadást, és nagyon megérintett. Miután befejeztem két, már futó munkát – a *PARA* és a *Krampushnacht* című produkcióinkat (VR-előadások – *szerk. megj.*), szerettünk volna egy olyan produkción dolgozni, amelyet fesztiválokra lehetne nevezni. Így kezdtem el a *Welcome to Respite* előadásán dolgozni. Ez egy elég rövid darab, amelyben két szereplő között alakul ki egy érzelmi kötődés, ezt szerettem volna jobban kibontani VR-ban. Nem tudtam előre, hogy fog-e működni, de volt egy jó előérzetem. Szerencsére a csapat megelőlegezte a bizalmát, és közösen dolgozhattunk ezen. Nagyon hálás vagyok ezért ennek a tehetséges alkotógárdának, hiszen nekik köszönhető, hogy ez megvalósult, és sokkal jobban sikerült, mint képzeltem.

Lyndsie Scoggin, a kreatív rendező nagyon sokat dolgozott azon, hogy a disszociatív személyiségzavar jellemzőit és velejáróit valósághűen mutathassuk be, úgy hogy mindeközben tisztelettel és megértéssel tudjunk a probléma felé fordulni. A téma nagyon inspiráló volt, mindeközben nem akartunk visszaélni ezzel a jellegzetességével. És bár az előadás szórakoztató célzatú, reméljük, hogy nagyobb fokú megértést és empátiát is kelt a nézőkben.

Hogyan látod technikai szempontból az olyan VR-platformokat, mint a VRChat – alkalmasak lesznek későbbi színházi kísérletekre? Vagy elképzelhető, hogy a színészek számára olyan testre szabott megoldások szülessenek, amelyek elősegítik az élő jelenlétet erősítő előadások létrejöttét?

Nagyon hálásak vagyunk a VRChatnek és a többi közösségi VR-platformnak, hogy teret adnak az alkotóknak ilyen típusú produkciók létrehozására. Sokat dolgoznak azon, hogy olyan élményt teremtsenek a felhasználóknak, amely szabadságot és kreatív energiát ad.

Mindemellett vágyunk egy olyan platformra, amely a miénkhez hasonló előadásélményekre alkalmas. Az általam elképzelt virtuális színháznak többféle fülkéje és ajtaja van. Előtérként lehetne használni a tereit, érdekességeket és előzeteseket lehetne megmutatni benne, jegyvásárlási lehetőség is lenne, és az előadáskezdés előtt ott lehetne gyülekezni, majd egy kód segítségével a közönség beléphet az adott előadás várótermébe.

Ez most még csak a képzelet szüleménye, de remélem egy nap majd valaki felépíti ezt a virtuális játszóházat, ahol a világ összes táján készült VR-előadást be lehet mutatni!

Jelenleg most a VRChaten dolgozunk, mivel a legtöbb avatárhoz és felépített világhoz kapcsolódó lehetőség (még akkor is, ha ez a világ nem haladhatja meg az 50 Mb-ot) itt található és Oculus Quest VR-felszerelésen keresztül is elérhető (*a legolcsóbb, számítógép nélkül is működő önálló VR-headset – szerk. megj.*).

Hogyan határoznád meg a virtuális valóságban létrejövő intimitás fogalmát?

Részlet a Welcome to Respite! című VR-előadásból. Fotó: Bradon Roy

Részlet a Welcome to Respite! című VR-előadásból. Fotó: Bradon Roy

Az intimitás az az érzet, hogy látszunk. Jelentheti azt, hogy egy másik emberrel összekapcsolódunk, aki a velünk szemben álló avatár lelke. Egy közös nevetés is lehet, vagy egy virtuális ölelés. Vagy egy altatódal énekesének meleg hangja.

Hogyan lehetne a VR-színészek felelősségét megfogalmazni? Miben különbözik az élő, fizikai előadások színészi teljesítményétől és miben hasonlít a hagyományos előadásokéhoz, ahol az immerzív színházzal ellentétben van negyedik fal?

Azok számára, akik nem szokták meg a VR-t, a technika nagyon feszélyező lehet. Kétszeresen fontos, hogy olyan élményben részesüljön a közönség, amely nem ijesztő technikai szempontból. A színészeknek ismerniük kell a technikai felszereléseket, érthetően el kell magyarázniuk a használatukat azért, hogy a közönség tagjai is használhassák a menüket és a kontrollereket. Mindeközben felkészítik őket az előadás élményére – tartalmi szempontból is. Ez nagyon hasonlít ahhoz, amit a fizikai immerzív színházi előadásokban is láthatunk az *onboarding* (felkészítő) részekben – ezeket adaptáltuk a VR-ra.

Mindazonáltal, mint minden színházi előadás esetében, általános felelősségünk van abban, hogy egy őszinte előadást hozzunk létre, amely kapcsolódási pontokat tud létrehozni a nézőkben.

Mi a legnagyobb különbség a nézők irányítását tekintve? Miképpen lehet az illetlenül viselkedő nézőkkel egyetértésre jutni, vagy miképpen lehet aktívabb attitűdre biztatni őket?

Gyakran fordul elő, hogy vannak olyanok a közönség tagjai között, akik nem ismerik fel a határokat még akkor sem, ha erről előre figyelmeztetést kaptak. Ránk, előadókra hárul a felelősség, hogy megmutassuk ennek a VR-világnak a lehetőségeit és akadályait. Ez gyakran igénybe veszi az improvizációs színházi képességeinket, mivel el kell mondanunk a közönségnek, mit lehet és mit nem lehet megtenni. Mindezt olyan módon kell megmutatnunk, amely összeegyezt-

ethető az előadás történetvilágával és a saját karaktereddel is. Ráadásul úgy, hogy a közönség tagjait nehogy valami olyasmibe kényszerítsük, ami számukra nem megfelelő. Eközben próbáljuk megakadályozni őket, hogy ne tegyenek valami rosszat vagy valamilyen, a történettel nem összeegyeztethető dolgot. Általában, amennyiben ez karakterhez illően történik, minden a terv szerint halad. Az a legideálisabb, ha színészként igazán jól átéled, és ismered a karaktered és annak háttértörténetét, mivel valamit mondanod kell, amikor váratlanul kérdeznek vagy válaszolnak.

A színészeknek nagyon jól kell ismerni az emberi viselkedést, annak taktikáit és kezelési lehetőségeit még nehezített körülmények között is. Például, ha valaki vonakodik részt venni, akkor érdemes időt és teret engedni neki, hátha idővel kényelmesebb lesz számára az aktív részvétel. A közönség destruktívabb tagjainak a figyelmét mindig próbálom hamar elterelni, vagy igyekszem továbbgörgetni a történetet. Ez nem mindig sikerül, de mindig ez az első reakcióm; ha pedig nem sikerül, akkor egyenes kijelentésekkel vagy éppen a lehetséges következmények felvázolásával folytatom. Ezután, nagyon ritka esetben, ha a közönség egyes tagjai még mindig nagyon gorombák vagy destruktívak, akkor extrémebb eszközökhöz folyamodok – de ez annyira ritka, hogy az inkább már esetfüggő.

Elképzelhető, hogy az ilyen digitális előadásformák hatással lesznek az analóg színházi előadásokra?

Annyira különböző médiumokban gazdag világban élünk már manapság; saját kívánságaink szerint tudjuk összeállítani a nézési listánkat. Korábban alig volt pár csatorna, most pedig szinte felmérhetetlenül sok és különböző tematikájú csatornából, valamint pedig számos streamingszolgáltató műsoraiból is válogathatunk. A VR-színházi előadások egy újabb példái annak, hogy miképpen tapasztalhatunk meg egy történetet: egyesek a későbbiekben ezt fogják preferálni, mások pedig másfajta élményeket fognak előnyben részesíteni.

De a műfaj megnyitja azok számára is a színházat, akiknek nehéz lenne fizikai előadáson részt venni, mivel a VR elérhető lesz földrajzilag szinte bárhol, nehezen elérhető helyeken, vagy akár más kontinenseken is.

Részlet a Welcome to Respite! című VR-előadásból. Fotó: Bradon Roy

Hogyan látod, miképpen alakítja a VR a színészi stílusod? Mit fogsz ebből visszavinni – ha visszatérsz – a fizikai színpadra?

Azt a képességet fejlesztettem ki, hogy a nem tökéletes dolgokat is szeressem, és hogy bízzak magamban, hogy előre nem látható történéseket is befolyásolhatok. Nagy felszabadulást jelentett számomra az is, hogy nem hajszolom a tökéletességet, mivel az egy nagyon unalmas cél, amelyet a félelem táplál. Hiszen minden VR-előadásban jó eséllyel eljön az a pillanat, amikor technikai nehézségek lesznek – akár többször is, ilyenkor akár minden is tönkremehet. Ez tulajdonképpen az egyik fő jellegzetessége a virtuális előadásoknak, olyan gyakran történik ez meg.

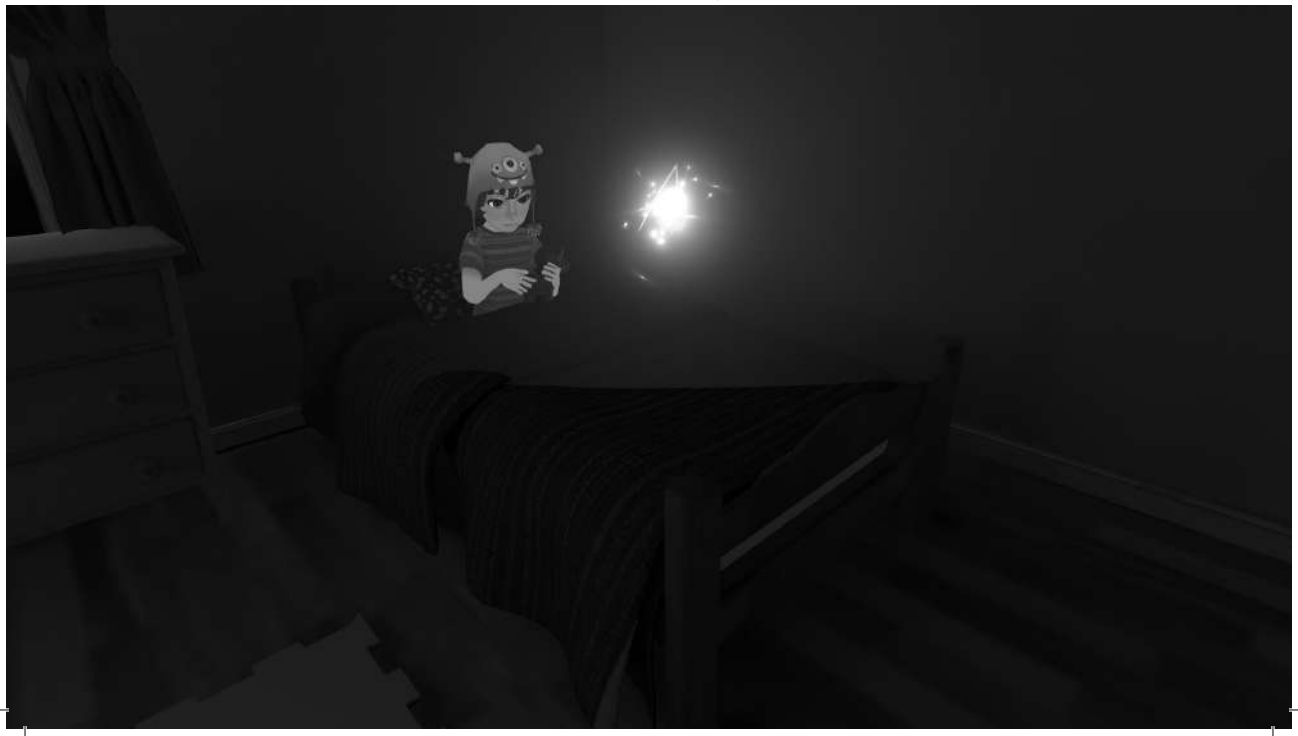
Miképpen lehet elgondolni azoknak a színészeknek a jövőjét, akik VR-ban dolgoznak? Miképpen fog az ő képzésük elkülönülni a hagyományos színészképzéstől?

Ez egy nagyon hatásos történetmesélési platform, miközben van számos még fel nem derített lehetősége, amelyek csak most kezdenek el kifejlődni. Talán egy nap lesznek olyan előadók, akik csak VR-ban dolgoznak; de jelenleg a színészek még mindig egyik munka után vállalják a következőt, a platformhoz igazítva vagy arra tökéletesítve az előadásmódjukat. Filmtől színházig, majd VR-ig: mindannyian ugyanazt tesszük, és az a célunk, hogy őszintén kapcsolódjunk a közönségünkhöz, és hogy válaszokat találjunk. A különböző médiumok csak azt diktálják, hogy miképpen tehetjük ezt meg, de a cél ugyanaz marad.

Miközben én azt gondolom, hogy az eddigi színészképzési curriculumba be fog kerülni egy külön tanegység, amelyben a VR, AR és egyéb technológiai környezetben megvalósítható színészi alkotási módozatokat fogják tanítani, addig nem látom azt, hogy a színészképzés alapjait ez hogyan változtatná meg, mivel a végén mindig ugyanarról fog szólni: őszinteség és találkozás.

Mi a véleményed arról, hogy új műfajok születnek, vagy hogy műfajok összeolvadnak: ezek a műfajok a régiek remediációja új technológiák segítségével? Pl. a Welcome to Respite *több*

Részlet a Welcome to Respite! című VR-előadásból. Fotó: Bradon Roy



filmfesztivál VR-szekciójába is bekerült, miközben számos rendkívül erős színházi karakterrel is bír – véleményem szerint. Ezt tekinthetjük a színház elő jellegének újrafelfedezéseként is?

A VR technológiája még mindig nagyon korai fázisban van, műfajilag pedig a videójáték, a film és a színház keresztmetszetében helyezhető el. Fel kell fedeznünk a kihasználatlan lehetőségeit, hogy rájöjjünk arra, még mire lehet alkalmas. Ez persze ugyanúgy változhat, ahogy a technológia is fejlődik, az internet is gyorsabb lesz, új dolgokat is felfedezünk; majd több ember is megismeri és megtanulja használni, később pedig számos otthonban is jelen lesz. Hasonlóan a húszas évekhez, a film megjelenéséhez vagy a hetvenes évekhez, amikor a számítógépeket kezdtük el használni. Ez a technológia „vadnyugatja", ahol bármi bármikor lehetséges. Amikor a filmet feltalálták, az emberek azt gondolták: „hát, ez nagyon jó, de mihez kezdünk ezzel? Milyen hosszú kell legyen egy film? Miképpen lehet a legjobban elmondani általa egy történetet? Miképpen lesz hangja?" Száz évnek kellett eltelnie ahhoz, hogy a gyors vágások, a filmzene és a CGI korszakába érjünk. De ugyanez a folyamat zajlott le a számítógépekkel is – és most már szinte minden otthonban van. Ezek mind technológiai eszközök, és eltart egy darabig míg rájövünk, hogy mire használhatjuk.

A VR természetesen még fog fejlődni, és meg fogja találni a saját útját. Kiderül majd, hogy miképpen mondhatunk el történeteket vele, csak fel kell fedezzük, hogy mi működik ezzel, és mi nem, meg kell alkotnunk a legjobb gyakorlatokat is. A filmfesztiválok elkezdtek erre figyelni, több tartalomalkotó is egyre inkább használni fogja ezeket a VR-platformokat. Akkor önállóvá fog válni a műfaj, saját Oscar- és Tony-díja is lesz.

Szóval érdemes résen lenni, mert ez közelebb van, mint gondolnánk.

Sirató Ildikó

VÉGRE SZÍNHÁZ!

A DRAAMA 2021 fesztivál és Balti Drámafórum Tartuban

Az észt kulturális fővárosban, Tartuban, mely 2024-ben Európa kulturális fővárosainak is egyike lesz, immár 18 éve, 2003 óta rendezik meg (előbb kétévente, majd 2009 óta évente) az észt színházi fesztivált és a hozzá kapcsolódó tematikus-szakmai rendezvényeket. Utóbbiak között nemzetközi konferenciák, a három balti ország színházi találkozói követhetők, vagy, mint most is, a Balti Drámafórum felolvasószínházi előadásai és tanácskozása. A 2020-ban a pandémia okán külföldről csak a virtuális térben követhető eseménysort az idén lehetőség nyílt (a megfelelő Covid–19-igazolások birtokában és maszkviselési kötelezettség mellett) élőben figyelemmel követni. Ez igen nagy örömére szolgált a (kevés) vendégnek és a vendéglátóknak is.

Észtország kicsi, de dinamikus és közönségszeretetnek örvendő színházi életéről egy mindössze egy hétig tartó mustra során is eléggé átfogó és plasztikus képet kaphat a látogató – valamint az idő múlásával egyre jobban megismerheti az alkotókat, indíttatásaikat, és e többnyelvű színházi kultúra generáció- és hangsúlyváltásait is követheti. S ez talán a leginkább meghatározó vonzereje a minden szeptemberi tartui találkozásoknak. A sok fesztiválélmény közül kiemelkedett a független Észtország 100. születési évfordulóját ünneplő 2018-as program, melynek néhány érdekességéről a *Színpad* című szakfolyóirat 2018. decemberi számában számoltam be.[1]

A DRAAMA 2021 fesztiválprogramjában összesen huszonegy eseményre került sor. A színházi rendezvénysorozatot egy kortárs dráma-showcase nyitotta Tallinnban (öt produkcióval), majd a színházcsinálók, színházkutatók és részben a közönség is átköltözött Tartuba, hogy megtekintse a fesztivál tervezett tizenhét előadása közül a megvalósult tizenötöt (két várva várt produkció sajnos betegség miatt maradt el), és meghallgassa a Balti Drámafórum előadásait, valamint a fesztiválprodukciókat követő beszélgetéseket és a zárónapon rendezett szakmai összefoglalást. Magam a színházi előadások közül tizennégyet néztem meg, és természetesen részt vettem a beszélgetéseken, valamint a záróértékelésen is.

A Balti Drámafórum középpontjában a három balti ország utóbbi két-három évtizedének színházi/drámairodalmi export-import kapcsolatai álltak. Arról adtak számot a lett, litván és észt kollégák, színháztörténészek, teatrológusok, drámaírók és színházcsinálók, milyen szövegek és előadások jutottak el a három ország közönségéhez a másik két szomszéd szövegei és produkciói közül. Szóba kerültek természetesen a historikus és jelenkori történeti-szociológiai háttér hasonlóságai és eltérései, valamint a fordítási, szinkronfordítási és a fordítástámogatási kérdések

[1] Sirató Ildikó: Mit tudnak az észtek? Két momentum a DRAAMA észt színházi fesztiválok tapasztalataiból. *Színpad*. 2018. december, 32–35. .

is. A konferencia mintegy négyórás munkájában is részt vettem mint „kívülről", Közép-Európából hozzászóló. Örömmel adtam hírt egy kortárs észt drámakötet kiadásának előkészületeiről (a hét drámafordítást tartalmazó kötet várhatóan még ez évben megjelenhet a Napkút Kiadónál).

A színházi előadások közül a külföldi néző számára azok a legérdekesebbek, melyekben az aktuális időszak közösségi és művészi élményeinek megjelenítésére is vállalkoznak az alkotók. Ebből a szempontból tipikusnak mondható, hogy az e körbe tartozó produkciók egyelőre nem a történelminek számító 2020–2021-es világjárványhelyzetet, annak folyományait dolgozzák föl művészi-esztétikai eszközökkel, hanem főképp arra reagálnak, hogy végre ismét találkozhat egymással a színházcsináló és közönsége. Ez Észtországban különösen fontos, hisz mind történetileg, hagyományosan, mind pedig a kortárs kultúrában nagyon jelentős helyet foglal el a színház, a közönség mind érzelmileg, mind a nemzeti-kulturális identitást tekintve szoros kapcsolatban áll a színészekkel, szerzőkkel, rendezőkkel, a fiatal és az idősebb korosztályok képviselőivel egyaránt. Azt szoktuk mondani igen egyszerűen: az észtek szeretik a színházukat.

A produkciók közül (ahogyan az eddigi fesztiválokon is tapasztalhattuk) meglehetősen sok próbálkozott epikus művek (regények, sőt regényciklusok, filmek) színpadi adaptációjával. Ezekben a kísérletekben azonban ritkán sikerül elérni a valódi drámaiságot a színen, alapvetően nem a karakterek szituációba helyezésével és akcióba bocsátásával, inkább a narrációval (néha önnarrációval) és az érzelmeknek, a szereplőket mozgató indulatoknak a színészi játékban való demonstrálásával operálnak, hiányérzetet hagyva a valódi dramatikus élményre (az itt és most történés katarzisára) vágyó nézőben. Ilyen volt különösen a balti német arisztokrata kultúra végidejét és a múlt század első nagy háborúját megidéző *Balti tragédia* című előadás, mely Siegfried von Vegesack regénye (*Die baltische Tragödie*) alapján rajzolt családtörténetet a rendező, Karl Laumets által alakított főszereplő figurája köré. A tallinni Linnateater (Városi Színház) előadásában a látványelemek és a színészi játék intenzitása ragadta meg a közönséget, ám a családregény-trilógia dramatizálása (Kertu Moppel – Karl Laumets) a szituációkat nem tette jelen idejűvé. A cselekmény, a családi viszonyok megváltozása, a balti német identitás (talán) ma is értelmezhető égető kérdései egy háromdimenziós fotóalbum vagy tabló keretei közt jelentek meg, s a narráció, a főhős, Aurel kívülállását is érzékeltető attitűd sokat elvett a történet személyességéből.

Szintén félresikerültnek éreztük a szélsőséges eszközökkel próbálkozó, a fiatal közönséget megcélzó Dosztojevszkij-adaptációt, a *Bűn és bűnhődés*t is (Eesti Draamateater / Észt Drámai Színház, rendezők: Liis Semper – Tiit Ojasoo), melyben a tragikus cselekményt és a vallásfilozófiai monológokat groteszkül elrajzolt, időnként burleszkszerű helyzetekbe hozott alakok jelenítették meg. Itt nemcsak a cselekményvezetésben, vagyis a dramaturgiában, de az előadás vizuális megoldásaiban is stílustörések akasztották meg a produkciót. A nemrégiben föloszlott, nemzetközi hírű NO99 Színház alapító vezetői a Dosztojevszkij műveivel történeti-társadalmi okokból távolabbi kapcsolatban álló svájci (export)produkciójukat helyezték át (vissza) az észt színpadra, ám a kulturális hagyományok és a kortárs közönség ismeretei és elvárásai az eltávolító gesztusokat kevésbé értékelték.

A saját művét rendező író, Karl Koppelmaa egy mai családtörténettel jelentkezett a Rakverei Színház előadásában (*Katk.Est.Used. / In.Ter.Ruptions*), ám itt is fölé kerekedett a szöveg a játéknak, és az epikusság a drámaiságnak. Láthattuk egy amerikai film színpadi változatát is (*Snowcake, Pimevalge*), mely ugyan releváns társadalmi kérdést, a kirekesztés problémáját az autizmussal, a bűnnel és a gyásszal összefüggő egyéni lélektani és közösségi defektusokat tárgyazza, de a témának a mai észt kultúrához való viszonya az előadás végére sem vált egyértelművé. Szintén valamiféle aktuális kulturális jelenségre, sokkra reagált a Stefano Massini darabjából (pontosabban trilógiájából) készített előadás, a *Lehman Brothers* (Eesti Draamateater, rendező: Hendrik Toompere jr.). Ám az élő zenés – ismét csak – családi (és nagyon hosszan „elmesélt") *story* az amerikai bankárfamília fölemelkedéséről, majd (még a legutóbbi, 2008-as

nagy gazdasági csődöt jóval megelőző) kihalásáról minden kétségtelen látványossága és a három színész briliáns alakítása ellenére is megmaradt a *storytelling* szintjén, nem született valódi drámai cselekmény.

Igazán izgalmas színházi élményt néhány fiatal alkotó-előadónak a performanszként, s nem teljes színjátékként meghatározható produkciója jelentett, illetve néhány olyan előadás, melynek létrehozói bátran hágtak át műfaji-stilisztikai határokat. Például a szöveg és a karakterek közti viszonyok enigmatikusságára építő *Anne Annelinnából* (*Anne lahkub Annelinnast* / *Past Continous*) címmel bemutatott kétszereplős játék (Tartu Uus Teater / Tartui Új Színház, szerző-rendező: Ivar Põllu). A legnagyobb szakmai sikert a klasszikus és kortárs észt és külföldi költők sorait a dialógusba építő közösségi játék, a Von Krahl Színház (Von Krahli Teater) társulata által előadott *Ma szebb vagy, mint holnap* (*Sa oled tän ilusam kui homme*) című lendületes és izgalmas produkció aratta (rendező Lauri Lagle). A színészek egy-egy sajátos karaktert jelenítettek meg a folyamatos és intenzív jelenlétet követelő játékban, melyben az előadó saját gesztusai és státusza éppúgy érzékelhető volt, mint a költői szövegekben foglalt időtlen érvényesség, illetve az előadóközösség dinamikája. A jelenleg legeredetibb észt profi társulat, a Von Krahl Színház fergeteges produkciója (szünet nélkül) több mint két órára odaszögezte a nézőket a zsöllyékhez. A balti szomszédból és máshonnan Európából érkezett vendégek később külön kiemelték az előadást angolra tolmácsoló kollégák nem mindennapi teljesítményét.

Figyelemre méltó volt a két orosz performer, Artjom Astrov és Ruslan Stepanov által elénk tárt, zenével, filozófiával, sporttal és virtuális technikával operáló *Gangstarap* (Kanuti Gildi SAAL produkció), valamint a nehezen besorolható műfajú, leginkább testszínháznak (physical theatre) nevezhető *Planet Alexithymia* (a Kanuti Gildi SAAL és az e⁻lektron kooprodukciója). Utóbbit a kísérletező alkotók-előadók, Karl Saks és Ruslan Stepanov így definiáltak: egy sci-fi rádiódráma és látványosság elegye, melyben kísérleti úton, a folyamatokból, tünetekből és diagnózisokból nyerhetők ki az információk a címben foglalt Alexithymia jelenségéről.[2]

Láthattuk továbbá a Von Krahl Színház előadását, a klasszikus szöveg inspirálta (Herman Melville *Bartleby, the Scrivener* című 1853-as novellája) és a kabaré, a burleszk eszközeit is használó *Inkább nem…* című produkciót (*Pigem ei,* rendező a Magyarországon is ismert Juhan Ulfsak), mely a színészi (és zenészi) játék stílusbiztossága szempontjából kiemelkedő volt. A kortárs drámaírónő, Piret Jaaks szövegéből készült *Fehér jávorszarvasok* (*Valged põdrad*) című előadás szétesett, mai figurái, családjai ismerősek s egyúttal riasztóak voltak az Ugala Színház társulatának produkciójában (rendező Andres Noormets). S volt részünk egy igazi virtuális (bár színházinak talán nehezen nevezhető) produkcióban is: *Az Olvasó* (*Mindenki olvas, Kõik loeb*) című virtuális, a tartui Városi Könyvtár tereiben saját eszközön (mobiltelefon) követhető „test nélküli színház" érdekes volt mind technikai mind tartalmi szempontból (e⁻lektron produkció, rendező Liis Vares), de nem annyira színházi-teátrális szemszögből, mint inkább a virtualitás artisztikus alkalmazási módjának egy lehetőségeként. A fesztiválprogramban látható volt egy független társulás előadása a Tartui Új Színház produkciójában, ami az amatőr kiállítás és körülmények ellenére fontos és releváns érzelmi és közösségi problémákat állított a középpontjába: *A játék öröme* (*Mängu ilu*). A kétszemélyes „mérkőzés" játékosai, Elise Metsanurk és Jan Ehrenberg a sport, a versengés, a kompetitivitáshoz való férfi és a női viszonyulás kérdésein túl a közösségi (szurkolói, sőt nemzeti) identitás taglalásáig is eljutottak a játék során. Volt még egy kortárs jazz koncertpremier is a fesztivál nyitó alkalmaként – s ezzel a DRAAMA 2021 fesztivál összekapcsolódott az Észt Zenei

[2] Alexithymia vagy alexitímia – „szavak hiánya az érzelmek leírására". Az alexitímiás személy nehezebben vagy épp egyáltalán nem tudja sem mások, sem saját érzéseit átélni, azonosítani, noha a fiziológiai reakciói megvannak, illetve nehezére esik érzéseiről beszélni (esetenként a düh és a félelem kivételével).

Napok rendezvénysorozatával is. Maria Faust szaxofonos-zeneszerző műve hangzott föl egy, a Tartu folyóján, az Emajõgin haladó bárka fedélzetén *Összefont fegyverek* (*Kootud relvad*) címmel.

Összességében a 2021-es DRAAMA fesztivál és kísérőrendezvényei nagyon jó hangulatban (és kellemes időjárási körülmények között) teltek, mindannyian nagyon örültünk a találkozásnak, aminek lehetőségét a normalitás visszatérése jeleként értékeltünk. Tartu a legszebb arcát mutatta, a játszóhelyek – a Vanemuine Színház és a Kisszínház, a Kikötőszínház, a Tartui Új Színház, az Észt Nemzeti Múzeum különleges terei, két színházterme, valamint a városi könyvtár megfelelő színhelyet biztosítottak a városba érkező produkcióknak. A színházcsinálók, a teatrológusok és a közönség is lelkesen vetette bele magát a színház közel egy hétig tartó ünneplésébe. Örültünk, hogy kiszabadultunk a járvány idején megélt virtualitásból a valóságba.

Inkább nem…

Észtországról, kultúrájáról, kortárs színházáról szélesebb körben – valljuk be – keveset tudunk. Szuperlatívuszok vagy éppen lekicsinylő sztereotípiák tolulnak föl az emlékezetünkben, s ezek persze részben igazak, de nem adhatnak valóságos, élő képet az egyszerre távoli és közeli, egyszerre ismeretlen és ismerős, egyszerre kicsiny és világnagy észt kultúráról. Egy színházi fesztiválon azonban még az alkalmi nézőnek is jeles élményekben lehet része, melyek segítenek a helyükre tenni az ismereteket. És rendszerint fölismerjük a kapcsolatokat is a saját, otthonos színházi közegünk, színházi nyelvünk, kifejezőeszközeink és az ennek következtében érthetőbbé, közvetlenebbé váló észtekéi között.

Inkább nem (Von Krahl Színház, r. Juhan Ulfsak). Fotó: Herkko Labi

A 2021 szeptemberében rendezett DRAAMA 2021 fesztivál most kiemelendő előadása esetében is ez történik. Sem a legjobb, sem a legsikeresebb, sem a legeslegújítóbb nem volt, mégis minden ízében érdekes lehet a számunkra az Inkább nem… *címmel játszott kabarisztikus burleszk, mely komoly társadalmi kérdéseket, a pandémiás időszakban is megtapasztalt külső-belső feszültségeket tárgyal egészen fergeteges játékbiztonsággal. Az előadás alkotói közül a rendező, Juhan Ulfsak, a főszerepért Marika Vaarik, férfi mellékszereplőként Jörgen Liik, valamint a zenei szerkesztésért és a darabhoz komponált eredeti zenei anyagért Jakob Juhkam is megkapta az Észt Színházi Szövetség 2021. évi díját.*

A Magyarországon is ismert és kedvelt színész-filmszínész, rendező, Juhan Ulfsak állította színre a Herman Melville – igen, a Moby Dick *szerzője – által 1853-ban [!] kiadott elbeszélés, a* Bartleby, the Scrivener *nyomán (Taavi Eelmaa átiratában) létrehozott produkciót a jelenleg legizgalmasabbnak tartott alternatív együttes, a Von Krahl Színház társulatának tagjaival. Díszlet és jelmez: Juhan Ulfsak, Kairi Mändla, a dramaturg Eero Epner, koreográfus Ingmar Jõela. A színészi és muzsikusi virtuozitás a groteszkül elrajzolt – ma szinte reálisnak ható – karakterekben épp úgy megjelent, mint a történet kontextusba helyezésében, azaz a monoton, mechanikus, jellemölő munkát felmagasztalni igyekvő, ám a cirkuszporond eszközeit túlzásba vivő Igazgató meddő és a maga számára is megdöbbentő tehetetlenségének bemutatásában.*

A „történet" egy ki tudja, mivel is foglalkozó, papírtologató irodában játszódik, ahol az igazgató a munka csodálatos, emberformáló értékeiről szónokol, míg három aktakukac beosztottja amolyan clownokként van egyszerre bent is, kint is – dolgoznak ők, dolgoznak, de nem sok köszönet van a munkájukban. Elérkezik az idő, amikor (a gazdasági helyzet „fokozódása" ellenére, vagy tán épp azért) új munkaerőre van szükség a cégnél… Nem nagy a tolongás, pontosabban senki sem jelentkezik, mígnem egyszerre csak (mint ködből a vadnyugati hős) megjelenik Kuldar, az ideális munkatárs, aki szó nélkül és faarccal teszi a dolgát, működik, mint a gép, s mintha még élvezné is… Nincsen szüksége társaságra, a monoton feladatokat nem színezi semmiféle személyesség… Mint egy robot. De lehet-e együtt dolgozni egy robottal? S mikor elhangzik a fölszólítás, hogy ő is csatlakozzék a fantasztikus karrierlehetőséghez – a ranglétrán való emelkedéshez, ő így reagál: Inkább nem… Ezzel azonban nemcsak a kérdéses rendszert, hierarchiát és értékrendet, hanem annak ellenkezőjét vagy bármilyen alternatíváját is elutasítja. Mint egy igazi anarchista. Egy békés, megközelíthetetlen, érinthetetlen ellenálló – egy intakt, (magába) zárt személyiség, aki nem kíván, nem hajlandó betagozódni semmiféle lehetséges struktúrába. A „robot" szabadsága az övé. A kereten belüli, amúgy nem robotszerű, hanem nagyon is színes, változatos karakterek pedig egyként csak tehetetlenül bámulják Kuldart – rá nem vonatkoznak a szabályok, ő nem boldogtalan egyedül, ő nincsen kirekesztve: épp ő maga rekeszt ki mindenki mást a saját belső univerzumából. A depressziósnak, antiszociálisnak látszó embertársunk akár boldogabb lehet, mint mi magunk a hétköznapok szokott és „normálisnak" tartott tempójában forgatva mókuskerekünket…

Az előadók, Marika Vaarik mint Igazgató a vezető nadrágszerepben; az időtlenséget sugárzó, a 20. század eleji kabarékat, de a füstös bárokat (akár a Casablanca *című film híres jelenetét) is fölidéző, s a kortárs szerzeményeket (Ligeti György* Musica ricercata III*., Henry Mancini* Moon River*…) határozott stílusérzékkel összekomponáló és előadó zeneszerző-zongorista, Jakob Juhkam; a három irodista-clown, Mari Abel, Jörgen Liik és Ingmar Jõela; valamint nem kevésbé a különös, magába zárkózó „tökéletes munkaerő", Lauri Lagle hiteles „illusztrációi" a Melville elbeszélésében is megjelenő, ám azóta sokat súlyosbodott filozófiai-gazdaságtani tételnek, hogy a munka önmagában nem boldogít (szabaddá sem tesz), és valójában nem is a „munka" tett minket emberré – hanem a közösség (társadalom?).*

A „hozzáadott" érték a lényeg, nem a (bármilyen) munka eredményében tárgyiasult energia. Ebben Melville-lel Franz Kafka vagy Albert Camus éppúgy egyetértett, mint a kortárs szlovén

társadalomfilozófus, Slavoj Žižek, aki állítólag rendszeresen viseli az előadás címéül is választott Bartleby- azaz Melville-idézettel ('I would prefer not to') ékesített pólóját. Az embertelen és értelmetlen drillből való kiszabadulás egyik (tán az egyetlen) útja a tagadás, a kívül maradás: Inkább nem… Két (vagy több), lényegében nem különböző struktúra, „rendszer" között választanunk ugyanis nem valódi szabadság – fogalmazza meg Žižek (is). A társaságellenes, depressziós viselkedés pedig nem egyéni szociális/lélektani probléma csupán.

A szórakoztató, helyenként harsány, máskor hirtelen elkomoruló produkció ezekkel a dilemmákkal szembesít úgy, hogy szinte észre sem vesszük…

Inkább nem (Von Krahl Színház, r. Juhan Ulfsak). Fotó: Herkko Labi

A STATISZTIKÁKTÓL A JÁTÉKTÉRBEN VALÓ EGYÜTTLÉTEZÉS LÉLEGZETELÁLLÍTÓAN ÚJ FORMÁIIG

Linnea Stara színházkutatóval, a TINFO vezetőjével Jankó Szép Yvette beszélgetett.

A Finn Színházi Információs Központ (röviden TINFO), mint neve is jelzi, a finn színházi élet egyik kulcsfontosságú, központi intézménye, bár nem színház, nem is ügynökség, nem egyszerű kutatóközpont. Hogyan jellemezné a TINFO tevékenységét?

A TINFO Színházi Információs Központ a finn színház szakmai/szakértői szervezete. A színházi szektorral kapcsolatos felméréseket végzünk, és statisztikákat vezetünk. Tevékenységünkkel gyarapítani igyekszünk a finn drámáról és előadó-művészetről, valamint a művészeti élet szereplőiről szóló ismereteket. Mentori segítséget is kínálunk olyan színházak, társulatok és művészek számára, akik érdeklődnek a nemzetközi mobilitás iránt.

Kicsi, hatfős szakmai közösség vagyunk, de a tevékenységi körünk igencsak széles. A világjárvány előtt Finnországban évente négymilliós volt a színházi, cirkuszi és táncelőadások látogatottsága – hozzá kell tennünk: egy ötmillió lakosú országban. Nem túlzás azt állítani, hogy színházbolond ország vagyunk, így aztán alkotóból is nagyon sokfélét találni a mi tájainkon. A TINFO feladata pedig az, hogy az előadó-művészeti szcénát minél szélesebb körben figyelemmel kísérjük, és munkánkkal támogassuk.

Hogyan vesz részt a TINFO a hazai és nemzetközi színházi diskurzusban? Van-e kapcsolata Kelet-Közép-Európai szakmai szervezetekkel, színházi alkotókkal?

Szívesen veszünk részt a színházat érintő szakmai diskurzusban Finnországban és nemzetközi szinten egyaránt, időről időre pedig mi magunk is kezdeményezünk szélesebb körű párbeszédet a szakmát érintő kérdésekről a kommunikációs csapatunkkal, személyes megszólalásokon kívül a hírlevelünk és tematikus szakmai kiadványaink útján. Mindezt az aktualitásokkal foglalkozó finn szakfolyóirat, a *Teatteri & Tanssi + Sirkus* (*Színház & Tánc + Cirkusz*) mellett. Szakmai szervezetként mindenki rendelkezésére állunk, ha a tanácsunkra, tudásunkra vagy véleményünkre van szüksége.

Egyik partnerünk az erdélyi származású rendező, David Kozma, aki évek óta Finnországban él és dolgozik, valamint színházi csapata, a European Theatre Collective. A New Theatre Helsinki elnevezésű projektjük célja egy multikulturális, a sokszínűséget támogató előadótér kialakítása Helsinkiben.

Ön egy éve a TINFO igazgatója. Mit visznek tovább a korábbiakhoz hasonlóan, és mi változott a TINFO háza táján az utóbbi hónapok alatt?

A TINFO-t jelenlegi formájában 1995-ben alapították, de a szervezet gyökerei egészen 1942-ig nyúlnak vissza, amikor a világháború közepén megalakult a Finn Színházi Szervezetek Központi Szövetsége. A TINFO az 1990-es években egyebek mellett a központi szövetség statisztikai és kommunikációs tevékenységének folytatása érdekében jött létre. Az ezredforduló óta a megújult Színházi Információs Központ egyre inkább a nemzetközi mobilitás előmozdítására összpontosít. A következő években a mobilitást érintő stratégiánk szerint – a gazdasági helyzetre, a tapasztalható érdeklődésre, keresletre és ökológiai szempontokra való tekintettel – a földrajzilag közeli régiókra helyezzük át a hangsúlyt, azaz Nyugat-Oroszországra, az északi és balti országokra, illetve Közép-Európára.

Én magam valóban tavaly szeptember óta dolgozom a TINFO-nál. Egy világjárvány kellős közepén lettem a központ vezetője. A járvány hatásai elsősorban a nemzetközi tevékenységünket érintették. A határok lezárása után kénytelenek voltunk lemondani a nemzetközi projektjeinkhez tartozó minden rendezvényt, találkozót és vendégszereplést. Ennek ellenére természetesen nem maradt abba a munka, folytattuk a pandémia utáni projektek tervezését, és kiterjedtebb felméréseket végeztünk, fejlesztettük statisztikai módszereinket, hogy világosan követni lehessen a járvány szektorunkra gyakorolt hatását. Sikerült sok szempontból szinte változatlan intenzitással fenntartani a működésünket.

Most végre úgy tűnik, hogy a helyzet lassan normalizálódik, a színházi és színházon kívüli életünk fokozatosan visszatér a korábbi medrébe. Újraindíthattunk egyes felfüggesztett projekteket, közreműködhettünk művészek nemzetközi vendégszerepléseiben, hogy finn színházi alkotók műveiket külföldön rendezhessék, illetve végre mi magunk is mozoghattunk, mozoghatunk.

És hogy vészelte, illetve vészeli át a finn színház a világjárványt?

A színházak sokáig zárva tartottak. Tavaly ősszel korlátozott nézőszámmal engedélyezték az előadásokat, de aztán a járvány súlyosbodásával ismét szigorúbb korlátozások léptek életbe, amelyek gyakorlatilag felfüggesztették a jelenléti színházi működést 2021 egész tavaszára, akárcsak Európa legtöbb országában. Egyes városokban az önkormányzat engedélyezte, sőt elvárta, hogy a helyi színház folytassa működését, még ha csak egy tucat nézőt engedhettek is be a nézőtérre.

Az előadó-művészeti intézményeknek a korábbi évi négymillió helyett 1,2 millió nézője volt. A bezárás a kis színházi csoportoknak és szabadúszó művészeknek jelentette a legnagyobb megterhelést, hatalmas érvágás volt például a rendezvényipar egésze számára. Az állam 2020-ban több mint 30 millió eurós speciális „koronatámogatást" nyújtott az előadó-művészetek (a színház-, tánc- és cirkuszművészet) számára, de 2021-ben is folyamatosan jelentős támogatásra szorult az ágazat. A támogatás azonban elsősorban az államilag támogatott színházakhoz ért el, azokat tehermentesítette, míg a kisebb független társulatok és szabadúszók nemigen tudtak támogatást igényelni.

Sok intézmény állt át digitális szolgáltatásokra, akárcsak másfelé Európában. Az élő és rögzített közvetítéseket kínálták a nyilvánosságnak ingyenesen vagy térítés ellenében. A szükséges technikai eszközök beszerzése azonban drága mulatság, és fontos tanulság volt, hogy egészen más tudásra, speciális készségekre, felszereltségre és szemre van szükség a minőségi streaming szolgáltatás biztosításához, mint a dokumentáló előadás-felvételek készítéséhez.

Nagyon jóleső érzés volt viszont látni az utóbbi hetekben, hogy milyen nagyszerű bemutatók sorát hozta el ez az ősz. Helsinkiben mind a kisebb, mind a nagyobb színházakban kiemelkedően színvonalas volt a kínálat. A bezárás arra kényszerítette a színházi alkotókat, hogy alaposan mérlegeljék, mit jelentett számukra ez a járvány, és hogyan kellene a színházi szcénát újjáépíteni ezek után. Olyan felemelő élményekben volt részem az évadkezdés óta, hogy ki merem jelenteni: a finn színház szerencsésen átvészelte a legnehezebb időket, és köszöni, jól van.

Ön kétnyelvű: svédül is, finnül is beszél, ír, dolgozik, a svédet a tudományos kutatásaiban, írásaiban is használja. Hatással van ez a nyelvi és kulturális nyitottság a TINFO igazgatójaként végzett munkájára is?

Kétnyelvű vagyok, igen, édesanyám finnül beszél, édesapám pedig a finnországi svéd kisebbséghez tartozik, svéd az anyanyelve. Otthon mindkét nyelvet felváltva beszéltük, de svéd nyelvű általános iskolába jártam egy tengerparti kisvárosban, ahol a lakosság valamivel több mint fele beszéli anyanyelveként a svédet. A finn nyelvet idegen nyelvként tanultam az iskolában, mint a finnországi svéd iskolák diákjai általában, és középiskoláig könnyű dolgom is volt. Azon a szinten azonban a finn nyelvtan, a szerkezetek sokkal nehezebbé váltak, és már nem volt számomra feltétlenül magától értetődő, hogy hogyan ragozzák, rakják össze a szavakat. Sokáig dolgoztam egyébként svéd nyelven kritikusként és dramaturgként.

Mindezek miatt az volt az egyik nagy kihívás számomra a TINFO-hoz kerülve, hogy elsősorban finn nyelven kell boldogulnom. Mind szóban, mind írásban nagyobb erőfeszítést jelent finnül megnyilvánulnom, pedig a második anyanyelvemről van szó. Az utóbbi időben azonban egyre könnyebbnek tűnik, most, hogy nap mint nap használom a finn nyelvet a munkámban, életemben. A két- és többnyelvűség egyébként pedig előny és gazdagság: számos ajtót nyit meg az ember számára, és alapvetően fontos, hogy megtanuljuk megérteni a különböző kultúrákat, és képesek legyünk változatos kontextusokban, sokszínű környezetben is dolgozni. Remélem, hogy ezek a készségeim, ilyen irányú nyitottságom hasznos lesz a TINFO számára. Számomra pedig fontos célkitűzés a TINFO-nál végzett munkám során, hogy ráirányítsam a figyelmet Finnország különböző nyelvi kultúráira.

Olvasóink, elsősorban romániai magyar olvasóközönségünk számára különösen érdekes lenne többet megtudni a finnországi svéd színházi életről, annak státuszáról, láthatóságáról, esetleg a két- vagy többnyelvűségről a színházban. (Manapság ritkábban hallani azt, hogy pozitív példaként emlegeti a finnországi svédek helyzetét a kisebbségi médiánk. Vajon az önök helyzetében következett be változás, esetleg romlás?)

A finnországi svédek a finn lakosság mindössze hat százalékát teszik ki, de történelmi okok miatt a finn svédek még mindig kivételesen jó helyzetben vannak kisebbségként, jogok tekintetében nem érezni a kisebbségi státuszt.[1] Svéd nyelvű iskolákban és egyetemeken tanulhatnak a svéd anyanyelvűek, vannak helyi újságaik, és hihetetlenül kiterjedt szervezeti hálózattal rendelkezik a közösség.

[1] A svéd nyelv a finn mellett, Finnország egyik hivatalos nyelve.

A svéd nyelvű színházak nem pusztán kisebbségiek; nagyobb a kínálatuk, több a férőhelyük, mint amennyi a kimondottan svéd ajkú néző, ezért egyre inkább a finn nézőktől válnak függővé. Ezt természetesen elősegíti az, hogy nem csupán az iskolában szerzett svédnyelv-tudásra hagyatkozhatnak a finn anyanyelvűek, hanem a színházak feliratozással segítik az előadások követését. Ezen a passzív módszeren kívül különféle közönséget bevonó rendezvényeket szerveznek, egyes társulatok teljes előadásokat mutatnak be felváltva svéd és finn nyelven.

Sok svéd nyelvű színház államilag támogatott intézmény, emellett vannak nagy finnországi svéd alapítványok, amelyek nagylelkűen támogatják a kisebbségi színházakat, így a svéd nyelvű színházak korántsem elhanyagolható művészeti intézmények, sőt figyelemre méltó, széles műsorkínálattal rendelkeznek.

Ami a többnyelvűséget illeti, különösen a hagyományos, dramatikus színházi gyakorlaton kívül helyezkedő, kísérletező színházi csoportokra jellemző, hogy elsősorban angolul játszanak. Viszonylag ritkán hallani azonban egy előadásban svéd és finn nyelvet egyszerre, az országban beszélt más nyelvekről nem is beszélve; ezek egyelőre kevés teret kapnak, különösen a kőszínházak hagyományosabb kontextusában.

A multikulturális színház Finnországban hosszú ideig marginális jelenségnek számított. Mostanra egyre több a színházcsináló és a közönség is, így a multikulturális és sokszínű performatív gyakorlatok egyre nagyobb lendületet vesznek, és ezzel a színházi kultúránk is izgalmasabbá, színesebbé válik, jobban szolgálja a dinamikusan változó demográfiai összetételű lakosság igényeit.

Linnea Stara

Mit tesz a TINFO a drámafordítás és tágabb értelemben a színházi fordítás támogatásáért?

A TINFO évente körülbelül 20 000–25 000 eurónyi fordítástámogatást oszt szét közvetlenül olyan fordítóknak, akik finn drámákat, előadásszövegeket vagy feliratozást fordítanak le valamely más nyelvre. A támogatás évente négy alkalommal igényelhető. Emellett kétévente rendezünk drámafordító workshopokat, illetve reméljük, hogy a következőkben szorosabb kapcsolatot tudunk fenntartani a résztvevőkkel a közbeeső években is.

Folyamatosan ajánljuk fordításra a finn darabokat nemzetközi fesztiválok szervezőinek, külföldi színházaknak és szakmai szervezeteknek.

Talán a legnagyobb szabású jelenlegi vállalkozásunk azonban csak most indul. A következő négy évben tervezzük lebonyolítani a Maailma näyttämölle (Színpadra, nagyvilág!) elnevezésű drámafordítási projektet. Ennek célja, hogy korunk jelentős drámáit, színházi szövegeit közvetítsük a finn színházak felé, hogy színpadra segítsük tehát a legkülönfélébb dramatikus szövegeket a világ minden tájáról, pontosabban elsősorban nem angolszász nyelvterületről. A színházak a Finn Kulturális Alaphoz folyamodhatnak támogatásért a színdarabok lefordíttatásához és színpadra állításához. A projekt célja, hogy elindítsa és segítse a párbeszédet más országok drámaíróival, és hogy az elkövetkező években mintegy harminc új darabot fordítsanak le és mutassanak be Finnország-szerte. Izgatottan követjük ennek a projektnek az alakulását, és reméljük, hogy sok olyan mű kerül a látóterünkbe a világ minden sarkából, amelyet érdekes megszólaltatni itt, Finnországban.

Milyen fordításokat támogat maga a TINFO, és hogyan?

A TINFO saját fordítási támogatásait elsősorban olyan darabok átültetésére ítéljük oda, amelyeknek van előadásra vonatkozó produkciós tervük. Más szóval, amikor támogatást adunk, már tudjuk, hová kerülnek a fordítások. Leggyakrabban külföldön színpadra állított előadásról van ilyenkor szó, vagy egy-egy fesztiválhoz kapcsolódóan rendezett felolvasószínházi eseményről, esetleg egyéb kreatív formáiról annak, hogy a fordítás szélesebb közönség előtt is bemutatkozhasson.

A művek és a belőlük születő produkciók nagyságrendileg, műfajilag, illetve formájukat tekintve nagyon eltérőek lehetnek, de természetesen vannak olyan írók, akiket jelenleg nemzetközileg is kiemelt érdeklődés kísér, mint Pipsa Lonka, E. L. Karhu, Elli Salo, Mika Myllyaho, Juha Jokela és Sirkku Peltola. Nagyon különböző szerzőkről van szó, akik igencsak eltérő közönségrétegeket szólítanak meg. A TINFO által felállított objektív bírálóbizottság tagjai azonban, akik eldöntik, hogy mely szövegek fordítása kapjon támogatást, szerencsére nem csupán színházhoz értő emberek, hanem emellett sokféleképp gondolkodók és nyitottak a legkülönbözőbb tervek, törekvések támogatására.

Vannak a TINFO-nak saját színházi projektjei is, önállóan vagy együttműködve más kulturális intézményekkel, fesztiválokkal?

Három nemzetközi mobilitási projektünk fut az említett nagyszabású drámafordítási vállalkozáson kívül. A célkitűzés az, hogy mind a művek, mind a szerzők külföldi megmutatkozását segítsék, valamint hogy a finn szerzőket egy külföldi mentor (kurátor, fesztiváligazgató, társművész) bevonásával támogassák.

Projekttől vagy eseménytől, rendezvénytől függően rendszeresen együttműködünk különböző kulturális intézményekkel. Kiterjedt kapcsolathálót alakítottunk ki az évek során fesztiválokkal, fesztiválszervezőkkel Finnországban és külföldön egyaránt, úgyhogy rendszeresen együttműkö-

dünk a partnereinkkel: alkotásokat vagy szerzőket ajánlunk nekik, esetenként pedig támogatjuk az általuk szervezett eseményeket.

A kortárs finn drámairodalom kivételes megbecsültségnek örvend hazájában sok más „kis", európai szinten perifériku színházi kultúrától, többek közt a magyar (és tágabban a magyar nyelvű) színházi szcénától eltérően. Mennyire van jelen, mennyire megbecsült jelenleg a finn dráma nemzetközi szinten az ön véleménye szerint?

A finn színházcsinálók rengeteg erőfeszítést tettek annak érdekében, hogy a finn dráma elérje a jelenlegi pozícióját. A színházak repertoárjának több mint fele – sőt ennél jóval több, ha csak a prózai színházakat vesszük számításba – finn szerzők és alkotócsapatok, színházi társulatok által írt, létrehozott szövegeken alapul. Ez elsősorban nem arról árulkodik, hogy a finn drámának egészében véve különösen erős pozíciója volna, hanem inkább a színházi alkotók megszólalási vágyáról mond el sokat, arról, hogy aktívan, jelen idejűen akarnak és tudnak színházat csinálni, világokat alkotni, kreatív dramaturgként dolgozni, és olyan szövegeket létrehozni, amelyeket elsősorban vagy egyáltalán nem publikálni szándékoznak nyomdafestékkel rögzített irodalomként.

Ez viszont azt is jelenti, hogy a színházi szerzők és a dráma helyzetén továbbra is van mit javítani. Szeretnénk láthatóvá, elérhetővé tenni a születő műveket, valamint azt, hogy minél többen olvassák a kortárs dramatikus szövegeket. Szeretnénk, ha a drámaírók munkáját jobban megfizetnék, illetve ha a drámairodalom színvonala tovább emelkedne.

Nagyon fontosnak tartjuk, hogy például a világ drámáit finn színpadra csalogató projektünkön keresztül elősegítsük a párbeszédet a hazai és külföldi színházi szakma között, hogy a drámaírás aktuális és érdekes külföldi trendjeit bemutassuk Finnországban. Ugyanakkor azt is szeretnénk támogatni, hogy a finn drámaszerzők saját munkájukon keresztül részt vegyenek az emberi jogokról, a demokráciáról és humanizmusról folyó globális párbeszédben. Szeretnénk rálátást biztosítani a drámaírás fejlődésének irányvonalaira világszinten, az új formákkal való kísérletezésnek, a témák sokrétű kezelésének módozataira. Első látásra a drámabehozatal talán meglepő módja annak, hogy a finn drámát még erősebbé, nemzetközileg értékelhetővé, vonzóvá tegyük. Kis kultúraként fontos számunkra, hogy a magunkba fordulás helyett tágabbra nyissuk a szemünket, figyeljünk a bennünket körülvevő világra. Sok tanulnivalónk van tőle.

Kik azok a kortárs színházi alkotók, akikre felhívná a figyelmünket a finn színházi életben? Talán zavarba ejtően általános kérdés, de elmondaná, ön szerint milyen irányba/irányokba tart ma a színház Finnországban?

Ez valóban nagy és szerteágazó kérdés, annyi az érdekes alkotó, annyi a figyelemre méltó különböző irány. Különösen a nem hagyományos dramatikus színház területén zajlik sok érdekes kísérlet. A nem kőszínházi alkotócsapatok könnyebben, nyitottabban is mozognak, illetve a nemzetközi igény is egyértelműbb az általuk létrehozott előadások iránt. A W A U H A U S művészkollektíva rendkívül sokrétű tevékenységével hívta fel magára a nemzetközi kurátorok figyelmét, akárcsak az Oblivia társulat, a Toisissa tiloissa (*Más terekben / Más állapotokban*) kollektíva és az Esitystaiteen keskus (*Performance-centrum*) előadói, akik mind otthonosan mozognak a nemzetközi színtéren, elsősorban németországi rezidensi programokban és fesztiválokon képviselik Finnországot. Rajtuk kívül egyéni performanszművészeket is említhetnénk. Kiragadott példaként jut eszembe a nem bináris nemű, queer művész, Kid Kokko, aki a közelmúltban Tari Doris Lindénnel és Meri Ekolával együtt létrehozott, az eltűnésről gondolkodtató munkájában a játéktérben való együttlétezés lélegzetelállítóan új formáival kísérletezik.

A báb- és tárgyszínház, elsősorban a felnőtt nézőknek szánt előadások is egyre inkább nemzetközi irányba mozdultak el. A finn művészek jelentős sikereket arattak többek közt Oroszországban, és a járványt megelőző időszak külföldön legtöbbet játszott finn produkciója Ishmael Falke és Sandrina Lindgren *Invisible Lands* című előadása volt. Menekültekről szól, akiket egészen apró műanyag figurák segítségével ábrázolnak, az előadók saját testét fantáziadúsan használva.

Ami szinte kivétel nélkül foglalkoztatja és aggasztja a finn színházi alkotókat, az a klímaválság problémája. Az éghajlatváltozás egyrészt témaként jelenik meg a műveikben, másrészt tükröződik a színházi emberek működéskultúrájában és a színházcsinálás módjaiban. Ez mutatkozik meg abban is, hogy egyre gyakrabban mozdulnak ki az emberközpontú látásmód korlátai közül.

A korábban már említett drámaíró, Pipsa Lonka legújabb darabjaiban például a kommunikációt kétirányú közvetítőeszközként tanulmányozza. A *Neljän päivän läheisyys* (*Négy nap közelség*) című darabban sirályokat és embereket mutat be egy tengerparti hotelben hasonló feltételek közt. A sirályok számára saját nyelvet kellett kigondolnia, ami persze alaposan feladja a leckét a fordítóknak. Hogy hangzik a sirály beszéde finnül, és hogyan magyarul?

Kicsit más értelemben, de színházi nyelvet váltott Saara Turunen is, aki a *Nyuszilány* című darabja után rátalált egy új esztétikára rendezéseiben, egy új formára, ami a színházi szövegeit illeti. A másságtól való félelmet tematizáló *Tavallisuuden aave* (*Az átlagosság szelleme*) és az egyenlőség kérdésével foglalkozó *Meduusan huone* (*Medúza szobája*) című előadásainak szövegei mindössze pár oldalt tesznek ki. Szavak helyett Turunen erős képekben fogalmaz, hangulatokat, helyzeteket kreál előadásaiban. Ezekben nemigen beszélnek, ám a sorjázó képek pontos és öniironikus humortól sem mentes megfigyeléseket közvetítenek társadalmunkról és a nagyvilágról.

Lonka és Turunen mellett E. L. Karhu nevét említeném még, aki az utóbbi időben a német színházi berkekben válik egyre népszerűbbé rendhagyó át- és újraírásainak, a *Hamlet királylány*ról és *Eriopisz*ról, Médea lányáról írt darabjainak köszönhetően. Élmény azt látni, hogy a nemzetközi érdeklődésnek örvendő drámaíróink közt ennyi a nő, és hogy ők szerzőkként ennyire különbözőek, sokszínűek.

Milyennek látja a színház jövőjét, hogyan képzeli el a jövő színházát?

Én azt remélem, a jövő sok meglepetéssel szolgál még, hogy egyre sokszínűbb lesz a színházunk. Annyi csodálatos dolgot is képes létrehozni az ember.

A digitalizáció, az általa lehetségessé váló világok, valamint az általa kínált széles elérhetőség azok számára, akik fizikailag nem részesülhetnek a színházi előadás élményében, körénk épült, velünk marad. Úgy tűnik, hogy ezen a területen a lehetőségek határtalanok, és még csak egy elhanyagolhatóan kis részét láttuk mindannak, amit ez a jövőben lehetővé tehet. Ám a művészi környezetben való alkalmazásához, fejlesztéséhez rengeteg munkára, tanulásra és erőforrások befektetésére van szükség.

Ugyanakkor abban is hiszek, hogy a színház által kínált élményszerűség egyre népszerűbb lesz. Evidenciának számít, hogy a színház a színész és a néző közös jelenlétében, viszonyuk kölcsönösségében születik, mégis elképesztő volt látni, hogy egy ilyen hosszú veszteg- és színházzár után mekkora hatással bír az, hogy egy élménynek közösen vagyunk tanúi. Szerintem a jövőben egyre jobban vonz majd minket a fizikai élményszerűség, az együttes játék. De a színház egy másfajta élményszerűségről is szól, arról, hogy milyen érzés közösségként szemtanúnak lenni, közösségként reagálni, viszonyulni a szemünk elé tárt alternatív világokhoz.

Megnéztem nemrég egy előadást, egy új, fekete humorral fűszerezett vígjátékot, amelyet a csapat a járvány idején készített. A közönség reakciója és az együtt nevetés – vagy egyenesen

nyerítve röhögés – hihetetlenül felszabadító volt. És egyben megindító. Úgy éreztem, a színház lényege mutatkozott meg számunkra a közös válságélmény megosztásának terében.

Ugyanazon a héten láttam a Finn Nemzeti Színház nagyszínpadán a transzművészek által létrehozott *Punch up!* című előadást. A terem tele volt, körülbelül hétszázan lehettünk, és be kell vallanom, ekkora ovációnak, ilyen színházi ünneplésnek rég nem voltam tanúja. A közönség elragadtatottan tapsolt, a sziporkázó tehetségű drag-, börleszk- és stand up művészek pedig szinte zavarban álltak a tomboló közönség előtt. Valóban úgy érezhette az ember, hogy a társadalmunk változik, valami épp átalakul, a marginális és fenyegetett helyzetben élő, alkotó művészek bekerültek a fősodorba, egy szimbolikus értékű térbe, nagyszínpadra, nagyközönség elé. Engem is megindított a pillanat, a továbblépés kilátása, és az az erő, amellyel a színház megmutatta, hogy a társadalmi változás lehetséges. És a színház teret ad a változásnak, sőt egyenesen közreműködik benne. Csodálatos, hogy nézőként időről időre megtapasztalhatjuk ezt, hogy tanúi lehetünk.

Hiszek benne, hogy a színház a jövőben is lépést tart a korral és a szélesebb társadalomban zajló folyamatokkal, hogy részt vesz, sőt részt vállal a párbeszédben.

Marton Orsolya

GYERE VELEM, TALÁLJUNK VAPITIT!

***Piros fű.* Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, Tompa Miklós Társulat**

Találjuk meg azt, amiért érdemes élni, hiszen „Ez a függöny, ez a ház, a fluppozás, a piros avar, a kék hajnal, a rikoltó holdfejő gébics, a sokszínű felhők, az éjféli bányatavak, a rombuszkapcsoló, a csillagok...” nem elegek ahhoz, hogy intellektuális és érzelmi életünk ép legyen. Fehér Balázs Benő Boris Viantól kölcsönzött konklúziója ott lapang a Tompa Miklós Társulat kistermi előadásában: az egyszerűségben, a túlzott expresszivitásban és a színpadi térbe integrált néző gondolataiban is.

A néző legelőször egy beszélő, érző (és az sem elhanyagolható, hogy László Csabához hasonlító) kutyával, Duponttal találja szembe magát. Egy életnagyságú mesefigurával, aki hamar a jámborság, egyszerűség négylábújává válik. Ő a révész, aki átvezet bennünket egy olyan valóságba, melynek problémái igencsak hasonlatosak e világi létünk problémáihoz: miközben pengeélen táncolunk karrier és magánélet között, és futunk a kiégés ijesztő alakja elől, emberi kapcsolataink könnyen elértéktelenednek. Lábunk alatt piros padló fekete filccel rajzolt fűszálakkal, körülöttünk egy város, Wolf lakása és az árnyéktár. Wolf (Varga Balázs) és Zafír (Bartha László Zsolt) az árnyéktár beüzemelésén dolgoznak: ez egy olyan gépezet, amely lehetővé teszi az emlékek újraélését, az azokban való utazást. Az emlékutazás képlékennyé teszi a szereplők emberi mivoltát, a tudományban való elmélyedés pedig megnehezíti emberi kapcsolataik, leginkább szerelmi kapcsolataik kiteljesedését. Az előadás történetvezetése Wolf és Zafír kettős identitására (tudós és férfi), illetve a női karakterekhez, az intimitáshoz való viszonyukra épül.

Fehér Balázs Benő, Laboda Kornél, Barcsai Bálint Boris Vian egyedi világát adaptálta színpadra. Egy olyan világot, ahol materializmus és idealizáció kéz a kézben járnak, ahol az asszociatív szókapcsolatok minden tárgyat, élőlényt magasztossá avanzsálnak. Ehhez az érzékeny világhoz különleges látvány dukál. Horváth Jenny díszlet- és jelmezterve az animációk vázlatosan megrajzolt figuráira, bútoraira emlékeztet, a vibráló színek és azok árnyalatai szépen kiegészítik egymást, így az előadás látványvilága mindvégig expresszív, de ugyanakkor ízléses marad. A színes fények váltakozásának észrevétlen beépülése többszörösen hozzáad az élményhez, így az előadás egésze egy vizuális élménnyé válik. Az erős látványt Apostolache Kiss Zénó kellemes zongorajátéka, valamint a pontosan adagolt hangeffektusok egészítik ki. Ezáltal kiemelt szerepet kapnak a fény- és hangtechnikusok (Trucza Samu, Kilyén Zoltán) is, akik pontos munkájukkal gördülékennyé teszik az előadást. *A piros fű* valahol a látvány- és a szövegcentrikus színház között egyensúlyoz. Üdítő látni, hogy az alkotók nem érezték feladatuknak, hogy alá-fölé rendelő

viszonyban legyen a látvány és a szöveg: megőrizték Boris Vian nyelvi és a leírások által megteremtett képi világát is. E kettő kiegészíti egymást, így létrejön egy olyan színpadi környezet, ahol az emberi karakterek fájdalma még szívbe markolóbb, felfokozott örömeik még hamisabbak. Már-már úgy tűnik, egyedüli vigaszuk az egyszerűség. Mivel a közel kétórás tragikomikus emlékutazás a boldogságkeresés problémája körül forog, a szereplők és a nézők is egy hullámvasút utasaivá válnak – ami hol leejt, hol feldob, száguld, néha megáll.

A színészek néha előttünk, de javarészt körülöttünk játszanak. Interakcióra is kísérletet tesznek, de igazából csak befogadóként létezünk a térben. A karakterek fizikai közelsége által a problémáik is feszesebben körvonalazódnak, így az alkotók arra invitálják a nézőket, hogy a színpadon megteremtett világot hétköznapi valóságuk, normalitásuk részeként kezeljék. Zavart kelt, hogy ennek ellenére a néző integrálásának szándéka nem érzékelhető a színészi játékban, hiszen az az eltávolítás eszközeivel dolgozik. Kérdéses, hogy a kisrealista játékmód egyáltalán megélne-e az előadás stilizált játékterében. A nézőhöz való viszonyulás körüli zavar rosszabb esetben szorongást, ideális esetben feszültséget kelt és annak érzetét idézi elő, hogy az előadás zárt terében bármi megtörténhet. Ha nézőként el tudunk vonatkoztatni attól, hogy nem tudjuk, pontosan mi is a szerepünk, a karakterek közelsége akár érzelmi közelséget is eredményezhet. Hasonlóan a nézőkhöz, a karakterek is egy zárt tér foglyai: a női karakterekben Ibsen *Nóra*jához hasonló kitörés érlelődik, Zafírt nem hagyja nyugodni a szürke öltönyös férfi, Wolf pedig saját magával, tükörképével, a társadalom nyomásával dacol. Dupont az egyedüli, aki tudja mit akar: egy vapitit. Ő a biztos pont a káoszban, nem csak a többi szereplőnek, hanem a nézőknek is. László Csaba a kutyajelmez ellenére nem kutyaként gesztikulál, beszél, hanem szerepét és játékát a szolgálatkészség és őszinteség formálja.

Varga Balázs és Kádár Noémi. Fotó: Bereczky Sándor

Wolf egy idő után fanatikus utazójává válik az árnyéktárnak: emlékei között keresi Lillel (Kádár Noémi) való házasságának egyszerű boldogságát. Ez az a pillanat, amikor nézőként is utazókká válunk: a játéktérre félhomály ereszkedik, egy piros fénycsóva és füst jelzi, hogy az árnyéktár bekapcsolt, minden készen áll az utazáshoz. Mint ahogyan egy visszatekert film, Wolf teste is megrándul, a színpad egyik szegletére fény vetül, és belépünk egy emlékbe: Wolf az édesanyjával, Wolf Dupont születésnapján, Wolf és Lil első találkozása, első randijuk. Az emlékek folyamatos váltakozását meg-megszakítja Wolf egy-egy emlékhez való ragaszkodása. Például többször visszatekeri első csókjuk jelenetét, mintha azt keresné, vajon miért érezte magát boldognak akkor, vagy mit ronthatott el, hogy most ugyanazzal a nővel üresnek érzi magát. Az ismétlést kétségbeesés öleli körbe, Wolf frusztrációját lüktetően hangos zene egészíti ki. Az első felvonás végére tisztázódik az alaphelyzet, kialakulnak a konfliktusok, tehát következhet az elmélyülés.

Új reggel, de ugyanaz az öltöny, ugyanolyan reggeli fogmosás, ugyanaz az árnyéktár leselkedik Wolfra, hogy bekebelezze. Az előadás második felvonása Lil kérésével indul: sétáljanak együtt sokat-sokat. Hamar kiderül, hogy Wolf számára nem ennyire egyszerű egy kapcsolat életben tartása. Kijelenti, hogy a körülötte levő világ, múltbeli tapasztalatai „nem lehet, hogy ennyi!"; hogy ennyi az egész élet, hogy jelenében és emlékeiben sem talál olyan pillanatokat, amelyek értelmet adnának életének. Ebből a letargiából második felvonást indítani kihívás, az előadás mégis megkísérli: emlékutazás, városnézés, betekintés Zafír és Árpidinka (Szabó Fruzsina) kapcsolatába, döntéshelyzet, majd annak következményei. Ezúttal Wolf esküvőjén járunk, amit addig pörget vissza az árnyéktár segítségével, hogy már mi sem, de ő sem tudja, mi igaz, mi hamis, ezért a városba megy Zafírral, hogy enyhítsen bezártságán. Ott találkozik két világjáró férfiúval (Galló Ernő, Kovács Botond), akiknek egyik legkedveltebb szórkakozása, hogy talpig eltakart, mégis meztelen lányokat szurkáljanak távolról. Nem közelről teszik, tehát jó mókának tűnik. Mindaddig, amíg

Bartha László Zsolt, Varga Balázs, Kádár Noémi és Szabó Fruzsina. Fotó: Bereczky Sándor

Wolf kerül sorra: a lányok (Göllner Boró, Renczés Viktória, Karsai Dóra) csak azért nem esnek össze fájdalmukban, mert valószínűleg fizetik őket ezért. Wolf folyamatos lövéseinek hangja, a lányok nyögései... azt hiszem, még egy ilyen stilizált térben sem lehet tovább fokozni a helyzetet, legalábbis expresszivitásban nem.

A gyors impulzusokkal teli jeleneteket felváltja az intimitás, az előadás ritmusváltással fókuszál. Wolf és Zafír találkozik két áruslánnyal, Borssal és Ananásszal (Kádár Noémi, Szabó Fruzsina), akik székely akcentusukkal leveszik őket a lábukról. Hogy miért beszélnek székely akcentussal? Az előadás lokalizálni próbál. Elismerem, Boris Vian világa sokszínű, de a székely lányok valahogy mégis idegennek hatnak benne. Hogy miért beszélnek székely akcentussal? Ehhez a magyarázathoz szükséges pár háttérinformáció: miután megismerkednek Ananásszal és Borssal, Wolf és Bors kifekszenek egy mezőre, majd ott beszélgetnek az élet egyszerű dolgairól. Wolf meghallotta a székely akcentusban a lány ártatlanságát, természethez való közeliségét, s végre megkapta azt az egyszerűséget, amire vágyott. Hogy miért beszélnek székely akcentussal? Utazunk az időben, s Bors igazából Lil, csak amikor a városba jött, Eliza Doolittle-hez hasonlóan levetkőzte erős akcentusát, és kimért hölgy lett belőle. Egy biztos, Wolf és Bors beszélgetése a sötétben annyira elvonja a figyelmünket, hogy amikor újra világosság lesz, olyan, mintha egy emlékből rángattak volna ki bennünket. S sajnos időnk sincs visszarázódni, hiszen következik az utolsó pár jelenet, ahol visszatérünk Wolf és Lil, Zafír és Árpidinka kapcsolatára. Mintha a városi jelenetnek semmi következménye nem lett volna, ugyanott folytatjuk, ahol azelőtt abbahagytuk. Emiatt az utolsó pár jelenet következetlennek tűnhet, mintha muszáj lett volna betartani az előadás két óra körüli limitét. Mivel nehéz újra rákapcsolódni és lezárásszagú cselekedetek, monológok követik egymást, sajnos a katarzis érzése is elmaradhat.

Fehér Balázs Benő precízen adaptálta színpadra Boris Vian világát, *A piros fű* technikás előadás mind látvány, mind színészi játék szempontjából. Ha történetvezetésben zavaros is, a színészek és a környezetük közti összhang szépen lekerekíti az előadást.

Piros fű. Bemutató: 2021. augusztus 26., Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, Tompa Miklós Társulat. Rendező: Fehér Balázs Benő. Szerző: Boris Vian, Laboda Kornél, Barcsai Bálint, Fehér Balázs Benő, Fekete Ádám. Dramaturg: Barcsai Bálint. Rendezőasszisztens: Dobrovszki Dóra. Díszlet- és jelmeztervező: Horváth Jenny. Díszlet- és jelmeztervező-asszisztens: Huszár Kató, Sikó Doró. Zeneszerző: Bencsik Levente. Szereplők: Bartha László Zsolt, Galló Ernő, Göllner Boró, Karsai Dóra, Kádár L. Gellért, Kádár Noémi, Zeno Apostolache Kiss, Kovács Botond, László Csaba, Meszesi Oszkár, Renczés Viktória, Rózsa László, Szabó Fruzsina, Varga Balázs.

Kovács Emese

NEM LEHETÜNK EGYMÁSÉI

***Szeretők*. Figura Stúdió Színház, Gyergyószentmiklós**

Szerencsésnek gondolom a döntést, hogy az eredeti *Állhatatos szeretők* címet az alkotók *Szeretők*re cserélték. Bár ez a cím is hordozza magában a történet szinopszisát, az állhatatosnál mégis egyszerűbb és komolyabban vehető, ugyanis kérdés, hogy mit jelenthetett volna ez a szó az előadás összefüggésében. Valószínűleg ezért is nem szerepel a címben.

A történet a korához illően valóban egyszerű, barokk szerelmes komédia, ahol egy fiatal pár azért küzd, hogy az intrikusok cselszövései ellenére tiszta kapcsolatuk megmaradhasson. Azonban elmondom: a hepiend nem jön el. Ebben van a történet ereje, és emiatt a fordulat miatt rímelhet ez a dráma napjainkra.

A tér üres, az előadás kevés kelléket használ. A járásokat áttetsző, zöld tüllfüggöny jelzi. A barokk pompa látványa a jelmezekben, sminkben, frizurákban jelenik meg (díszlet- és jelmeztervező Hatházi Rebeka). Minden buborékszínű, leginkább lila, rózsaszín, zöld. A kor hangulatát idézi még a csillár, egy-egy szék, díszes fürdőkád. A helyszín a Herceg (Dávid A. Péter) palotája, a padló tükörhatású – ha az itt élők nem hordanák magasan az orrukat, akkor láthatnák önmagukat kívülről. A két szerelmes, Silvia (Sosovicza Anna) és Arlequin (Faragó Zénó) azok, akik kijátsszák a padló adta lehetőséget, egy pillanat erejéig tükörként használják azt első találkozásukkor. Mindketten letérdelnek, és belenéznek a tükörpadlóba. Silvia és Arlequin nem ehhez a világhoz tartoznak, a giccses öltözetű, parókás és rizsporos figurákkal szemben ők munkásruhában vannak. A férfi munkásnadrágban, a nő takarítóköpenyben. Azonban a történet előrehaladtával egyre inkább beolvadnak ebbe a világba, és ők is fehér parókás udvarhölggyé és úrrá válnak.

A történet napjaink mainstream kultúrájából egy nagyon népszerű témát, a társadalmi egyenlőtlenség kérdését ragadhatná meg (gondoljunk a *Joker,* az *Élősködők* filmjeire, vagy a most taroló *Squid Game* sorozatra), de nem ez válik a fő irányává, pedig az előadásban még a francia forradalom is megjelenik egy kép erejéig – *Liberté, Égalité, Fraternité*, kiáltja Arlequin –, vagyis azt a kort idézi, amikor az emberek épp a hatalmas társadalmi különbségek ellen harcoltak. Azonban az ábrázolás miatt térben és időben távol marad a történet saját jelenünktől, az előadás még akkor is, ha csak jelzésszerűen idézi a barokk stílusjegyeit, inkább abban a korban ragad, olyan példázattá válik, amelynek lefordítása a mára nem következik egyértelműen. Emiatt a darabhoz hűen a szerelmi szál gondolatával haladtam inkább.

A történetben a Herceg elrabolja Silviát, mert meglátja, és megtetszik neki, de Silvia Arlequint szereti, akivel hosszas várakozás után végre találkozhat. Ez a jelenet szép, csendes és érzé-

keny. Ahogy kezüket egymás felé emelik lassan, valóban érezhetjük szerelmük őszinteségét, a származásukból adódó tisztaságukat, ők azok, akik nem ebből a giccses, művi, csillogó világból érkeztek. Mégis elhagyják egymást, Silvia a Hercegbe „szeret bele" – amennyiben lehet ezt szerelemnek hívni –, Arlequin Flaminiába (Szilágyi Míra), a legnagyobb intrikába. Egyikőjük sem a pénz miatt választja új párját, de az indokot sem tudjuk meg igazán. Ahogyan az előadás ajánlója is mondja, a főhősöket manipulálják a körülöttük lévők, főként a már említett Flaminia, illetve Trivelin (Moşu Norbert László), teszik ezt a Herceg utasítására. Azonban Dávid A. Péter Hercege egyáltalán nem gonosz, nem ellenszenves, játékával egy szerény, tétova, rejtőzködő uralkodót jelenít meg, nem él vissza a hatalmával. Pedig a történet szerint valójában erről lenne szó, a Herceg alattomos módon felhasználja a pénzét és uralkodói pozícióját, fogva tart egy nőt, amíg az bele nem szeret. Számomra kérdés marad, hogy miért mond le egymás tiszta szerelméről a két fiatal, hogyan és miért csábulhatnak el ennyire indokolatlanul és véglegesen, nem is ellenkezve ennek az érzésnek.

Egy tétova Herceget látunk, az előadás nagy részében egy széken/trónon ülve a játéktér fölött lóg, innen nézi a cselekményeket, azt hogy Silvia nem akar az övé lenni. Ebből az érzésből az udvarában dolgozók sem tudják kimozdítani. Végül lejön a magaslatról, és úgy tűnik, megküzdenek Arlequinnel Silvia kegyeiért, végre nem csak felülről osztogatja a parancsokat, hanem kézbe veszi az irányítást. Nagy fordulatot sejtet, a néző figyelem fenntartásának lehetőségét, a feszültség fokozását hordozza magában az a pillanat, amikor sejtelmes zene kíséretében megjelenik egy Úr (Fodor Alain Leonard), aki egy fegyvert kínál Arlequinnek, a szegény férfinak, amellyel megoldhatja a problémáit. A fegyver felcsigázza a néző érdeklődését, hiszen Arlequin az előadás egy adott pontján elsütheti, minden esetre előveheti, felhasználhatja valaki ellen, fellázadhat, ha már láttuk a forradalmi szellemet megjelenni benne. Ezért csalódás, hogy a párbajjelenetet végül

Faragó Zénó és Sosovicza Anna. Fotó: Jakab Lóránt

a Herceggel tőrrel vívják meg, a fegyverüket gondosan egy-egy tálcára helyezik, hogy aztán többet sose használják. Ugyan jogtalan lenne drámai fordulatot várni egy komédiától, de az, ahogyan a pisztoly a zsinórpadlásról leereszkedett fényes, átlátszó dobozban megjelenik ennek a különös, rejtelmes alaknak a jelenlétében, mégis azt a várakozást indítja el bennem, hogy ennek a fegyvernek jelentősége lesz, Arlequin fellázad majd helyettünk.

A színészek játékukkal a barokkos túlzásokat méginkább felnagyítják, stílusparódiát használnak, reflektálnak is erre a játékmódra, velünk együtt nevetnek a mímelt, erőltetett gesztusokon. Szilágyi Míra Flaminiája például nagyon kifejezően alkalmazza ezt a játékmódot, többször is kifordul a nézőkre, hogy „összekacsintson" velünk, jelezze, hogy most nagyon eljátssza a szenvedést, a csábítást, az örömöt, közben meg mindez mögött ott a gúny erre a régen letűnt stílusra, és az összes szereplőre nézve. Ez a torzítás, a felnagyítás válik a komikum forrásává, illetve ennek keverése a mából ismert elemekkel, például kortárs zenével (zeneszerző: Visky Péter), fényekkel, Lisette (Tamás Bolgár) megjelenésével, aki pénzért cserébe próbálja elcsábítani Arlequint Silviától, de nem sikerül neki. Lisette és udvarhölgyei korunk sztárolását, a celeb- és Instagram-létet gúnyolják ki játékukkal. Lisette a giccsvilágba lassan átlépő Silviának ajándékot ad bocsánatkérése jeléül, miután megsértette. Az ajándékválasztás egy műanyag melleket ábrázoló melltartóra esik, amin, bár jó geg lehetett volna, a közönség nem nevet, valószínűleg Silvia sem érti, miért ezt kapja Lisette-től. Túl kicsi a melle? Túl természetes ehhez a világhoz?

Az előadás végére az Úr egyre nagyobb szerepet kap, viszont továbbra is rejtélyes, titokzatos figura, nem világos a jelentősége. Maradunk a kérdéssel: ki lehet ő? A Herceg helyére ül a magasban lógó trónra, az uralkodói pozícióba. Talán ő a játékmester, vagy a színház, a történetíró, aki valójában irányít a háttérből.

Az előadás zárása hasonlóan titokzatos marad, számomra hirtelenül, váratlanul jön a történet vége. Az az érzésem támad, mint amit a fegyvernél is említettem. A sztori szerint a szereplők egy színházi előadásra készülnek, ami nagyon ígéretesnek hangzik, ahol a viszonyok valamelyest tisztázódhatnának. Például a Herceg és Silvia viszonya, vagy közelebb kerülhetnénk a titokzatos Úr alakjához és jelentőségéhez. Hiszen ezen a ponton indulnak el az említett viszonyok, ekkor tudja meg Silvia, hogy a Herceg és az általa szimpatikusnak tartott vadász ugyanaz a személy. Flaminia épp elmenni készül, bár Arlequin már beleszeretett.

Fontosnak tartom, hogy Silvia és Arlequin találkozását láthatjuk szétválásuk után, mert így azzal a kérdéssel maradtam: miért hagyták el egymást ők ketten? Arlequin és Silvia megérkeznek a színházi előadásra. Egyikük a nézőtér jobb oldalán, másikuk a balon. Most úgy állnak itt, mint két idegen, és sértő megjegyzéseket tesznek egymásra nézve – meghíztál, közönséges vagy –, ők, akik nem sokkal korábban még őszinte szerelemmel ugrottak egymás nyakába.

Annak ellenére, hogy a történet egyszerűen összefoglalható és már a cím is sokat sejtet belőle, az a kérdés valóban megfogalmazódik bennem, hogy miért csábultak el ilyen könnyen, mi miatt hagyták el egymást. Silvia és Arlequin karaktere komolyan vehetőek maradnak ebben a giccses világban, és a komikumból adódó könnyedség ellenére is kérdésfelvető figurákká válnak.

Szeretők. Figura Stúdió Színház, Gyergyószentmiklós. A bemutató dátuma: 2021. szeptember 29. Rendező: Visky Andrej; Író: Pierre de Marivaux; Díszlet- és jelmeztervező: Hatházi Rebeka; Zeneszerző: Visky Péter; Színpadi mozgás: Dávid A. Péter. Előadók: Balázs Bernadett Mária, Csorba Kristóf, Dávid A. Péter, Egyed Kriszta, Faragó Zénó, Fodor Alain Leonard, Gergely Bíborka, Kassay Mátyás, Moşu Norbert László, Nagy Csaba, Nagy J. Noémi, Sosovicza Anna, Szilágyi Míra, Tamás Boglár.

György Andrea

INDOOR RECYCLING

Henrik Ibsen: *Nóra/Indoor*. Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, Tompa Miklós Társulat

A *Nóra/Indoor* című előadásra kétféle néző érkezik: az, aki látta, és az, aki (még) nem látta Keresztes egyik korábbi marosvásárhelyi rendezését, az Ibsen-sorozat korábbi darabját, a *Hedda Gabler*t, amely a *Nóra*hoz hasonlóan a női sorsot állítja középpontba. Az első kategóriába tartozóknak csupán annyit kell tenniük, hogy átengedik magukat a színpadi eseményeknek. A második csoport tagjainak azonban, főként a magamhoz hasonlóknak, akiknek annak idején erőteljes színházi élményt jelentett a *Hedda,* már nehezebb dolguk van. Azonban ha nem csupán az újdonság és egyediség követelményét kérik számon az előadástól, ugyanakkor bölcsen elfogadják, hogy az egymáshoz ezer szállal kötődő két produkció folyamatos összehasonlítása ellen reménytelen küzdeni, akkor elnyerik méltó jutalmukat. A *Nóra/Indoor* ugyanis annak ellenére, hogy újrahasznosítja a *Hedda Gabler* látvány- és hangzásvilágát, egy teljesen autonóm, ütős alkotás, amely az alkotói jelenlét izgalmas újragondolására hívja meg közönségét. Nem beszélve arról, hogy az ökológiai megfontolásként is értelmezhető, az előadás létrejöttében érvényesülő recycling elve megnyugtatóan hat a klímaszorongókra.

A nagyszínpad stúdióterébe belépve a játékteret takaró, összeráncolódott függönyről régi ismerősként köszönt Henrik Ibsennek a kivetített portréja. (Az arckép a *Hedda Gabler* végén mosolygós változatban tűnik fel újra. És pontosan így történik a *Nóra*ban is, a címszereplő nagymonológja után). Nórára ugyanolyan delejes erővel hat az ibseni vonásokat viselő papának az arcképe, mint Heddára Gabler tábornoké: megbabonázva nézi, majd meghátrál előle. A rendezés a szövegvilág teremtő atyját itt újra az előadás szereplőjévé teszi, aki a dobozszínpad polgári nappalit idéző díszletének nézőkkel szembeni faláról követi az eseményeket. A zárt, lecsupaszított, steril tér padlójának fehér síkjából ugrik elő a téglalap alakú, műbőrrel bevont alacsony, fehér heverő, a jobb hátsó sarokba elhelyezett, szintén fehér székekkel körülvett ebédlőasztal, amely az utóbbi évek több vásárhelyi előadásának is meghatározó díszletelemévé vált. (Találkozhattunk vele például a szintén Keresztes rendezte Ibsen-darabban, *A nép ellenségé*ben is). A puha pamlag és a kemény padló kontrasztja szembetűnő. A padlón szigorúan kopognak az elegáns női cipők, a pamlag biztonságot adó anyaméh: a kétségbeesett, alsónadrágra vetkőzött, védtelenséget sugárzó Torvald Helmer (Bokor Barna) a nyilvános botránytól rettegve, tisztességének és becsületének a látszatát féltve, magzati pózba kucorodva próbál megnyugvást lelni, a lányaival önfeledten kergetőző Nóra jólesően nyújtózik ki rajta.

Az erőteljesen megvilágított színpad tere kíméletlen tárgyilagosságú nagyítólencseként működik, amely impozáns méretben és részletgazdagon mutatja meg a vizsgált lényeket. Keresztes Nórája (Nagy Dorottya) jól tudja, hogy titka rövid időn belül kitudódik, ezért ő maga adja át Krogstad leleplező levelét Helmernek, amelyből kiderül, hogy évekkel korábban úgy szerzett pénzt nagybeteg férje egészségügyi kezeléséhez, hogy váltót hamisított elhunyt apja nevében.

A minimál dramaturgia mellé minimalista díszlet jár, amely egy lefojtott érzelmű világot jelenít meg. Ennek lakói csak ritkán érintik meg egymást, ezért minden egyes testi kontaktus a megszokottnál nagyobb jelentőséget nyer. Amikor a gerincbántalmaktól szenvedő Rank doktor (Nagy István) bevallja, hogy halálos beteg, és már nincs sok ideje hátra, Nóra gyöngéden megcsókolja az orvos homlokát. Krogstad (Bartha László Zsolt) belesimítja a fejét Lindéné (Kádár Noémi) tenyerébe, így pecsételik meg szövetségüket. Az, ahogyan Helmer megérinti a feleségét, a végletekről tanúskodik: a józan hétköznapokban kezet szorít vele, megveregeti a vállát, mint egy gyermekét nevelő szülő, aki kitartásra buzdít. Ám amikor részegen tér haza a karácsonyi buliból, akkor mozdulatai, gesztusai arról árulkodnak, hogy szexuális tárgyként kezeli.

A jelmezek koncepciójában a fehér-fekete kontrasztja dominál. Helmerék három kislányának fehér ruhácskái ellentétben állnak Krogstad szintén három kisfiának nindzsaszerű hatást keltő fekete öltözékével. A férj pasztellszíneket viselő elegáns felöltői, nadrágja, cipői visszafogott eleganciát képviselnek, tiszteletet, normakövetést sugallanak. Nóra öltözékében is megfigyelhető az ellentét: már az előadás kezdetekor a színpad közepére helyezett szék támlájára rendezi sötét színű, szigorú stílusú, klasszikus szabású hosszú kabátját. Ez a felsőruházat ellentétben áll minőségi, kifinomult ízlésről tanúskodó, nőies szoknyájával és blúzával. A szinte katonásnak ható kabát Nóra személyiségének felnőtt, határozott, öntudatos, racionális rétegére utal.

A rendezés fontos szerepet szán a gyerekszereplőknek. A fehér angyalkák (Jeremiás Hanna, Ferenczi Tóth Anna, Ferenczi Tóth Ágota) és a fekete ördögöcskék (Bartha Budai Mátyás, Kostyák Péter, Kostyák Benedek) sokat vannak színen, többnyire a háttérben kergetőznek, uzsonnáznak, rajzolnak, és szemlélik az eseményeket. Kiemelt szerepet kap Nóra legnagyobb lánya (Jeremiás Hanna), a folyton mobiltelefonját bújó kiskamasz, aki mégis érzékenyen követi az anyjával történteket.

Az állatok megjelenése egészen váratlan momentuma az előadásnak. Az egér és a nyúl a szereplők jellemének kivetülései, ugyanakkor kulturálisan meghatározott szimbolikus jelentéseket is hordoznak. A jelmezes karácsonyi bulira, a férj döntése alapján a Helmer házaspár a Walt Disney által teremtett közkedvelt párosnak, Mickey és Minnie egérnek öltözik. Torvald frakkban, póthassal, fehér kesztyűben, és nem utolsósorban egy nagy le- és felvehető, nagyra nyílt, csibészes mosolyú Mickey-fejjel jelenik meg a színen. Szerelme, a mindig jókedvű Minnie pedig piros alapon fehér pöttyös ruhában, hatalmas szemekkel és hosszú, göndör szempillákkal, naiv öntudatlansággal bámul a világba, pont úgy, ahogyan Torvald is elvárja Nórától. Bár, amikor a váltóhamisításról kezdenek beszélgetni, akkor ő is besokall, és idegesen ráüvölt feleségére, hogy vegye végre le a Minnie-fejet, mire Nóra, a babafeleség engedelmesen, örökre leveti az álarcát. Korábban Helmerék ikerlányai is felpróbálják az egérfejeket, és önfeledten szaladgálnak, mint aki számára még nem szűk a terrárium, amelyben élnek. Míg férje Krogstad levelét olvassa, Nóra komplett Minnie-jelmezben, konok megállíthatatlansággal rója sétáját körbe-körbe a lakás belső falai között, mintha rabsága helyének határait jelölné ki. Az antropomorf Disney-egerek üdítően új (azaz a *Heddá*ból nem ismert) elemei az előadásnak, nem úgy, mint a Keresztes rendezői védjegyeként elhíresült, lekókadt fülű plüssnyúl, amelynek a bőrébe most éppen Rank doktor bújik: az orvos fekete, csipkés tütüben és nyúlmaszkkal a fején érkezik a nevezetes jelmezbálra, és a halál küszöbén is gyáva nyuszi ahhoz, hogy szerelmet valljon Nórának.

A színészek nem vesznek tudomást a közönségről, csupán egyetlenegyszer, az előadás végén. Nóra határozottan a közönséghez lépve mondja nagymonológját, miközben szemkontak-

tust teremt egy-egy nézővel. Haja nedves, reszket, mintha fázna, mégis bátornak tűnik. Apja, majd férje játékszeréből felnőtt nővé lényegül át, mégis Helmerhez hasonlóan nem akarunk hinni a szemünknek, amikor Nóra az önálló élet mellett dönt, és szakít hiteltelen, hazug életével. Ehhez a legfájdalmasabb áldozatot hozza meg, elhagyja a gyermekeit. Fekete blúzt és nadrágot visel ez az eddig láthatatlan, emancipált nő, most nyer értelmet a katonás, férfias fekete kabát is, amit távozásakor felvesz. Halk és alázatos, törékeny, de cseppet sem bizonytalan. Az új Nóra meglepően tárgyilagos, eltökélt, és kristálytisztán látja a helyzetét.

Bár a befejezésben Schubert *Winterreise* dalciklusának egyik dala, a kísérteties *Gute Nacht* egyetlen sora: „Lass irre Hunde heulen" (Hadd ugassanak a bolond kutyák) ismétlődik újra és újra az elakadt lemezen, mintha a megtébolyodott kutyák ugatása sosem akarna abbamaradni, Nóra tovább lép, úgy dönt, hogy nem vesz részt többé a képmutatás, a csaholó alkalmazkodás, a meghunyászkodó akarat komédiájában. Az egykori vidám egérkének sikerült kitörni a terráriumból. Talán boldog lesz.

Nóra/Indoor. Bemutató dátuma: 2021. május 28.; Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, Tompa Miklós Társulat. Díszlet: Szőke Zsuzsi; Jelmez: Bianca Imelda Jeremias; Zene: Boros Csaba; Dramaturg: Szabó Réka; Súgó: Tóth Katalin; Szereplők: Bartha László Zsolt, Biluska Annamária, Bokor Barna, Kádár Noémi, Nagy István, Nagy Dorottya, Jeremiás Hanna, Ferenczi Tóth Anna, Ferenczi Tóth Ágota, Bartha Budai Mátyás, Kostyák Péter, Kostyák Benedek.

Bokor Barna és Nagy Dorottya. Fotó: Bereczky Sándor

Hatházi András

JÁTÉK A SZAVAKKAL ÉS A TÉRREL

Peter Brook írja *Az üres tér* című könyvében: „Vehetek akármilyen üres teret, és azt mondhatom rá: csupasz színpad. Valaki keresztülmegy ezen az üres téren, valaki más pedig figyeli; mindössze ennyi kell ahhoz, hogy *színház* keletkezzék."[1]

Ezt mindenki érti. Érteni véli. Látja maga előtt. Egyértelműnek, magától értetődőnek tekinti. Ezért én most – a színészet felől tekintve a dolgokat – egy kicsit eljátszadozom a szavakkal.

A tér fogalmát a lehető legegyszerűbb módon használom, ahogy a hétköznapokban mindenki érti. Azaz olyan fizikai térként, amelyben definiálható az anyagi pontok és testek egymáshoz fűződő viszonya. Egymáshoz viszonyított távolsága. Amely szerint ha nincsenek ilyen pontok és testek, akkor fizikai térről sincs értelme beszélni. De akkor mit jelent az, hogy üres tér? Létezik üres tér?

Én nem tudom elképzelni. És azt hiszem, más nem tudja. Senki sem. Mert úgy tűnik, hogy nézőpontunk helyzetéből és öntudatunkból adódóan képtelenek vagyunk szemlélni a semmit. Mi mindig *valahol* vagyunk. És onnan, ahonnan nézzük a semmit, a semmiig lennie kell még *valaminek*, másként mi is benne lennénk a semmiben, és az már képtelenség lenne, hisz mi *valahol* vagyunk. (Ez az oka annak, hogy nem tudjuk szemlélni önnön hiányunkat, mert mi mindig *valahonnan* nézzük saját hiányunkat, ezáltal mindig benne vagyunk saját szemlélődésünkben.) Ezért valahol lennie kell egy határnak, amin kívül tekintem az üres teret. De az a határ része az üres térnek?

Nem lehet, mert akkor az üres tér nem lenne üres. Márpedig a feltevés arról szól, hogy mi egy „akármilyen üres teret" szemlélünk. Ezek szerint ha a határ nem része az üres térnek, akkor mégis honnan kezdődik az üres tér? Valamilyen pontnak léteznie kell, ami *még nem* az üres tér, ellenben a következőről elmondhatjuk, hogy *már az*. És ez a pont rajtam kívül van? Vagy én magam vagyok az a pont? Persze képletesen szólva, amennyiben eltekintünk saját fizikai kiterjedésünktől.

[1] Peter Brook: *Az üres tér*, Európa Kiadó, Budapest, 1973, ford. Koós Anna (5. old). Eredetiben: „I can take any empty space and call it a bare stage. A man walks across this empty space whilst someone else is watching him, and this is all that is needed for an act of theatre to be engaged." (Peter Brook: *The Empty Space*, Touchstone, New York, 1968)

Abba most nem akarok belebonyolódni, hogy milyen (végeredményben önkényes) viszonyítási rendszer szerint rendezhetem a szemlélt üres tér iránya felé haladva adott sorrendbe a pontokat. Pedig ennek az önkénynek a továbbiakban még igen sok szerepe lesz...[2]

Tehát úgy tűnik, hogy valahol valamilyen formában léteznie kell egy átmenetnek a *még nem* és a *már* üres tér között. Legyen ez az üres tér kerete. Egyébként ez az, amit mindenki lát maga előtt, amikor képzeletében megjeleníti az üres teret. Ennek segítségével hozza létre képzeletében az üres teret. Általában egy három fal (és talán mennyezet) által határolt teret, amely a szemlélő felé nyitott. Aki az ún. „negyedik fal" mögül kukucskál. A dolgot nehezíti, hogy ez a keret személyes, mindenkiben más méreteket ölt, és mérete állandóan *változik*. Például a dobozszínházra szűkített figyelmünk a keretet (amely ebben az esetben akár konkrétan is adott: a színpadnyílás kerete) olykor a dobozon kívülre is tágítja, és a kereten kívül látottakat összefüggésbe hozza az alkotók által megszabott kereten belül zajló eseményekkel. (Ennek a keretezésnek egy nagyon izgalmas formája filmnézés közben figyelhető meg, amikor az alkotók adott szempontok szerint váltogatják a különféle plánokat, miközben mi – akárcsak a színházban – a vászon- vagy képernyő kereteit tovább tágíthatjuk, hiszen filmnézés közben látjuk a helységnek tőlünk a vászonig vagy képernyőig terjedő részét is.)

Most azonban a keretnek egy általam fontosnak tartott funkciójáról szeretnék beszélni. Arról, hogy nemcsak azt határozza meg, hogy mi van a kereten belül, hanem azt is, ami azon kívül helyezkedik el. (Például engem, a szemlélőt.) De ez a keret melyik térnek a része? Az üres tér vagy az üres téren kívül eső tér alkotóeleme? Vagy esetleg egyik tér sem tartalmazza, hanem önmagában létezik? Úgy tűnik, hogy elménk ez utóbbi lehetőséget fogadja el, hiszen ezt a keretet szűkíti-tágítja kénye-kedve szerint, és ugyancsak erről a keretről állítja önkényesen azt, hogy az az üres tér része, és az üres téren kívüli entitás. Elegendő csak arra gondolni, hogy az „üres" térbe belépő a tér keretét is megeleveníti. Vele együtt lesz a tér része a keret, hogy aztán – ha úgy tetszik – ismét az „üres" téren kívüli entitásként éljen tudatunkban. (Például az ajtó, amelyen keresztül belép a színész. Nem része az üres térnek, mert a tér meghatározása szerint üres. De amint megjelenik benne a színész, az a valaki, aki majd átmegy az üres téren, a szemlélő számára az ajtó a színésszel együtt lesz a tér eleme. Most abba ne bonyolódjunk bele, hogy az ajtó eddig is ott volt, csak önkényesen döntöttünk úgy, hogy nincs. Ezzel csak azt akarom mondani, hogy *nincs* üres tér. Mert mindannyiunknak van előzetes tudása. Ami minden esetben elvárásokkal tölti meg az üres teret.)

Úgy tűnik, hogy ez a keret az, ami meghatározza az általunk vizsgált színház határait. Ez az a keret az, aminek határain belül jelenthetjük ki, hogy a színházi esemény elindul. The act of theatre is engaged – mondja Brook idézett szövege. De vajon így van ez?

Bármennyire is fontos legyen ez a keret, arról egy pillanatig sem szabad elfeledkeznünk, hogy csupán a mi önkényünk tulajdonít neki ilyen kiemelt szerepet. Mi, alkotók akarjuk behatárolni, különválasztani a fontosat (a mi alkotásunk) a nem fontostól (a mi nem alkotásunk). A közönség számára ez nem evidens. A befogadó ezt a keretet teljesen szabadon értelmezi és használja. Palocsay Kisó Kata rendezett egy bábelőadást a kolozsvári Quadro Galériában az ott épp helyet kapó Botár Edit-emlékkiállítás kapcsán[3], és néhány gyerek az előadás után lerajzolta a látottakat. Meglepetten vettük észre, hogy a rajzokon a kiállítótér azon elemei is szerepeltek, amelyek az alkotók szándékai szerint nem képezték az előadás látványvilágának a részét[4]. (Például a paraván mögött megjelenő mennyezeti lámpák, melyek – akkor, amikor nem zajlott a bábelőadás – a szomszédos teremben kiállított képzőművészeti alkotásokat világították meg.) Számomra ez is

[2] Tudománytalan és egyáltalán nem igazolható feltevés: lehet, hogy ez, amit én önkénynek nevezek, kapcsolatba hozható a kvantumfizika által – immár tudományosan bizonyított – véletlennel.

[3] *Színre szín* (2021), Veress Orsolya és Varga Hunor József színművészekkel közösen.

[4] És nem csak azok az elemek szerepeltek, hanem más is, de erről majd később.

azt igazolja, hogy az üres tér kerete személyes, önkényes képződmény. Ha akarom van, ha akarom nincs. Ha akarom ekkora, ha akarom másmekkora. És az önkény mind az alkotó, mind pedig a befogadó részéről elfogadott aktus. Talán azért, mert a színházi esemény egy közösségben létrejött személyes élmény. Igen, minden élmény személyes, de a színházban ezt muszáj közösen létrehoznunk. Az, aki végigmegy a téren, és az is, aki nézi.

De miért játszom el ezzel a gondolattal? Miért fontos nekem tudni azt, hogy hol van az üres tér (most már, mint színházi eseménynek helyet adó fizikai valóság) kerete, határa? (Attól függetlenül, hogy láttuk: üres tér – nincs!)

2020 februárjában Csíkszeredában megrendeztem Halász Péter: *Gyerekünk* című darabját[5]. Ennek az előadásnak az első öt-tíz percében többször is elhangzott a kérdés: „Mikor kezdődik el egy előadás?" Ezt az eredeti szövegben a szerző egyszer sem teszi fel. Ez csak az én (egyik) problémám volt az előadás létrehozása kapcsán. Mert nem tudom. Engem minden színházi előadás ezzel a kérdéssel szembesít: tényleg, mikor kezdődik el? Én nem tudom, hogy hol van az a határ, amikortól fogva azt mondhatom, igen, most már az előadásban vagyunk! Mert az előadás – vagy csak a színházba menetel eseménye – már az első gondolattól kezdve („Színházba megyünk!") elindul bennünk. És még akkor is megelevenedik bennünk, amikor már csak emlékezünk rá. (Ez a két gondolat ellenben már megjelenik Halász Péternél is…)

Persze az is lehet, hogy ez csak egy színészi probléma, és a nézők nagy részét egyáltalán nem is foglalkoztatja a kérdés. Lehet, hogy ezért is állnak értetlenül, amikor hallják. És az is lehet, hogy ez csak számomra színészi probléma, kollégáim nagy többsége szintén nem gondol erre. De engem mintha mindig is foglalkoztatott volna: ez már az? Ez már a fiktív valóság? Ez már „játszásiból" van? Mert mi van akkor, ha ilyen határ nincs? Mi van, ha nekem nem kell belépni a szerepbe, mert eleve (mindig) benne vagyok?

Ezt a kérdést azért tartom fontosnak, mert Cosmin Matei rendezővel való folyamatos szakmai vitáinkban egyszer igen jogosan vetette fel a következő problémát: a színészeket arra képezik ki, hogy különféle technikákkal „felöltsék" a szerepet, de arra senki sem tanítja meg őket, hogy „le is vetkőzzék" azt. Az elején én is lelkesen kerestem a szerepből való „visszaalakulás" módozatait, de mivel sehogy sem találtam meg (hiszen az én színészi tapasztalatomban soha nem is létezett a szerep „felvétele" és „levetkőzése"), azon kezdtem el morfondírozni, hogy mi van akkor, ha fel sem kell venni, mert eleve rajtunk, bennünk van minden szerep? Mi egy állandó szerepjátszó jelenség vagyunk? Mi folyamatosan csak játszunk?

Kísérleteik és számításaik nyomán kvantumfizikusok játszanak (!) el azzal a gondolattal, hogy a megfigyelt rendszer lehet, hogy meghatározza a megfigyelést magát. Vagyis a megfigyelt jelenség a megfigyelés pillanatában határozza meg a megfigyelés tárgyát. Persze ez egy nagyon pontatlan kifejezés, mert csak az emberi szempontot veszi figyelembe. Az ember szeret úgy gondolni magára, mint aki meghatározza, eldönti a dolgokat. Egy rendszerről azonban fogalmunk sincs, hogy miként szerveződik. Szerveződik-e egyáltalán? Van-e tudata? Mindenesetre a további gondolatmenet szempontjából fontos, hogy ezzel a képletes kifejezéssel éljek. Még akkor is, ha nem szeretem a szimbolikus, képletes megfogalmazásokat. Sokkal szívesebben részesítem előnyben a közvetlen, direkt beszédet, szavakat.

Tulajdonképp az álomból való ébredéshez hasonlítható a jelenség, amikor az eleven, mélyen átélt álomképből ébredünk a „valóságra". És az ébredés pillanatában derül ki, hogy elménknek mit kell megfigyelnie a továbbiakban. (Valóság alatt most azt értem, amit a hétköznapokban. De ugyanakkor tudom, hogy ez egy pontatlan kifejezés, mert eleve adottnak tekint egy olyasvalamit, ami egyáltalán nem az. Például azt, hogy az idő lineáris, és egyetlen iránya van.)

[5] Szereplők: Vass Csaba, Puskás László, Kányádi Anna, Dálnoky Csilla, Fekete Bernadetta, Pap Tibor, valamint Veress Albert, látvány: Hatházi Rebeka, dramaturg: Deák Katalin.

Ugyanakkor azt sem zárhatom ki, hogy elmém rengeteg szempont szerint rendezheti az általa megfigyelteket és teremtetteket. Ez a kettő (az elme által megfigyelt és az elme által teremtett) egyébként lehet, hogy ugyanaz. Azaz én úgy teremtem meg a megfigyeltet, hogy abba az illúzióba ringatom magam, hogy a megfigyelt megmutatja, mit kell megteremtenem. Néha nem érhető tetten az elme eme önbecsapása, olykor pedig igencsak látványos, ahogy az elme tulajdonképpen a saját értelmezését figyeli meg. Nem a megfigyelt jelenséget szemléli, hanem azt, amit az adott jelenségről gondol. És sajnos általában ez a (megfigyelt jelenségről alkotott gondolat a) koordináta-rendszer, aminek alapján azonosít és igazodik el a jelenségek hálójában. Tulajdonképpen olyan, mintha egy önigazolás, egy önmegerősítés folyna. Az egyén, a körülötte lévő – életét akár fenyegető – jelenségek között az addig felhalmozott tudásával igazolja saját létezését. Védekezik, túlél. Tudom, hogy a rózsabokor veszélyes. Tudom, hogy az almafán pirosan csillogó életerőtől duzzadó alma ízletes. És ekként viszonyulok ezekhez. De kisgyerekként, amikor először látom őket, fogalmam sincs erről. (De az is lehet, hogy igen, csak én még ezt nem tudom…) Persze azt is mondhatnánk, hogy ekkor még egyelőre egy torz, tökéletlen valóságban élek. De íme, ismét tetten érhető az, hogy egy jelenséget a róla alkotott képen, fogalmi világon keresztül tekintek! Minek alapján mondhatom azt, hogy az a világ torz és tökéletlen? (Ez a folyamat is annak az előzetes tudásnak a korlátja, amiről mondtam, hogy szót fogunk még ejteni.)

Végeredményben egy szüntelenül váltakozó, önkényes rendszerezésről van szó. Ha akarom, így tekintem, ha akarom úgy. Mint a játékban. Tudom, hogy lehetne másként is, de én ezt most így tekintem, mert így akarom tekinteni. Az én játékszabályaimnak most ez így kényelmes!

A japán no-színész attól a pillanattól van „benn" a szerepében, amikor meghúzta arcára festett maszkjának legutolsó vonalát. (Legalábbis ezt mondják. Még soha nem beszéltem no-színésszel, én magam pedig biztos soha nem is fogom megtapasztalni ezt a lehetséges legendát. Ugyanakkor kíváncsi lennék, miként reagálna, ha a legnagyobb átélés közepette valaki hirtelen, határozottan a nevén szólítaná? Mert nem hiszem, hogy az előadásban teljesen kívül esne azon a valóságon, amelyben az ő neve eléggé rámutat arra, hogy ő létezik. Ő az, akit az a név megnevez. Legalábbis ő is és környezete is teljes mértékben elfogadja ezt a konvenciót. Tehát ő úgy tekinti, hogy benn van, erősen el is hiszi, mert el akarja hinni, mégis megmarad elsősorban annak, akibe majd visszatér, amikor meghallja az előadás végét jelző hangokat. Vagy amikor lemosta arcáról azt a másik identitást. A szerepét.)

Ettől eltérően – tapasztalataim szerint – az európai színházi hagyományokon nevelkedett színész számára nem létezik (lehet, hogy nem is létezett) egy olyan erős formai követelményrendszer, mint a fent említett no-színész számára. Az ő esetében viszont – legalábbis az utóbbi évszázadot tekintve – egy nagyon erős tartalmi megkötöttségről beszélhetünk. Az ún. „Sztanyiszlavszkij-rendszerről".[6] Mert tetszik, nem tetszik, az utóbbi évtizedekben a színészetről szóló elméletek tetemes része ezeket a nézőpontokat/feltételezéseket/elméleteket igyekszik igazolni, megértetni, vitatni.

Aminek a fő problémáját én a következőképpen igyekszem megközelíteni:

Függetlenül attól, hogy hol van a szerep, rajtam kívül vagy bennem, függetlenül attól, hogy azonosulok-e vele, vagy sem, a kérdés számomra az, hogy az, amit szerepnek nevezünk, honnan kezdődik? Mikortól mondhatom azt, hogy ez már a szerep? Hol van a határ a szerep és köztem? Létezik-e olyan keret, mint az üres tér esetében, amely – még akkor is, ha önkényesen változtatható – valamiképpen határt húz az én és a szerep közé? Van-e olyan pont, amelyről elmondhatom, hogy ez még nem az, de a következő már az?

[6] Igazságtalanul feledve Diderot-t, aki – legalábbis eddigi tudásunk szerint – először vetette fel a színészi létezés paradoxonának kérdését.

Nem tudom. Én most, ebben a pillanatban azt látom, hogy teljesen mindegy, milyen körülmények között vagyok: mindig van nézőközönségem, mindig ismétlek egy bizonyos tevékenységet, és mindig valamilyen szerepet játszom, funkciót töltök be. Mert számomra csak ez a három probléma létezik a színházban: a közönség, az ismétlés és az identitás. Az egyetlen különbség az, hogy az egyikről én is és közönségem is tudja: színházban vagyunk, a másikról csak én tudom. És ennek semmi köze az őszintétlenséghez, az ún. „eljátszott" emberi helyzetekhez, a „színészkedéshez". Sőt! Számomra a színházi helyzet sokszor komolyabb, őszintébb, fontosabb, mint a hétköznapi. Mert a hétköznapi rengeteg felszínes, hiábavaló, haszontalan, fontosnak tartott, de valójában teljesen lényegtelen, időpazarló momentumból áll, míg a színházi szituáció (feltéve, ha jó a dramaturgiája) lényegre törő, sűrű, és az emberi létezés velejét célozza meg.

Mint láthattuk, üres tér nem létezik. És még ha el is fogadjuk a konvenciót, hogy a szemlélt tér egy szeletét önkényesen üresnek nevezzük, és ekként is akarjuk látni (noha tudjuk, hogy nem üres!), még ebben az esetben is az „üres" tér tele van az elvárásainkkal, a belevetített elképzeléseinkkel. Ezek az elképzelések pedig mi vagyunk. Ergo, saját magunkkal töltjük meg a teret. (Ne feledjük: mi soha nem tudjuk elképzelni teljes hiányunkat, mert mi mindig *valahol* vagyunk, és ez a *valahol levés* belehelyez minket – hála a keretnek – a hiányunkkal is jellemezhető térbe. Mégpedig úgy, hogy a többiek számára vagyunk láthatatlanok, de mi tudjuk, hogy ott vagyunk! Másrészt: mindannyian saját életünk *főszereplői* vagyunk, tehát minden jelenséget, megnyilvánulást, teret saját magunkkal töltünk meg.)[7]

Ezt a következtetést nagyon fontosnak tartom a színészet szempontjából, mert ezáltal saját belső tereinkhez (saját magunkhoz) fűződő viszonyaink is más megvilágításba kerülhetnek. Most például, amikor ezeket a sorokat írom, már egy hete házi karanténban vagyok. 2021 októberében a koronavírus negyedik hullámának felfele tartó ágában a fertőzés engem is utolért. (És feltételezem, hogy az oltásnak köszönhetően, lefolyása több, mint enyhe.) Egy hete ugyanabban a szobában vagyok, mégis, ha kinézek, tudom, hogy kinézhetnék akár úgy is, mint Ványa. És akár úgy is, mint Pompeius. De Lipitlotty is lehetnék e szemlélődésben. (És még rengeteg, számomra még ismeretlen identitás, akiket csak azért nem tudok most beazonosítani, mert figyelmem nem irányítottam feléjük, és még nem tapasztalhattam meg a körülményeiket.) Mégsem teszem, mert most tudom, hogy a mindennapi Hatházi András vagyok. Vagy legalábbis erre a „valóságra" ébredtem. De – ismétlem – dönthetnék úgy is, hogy Ványaként vagy Pompeiusként, netán Lipitlottyként viselkedem. Mégsem teszem, mert a körülmények túlnyomórészt a mindennapjaim körülményei, és a konvenció szerint ez az én szobám, a Hatházi Andrásé. De ha most hirtelen megjelenne egy stáb, akikkel épp a *Ványa bácsi* filmet forgatnánk vagy a *Mértéket mértékkel* című filmet, netalán a *Karnyóné* című produkciót, akkor erre a – látszólag mindennapi, természetes – környezetre hirtelen másként kezdenék tekinteni (a stábbal együtt!), és a fentnevezett valamelyik identitás szempontjából kezdeném tekinteni a világot.

Vagyis – rövidre zárva ezt az eszmefuttatást – ha a tér mindig tele van velem, én mindig tele vagyok az összes szerepemmel. Ergo az európai színházi hagyományokon nevelkedett színész számára – az „üres" térhez hasonlóan – nincs egy olyan rögzíthető keret, amely meg tudná határozni azt, hogy honnan kezdődik a szerep, és honnan kezdődik az az identitás, amivel saját maga is és mindenkori környezete is meghatározza őt. Mindkét esetben (tér és szerep) csak egy önkényes sávról beszélhetünk, egy senki földjéről, amelyben egyszerre vannak jelen az üres és

[7] Vagyis – a végletekig sarkítva a brooki kijelentést – engem mindig az „üres" tér vesz körül, és ebben az „üres" térben tulajdonképp én vagyok az, aki belép, és figyeli önmagát. Ezáltal ez a tér végül is soha nem lesz „üres", mert mindig *tele van velem*.

a nem üres tér, a szerep és a mindennapi identitás. És míg a tér esetében az önkény a szemlélő attribútuma, addig a szerep esetében a szemlélőé[8] és a színészé.

Tehát a *Gyerekünk*ben felvetett kezdőkérdés hiábavaló. Soha nem fogjuk megtudni, mikor kezdődött el az előadás, mert, mire észbe kapunk, már régóta benne vagyunk.[9]

[8] Az előbb említett gyerekrajzokon nemcsak a tér keretein kívül eső elemek jelentek meg, hanem a „szerepen" kívül esők is! Azaz a gyerekek a paraván mögött lévő színészeket is lerajzolták! Vagyis tudták, hogy a megjelenített báb a fontos, ő a „szerep", de tudták azt is, hogy a „szerep" mögött ott a színész! A színházi előadás nézői is mindvégig tudják, hogy a szerep mögött ott a színész. Arról nem is beszélve, hogy ha személyesen ismerik őt, akkor számukra egyszerre vannak jelen: a szerep, a színész és az ismerős személy. Számomra ehhez a jelenséghez köthető annak a kérdésnek a vizsgálata is, miszerint nem lehet tudni, kinek tapsolunk az előadás végén.

[9] Bizony. Az ébredés és az elalvás pillanatát sem tudjuk tetten érni. Egyszer csak ébren vagyunk. Egyszer csak elaludtunk.

Váta Lóránd

HOGYAN MŰKÖDNEK A TÜKÖRNEURONOK?

A tükörneuronok felfedezése[1]

A tükörneuronok felfedezése a neurobiológia egyik legizgalmasabb eseménye volt, amely forradalmasította az addigi, általában a neuronok működéséről alkotott felfogást. Az általános felfogás szerint a külső jelek percepcióját egy kognitív feldolgozás követi, amelyben a motorikus idegsejteknek van döntési, majd végrehajtási szerepe. Azonban ezek a speciális neuronok nemcsak akkor kezdenek el izzani, amikor egy cselekvést végzünk, hanem akkor is, amikor ezt a cselekvést megfigyeljük, hiszen ezen neuroncsoportok segítségével a cselekvések, a szándékok és az érzelmek automatikusan felfoghatók. Más szóval a tükörneuronok kódolják és válaszolnak a vizuális és motorikus információkra és ilyenformán kapcsolatot teremtenek az agy vizuális-észlelési és motorikus területeivel. De amint látni fogjuk a későbbiekben, nemcsak vizuális és motorikus információkat tudnak kódolni ezek a neuronok, hanem például az auditív jellegűeket is. Kutatásomban kiterjesztettem a vizsgálódást a beszéd és a sztepptánccal kapcsolatos jelenségekre, melyekben mind a motorikus, mind a vizuális és auditív jellegű tükörneuron-tevékenység is fontos szerephez jut.

A kutatások igazolni látszanak egy sor feltételezést, amely megmagyarázza a tükörneuronok olyan funkcióit, mint a szándékok, a cselekvések, az intuíció, az imitáció és az empátia megértése. Feltételezés, mert a majmokon és embereken végzett kísérletek nagyon eltérnek egymástól. A majmok esetében lehetőség nyílt nagyon precíz mérőműszerek bevezetésére az agyba, az emberek esetében viszont mindez nem lehetséges, így csupán orvosi képalkotó eljárásokkal végzett vizsgálatokra (fMRI) van lehetőség. Így az embereknél csupán feltételezik ezeknek a neuronális területeknek a létezését, mivel egészen pontos műszerekkel nem lehet beazonosítani azokat.

Joachim Bauer[2] a tükörneuronokról írt könyvében felidézi találkozását Giacomo Rizzolatti professzorral, aki kutatótársaival már a múlt század nyolcvanas éveiben a Pármai Egyetem Élettani Intézetében elkezdte vizsgálni, hogyan vezérli az agy a célirányos cselekvések megtervezését és kivitelezését[3].

---

[1] Részlet Váta Lóránd doktori értekezéséből.

[2] Joachim Bauer (1951–) a Freiburgi Egyetem professzora, német molekuláris biológus, neurobiológus, belgyógyász, pszichiáter és pszichoszomatikus orvos szakvizsgákkal rendelkező orvos. Kétszeresen habilitált orvos, számos releváns szakcikk és szakkönyv szerzője. 1997-ben a Német Biológiai Pszichiátriai Társaság Organon kutatási díjjal tüntette ki az interleukin-6 sejtkommunikációban aktív jelzőmolekula az Alzheimer-kór kialakulásában betöltött szerepének felfedezéséért.

[3] Joachim Bauer: *Miért érzem azt, amit te? Ösztönös kommunikáció és a tükörneuronok titka.* Ursus Libris, 2010. (*Warum ich fühle, was du fühlst? Intuitive Kommunikation und das Geheimnis der Spiegelneurone.* Hoffmann und Kampe Verlag, Hamburg, 2006.)

A cselekvésvezérlő, intelligens Asterix-neuronok[4] vizsgálata régóta foglalkoztatta ezt a kutatócsoportot. A nyolcvanas években a makákó majmokon elkezdett kísérleteket Rizzolatti professzor és kollégái az emberekre is kiterjesztették a kilencvenes években. 1996-ban ugyanez a kutatócsoport a lehető legnagyobb pontossággal (az altatásban lévő makákó majmok agyába nagy precizitású mérőműszereket vezettek be) beazonosította a tükörneuronok jelenlétét a majmok agyában, hiszen ébredés után világosan érzékelhető volt, amint ezek a neuronok tüzelnek, és világos jelzéseket adnak. A vizsgált neuronok akkor is tüzeltek, amikor a makákó kinyújtotta a kezét, hogy elvegye a mogyorót, de akkor is, amikor csak nézett egy másik személyt, aki a mogyoróhoz nyúlt.

Ez a felfedezés szenzációsnak tűnt, hiszen most már tudományosan is bizonyíthatóvá vált egy, a cselekvésre válaszoló empátiának a létezése. Ezt az empátiát Joachim Bauer *neurobiológiai rezonanciának* nevezi, hiszen az, aki figyeli egy másik személy cselekvését, olyan neurobiológiai rezonanciát aktivál, amely megtörténhet, de amely kimondottan a megfigyelő agyában történhet meg. Ezeket a sztárneuronokat *tükörneuronoknak* nevezték el, jellegzetességük pedig, hogy… kivitelezni tudnak egy meghatározott cselekvésprogramot, és amelyek akkor is aktiválódnak, amikor az ember megfigyeli vagy valami módon átéli, hogy egy másik egyén ezt a cselekvést végrehajtja."[5]

A Rizzolatti professzor, Giuseppe di Pellegrino, Luciano Fadiga, Leonardo Fogassi és Vittorio Gallese alkotta kutatócsoport publikálni szerette volna tudományos eredményeit a *Nature* folyóiratban, azonban a lap szerkesztősége, az olvasóközönség érdektelenségére hivatkozva, elutasította a kutatások megjelentetését. Utólag viszont ezek a tudományos felfedezések annyira népszerűek lettek, hogy napjainkban is számtalan olyan kutatás folyik, amely a tükörneuronok működését vizsgálja az orvostudomány, a pszichológia, a szociológia, de akár az előadóművészetek területén is.

Hogyan működnek a tükörneuronok? A tükörneuronok funkciói

Joachim Bauer kiterjeszti a tükörneuronok működésének horizontját, így a másik személy cselekvését megfigyelő empatikus jellegű magatartás nemcsak abban az esetben történik meg, amikor a megfigyelő egy cselekvést követ, hanem abban az esetben is, amikor hallás útján érzékel valamit. Ez a megfigyelés maga után vonja a tükörneuronok aktivitásának kiterjesztését. Elég csak meghallanunk, hogy valaki beszél (mondjuk) egy cselekvésről és a tükörneuronok azonnal izzani kezdenek. Gondoljunk csak a makákó majommal végzett kísérletre: a mogyoró, amelyet papírba csomagolunk zajt produkál, következésképpen a csomagolás zaja már elég ahhoz, hogy a makákó agyában izzani kezdjenek azok a motorikus tükörneuronok, amelyek korábban a mogyoró átadásakor léptek működésbe.

A tükörneuronok a mások által végzett cselekvések *szimulátorai*, pontosabban a megfigyelés ideje alatt olyan motorikus mozgásprogramot hoznak működésbe, amely akkor is működésbe lépne, ha a cselekvést elvégeznénk, és nem pusztán megfigyelnénk. Hogy elvégezzük a cselekvést, vagy sem, az rajtunk múlik, viszont a cselekvés megfigyelése közben, a képzeletünkben létrejövő motorikus mozgásprogram nem rajtunk múlik. Ebben az értelemben Bauer professzor nagyon ötletes hasonlattal bizonyítja mindezt: a repülőgép-szimulátorral. Minden úgy történik, mint egy valós repülés esetében, akár a zuhanórepülés közben történő ájulás is. A különbség csupán annyi, hogy egy átverésről van szó. Tegyük fel, hogy a pilóta egy repülő kormánya mö-

[4] Bauer a rajzfilmhősökről, Asterixről és Obelixről nevezte el a mozgást vezérlő intelligens, illetve a mozgást végrehajtó, kevésbé intelligens neuronokat. Ilyen módon az Asterix-neuronok által eltervezett mozgást a kevésbé intelligens Obelix-neuronok fogják végrehajtani. Asterix tervez, Obelix végrehajt.

[5] I. m., 22.

gött ül, és onnan irányítja azt. Mindezt összekötjük egy repülőgép-szimulátorral, amelyben egy megfigyelő foglal helyet. A pilóta manőverjeit a szimulátorban ülő megfigyelő egy programként éli meg. A megfigyelő ugyanazokat a repülési jelenségeket tapasztalja meg, amelyeket a pilóta. Ilyen módon a megfigyelő *megérti* a pilóta által végrehajtott és megtapasztalt élményeket. Ez a megértés azonban eltér az analitikus, észszerű megértéstől: spontán és közvetlen. Mindaz, ami a megfigyelő agyában végbemegy, az tulajdonképpen a pilóta cselekvéseinek a *tükörképe*.

A tükörneuronoknak van néhány alapvető működési jellegzetessége. Ilyen módon tehát az *utánzás (imitáció)*, az *intuíció*, az *empátia*, az *elvonatkoztató (absztraktizáló) képesség* és a *metaforizáló képesség* a tükörneuronok működési funkcióiként értelmezhetők, melyekről a továbbiakban bővebben is szó esik.

Elsősorban a tükörneuronoknak fontos szerepe van az *utánzásban (imitációban)*. Ha a beszédfolyamat szempontjából vizsgáljuk a tükörneuronok utánzásban betöltött szerepét, érdekesnek bizonyul Ramachandran professzor[6], az emberi agy és a tükörneuronok kapcsolatáról írt könyve[7]. Fejtegetései gyakorta a beszéd evolúciójával kapcsolatosak, hiszen meggyőződése, hogy a tükörneuronok létezésének döntő szerepe volt a nyelv kialakulásában. Ilyen értelemben a gyakran ironikusan felemlegetett egymástól való 'majmolás' döntő lépés lehetett az ősember evolúciójában. Vagyis a példaadás erejével bíró ismereteknek a továbbítását nagymértékben befolyásolhatták a tükörneuronok. Ramachandran professzor szerint az ember *imitációs képessége* jelenthette a hatalmas ugrást a darwini evolúciós szinttől (amely a természetes genetikai szelekciót jelentette) a kulturális evolúcióig. Vagyis a tűzhöz, a vízhez, a művészethez, az építkezési képességekhez, az eszközök és a fegyverek gyártásához és a nyelviség komplex kialakulásához történő hirtelen és ugrásszerű fejlődés az imitációs képességekkel magyarázható.

Ramachandran professzor szerint „Az antropológusok gyakran feltételezik, hogy a kulturális komplexitásnak ez a robbanásszerű fejlődése egy sor új mutációnak az eredménye, amely az agyat hasonlóan komplex módon befolyásolta. Ez viszont nem magyarázza meg azt, hogy mindezek a nagyszerű képességek miért jelenhettek meg nagyjából ugyanabban az időben."[8]

Ramachandran professzor legkézenfekvőbb magyarázata a tükörneuronokhoz kapcsolódik. Eszerint a genetikai fejlődés megtörtént (darwini evolúció), azonban ez a hosszú és lassú evolúciós folyamat után, az egymástól való tanulás képessége, a találmányok gyors terjedése, nevezetesen az új szavak létrejötte egy robbanásszerű lendülettel elvetette a civilizáció csíráit. De ugyanakkor nem állítja, hogy a tükörneuronok létezése elég lett volna ehhez a robbanásszerű civilizációs ugráshoz, csupán azt állítja, hogy a jelenlétük nagymértékben befolyásolhatta azt. Viszont fontos következtetés lehet – Ramachandran professzor logikája szerint –, hogy az imitációs folyamatban és az egymástól való tanulásban (legyen az beszélt vagy bármilyen más folyamat) fontos szerepet kapnak a tükörneuronok.

Másodsorban beszélnünk kell az *intuícióról*, az előrelátási képességről, a lehetséges történések megérzéséről. Bizonyára emlékszünk még a sztárneuronra, amely akkor is aktívan jelzett,

---

[6] Vliayanur Subramanian Ramachandran (1951–) a Kaliforniai San Diego-i Egyetem Pszichológia Fakultásának és Neuroszcientikai Programjának professor emeritusa, a Salt Institute biológiaprofesszora. Először orvosnak tanult, majd sikereit a viselkedésneurológia terén végzett kísérletei hozták, amelyek az agyról alkotott gondolkodáshoz nyújtottak fontos adalékokat. 2005-ben Henry Dale-kitüntetést kapott és tiszteletbeli tagjává választotta a Londoni Királyi Intézet. 2003-tól vezette a BBC Reith Lectures műsorát, melyet Bertrand Russell indított el 1949-ben. *Phantoms in the Brain* című híres könyve alapul szolgált a PBS – az USA nemzeti televíziójának egyik műsorához.

[7] V. S. Ramachandran: *Ce ne spune creierul. Dezvăluiri extraordinare despre creierul uman.* Litera, Bukarest, 2020. (*The Tell-Tale Brain. A Neuroscientist's Quest for What Makes Us Human.* Harcourt, 2011.)

[8] I. m., 243.: „Antropologii presupun de multe ori că această dezvoltare explozivă a sofisticării culturale trebuie să fi rezultat în urma unui set de mutații noi ce afectează creierul în moduri la fel de complexe, dar asta nu explică de ce toate aceste abilități extraordinare ar fi trebuit să apară cam în același timp."

amikor a makákó odanyúlt a mogyoróért, de akkor is, amikor csak figyelte, amint másvalaki nyúl érte. Rizzolatti professzor és kollégáinak kísérletéről van szó, amelyet a Pármai Egyetemen végeztek. Joachim Bauer felemlít egy másik kísérletet is, amely ugyanott történt, de ezúttal sokkal rafináltabban és amelynek kigondolása Rizzolatti professzor egyik kolléganője, Maria Alessandra Umilta munkáját dicséri. A kísérlet ugyanazt az intelligens, a mozgásfolyamat megtervezéséért felelős neuront célozza meg, amely parancsot ad a kevésbé intelligens, a mozgást végrehajtó neuronnak. Ebben az esetben Maria Alessandra Umilta kissé megváltoztatta a szituációt: először hagyta, hogy a makákó megfigyelje a mogyoró elvételét, majd egy paravánt állított a mogyoró elé. Ezt követően, amikor valaki a mogyoró felé nyúlt, a makákó már csak az induló gesztust láthatta, amely eltűnt a paraván mögött. A mogyoró felé tartó gesztus első pillanatainak lekövetése elegendő volt ahhoz, hogy a makákó mozgást tervező Asterix-neuronja aktiválva legyen és ilyenformán *megérezze*, hogy mi fog történni. Következésképpen megfigyelhetővé vált, amint izzani kezd az a neuron, amely – bár csak egy részlet láttán – felismerte az egész, a mogyoró elvételéhez kapcsolódó folyamatot.

Ez a kísérlet képes volt megmagyarázni sok, az *intuícióval* kapcsolatos olyan jelenséget, akár az ember esetében is, amelyet korábban nem lehetett tudományosan bizonyítani.

„A tükörneuronok az agyban, akárcsak a megfigyelő pszichéjében, akkor is spontán módon és minden szándékosságot nélkülözve felvillantják az egész cselekvéssorozatot, ha annak csupán egy részét észleltük. Már a szekvenciák rövidebb részeinek észlelése elegendő lehet, hogy a cselekvéssor teljes lefutása előtt intuitíve tudjuk, mi lesz a kimenetele a megfigyelt cselekvésnek."[9]

Az intuitív képességeknek köszönhetően ezek a neuronok egy egész cselekvéssort tudnak kiegészíteni olyan részletekkel, amelyek „megtörténhetnek". A tükörneuronoknak ez a „programozási" képessége az intuíciónak köszönhető, nem esetleges, hanem tipikus és a múltban felhalmozott tapasztalatokon alapszik. Ez a gondolatmenet felhatalmazza Bauer professzort arra a következtetésre, hogy a cselekvésvezérlő tükörneuronokat egy közös *interszubjektív cselekvési és jelentésmezőként* azonosítsa. Ilyen módon ennek a cselekvésmezőnek az alapját az egyén tapasztalatainak olyan rendszere képezi, amely az egyén észrevételeire és percepcióira épül, és amely részét képezi az egész társadalom tapasztalatrendszerének.

Megtörténhet, hogy kellemetlen előérzeteink támadnak, vagy kényelmetlenül érezzük magunkat, de nem értjük, hogy miért. A logikus és racionális tapasztalások mélyén olyan tudatalatti megérzések rejtőzhetnek, amelyeket szintén a tükörneuronok mozgatnak. Ilyen módon megérezhetjük akár mások szándékait is. A tükörneuronok ezen képességei magyarázatot tudnak adni az emberek közötti telepatikus kommunikációra. A köztünk és az embertársaink közötti érzelmi viszonyok azt is jelenthetik, hogy közelről ismerjük egymást, vagyis, hogy az agyunk képes kontrollálni az egymás iránti érzelmeinket akkor is, amikor távol vagyunk egymástól. Ugyanakkor ezek a megérzések valóságalapot is teremthetnek, ha számolunk azzal, hogy ez a neuronrendszer tükrözhet akár olyan történéseket vagy érzelmi viszonyokat, amelyek olyan embertársunk lelkében (agyában) jönnek létre, aki távol van tőlünk.

A kérdések megsokszorozódnak tehát, hiszen az *intuitív* képességünk sokrétű. Említettem azt is, hogy a velünk lelki viszonyban álló embertársunkkal kapcsolatos rossz előérzeteink és a vele „megtörténhető dolgok valós alapja nem más, mint a személyes *intuíciónk*. Valójában arról az esélyről van szó, hogy más szemén keresztül is képesek vagyunk látni a világot. De vajon képesek vagyunk azonosulni más álláspontjával? Valószínűleg igen. „Tudom, hogy mire gondolsz", „próbálj megérteni" – mind olyan kifejezések, amelyeknek az *intuíció* képezi az alapját. Hogyan

[9] Joachim Bauer: *Miért érzem azt, amit te? Ösztönös kommunikáció és a tükörneuronok titka.* Ursus Libris, 2010. 28. (*Warum ich fühle, was du fühlst? Intuitive Kommunikation und das Geheimnis der Spiegelneurone.* Hoffmann und Kampe Verlag, Hamburg, 2006.)

látnak engem mások? Ezek mind olyan kérdések, amelyekre a tükörneuronok működése majd sokkal részletesebb válaszokat fog adni a jövőben.

A tükörneuronok *empátiához* köthető működéséről úgy Ramachandran professzor, mint Joachim Bauer is beszámol, valamint azokról az új felfedezésekről, amelyek a Rizzolatti-csoport kezdeti tevékenységét követően születtek, és amelyek újabb tükörneuron térképekhez kapcsolódnak.

Mindkettejük gondolatmenete alapján, a tükörneuronok tevékenységét illetően kétfajta empátiakészséget lehetne definiálni: egyrészt a *fizikai empátiakészséget*, másrészt pedig a *pszichikai empátiakészséget*.

Azok a neuronok, amelyek nemcsak a fizikai, de a fájdalom érzelmi oldalát is regisztrálják, azon a területen helyezkednek el, amely az agy hosszanti árkának mindkét oldalán hátrafutnak, szoros kapcsolatban állnak a fali lebeny alsó részében elhelyezkedő idegsejtekkel, és amely a *gyrus cinguli* nevet kapta. Ramachandran professzor beszámol a tárgyalt neuronoknak azon képességéről, hogy nemcsak a bőr felszínén történő fájdalomra válaszolnak, hanem egy másik személynél jelentkező fájdalom megfigyelésekor is képesek izzani. A kapcsolódó kísérlet a Torontói Egyetemen történt olyan tudatuknál lévő betegeken, akik átestek egy agyműtéten. Az ő esetükben hasonlóan erős neuron tevékenység volt megfigyelhető akkor is, amikor az egyik beteg csak nézte mindazt, ami a másik beteggel történik.

Egy másik eset az ujj megszúrását kiváltó reakcióval kapcsolatos és Bauer professzor meséli el. Annak a személynek az esetében, aki megszúrta a saját ujját, a fájdalomért felelős neuronok aktivitást mutattak. Azonban egy újabb helyzetben, amikor ugyanazt a személyt megkérték, hogy nézze, amint egy másik személy megszúrja az ujját, ugyanazok a fájdalomneuronok ugyanazzal az intenzitással újra izzani kezdtek.

Tükröző idegrendszerünk viszont nem csupán a fizikai fájdalomra képes reagálni. A lelki folyamatok megfigyelésekor kiváltott tükörneuron-tevékenység legalább olyan intenzív.

Ennek fényében Bauer professzor olyan kísérletet is leír, amely az alanyok undorszintjével manipulál. A kísérleti alanyokkal olyan filmeket nézettek, amelyekben a főhős valamilyen bűzös anyagokat szagolt. A filmnézők gyakorlatilag semmiféle szagot nem éreztek, azonban a neuronális tevékenységük azt mutatta, hogy az undorközpontjuk erősen dolgozik. Amikor viszont agyvérzéses betegek nézték meg ezt a filmet, az ő fájdalomneuronjaik semmiféle tevékenységet nem mutattak. Mindez azt jelenti, hogy az egészséges nézők fájdalomneuronjai vizuális kontakt útján izzani kezdtek, az agyvérzéses betegek viszont nem voltak képesek vizuális úton empatizálni mindazzal, ami történik.

Ezek a kísérletek azt bizonyították, hogy a tükörneuron rendszerünk alapját képezheti annak a képességünknek, amely spontán módon felismerheti azokat az állapotokat, amelyek Bauer szerint egy másik személy pszichéjében történnek.

„A tükörneuronok azonban ennél jóval többet is nyújtanak számunkra: az undorvizsgálat is megmutatta, hogy a tükörneuron-rendszer bizonyos mértékben képes bennünk előállítani azokat az állapotokat, melyeket egy másik embernél látunk. Ez megmagyarázza, miért fordulhat elő, hogy más emberek jelenlétében – különösen, ha az illető közel áll hozzánk – különböző, olykor erőteljes változásokat érzünk a saját testünk állapotában."[10]

Vagyis Bauer professzor szerint a fájdalomért és az *empátiáért* felelős tükörneuron rendszerünk lehetővé teszi, hogy az *intuíciónk* segítségével előrelássunk, és megérezzünk olyan történéseket, amelyek akár a jövőben is megtörténhetnek. De elég, ha csak egy olyan környezetben vagyunk, ahol fájdalmas alaphangulat uralkodik, hirtelen megszületik részünkről is az a rezonancia, amelyet a lelki fájdalomért felelős tükörneuron rendszerünk produkál.

[10] I. m., 40.

Az *empátiához* kapcsolódóan, Ramachandran professzor bevezeti a *megszerzett hiperempátia* (hiperempatie dobândită) fogalmát, amely a hiányzó testrészekben érzett fájdalomhoz kötődik. Ezek a betegek úgy könnyítettek a hiányzó testrészük miatt érzett fájdalmukon, hogy nézték, amint egy másik személy masszírozta ugyanazt a tájékot a saját testén. Ilyen módon az a Humphrey nevű páciens, aki elvesztette az egyik karját a kuvaiti háborúban, érezte azokat az ütéseket a nem létező karján, amelyeket Ramachandran professzor a Julie nevű asszisztense karjára gyakorolt.

Az *elvonatkoztató (absztraktizáló) képesség* szintén figyelemre méltó jellegzetessége a tükörneuron-rendszerünknek, amelyet Ramachandran professzor a *bouba-kiki kísérlet* segítségével magyaráz, és amely a *szinesztézia* fogalmához kötődik, vagyis az egymástól eltérő benyomások találkozásához. Mindez azokat az ismertető jegyeket hordozza, hogy egy bizonyos dolog a másiknak a szimbóluma. Más szóval ez annak az evidenciája, hogy egyrészt hegyes formákat utánoz a *ki-ki* szó szögletessége (a nyelvünk hirtelen felpattan a szájpadlásra), másrészt pedig kerek formákat utánoz a *buuu-báá* szó lágysága (a nyelvünk lassan kanalaz a szájpadlás felé).

De hasonló szinesztetikus benyomást kelt például az *sssss* susogása a *sál* szó esetében (fakó és lassú érzet) vagy az *rrrrr* hangzó pörgetése, amely a *fűrész* fogaival társul (vibráló és élénk érzet), de az *szzzzz* és a *szita* szó kapcsolata is (vékony és simulékony érzet).

Ramachandran professzor mindazonáltal nem tekinti evidensnek a bouba-kiki hatás és a tükörneuronok közötti kapcsolatot. Ő csupán felhívja a figyelmet egy alapvető hasonlóságra: a másvalaki által végzett mozgás láttán működésbe lépő vizuális neurontérképek egy új dimenziójú neurontérképpé módosulnak a megfigyelő agyában, vagyis olyan új dimenziójú neurontérképpé, amely egy újra programozási folyamattá alakul át a szájizmok, a nyelv és az ajkak mozgása révén, valamint hogy ebben a két különböző jellegű neurontérképben van valami közös, valami, amit a szinesztéziával lehet megmagyarázni.

Vagyis Ramachandran ezt a következőképpen írja le:

„az önök agya egy megható absztraktizáló folyamatot végez, amelybe bekapcsolja a vizuális és auditív térképeket. Ez a két input teljesen eltérő, de van egy kivétel – a szögletességben és lágyságban rejlő absztrakt tulajdonságok közös nevezője – , ilyen módon az önök agya nagyon gyorsan ez a közös nevező felé lesz irányítva, amikor arra kérik, hogy csoportosítsák az eltérő inputokat. Ezt a folyamatot én *intermodális elvonatkoztatásnak (absztraktizálásnak)* nevezem."[11]

Végül pedig a *metaforizáló képesség* ugyancsak az *intermodális elvonatkoztatáshoz* kapcsolódik. Ramachandran professzor logikája szerint a bouba-kiki hatás esetében az intermodális elvonatkoztatás vizuális és motorikus neurontérképek között jön létre. Ilyenformán a neurontérképek kapcsolatának szempontjából ez a mechanizmus lehetséges választ adhat a metaforákkal kapcsolatos kérdésekre. Válasza (mint sok más esetben) most is az agyműködési rendellenességekben rejlik. Vagyis azok a betegek, akiknél megsérült az anguláris gyrus (az aritmetika, a nyelv, a kogníció vagy a testen kívüli élmények tapasztalásáért felelős, a parietális lebenyben található terület), nem képesek megérteni sem a bouba-kiki hatást, de még a metaforák elvonatkoztatott mélyebb értelmét sem tudják felfogni, mint például „Napkelte az – és Júlia a nap!" Ezek a betegek csupán szó szerint értik a metaforákat.

Látszólag a metaforák kombinációi végtelenek lehetnének, ám a szóképek költői jellege mégsem teszi lehetővé ezt a fajta végtelenítést, hiszen egyrészt a szókincsünk határos, másrészt pe-

---

[11] V. S. Ramachandran: *Ce ne spune creierul. Dezväluiri extraordinare despre creierul uman.* Litera, Bukarest, 2020. 235.(*The Tell-Tale Brain. A Neuroscientist's Quest for What Makes Us Human.* Harcourt, 2011): „... creierul dumneavoastră execută o operație impresionantă de abstractizare, conectându-vă hărțile vizuală și auditivă. Cele două input-uri se deosebesc în totalitate, cu o singură excepție – proprietățile abstracte constând din aspectul crestat sau curbat –, iar creierul e dirijat foarte repede către acest numitor comun, când vi se cere să le grupați. Eu numesc acest proces *abstractizare inrermodală.*"

dig a túlzottan sok kombináció megszűntetné magának a metaforának az értékét és kontextusát. Vagyis Júliát természetesen lehet azonosítani a nappal, de semmikképpen sem egy kővel, vagy egy doboz narancsitallal, arról nem is beszélve, hogy a populáris irodalom hemzseg a komikusan rossz és sikerületlen metaforáktól.

Amint láthattuk, a tükörneuronok képesek egész folyamatokat irányítani – legyenek azok cselekvések vagy érzetek– és akkor is képesek izzani, amikor csupán megfigyeljük mások cselekvéseit vagy érzéseit. A tükörneuronok tevékenysége spontán és mások megfigyelése közben lesz aktív. Arra használják a megfigyelő személy neurobiológiai adottságait, hogy egy belső késztetés révén fel tudja fogni, hogy mi is történik a megfigyelt személlyel.

Ez a tükröző rezonancia képezi Ramachandran professzor szerint a *tudatelmélet (theory of mind)* alapját, vagyis lehetőséget ad az intuíció és a racionalizáció keveredésére. Ilyen értelemben az embernek lehetősége nyílik nemcsak arra, hogy kitalálja a megfigyelt személy gondolatait és érzelmeit, de bizonyos feltételek mellett a megfigyelő testének biológiai állapotát is megváltoztathatja.

A tükörneuronok felfedezése egy lépéssel közelebb hoz egy újabb kérdés megválaszolására: honnan kaptuk azt a képességet, amellyel a tudatelméletet saját magunkban is birtokolhatjuk? És ha nem birtokoljuk, akkor annak mi lehet az oka? Talán bizonyos tükröződő neuronhálózataink sérültek meg? Elképzelhető. A tükörneuronok felfedezése mindenképpen sok kutatási lehetőséget adott és fog adni ebben a tekintetben is.

„Az együttérzés és empátia megérzésének képessége azon alapul, hogy a saját idegi rendszereink – az agy különböző érzelmi központjaiban – spontán módon és önkéntelenül előállítják bennünk ugyanazokat az érzéseket, amelyeket a másiknál észlelünk. Neurobiológiai szempontból minden feltételezés amellett szól, hogy nincs az a berendezés és nincs az a biokémiai módszer, amely egy ember érzelmi állapotát úgy fel tudná mérni és úgy tudná befolyásolni, mint egy másik ember."[12]

A kölcsönös érzelmi megismerés a színész munkájában csak a kommunikáció révén lehetséges. Bauer professzor szerint a tükörneuronok rendszere a kölcsönös érzelmi megismerés alapját képezi. Miközben tanúi vagyunk mások érzelmi folyamatainak, a mi bensőnkben aktívvá válnak olyan neurontérképek, amelyek lehetővé teszik mások érzelmi folyamatainak általunk való megélését.

[12] Joachim Bauer: *Miért érzem azt, amit te? Ösztönös kommunikáció és a tükörneuronok titka.* Ursus Libris, 2010. 44. (*Warum ich fühle, was du fühlst? Intuitive Kommunikation und das Geheimnis der Spiegelneurone.* Hoffmann und Kampe Verlag, Hamburg, 2006.)

SEBESI ISTVÁN

LÁTLELET VÁRADRÓL

Biró Árpád Levente *Első felvonás* című drámakötetéről[1]

Még békeidőben, mielőtt az ostoba politika elindította gyalázatos offenzíváját a nagyváradi kultúra, a nagyváradiak és általában a bihariak ellen, egyik utolsó könyveként adta ki a *Várad* kulturális folyóirat 2020-ban Biró Árpád Levente öt színdarabját *Első felvonás* címmel, amelyhez Novák Eszter rendező, a Szigligeti Színház művészeti vezetője írt előszót.

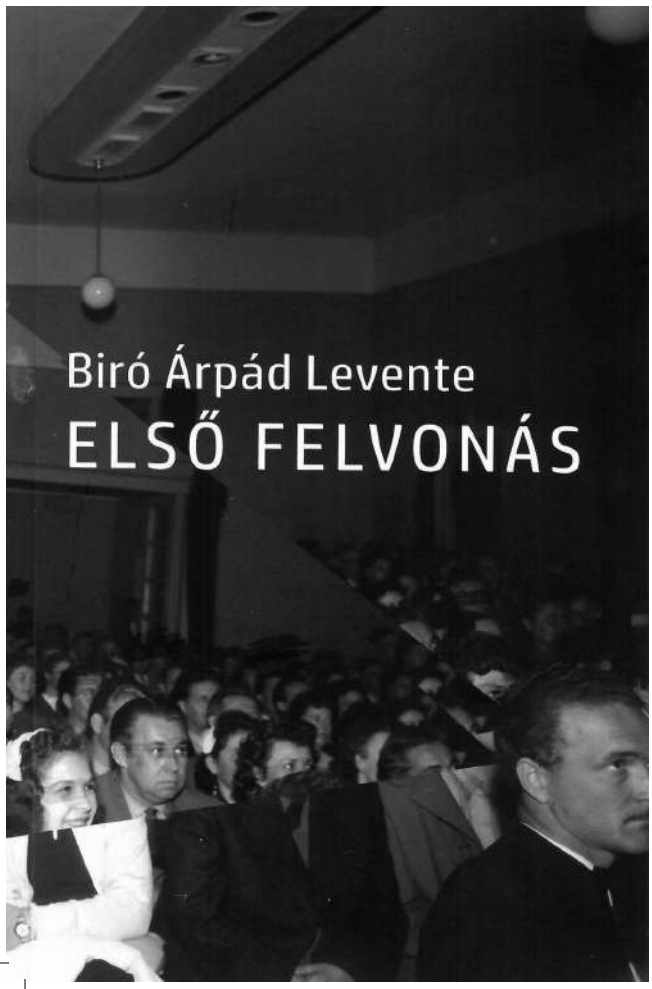
Biró Árpád Levente élete a színház. Tanulta, kutatja, szervezi, gyakorolja és a Szigligeti Társulatnál dolgozik kommunikációs felelősi pozícióban. 116 oldalon öt színpadi művét olvashatjuk. Mondhatnánk, hogy egy vígjátékcsokrétába összetéve, ha mondataiban nem tükröződne minduntalan életünk élhetetlensége. Első olvasásra is feltűnik, hogy a szerző a mindennapok rendkívül akkurátus ismerője. Jeleneteiben a valóságos világban tapasztaltakból válogat olyan élethelyzeteket, amelyekkel karikatúraszerű pontossággal rögzíti a törékeny jellemek tragikumát. Biró Árpád Levente nem dől be a posztmodern utáni metamodern korszak kánonszerű elvárásainak. Történeteit inkább lineáris füzérben meséli, nem alkalmazza az oly divatos kollázsos módszert – még amikor az idősíkokat váltogatja, akkor is következetesen építi cselekményei struktúráját. A huszadik század eleji társalgási drámák flottságát bátran elegyíti a neorealizmus nyersességével. Szereplői feltűnően gyakran trágárkodnak, de sohasem lendülnek át az ordenáréságba. A színház alapos ismerete onnan is kiderül, hogy a színdarabokban, bármilyen rövidek is legyenek, kiváló karakterábrázolási lehetőségeket kínál a színészeknek. Párbeszédei feszesek, ritmikájuk nem lankad. Biró Árpád Levente nemcsak a színészmesterség furfangjait ismeri behatóan, de a színház nézőinek pszichéjét is. Tudja, hogy az önmagáért való művészettől elfárad egy idő után a közönség. Ezért nem hagyja nyugton, blikkfangos fordulataival, pergő csattanóival totálisan uralja a terepet.

Mint ahogyan a *Kallódás ellen* című darabban is. Vasúti pályaudvaron vagyunk annak mindennemű szimbolikájával együtt. Innen indulunk, ide érkezünk. Egyszerre jelenti a szabadságot és a menekülést. A vonatok jövésmenése érzelmileg is befolyásoló. Elválás és viszontlátás. Szomorúság és öröm ugyanott. És óriási feszültséget is okozhat, ha a vonat egyáltalán nem érkezik meg, mint ahogyan azt Biró Árpád Levente jó fogással alkalmazza kiindulópontnak. Ezt még tetézi az örökös és soha nem lanyhuló román–magyar feszültséggel. Az együttélést az évszázadok alatt felgyülemlett, elhallgatott ellentétek fel-feltörése teszi toxikussá. Miközben mindenki mindenkinek

[1] Biró Árpád Levente: *Első felvonás*, Várad Kiadó, Nagyvárad, 2020.

ellenségévé válik, a remélhetően jó irányba haladó vonatról mindannyian lemaradunk.

Az *Apokrif Ady-versek – avagy a költő szíve helyén átmeneti zengeráj* üzemel a színházi próbafolyamat jellegzetességeit figurázza ki úgy, hogy közben a kultúratámogatási szisztéma abszurditására is felhívja a figyelmet. A nagyváradi színház aktuális társulatának színészei saját nevükön jelennek meg a darabban. Ady Endre halálának centenáriumára készülnek verses műsorral, amiért külön támogatást kap a színház, de az ilyen típusú pénzforrás egyben megrendelést is jelent, ami a művészi kreativitást erősen korlátozza. A rendező igyekszik tartani a határidőt, a színészek mégis bemutatják neki saját elképzelésüket az ilyenkor obligát és unalmas versmondás helyett. A szerző saját magát is beleírja a történetbe, Ady közismert delíriumos fázisaitól ihletve. Szürrealista jelenetsorában a színház belső világának kliséit tárja elénk nagyon mulatságosan.



A *Rádiószelet* hét jelenetében falusi kocsmában vagyunk. Nemcsak a helyszín, de az ott megforduló emberek is a társadalom perifériáján vannak. Idegen érkezik, kofferrel a kezében. Felbolydul a kis közösség, plébánosostul, pultosostul. Letagadott bűnök, féltve őrzött titkok sejlenek fel. Csak egy dolog biztos: nincs semmire jó megoldás és az elszigeteltség még a felzárkózás reményének sem ad esélyt.

A *Zsákutca* a legkurtább darab. Az alkoholizmus és hozadékai mindennek az okozói, ahogyan az kiderül. A thriller jellegű jelenetsort meg-megszakítja az eseményekről szóló, interjúszerű kommentár. A mindig részeg anya és tizenéves fia kapcsolatában valami tragikus fordulat van kilátásban. Zeneszámok fokozzák a feszültséget. Közben a gyengébb embertárs iránti részvét és részvétlenség skáláját járjuk végig.

A *Summer Kitchen* című dráma mintha az előző kettő miliőjét ötvözné. Ismerős szereplők is színre lépnek. Balladisztikus, sőt mitológiai elemekből áll össze a cselekmény. Tiltott szerelem, akadályoztatott házasságkötés, az apa bizonytalan kiléte. Felmerül a Kelet–Nyugat, szegénység-gazdagság, város-falu szembenállásai, az elmenjek, ne menjek dilemmája, továbbá vallási, faji, nemi különbözőség vagy nemi preferencia okozta ellentét is szerepel a szövegben. A város vonzáskörzetében, falun vagyunk, amelyről az is kiderül, hogy Ramocsaháza a neve. Talán túl gazdag ez a kultúr- és szociálantropológiai látlelet, de legalább megtudjuk, hogy ezen a nem létező helyen is megoldatlanok a globális gondok.

Biró Árpád Levente a legelkeserítőbb élethelyzetet is megkönnyíti humorának elemi erejével. Patinás szlengje és innovatív szófabrikációi szokatlanul színessé teszik drámai szövegeit. Az olvasót és feltehetően a színészt is (nézőstül) pillanatok alatt képes szituációba helyezni, és onnan már az ő útmutatásával tudunk csak továbblépni. Történetei beszippantanak, felhagyunk minden reménnyel, átengedjük magunkat befolyásuknak. Ugyanakkor megjegyzendő, hogy a kötet első két színdarabja meglehetősen helyi érdekű. Mind-

annyiunkat érintenek ugyan a felvetett lokális problémák, ám egy kívülálló feltehetően nehezen értené azokat. De a lokálpatriotizmust, a citoyen öntudatot feltétlenül erősítik. És mi más lehetne ennél fontosabb a zaklatott váradi hétköznapokban? A másik három drámai szövegben már inkább egyetemesebb problémakörrel operál a szerző. Személyes hangvétele erősíti a hitelességet. Tömörsége adekvátan tükrözi környezetünk egyre redukáltabb közlésmódját. De látszik benne a gondolatok, témák, helyzetek korlátlan kifejtésének lehetősége. Remélhetőleg többet is megtudunk minderről. Majd a *Második felvonás*ból.

KOCSIS TÜNDE

HETEN DÁNIÁBÓL

A *Mesteremberek* című drámaantológiáról[1]

Kinek mi jut eszébe a dánokról és Dániáról? A híres dán sörök közül a Carlsberg vagy a Tuborg? Hamlet, a dán királyfi? Hans Christian Andersen? Søren Kierkegaard egzisztencialista filozófiája? Az nem valószínű, hogy a kortárs dán drámairodalom néhány szerzője... Ám Lars von Trier filmrendező neve tájainkon is közismert, és mi mással kezdődne a dán kortárs drámakötet, mint e világhíres filmrendező 2009-ben bemutatott *Antikrisztus* című filmjének Annika Silkeberg-féle színpadi átiratával. Tartsanak velem az *Antikrisztus*, majd hat jelentős, ám mifelénk korántsem annyira ismert kortárs dráma(író) világába!

A filmbeli történések írott változata előhívja a film erős képeit, köztük rögtön az elsőt, ahogy a szülők naturalisztikus romantikával ábrázolt szeretkezése közben kiesik a kisfiú az ablakon, és szörnyethal.

A történet kissé lankásabb irányt vesz, de ugyancsak meredek fináléhoz ér. A kórházból hazakerült nő ápolását átveszi a férfi, aki nem bízik az orvosban. A nő labilitása vádak és bocsánatkérések sorát hozza elő, pánikrohama, túlzott szexéhsége a férfit igazolja, aki a kezelés alatt távolságtartásra törekszik, szerinte a gyász egy újabb szakaszba érkezett: a félelem szakaszába.

A nő az erdőben fél a legjobban, sőt az ún. Édenkertben, erdei házukban, ahol annyi boldog nyarat töltöttek. A terapeuta férfi imaginációban a félelmetes erdőbe vezeti társát. A nő az elején nyugodt, de aztán agresszív lesz, és fölényességgel meg hűtlenséggel vádolja férjét, közben a természet is riasztja, mert tele van a „haldokló élőlények sikolyával", és tulajdonképpen „a Sátán temploma". (25.)

A férfi egy újabb módszerrel próbálkozik: szerepjátékkal. Ő képviseli az összes gondolatot, ami félelmet kelt a nőben. A természetet részletezi, majd áttér az emberi természetre, a férfiakéra, akik bántják a nőket, illetve a nők természetére, a bennük is jelen levő gonoszságra. A nő tébolya a férfit is kikezdi, kezd elfajulni a helyzet, a jelenetek horrorisztikussá válnak. A természeti jelenségek (eső, köd, jégeső) mint valami nyomasztó, monoton alapállapot kísérik a cselekményt. Küzdelmek, szörnyűségek, egymást roncsoló és öncsonkító jelenetek után a nő az ollóval megpróbálja megölni a férfit, de végül a súlyosan megsebzett férfi fojtja meg a nőt. A jégeső elál. A férfi kiviszi a házból, petróleumot locsol a nőre... Valóban borzalmas tud lenni az emberi természet... Ki a beteg, ki az ápolt, ki a hibás? Mi a diagnózis? Hol van és mennyi a bűntudat szerepe mindebben? Kiderül, hogy a nő szeretkezés közben látta, hogy a kisfia felmászik az ablakhoz, és kiesik, de nem akadályozta meg. Mi az

[1] *Mesteremberek*. Kortárs dán drámák. Napkút Kiadó, Budapest, 2017.

igazság, és mennyiben számít? A filmen szép és iszonyatos, ugyanakkor sokkolóan ütős a történet – hogyan lehet, illetve érdemes-e a színpadon ugyanazt elérni?

Erling Jepsen az egyik legtöbbet játszott kortárs drámaíró hazájában. *Hópehely és szemgolyó* című darabjában egy szerelmi háromszög bomlik ki két barát (Knud, Robert) és Inga (Robert felesége) között.

Robert és Inga között látszólag minden rendben, csak Roberten néha kitör valami számára is ijesztő verbális agresszió: „Fogd már be, te ribanc, vagy kitekerem a nyakad!" (85.) Robert a legjobb barátja a megözvegyült Knudnak, akinek enyhe bűntudata van amiatt, hogy a felesége tudott az ő félrelépéséről, és ez hozzájárult ahhoz, hogy megbetegedjen és meghaljon.

A legmerészebb színpadi megoldásokat kínáló jelenet az utolsó fejezetben van: Inga „szemgolyónak" és Knud „hópehelynek" képzeli magát, lényegében szeretkeznek: a hópehely ráhull a szemgolyóra, és egymásba olvadnak... „De milliárdnyi hópehely közül csak egyetlenegy talál szemet. Nagyon szerencsésnek érzem magam" – mondja Knud. (98.) Mindeközben Robert majdnem vakon a szemüvegét keresi a hóban... A hűtleneknek rossz a lelkiismeretük, szeretkezésbe „menekülnek", félnek, hogy Robert sejt valamit. Robert pedig szemüveg nélkül jár a városban, és eltéved. Ő is megpróbál a szemével egy hópelyhet elkapni, de neki nem sikerül. „Csak újra érezni akarom a bizsergést. Csak egy picit." (103.) A szemgolyó/Inga sikít, amíg az elveszett Robert meséli, hogy milyen régóta „halott". Erling Jepsen szép színházi víziókban, látványos ellenpontokban gondolkodó színpadi szerző.

A hűtlenség témája Peter Asmussen drámájában is visszaköszön. Asmussen 2010-ben és 2016-ban az év drámaírója volt Dániában, ugyanakkor regények, novellaskötetek, filmforgatókönyvek jegyzőjeként számos irodalmi díj tulajdonosa is.[2] *A part* című drámájában két házaspár nyaralását követhetjük négy egymást követő évben. Jan és Sanne, valamint Verner és Benedikte jó barátok lesznek, és bár elégedetlenségek is adódnak a szállodával kapcsolatban, a hely és a barátságok visszahívják őket évről évre a tengerparti üdülőhelyre. Benedikte első évben állapotos, de jövő nyáron mégsem jönnek kisgyerekkel... A második nyáron Jan szeretkezik Benedikte-vel... A harmadik nyáron Jan nem tud beszélni. A negyedik évben Jan ismét beszél (de már nagyon nincs mit és miről). A két házasság nem bomlik fel, de az egyének magányosak és a rutin vagy a kényelem diktálta cselekedeteken túl céltalanok...

A fekete erdő című drámát Jens Christian Grøndahl próza- és drámaíró írta. A filmrendezésből diplomázott szerző műve egy Lány

[2] Társszerzője volt Lars von Trier *Hullámtörés* című filmjének is.

és egy Ápolónő szemszögéből bontogatja az elmúlás, a felelősség, a menekülés témákat. A két szereplőt a Lány anyja köti össze, akit sohasem látunk, mégis ő a mozgatórugó. Első ízben az Ápolónővel és a Lánnyal a szanatórium előcsarnokában találkozunk. A Lány anyja nagyon várja, hogy lássa lányát, de a Lány ódzkodik a találkozástól. El akar menni, arra hivatkozik, hogy próbája van, hisz színésznő, fáradt, és várja a kisfia is. Az Ápolónő marasztalni próbálja, és sajnálja a Lányt, aki viszont durván visszavág: „Téved! Maga a sajnálatra méltó! Mert mi maga az elnyomottak nélkül? Bebugyolálgatja őket, és enyhülést hoz számukra. Mihez kezdene nélkülük? Hova menne azzal a nagy, csöpögő részvétével? A maga ide-oda csapongó, nyálcsorgató jóságával? A sebekből táplálkozik, melyeket ápol. A halál élteti, melyet féltékenységével megakadályoz abban, hogy bevégezze munkáját." (187.) A Lány a gyermekkoráról mesél, és szülői mulasztásai miatt vádolja anyját, azt is mondja, hogy a halálát akarja. Költői képek vetítik elénk azt, hogy a Lány árnyas utcákon bolyongott, magányos és kiszolgáltatott volt. Mintha nem is színésznő, hanem utcalány lett volna, miközben tizennyolc-tizenkilenc évesen egy nős férfi szeretője volt. „Ápolónő: Mert mintha minden megtett lépéssel egy kissé önmaga mellé lépne, önmaga mellé, másvalaki tekintetében." (196.)

Egy börtön udvarán látjuk őket újra. A Lány látogatóba jön az Ápolónőhöz, aki elég durván faggatózik, számonkér, vádol (mert a Lány elhagyta a férjét és a fiát egy másik férfiért), de utána szabadnak mondja magát: kiüresedett, majd megtelt a lánnyal, de most ismét üres és szabad. (201.) A Lány azzal vádolja, hogy megölte az anyját, megmosta, majd előkészítette a boncolásra. Az Ápolónő azzal védekezik, hogy a Lányért tette, mert ő kívánta az anyja halálát.

Hogyha zeneműként képzelnénk el Jens Christian Grøndahlnak ezt a lélektani drámácskáját, akkor egy szép, keserű duett lehetne. A súlyos tettek és mulasztások elmesélése nehéz, ám mindig megtisztító folyamat.

Line Knutzon ironikus humoráról ismert dráma- és prózaíró, emellett színésznőként is közkedvelt hazájában. Drámáiban a hétköznapi életből merít témákat, amelyeket az abszurditásig fokoz. Nincs ez másként a *Mesteremberek* című drámájában sem, amelyben egy férj és egy feleség a házuk építése közben a pancser, beképzelt, pénznyelő mesteremberek és saját mérhetetlen naivságuk következtében a házuk romjain, illetve néhány gyilkosság nyomán hátramaradó holttest groteszk társaságában találja magát. A történet kezdetekor Alice-nak és Manfrednek négy hónapja épül a háza, meg is mutatják barátaiknak, Magretenek és Karlnak. Manfred sajnálja Magrete-t, szerinte Karl nem bánik jól vele, de Alice lenézi: „az a fajta nő, aki valakinek a felesége kell legyen, különben senki se lenne." (216.) Manfred szerint „olyan nincs, hogy valaki senki se lenne." (216.) Alice úgy véli, hogy a barátaik „kicsúsztak", de ők pénzük és türelmük fogytán is boldogok. A munkások vezetői, Glen és Beckmann pofátlanul üzérkednek, az árak sokszorosát kérik az anyagokért, miközben mindent újra kell csinálniuk, mert nem csinálták jól, a befejezési határidőt tologatják, féktelenül hazudoznak. A konfliktusok addig fokozódnak, mígnem a feleségével szeretkezni akaró Manfred a hálószobából úgy rángat ki egy munkást, hogy az a félkész lépcsőn leesik, és meghal. Manfred hívni akarja a rendőrséget, de Alice lebeszéli, mert akkor abbamarad az építkezés. Leviszik a hullát a pincébe, mert csengetnek. Manfred nehezen teszi túl magát a történteken, de idővel megszokottá válik a munkások meggyilkolása és a nyomok eltüntetése. A munkások vezetői sem úsznak meg: Glent Manfred a festékbe fojtja, majd péppé darálja egy betonkeverőben, Beckmannal egy kalapácsütés végez, majd beteszik a halottat a mosógépbe, főzőmosásra állítják, és szenvedélyes csókolózásba kezdenek...

A záróképben a barátok dicsérik az új munkásokkal elkészült házat. Arról beszélgetnek, hogy egy-egy új házban teljesen normális munkások testrészeire bukkanni... Line Knutzon drámája maga a fekete humor, azzal a

levonható következtetéssel, hogy a posztmodern kor áldozatai is sokfélék és számtalanok.

A valószerűtől nem ennyire bátran elrugaszkodott, de ugyancsak egy magából kifordított világot bont ki Christian Lollike és Franz Cybulski *Süteménygyár* című drámája. Christian Lollike egyrészt a dán drámairodalom egyik legmarkánsabb alakja, másrészt színházrendező is. Az általa vezetett koppenhágai Fekete/Fehér nevű színház egy állandóan a megújulást kereső alkotótér. A magyarul megjelent drámáján is érezhető, hogy a színpad nyelvét jól ismeri: a jeleneteket néha mesélő vezeti fel, a színészek olykor ki-be lépnek a szerepekből, jó színházi helyzetek váltják egymást, a jellemek pedig sarkítottak. Egy dán kisváros süteménygyárában mindenki jókedvű, mígnem Niels, a tulajdonos öngyilkosságot próbál elkövetni a süteménygyár futószalagján, mert a gyár a csőd szélén áll. Faxholm gazdasági tanácsadó azt javasolja, hogy térjenek át fogyókúrás sütik gyártására. Elsőre nagy az ellenállás, hiszen eddig fontos volt a hagyományos recept, ráadásul most a munkásoknak is le kell fogyniuk... De sikerül „megváltozni". A dráma egyik szála tehát a *Borgsö Cookies*-cég sorsa: alkalmazkodás az igényekhez, „korszerűsödés", a másik szál egy frissen alkalmazott arab termékfejlesztőnő, Zeinab „beilleszkedése", és egy külön szál a Niels és Else közötti viszony alakulása.

Az új arab termékfejlesztőhöz így viszonyul az egyik munkás: „Fel akarlak szabadítani, mutatok neked egy életet a burkán kívül. Egy olyan életet, amiben azt mondasz és azt teszel, amit csak akarsz. Ahol boldog lehetsz. Tán azt sem tudod, hogy hol rejtőzik a lélek? Ott tükröződik az arcodon. Ha nem látjuk egymást, akkor nem is tudunk bizalommal lenni egymás iránt." (302.) Zeinabnak távoznia kell, és hat hónap múlva egy Else által kifejlesztett fogyókúrás süteménnyel mind Dániában, mind nemzetközi szinten sikeres lesz a cég. Else szakít Nielsszel, hisz Faxholm szeretője, de ez nem viseli annyira meg Nielst, mint az, hogy a háta mögött Faxholm eladta a gyárat a kínaiaknak... A történet vége három verzió közül választható ki.

A kötet utolsó drámája Line Mørkebytől származik, aki legtöbbször a fiatal korosztálynak ír[3] – gyakran zenei betéteket tartalmazó – műveket. A *Fiatal szőke kislány*, „Dánia legkisebb musicalje" tematikailag hasonló témákat bontogat, mint a korábban felvázoltak: a bevándorlók kirekesztése, féltékenység. Ugyanakkor egyedi is a következők miatt: főszereplője három tinilány, megjelenik benne a generációk közti konfliktus, a homoszexualitás, illetve a politikai manipuláció. A jelenetek párbeszédes részeket és minidalbetéteket tartalmaznak, ez utóbbiak a lányok érzéseit hangosítják ki.

Április és Május testvérek. Meg szeretnének felelni az anyjuknak, és az anya élettársának, aki maga az elnök. Annyira egy húron pendül a család, hogy a lányok új indulót írnak a mozgalomnak.

Frida egy új lány az osztályban, aki nagyon feszes, fehér bőrnadrágot visel. A szülei világpolgárok, több mint tíz helyen éltek már, „alapvetően szabadnak maradni" (331.) – ez az életfilozófiájuk. Április és Május el szeretné játszani az indulót a Tehetségek estéjén, de a zenetanár nem engedélyezi. Frida azt javasolja, hogy írják át az indulót egy szerelmes dallá, és hárman adják elő a rendezvényen.

Április összejön Fridával, és szembefordul családjával, de arra kéri Májust, hogy lépjen fel velük a szerelmes dallal, hisz azt a zenetanár is engedélyezi. Az anya és az elnök azt akarja, hogy Május egyedül énekelje a mozgalmi indulót, a zenetanár engedélye nélkül.

A Tehetségek estéjének napján Május látszólag Áprilisékkal szövetkezik, de útközben balesetet idéz elő, és a biciklijéről leesett Fridát egy viacolor kővel fejbe vágja. Amikor egyedül megérkezik a rendezvényre, Május arra kéri testvérét, hogy énekeljék el ketten az indulót, de Április csalódott és dühös, Frida nélkül nem megy színpadra. Május egyedül lép fel, és bűntudatában elénekli a szerelmes dalt...

[3] A szerző a dániai színházi nevelési programok egyik aktív vezetője, ekként folyamatosan dolgozik fiatalokkal.

A kötet utószavában Carmen Vioreanu tömören átfogó képet fest a dán színház történelmi alakulásáról, felsorolja a jelentős dán drámaírókat, valamint hogy milyen társadalmi és intézményes lépések tették és teszik lehetővé, hogy az utóbbi két-három évtizedben erősek legyenek a színdarabok Dániában. „A dán kortárs drámairodalom az identitás kérdésének legrejtettebb zugait kutatja...” (364.) – egyetérthetünk vele.

Saara Turunen

Nyuszilány

Fordította: Jankó Szép Yvette[1]

SZEREPLŐK:

Én
Anya
Apa
I. Nővér
II. Nővér
III. Nővér
Kórus
A Végzet szava
Férfi
Nő
Cukipék
Cicibomba
Lalika és Lilike
Jóképűpasi
A Nyúl
Eladónő
Jóboszorkány
Gonoszvarázsló
Királynő
A nő, akinek sikerül
A nő, akinek nem
Családanya
Öcsike, a család benjáminja
Szerelmespár
Pincér
Egy közönséges, de jóravaló kinézetű, azaz Utálatos pasas

[1] A fordítás a Finn Irodalmi Információs Központ (FILI) és a Finn Színházi Információs Központ (TINFO) támogatásával készült.

E mű engedély nélküli előadása, másolása, átdolgozása és fordítása (egészében és részlegesen is) szigorúan tilos. A szöveg tovább- vagy eladása a szerzői jogokba ütközik. Minden jog a NORDIC DRAMA CORNER OY számára fenntartva. NORDIC DRAMA CORNER OY,
Meritullinkatu 33 E, FIN 00170 Helsinki
tel. +358 9 251121 64, fax +358 9 25112165, e-mail: office@dramacorner.fi, www.dramacorner.fi/eng

1. Itt és most.

KÓRUS

Ez itt egy romantikus étterem.
Önök épp leültek az asztalaikhoz, és azt várják, hogy valami finomat szolgáljanak fel önöknek.
Az asztalokon piros-fehér kockás abrosz, a falon alpesi tájkép.
Ott egy szerelmespár ül, és merül el egymás szemében, itt egy többgyermekes család hömpölyög be épp az ajtón.
Az alpesi tájjal szemben egy lány ül.
Fhú, szédületes ez a ruha rajta, és szédítően magas a cipője sarka, sokkal magasabb annál, hogysem viselője egyedül vacsorázhatna.

ÉN

A szemem elhomályosul.
Igazából semmit sem látok.
Semmi mást, csak ezeket a képeket, ahogy elsuhannak mellettünk, gyorsabban mint az életünk.

Családi kép

ÉN

Virágoznak a cseresznyefák.
Anyám szeretné lefényképezni a családot.

ANYA

Gyerünk, szép csinosak legyetek a képen!

ÉN

Engem és a nővéreimet fehér csipkés ruhába öltöztet, és befonja a hajunkat.

APA

Lecserélem a téli gumikat a Mercin.

ANYA

Hogy jön az most ide? Semmi köze…

APA

Lecserélni mindenesetre le kell.

ANYA

Kezeket ki a zsebből.

ÉN

Apának kicsit felhős az arca.
Beállunk a képhez az almafák alá.

I. NŐVÉR

A nyuszi is legyen rajta.

ÉN

A nővéreimnek és nekem van egy fehér nyuszink

III. NŐVÉR

A nyuszi a ketrecben van.

II. NŐVÉR

A nyuszi hófehér.

I. NŐVÉR

A nyuszi olyan édes, aranyos.

ÉN

Kiengedem a nyuszit a ketrecből, és ölbe veszem a kép kedvéért.
Nyuszi-muszi, ne fészkelődj.

ANYA
És most mindenki mosolyog!
MIND
(*csettintenek a nyelvükkel*) Klakk.
ANYA
Hogy van az, hogy te mindig…
ÉN
Mindenki más a fényképezőgépbe néz, én viszont… én a nyúlhoz beszélek, a ruhám pedig tele van sárfoltokkal.
ANYA
Nem tudnál legalább egyszer az életben úgy viselkedni, ahogy egy nőhöz illik?
KÓRUS
A nő mindig rendes.
A nő mindig tiszta.
ANYA
Egy nő mindig vonzó, mindig tündéri. Annak kell lennie. Vésd ezt az eszedbe!
Soha nem lesz így senkid. Egy férfi szeme sem akad meg egy ilyen Maszat Marin.
A VÉGZET SZAVA
Maszat Mari, mocskos lány, soha nem lesz senkid.
ÉN
Neee.
A VÉGZET SZAVA
Mit tegyünk? Senki szeme nem akad meg egy ilyen mocskos lányon.
ÉN
És szállnak az évek felettem, én pedig itt vándorlok a mocskos ruhámban.
Én igenis vonzó akarok lenni.

Takarítónő.

ÉN
Takarítónő vagyok egy kórházban.
Akárcsak a nővéreim.
A nővéreim magas tornyokba rakják az összehajtogatott lepedőket. A lepedők patyolatfehérek és a tornyok tökéletesen egyenesek.
A nővéreim dalolnak munka közben.
A NŐVÉREK
Tisztaság a mi örömünk,
Rend a lelkünk, mindenünk.
ÉN
A személyzeti kávézó falán férfiak képei sorakoznak. Pasik.
I. NŐVÉR
Férfiak csupasz felsőtesttel.
II. NŐVÉR
Sziklaszirtek peremén heverő meztelen fazonok.
III. NŐVÉR
Menő manusok az építőtelepen.
A NŐVÉREK
Kigyúrt palik kiskutyussal az ölükben.

ÉN
A nővéreimnek nincs pasijuk.
I. NŐVÉR
Egy férfi a háznál olyan a nő számára, mint egy másodállás.
II. NŐVÉR
Nekem már van. Állásom.
A NŐVÉREK
Nekem semmi szükségem arra, hogy valami muksó heverésszen a tévém előtt.
ÉN
A nővéreim a pasikról beszélnek.
I. NŐVÉR
Nekem volt egyszer egy pasasom.
De aztán a nővéreim egy szép napon betoppantak hozzám.
II. NŐVÉR
Ocsmány bakancs volt rajta.
És a konyhában itta a sörét.
III. NŐVÉR
Épp amikor mi betoppantunk.
I. NŐVÉR
Akkor nyílt ki a szemem.
II. NŐVÉR
Az a pasi ronda volt, és egy rakás szerencsétlenség.
I. NŐVÉR
Úgyhogy faképnél is hagytam.
II. NŐVÉR
Ennyit erről.

Heidi, a hegyek lánya.

ÉN
Kimegyek a boltba. Tejet veszek és három cukros fánkot.
CUKIPÉK
Cukinap, kislány?
ÉN
Majszolom a fánkokat sorra, közben pedig nézem a kirakatot. Micsoda ruhák! Arról álmodozom, hogy vonzó nő vagyok. Ha vonzó nő volnék, lehetne tán egy jóképű pasim...
Talán épp ilyenek lennénk:
FÉRFI
A nő.
A nő szőke.
A nő tündéri.
A nő Heidi, a hegyek lánya.
A szeme kék,
az ajka telt, csókos.
A nő a férfira gondol.
Piros pántlikát fon a hajába,
és piros-fehér kockás ruhácskát vesz magára.

Nő

A férfi.
A férfi napbarnított.
A férfi csupa izom.
A férfi szénát kaszál,
és énekel munka közben.
A szeme fekete,
a karja, a karja pedig erős.

Férfi

A nő fogja a kosarat,
kenyeret, húst és tejet pakol bele.
A nő elindul egy kicsiny ösvényen,
énekelve lépdel.
Aztán megpillantja a férfit
és meglobogtatja picinyke kendőjét.

Nő

Ekkor a férfi is meglátja a nőt,
s letörli a verejtékcseppeket a homlokáról.

Férfi

A nő nézi a férfit.

Nő

A férfi nekiesik az ételnek.
Csak úgy tépi a húst a fogával.
A tej lecsorog a mellére a szája sarkából.
A férfi nézi a nőt.

Férfi

A nő egy fatörzsnek támaszkodik,
és mosolyog.
A keble duzzad,
és piros szalag lobog a hajában.

Anya.

Anya

Csörrrr

ANYA
Hű de rongyos ez a farmer rajtad.
KÓRUS
És a hangulatnak ezzel annyi.
ÉN
Na és.
ANYA
Csak úgy mondtam.
Mi lenne, ha vennénk egy újat?
ÉN
Nem kell.
ANYA
Igazán vehetnénk, ha már itt vagyunk.
ÉN
Mondtam, hogy nem kell.
ANYA
Nehogy most ezért megsértődj.
KÓRUS
A lány szeretné a leseperni a mosóporos dobozokat.
Az egész polcot a földre borítani.
ÉN
Áh, dehogy.
ANYA
Az előbb még olyan jól éreztük magunkat.
KÓRUS
De a lány egy szót se szól többet,
csak némán lépdel a bevásárlókocsi mellett.
ANYA
Mondj már valamit, kérlek.
KÓRUS
A lány szeretné, ha megint minden úgy lehetne,
mint annakelőtte,
nevetni az egészen,
fagyizni egyet.
De…
ÉN
Én most megyek.
ANYA
Jaj, ne menj még!

Cicibomba.

ÉN
Van egy nagy kedvencem.
Igazi Cicibomba.
A tévét nézem,
és benne őt, főzőműsora van.
CICIBOMBA
Jó estét, jó étvágyat, fiúk, lányok.

ÉN

Olyan mézédes hangja van.

CICIBOMBA

Ma egy tündibündi gyümiturmixot fogunk együtt keverni.

ÉN

A Cicibomba gyümölcsöket válogat.
Simogatja, cirógatja őket.

CICIBOMBA

A vágódeszkára tesszük az összes hozzávalót.
Dinnyét és zöld almát,
szamócát és málnát.

KÓRUS

(*Csettintgetnek a nyelvükkel*) Klakk.
Klakk.
Klakk
Klakk.
Gyümölcsöt vág a Cicibomba.

ÉN

A Cicibomba mosolyog.
Fogai szikrázóan fehérek, piros ajkai csókra csábítanak.

CICIBOMBA

Banánt és barackot,
mandarint és mangót.

KÓRUS

(*Csettintgetnek a nyelvükkel*) Klakk.
Klakk.
Klakk
Klakk.
Gyümölcsöt vág a Cicibomba.

CICIBOMBA

Fügét és datolyát, ,
kivit és papayát.

KÓRUS

Klakk.
Klakk.
Klakk
Klakk.
A Cicibomba belekortyol a turmixba olyan mohón, hogy a mellére csöpög.

ÉN

Hogy is lehet valaki ilyen fantasztikus?
Olyan akarok lenni, mint te, Cicibomba,
suttogom magamban.

A szülői háznál.

ÉN

Itt állok újra a házunk kertjében, ahol felnőttem. Virágoznak az almafák, és a fű valószínűtlenül zöld. Bemegyek a házba. Anyám a konyhaszekrényt rendezi épp, a nővéreim pedig magas

tornyokba rakják az összehajtogatott lepedőket. A lepedők patyolatfehérek, a tornyok pedig tökéletesen egyenesek. Mindannyian fehér ruhát viselnek, és énekelnek munka közben.

A NŐVÉREK

Tisztaság a mi örömünk,
Rend a lelkünk, mindenünk.

ÉN

Apám elöl, az udvaron épp olajat cserél az autóban. A kezei feketék az olajtól, a homloka verejtékben úszik. Lalika és Lilike a szomszédból kéz a kézben sétálgat az utcán. Rám mosolyognak, és integetnek.

LALIKA ÉS LILIKE

Szia! Szia!

ÉN

Nini, Lilike csak nem ugyanolyan patyolatfehér csipkés ruhácskát visel mint az én nővéreim? Lalin pedig csak nem kicsi kék kezeslábast látok, rajta a jól végzett munka nyomait. Visszaintegetek Lalinak és Lilikének

Szia! Szia!

LALIKA ÉS LILIKE

Szia! Szia!

LALIKA

Hű, de piszkos a kezed.

ÉN

Talán beletenyereltem valami olajfoltba, miközben aput néztem, ahogy szerel.

LALIKA

De hát a ruhácskád is csupa kosz.

ÉN

Dehogyis.

LILIKE

Dehogynem.

LALIKA ÉS LILIKE

Az egész csupa kosz és folt, bo-ho-horzasztó.

ÉN

Rajtam is ugyanolyan fehér ruhácska van, mint a többi kislányon, az enyém miért van tele mégis fekete foltokkal? Ekkor a szám sarkából csorogni kezd a vér, és felmarkolom a géppuskát. Kinyírok mindenkit, megölöm anyámat és apámat, a nővéreimet sorban, aztán Lalit meg Lilikét. Nyomom a ravaszt, csak úgy fröcsköl a vér, és loccsannak az agyvelők.

A házunk udvara lucsog a vértől és a kifordult belektől.

Végül felgyújtom a nappaliban a heverőt, és mindent rádobálok: az udvaron felejtett homokozójátékokat és a -gereblyét, a paradicsomszószt és az újságokat, a samponosflakonokat, joghurtospoharakat és a régi iskolatáskámat, apámat és anyámat, a rózsaszín biciklit, a pónivárat, a turmixgépet és a karácsonyfát, a gyerekülést és Lalit a szomszédból, a fehér lepedőket és törölközőket, a fagyisdobozokat, a zacskós tejet, a kukoricapelyhet, a müzlit és a picidrága Lilikét.

De előbb még leszedem róla a fehér ruhát, és belebújok. Porig ég az egész, a házunk udvara is szénné feketedik. Bezzeg én! Most aztán fehér vagyok itt, az egész közepén. De jólesik! Micsoda rémálom! Pedig én szeretem a családomat. Pedig én még Lalikát és Lilikét is szeretem. Miért kellett halomra gyilkolnom őket?

2. Itt és most.

KÓRUS

A lány az alpesi tájjal szemben ül.
Hú, szédületes ez a ruha rajta, és szédítően magas a cipője sarka,
sokkal magasabb annál, hogysem viselője egyedül vacsorázhatna.
A sokgyermekes család hat pizzát rendel és hét lasagnét.
Öcsikét, a család benjáminját etetőszékbe ültetik.
Öcsike ujjal mutat a lányra és
megkérdi az édesanyjától:

ÖCSIKE

Anyu, az a néni méjt ül ott egyedül?

A CSALÁDANYA

Pssszt, hagyd az embereket békében enni.

ÖCSIKE

De ő méj eszik egyedül?

A CSALÁDANYA

Egyes emberek… van úgy, hogy egyedül esznek.

KÓRUS

Akkor a lány áthelyezi a lábát, fészkelődik,
feszengve körülnéz.
Belép egy amolyan rendes, jóravaló férfi
és a tekintetük véletlenül találkozik.
A férfi leül a bárpulthoz, és levest rendel.
A jóravaló pasas nézi a lányt.
A lány a piros-fehér abrosz kockáit számolgatja, immár nyolcadszorra.

Egy gyorsétteremben.

APA

Brúúúbrbrbrbrbrbrbrbrbrbrbrbrbrbubububrbrbrbrbrbrbrbrrrrrrrr.

ÉN

Az ott az apám Mercije.
Szóval mégis életben van.
De jó.

APA

Na menjünk.

ÉN

Az apám el akar vinni egy gyorsétterembe
Keresztülszáguldunk a kocsival a városon.

APA

Van nagy hamburgerük?

ELADÓ

Vaaan, van.

APA

Akkor a lányomnak itt a legnagyobb hamburgerüket kérem.

ÉN

Apuval hamburgert eszünk az ablak melletti asztalnál.

APA

Jól áll a hajad.

ÉN
Tényleg?
APA
Nagyon jól.
ÉN
Miért nem érti meg az én apám, hogy ebben a világban nem elég az, ha valakinek jól áll a haja?
Ennél soookkal szebbnek, sokkal tündéribbnek kell lenni, sőt még az sem elég a boldogsághoz.
APA
Kérsz fagyit is?
ÉN
Mért is ne?
APA
Egy fagyi extra habbal, cseresznyével, napernyőcskével.
ÉN
Az én apukám olyan ártatlan.
Szinte megsajnálom.
Csak szürcsöli azzal a szívószállal a limonádéját,
és az esőbe bámul az ablakon át.

A kórházban.

A NŐVÉREK
Tisztaság a mi örömünk,
Rend a lelkünk, mindenünk.
II. NŐVÉR
Nekem is volt egyszer egy pasasom.
De aztán a nővéreim egy nap benéztek hozzám.
I. NŐVÉR
Annak a pasinak pisiszagú volt keze,
és csak az autókról beszélt.
III. NŐVÉR
Amikor mi benéztünk.
II. NŐVÉR
Akkor nyílt ki a szemem.
I. NŐVÉR
Az a fickó hülye volt és mocskos.
II. NŐVÉR
Úgyhogy faképnél is hagytam.
III. NŐVÉR
Ennyit erről.

A levegőben.

ÉN
Három cukros fánkot és tejet kérnék.
CUKIPÉK
Cukinap megint, cuki kislány?

ÉN

Nézem a kirakatot. Ha mondjuk légikisasszony lennék. Akkor aztán minden férfi rólam álmodozna, éjjel-nappal, egyesek talán meg is mernének szólítani, de a gépem épp felszállni készülne, és én nem érnék rá, hanem sietős léptekkel keresztülkopognék a reptéren a magas sarkaimmal és rejtélyes mosollyal az ajkamon.

Talán épp ilyen lennék:

FÉRFI

A nő.
A nő kis kalapkát visel
és selyemharisnyát,
a harisnya varrása feszül a lábikráján.
A nő konyakkal kínálja az urakat,
és mosolyog rájuk.

A NŐ ÉS A FÉRFI

A felhők fölött az ég
ragyogó tiszta kék.

FÉRFI

Ekkor a kapitány szólítja a nőt.
A nő elnézést kér az uraktól.
Mosolyog és bólogat.
Aztán elmegy. Ő, a nő.

NŐ

A férfi.
A férfi a repülőgép parancsnoka.
A férfi bajuszt visel
és egyenruhát,
az ágyékánál szoros egy kicsit.
A férfi a nőre gondol.
A férfi felizgul.
A férfi beleszól a hangosbeszélőbe.
Behívja magához a nőt.

A NŐ ÉS A FÉRFI

És a felhők fölött az ég
ragyogó tiszta kék.

FÉRFI

A nő körmei hosszúak, pirosak,
a hangja lágy.

NŐ

És így repülnek ők együtt.

FÉRFI

Az Arab Emirátusokba.

NŐ

És távoli afrikai tájakra.

FÉRFI

A vad őserdőkbe.

NŐ

A forró szavannákra.

FÉRFI
Amikor pedig elegük volt már a repkedésből, a férfi és a nő…
NŐ
Lelépdel a repülőgép lépcsőin.
Kék sapkájukat kezükkel a fejükhöz szorítják.
És integetnek
a repülőtérnek, ahol mindig fúj a szél,
miközben fényképezik őket.
ÉN
De szép is volna..

Anya.

ANYA
Csörrrr

A férfi teniszoktató.
A férfi homlokán fehér fejpánt.
A férfi feldobja a labdát a levegőbe.
Izmai megfeszülnek.
A férfi elüti a labdát.

FÉRFI

A nő szalad.
A nő szoknyája lobog.
A nő melle hullámzik a levegőben.
A nő visszaüti a labdát

NŐ

A férfi visszaüti a labdát.

FÉRFI

A nő visszaüti a labdát.

NŐ

A férfi visszaüti a labdát.

FÉRFI

A nő visszaüti a...
Vagyis melléüt ezúttal.

NŐ

A labda elgurul.

FÉRFI

A nő lehajol, hogy felemelje…
És nincs rajta bugyi.

NŐ

A férfi lefújja a meccset.
A fonákot akarja megmutatni a nőnek.
A férfi átfogja a nő derekát.

FÉRFI

És akkor a nő megérzi a férfit
a fehér rakott szoknyáján keresztül.

ÉN

Hirtelen a Cukipék vörös képét látom magam előtt, ahogy az arcomba bámul.

CUKIPÉK

Óhaj-sóhaj, cuki kislány?

ÉN

Miii?
A Cukipék rám bámul azzal a hupikék szemével.

CUKIPÉK

Meghívhatlak egy banánturmixra valamelyik este?

Boxmeccs.

ÉN

Futok, futok, úgy érzem bemocskoltak. Megmosdom, mosom magam, súrolom tizenháromszor egymás után, szappannal és kefével. Fertőtlenítőszert locsolok magamra, de a mocsok csak nem akar eltűnni.
Hányni volna kedvem és bezárkózni a lakásba egész hátralévő életemre.

Bőgök és a távirányító gombjait nyomkodom. Még szerencse, hogy rátalálok. Őrá, a cicibombára. Ezúttal egy boxmeccsen illeg-billeg magas sarkú cipőben, és egy számtáblát tart a feje fölött.

CICIBOMBA

Do you like me, honey?

ÉN

A Cicibomba mézédes hangja hív, és csodálatos zene hangjait hallom.

CICIBOMBA

Do you want me, honey?

ÉN

A nézőtéren a férfiak szivarra gyújtanak, és a szemükben könny csillan.

CICIBOMBA

Am I beautiful, honey?

KÓRUS

Ó Cicibomba, ring a dereka,
Kipi-kopi kopog a cipősarka,
fülbevalóit himbi-himbálja.

CICIBOMBA

Would you love me, honey?

KÓRUS

Csak illeg, csak billeg
feje felett a tábla, rajta a menet száma.

CICIBOMBA

You have to admire me, honey!

KÓRUS

Egy gazella ő,
egy párduc.

CICIBOMBA

Then I'll be yours, honey!

ÉN

Hogy is lehet valaki ilyen lélegzetelállító?

CICIBOMBA

And you can love me forever, honey!

ÉN

Olyan akarok lenni, mint te, te Cicibomba,
suttogom alig hallhatóan.

A nyuszi üregében.

ÉN

Az utolsó csatornán egy nyúl bámul rám. A rét szélén áll, és integet felém a tappancsával. Utána indulok, és a nyúl elvezet engem az üregéhez. Leülünk bent a kerek asztalhoz, és édes cickafarkteát szürcsölgetünk. A nyuszi elmesél nekem egy csuda történetet. Így szól:

NYÚL

Egyszer volt, hol nem volt, volt egyszer egy KIRÁLYNŐ, aki a kastélya ablakában ülve arról álmodozott, hogy gyermeke születik.

KIRÁLYNŐ

Ő lesz a legszebb, legcsodálatosabb gyermek, akit valaha hordott a hátán a föld.

NYÚL

– Ábrándozott. És rajta kívül volt egyszer egy Gonoszvarázsló is, akinek nagy fekete kalapja volt, és brrr de vérfagyasztó kacaja. A Gonoszvarázsló végighallgatta a KIRÁLYNŐ álmodozását, és elhatározta, hogy megajándékozza egy gyermekkel. Így aztán egy szép napon a kastély lépcsőjén megjelent egy kis királylány, akinek kék volt az egyik füle.

KIRÁLYNŐ

Én nem ilyen gyermeket akartam, –

NYÚL

mondta akkor a Királynő –

KIRÁLYNŐ

én azt akartam, hogy az én gyermekem legyen a legszebb, a legcsodálatosabb kislány, akit valaha hordott a hátán a föld.

NYÚL

Ezt hallva a kis királylány világgá futott, meghúzta magát az erdő sűrűjében, és keserves sírásra fakadt.

Lakott abban az erdőben egy Jóboszorkány, aki rettenetesen megsajnálta a kis királylányt. Beszédbe elegyedett hát vele, és azt mondta neki:

JÓBOSZORKÁNY

Van egy ajándékom a számodra. Úgy hívják: bátor szív, tessék. Ez az egyetlen esélyed arra, hogy megtörd a Gonoszvarázsló átkát. Meg kell feledkezned édesanyád szavairól, és meg kell tanulnod szeretni önmagad. A bátor szív segítségedre lesz. Ha képes vagy erre, mindenki más is elkezd majd szeretni, és a kék füled eltűnik. Menj most, és tégy úgy, ahogy mondtam.

NYÚL

Azzal a Jóboszorkány eltűnt, és a királylány futva tért vissza a szülei kastélyához. De anyja maró szavai sokkal élesebben csengtek a fülében, mint a Jóboszorkány tanácsa.

KIRÁLYNŐ

„Én nem ilyen gyermeket akartam, én azt akartam, hogy az én gyermekem legyen a legszebb, legtündéribb, akit valaha hordott a hátán a föld."

NYÚL

És a királylány képtelen volt kiverni a fejéből ezeket a szavakat. A Jóboszorkány ajándéka pedig nem nagyon tetszett neki, a zsebébe rejtette, és szépen ott is felejtette. Ült, üldögélt a királylány a kastély ablakában, és arról álmodozott, hogy ő a legszebb, legtündéribb királylány, akit valaha hordott a hátán a föld.

Végül elhatározta, hogy megszökik. Nem akart többé anyja kastélyában lakni, mert a Királynő mást sem csinált, csak jajveszékelt egész nap, és szörnyű balsorsát siratta. Amikor leszállt az éj, a királylány kiszökött a várból, és elindult a Gonoszvarázsló kastélya felé vezető úton.

A Gonoszvarázsló látta a királylányt közeledni, és elébe röppent. Nagy fekete kalapot viselt, és – szokás szerint – brrr, de vérfagyasztóan kacagott.

A Gonoszvarázsló megígérte, hogy ha a királylány neki adja a zsebében hányódó bátor szívet, akkor segít rajta. A királylány persze szívesen belement a vásárba. Hisz semmibe nem került kihalászni a sosem használt bátor szívét a zsebéből, és átnyújtani azt a Gonoszvarázslónak. A királylány úgy érezte, semmi haszna nem származott belőle egészen addig a napig. Így aztán a Gonoszvarázsló villámgyorsan kikapta a bátor szívet a királylány tenyeréből, és azt parancsolta neki, hogy bújjon be a nagy fekete kalapba. A királylány félt ugyan egy picit, de úgy tett, ahogy a Gonoszvarázsló parancsolta. Bemászott a nagy fekete kalapba, és eltűnt szem elől.

Ekkor a Gonoszvarázsló rásuhintott a kalapra a varázspálcájával, és azzal a királylány elpárolgott. Senki sem látta őt azután. A kalapból viszont kiugrott egy kicsi fehér nyuszi nagy fehér

fülekkel. A nyuszi beszökdécselt a sűrű erdőbe, a Gonoszvarázsló pedig – szokás szerint – brrr de vérfagyasztóan kacagott.

ÉN

A nyuszi tovább magyaráz: hogy a mese igaz, és érdemes lenne okulnom belőle. Nem igazán értem, mit akar ezzel mondani.

Aztán a nyuszi képeket is mutogat nekem elsőbálozó korából, közben a kis nyúlfiókák a szőnyegen hancúroznak. Ekkor egyszeriben a Cukipék jelenik meg az ajtóban, kezében egy tál fánkkal, arcán nyálas mosollyal.

CUKIPÉK

Cukinapunk van, cukiság?

ÉN

Borzalom.

Szerencsére ezúttal helyén az eszem.

Felkapom a géppuskát, és péppé lövöm a fejét, nem marad más belőle, csak néhány véres húscafat a nyúlüreg padlóján.

Végül... néma csend.

Akkor aztán futni kezdek, futok, futok, futok.

3. Itt és most.

KÓRUS

A lány ott ül az alpesi tájjal szemben.
Hú, szédületes ez a ruha rajta, és szédítően magas a cipője sarka,
sokkal magasabb annál, hogysem viselője egyedül vacsorázhatna.
A jóravaló férfi kanalazza a levesét,
és nézi a lányt.
A lány utálja, hogy a férfi nézi,
és félrefordítja a fejét.
A szerelmespár eközben leadja a rendelést.

SZERELMESPÁR

Egy üveg rosét és süteményt.

KÓRUS

Egymásra néznek, és mosolyognak.
Öcsikére néznek, és mosolyognak
Megcsókolják egymást, és mosolyognak.
A lány nézi az alpesi tájat,
és sorra üríti az asztalon sorakozó üvegeket.

A jóképű pasi.

ÉN

A kórház felé vonszolom magam.

Egy bolt kirakatában épp az új ruhákat rendezi az eladónő.

Ekkor megpillantom a világ legszebb ruháját.

Hófehér, csak egy piros szalag díszíti a derekát.

JÓKÉPŰPASI

Jól állna.

ÉN

Tessék?

JÓKÉPŰPASI
Elmegyünk valahova táncolni?
Megveszem neked azt ruhát.
ÉN
Az eladónő a régi, kopott ruhámat
kínosan elegáns zacskóba pakolja.
ELADÓNŐ
Parancsoljon, kérem.
ÉN
Bedobom a zacskót az első útszéli kukába.
És akkor egyszeriben minden megváltozik.
KÓRUS
Pádám.
ÉN
A végzet szavát hallom, üvölt a fülembe.
A Jóképűpasi oldalán lépdelek végig az utcán, és
érzem, ahogy az emberek tekintete utánunk fordul.
Belépünk egy diszkóba.
És én táncolni kezdek.
KÓRUS
Táncol
Táncol, mindenkinél féktelenebbül.
A haja arany,
az ajka telt, csókos.
Táncol
valósággal összeolvad a zenével.
Zuhognak rá a csillagok,
és villog a szeme a cikázó fényben.
ÉN
Sok férfi kérdezgeti a nevemet,
de mind hülyék, és én csak annyit felelek:
KÓRUS
Bella-Barbara vagy
Luciana-Rihanna-Bambina-Sabrina.
ÉN
Csak a Jóképűpasira tudok gondolni.
Ő a rulettasztalnak dől, rám néz és felkacag.
JÓKÉPŰPASI
Miért bámulsz így?
ÉN
Annyira jóképű vagy.
JÓKÉPŰPASI
Tudom.
Menjünk.
ÉN
A Jóképűpasi elvisz engem mindenhová.
JÓKÉPŰPASI
Elviszlek bowlingozni…

KÓRUS
…táncolni,
shoppingolni,
étterembe,
a hegyekbe és a tengerpartra.
JÓKÉPŰPASI
Elviszlek,
a plázába…
KÓRUS
…diszkóba
és egy-két körre az autómmal,
a nappaliba,
a konyhába és a heverőre.
ÉN
Egészen megváltozom a Jóképűpasi társaságában.
JÓKÉPŰPASI
Te vagy az én nyuszikám, kis nyuszilány.
ÉN
Én?
JÓKÉPŰPASI
Te, te, naná.
ÉN
Ígérd meg, hogy mindig így fogsz hívni?
JÓKÉPŰPASI
Persze, nyuszikám.
ÉN
Rávesz, hogy
fodros-bodros blúzokat
és miniszoknyát viseljek.
JÓKÉPŰPASI
Csipkés fehérneműt
és bőrcsizmát
ÉN
Parfümöt
és fülbevalót
JÓKÉPŰPASI
Én egyszerűen imádom az ilyesmit…
ÉN
És a hétköznapok varázslatos fényben fürdenek.

Egy férfi kedvéért.

JÓKÉPŰPASI
Brúúúbrbrbrbrbrbrbrbrbrbrbrbrbrbubububrbrbrrrrrrr
ÉN
Ez a Jóképűpasi csodás autója.
JÓKÉPŰPASI
Itt kitehetlek?

ÉN
De én nem akarok elválni tőled.
JÓKÉPŰPASI
Sürgős üzleti ügyeim vannak.
ÉN
Ja...
JÓKÉPŰPASI
Légy jó nyuszi, nyuszi.
Majd hívlak.
ÉN
A nővéreim rám néznek, amikor belépek.
I. NŐVÉR
Komolyak a szándékai?
ÉN
Kocsija van.
II. NŐVÉR
Jól bánik veled?
ÉN
Elvisz mindenhová.
III. NŐVÉR
Mit látsz benne?
ÉN
Olyan jóképű.
I. NŐVÉR
Ő mit lát benned?
ÉN
Ha vele vagyok, tündérszép minden, én is.
A NŐVÉREK
Egy nőnek nem elég, ha csak tündérszép.
ÉN
Miért nem?
I. NŐVÉR
Csak érte, egy pasi kedvéért öltöztél így ki.
ÉN
Hát persze.
Mi másért öltözhetne ki egy nő?
NŐVÉREK
Ez megalázó.
ÉN
A nővérkéim nyilván irigyelnek, mert egyszer csak sokkal fantasztikusabban nézek ki náluk.

Pornófantasztikum.
ÉN
Várom a Jóképűpasi hívását, és közben a találkozásunkról álmodozom.
Talán így sülne el:
FÉRFI
A nő.
A nő pornófantasztikus.

A nő átöltözik:
neccharisnya
harisnyatartó
magas sarkú.
Aztán a nő átsétál egy vörös szobába
és megáll ott mozdulatlanul,
a ragyogó fényben.

NŐ

A férfi.
A férfi belép a vörös szobába,
a szoba közepén áll a nő
mozdulatlanul
a ragyogó fényben.
A férfi nézi: a neccharisnyás lábakat,
a rúzsos ajkakat,
és bedob egy érmét
az ajtó melletti nyílásba.
Csörömpölés...

FÉRFI

És a nő elkezd táncolni.
Táncol a nő.

NŐ

A férfi nézi.

FÉRFI

A nő táncol.

NŐ

A férfi nézi.

FÉRFI

És a nő csak táncol.
Táncol és táncol,
míg végül meg nem áll.

NŐ

De akkor a férfi újabb érmét dob be
az ajtó melletti nyílásba.
Csörömpölés...

FÉRFI

És a nő újra táncba kezd.

NŐ

A férfi nézi.

FÉRFI

És a nő táncol.

NŐ

A férfi nézi.

FÉRFI

És a nő csak táncol.
Táncol és táncol,
míg végül meg nem áll.

Nő

A férfi újabb érmét dob be
az ajtó melletti nyílásba.
Csörömpölés...

Playstation.

Jóképűpasi

Csörrrr

ÉN
A csodás pasi undorral fordul el a nőtől,
és azt mondja:
FÉRFI
Tűnj a szemem elől, te mocskos nőszemély.
ÉN
Szomorú zene,
és nőnk zokogva menekül.
De szerencsére minden kezdődik elölről.
A NŐ, AKINEK SIKERÜL
Itt ülök ebben a csodás étteremben
ezzel a csodás pasival.
Jóképű és fontos ember ő.
Nevetgélünk,
és vörösbort iszunk.
De most az én fehér ruhámra
löttyen a bor.
Borzalom.
No, de sebaj…
ÉN
A nő, akinek sikerül, előhúz a retiküljéből egy palackocskát.
A NŐ, AKINEK SIKERÜL
Csak szórjunk könnyed mozdulattal a foltra
egy picit ebből a hiper-intelligens-szuper-punciligens porból.
És máris minden rendben, az élet megy tovább.
FÉRFI
Te tiszta Nő.
örökké szeretni foglak.
ÉN
Aztán a férfi megcsókolja a nőt,
mélyen megindító hegedűszó,
és csak úgy záporoznak körülöttük a csillagok.

Tánc.

JÓKÉPŰPASI
Majd hívlak.
ÉN
Ugye, nem váratsz sokáig!?
JÓKÉPŰPASI
Meg kell értened és támogatnod kell engem.
ÉN
Tényleg?
JÓKÉPŰPASI
Elszólítanak a sürgős üzleti ügyeim.
ÉN
(Magában)
Mindig vonzó, mindig tündéri, el ne felejtsd.
A Jóképűpasi üzletember, azért olyan elfoglalt ember, érted, ember?

JÓKÉPŰPASI
Pontosan.
Csók.

ÉN
De a napok csak telnek, és a Jóképűpasiról semmi hír.
A tündérszép ruha kifakul rajtam, mocskos lesz újra, borzalmasan néz ki, akárcsak az a régi ruhám, amelyiket a sarki kukába dobtam annak idején. Sírni volna kedvem, de szinte hallom a Jóképűpasi szavait.

JÓKÉPŰPASI
Ne sírj már!

ÉN
Miért ne?

JÓKÉPŰPASI
Mert akkor bűnösnek érzem magam.

ÉN
De hát te nem is látod, nem vagy itt.

JÓKÉPŰPASI
De hamarosan visszatérek.

ÉN
Így aztán elmegyek inkább újra táncolni.
Csak úgy szórakozásból.
Tündéri nőnek öltözöm.
És táncolok, és táncolok,
És a diszkó tele van bőrkabátos férfiakkal,
de én rájuk se pillantok.
Csak a Jóképűpasira tudok gondolni,
és azt kívánom, bárcsak itt lenne velem.
De a bőrkabátos férfiak néznek engem,
és ettől borzalmasan mocskosnak érzem magam.
És a tündéri ruhámra is rálöttyen a rumos kóla.
Úgyhogy hazamenekülök,
és sírva kucorodom össze az előszobapadlón.

Nyuszis lepény.

CICIBOMBA
Jó estét, fiúk, lányok.
Ma egy tüneményes kis nyuszis lepényt fogunk sütni.

ÉN
A Cicibomba kezébe vesz egy nyulat.
Végigsimítja a bundáját, és aztán...

CICIBOMBA
A nyuszit idetesszük a vágódeszkára, így.
Ajánlatos alaposan kiélezni a kést, mielőtt hozzákezdünk.

ÉN
Borzalmas.
Hogy lehet a Cicibomba ilyen gonosz?
Próbálok csatornát váltani.

KÓRUS
(*Csettintenek a nyelvükkel*) Klakk.
CICIBOMBA
És akkor feldaraboljuk a nyulat.
ÉN
Kétségbeesetten kapcsolgatok csatornáról csatornára.
KÓRUS
Klakk.
Klakk.
Klakk.
ÉN
De a Cicibomba trancsíroz mindegyik csatornán.
KÓRUS
Klakk.
Klakk.
Klakk.
Nyulat vág a Cicibomba.
CICIBOMBA
Bele fogtok szeretni.
KÓRUS
Klakk.
Klakk.
Klakk.
Nyulat vág a cicibomba.
ÉN
A vágódeszkára csorog a vér a nyúl szívéből.
KÓRUS
Klakk.
Klakk.
Klakk.
ÉN
Kiráz a hideg.
Vége, nincs többé kedvencem.

Lilike.

ANYA
Csörrrr

ANYA
Hogy vagy?
KÓRUS
A lány szeretne mindent elmesélni.
Újra gyereknek lenni.
ÉN
Kösz, jól.
ANYA
Tudod, csak annyit akartam mondani, hogy mi nagyon szeretünk téged apával, még ha te ezt nem is nagyon hiszed el.
KÓRUS
Akkor könnybe lábad a lány szeme.
ÉN
Akartál valami mást is mondani?
ANYA
Hmm, nem igazán.
Igazából semmi mást.
Ja…
emlékszel még Lilikére a szomszédból?
Nahát összefutottam vele a minap az utcán.
Olyan rég nem láttam...
Sokszor pusziltat.
Milyen egy aranyos kislány ez a Lilike.
KÓRUS
És a lány nem tehet róla, a
könnyei lecsöpögnek az állán, be a blúza alá.
ÉN
Nini, Lilike az utcán sétál. Én a kanyarban állok, kezemben géppuska. Beleeresztek egy sorozatot, és Lilike rándul néhányat a lövésektől, majd lerogy a kicsi térdére az út menti fűbe. Lilike úgy néz ki most, mint valami játékbaba kitekert tagokkal. Tejfelszőke hajszálai közül vér bugyog elő, és vörösre festi az útszéli kavicsokat.

4. Itt és most.

KÓRUS
A lány az alpesi tájjal szemben ül.
Hú, szédületes ez a ruha rajta, és szédítően magas a cipője sarka,
sokkal magasabb annál, hogysem viselője egyedül vacsorázhatna.
Öcsike, a sokgyermekes család benjáminja az asztalon dobol a kanalával, és üvölt:
ÖCSIKE
Mami! Én jendes széket akajok!
Nem akajok itt ülni, ez babaszék.
KÓRUS
Úgyhogy a családanya odalép az egyedül üldögélő lányhoz,
az üres székre mutat,
és a lánynak ideje sincs megszólalni, már…
A CSALÁDANYA
Igazán nagyon kedves.
Mi olyan sokan vagyunk!

KÓRUS
A jóravaló férfi nézi a lányt.
Olyan magányosnak látszik.
Úgyhogy…
UTÁLATOS PASI
Csak így egyedül?
KÓRUS
A lány az alpesi tájat bámulja.
UTÁLATOS PASI
Csak mert olyan magányosnak tűn…sz.
KÓRUS
A lány tovább bámulja az alpesi tájat addig, amíg
a jóravaló férfi egy vállrándítással odébb nem áll.

Striptease.

III. NŐVÉR
Nekem is volt egyszer egy pasasom.
Sőt úgy volt, össze is házasodunk.
De a pasi legénybúcsút akart rendezni.
I. NŐVÉR
A legénybúcsú az utolsó alkalom a férfi számára, amikor büntetlenül tapogathat más nőket.
II. NŐVÉR
És ha megfosztják ettől az alkalomtól,
akkor megkeseredik egy életre, és az lesz a vége, hogy megcsalja az asszonyt.
I. NŐVÉR
A legénybúcsú fénypontja az volt, amikor egy sztriptíztáncosnő puncijára tejszínhabot spricceltek,
és a férfi fejébe gyémántdíszes kartonpapír koronát nyomtak…
II. NŐVÉR
A részeg haverok éljenezése közepette
a pasi épp a tejszínhabot nyalta a pucértáncosnő puncijáról
fején a papírkoronával….
I. NŐVÉR
Úgy érezte, ő a nap hőse.
II. NŐVÉR
Amikor mi betoppantunk.
III. NŐVÉR
Akkor nyílt ki a szemem.
I. NŐVÉR
Szánalmas volt az a pasi a fején azzal a silány koronával, egy pojácakirály.
III. NŐVÉR
Úgyhogy faképnél is hagytam.
II. NŐVÉR
Ennyit erről.

Vers.

ÉN

Kicsit belém ült a szomorúság. Kedvem támadt verset írni. Sosem próbáltam ugyan korábban, mégis meglepően könnyen ment a költés. Így szól a versem:

KÓRUS

Volt egyszer egy szegény nyuszi,
háza fehér börtön, s
anyja gonosz ördög,
a világ meg alamuszi.
Olyan vagyok, mint az a nyúl.
Gonosz anyám folyton szapul.
Ahová én lépek, nem nyílik virág,
Börtönöm csak nékem ez a szűk világ.

Otthon.

ÉN

Elmegyek meglátogatni anyát és apát.
Kicsit rossz a lelkiismeretem, olyan csúnyákat mondtam anyáról abban a versben.
Mégiscsak az anyám.

KÓRUS

Apa autót mos az udvaron.
Anya süt-főz a konyhában.

ANYA

Szerbusz,
de jó, hogy jöttél.

ÉN

Anya kíváncsian méreget.
Mit nézel úgy?

ANYA

Ééén? Semmit.

ÉN

Dehogynem, úgy megnéztél.

ANYA

Csak néztem, hogy nézel ki.

ÉN

Na és hogy nézek ki?

ANYA

Nem is tudom…
Kicsit mintha más volnál.

ÉN

Hogyhogy más?

ANYA

Csak úgy, valahogy más.

ÉN

Mégis milyen?

ANYA

Nem is tudom…
Ez a vörös egy sötét hajú lánynak biztos kicsit jobban állna.

Neked olyan fehér volt mindig is a bőröd.

KÓRUS

A lány nem szól semmit.
Csak ül, és a kockákat bámulja a konyhaasztal viaszosvászon terítőjén.

ANYA

Nem mondasz semmit?

KÓRUS

Odakint esik.
Apa a motorháztetőt fényesíti.
Akkor a lány faképnél hagyja az anyját.

ANYA

Csak nem sértettelek meg?

KÓRUS

A lány becsukja maga mögött az ajtót,
és elrohan.

APA

Hova mész, kislányom?

ÉN

Szegény apa.
Csak áll ott az autó mellett, és néz utánam,
a homlokára tapad az esőtől csapzott haja.

APA

Jaj, istenem.

ÉN

Sose jövök ide többet.

Rúzs.

JÓKÉPŰPASI

Csörrrr

JÓKÉPŰPASI
De most jó kedvem van, és szeretnélek látni.
Eljössz velem vacsorázni ma este?
ÉN
Persze, hogy el.
JÓKÉPŰPASI
Találkozunk hétkor.

Az étteremben.

ÉN
Én felveszem a legeslegszebb fehér ruhámat és a legeslegmagasabb sarkú cipőmet.
Leülünk egy hangulatos sarokasztalhoz.
A szemközti falon alpesi táj képe
A Jóképűpasi sorra rendel nekem mindent, amit csak kedvem támad megkóstolni.
JÓKÉPŰPASI
Rendelek neked
Kaviárt
meg málnát…
KÓRUS
…pezsgőt
meg szamócát.
Fagyit, habot,
almát,
rózsát
meg mandulát.
JÓKÉPŰPASI
Olyan ünnepelhetnékem van!
ÉN
Közben feláll játékgépezni és szivarozni a pincérrel.
JÓKÉPŰPASI
Rögtön jövök.

5. Itt és most.

ÉN
Aztán a Jóképűpasi és a pincér kimegy az utcára, eltűnik szem elől.
Én egyedül maradok.
Nézem a képet a falon.
Mindenki engem bámul.
Nem tudom, hová nézzek.
Az ajtóra pillantok.
Belép az az utálatos férfi, és attól kezdve folyton engem bámul.
Leül a bárpulthoz, kanalazza a levesét, és bámul rám
azokkal az utálatos, csúf szemeivel.
A szomszéd asztalnál egy szerelmespár ül, csupa mosoly az arcuk.
Nem akarok egyedül ülni itt.
Melegem van.
Aztán az a sokgyerekes anya odalép hozzám,
fogja a Jóképűpasi székét, és már viszi is.

A CSALÁDANYA
Igazán nagyon kedves. Mi olyan sokan vagyunk!
ÉN
A piros-fehér abrosz kockáit számolom, nyolcadszorra.
Sorra ürítem az asztalon sorakozó üvegeket.
Hol van már a Jóképűpasi?
Hogy hagyhatott így magamra?
Az utálatos férfi közelebb lép.
Hova bújjak?
JÓRAVALÓ / UTÁLATOS PASI
Csak így egyedül?
ÉN
Tűnj el te csúnya-buta-mocsok-szemét-gusztustalanállat-gonosz-szörnyeteg – gondolom magamban.
Ha nem tűnsz el, kinyírlak!
JÓRAVALÓ / UTÁLATOS PASI
Csak mert olyan magányosnak tűn…sz.
ÉN
Rám támad a világ,
Fenyegetően közelít.
Szeretnék elmenekülni,
de a sarokasztal foglya vagyok.
SZERELMESPÁR
Mi csak csókolózunk és csókolózunk.
Úgy, hogy majd lenyeljük egymás fejét.
SOKGYEREKES CSALÁD
Mi csak bőgünk, csak üvöltünk
úgy, hogy a szánk vöröslik bele.
Mint egy madárcsalád elvágott torokkal.
JÓRAVALÓ / UTÁLATOS PASI
Én csak bámullak és bámullak úgy,
hogy a szemgolyóim kiugranak a helyükről, és belepottyannak a forró levesembe.
KÓRUS
A lány szeretne lelőni mindannyiótokat.
Belétek ereszteni egy sorozatot úgy, hogy a vér vörösen spricceljen szerteszét. Addig lőni, amíg csak véres húspép marad belőletek a vendéglő padlóján. Lőni akar, tüzelni és tüzelni, ameddig néma csend nem lesz.
ÉN
Aztán mégsem lövök.
Úgysem segítene.
KÓRUS
A lány kimegy az utcára.
A géppuskát nejlonzacskóba csavarja,
és az útszéli kukába dobja.
Aztán visszamegy, a bárpult végéhez lép,
kezébe veszi a mikrofont, és a következő szavakat intézi önökhöz:
ÉN
Igazság szerint végig ezt akartam csak elmondani:

(Énekel)
Én csak vonzó nő szeretnék lenni.
Igen, én kicsi nyuszi akarok lenni,
hogy egy férfi rám találjon, kedvenckéjévé fogadjon.
Én baba akarok lenni, ami sír, ha megszorítják.
Édi porcelánállatka ablakod párkányán.
Címlaplány akarok lenni, akiről mind álmodoznak.
Csilivili táncosnőcske, akit szájtátva csodálnak.
Olyan nő akarok lenni, akit csak szeretni lehet.

ÉN

Hallom a végzet szavát, üvölt a fülembe.
Nincs igaza.
Elbűvölő nő lesz belőlem, egy tündér.

Nyuszilány.

ÉN

Ma van a Jóképűpasi születésnapja.
Ma naaagy meglepi készül a számára.

FÉRFI

A nő.
A nő tündéri.
A nő játszani akar.
A nő vicces
és gyengéd.
A nő
parányi bugyikát visel,
hátul nyuszifarokkal.
A fején nyuszifülek
az ajkán
rózsaszín rúzs.
A nő ránk néz,
ránk mosolyog,
és közben jár valami a fejében.

NŐ

A férfi.
A férfi haja sűrű, sötét.
A férfi jóképű.
A férfi fontos ember és komoly.
A férfi sötét öltönyben
vonul végig az utcán.

FÉRFI

A nőnek van egy rózsaszín doboza.
A nő odalép a dobozhoz,
és ráteszi a fedelét.
A doboz tetején hatalmas masni
és egy kártya, amelyen ez áll:
Szeretettel
a férfinak.

Aztán a nő elküldi a dobozt
az Óperenciás-tengeren túlra,
az üveghegyen is túlra,
a városokon is túlra
és a kurtafarkú malacon is túlra,
el egészen a férfi ajtajáig.

NŐ

És akkor a férfi megtalálja a dobozt
az ajtaja előtt.
Elolvassa a kártyát,
és naaagyon meglepődik.
Aztán a férfi kinyitja a dobozt,
és mit talál benne? Egy kis nyulat.
A nyuszi nagyon hasonlít a nőre,
és alaposabban szemügyre véve…
na nézd csak!
hisz a nő az,
és csak egy
parányi bugyikát visel
hátul nyuszifarokkal
a fején nyuszifülekkel,
az ajkán
rózsaszín rúzzsal.
És akkor a férfi megcsókolja a nőt.

FÉRFI

És a nő visszacsókolja a férfit.

ÉN

És ekkor kattan a fényképezőgép.

KÓRUS

Klakk.

ÉN

És anyám megkapja a képet postán, levélben.

ANYA

Áh, szóval így.

ÉN

Mondja anyám.

APA

Gyere haza, kislányom.

ÉN

Mondja apám, és egy pillanatra kibújik a kocsi alól.

KÓRUS

És akkor a nő és a férfi megcsókolják egymást...

LAPSZÁMUNK SZERZŐI

Bakk Ágnes Karolina (Budapest) a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem immerzív média kutatója, a Zip-Scene konferencia és magazin, a Vektor VR kiállítás valamint a Random Error Stúdió alapítója, a *Játéktér* folyóirat szerkesztője. 2017-2019 között a Sapientia Erdélyi Magyar Tudományegyetem Rethinking Intermediality in Contemporary Cinema kutatóprogramjában vett részt, ahol a VR és az immerzív színház sajátosságait vizsgálta.

Benedek Zsolt (Marosvásárhely) dramaturg, műfordító, drámaíró, rendező. Tanulmányait az ELTE BTK szabad bölcsészet szakán (esztétika-filozófia), illetve a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem rendező szakán végezte. Jelenleg ugyanitt folytat doktori tanulmányokat.

Dávid A. Péter (Szentgyörgy) szabadúszó színész, rendező.

Demény Péter (Marosvásárhely) író, költő, publicista, műfordító. A *Látó* szépirodalmi folyóirat szerkesztője és a Babeş–Bolyai Tudományegyetem Bölcsészkarának óraadó tanára.

Fábics Natália (Budapest) filmtörténész, a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem (MOME) Média Intézetének oktatója, újcirkusz és filmes projektek kommunikációs tanácsadója. Kutatói munkájának fókuszában a filmfesztiválok világa és az interkulturalitás állnak, különös tekintettel a kortárs kelet-ázsiai vizuális- és előadóművészetek európai percepciójára.

György Andrea (Marosvásárhely) tanár, színházi és irodalomkritikus, a Kritizorok kultúrblog szerkesztője. Doktori tanulmányait az ELTE BTK Filozófiatudományi Doktori Iskola Esztétika PhD Programján végezte, disszertációját a kortárs magyar dráma és színpadi gyakorlat kapcsolatáról írta.

Hatházi András (Brassó) színész, rendező, irodalmár, egyetemi tanár, a Babeş-Bolyai Tudományegyetem Színház és Televízió Karának oktatója, ahol a színész mesterségével és a színpadi improvizációval kapcsolatos szaktantárgyakat oktatja. Doktori fokozatát 2003-ban szerezte meg a budapesti Színház- és Filmművészeti Egyetemen az *Improvizáció és személyiségfejlesztés* témakörében. Munkássága több mint 100 színházi- és filmszerepből, több tucat színházi-, bábszínházi- és filmrendezésből, a színész mesterségével kapcsolatos cikkekből valamint színdarabokból és forgatókönyvekből áll.

Jankó Szép Yvette (Nagyvárad), jelenleg Kolozsváron élő teatrológus, tanár és szabadúszó fordító. A kolozsvári Babeş-Bolyai Tudományegyetem angol-finn és színháztudomány szakán végzett. Elsősorban kortárs finn drámák és gyermekkönyvek magyarra ültetésével, illetve önmaga sikerrel általtatásával foglalkozik.

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

Kocsis Tünde (Kolozsvár) a néprajz–magyar (Kolozsvár), majd a színházrendezői (Marosvásárhely) egyetemi szakot végezte el. Drámapedagógus, bibliodrámázik, versfilmeket rendez. A Kolozsvári Állami Magyar Színházban az *ESziK vagy isszák?* című nevelési programot koordinálja, illetve a Dokumentációs tárat vezeti.

Kovács Emese (Sepsiszentgyörgy) 2019-ben végzett Kolozsváron, teatrológia alapképzésen. A mesterit drámaírás szakon folytatta Marosvásárhelyen. Fő érdeklődési területe az alkalmazott színház és a színházi nevelés.

Lyons, Deirdre V. (Los Angeles) színésznő, számos hagyományos és immerzív színházi előadásban. 2019 óta előadóként és alkotóként is részt vesz VR színházi előadásokban.

Sebesi István (Betfalva) Kolozsváron tanult teatrológiát. Rendszeresen közöl színikritikát. Fordított John Willard-, Franz Werfel-, Rudolf Steiner-, Vilém Flusser-szövegeket. Évekig a Sziget Fesztivál munkatársa volt.

Váta Lóránd (Kolozsvár) színész, színházi szakember, énekes és táncos. A BBTE Doktori Iskolájának a végzős doktorandusz hallgatója. Doktori kutatásában a beszéd és sztepptánc ritmicitását és a tükörneuronok kapcsolatát kutatja. Filmszínészi munkáit olyan rendezők segítették, mint Gárdos Péter, Erdély Dániel, Hajdu Szabolcs, Elek Judit, Gulyás Gyula.

Sirató Ildikó (Budapest) magyar színház- és irodalomtörténész, fennista, tanár. Az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti és Zeneműtárának kutatója, a veszprémi Pannon Egyetem Modern Filológiai és Társadalomtudományi Kara Irodalom- és Kultúratudományi Intézete Színháztudományi Intézeti Tanszékének egyetemi docense, az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kara Irodalomtudományi Doktori Iskolájának témavezető oktatója.

Stara, Linnea (Helsinki) színházkutató, színikritikus, dramaturg, a TINFO Finn Színházi Információs Központ vezetője. Felsőfokú tanulmányait a Helsinki Egyetemen majd a chicagói Northwestern Egyetemen végezte. Korábban szabadúszó színházi íróként, a helsinki Svéd Színház (Svenska Teatern) dramaturgjaként és a finnországi svéd drámairodalom ügyét képviselő szakmai szervezet, a Labbet egyik ügyvezető igazgatójaként dolgozott. Több drámaantológia szerkesztésében működött közre, illetve a finnországi svéd színházi szcénát feltérképező kutatásokat végzett.

Turunen, Saara (Helsinki) nemzetközileg elismert rendező, színházi szerző, dramaturg és hazájában rendkívül népszerű prózaíró. Merész témaválasztásait, rendhagyó színházi látásmódját és egyéni elbeszélői stílusát több irodalmi és színházi díjjal jutalmazták.

VIITORUL TEATRULUI

Viitorul teatrului. Anchetă

Care este viitorul teatrului azi? Aceasta este întrebarea pe care am pus-o unor scriitori, oameni de teatru și de film. Am fost curioși cum văd ei viitorul teatrului schimbat de pandemie. Care sunt trendurile care se creionează și care sunt efectele tehnologice prevăzute de ei? Răspunsurile conțin o serie de direcții personale și teoretice și efectul artei filmului fusese menționat de mai multe personalități.

Teatru și viitor

Manifest pentru teatrul viitorului: spectacolul este un drept al omului

Proclamația grupului de cercetători metaLAB din Harvard apăruse în noiembrie cu titlul futureStage Manifesto și atrage atenția asupra caracterului transmedial al artei spectacolului din viitor. Manifestul subliniază că din motive financiare nu se mai poate întoarce la normalitatea din trecut, numărul turneelor trebuie raționalizat și din cauza caracterului medial accentuat al teatrului trebuie să fim pregătiți pentru transmisii în direct. În același timp trebuie să regîndim sistemele de sprijin și sarcinile care se vor crea datorită schimbărilor mediale.

„Sinceritatea experienței." Teatru și joc actoricesc în realitatea virtuală. Interviul lui Ágnes Karolina Bakk cu artistul Deirdre V. Lyons

Deirdre V. Lyons este o personalitate artistică binecunoscută a scenei contemporane. În interviu, ea vorbește despre mecanisme creatoare și actoricești, despre problemele realului virtual și despre viitorul teatrului.

SCENE NORDICE

Ildikó Sirató: Teatru, în sfârșit! Festivalul DRAAMA 2021 și Forumul Teatrului Baltic de la Tartu; Prefer să nu

Festivalul DRAAMA și Forumul de Teatru Baltic organizat la Tartu, Estonia are o tradiție însemnată, încă din anul 2003. După participarea online limitată de anul trecut, festivalul acestui an și-a deschis din nou porțile pentru publicul internațional. Ildikó Sirató, istoric și critic de teatru, oaspete frecventă la acest festival și forum de teatru, ne oferă o privire de ansamblu asupra producțiilor de teatru vizionate: de la adaptări teatrale mai mult și mai puțin reușite ale unor texte clasice până la spectacole creative, originale, care experimentează cu o relație mai dinamică dintre actori și public.

Ildikó Sirató analizează mai detaliat producția Pigem ei (Prefer să nu) a Teatrului Von Krahl regizat de Johan Ulfsak, un spectacol la scară mică care tematizează problema comportamentului social, comportamentului de la locul de muncă într-un mod atemporal și actual în același timp.

Yvette Jankó Szép: De la statistici până la forme de conviețuire uluitor de noi. Discuție cu Linnea Stara, directorul Centrului de Informare al Teatrului Finlandez TINFO

Linnea Stara, teatrolog, critic de teatru și dramaturg, conduce Centrul de Informare al Teatrului Finlandez TINFO de aproximativ un an, un an de provocări și experiențe noi. În acest interviu, ea ne prezintă principalele obiective, domeniile de interes și proiectele în derulare ale TINFO. De asemenea, ne introduce în noile tendințe în scrierea teatrală contemporană și unele forme experimentale de teatru în Finlanda, evidențiate mai clar de situația actuală de criză.

CRITICĂ

Orsolya Marton: Hai cu mine să găsim vapiti!

Benő Balázs Fehér lucrase anul acesta prima dată cu compania din Tg. Mureș, spectacolul lui bazat pe un roman de Boris Vian așează problemele existențiale într-un context jucăuș și straniu. Conform criticului nostru adaptarea are părțile bune ale ei în pofida faptului că logica povestirii nu este întotdeauna ușor de descifrat.

Emese Kovács: Nu putem fi împreună

Spectacolul Companiei Figura din Gheorgheni cu titlul *Amanții* are o lejeritate a povestirii și lansează totuși o serie de întrebări grave pe care publicul trebuie să le soluționeze. Articolul enumeră temele principale ale producției și cele pe care aceasta le „rezolvă" numai parțial. Dragostea, inegalitățile sociale și probleme care apar mai ales cu neajunsuri regizorale – iată temele cronicii.

Andrea György: Indoor Recycling

După *Hedda Gabler*, regizorul Attila Keresztes a regizat și *Nora* lui Ibsen: asemănarea tematică este semnalată și prin decorurile identice ale celor două spectacole. Andrea György ne explică într-o analiză minuțioasă asemănările și deosebirile dintre producțiile acestea.

STUDIU / ESEU

András Hatházi: Joaca cu cuvintele și cu spațiul

Bazîndu-se pe propriile sale experiențe, marele actor clujean tratează tema „spațiului gol" descris de Peter Brook. Ce se întîmplă în spațiul gol, cum se delimitează spațiul real de cel al jocului și cum sunt influențate de actul urmăririi și a analizei. El subliniază și aspectele „schimbării la față" a actorului care aduce pe tapet sinceritatea actoricească.

Lóránd Váta: Cum funcționează neuronii-oglindă

Datorită notării caracteristicilor funcționării neuronilor-oglinzi se reușea sistemul reproductiv al lecției de vorbire și de dans step. Cu ajutorul acestuia competențele imitative, intuitive, empatizante și abstractizante ale studenților sunt influențate într-un mod creativ.

RECENZII CĂRȚI

István Sebesi: Vedere din Oradea

În 2020 apăruse la editura revistei Várad primul volum de dramaturgie al lui Árpád Levente Biró cu titlul *Primul act*. În recenzia lui István Sebesi subliniază că în operele tînărului dramaturg se oglindesc cunoașterea teatrului și a vieții. Textele pornesc de la situații vieții cotidiene și ele combină lejeritatea pieselor de conversație cu dialogul frust al neorealismului.

Tünde Kocsis: Cei șapte din Danemarca

Tünde Kocsis a scris o recenzie despre antologia *Meșteșugarii*. Volumul apăruse în colecția *Peisaje piesale* a editurii Napkút în 2017 și conține traducerea a șapte piese daneze. Lars von Trier – Annika Silkeberg, Erling Jepsen, Peter Asmussen, Jens Christian Grøndahl, Line Knutzon, Christian Lollike – Franz Cybulski, Line Mørkeby – ei sunt autorii despre care este vorba în text. Autoarea este de acord cu Carmen Vioreanu, cea care a semnat postfața volumului: „Dramaturgii danezi contemporani sondează cele mai ascunse unghere ale identității."

PIESĂ

Saara Turunen: Fata iepuraș

Piesa de debut a autoarei finlandeze Saara Turunen, Fata iepuraș (Puputyttö) a avut premiera la Academia de Teatru din Helsinki în 2007. Piesa scrisă direct pentru scenă ne prezintă un vârtej dinamic de scene despre pierderea și căutarea identității în viața unei femei. Figura centrală se scufundă în vise și fantezii care devin din ce în ce mai suprareale și halucinatorii, iar în același timp, piesa ne vorbește despre presiunile cu care se confruntă femeile, femeile singure, femeile ciudate și originale, sub forma unui flux de conștiință cu adevărat teatral.

THE FUTURE OF THEATRE

The Future of Theatre - Questionnaire

In our questionnaire entitled “The future of theatre - today?”, we asked writers, theatre and film professionals and actors about how they see the future of theatre that was also affected by the pandemics, what trends they forecast and what technological impact they expect. In their answers they also talk about personal and theoretical impact as well as about the influence of film on the medium of theatre.

Manifesto for the Future of Theatre: Performance is a Human Right

The *futureStage Manifesto* was published in November by the metaLab Research Group from Harvard University and it draws the attention to the transmedial character of the theatre of the future. It argues that we should not go back to normal and we should keep our number of travels to a reasonable minimum, and therefore we should get prepared for the broadcasting of performances - due to climate change. The manifesto also urges us to rethink the funding systems and what type of work roles will be developed because of this change in the media.

“The honesty of the experience”: Theatre and performing in virtual reality environments. Ágnes Karolina Bakk’s interview with Deidre V. Lyons

Deirdre V. Lyons is an acknowledged VR-theatre actress and creator who performed at several festivals. In our interview we discussed the mechanisms of creation and acting, and questions regarding liveness in virtuality, and we also outlined possible future scenarios of theatre.

NORTHERN SCEENS

Ildikó Sirató: Theatre, at Last! The DRAAMA 2021 Festival and Baltic Theatre Forum in Tartu; I prefer not to

The DRAAMA Festival and Baltic Theatre Forum organized in Tartu, Estonia has a tradition going back to the year 2003. After last year’s limited online participation, this year’s festival welcomed international guests again to the shows and adjacent programs. Theatre historian and critic Sirató Ildikó, who has been a regular guest at the festival and theatre forum, gives a general overview of the theatre productions seen, from more and less successful adaptations of classical texts to creative, original performances experimenting with a more dynamic actor-audience relationship.

Sirató analizes in more detail the production *Pigem ei* (*I Prefer Not To*) of the Von Krahl Theatre directed by Johan Ulfsak, a small scale performance that thematizes the issue of social and workplace behaviour in a way that is timeless and actual at the same time.

Yvette Jankó Szép: From Statistics to Breathtakingly New Forms of Coexistence. Discussion with Linnea Stara, the director of TINFO, the Finnish Theatre Information Centre

Theatre scholar, critic and dramaturg Linnea Stara has been leading the Finnish Theatre Information Centre for the last year, a year of challenges and new experiences. In this interview she takes us through the main objectives, fields of interests of and running projects of TINFO. She also introduces us briefly to interesting new trends in theatre writing and modes of experimental theatre making in Finland brought better to light by the present situation of crisis.

CRITICISM

Orsolya Marton: Come With Me, Let’s Find an Elk!

The first play directed by Balázs Benő Fehér for the theatre in Tg. Mureș tackles questions about everyday human existence in a strange, playful context. Orsolya Marton’s review argues that in spite of the chaotic narrative that is based on Boris Vian’s novel, the performance is moving and sensitive.

Emese Kovács: We Can't Belong to Each Other

The performance entitled *Lovers* of Figura Studio from Gheorgheni offers questions to the audience although it has the easiness of a baroque storytelling method. This article looks for answers regarding what subjects the performance is dealing with in depth and which it is dealing with just partially. The text deals with topics such as love and societal injustice, and describes some questions that leave a sense of absence in the viewers.

Andrea György: Indoor Recycling

After Hedda Gabler, Attila Keresztes also directed *Nora* by Henrik Ibsen: it can be considered as a sign of thematic similarity, that the same set design was used in both performances. In her detailed review Andrea György analyzes these similarities and also the differences.

STUDY / ESSAY

András Hatházi: Playing with words and with space

In his article, Hatházi discusses - relying on his own professional expertise - how the "empty space" described by Peter Brook can be interpreted: What happens in an empty space, what is the border between the space of reality and play, and how is this defined by observation and meaning-making on the audience's side. He also mentions the actor's sublimation and the cultural aspects of embodiment which all define what is at stake with an actor's honesty.

Lóránd Váta: How the Mirror Neurons work

The communication of mirror neuron maps with motoric movements, oral motors and the auditory areas are gaining importance lately. By mapping the characteristics of the mirror neurons we identified a receptive-reproductive system of speech and stepdance. This way the mirror neurons influence the imitational, intuitive, empathic and abstraction skills which can be observed in the procedure of speech and stepdance exercises.

BOOK REVIEW

István Sebesi: Testimony from Várad

The drama *First Act* by Árpád Biró was published by the journal *Várad* in 2020. In his review, István Sebesi points out that the young playwright's life wisdom is reflected in his texts that start from everyday situations and bravely merge the conversational drama's flow with the rawness of realism.

Tünde Kocsis: Seven from Denmark

Tünde Kocsis wrote a review about the anthology entitled *Masters* (*Mesteremberek*). The book was published in the series *Drámatájak* (*Dramapanoramas*) by Napkút Publisher in 2017 and contains seven Danish plays translated into Hungarian. Kocsis presents the following dramatic texts from Lars von Trier–Annika Silkeberg, Erling Jepsen, Peter Asmussen, Jens Christian Grøndahl, Line Knutzon, Christian Lollike–Franz Cybulski, Line Mørkeby. The reviewer agrees with Carmen Vioreanu, who wrote the anthology's epilogue that „contemporary Danish drama scrutinizes the most hidden parts of identity".

DRAMA

Saara Turunen: The Bunny Girl

The Finnish playwright Saara Turunen´s debut play, *The Bunny Girl* (*Puputyttö*) premiered at the Theatre Academy of Helsinki in 2007. The play written directly for the stage presents a dynamic whirl of scenes about a woman´s loss and search for identity. The central figure dives into dreams and fantasies that become more and more surreal and nightmarish, while at the same time, speak about the pressures that women, single women, strange and original women face, in the form of a genuinely theatrical stream-of-consciousness.

JÁTÉKTÉR – erdélyi színházi folyóirat és portál

Felelős szerkesztő: Bakk Ágnes Karolina

Szerkesztőség: Bakk Ágnes Karolina, Biró Réka, Jankó Szép Yvette, Ungvári Zrínyi Ildikó, Varga Anikó (főszerkesztő), Zsigmond Andrea

Munkatársak: Deák Katalin (Jatekter.ro), Kovács Bea (Jatekter.ro); Benedek Levente (borítóterv), Adrian Ganea (logó, dizájn), Molnár Rozália (tördelés), Deák Szidónia (korrektúra), Demény Péter (fordítás)

Előfizetés: Kovács Gábor (kovacs.jatekter@yahoo.ro)

Színházak hírei: Dunkler Réka (jatekteroffice@yahoo.com)

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

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

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

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

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

TÁMOGATÓK

Bethlen Gábor Alap
Communitas Alapítvány
Nemzeti Kulturális Alap

Revistă culturală finanțată
cu sprijinul Ministerului Culturii

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